



LAS RELIQUIAS

Y SUS USOS

De lo terapéutico a lo taumatúrgico

Francisco Alfaro Pérez
Carolina Naya Franco
Juan Postigo Vidal
DIRECTORES



Universidad
Zaragoza

1542



Instituto de
Patrimonio y Humanidades
Universidad Zaragoza



Ediciones Universidad
Salamanca

**Las reliquias y sus usos.
De lo terapéutico a lo taumatúrgico**

Francisco Alfaro Pérez
Carolina Naya Franco
Juan Postigo Vidal
(Dirs.)



Universidad de Zaragoza - Universidad de Salamanca
2022



Servicio de
Publicaciones
Universidad Zaragoza



Estas V Jornadas internacionales de estudio e innovación sobre **“Las reliquias y sus cultos”**, auspiciadas por el Proyecto PIIDUZ_3_214 de la Universidad de Zaragoza, son un foro de encuentro, intercambio de ideas y discusión formado por investigadores, docentes y egresados de las diferentes áreas de saber que componen las titulaciones de Humanidades. En esta ocasión están dedicadas concretamente a *Las reliquias y sus usos: de lo terapéutico a lo taumatúrgico* donde se tratan fenómenos culturales relacionados necesariamente con la fe y la devoción, pero sobre todo con el empleo de las reliquias como instrumento práctico con el que tratar de resolver algunas necesidades del creyente con todo lo que ello implica, incluyendo su aproximación al mundo mágico. Este año dedicamos la portada y contraportada del volumen al Santo Grial de Valencia, a propósito de un estudio interdisciplinar donde han cabido también los análisis científicos, en contraste con la información que proporciona la propia pieza como objeto y materia.

ALFARO PÉREZ, Francisco José / NAYA FRANCO, Carolina / POSTIGO VIDAL, Juan (Dirs.)

1ª edición, Zaragoza / Salamanca, 2022.

Eds. Servicios de Publicaciones de las Universidades de Zaragoza – Salamanca.

Diseño de la portada: Fermín Castillo Arcas.

Coordinadores de la edición: Fermín Castillo Arcas y Guillermo Juberías Gracia.

©De los textos y de las imágenes citadas: los autores.

ISBN 978-84-1311-685-3 (USal)

ISBN 978-84-18321-40-5 (UniZar)

DOI: [10.26754/uz.978-84-18321-40-5](https://doi.org/10.26754/uz.978-84-18321-40-5)



Todos los textos publicados en esta obra han sido sometidos a una evaluación por pares siguiendo un proceso fast-track. La propiedad intelectual de cada capítulo de esta obra es del autor o autores que lo firman. Es responsabilidad de dicha autoría no incurrir en praxis inadecuadas o derivarse del incumplimiento de las normas legalmente establecidas, y por los editores exigidas. Dicha responsabilidad recae plena y exclusivamente en la persona que firma cada investigación. Este hecho es conocido y aceptado expresamente por todos y cada uno de los autores que colaboran en la presente publicación como requisito *sin e qua non*. Del mismo modo, los editores no se identifican con las opiniones o juicios que los autores expresan en sus textos, haciendo uso de la libertad de expresión ofrecida en este foro científico.



In Memoriam

Esta obra está dedicada a Serafín Olcoz Yanguas, físico, historiador y asiduo colaborador de este proyecto de innovación. Nos dejó sin avisar el pasado 18 de mayo de 2021, hace justo un año, durante la pandemia, en silencio, sin avisar, sin una despedida, como lo hacen los desconocidos. Pero no lo era y por ello tus amigos no te olvidamos. Gracias Sera.

Zaragoza y Fitero a 18 de mayo de 2022



Prólogo

De lo terapéutico a lo taumáturgico. Las reliquias: pasión, devoción, negocio, magia y superstición

Las reliquias están de moda. Tráfico y venta de las mismas por internet, exposiciones y publicaciones sobre la restauración de reliquias, o sobre la localización y el culto a determinados cuerpos incorruptos muestran cómo en pleno siglo XXI necesitamos seguir aferrándonos a lo inmaterial. Manuel Morales hace apenas un par de semanas en *el País* (3-5-2022) recogía en su titular dos temas clave relacionados con las reliquias: “Negocios y pasiones”; capacidades y anhelos que, desde el inicio de los tiempos, son inherentes al alma humana. Mariano García en el *Heraldo de Aragón*, una semana más tarde, escribía a propósito de la venta de un relicario zaragozano de cristal de roca en una conocida casa de subastas francesa; cuestión, que le sirvió al periodista para tratar el negocio fructífero de todo tipo de restos santos. Hoy como antaño sigue activo el tráfico comercial de estos objetos, aunque a diferencia de épocas pretéritas hayan perdido parte de esa fuerza como motor económico y devoción para los centros de peregrinación. Cadouin lo sabe bien, “la reliquia que dejó de serlo” es tratada por Carlos Español en este volumen. Pero no tanto, recuérdense los años santos, jubileos, romerías, etc. que siguen plenamente vigentes.

Es por su capacidad de regenerar un territorio y de mover riqueza que se están recuperando algunos conjuntos relicario extraordinarios, como el procedente de la Iglesia de San Juan Evangelista de Martioda, restaurado en los últimos años por la Diputación Foral de Álava. Bajo la exposición *Martiodako. Erlikiak* fue expuesto entre mayo de 2021 y enero de 2022 en el Museo de Bellas Artes de Vitoria-Gasteiz. Otra fabulosa iniciativa se llevó a cabo en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid: bajo el título *Extraña devoción* (8/5-22/8 de 2021) salieron a la luz algunos resultados del proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad sobre “Spolia Sancta. Fragmentos y envolturas de sacralidad entre el Viejo y el Nuevo Mundo”. Porque, no son solo las reliquias en sí mismas las que son objeto de devoción, arte y opulencia sino también sus envoltorios o contenedores, más o menos suntuosos: cendales, textiles, arcas o lipsanotecas. Al igual que estos objetos, que se convierten en reliquias por contacto, se continúa estudiando la documentación que genera el uso de estos restos, pues son acompañados de bulas o auténticas. Recientemente, hemos descubierto que en Zaragoza tenemos la cabeza entera (*integrum caput*) de la madre de la Virgen, según bula de Alejandro VI enviada al Pilar el 22 de mayo de 1501 desde San Pedro del Vaticano (Casorrán, Morte, Naya, 2021). De esta reliquia se extrajo un fragmento en 1656 para la ciudad de Tudela (Navarra), según consta en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. Todavía se venera con gran devoción por ser Santa Ana la patrona de la ciudad, pues estos restos óseos se introdujeron en fabulosas custodias o bustos, como en el caso del Pilar de Zaragoza, o incluso se protegieron por arquitecturas, generando una serie de manifestaciones paralitúrgicas que pervivieron durante siglos que elocuentemente explican, por el modo de profesarles culto, quiénes somos como cultura y civilización.

No obstante, todavía en la era Precovid, eran numerosas las publicaciones que trataban estos temas. Podemos destacar las de Paul Koudounaris, a cuya puesta en valor de determinados mártires, ya dedicamos un capítulo en la primera edición de este simposio. La cultura neobarroca en la que estamos inmersos muestra su apoteosis en *el Imperio de la Muerte. Historia cultural de los osarios* (Ullman). Otra publicación muy influyente es

El culto político a los muertos desde Alejandro Magno hasta Lenin, que redonda en la idea de la tumba como expresión del poder (Olar B. Rader, Siruela). También resulta interesante *Miracle des Corps Incorrompus*, de Jean Mathiot, que conecta directamente con la devoción al cuerpo de San Lancis en la Iglesia de San Pablo de Zaragoza, que también tratamos en esta edición.

De difusión, pero con un título realmente “captatio benevolentiae” emerge en 2019: *Cachito, cachito mío. Las partes y otros pedazos de personajes de la historia*, de Miguel Ángel Ordóñez, que se presenta como “un ensayo que despertará el lado más morboso de los lectores”. El autor extiende el conocimiento sobre el fenómeno de las reliquias profanas, estudiado en varias de nuestras actas, desde el culto a algunos héroes griegos a la Edad Media en la que el profesor Montaner ha estudiado los objetos o “reliquias” del Cid, hasta llegar al culto contemporáneo y actual. La modernidad nos ha reintroducido en conceptos, tan abstractos como absolutos, como lo son la identidad, la alteridad o incluso la democracia, al tratar la veneración de sepulcros o mausoleos que sin duda, son auténticos santuarios de culto, en torno a ideólogos, políticos e incluso artistas como Goya o Zuloaga, entre otros.

En esta edición, hacemos hincapié en la función histórica de las reliquias, variada: profiláctica, sanatoria, y, para muchos, sobrenatural o milagrosa. Define la Real Academia Española lo taumatúrgico como lo “que posee la facultad de realizar prodigios”. Resulta también un prodigio que nuestro proyecto de innovación, con pocos medios pero con mucho trabajo e ilusión, continúe más vivo que nunca. Gracias a todos nuestros colaboradores y seguidores.

Francisco Alfaro, Carolina Naya y Juan Postigo

ÍNDICE

<i>IN MEMORIAM</i>	4
PRÓLOGO.....	5-6

Parte primera

ANTIGÜEDAD Y CRISTIANISMO TARDO-ANTIGUO

Lección inaugural: PALADIONES, OMBLIGOS Y OTROS DONES CELESTES A LOS HUMANOS.....	11-18
---	-------

Guillermo Fatás

LAS RELIQUIAS DE TANAQUIL EN ROMA (SIGLO VI A.C.): ATRIBUCIÓN DE LOS VALORES DE LA MATRONA ROMANA A UNA REINA ETRUSCA.....	19-25
--	-------

Sara Iturricha

FRUCTUOSO DE TARRAGONA EN LAS MANOS DE PRUDENCIO: ESTUDIO COMPARADO DE <i>PERISTEPHANON</i> 6 Y LA <i>PASSIO FRUCTUOSI</i>	26-36
--	-------

Alfredo Encuentra Ortega

SANGRE DE MÁRTIRES, AZOTE DE DEMONIOS: PODER DE LAS RELIQUIAS CALAGURRITANAS EN <i>PERISTEPHANON</i> I.....	37-47
---	-------

Javier Maldonado Fernández

SAN MARCELO DE LEÓN: LOS ORÍGENES CRISTIANOS DE UN CAMPAMENTO MILITAR ROMANO.....	48-60
---	-------

Diego Prieto López

HIERROS SACRALIZADOS: LA DEVOCIÓN A LOS SANTOS CLAVOS DE CRISTO.....	61-91
--	-------

Herbert González-Zymła

Parte segunda

EDAD MEDIA

EL SANTO CÁLIZ DE VALENCIA: LA MATERIA PRIMA DEL SANTO GRIAL..... 92-107

Cinta Osácar y Carolina Naya

THAUMATURGIE ET REGULATION SOCIALE PAR LA RELIQUE MORTIFIEE DANS DEUX HAGIOGRAPHIES ROMANES ANCIENNES: SAINTE FOY ET SAINT ALEXIS..... 108-119

Valérie Fasseur

CUSTODIA Y OSTENSIÓN DE CUERPOS SANTOS EN ARCAS LIGNARIAS POLICROMADAS DE ITALIA Y LA PENÍNSULA IBÉRICA (SS. XII-XV) 120-131

Ireneu Visa

EL PODER DE LOS LIBROS. A PROPÓSITO DE LA CURACIÓN DE ALFONSO X EN VITORIA (Cantiga CCIX) 132-145

Jorge Jiménez López

LA VIRGEN DEL PILAR DE LAGUARDIA. TAUMATURGIA Y SENTIDO CÍVICO..... 146-163

Lucía Lahoz

LA LECHE DE LA VIRGEN: CONSIDERACIÓN HISTÓRICA, DEVOCIÓN Y PERIPLO COMO RELIQUIA Y VENTANA A LA MATERNIDAD DE LA MADRE DE CRISTO..... 164-175

Juan Manuel Lahoz Garza

LE RELIQUIE E LE LORO IMMAGINI DIPINTE, TRA NARRAZIONE E LEGITTIMAZIONE..... 176-182

Maddalena Bellavitis

RELIQUIAS EN SAN MIGUEL DE LOS NAVARROS: ORNATO BARROCO DEL ALTAR. SANTA QUITERIA Y OTRAS DEVOCIONES..... 183-198

Daniel Aguilar

Parte tercera

EDAD MODERNA

SANTA LUCÍA Y LA SANACIÓN DEL ALMA: ¿UN EJEMPLO DE REUTILIZACIÓN CRIPTOJUDÍA?..... 199-203

Francisco José Alfaro

NUEVAS APORTACIONES AL CULTO A SAN LAMBERTO..... 204-225

Juan Ramón Royo

SALUS INFIRMORUM. REFLEXIÓN SOBRE LAS RELIQUIAS TERAPÉUTICAS Y ALGUNOS EJEMPLOS EN ARAGÓN..... 226-231

Pedro Luis Hernando

UN RELICARIO PARA LA BULA FUNDACIONAL DE LA ORDEN DE LAS CONCEPCIONISTAS: EL VALOR DE LAS RELIQUIAS COMO HERRAMIENTA DE LEGITIMACIÓN.....232-241

Jaime Moraleda

EL CUERPO INCORRUPTO DE MOSÉN LANCIS, EL SANTO DEL BARRIO DEL GANCHO.....242-249

Sergio García Gómez

LAS RELIQUIAS COMPARTIDAS. LA CUSTODIA DE RESTOS SANTOS POR LOS V CONDES DE ARANDA, DON ANTONIO XIMÉNEZ DE URREA Y DOÑA LUISA DE PADILLA..... 250-256

Laura Malo

IL CULTO DELLE RELIQUIE DI SANTA ROSALIA IN SPAGNA. ALCUNI CASI DI DEVOZIONE.....257-271

Lucia Ajello

UNA RELIQUIA *PROVIDENCIAL*: SAN PABLITO, MÁRTIR.....272-281

Mariano Casas Hernández

LA RELIQUIA DE SANTA ANA EN BREA DE ARAGÓN..... 282-289

Julia Pérez-Arantegui

ASSULA CRUCIS, RELIQUIAS EN RELACIÓN CON LOS *LIGNUM CRUCIS* Y *SPINA CHRISTI*. UNA LECTURA DE LA OBRA DEL PADRE FACI: *ARAGÓN REYNO DE CRISTO Y DOTE DE MARÍA SS.M^a*. II PARTE (AÑO 1750)290-304
Mariano Ibeas

LAS IMÁGENES EN LA IGLESIA DE LA CONTRARREFORMA: LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO SOBRE LA VIRGEN DEL TREMEDAL (SIERRA DE ALBARRACÍN, TERUEL).....305-314
Encarna Jarque y José Antonio Salas

Parte cuarta

EDAD CONTEMPORÁNEA: VISIONES Y REVISIONES

OTRAS VIDAS, SIGNIFICADOS Y USOS DE LOS RESTOS MORTALES: EL CASO DE GOYA.....315-326
Juan Carlos Lozano

PINTORES EN BUSCA DE RELIQUIAS DE ARTISTAS: DE INGRES A ZULOAGA.....327-339
Guillermo Juberías Gracia

CASI UNA GRAN RELIQUIA. EL SANTO SUDARIO DE CADOUIN, QUE DEJÓ OFICIALMENTE DE SERLO.....340-351
Carlos Español

LAS HUELLAS DE SAN ROQUE EN ARAGÓN: PASADO Y PRESENTE DE UNA DEVOCIÓN TAUMATÚRGICA.....352-361
Pablo Royo

NUEVAS RELIQUIAS: FLUIDOS CORPORALES EN TORNO AL CONCEPTO DEL CUERPO AUSENTE Y EL CUERPO ABYECTO.....362-378
José Antonio Colón Fraile

MUÑECOS MÁGICOS DEL VUDÚ AMERICANO: RELIQUIAS MILENARIAS.....379-397
Manuel Medrano

LAS RELIQUIAS DE SAN CUTHBERTO EN LA FICCIÓN HISTÓRICA *THE LAST KINGDOM*.....398-407
Ángela Melo

Lección inaugural:
PALADIONES, OMBLIGOS Y OTROS DONES CELESTES A LOS HUMANOS

Guillermo Fatás¹

Los párrafos del sabio escocés J.G. Frazer que se les han distribuido no son para que los lean ahora, sino para que los tengan a su disposición sin necesidad de recurrir al libro original (aunque siempre es bueno tenerlo a mano), que es, claro, *La rama dorada*; obra prodigiosa que, sin duda, conocen todos directamente, o de oídas. Llegó a alcanzar una extensión de doce volúmenes. A mi juicio, ha sido tan influyente en la antropología y en la interpretación del pasado religioso de la humanidad como pudieran serlo en sus respectivas materias las obras de Freud, Darwin, Marx o Weber.

No obstante, les prevengo de que la edición que manejamos en España es una reducción drástica, hecha por él mismo en 1922, partiendo de ese original, de extensión monumental, que comprimió mucho y se editó despojado de las alusiones al cristianismo, por exigencias, digamos, mezcladas de censura social y consenso mercantil: los editores no se atrevieron a reproducir las comparaciones que Frazer hacía, siguiendo su método de cotejos, respecto, por ejemplo, de las resurrecciones de dioses y de las muertes (incluso por cruz) de ciertas divinidades. Así que esos asuntos no los encontrarán en la edición vulgata, que es la que hizo el Fondo de Cultura Económica en México, años después de la reducción de 1922.

Ahí es donde se asientan los principios, que podrían tomarse a nuestros efectos como axiomas, de las variedades de magia que justifican la operatividad de una reliquia y que muy resumidamente enunciaré, pues ya tienen ustedes el texto y lo podrán leer con más calma (o volver a disfrutar de él aquellos que ya lo conozcan).

Se pueden reducir a dos los principios fundamentales en los que los practicantes de la magia de las reliquias creen: en primer lugar, **lo semejante produce lo semejante**. El ejemplo que suele ponerse como característico es el de la lluvia y los ruidos atmosféricos que la preceden a menudo. Si yo produzco algo como esos grandes ruidos, lloverá; y así nacerán las danzas de la lluvia, etc. *Post hoc, ergo propter hoc*. Tras ello, luego a causa

¹Catedrático Emérito de Historia Antigua. Universidad de Zaragoza.

de ello. Y el otro principio se basa en el hecho de que, si he tocado algo, ese algo queda tocado por mí y, a la recíproca, quedo yo también tocado por él. Y para siempre.

Una y otra son magias “simpáticas”, empleando el término anglogriego que Frazer usó. Pero, puesto que “simpático” en nuestra lengua tiene otro sentido añadido, referido a sentimientos, la traducción que se ha consagrado finalmente es la de *magia simpatética*.

Betilo es una palabra de alcurnia semítica (con leves variantes se da en arameo, hebreo o árabe) que ignoro por qué no ha quedado recogida todavía en nuestro *Diccionario académico*. *Beth*, con th, es ‘la casa’ (*bit*, en lenguas semíticas más antiguas). Belén (*Beth-lehem*) es la Casa del Pan, y está en los nombres de Betesda o Betsaida. Hay muchos “beth” en nuestra cultura neotestamentaria. Y betilo, *beth-el* es, asimismo, la casa de Dios, de *El* (o de *Al-lah*, que es lo mismo). Un betilo es normalmente una piedra colocada en posición vertical, que se supone que es, tal y como nos demuestra la arqueología, morada de Dios. Es un signo de Dios, una referencia de Dios. Además de un betilo, veremos un paladión, nombre que tiene que ver con Palas Atenea. Un paladión es un objeto que, como enseguida se verá, tiene procedencia divina y ha caído del cielo a la Tierra. Conoceremos un paladión bélico de la cultura romana (que en el fondo es la nuestra); un código, procedente del mundo celeste y tomado de la cultura judía (que asimismo es nuestra), y finalmente un paladión existente en el mundo cristiano (cuya cultura nos rodea). Todo ello, pues, es nuestro... salvo que lo desconozcamos.

El ombligo del mundo. Empecemos con el ombligo del mundo. Un ombligo del mundo que, según hubieran asegurado todos los habitantes de la Grecia central en la época arcaica y clásica, estaba localizado en Delfos y se podía ver y tocar en ese punto exacto del orbe. De hecho, todavía hoy el turista puede ver un remedo suyo, al aire libre, en un recodo del camino cerca de la extensa zona sacra que forman el estadio del Santuario de Delfos, el teatro, el famoso templo de Apolo y, en un punto algo más apartado, la maravillosa fuente Castalia, donde estaban, entre otros habitantes fantásticos, las Musas, deambulando por sus sagrados manantiales. Ahí estaba, pues, el ombligo del mundo. Tal y como se aprecia en una piedra moderna, pero que imita a otra anterior, se señala el emplazamiento donde la divinidad marcó su lugar. La pieza en cuestión es, por tanto, tardía -si bien reproduce el aspecto que tenía en el arcaísmo griego-, y hoy, una reproducción se conserva en el Museo Arqueológico de Delfos. Como bien se deja ver, es un betilo (Figura 1), una piedra más o menos informe, con eje mayor vertical, y

bellamente envuelta en una red que inicialmente debió de ser de naturaleza textil. En el original, seguramente los nudos se enriquecieron con piedras preciosas.



Figura 1. Ónfalo del Museo de Delfos. Fuente: <https://www.guiadegrecia.com/museos/onfalos.html>

Otro ejemplo de ombligo, adecuadamente servido por Apolo y Artemisa en este caso, se ve en un bajorrelieve muy interesante del Museo de Esparta (Figura 2). Y es muy interesante porque hay dos criaturas de Zeus abajo, dos volátiles, uno a cada lado. Zeus, que sabía mucho pero no era omnisciente, quiso averiguar dónde estaba exactamente el centro de la Tierra. Para ello ordenó a una de sus águilas que volase en una dirección y a otra que hiciese lo mismo, a igual velocidad, pero en dirección opuesta. El lugar donde las dos águilas coincidieron quedó establecido como centro del mundo. Y, en efecto, en él sabían los griegos que estaba tan relevante lugar.



Figura 2. Relieve de Apolo y Artemisa en una ofrenda al ónfalo de Delfos. En la parte inferior las águilas de Zeus que determinaron el punto. Fuente: cortesía del Museo de Esparta

Es esta la razón por la que se representa también en otra estela de estilo helenístico, conservada hoy en el Museo del Louvre. En ella, Apolo, con su peinado característico de trenzas que le cuelgan y armado con su lira (recuerden que Apolo, del mismo modo que usa el instrumento musical con cuerdas, usa el arco letal, también basado en la tensión de las cuerdas), está ayudando a la Victoria, que sirve siempre a Apolo en los certámenes, a hacer una libación encima del “ónfalos”, vestido con su cobertor reticular deliciosamente trabajado.

Y otra representación de lo mismo: Atenea, muy visiblemente, junto al ónfalo adornado, en pintura blanca; y Orestes, armado todavía con la espada que le ha servido para matar a Clitemestra, su madre (y asesina de su marido, Agamenón). Orestes logra en el ónfalo ser redimido. El ónfalo, ese betilo lanzado del cielo, tenía poder salvífico. Era una piedra esotérica o soteriológica. Otra vasija del Museo de Nápoles muestra, a la derecha, a Artemisa, compañera, hermana de Apolo, y a Apolo con el arco matando a una temible silueta negra, que es una erinia de cuyo ser asoman sierpes. Orestes se agarra como puede al ónfalo salvador, que es como decir al apoyo de Apolo (Figura 3).

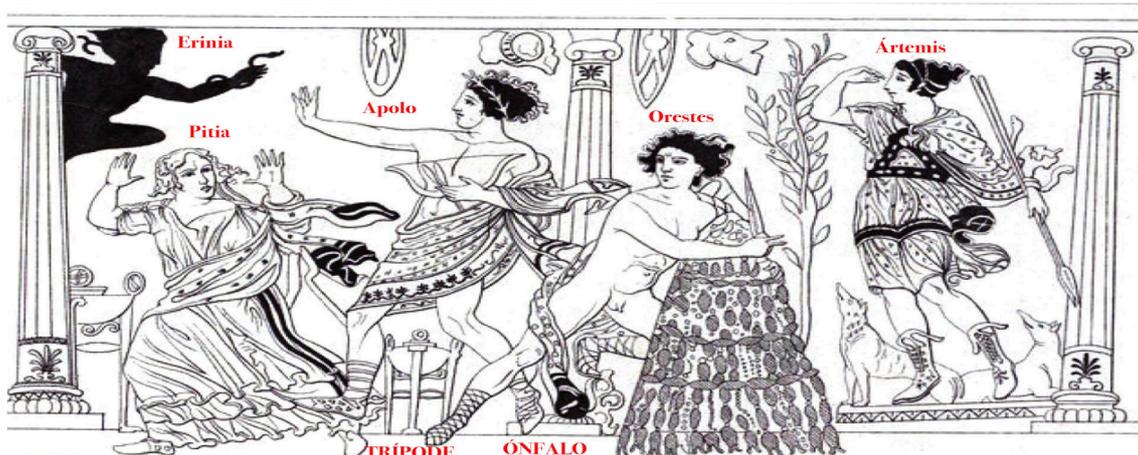


Figura 3. Orestes en el Ónfalo. Desarrollo de la pintura cerámica. Fuente: Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

El Paladión. Después de este ombligo olímpico, otro objeto divino y milagroso, el paladión de Troya -que ya aparece en la *Iliada*- será muy importante en toda la historia del clasicismo y, por lo tanto, también en el Renacimiento y en el Barroco. Consiste en una estatua milagrosa que cae del cielo y se incrusta en un lugar de la Tierra en donde el receptor del milagro fundará una ciudad que se llamará como él: Ilio funda Ilión, que acabará siendo conocida como Troya. La palabra paladión -esta sí está en el *DLE*- tiene que ver con Palas Atenea. Este es el mito que explica la circunstancia: Palas, hija de Tritón, es amiga de infancia de Atenea; se crían juntas. Les gusta contender físicamente, les gusta el deporte, les gusta retarse a proezas físicas y musculares. Y en una de estas situaciones, mientras combaten entre sí retadoramente, con peligro y riesgo (porque son dos atrevidas), su padre, Zeus, preocupado por lo que ve, debe intervenir, de forma que Atenea, que está muy enfadada, aprovecha el momento de paralización y asesta un golpe a Palas. El ataque resulta mortal. Palas muere a manos de Atenea, cosa de la que se arrepentirá inmediatamente. Entonces asumirá en sí misma la personalidad de Palas; se hará llamar Palas Atenea, y elaborará en madera un *xoanon* que es la efigie de su amiga fraterna, y la colocará al lado de su padre Zeus, para que no se pierda la memoria de la amiga muerta en esas circunstancias tan dolorosas. En otro momento del mito (que tiene variantes), una Electra diferente de la Electra de la tragedia, hace enfadar a Zeus, quien da un fuerte golpe, ciego de furia, a consecuencia del cual la estatua de Palas sale despedida, cayendo en un lugar donde se fundará Troya.

A eso se añade después el relato vaticinador de que, mientras la estatua de Palas permanezca donde cayó -lugar donde se le erigió un templo-, Troya no perecerá. Y esto es cosa que llega a los oídos de los griegos que asedian la ciudad. Entonces, una pareja

de grandes aventureros, Diomedes y Ulises, concluyen que es preciso robar el paladión, para dejar a Troya sin su estatua protectora. Y eso es lo que harán. Existen bastantes representaciones con este episodio. De hecho, en el Renacimiento hay mucho interés por esta historia, que se prolonga durante el Barroco y aun durante el Romanticismo. No son pocas las muestras y aquí traigo dos. Una es escultórica y de época napoleónica, obra de J. T. Sergel, y se conserva en el Museo de Estocolmo; otra plasmación, más curiosa y parecida a un cómic, de origen italiano y estilo neoclásico, es una tinta anónima del siglo XVIII.

El *ancile* de Numa. Menos conocido hoy es un escudo de guerra lanzado directamente a tierra, a los humanos, por la divinidad marcial. Es un *ancile* (así se llama) que recibe el rey Numa. Si el rey Rómulo crea la ciudad de Roma, el rey Numa Pompilio es el creador de la religión romana. Aparece representado, por cierto, en la fachada de Santa Engracia de Zaragoza, ya empezado el siglo XVI, en uno de los cuatro tondos con personajes de la historia de Roma que simbolizan el buen gobierno. Numa guarda ese escudo con devoción, porque, mientras lo posea, Roma quedará protegida de toda agresión. Y el rey pensó que, para que no se lo robasen, lo mejor sería crear otros once escudos iguales, idénticos, guardándolos y mezclándolos de modo que fueran indistinguibles. Si el eventual ladrón quería asegurarse de que lo robaba, debería transportar las doce pesadas piezas (Figura 4).



Figura 4. Tondo con retrato de Numa Pompilio en la fachada de Santa Engracia, ha.1504. Fotografía: Guillermo Fatás

Las Tablas de la Ley. El penúltimo ejemplo que les traigo son las mismísimas Tablas de la Ley, llegadas a manos de Moisés a través de Yaveh, que se las entrega en lo alto del monte Sinaí. Pocas veces se repara en que son obra material de Yahvé, de Dios mismo. Una de las tablas la romperá Moisés, en un arrebato de ira, al comprobar la religiosidad pagana que empieza a mostrar el pueblo de Israel. En una ilustración norteamericana moderna, muy bien ambientada arqueológicamente, aparecen Moisés a la izquierda, y Aarón, su hermano mayor, que será el cabeza de la dinastía sacerdotal de Israel, a la derecha. En otra famosa pintura de Rembrandt, en el apogeo de su enfado, también vemos a Moisés a punto de estrellar la tabla. Y, por último, las Tablas como rectángulos se ven una Biblia bizantina del siglo X, o sea, de la dinastía llamada macedónica, en donde se representa la mano divina; porque, de hecho, la creencia es que sí que son divinas las tablas (no solo su contenido, sino el objeto material). Hay una remota posibilidad de verlas *in situ*, para lo que debemos transportarnos a Axum, en Tigray (Etiopía), una zona donde se habla todavía una lengua antiquísima, el ge'ez (Figura 5). Estaban las tablas guardadas en el Arca de la Alianza. Quizá sigan allí. -“Pero el Arca, ¿qué es el arca? ¿Qué hay dentro? ¿Qué quiere decir “perdida”? ¿Y qué quiere decir arca?”. Esas frases las dice en nuestros días uno de los sacerdotes que guardan la reliquia, la cual sale en procesión cada año y cuyo contenido nadie ha podido fotografiar o describir. Las dudas son considerables incluso para los moradores de este enclave, donde los cristianos etíopes guardan aquel prodigio con gran sigilo, como un don del cielo.



Figura 5. Sacerdote portando el Arca de la Alianza en procesión (Axum, Etiopía). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=BYUiDyqowEw> (consulta 18 de mayo de 2022).

Y, por último, **el Pilar de Zaragoza, que es exactamente un paladión**. El Pilar está descrito por primera vez en una tradición que se pone por escrito sobre pergamino hacia 1299 y que guarda celosamente Ester Casorrán, en el archivo de la catedral del Pilar, bajo la autoridad del canónigo archivero, Isidoro Miguel. Por otra parte, en la primera representación que existe de la Venida -como se la llama en Aragón-, que es un bello trabajo de orfebrería sobre un relicario, los ángeles sostienen la amplia capa a María, que está sobre la Columna. El primer dibujo conocido de la Columna fue hecho por José Yarza Lafuente, vástago de un linaje de maestros de obras y arquitectos que siempre han estado en la arquitectura zaragozana desde el siglo XVI hasta hoy. Yarza midió el Pilar con precisión en sus diversos diámetros y altura. La Columna, popularmente llamada Pilar (y hace unos años, también en la liturgia latina), es el paladión de Zaragoza, porque ha venido de un lugar en donde los humanos no existen como tales y protege a la ciudad. Como se aprecia en numerosas representaciones y en este óleo de Francisco Bayeu, de casi un metro de ancho, el Pilar, asido por un ángel, y también la imagen, portada por otro, de modo anacrónico, porque obviamente es gótica borgoñona (de hacia 1435), según Pierre Quarré y María del Carmen Lacarra, que lo siguió, atribuible a Juan de la Huerta.

¿Por qué es un paladión? Porque en el relato original y primero conservado se dice que mientras la Columna esté donde está, no faltarán cristianos en la ciudad; de ahí el tabú de la inmovilidad de la pieza (labrada en jaspe de Tortosa), que han procurado respetar los arquitectos; aunque, como en el caso de Ventura Rodríguez, y forzado por poderosas circunstancias, lo hizo desplazándola sin moverla, es decir, mediante el ingenioso procedimiento de alzarla verticalmente, con un artefacto ad hoc, sin desviarla en horizontal. Según la antigua tradición, ahí sigue, desplazada pero sin salir de la misma vertical por la que llegó de lo alto: *Eritque Pilare illud in loco isto usque ad finem mundi et Christum colentes nunquam ex hac urbe deficient*. Estará el Pilar allí hasta el fin del mundo y en Zaragoza nunca faltarán cristianos.

LAS RELIQUIAS DE TANAQUIL EN ROMA (SIGLO VI A.C.): ATRIBUCIÓN DE LOS VALORES DE LA MATRONA ROMANA A UNA REINA ETRUSCA

Sara Iturricha Benito¹

Las fuentes antiguas reflejan en Tanaquil, esposa del rey Tarquinio Prisco, la autoridad, influencia e independencia de la que gozaron las mujeres en la estructura social etrusca. Sin embargo, su recuerdo fue expuesto a un proceso de romanización, materializado en sus reliquias y los usos que se les atribuían, que la erigió como arquetipo de matrona romana virtuosa, dedicada a la lana y encerrada en el hogar.

Visiones sobre las mujeres etruscas

Durante mucho tiempo, “etrusco” fue sinónimo de misterio, un pueblo movido por la superstición que evocaba los más antiguos mitos y que se asentó en torno a la actual Toscana entre los siglos X y II a.C. No resulta extraño en un pueblo como el tirreno, tan creyente en el más allá como era, que la principal fuente de la que disponíamos para conocerlo provenga de la epigrafía y la arqueología funeraria,² debido en gran parte a la falta de literatura etrusca y el desconocimiento de su lengua. Las necrópolis, auténticas ciudades de los muertos en forma y estructura, nos aportan una información más veraz que las fuentes escritas romanas y griegas, siempre tan amoldadas a sus propios intereses. Más aún si el tema a tratar son las mujeres.

Pese a no existir una experiencia femenina universal, los autores (varones) grecolatinos perfilaron un único carácter para las mujeres de cada pueblo basado en estereotipos y normas morales propias. Las etruscas, con el agravante de formar parte durante siglos de uno de los más grandes y próximos enemigos de Roma, no se salvaron de esta purga literaria: licenciosas, carentes de moral, lascivas, bebedoras, exhibicionistas... en comparación, como era de esperar, con la perfecta matrona romana *domiseda* (doméstica), *lanifica* (dedicada a la lana), *casta* y *pia*,³ ejemplificada en Lucrecia.

Esas generalidades que en nada tenían en cuenta las particularidades de cada una, como la clase, las diferentes épocas o la propia experiencia vital, más bien describían y

¹Graduada en Historia y Máster en Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad de Zaragoza saraitu777@gmail.com

² Spivey, 1991: 55.

³ González, 2021: 34.

enfrentaban la estructura de dos sistemas diferentes, en los que las mujeres que participaban de ellos ocupaban un lugar bien distinto, hasta el punto de que Bachofen durante el siglo XIX describiría la sociedad etrusca como un matriarcado⁴. Si bien está afirmación ya no se sostiene por el desarrollo y el avance de los estudios históricos, es cierto que la sociedad etrusca podía aproximarse más en este aspecto a la doria o a la celta que a la romana o a la ateniense. En la esfera privada las mujeres etruscas tuvieron un papel más que relevante en el marco de la familia como madres y esposas, pero también como fundadoras de estirpes. La existencia del matronímico y el *praenomen* independiente de la figura masculina nos revela el prestigio que poseyeron en vida y en el mundo funerario.

En la esfera pública, lejos de quedar encerradas en casa, las mujeres podían moverse libremente y conducir su *carpentum* sin vergüenza, pero era el banquete el evento que más llamó la atención de los antiguos y que los propios etruscos plasmaron en las paredes de sus tumbas y en sus sarcófagos y urnas. En este motivo iconográfico, muy unido al mundo de ultratumba, las mujeres eran representadas en una igualdad casi total con el varón, recostadas junto a los hombres con los que hablaban y bebían, sin ser por ello consideradas prostitutas o *hetairas* como en Grecia o Roma.⁵

Por desgracia, la práctica inexistencia de vestigios o testimonios de la vida de, por ejemplo, las esclavas, hace que nuestro conocimiento de las tirrenas quede sesgado y se centre fundamentalmente en las aristócratas. Precisamente una de esas aristócratas es nuestra protagonista: Tanaquil, nacida en Tarquinia en el siglo VII a.C., pasaría a la historia como una mujer versada en el arte de la aruspicina, aspecto que los romanos alababan de los etruscos (no todo pueden ser críticas si van dirigidas a tus, aunque rivales, también antecesores). Algunos autores han querido ver en la figura de Tanaquil la prueba de una actividad religiosa oficial femenina, una sacerdotisa etrusca, por sus técnicas adivinatorias, pero es la única mujer recordada por tales prácticas que, además, no serían públicas, sino privadas.⁶

⁴ J. J. Bachofen en su obra *El matriarcado* (1861) trató de demostrar que algunas de las primitivas sociedades del Próximo Oriente, europeas y mediterráneas, incluida la etrusca, eran matriarcales, lo que ha sido refutado por la mayoría de autores, tales como L. Bonfante (1973: 243), M. Á. Elvira (2007: 12) o J. Heurgon (1991: 120). En palabras de J. J. Bachofen (1861: 232), “encontramos entre los etruscos las huellas más indudables y los ecos del matriarcado”.

⁵ Martínez-Pinna, 1996: 33.

⁶ Lundeen, 2006: 35-36.

Esta mujer etrusca llamó poderosamente la atención de los historiadores grecolatinos por su carácter independiente, su capacidad de iniciativa y su autoridad e influencia, que tanto contrastaban con la forma de vida impuesta a las matronas romanas. Sabiendo que ella misma no podía alcanzar el poder regio, logró que dos hombres, Tarquinio Prisco y Servio Tulio, se hicieran con el trono de Roma. Durante el gobierno de estos dos reyes se llevaron a cabo numerosas reformas en el ámbito militar, económico, político, social..., pero además Roma creció y se embelleció como ciudad gracias a las obras públicas.⁷ En palabras de su sucesora Tulia, también etrusca, aunque con una historia manchada por la sangre, “Tanaquil, una mujer extranjera, pudo llegar al extremo de dar dos veces consecutivas el trono, a su marido y después a su yerno”.⁸

Usos romanizados de las reliquias de una mujer etrusca

Pese a no conocer la fecha exacta a lo largo del siglo VI a.C. del fallecimiento de Tanaquil, varios autores dejaron testimonio escrito de que parte de sus reliquias⁹ descansaron en Roma en el templo de Sancus y otra parte en el templo de la Fortuna, ubicado en la margen izquierda del Tíber. La naturaleza de las reliquias de Tanaquil varía ligeramente de un autor a otro, aunque coinciden en el fondo, remitiendo su significado a la perfecta *materfamilias* dedicada a la lana y recluida en el hogar. De esta forma, Plinio el Viejo en el Libro VIII de su *Naturalis Historia* señala:

Marco Varrón atestigua, por haberlo visto, que en el templo de Sanco aún seguía la lana en la rueca y el huso de Tanaquil, que se llamó también Gaya Cecilia, y en el templo de la Fortuna la toga real ondulada, tejida por ella, que había usado Servio Tulio. De aquí procede la costumbre de que a las doncellas que se iban a casar les acompañaran una rueca adornada y un huso con su hilo. Ella fue la primera en tejer una túnica recta, como las que visten con la toga sencilla los reclutas y las recién casadas.¹⁰

Por otra parte, tratando de encontrar el origen de ciertas tradiciones y costumbres romanas, Plutarco en *Quaestiones Romanae* se pregunta:

¿Por qué quienes introducen en casa a la recién casada le ordenan que diga: “Donde tú seas Cayo, yo seré Caya”? [...] Lo que dan a entender aquellas palabras es esto: donde tú seas el señor y el paterfamilias, yo seré la señora y la materfamilias. ¿[...] por Caya Cecilia, una hermosa y honrada mujer, esposa de uno de los hijos de Tarquinio, que tuvo erigida una estatua de bronce en el templo de Sanco? Antaño se hallaron allí también sus

⁷ Keller, 1973: 123-124.

⁸ Tito Livio, *Ab Urbe condita* I, 47,6.

⁹ Nos referiremos en adelante como reliquias a lo que en el mundo romano precristiano denominaban *amuletum* o *philasterium* (TEJA, 2014: 74).

¹⁰ Plinio el Viejo, *Naturalis Historia* VIII, 48 (74).

sandalias y sus husos; lo primero, símbolo de su actividad en casa; lo segundo de su laboriosidad.¹¹

Siguiendo estos fragmentos, las reliquias de Tanaquil estarían formadas por su rueca, sus husos, sus sandalias y la toga real ondulada que ella misma tejió para Servio Tulio, propiedades que simbolizan, como el mismo Plutarco refiere, su actividad en casa y su laboriosidad. Todos esos objetos apelan a ese arquetipo de matrona romana *domiseda* (doméstica), *lanifica* (dedicada a la lana), *casta* y *pia*. De esta forma, Plinio señala que la tirrena fue la primera en tejer la túnica recta que vestían las recién casadas y Festo, como se verá más adelante, la define como una experta hilandera.

De igual modo, cabe señalar que el nombre de Caya o Gaya Cecilia al que aluden los textos está rodeado de cierta problemática: para Plutarco, Caya sería la esposa de uno de los hijos de Tarquinio Prisco, es decir, una persona diferente a Tanaquil. Sin embargo, para otros como Plinio, Caya era la esposa del rey Tarquinio, es decir, la propia Tanaquil, quien habría cambiado de nombre al llegar a Roma. Festo, mediante el epítome de la obra *De Verborum Significatione* de Verrio Flaco, se sitúa en este segundo grupo de autores:

Después de asentarse en Roma se dio el nombre de Caya Cecilia a quien antes se llamaba Tanaquil, esposa de Tarquinio Prisco, rey de los romanos. Fue mujer de gran integridad, que su nombre lo repiten las recién casadas para obtener buenos augurios. Aseguran que fue una experta hilandera.¹²

Fuera o no ella, lo cierto es que el recuerdo de Tanaquil iría acompañado durante siglos de ese compendio de cualidades materializado en sus reliquias, el cual la convertiría en ejemplo a seguir para las jóvenes casaderas. Fue así hasta tal punto que su presencia marcaría los rituales maritales con la presencia de un huso y una rueca y con la repetición por parte de la esposa de la fórmula *Ubi tu Gaius, ego Gaia*, mediante la cual quedaba totalmente subordinada a la *gens* del esposo.¹³ Junto a todo ello, según Festo, “*su nombre lo repiten las recién casadas para obtener buenos augurios*”.

Precisamente, el poder apotropaico atribuido a sus reliquias estaba directamente relacionado con este aspecto, por lo que uno de los templos en los que se encontraban era el de Sancus, el dios de la lealtad, la honestidad y los juramentos, en especial, los

¹¹ Plutarco, *Quaestiones Romanae*, 30.

¹² “*Gaia Caecilia appellata est, ut Romam venit, quae antea Tanaquil vocitata erat, uxor Tarquini Prisci regis Romanorum, quae tantae probitatis fuit, ut id nomen omnis boni causa frequentent nubentes, quam summam asseverant lanificam fuisse*” (Festo, *De verborum significatione*, 68).

¹³ Aboasi El Nimer: 1998: 121.

matrimoniales.¹⁴ En él se encontraba la estatua de bronce de Tanaquil a la que aluden tanto Plutarco como Festo. A este respecto, este último relató:

Praebia rursus Verrius vocari ait ea remedia, quae Gaia Caecilia, uxor Tarquini Prisci, invenisse existimatur, et inmiscuisse zonae suae, qua praecincta statua eius est in aede Sancus, qui deus dius fidius vocatur; ex qua zona periclitantes ramenta sumunt.¹⁵

El término *praebia* se refiere a los amuletos que alejaban el peligro de los niños, muchos de ellos colgándose de sus cuellos, siendo correcta la etimología que propone Varro Flaco al relacionarla con *prohibeo* (repeler).¹⁶ En los tiempos en los que escribía Festo, el siglo II, la palabra *praebia* ya había quedado obsoleta en favor de *remedia*.¹⁷ En este sentido, la estatua de Tanaquil portaba un cinturón ceñido cuyos pedazos podían ser recogidos para alejar los males por las personas que se encontraban en peligro. En concreto, Festo señala que fue ella misma quien inventó esos remedios de carácter apotropaico.

En conclusión, conforme la romanización fue avanzando, las mujeres tirrenas vieron cómo su anterior posición en la sociedad etrusca mutaba en pro de la romana, quedando subordinadas al padre, marido e hijo, incluso en la onomástica y en el tratamiento funerario, o perdiendo su individualidad y su lugar en el espacio público. Reflejo de ello es la manera en que se quiso relegar a una de aquellas mujeres etruscas, Tanaquil, que con total seguridad había asistido junto a los hombres a los banquetes y a los espectáculos en Tarquinia, a la posición que Roma atribuía a las mujeres en casa junto a la rueca. Sus reliquias reforzarían esa posición, encomendándose a ellas las recién casadas para lograr encajar en ese modelo de perfecta matrona que la sociedad romana les imponía.

Bibliografía

Aboaasi El Nimer, Emad (1998): “La mujer etrusca y las mujeres del Antiguo mediterráneo. Apuntes sobre el tema”. En: Arcila, Eduardo (ed.), *En búsqueda de la historia: memorias de las primeras Jornadas de Investigación de la Escuela de Historia*. Venezuela: Universidad Los Andes, pp. 119-129.

¹⁴ Avial, 2021: 274. Sobre el otro templo donde reposaban sus reliquias, el de la Fortuna, Martínez-Pinna propone la comparación legendaria entre Tanaquil y la diosa Fortuna a partir de su poder como “hacedora de reyes” hacia Servio Tulio (Martínez-Pinna, 2010).

¹⁵ Festo, *De verborum significatione*, 307-308

¹⁶ Ernaut/Meillet, 2001: 530.

¹⁷ Palmer, 1996: 23.

- Avial, Lucía (2021): *Breve historia de la mitología de Roma y Etruria*. Madrid: Ediciones Nowtilos.
- Bachofen, Johann Jakob (1861): *El matriarcado: una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Linares, María del Mar (trad.), 1987. Torrejón de Ardoz: Akal.
- Bonfante, Larissa (octubre 1973): "Etruscan Women: A Question of Interpretation". En: *Archaeology*, 26, 4, pp. 242-249.
- Elvira, Miguel Ángel (2007): "Dos miradas sobre la mujer etrusca". En: *Anales de Historia del Arte*, 17, pp. 7-24.
- Ernout, Alfred/Meillet, Antoine (2001): *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. París: Klincksieck.
- González, Patricia (2021): *Soror. Mujeres en Roma*. Madrid: Desperta Ferro Ediciones.
- Heurgon, Jacques (1991): *La vida cotidiana de los etruscos*. Madrid: Temas de Hoy.
- Keller, Werner (1973): *Historia del pueblo etrusco. La solución de un enigma*. Barcelona: Omega.
- Lundeen, Lesley (2006): "In Search of the Etruscan Priestess: a Re-Examination of the Hatrencu". En: Schultz, Celia (ed.), *Religion in Republican Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 34-61.
- Martínez-Pinna, Jorge (1996): "In convivio luxuque: mujer, moralidad y sociedad en el mundo etrusco". En: *Brocar*, 20, pp. 31-56.
- Martínez-Pinna, Jorge (2010): "Tanaquil, ¿hipóstasis de Fortuna?". En: Domínguez, Adolfo (ed.), *Doctrina a magistro discipulis tradita: estudios en homenaje al profesor dr. Luis García Iglesias*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 105-119.
- Palmer, Robert (1996): "Locket Gold, Lizard Green". En: Hall, John F. (ed.), *Etruscan Italy. Etruscan Influences on the Civilizations of Italy from Antiquity to the Modern Era*. Provo: Brigham Young University, pp.17-27.
- Spivey, Nigel (1991): "The power of women in Etruscan society". En: *The Accordia Research Papers*, 2, pp. 55-68.
- Teja, Ramón (2014): "De cuentos de viejas a objetos sagrados: la cristianización del amuleto-phylakterion en la Iglesia Antigua". En: *Revista Internacional de Investigación sobre Magia y Astrología Antiguas (MHNH)*, 14, pp.71-96.

Fuentes clásicas

- Tito Livio, *Ab Urbe condita. Libros I-III*. Villar, José Antonio (trad.), 1990. Madrid: Gredos.
- Plinio el Viejo, *Naturalis Historia. Libros VII-XI*. García, Ignacio (trad.), 2003. Madrid: Gredos.

Plutarco, *Quaestiones Romanae*. Marcos, Manuel-Antonio (trad.), 1992. Madrid: Akal.

Festo, *De verborum significatione*. Lindsay, Wallace (ed.), 1997. Leipzig: Teubner.

FRUCTUOSO DE TARRAGONA EN LAS MANOS DE PRUDENCIO: ESTUDIO COMPARADO DE PERISTEPHANON 6 Y LA PASSIO FRUCTUOSI

Alfredo Encuentra Ortega¹

Prudencio concibe y escribe su *Peristephanon* o *Libro de las coronas* con el claro propósito de instaurar o reforzar el culto de los mártires en su Hispania natal. En 403/4, fecha de publicación de su obra, este era un fenómeno relativamente nuevo y en expansión, pues venía a sustituir el culto pagano prohibido en sucesivos edictos promulgados por Teodosio y Honorio. Como hemos visto en ocasiones anteriores, Prudencio se inspira para ello en una incipiente tradición literaria, presente en himnos, epigramas y pasiones; en su defecto, acude también a la tradición oral.² En el caso del himno sexto del *Peristephanon*, dedicado a Fructuoso de Tarragona, reescribe unas actas previas (*Passio Fructuosi* = *PF*) despojándolas de rasgos particulares y desde una perspectiva de confrontación entre bien y mal.³ Sobre la base de estudios previos,⁴ nos centraremos en el retrato de Fructuoso como referente episcopal. En él Prudencio culmina tendencias ya visibles en la *PF* presentando al obispo mártir como soldado e imitador de Cristo y como Moisés ante la zarza en llamas, insertando además el relato en una lectura tipológica y trinitaria. Las coincidencias entre ambos textos son tan intensas que permiten inferir una influencia mutua en sus redacciones definitivas.

1. La *Passio Fructuosi*

Fructuoso de Tarragona contaba a finales el siglo IV con unas actas martiriales, que Agustín cita en su sermón 273. Esto delata la presencia de una comunidad cristiana

¹Profesor del Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza alfenc@unizar.es. Este artículo se enmarca entre las iniciativas del grupo de referencia “Artífice” (H10_17R), cofinanciado entre el Gobierno de Aragón y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

² Así lo hace notar en *Perist.* 1.73-84 y 4.137-140.

³ Conclusiones del análisis contrastivo de Bilby, 2012: 233-234.

⁴ Sabbatini, 1972: 53; Palmer, 1989: 224. Schmidt, 2003: 264-266. Bilby, 2012.

numerosa y con cierta tradición en esa ciudad.⁵ La *Passio Fructuosi*⁶ es derivado directo de dicha comunidad, algunos de cuyos miembros son recordados en ella. Además de los diáconos Augurio y Eulogio, aparecen el converso Rogaciano (2.1), el lector Augustal (3.49), un tal Felix, *commilito frater noster* (3.5), y dos siervos cristianos del prefecto, Bábila y Migdonio (5.1).⁷ En el texto transmitido los especialistas aprecian, cuando menos, dos fases en su redacción,⁸ si bien la amalgama de materiales diversos fue integrada en una redacción final reforzada con citas de la Biblia. La primera parte (párrafos 1-2) narra el momento de detención, encarcelamiento e interrogatorio de Fructuoso y de sus diáconos Augurio y Eulogio. La precisión en los datos cronológicos y personales (¡se dan los nombres de los seis *beneficiarii* encargados la detención!) hicieron pensar en un testigo ocular como autor del texto.⁹ Este se caracteriza por un latín sencillo, más técnico¹⁰ y menos literario que el resto, especialmente en el interrogatorio. Sin embargo, por más que reproduzca la frescura de un *commentarium* redactado en 259, los hechos se subordinan a una reelaboración etiológica e ideológica. Así, lo indica el interés en articular los hechos en torno al 21 de enero, *natalicium* del mártir, y hacer coincidir este con un viernes, día de la pasión de Cristo (Mc 15.42; Lc 23.54); la expresión de los días (*die dominica PF 1.1, sexta feria 2.1*) es además deliberadamente antipagana. En la respuesta de Eulogio a la pregunta de si adora a Fructuoso (*ipsum colo quem et Fructuosus colit 2.8*), se intuye un argumento dirigido contra sectores críticos del culto martirial y presupone, cuando menos, un cristianismo triunfante.¹¹ Por último, la mención del ayuno del obispo (*statio*) en miércoles y viernes (*PF 3.2*) cobra pleno sentido dentro de la ola de ascetismo que siguió a la difusión de la *Vita Antoni* en la versión de Evagrio

⁵ Así lo deducen Luongo, 2010: 269 y Hershkowitz, 2017: 111. Su culto lo atestiguan los restos de la basílica paleocristiana y la tumba de Fructuoso y sus diáconos; sobre recientes hallazgos, véase López Vilar / Muñoz Melgar, 2019: 36-37. Resulta significativa además la ausencia de argumentos anti-paganos en *Perist.* 6 si lo comparamos con la *bruta Vasconum gentilitas* de *Calagurris* en *Perist.* 1.95.

⁶ Seguimos el texto de Musurillo, 1972.

⁷ La edición de Fábrega Grau, 1955: 185 mantiene la variante textual que menciona a un *frater Martialis*.

⁸ Fábrega Grau, 1953: 91 todavía cree en un mismo autor de los párrafos 1-6, mientras que Palmer, 1989, 207 ve la ausencia de lo milagroso en 1-4 como prueba de autenticidad. Estos, según Luongo, 2010: 280 corresponderían con los inicios de la literatura martirial, mientras que los tres últimos a la segunda mitad del s. IV.

⁹ Franchi de' Cavalieri, 1935: 150 apuesta por uno de esos soldados, que acepta Fábrega Grau, 1953: 88. Luongo, en cambio, 2010: 280 descarta totalmente esta posibilidad. Sobre el autor, Fábrega Grau, 1953: 87 sostiene que “demuestra ser una persona poco culta, no miembro del clero, y que no trató muy íntimamente con el mártir”.

¹⁰ Análisis de las fórmulas administrativas en Luongo, 2010: 260-263.

¹¹ Musurillo, 1972, xxxii, sitúa su redacción tras el edicto de tolerancia (314).

a fines del s. IV, de la que Prudencio (véase *Cath.* 7 y 8) y otros aristócratas hispanos participaban.

La segunda parte (parágrafos 2-4) se ocupa de la pasión. Presenta esta una redacción más cuidada y concede especial atención a la dimensión teológica, eclesiológica y política de los hechos. Así lo indican la corrección que hace Fructuoso, mostrando que su patrocinio como mártir abarcará a toda la iglesia católica (*ecclesiam catholicam ab oriente usque in occidentem* 3.6) no a Félix en particular o, de nuevo, las varias concomitancias de la muerte de Fructuoso con momentos de la pasión de Cristo (*PF* 4.2, véase más abajo) y con los tres jóvenes hebreos condenados al horno por negarse a adorar a los dioses de Nabucodonosor (Dan. 1.6-7; 3.13-26). En esta última comparación se aprecia un intento de lectura tipológica, que se aprovecha además para desarrollar una interpretación trinitaria de los tres jóvenes,¹² lo que induce a pensar en una redacción posterior al concilio de Constantinopla (381).



Figura 1. Anfiteatro de Tarragona. Bajo las ruinas de la iglesia medieval subyace una iglesia visigótica construida sobre el supuesto emplazamiento del martirio de Fructuoso, Augurio y Eulogio, cf. Godoy Fernández (1995). Foto: Wikimedia (consultado 22/04/2022)

Una tercera parte (parágrafos 5-7) consigna los *magnalia* que corroboran la apoteosis y el poder de los mártires y deja entrar la tradición oral en forma de visiones. Una es concedida a dos siervos y a la hija del procónsul Emiliano pero negada a este: ven cómo los tres suben al cielo desde la hoguera colocada en el anfiteatro de la ciudad. En otra Fructuoso se aparece a los fieles para que repongan inmediatamente sus reliquias, dispersas y atesoradas de forma privada. El texto transmitido cuenta además con añadidos

¹² Resulta interesante la lectura de Luongo, 2010: 272-273, que asocia a Fructuoso con el Padre y a los dos *diakonoï* con el Hijo y el Espíritu.

posteriores, que son eliminados en las ediciones modernas:¹³ una versión extendida y exegética de la segunda visión, que describe las reliquias ya colocadas *sub altario sancto*, una tercera visión en la que Fructuoso recrimina a Emiliano –que además Prudencio omite–, y una cuarta en que Fructuoso incita a la *translatio* de sus reliquias a Capo di Monte en el Norte de Italia, en anticipación de la invasión musulmana. La *PF* concluye con un *makarismós* (*O beati martyres... O beati martyres...!* 7.2) que, en densas metáforas bíblicas,¹⁴ ensalza el valor de los mártires, su corona y el puesto de honor que ocupan en el cielo mientras bendicen las tres personas de la Trinidad.

2. La reescritura de Prudencio en *Perist.* 6

Prudencio reescribe el texto de la *PF* como himno compuesto por 162 endecasílabos falecios, característicos de la lírica de Catulo y los epigramas de Marcial. La división en estrofas de a tres tal vez sea símbolo trinitario en homenaje al trío de mártires (*arcem... Hiberam / trino martyre trinitas coronat* 6). Prudencio rompe así, a un mismo tiempo, con la tradición pagana y la adapta a su propósito de exaltar el nuevo culto de Tarragona, ciudad que reconoce muy próxima.¹⁵ A pesar de tratarse de una paráfrasis en verso, ejercicio habitual (*progymnasmaton*) en las escuelas antiguas, Prudencio aprovecha la ocasión para ofrecer algo nuevo y personal.

La narración sigue en líneas generales el desarrollo de la *PF* y se articula en tres partes equilibradas (Fig. 2). Encuadran el relato los tercetos que ensalzan respectivamente el honor que los tres mártires confieren a *Tarraco* (vv. 1-9), cabeza de las ciudades íberas y de las tierras que rodean los Pirineos (142-159). Dentro de ese marco se distinguen claramente las partes de la *PF*: la detención y encarcelamiento (vv. 10-33), el interrogatorio y condena (34-50), la pasión (51-120), y las visiones del ascenso al cielo y amonestación a los fieles (121-141). Como es habitual en *Perist.*, el himno se cierra con una plegaria personal para el perdón de los pecados (160-162) después de exhortar a la comunidad para que celebre a sus mártires con coros y cánticos (148-159).

¹³ Franchi de' Cavalieri, 1935:195-199 los recoge como apéndice de su edición, y son omitidos en las ediciones Fábrega Grau, 1955 y Musurillo, 1972.

¹⁴ Luongo, 2010: 279.

¹⁵ Frente a propuestas anteriores, Palmer, 1989: 26 sostiene que las provincias que Prudencio alude haber dirigido (*Praef.* 16-17) serían hispanas; una de ellas la Tarraconense, concluye Coşkun, 2008: 314. La descripción de la ciudad en *Perist.* 6.154-156 coincide con la que reconstruyen los arqueólogos.

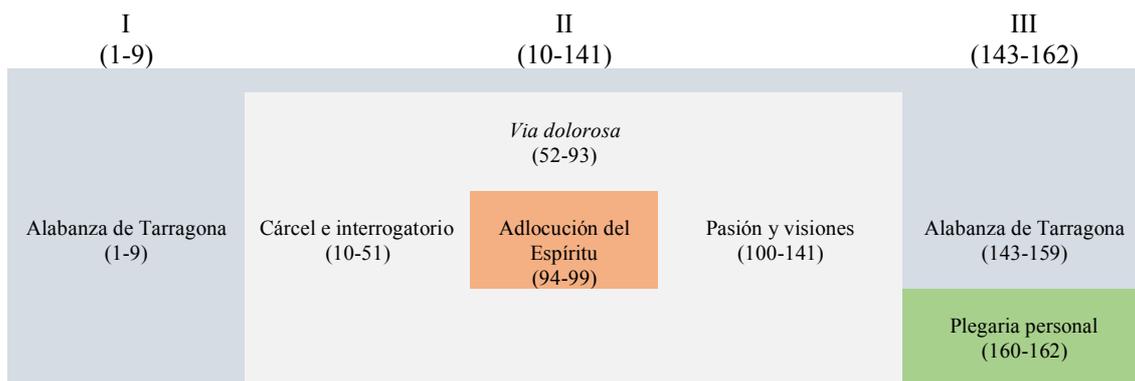


Figura 2. Estructura de *Perist.* 6

La novedad se halla en la caracterización de Fructuoso. Prudencio engrandece su figura, y para ello le concede repetidamente la palabra e intensifica su comparación con figuras bíblicas. Para empezar, el himno omite la detención y el relato arranca con los tres mártires en ascenso al cielo, movimiento que se confunde y solapa inmediatamente con la bajada a la cárcel. Se resalta ante todo el magisterio y el ejemplo del obispo para con sus diáconos (*dux et praeuius et magister illis... ibat* 10-12). Es un *praeceptor uehemens* (20) por su firme resolución de ir al martirio (*gaudet currere Fructuosus ultro* 18). Sus palabras tras la detención toman entonces el color de la arenga de un general antes de la batalla y otorgan un marcado tono épico en su lucha contra el mal:¹⁶

Mecum state, uiri; uocat cruentus
ad poenam coluber dei ministros.
Ne mors terreat! Est parata palma.

Carcer Christicolis gradus coronae est,
carcer prouehit ad superna caeli,
carcer conciliat deum beatis (*Perist.* 6.22-27)

Manteneos conmigo, soldados: la cruel serpiente está llamando a martirio a los ministros de Dios. No os asuste la muerte: os está reservada la palma. La cárcel es para los cristianos peldaño a la corona; la cárcel conduce a lo más alto del cielo; la cárcel asocia a Dios con los bienaventurados.

Después, durante el interrogatorio (44-47) Prudencio retoma el desarrollo de la *PF*. Fructuoso hace confesión de fe (*aeternum colo principem dierum* 44) y profesión episcopal (*sum famulus gregisque pastor* 47). Sin embargo, como novedades, Emiliano reprocha el exitoso magisterio del obispo (*doctor* 372), que incita a las tiernas doncellas a abandonar el culto pagano y desestimar la orden de Galieno (37-42). Asimismo, el

¹⁶ Bilby, 2012: 226.

camino de Fructuoso al anfiteatro es comparado con la subida al Gólgota. De esta manera, su rechazo a aceptar una copa de vino especiado no es tanto una negativa a romper el rigor del ayuno como imitación de Cristo en el calvario (Marc. 15.23), que exhaló a la hora nona (Marc. 15. 34), y cumplimiento de la promesa de la última cena (Matth. 26.29; Marc. 14.25).

Nondum nona diem resignat hora,
numquam conuiolabo ius dicatum
nec mors ipsa sacrum resoluet.

Sic Christus sitiens crucis sub hora
oblatum sibi poculum recusans
nec libare uolens sitim peregit. (*Perist.* 6.55-60)

Todavía la hora nona no cierra el día: nunca conculcaré la ley sancionada ni la muerte misma romperá el sacro voto. Así Cristo aguantó la sed en la hora de la cruz, cuando rechazó la copa ofrecida y se negó a beber.

Se anticipa así al momento de la muerte en la hoguera, presentada como crucifixión simbólica ya en la *PF*. El fuego quemó las ataduras de sus manos y Fructuoso pudo extender los brazos en señal de la cruz (*PF*. 4.3; *Perist.* 6.103-108). De igual modo Prudencio da una nueva dimensión a la negativa de Fructuoso a dejarse descalzar por uno de sus fieles. Desatar o llevar el calzado a alguien aparece en la Biblia como señal de respeto y veneración (Matth. 3.11; Ioh. 1.27); su renuncia es, por el contrario, testimonio de humildad. Así sucede en el lavatorio de la última cena (Ioh. 13.5-10) donde el pie descalzo es símbolo de pureza, condición necesaria para la contemplación de Dios tras el martirio. Así lo entiende Prudencio cuando compara a Fructuoso con Moisés ante la zarza (Exod. 3.5; *Perist.* 6.85-90). Así lo entendía también Esteban, el protomártir, en el juicio previo a su condena (Act. 7.33). Las palabras que dirige Fructuoso al anónimo fiel consuelan también a la comunidad, que le sigue triste (Luc. 23.28), y resaltan su futuro papel de mediador entre Cristo y todos los pueblos, no solo con su comunidad o con la iglesia católica (*PF* 3.5-6).

Atquin ipse pedes meos resoluam
ne uestigia praepedita uinclis
tardis gressibus inruant in ignem.

Cur lamenta rigant genas madentes?
Cur uestri memor ut fiam rogatis?
Cunctis pro populis rogabo Christum.” (*Perist.* 6.82-87)

¿Por qué no? Yo mismo desataré mis pies, no sea que mis pasos, entorpecidos por las ataduras, se adentren en el fuego con lenta zancada. ¿Por qué el lamento baña vuestras húmedas mejillas? ¿Por qué me pedís que me acuerde de vosotros? Pediré a Cristo por todos los pueblos.

Llegado así a la hoguera con los pies descalzos y decidido a morir, el espíritu se pronuncia sobre él. A diferencia de la *PF*, que deja hablar a Fructuoso inspirado por el Espíritu (*monente pariter ac loquente Spiritu Sancto Fructuosus ait* 4.1), la redacción de *Perist.* 6 es ciertamente ambigua para crear la imagen de que es el Espíritu mismo el que se desde el cielo se pronuncia y estremece a los asistentes (*resultat ecce / caelo spiritus et serit loquellam* 91-92).¹⁷ En esa parte nuclear del himno, en la que el mártir suele hablar a la comunidad y, por extensión, al lector mismo, Prudencio equipara la sangre del soldado cristiano vertida en el martirio con el bautismo (*lota mens in fonte rubro, Perist.* 1.30; *Perist.* 8), en alusión al bautismo de Cristo (Matth. 3.17; Marc. 1.11; Luc. 3.22). Asimismo, el tópico del *makarismós*, reforzado por la evocación de los bienaventurados en disfrute de los Campos Elíseos en *Aen.* 6.669, y la mención del apocalipsis sirven de elemento de unión estructural con el inicio (*Felix Tarraco* 1) y el final (*ruente mundo /... Tarraco, Fructuosus acri / soluet supplicio* 157-159) de un himno concebido en honor de Tarragona.

Non est, credite, poena quam uidetis,
quae puncto tenui citata transit,
nec uitam rapit illa sed reformat.

Felices animae quibus per ignem
celsa scandere contigit Tonantis,
quas olim fugiet perennis ignis!” (*Perist.* 6.94-99)

“No es un castigo, creedme, lo que estais viendo, que apresurado pasa en un breve instante y no arrebatara la vida, sino que la transforma. Felices las almas que obtuvieron escalar por medio del fuego las alturas del Todopoderoso, las que evitará, en otro tiempo, el fuego eterno”.

El final de Fructuoso en *Perist.* 6.100-120 sigue el relato de la *PF* aunque con mayor colorido épico. Las llamas tiemblan ante su resolución y liberan sus manos para no impedir sus plegarias. Y la comparación con los jóvenes hebreos se hace ahora más tipológica, pues se explica que fueron librados entonces porque Cristo no había

¹⁷ Así lo hacen notar Palmer, 1989: 219 y Roberts, 1993: 117.

inaugurado todavía la muerte honrosa del martirio (*mortis decus* 114)¹⁸. Y el mismo orden siguen las visiones que suceden al momento en que Dios permite que el espíritu de sus siervos abandone los cuerpos caducos: el cielo se abre a los mártires, llevados por los astros (122-123), y estos se aparecen a sus hermanos para ordenarles que devuelvan sus reliquias.



Figura 3. Tumba 24 de Serra Vilaró, 1936, en las excavaciones de 2014 (véase Macias / Muñoz / Teixell 2015), junto a la cimentación del ábside de una basílica paleocristiana. Se la identifica como sepulcro de los tres mártires de Tarragona. Foto © cortesía de J. M. Macias Solé.

Las divergencias en este punto entre *Perist.* 6 y la tercera parte de la *PF* son significativas y permiten pensar en un estado abierto de la redacción de *PF* en el momento en que escribe Prudencio.¹⁹ En efecto, la primera visión es concedida a un siervo en *Perist.* 6.121, no a dos como en la *PF*; y en *Perist.* 6 son unos envueltos en estolas blancas (*niueis stolis amicti* 139) quienes ordenan restituir a un sepulcro común (*cauo... marmore* 140-141) los restos que han de ser objeto de culto (*puluerem sacrandum* 141), y no Fructuoso, quien en *PF* se limita a ordenar la devolución (*restituerent sine mora* 6.3). Es más, en la narración de cómo los fieles se llevan las reliquias carbonizadas y la excusa de esa intención como piadosa, es *PF* 6.1-2 la que parece parafrasear *Perist.* 6.130-135 y no a la

¹⁸ Sobre este tema y el uso que Prudencio hace de Hor. *Carm.* 3.2.13 En *Perist.* 1, véase Encuentra, 2019: 41.

¹⁹ Agustín introduce en su *Sermón* 273, datado en el 396, citas de la primera parte de la *PF* (2.7-8 y 3.6), lo que permite suponer que manejase una versión previa más breve.

inversa, por entender que Prudencio habría evitado la cita textual. Y creemos sospecha cabal considerar que el *makarismós* con que concluye la *PF* se inspira en el mismo tópico que articula *Perist.* 6.

Tum de corporibus sacris fauillae
et perfusa mero leguntur ossa,
quae raptim sibi **quisque uindicabat.** (*Perist.*
6.130-132)

Superueniente nocte ad amphitheatrum cum
uino festinauerunt ut semiusta corpora
exstinguerent. Quo facto cineres eorum
collectos prout **quisque** potuit sibi **uindicauit.**
(*PF* 6.1-2)

*Entonces, de los cuerpos sagrados toman los
tizones y bañan los huesos en vino puro: cada
cual se afanaba en reclamarlos en propiedad.*

*Al caer la noche acudieron prestos al
anfiteatro con vino para apagar los cuerpos
medio quemados. Hecho esto, cada cual
acumuló y reclamó la propiedad de las
cenizas según pudo*

3. Conclusiones

Las diferencias, por un lado, y las coincidencias, por otro, entre los dos textos muestran que Prudencio conocía de primera mano la comunidad cristiana de Tarragona y a sus regidores. Siendo un escritor laico en un momento en que el episcopado reclamaba en exclusiva la interpretación y reescritura de los textos sagrados, como muestra la experiencia de Prisciliano, no se comprende que Prudencio reelaborase unas actas martiriales veneradas y leídas en la liturgia sin contar con el visto bueno del obispo local.²⁰ La comparación con *Perist.* 1 y 8, dedicados a *Calagurris*, resulta significativa tanto en lo que se refiere al patronazgo del obispo Valeriano como a ciertos tópicos que articulan *Perist.* 6. Me refiero al soldado de Cristo, al bautismo por la sangre y al valor testimonial de las visiones de ascenso a los cielos.²¹

Por todo ello, sin que podamos precisar el grado y las circunstancias, y mucho menos identificarlo con el “agiografo esperto”²² que unificó el texto, lo cierto es que se vislumbra la mano de Prudencio en la redacción final de *PF*, bien para fijar elementos de tradición oral (*solita... magnalia PF* 5.1), bien para dotarla de una lectura tipológica, trinitaria y nicena. Así, Fructuoso es tipo de Moisés en *Perist.* 6 y su muerte lo es de la de Cristo en

²⁰ Pudiera tratarse este de Himerio, a quien el papa Siricio dedica sus *Directa* en 385; o Hilario, identificado como obispo de Tarragona entre los asistentes al I Concilio de Toledo en 400; o Ticiano, citado en la carta que envía Consencio a Agustín.

²¹ Son unas prendas en *Perist.* 1.85-90 (*uidit hoc conuentus... uidit carnifex... 91*) y los propios mártires en *Perist.* 6.

²² Luongo, 2010: 280.

ambos textos, los cuales interpretan el trío de mártires como alegoría trinitaria. Tales técnicas interpretativas, que Prudencio trajo del Milán ambrosiano, son característica y marca que distingue al *poeta Christianus* en el resto de su obra. La solidaridad doctrinal entre los dos textos respecto al culto de las reliquias no solo sitúa la *PF* en una fecha próxima al 404²³ sino que ratifica un culto consolidado que se quiere centralizar en *Tarraco* (Palmer, 1989: 222) bajo patrocinio episcopal (Fig. 3).

Bibliografía

- Bilby, M. G. (2012): “Christendom Witnesses to the Martyrs: Modulations of the *Acta Martyrum* in Prudentius’ *Peristephanon VI*”. En: *Journal of Ecclesiastical History* 63, pp. 219-235.
- Coşkun, A. (2008): “Zur Biographie des Prudentius”. En: *Philologus*, 152, pp. 194-319.
- Encuentra Ortega, A. (2019): “Elementos protrépticos en el himno primero del *Peristephanon* de Prudencio”. En: Naya Franco, C. / Alfaro Pérez, F. (eds.): *Supra devotionem. Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la historia*. Zaragoza: POUZ, pp. 39-46.
- Fábrega Grau, A. (1953): *Pasionario hispánico (siglos VII-XI). Vol. I Estudio*. Madrid-Barcelona: CSIC.
- Fábrega Grau, A. (1955): *Pasionario hispánico (siglos VII-XI). Vol. II Texto*. Madrid-Barcelona: CSIC.
- Franchi de’ Cavalieri, P. (1935): “Gli atti di S. Fruttuoso di Tarragona”. En : *Note agiografiche* 8, pp. 129-199.
- Fux, P.-Y (2003): *Les sept passions de Prudence (Peristephanon 2. 5. 9. 11-14). Introduction générale et commentaire*. Friburgo: Éditions Universitaires.
- Godoy Fernández C. (1995): “La *memoria* de Fructueux, Augure et Euloge dans l’arène de l’anphithéâtre de Tarragone : nouvelle hypothèse sur son implantation”. En : *L’antiquité tardive* 3, pp. 251-252.
- López Vilar, J. / Muñoz Melgar, A. (2019) : “L’arqueologia cristiana de Tarragona. Balanç dels darrers 25 anys”. En : López Vilar, J. (ed.): *Tarraco biennal. Actes 4t Congrés Internacional d’Arqueologia i Món Antic. VII Reunió d’Arqueologia Cristiana Hispànica (Tarragona, 21-24 Novembre de 2018)*, Tarragona: 35-48.
- Luongo, G. (2010) : “La *passio Fructuosi*. Un approccio storico-letterario”. En : Gavalda Ribot, J. M./ Muñoz Melgar, A. / Puig i Tàrrach, A. (eds.): *Pau, Fructuós i el cristianisme primitiu a Tarragona*. Tarragona, pp. 256-280.

²³ Para la datación de *Perist.* 6 entre 398 y 404, véase Fux, 2013: 159.

- Macias Solé, J. M. / Muñoz Melgar, A. / Teixell Navarro, I. (2015): “La tumba martirial de los santos Fructuoso, Augurio y Eulogio”. En: *Adiós cultural* 112, pp. 14-15.
- Musurillo, H. (1972): *The Acts of the Christian Martyrs. Introduction, Text and Translation*. Oxford: OUP.
- Palmer, A.-M. (1989): *Prudentius on the Martyrs*. Oxford: OUP.
- Roberts, M. (1993): *Poetry and the Cult of the Martyrs*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Sabattini, T. A. (1972): “Storia e leggenda nei *Peristephanon* di Prudenzio”. En: *Rivista di studi classici*, 20, pp. 39-77.
- Serra Vilaró, J. (1936): *Fructuós, Auguri i Eulogi: màrtirs sants de Tarragona*. Tarragona.
- Schmidt, Ch. (2003): *Der Liber Peristephanon des Prudentius als Kommentar authentischer Märtyrerberichte des lateinischen Tradition*. Bochum: (tes.).

SANGRE DE MÁRTIRES, AZOTE DE DEMONIOS: PODER DE LAS RELIQUIAS CALAGURRITANAS EN *PERISTEPHANON I*

Javier Maldonado Fernández¹

Algo parece haber ocurrido alrededor de los restos de los mártires desde mediados del siglo IV que contribuyó al desarrollo del culto a las reliquias en la Antigüedad Tardía y en adelante. Se trata, según las fuentes literarias cristianas, de manifestaciones taumatórgicas, sobrenaturales, provocadas por la presencia de los restos mortales de los mártires.² En un primer momento, espíritus inmundos que se ven atormentados y, más adelante, también curaciones de dolencias físicas y expulsiones de demonios.

Varios autores han estudiado el fenómeno de exorcismos y curaciones en detalle como parte del culto a los mártires y sus reliquias, en particular Peter Brown y Robert Wiśniewski.³ Algo nuevo, pues, está sucediendo alrededor de las reliquias de mártires que no había sucedido previamente. Según Wiśniewski, dichas manifestaciones habrían sido presenciadas con anterioridad durante el s. III y mediados del IV, aunque tuvieran su germen ciertamente en prácticas anteriores y en relatos de las pasiones martiriales.⁴ Este tipo de manifestaciones se hallan en la base del incipiente fenómeno del culto a las reliquias que comienza a desarrollarse y que será tan característico del cristianismo occidental. Nos hablan de un proceso de consagración o consolidación religiosa de los restos martiriales –que sobrepasa el culto a los mártires–, que desemboca en un culto a las reliquias como presencia terrenal de estos mártires.

1. Mártires en el *Peristephanon*

En el himno primero del *Perist.*, 1, 94-114, pasaje al que el presente artículo se refiere, Prudencio nos presenta las reliquias calagurritanas ejerciendo este tipo de poder

¹ Investigador independiente javiermalfer@gmail.com. Agradezco profundamente al profesor Alfredo Encuentra sus correcciones y aportaciones para esta presentación.

² Wiśniewski (2019: pp. 27-28): “I think that the abundance of miracles in late antique Christian literature results, at least in part, from the fact that actually something began to happen at the tombs of the saints”.

³ Cf. Wiśniewski (2019), y Brown (2009: 106-113). Mientras Brown lo estudia en el contexto del surgimiento del culto a los mártires, Wiśniewski se centra algo más a fondo en el culto a las reliquias.

⁴ Se inscriben entre estos fenómenos la súplica del *Libellus precum* al emperador Constantino (escrito por Fausto y Marcelino), una carta de Atanasio, el testimonio de Jerónimo de Estridón alrededor de la tumba de Juan el Bautista, un texto de Juan Crisóstomo sobre eventos similares en el *Apostoleion* de Constantinopla, y el texto del himno primero del *Peristephanon*.

sobrenatural. Tal poder se manifiesta también en esta doble faceta que acabamos de mencionar: la de curar largas enfermedades del cuerpo (*purgata corpora*) y la de ejercer una suerte de tortura sobre los demonios. Éstos, de acuerdo con la descripción de Prudencio, manifestarían signos diversos: aullidos, latigazos, levitación de sus cuerpos, y en último término, expulsión del cuerpo de sus huéspedes.

Partiendo de este fenómeno que recogen diversas fuentes, el objetivo de esta presentación es indagar sobre la construcción literaria que hace Prudencio de dichos episodios taumátúrgicos, del poder de los mártires en sus reliquias y del papel que jugaban los demonios. Para ello, voy a centrar mi análisis del texto en torno a tres aspectos fundamentalmente. En primer lugar, las relaciones textuales que Prudencio construye, tanto dentro como fuera de *Peristephanon*. En segundo lugar, dentro de estas relaciones, me centraré en las alusiones hacia los textos del NT y hacia los referentes de la literatura clásica. Por último, de un modo transversal, daré unas pinceladas sobre el estilo que Prudencio utiliza para generar esta imagen.

Prudencio reelabora y construye una visión de los mártires y de sus restos mortales como auténticos templos y divinidades protectoras, y de los demonios como seres parasitarios que ceden ante el poder de estos protectores. Estos mártires son los nuevos héroes de Roma, y sus restos mortales, despojos de una victoria ante la persecución, son nuevos templos del Espíritu Santo. Sus restos, convertidos ahora en reliquias, continúan manifestando su influjo protector a través de la intercesión. Protección que no se manifestaba sólo a un nivel político, como protectores de todo el orbe,⁵ sino también nuevos protectores espirituales que ejercían su influencia redentora incluso sobre espíritus malignos de diversa índole, enfermedades del alma y del cuerpo.

Ciertamente, el tratamiento del poder del martirio no era algo nuevo en la tradición cristiana: ya Tertuliano acuñó la máxima “sangre de mártires, semilla de cristianos”.⁶ La novedad de este tratamiento reside en articular de forma literaria este nuevo poder de las reliquias como azote o fuerza de tortura, de los espíritus inmundos. Así, Prudencio genera un motivo complejo a partir de antecedentes literarios paganos y cristianos. Por todo ello, incluso si se ha basado en versiones anteriores de *passiones*,⁷ la imagen que ofrece es sin

⁵ Prudencio, *Perist.* 1, 10-15.

⁶ Tertuliano, *Apol.* 50, 13.

⁷ Wiśniewski (2019: 37).

duda mucho más elaborada que lo que la tradición oral habría conservado sobre las circunstancias de la muerte de estos mártires.⁸ Por ello, merece la pena ser examinada en sí misma. La creación de esta nueva imagen pudo estar motivada por el objetivo del *Peristephanon* de promover el culto y la piedad a estos mártires, culto que quizá aún no despertaba la suficiente atención y credibilidad en la opinión del autor.⁹

Pasamos al estudio del texto:

Iamne credis, bruta quondam Vasconum gentilitas,
quam sacrum crudelis error immolarit sanguinem?
credis in deum relatos hostiarum spiritus?
Cerue, quam palam feroces hic dumentur daemones,
qui lupino capta ritu deuorant praecordia,
strangulant mentes et ipsas seque miscent sensibus.
Tunc suo iam plenus hoste sistitur furens homo
spumeas efflans saliuas, cruda torquens lumina,
expiandus quaestione non suorum criminum,
audias, nec tortor adstat, heulatus flebiles,
scinditur per flagra corpus, nec flagellum cernitur,
crescit et suspensus ipse uinculis latentibus.
His modis spurcum latronem martyrurum uirtus quatit,
haec coerces, torquet, urit, haec catenas incutit,
praedo uexatus relictis se medullis exuit.
Linquit inlaesam rapinam, faucibus siccis fugit,
ungue ab imo usque ad capillum salua reddit omnia
confitens ardere sese; nam gehennae est incola.
Quid loquar purgata longis alba morbis corpora,
algidus cum decoloros horror artus concutit,
hic tumor uultum relinquit, hic color uerus redit?

¿No crees al fin, población de los vascones, en otro tiempo ruda, qué sangre tan santa ha inmolado el cruel error? ¿Crees que los espíritus de las víctimas sacrificadas han sido conducidos de vuelta hasta Dios?

Advierte cuán abiertamente son aquí domados los feroces demonios, Los cuales, con rito de lobo, devoran las entrañas capturadas, estrangulan las mentes y se entremezclan a sí mismas con los sentidos. Entonces, el hombre, lleno ya de su enemigo, es hecho entrar en locura, resoplando salivas espumeantes, volviendo sus ojos enrojecidos, Al haber de confesar bajo interrogatorio de unos crímenes ajenos. Escucha los gritos lamentables, ¡pero no está presente el torturador! El cuerpo se abre a lo largo de los latigazos, ¡pero no se vislumbra ningún látigo!

⁸ Palmer (1989: 237-239): para *Perist.* 1, Prudencio habría contado con la tradición oral, pero no con actas martiriales conservadas, las cuales, según su propio testimonio, se habrían perdido. Esta circunstancia, evidentemente, ofrecía al poeta mucho juego en la reelaboración de esta tradición oral.

⁹ Cf. 1, 94-96 en el fragmento presentado. Encuentra (2018:1-2) plantea que el culto a los mártires fuera favorecido por el *Perist.*, más que ser su antecedente.

Se eleva y es suspendido él mismo por lazos invisibles. Con estos medios la fuerza de los mártires sacude al sucio ladrón, Ésta lo reprime, tortura, quema, ésta lo empuja contra las cadenas. El ladrón, escarmentado, se arroja fuera de tras abandonar las médulas.

Deja a su presa ilesa, huye con las fauces secas, devuelve todo sano y salvo de la cabeza a los pies, confesando que él mismo está ardiendo, pues es habitante de la Gehena.

¿Qué diré de los cuerpos blancos, limpiados de largas enfermedades? Cuando el frío estremecimiento golpea los pálidos miembros, aquí la hinchazón abandona el rostro, aquí regresa el color auténtico.

2. Relaciones léxicas e intertextualidad

Uno de los recursos fundamentales que los autores latinos explotan en sus obras consiste en la recurrencia léxica que genera una asociación mental en la imaginación del oyente. Este tipo de asociaciones ponen en relación varios textos entre sí (relaciones intertextuales), o incluso pasajes dentro del propio texto (relaciones intratextuales), y han sido elaboradas en detalle por Gerard Genette. A través de dichas recurrencias léxicas, pueden establecerse similitudes temáticas dentro de la propia obra o construirse determinados motivos narrativos. Así mismo, el autor puede construir asociaciones con otros textos externos a su obra que pasan, de este modo, a formar parte del marco interpretativo del pasaje.

2.1. Relaciones intratextuales

Un primer análisis nos revela la presencia de alusiones intratextuales. Me refiero en concreto a la asociación que existe dentro del *Peristephanon* entre, de un lado, adjetivos que indican carácter de divinidad o sacralidad y, de otro, sustantivos referidos a los restos mortales de los mártires.

Encontramos las nociones de “santo” y “sagrado” (*sacer, sanctus, beatus*) acompañando a la sangre (*sanguis, cruor*) o los cuerpos (*corpora*) de estos mártires. Sin hablar de algo tan sólido como una fórmula épica en estas reiteraciones, lo que sí representan, a mi juicio, es la intencionalidad literaria de Prudencio. Él busca consagrar los restos mortales de los mártires -la sangre, las heridas, sus cuerpos- como santos o sagrados, y, por ende, capaces de este influjo sobrenatural que se les atribuía.

Así, en Per. 1, 95: *quam sacrum crudelis error immolarit sanguinem*, por su proximidad viene a reiterar otra expresión al inicio del mismo poema: *inlitas cruore sancto nunc*

harenas incolae (*Peris.*1, 8), y tan sólo dos versos antes se tilda a los cuerpos de los mártires de felices (*beatorum*) por su presencia ya en el Reino: *qui beatorum pudicus esset hospes corporum* (*Peris* 1,6).

Este tipo de asociación léxica se extiende a otros lugares dentro del *Peristephanon*: así, en el himno cuarto, en honor a los dieciocho mártires de Cesaraugusta.¹⁰ En *Perist.*11, 145, himno dedicado al obispo Valeriano, hallamos: *Nec iam densa sacro quidquam de corpore silua*. Este paralelo del himno cuarto es especialmente interesante. El tema de la sangre sagrada es presentado en ambos pasajes ejerciendo un poder sobre la raza de los envidiosos demonios (*exclusit genus invidorum daemonum*) y la protección que ejercen los mártires. El eco de “*sacrum ...immolarit sanguinem*” en el “*sacer immolatus sanguis*” del himno cuarto ha hecho pensar a Fux¹¹ que el texto de *Perist.* 4 habría servido como modelo para el himno primero. A mi parecer, un entramado más complejo está en juego. El texto, en conjunción con los ejemplos arriba citados, manifiesta una recurrencia a mi juicio intencional y literaria. Prudencio está usando estas repeticiones para consagrar en su poesía, no ya a los mártires mismos, sino a sus restos mortales, las reliquias, como santas o sagradas. El poder espiritual que emana de estas reliquias, que protege y repele, es una confirmación en la tierra del poder que los mártires ya ejercen desde el cielo.

2.2. Relaciones intertextuales – fuentes bíblicas

Como *poeta Christianus*, Prudencio bebe evidentemente de fuentes bíblicas en su poesía, a la hora de construir la imagen de los demonios. A nivel de su relación con el Nuevo Testamento el texto que nos presenta en *Perist.* 1 señalan inequívocamente a los mártires como nuevos apóstoles. En *Luc.* 10,17-20, los discípulos se alegran del poder concedido por Jesús en su misión, incluso sobre los espíritus inmundos, a lo cual Jesús responde con alegría que sus nombres han sido inscritos en el reino de los cielos.¹² El texto con el que se abre el himno primero de Prudencio, por su parte, asegura que los nombres de los dos

¹⁰ *Omnibus portis sacer immolatus / sanguis exclusit genus invidorum/ daemonum et nigras pepulit tenebras urbe piata* (*Peris* 4, 65-66).

¹¹ Fux (2013: 56) pone el texto en relación con las plagas de Egipto, no comenta sin embargo el texto de *Luc.* 10 17-19 ni la relación con otros paralelos del nuevo testamento relativos a exorcismos.

¹² *Videbam Satanam sicut fulgor de caelo cadentem (...); verumtamen in hoc nolite gaudere quia spiritus vobis subjiciuntur: gaudete autem, quod nomina vestra scripta sunt in caelis*. Referencia latina tomada de la biblia *Vulgata*. Todas las citas bíblicas en latín de este artículo son tomadas de la *Vulgata*. Fuera que Prudencio manejara algunos textos de la *Vulgata* (como sugiere, fuera que utilizara versiones más antiguas como la *Vetus*, el carácter sagrado de la palabra de Dios es bien sabido que confería a todas las traducciones un marcado conservadurismo.

mártires, Eemeterio y Celedonio, han sido escritos en el reino de los cielos *aureis litteris*, con letras doradas, por el propio Cristo.¹³

La referencia léxica es indiscutible y no podía pasar inadvertida a cualquier lector cristiano. Pero no sólo está Prudencio invitando a ver a estos mártires como nuevos apóstoles (lo cual ciertamente refuerza el fin retórico del *Peristephanon*: el de fortalecer la piedad hacia los mártires cristianos), sino que también logra Prudencio enmarcar el episodio que nos ocupa (versos 94 al 114) mediante la alusión a este pasaje. El poder que los restos mortales provocan en los demonios responde precisamente a su vínculo con los apóstoles, a quienes hasta los demonios se sometían en el nombre de Cristo.

Otro texto que sirve como modelo y referente escritural para este nuevo poder de las reliquias es el de *Marc. 5, 1-17*.¹⁴ Allí, Jesús expulsa a un grupo de demonios de un endemoniado en Gerasa. Tras la súplica de estos, que se identifican como “legión”, les permite ocupar el cuerpo de unos cerdos que, finalmente, se arrojan al mar. También en este pasaje la alusión mediante el léxico es evidente:

<u>Perist. 1</u>	<u>Marc. 5</u>
<i>cruda torquens lumina (v. 101)</i>	“ <i>Quid mihi et tibi, Jesu Fili Dei altissimi? adjuro te per Deum, ne me torqueas.</i> ” (5.7)
<i>audias, nec tortor adstat (v. 103),</i>	
<i>haec coercet, torquet, urit (107),</i>	
<i>crescit et suspensus ipse uinculis latentibus (v. 105)</i>	<i>qui domicilium habebat in monumentis, et neque catenis jam quisquam poterat eum ligare (5.3)</i>
<i>haec catenas incutit (107)</i>	<i>quoniam saepe compedibus et catenis vinctus, dirupisset catenas (5.4)</i>
<i>Cerne, quam palam feroces hic domentur daemones,</i>	<i>et nemo poterat eum domare (5.4)</i>

¹³ *Per. 1, 1-2: Scripta sunt caelo duorum martyrum uocabula, / aureis quae Christus illic adnotauit litteris.*

¹⁴ Fux (2013: 56) también nota cómo este pasaje del endemoniado de Gerasa es de especial gusto de Prudencio, cf. *Perist. 10, 37-40*.

Estas alusiones tienen por resultado el del presentar una lectura en paralelo: todos los efectos atribuidos a Jesús en el evangelio de Marcos son también atribuidos a los mártires: tienen poder para domar a los demonios, atormentarlos, e incluso atarlos con cadenas cuando nadie antes había podido lograrlo.

Es también relevante el hecho de que se produce un cambio de roles, de activos a pasivos: antes, los mártires habrían sufrido el martirio a manos de los perseguidores instigados por los demonios;¹⁵ ahora, tras haber triunfado en esta lucha interna, son ellos quienes atormentan con penas similares a estos espíritus.¹⁶ Ello se refleja en el pasaje a nivel lingüístico también: toda la actividad está cargada alrededor de la *virtus*, la fuerza que emana de las reliquias, mientras que los demonios acaparan buena parte de la pasividad gramatical, como objetos de la acción o como sujetos pasivos.¹⁷

Igualmente, el léxico sugiere las penas martiriales: cuerpos que son abiertos por el látigo (*scinditur per flagra corpus*), el interrogatorio para lograr la confesión de los crímenes (*quaestione non suorum criminum*); las diversas y similares penas a las que el demonio (como antaño los mártires) es sometido: es retorcido *torquet*, quemado, *urit*, atado a las cadenas, *catenas incutit*.

De otra parte, una serie de recursos de estilo también contribuyen a construir esta imagen de las reliquias que azotan a los demonios que se manifiestan en los cuerpos de los endemoniados. Las repeticiones de *quatit* e *incutit*, en posición final del verso, generan un énfasis sobre el sentido de estos verbos: agitar, sacudir (*quatere*) y golpear (*incutere*). La aliteración en oclusivas sordas también es utilizada para reproducir golpes sordos en latín,¹⁸ tal como lo encontramos en estos dos versos en consonancia con los golpes asestados a los demonios.¹⁹ Por último, la disposición de verbos en estructura paratáctica y asíndeton (*coercet, torquet, urit*) también genera una sensación de acumulación, una cierta “intensidad” en la acción. No hay descanso para estos espíritus, que sufren con la

¹⁵ La idea de que los demonios eran causantes de las persecuciones está presente en la literatura cristiana ya en Tertuliano, cf. *Apol.* 17 y 18.

¹⁶ En *Perist.* 10, 1102-1103 se observa también un vocabulario similar a este fragmento: '*Cessabit equidem tortor et sector dehinc/ iudex minatur, sed peremptoris manus/ succedet illis, strangulatrix faucium*. Se puede observar así un eco retrospectivo a nuestro pasaje: *strangulant mentes, (...) tortor (...) faucibus siccis*.

¹⁷ Así, referido a los mártires: *quatit, coercet, torquet, urit, incutit*. Los demonios, por el contrario, en plural: *domentur* o aludidos en singular como objeto de *quatit* en *spurcum latronem*.

¹⁸ Cf. Marouzeau (1954: 29) “le redoublement des explosives exprime une agitation tumultueuse, (...)”. Un ejemplo aportado de Horacio: *Od.* I, 4, 13: *Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas*.

¹⁹ *His modis spurcum latronem martyrum uirtus quatit, / haec coercet, torquet, urit, haec catenas incutit.*

única presencia de las reliquias, que desprenden su poder, su *virtus*, (aludida enfáticamente mediante la anáfora *haec...haec*) como agente ineludible de la tortura. Finalmente, el demonio, apaleado (*vexatus*) ha de renunciar a su presa y abandonar el cuerpo de su huésped (*praedo vexatus/ relictis se medullis exuit*) dejando el cuerpo que habitaba ileso (*linquit inlaesam rapinam*).

Prudencio nos presenta la acción de los espíritus a través de su manifestación física en los cuerpos de los endemoniados. Estas reacciones físicas, a las que los endemoniados se ven sometidos,²⁰ ofrecen una oportunidad a Prudencio para continuar su construcción narrativa de las reliquias como “azotes de demonios”.

Por lo que respecta a las alusiones, encontramos una vez más que Prudencio se basa en referentes del Nuevo Testamento. La reacción que describe podría atribuirse, en algunos de sus aspectos, tanto a una posesión como a un ataque de epilepsia. En realidad, en la narración bíblica, la posesión de un espíritu, ya sea un demonio o inspiración profética, se asociaba a menudo como causa de ataques epilépticos y de locura.²¹ Así, en *Matth.* 17, 14-18, y en *Marc.* 9, 17-22, Jesús cura a un endemoniado epiléptico. Especialmente relevantes en el lenguaje de Marcos es la repetición de *spumare*, que podría indicar que Prudencio tenía este pasaje en mente en particular al componer *Perist. 1*.²² Sea como fuere, Prudencio refiere estas reacciones –el chirrido de dientes, retorcerse en la tierra, espumear saliva- en *Perist. 1*, 101: *spumeas efflans saliuas, cruda torquens lumina*.

2.3. Relaciones intertextuales – fuentes clásicas

Pero Prudencio inspira su composición también en la tradición clásica, y señala constantemente a la poesía latina mediante alusiones.²³ Lo que es más, hace uso abundante de los mismos recursos literarios que le brinda la poesía latina y demuestra que

²⁰ El uso del verbo *sisto* de acuerdo con el *Oxford Latin Dictionary*, es susceptible de ser usado como causativo o transformativo: “to place in a given state or condition”. En este caso, el huésped (*homo*) deviene loco (*furens*). El uso de la pasiva contribuye a presentar al sujeto corporal como receptáculo de toda esta profusión de alaridos, reacciones furibundas, etc. Todas las manifestaciones físicas exteriores de los endemoniados se atribuyen a los demonios que los inhabitaban, de acuerdo con una establecida tradición.

²¹ Es algo característico también de la tradición clásica en los casos de locura inducida, como la que se manifiesta en los vates, oráculos, sibilas y otras manifestaciones divinas de la tradición literaria clásica (es el *enthusiasmós*).

²² “*spumat et stridet dentibus et arescit (...)*” y más adelante “*spiritus statim conturbavit eum, et corruens in terram volutabatur spumans*”.

²³ Estas referencias, especialmente a Virgilio, son abundantes en el caso de Prudencio, como era de esperar en alguien de su educación y formación literaria. De acuerdo con Witke (1971) habría leído a los autores clásicos a lo largo de su vida y, muy posiblemente, ejercido la poesía antes de la etapa de composición final de sus poemas. Sobre las citas literales a Horacio, Juvenal y Virgilio en su obra, cf. Witke (1971: 102).

puede emplear el arte antiguo al servicio del nuevo mensaje en muchos de sus recursos. En mi análisis, me he centrado sobretodo en el uso de las alusiones sonoras por medio de aliteraciones, que a su vez evocan reminiscencias de otros textos clásicos.

Así, la aliteración en silbante (s) que observamos en el pasaje (*Tunc suo iam plenus hoste sistitur furens homo /spumeas efflans salivas, cruda torquens lumina*) es un recurso sonoro usado para evocar el deslizarse de la saliva.²⁴ La acumulación de “f”, la *littera fremens*, a su vez, reproduce acústicamente los resoplidos de estos arrebatados en su ataque de locura. Ambos recursos se encuentran frecuentemente en la descripción de episodios de locura producida por una posesión divina, tales como el éxtasis de la Sibila de Cumas²⁵ o la furia inducida por la erinia Alecto a la reina Amata.²⁶

*huic dea caeruleis unum de crinibus anguem
conicit, inque sinum praecordia ad intima subdit,
quo furibunda domum monstro permisceat omnem.
ille inter vestis et levia pectora lapsus
volvitur attactu nullo, fallitque furentem*

Por otro lado, el sonido producido por la lengua sibilina de seres viperinos se reproduce también a menudo a través de la acumulación de consonantes silbantes (la “s” fundamentalmente). Tal reproducción, que genera una armonía imitativa, contribuye a dar vivacidad sonora a relatos y descripciones donde tales seres aparecen. Así, por ejemplo, en el caso de las sierpes enviadas por Apolo contra Laoconte, furiosas y con sus ojos inyectados en sangre.²⁷

A mi juicio, este doble motivo, -el del loco enfurecido y el de la serpiente que invade y consume el cuerpo de su huésped- es aludido aquí por Prudencio a través de estas sensaciones acústicas. Se establecen así paralelos entre esas temáticas, especialmente en el episodio de Alecto, mediante la alusión a la invasión de las entrañas (*praecordia ad*

²⁴ Marouzeau (1954: 22).

²⁵ Virgilio, *Eneida*, IV, 77 -82: *At Phoebi nondum patiens immanis in antro /bacchatur uates, magnum si pectore possit / excussisse deum; tanto magis ille fatigat / os rabidum, fera corda domans, fingitque premendo.*

Ostia iamque domus patuere ingentia centum /sponte sua uatisque ferunt responsa per auras. También en la *Tebaida* de Estacio hallamos un paralelo similar: 11,253-54: “agnouitque minas, magna stat feruidus ira//ante gregem spumisque animos ardentibus efflat”, que bien podría haber inspirado a Prudencio, cf. Fux (2013: 58).

²⁶ Virgilio, *Eneida*, VII, 346-350.

²⁷ Cf. *Eneida*, II, 210-211: *ardentisque oculos suffecti sanguine et igni, / sibila lambebant linguis vibrantibus ora.*

intima subdit) Así, también, especialmente, en *Perist.* 1, 99: *strangulant mentes et ipsas seque miscent sensibus*.

Prudencio presenta a los demonios, hijos de Satanás -aquella “Serpiente Antigua” del Apocalipsis y el Génesis-, como seres viperinos que se introducen dentro de sus huéspedes para consumirlos, retorcerlos, estrangularlos desde dentro. Son las nuevas Erinias del imaginario cristiano en Prudencio, que, al igual que las antiguas, desatan estos estados de ánimo de locura en sus víctimas. Las Erinias, divinidades telúricas que habitaban en el Hades junto a Plutón, también son representadas con rasgos viperinos. Esta imagen del animal que devora las entrañas y hace enfurecer desde dentro (*lupino ritu capta, devorant praecordia*) a su presa es un tema que, de nuevo, construye Prudencio en otros lugares de su obra, especialmente *Ham.* 389-393.²⁸ Por tanto, Prudencio está explotando aquí dos motivos clásicos (el de la serpiente y el de la locura) y combinándolos en la caracterización de los demonios.

Conclusión

Prudencio ha construido una imagen de las reliquias como azote de demonios. También nos las describe como las nuevas divinidades infernales que consumen a sus víctimas tras infectar sus cuerpos y les generan ataques de locura. Mediante un sugestivo tratamiento poético, que construye a partir de la tradición evangélica y de efectos de estilo cuidadosamente seleccionados de la poesía latina, Prudencio presenta una imagen original de estos episodios de exorcismo. En esta imagen, los demonios, impotentes, reciben pasivamente el ataque activo de la *virtus*, la fuerza que emanaba de estas reliquias. De este modo, Prudencio consagra a estas reliquias como nuevos templos sagrados, a cuya intercesión y piedad los fieles se acogen.

Bibliografía

Encuentra, Alfredo (2018). “El origen del culto de las reliquias en la Hispania tardoantigua: Prudencio y Caesaraugusta” en Alfaro Pérez, F.J., Naya Franco, C., 2018 (eds.). *El culto a las Reliquias: Interpretación, difusión y ritos*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

²⁸ El lenguaje en *Hamartigenia* recuerda a nuestro pasaje en *Perist.* 1: el diablo es un poderoso ladrón (*praedo potens*) que esparce a sus ayudantes por los miembros de sus víctimas huéspedes (*spargitque suos per membra ministros*), los siembra en interior (*serit ille medullitus omnes*), distribuyéndolos por los miembros (*spargitque suos per membra ministros*) para que “absorban” los corazones de los hombres (*corda bibunt hominum*).

- Brown, P. (2009). *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: University of Chicago Press,
- Fux, P.-Y., (2013). *Prudence et les martyrs: hymnes et tragédie : Peristephanon 1, 3-4, 6-8, 10 : commentaire*. Fribourg: Academic Press Fribourg.
- Marouzeau, J., (1954). *Traité de stylistique latine*. Paris: Société d'édition "Les Belles lettres".
- Palmer, A.-M., (1989). *Prudentius on the Martyrs*. Oxford: Clarendon Press.
- Wiśniewski, R., (2019). *The Beginnings of the Cult of Relics*. Oxford University Press, Oxford.
- Witke, C., (1971). *Numen Litterarum: The Old and the New in Latin Poetry from Constantine to Gregory the Great*. Leiden y Colonia: Brill Archive.

SAN MARCELO DE LEÓN: LOS ORÍGENES CRISTIANOS DE UN CAMPAMENTO MILITAR ROMANO

Diego Prieto López¹

San Marcelo de León, conocido también como San Marcelo de Tánger, es un santo local no demasiado venerado fuera de la ciudad de León, donde se le rinde culto y devoción desde la Edad Media en una iglesia que lleva su nombre, situada fuera de la cerca medieval que tuvo la ciudad.

San Marcelo fue un centurión romano, que, según la tradición nació y vivió en León durante la segunda mitad del siglo III², fue legionario, y luego centurión de la *Legio VII Gemina Félix*, asentada en el campamento romano que ocupó el centro histórico de la actual ciudad de León en el año 74 d. C., durante el reinado de Vespasiano, hasta finales del siglo IV o principios del V, cuando el recinto pasó a convertirse en un espacio urbanizado reutilizando las estructuras romanas³. Otra de las tradiciones nos dice que fue centurión romano, pero de la legión asentada en Tingis, la actual Tánger, donde fue martirizado⁴.

Hay dos tradiciones hagiográficas sobre San Marcelo perpetuadas por la tradición oral que tomaron soporte escrito tardíamente. La primera sitúa su nacimiento, vida y muerte en León. La segunda señala que, después de haber vivido en León, destinado en Tánger fue, allí martirizado. La ciudad de León tiene una capilla situada en la actual calle Ancha, conocida como la capilla del Cristo de la Victoria, junto a la antigua puerta Cauriense del campamento militar romano, donde según la tradición popular se situaba la casa donde había vivido San Marcelo con su familia. La capilla, construida en el siglo XV, justo en el momento en que llegaron las reliquias del Santo Mártir a León, fue totalmente reformada en el siglo XIX según un proyecto original de Demetrio de los Ríos, fechado en 1884, que recortó el cuerpo del templo, y solo dejó la cabecera rehecha según la

¹Profesor del Centro Superior de Diseño de Moda de la Universidad Politécnica de Madrid diego.prieto.lopez@fundisma.upm.es; Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid diepriet@ucm.es

² González, 1993: 79-85.

³ Palao, 2006.

⁴ Gaiffier, 1943: 116-139.

estética neorománica de los historicismos decimonónicos. El proyecto finalmente se ejecutó en 1891 ya que, según las actas del Ayuntamiento, en ese año el solar estaba convertido en un basurero. Según Ponga, su arquitecto pudo ser Juan C. Tobardo⁵. La talla del denominado Cristo de la Victoria, que también fue restaurada a finales del siglo XIX, y que ha sido datada entre finales del siglo XII y principios del XIII⁶, es seguramente una composición historicista del siglo XIX hecha a partir de elementos originales de un Cristo crucificado medieval.

Marcelo el día del cumpleaños del Emperador Maximiano en el año 298 a. C., Augusto Maximiano de Occidente⁷, mientras los demás Centuriones de la legión ofrecían sacrificios y ofrendas al emperador, se quitó las insignias militares de su rango, y las arrojó a los pies de los estandartes de la legión, afirmando que, por ser cristiano, no podía seguir manteniendo el juramento militar, pues debía solo obedecer a Cristo y darle culto como único Dios verdadero, y no al emperador, como había estado haciendo hasta ese momento⁸. Tras negarse al culto imperial comienza su martirio. Francisco Pérez nos describe el momento en el que el santo tira las insignias: “*Manilio Fortunato a Agricolano, su señor, salud. En el felicísimo día en que todo el orbe celebramos solemnemente el cumpleaños de nuestros señores augustos césares, señor Aurelio Agricolano, Marcelo, centurión ordinario, como si se hubiese vuelto loco, se quitó espontáneamente el cinto militar y arrojó la espada y el bastón de centurión delante de las tropas de nuestros señores*”⁹.

La *Passio* de San Marcelo nos ha llegado en dos versiones transmitidas a través de varios manuscritos dispersos en las bibliotecas de Roma, Bruselas, Londres, Madrid y Burdeos, y lo único que se reconoce como auténtico es el núcleo original del relato, donde constan dos interrogatorios verbales en dos tribunales diferentes, a una distancia de tres meses, y según quien lo recoge, cada tribunal sucedió en dos lugares diferentes.

De Gaiffier realizó un pormenorizado estudio de las diferentes versiones de la *Passio* de la vida del santo leonés, en el que se puede analizar todo el proceso judicial desde el momento que San Marcelo arroja las insignias al suelo hasta su condena.

⁵ Ponga, 2016: 112-113.

⁶ Algorri/Cañas/González, 2000: 54-55.

⁷ Potter, 2005.

⁸ González, 1993: 79-85.

⁹ Pérez, 2001: 1333.

La *Passio* interpretada por Gaiffier¹⁰ nos cuenta que en *Tingis* (Tánger), no en la ciudad de León como la tradición popular leonesa ha querido ver, durante el mandato de gobernador Astasio Fortunato, en el momento de la celebración del cumpleaños del emperador, el día 21 de julio, San Marcelo se declaró a sí mismo y en público cristiano, se despojó de sus insignias militares, diciendo: *“Yo sirvo al Rey Eterno, Jesucristo, y no seguiré al servicio de vuestros emperadores. Desprecio a vuestros dioses de madera y de piedra, que no son más que ídolos sordos y mudos”*. Los centuriones sorprendidos al escuchar las palabras de Marcelo lo tomaron preso, y le contaron al gobernador lo sucedido. Fue entonces cuando se le mandó llevar a prisión hasta que terminaran las celebraciones del aniversario del emperador Maximiano. El consejo y el gobernador reunidos con el mártir le preguntaron: *“¿Por qué te quitaste el cinturón militar en público, en desacato a la ley militar, y por qué arrojaste tus insignias?”*. A lo que Marcelo le respondió: *“El 21 de julio, día de la fiesta del emperador, ante los estandartes de nuestra legión, proclamé en público y abiertamente que yo era cristiano y que no podía servir al ejército, sino sólo a Jesucristo, el Hijo de Dios Padre Todopoderoso”*. Astasio Fortunato le contestó: *“No puedo pasar por alto ese modo de proceder tan precipitado, de suerte que daré cuenta a los emperadores y al César. Voy a enviarte a mi señor Aurelio Agricolano, diputado de los prefectos pretorianos”*.

El 30 de octubre del 298 d. C. Marcelo fue juzgado por Agricolano, que le llevó el informe presentado por el gobernador Fortunato, momento en el que mártir reconoce de nuevo todos los hechos acontecidos, y finalmente fue condenado, con la siguiente sentencia: *“Marcelo, que tenía el rango de centurión, ha admitido que él mismo se degradó al arrojar públicamente las insignias de su dignidad. Por otra parte, el informe oficial hace constar que pronunció palabras insensatas. En vista de lo cual, disponemos que perezca por la espada”*.

El estudio realizado por Gaiffier deja claro que estamos delante de un santo mártir africano, y son los textos posteriores, escritos por autores españoles, los que han transformado al mártir en un ciudadano leonés, identificando su casa. Incluso algunos llegan a decir que desde época de Constantino hubo en León una iglesia dedicada al Santo mártir¹¹. En realidad, la hagiografía en torno a la figura de San Marcelo surge durante la

¹⁰ Gaiffier, 1943: 116-139.

¹¹ Gaiffier, 1943: 116-139.

reconquista del valle del Duero, en estrecha relación con la cristianización de la ciudad de León y su territorio diocesano, que fue incorporado a los dominios del reino Astur en el 754. Hasta el 853 no va a ser repoblada de nuevo la ciudad por orden de Ordoño I, momento en que se incorpora de manera efectiva al Reino de Asturias¹². Anterior a esta repoblación tenemos una evidencia importante el Códice 11 del Archivo de la Catedral de León, conocido como el *Libro Tumbo*, en el que encontramos una referencia de tiempos de Ramiro I de Asturias (842-850) en la se dice que “*restauró la iglesia de San Marcelo en el suburbio legionense cerca de la Puerta Cauriense, fuera de las murallas de la ciudad*”¹³. Otros textos, como el de jesuita Juan Croisset, nos dice que la iglesia de San Marcelo fue edificada por Ramiro I, junto a la puerta que se denominó Cauriense, entre el antiguo monasterio de San Miguel y el de los mártires San Adrián y Santa Natalia¹⁴. La existencia del documento de la catedral, seguramente, conocido por el jesuita, nos deja una evidencia del primitivo culto al santo mártir en la ciudad de León, desde el momento en el que la ciudad, antiguo campamento romano, comienza a tener importancia política, seguramente por haber conservado el sistema amurallado romano. Esta situación geográfica y estratégica privilegiada, convirtió a León en el lugar clave para planificar la conquista, y ocupación del valle del Duero en el siglo IX. Al creciente peso político y militar de León, tenemos que sumar que lo que las autoridades estaban buscando era dar legitimidad a los santos locales y a mártires cristianos para fijar allí una potente cabeza de Diócesis.

Los textos leoneses del archivo de la catedral también nos comienzan a presentar a la familia de San Marcelo. Juan Croisset¹⁵, recogiendo noticias de Baronia y Ruinart, afirma que Marcelo estaba casado con Santa Nonia o Nona, y que tuvieron doce hijos: San Claudio, San Lupercio, San Victorico, San Facundo, San Primitivo, San Emeterio, San Celedonio, San Servando, San Germano, San Jaunario o San Genaro y San Marcial. Todos fueron varones y militares, como su padre, y según la tradición oral popular fueron martirizados a su lado. El matrimonio de San Marcelo y Santa Nonia facilitó a las ciudades españolas un gran número de santos patronos, y al ejército medieval contra los musulmanes un considerable refuerzo ideológico¹⁶. De los doce hijos, San Fausto, San

¹² VV. AA, 1997: 424.

¹³ Ser, 1981.

¹⁴ Croisset, 1852.

¹⁵ Croisset, 1852.

¹⁶ González, 1993: 79-85.

Jaunario o San Genaro y San Celedonio recibieron la veneración en la Catedral de Córdoba junto a San Marcial cuyos supuestos restos fueron identificados en la Basílica de San Pedro de Córdoba en 1575¹⁷. Los restos de San Emeterio y San Celedonio están en Cantabria¹⁸, aunque según la tradición fueron martirizados en Calahorra, en el lugar donde se encuentra actualmente la Catedral, y parte de sus reliquias son veneradas en la capilla mayor de la girola de su monumental templo¹⁹. San Servando y San Germano tuvieron culto en Cádiz, y en su entorno. Todos ellos, al igual que se padre, van a subrayar la prelación de León frente a otras Diócesis, insistiendo en un componente legendario los *Milites Christi* que protegen el territorio y le defienden, como lo fueron otros santos militares como San Jorge, San Martín de Tours, San Mauricio y San Sebastián²⁰. La identificación de santos militares como protectores de la ciudad a lo largo de los siglos tiene que ver con el miedo de la población a ser atacados y conquistados por enemigos especialmente cuando aquellos eran musulmanes. En el caso de la identificación del culto de San Marcelo en el siglo IX en León, tiene una clara relación con el miedo a que la ciudad fuera de nuevo conquistada por los Califas de Córdoba, a la vez que con la búsqueda de su identidad religiosa como Diócesis. En León también se va a rendir culto a otros de sus tres hijos desde la edad media, como son San Claudio, San Lupercio y San Victorico, cuyas reliquias fueron depositadas y veneradas en el desaparecido Monasterio de San Claudio de León²¹.

¹⁷ Ramallo, 2010: 146.

¹⁸ López-González, 1993.

¹⁹ Ramallo, 2010: 150.

²⁰ Ramallo, 2010: 197-198.

²¹ Viñayo, 1977.

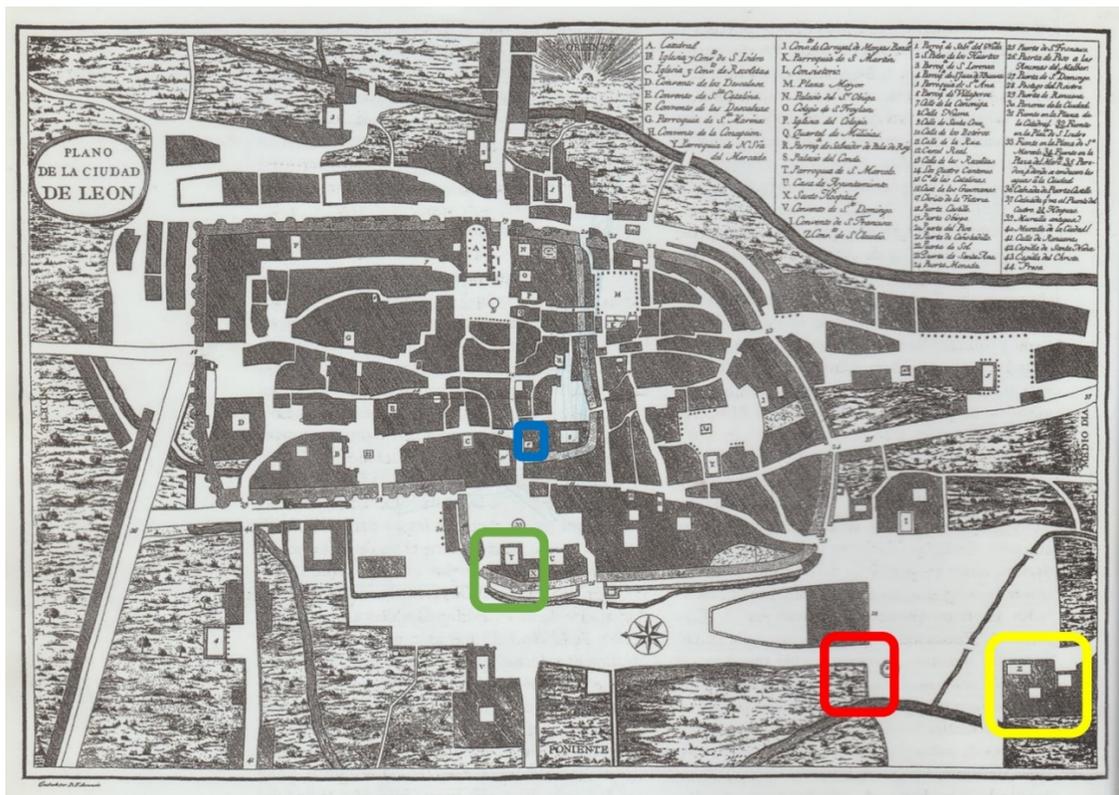


Figura 1. Plano de la ciudad de León según el Padre Risco de 1792. Marcado en azul la ubicación de la Capilla del Cristo de la Victoria. Marcado en verde la ubicación la iglesia de San Marcelo. Marcado en rojo la ubicación de la ermita de Santa Nonia. Marcado en amarillo la ubicación del Monasterio de San Claudio. Montaje del autor. Fuente: Biblioteca Virtual de Defensa.

Las tradiciones populares completan el relato con la vida la esposa de San Marcelo, Santa Nonia, que, enterada de la muerte de su marido e hijos, iba angustiada y sollozando con su hija, Nonita, cuando cae exhausta al suelo, este se abre y se la traga, subiendo el alma de las dos al cielo, con el resto de la familia, en lo que se conoce en León como el pozo de Santa Nonia, muy cerca de una ermita homónima, y a medio camino entre la iglesia dedicada a San Marcelo y el monasterio de San Claudio donde estaban las reliquias de tres de sus hijos martirizados²². Otra de las tradiciones, y la más arraigada en la hagiografía de la vida de la santa esposa de San Marcelo, afirma que ascendió a los cielos con solo suplicarle a Dios tras la muerte de toda su familia²³, en este caso no aparece mencionada ninguna niña a su lado. La iconografía más antigua conservada de San Marcelo es un retablo del siglo XIV de madera policromada procedente de la iglesia de San Marcelo de León, que se conserva en el Museo de León, donde aparece el matrimonio representado junto a sus doce hijos, y una niña de la mano de la madre, que algunos

²² Pozo, 2009: <https://www.elnortedecastilla.es/20090408/vida/barrio-misterioso-20090408.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

²³ <http://www.museodeleon.com/cgi-bin/zdoc30/media.pl?c=100424>

historiadores han identificado como su hija o como una criada²⁴. El retablo tiene una composición triangular, donde aparece en el centro San Marcelo y Santa Nonia, con una niña situada entre ambos personajes, que ha sido como Nonita, la hija que tuvieron ambos, o como una criada. Alrededor del matrimonio aparecen representados sus hijos varones, también mártires, seis a cada lado, y a diferente altura. Todas las figuras aparecen enmarcadas dentro de arcos trilobulados, y separadas entre sí por columnas, que terminan en su parte alta rematadas por pináculos. Todas las figuras masculinas tienen en su mano derecha una espada, símbolo de su martirio, que deja clara su condición de centuriones de la legión romana, aunque el análisis de la indumentaria no marca su posición militar de acuerdo con los parámetros de la indumentaria antigua militar romana, ya que están vestidos como civiles bajomedievales quizás para acercar la imagen a la vivencia visual del fiel que lo iba a ver.



Figura 2. Retablo gótico de San Marcelo. Museo de León. Imagen del autor Diego Prieto

²⁴Guisado, 2017: <https://departamentos.unileon.es/area-historia-del-arte/files/2019/01/Retablo-San-Marcelo.pdf>

La devoción que había convertido a San Marcelo en patrón y protector de la ciudad de León nació y creció lejos de sus restos mortales, enterrados en Tánger, en el lugar donde fue martirizado. De hecho, tales restos fueron recuperados tras la conquista de la ciudad norteafricana por Alfonso V de Portugal y don Juan, hijo del Duque de Braganza, el 28 de agosto de 1471, quedando Tánger bajo el dominio portugués hasta 1661²⁵. León tomó rápidamente como botín de guerra los restos de su patrón, que había sido hallado por las tropas portuguesas, pero que también eran reclamados como botín por las ciudades de Jerez y Sevilla. Esta disputa explica por qué la iglesia de San Gil de Sevilla conserva una pequeña reliquia de San Marcelo²⁶. El Papa Sixto IV tuvo que intervenir en el traslado de los restos del santo a León, debido a que se han documentado varias cartas escritas por Enrique IV de Castilla y por Isabel La Católica, que se conservan dentro del arca relicario que guarda las reliquias, usadas para presionar al Santo Padre²⁷.

Los restos de San Marcelo hicieron su entrada en León el 29 de marzo de 1493 acompañados por una comitiva a cuya cabeza estuvo el rey Fernando El Católico, junto con las autoridades eclesiásticas y civiles de la ciudad. Las reliquias fueron depositadas para su veneración en la iglesia que lleva su nombre. El templo estuvo asociado al antiguo hospital de San Antonio Abad, también llamado de San Marcelo, fundado por el obispo Pedro en el año 1096 como albergue²⁸, y en 1254 el Papa Inocencio IV le otorga al obispo y al cabildo de León la potestad de nombrar rector del hospital mediante una bula, cargo que recaía de forma perpetua en el abad de San Marcelo, y que posteriormente pasó a recaer en un canónigo catedralicio, junto con once clérigos que se encargaban a atender a los peregrinos y enfermos que llegaban al hospital²⁹. A partir de 1531 el complejo asistencial pasó a denominarse de San Antonio Abad, momento en que la Orden Hospitalaria de San Antonio se hizo cargo de su gestión, dejando fuera a los Agustinos, que eran los que se habían encargado hasta ese momento de los enfermos³⁰. El edificio fue totalmente derribado en 1919, y trasladada la ubicación de este hasta el lugar donde se encuentra actualmente el Hospital Universitario de León.

²⁵ Malcolm, 2013.

²⁶ Ladero, 1989.

²⁷ <http://ministerioimitandojesus.weebly.com/santoral/san-marcelo-de-tanger>

²⁸ Anónimo, 2019: 56.

²⁹ Anónimo, 2019: 58.

³⁰ Anónimo, 2019: 60.

La iglesia de San Marcelo, convertida en iglesia parroquial a partir de 1254, a través de la bula de Inocencio IV, va a sufrir una reforma importante entre los años 1588 y 1628, motivada por la caída de su torre en 1559. La obra de la nueva iglesia de San Marcelo la van a llevar a cabo los maestros de obra Juan de Ribero, el más importante artista del rico plateresco leonés, y Baltasar Gutiérrez³¹.



Figura 3. Iglesia de San Marcelo. León. Imagen del autor Diego Prieto

Las reliquias de San Marcelo se guardaron en una arqueta relicario, que, en un primer momento pudieron estar a resguardo junto al altar de madera policromada dedicado a San Marcelo, datado a principios del siglo XIV, de autor anónimo ya comentado³².

La arqueta relicario que guarda actualmente los restos de San Marcelo está ubicada en la parte inferior del retablo que preside hoy en día la iglesia. Es una pieza de plata labrada, obra de Hernando de Argüello, fechada en 1627³³. En su interior contiene otra arqueta de madera con engastes de aguamarinas y escudos de castillos y leones, realizados también en plata, y embellecidos con esmaltes. Siendo este relicario interior el lugar donde se

³¹ Rivera, 1982.

³² Guisado, 2017: <https://departamentos.unileon.es/area-historia-del-arte/files/2019/01/Retablo-San-Marcelo.pdf>

³³ Herráez, 1997: 202-2033.

guardan las reliquias de San Marcelo, y en el cual están las cartas de Enrique IV e Isabel La Católica con Sixto IV reclamando la reliquia para León³⁴.

En el retablo mayor, de estilo barroco, realizado entre 1722 y 1738, atribuido a Andrés Hernando, están representados San Marcelo, Santa Nonia de nuevo con una niña, y sus doce hijos varones, seis a cada lado, siendo alguna de las esculturas de los hijos obra de Santiago Velasco³⁵. El retablo fue dorado por Luis Lázaro y Felipe Carvajal³⁶.



Figura 4. Retablo barroco de San Marcelo. Iglesia de San Marcelo, León. Imagen del autor Diego Prieto

La imagen central del retablo representa a San Marcelo, vestido con una armadura del siglo XVII, (no como centurión romano), y es una obra de Gregorio Fernández³⁷, policromada por Diego Díaz³⁸. La espada que portó la escultura de San Marcelo era una jineta nazarí³⁹, que hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (Número de

³⁴ <http://ministerioimitandojesus.weebly.com/santoral/san-marcelo-de-tanger>

³⁵ Llamazares, 1990

³⁶ Díez, 2014: 30.

³⁷ Ponz, tomo XI, carta 6: 56/Gómez-Moreno, 1979.

³⁸ Díez, 2014: 29.

³⁹ Soler, 1992: 159-160.

Inventario 51056), seguramente un tesoro de guerra obtenido durante la conquista del sultanato Nazarí, colocada posteriormente en el santo leonés como un exvoto.



Figura 5. Escultura de madera de San Marcelo obra de Gregorio Fernández. Imagen del autor Diego Prieto

A modo de conclusión, la veneración de las reliquias de San Marcelo, Santa Nonia y sus 13 hijos, actúan como elemento catalizador de la identidad diocesana leonesa, relacionando el pasado militar romano de la ciudad con la necesidad de evangelizar un territorio enfrentado al islam, y en necesario y constante crecimiento demográfico, como anuncia el paradigma de tener trece hijos el matrimonio, 12 varones dedicados a la guerra, y una mujer al servicio de su padres y hermanos.

Bibliografía

- Algorri, Eloy/Cañas, Ramón/González, Francisco José (2000): *Guía de Arquitectura de León*. León: Colegio Oficial de Arquitectos de León.
- Anónino (2019): “Hospitales de Paz y Misericordia”. En *Revista Catedral de León*, 6, León, pp. 54-64.
- Croisset, Juan (1853): *Año Cristiano. Ejercicios devotos para todos los días del año*. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig.
- Díez, José Luis (2014): “Las esculturas de Gregorio Fernández en la Provincia de León”. En *Ateneo Leonés*, 1, León, pp. 23-42.
- Gaiffier, Balduino de (1943): “S. Marcel de Targer ou de Leon? Évolution d’une légende”. En *Analecta Bollandiana*, 61, Bruselas, pp. 116-139.
- Gómez-Moreno, Manuel (1979): *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*. Madrid: Editorial Nebrija.
- González, José (1993): *Vida de San Marcelo*. Madrid: Blass.
- Guisado, Pablo (2017): “El retablo de San Marcelo”. En: <https://departamentos.unileon.es/area-historia-del-arte/files/2019/01/Retablo-San-Marcelo.pdf> 15/04/2022.
- Herráez, María Victoria (1997): *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- Ladero, Miguel Ángel (1989): *Historia de Sevilla: La ciudad medieval (1248-1492)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Llamazares, Fernando (1990): *Escultura barroca en la provincia de León: la retablistica*. León: Universidad de León.
- López-González, Luis (1993): *La Abadía y Catedral-Basílica de Santander (Apuntes históricos)*. Santander: Santander Recuerda.
- Malcolm, Martín (2013): *Portuguese Tangier (1471-1662): Colonial Urban Fabric as Cross-Cultural Skeleton*. Peterborough: Baywolf Press.
- Nieto, José Manuel (1996): “Enrique IV de Castilla y el Pontificado (1454-1474)”. En *En la España Medieval*, 19, Madrid, pp. 167-238.
- Palao, Juan José (2006): *Legio VII Gemina (Pia) Félix. Estudio de una legión romana*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez, Francisco (2001): *Dos mil años de Santos*. Madrid: Palabra.
- Ponga, Juan Carlos (2016): *La calle Ancha...desde que era estrecha*. León: Cultural Norte.
- Ponz, Antonio (1783): *Viage de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse*. Tomo XI. Madrid: Joachin Ibarra.
- Potter, David (2005): *The Roman Empire at bay: AD 180-395*. Nueva York: Routledge.

- Pozo, Ángel del (2009): “El barrio misterioso”. En: <https://www.elnortedecastilla.es/20090408/vida/barrio-misterioso-20090408.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F> 15/04/2022.
- Ramallo, Germán (2010): *La Catedral. Guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- “Retablo de San Marcelo”. En: <http://www.museodeleon.com/cgi-bin/zdoc30/media.pl?c=100424> 12/04/2022.
- Rivera, José Javier (1982): *Arquitectura de la segunda mitad del s. XVI en la ciudad de León*. León: Institución “Fray Bernardino de Sahagún”.
- “San Marcelo de Tángier”. En: <http://ministerioimitandojesus.weebly.com/santoral/san-marcelo-de-tanger> 16/04/2022
- Ser, Gregorio del (1981): *Documentación de la catedral de León (Siglos X-XI)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Soler, Álvaro (1992): “74 Espada jineta”. En *Arte y Cultura en torno a 1492. Catálogo de la Exposición Universidad de Sevilla*. Sevilla.
- Viñayo, Antonio (1977): *El Monasterio de San Claudio: raíces de la ciudad de León*. León: Bankuniión.
- VV. AA (1997): *Historia de León. El reino de León en la Edad Media*. León: La Crónica 16 de León.

HIERROS SACRALIZADOS: LA DEVOCIÓN A LOS SANTOS CLAVOS DE CRISTO

Herbert González Zymla¹

Alguien tan polémico y controvertido como el teólogo francés Alfred Firmin Loisy,² en una fecha tan temprana como es 1922 y en una publicación tan relevante como: *Revue d'histoire et de littérature religieuses*, afirmó: *Nada en los relatos evangélicos tiene consistencia de hecho, salvo la crucifixión de Jesús por sentencia de Poncio Pilato en virtud de una causa de agitación mesiánica.*³

El espantoso suplicio de la crucifixión tiene su origen en la Persia Aqueménide y está documentado desde el siglo VI a. de C. Según la religión mazdeista, a la que el cristianismo adeuda muchísimo, la tierra y el fuego están consagrados a Ormuz, el principio del bien eterno, en constantemente y continuo enfrentamiento con Arimath, el principio del mal.⁴ Para que los delincuentes no manchasen con su sangre la sacralidad de la tierra, los persas idearon un martirio consistente en colgar a los condenados de lo alto de uno o varios maderos de forma que el reo quedara atado y amarrado con sogas fuertemente anudadas, sin causarle herida alguna para que no sangrara, y allí se le dejaba morir de insolación, asfixia, hambre, sed y frío, o de la confluencia de todo ello.⁵ Heródoto relata cómo Darío I mandó crucificar a 3000 babilonios.⁶ A pesar del supuesto origen aqueménida de este tormento, la iconografía demuestra que los persas debieron asumir este suplicio de la cultura asiria. En uno de los relieves que decoraban los salones del palacio de Nínive, labrado durante el reinado de Tiglat Pileser III, entre los años 730 y 727 a. de C., conservado en el Museo Británico, se representa el ataque a la ciudad de Kalhu, más conocida por el nombre de Nimrud. Las máquinas de guerra destruyen la muralla de la ciudad mientras los vencedores castigan a sus habitantes colgándoles de estacas donde, suspensos en el aire, se les dejó morir por deshidratación, inanición o

¹Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. hgonzale@ucm.es

² Morrow, 2019.

³ Loisy, 1922, pp. 13-37, 394-422 y 433-476.

⁴ Blázquez, 1993, pp. 148-196.

⁵ Smith, 1999, p. 14.

⁶ Heródoto, 1977, I, 128,2; 3,132,2 y 159,1.

asfixia.⁷ La historiografía actual considera que estos castigos son los más lejanos precedentes de la crucifixión.

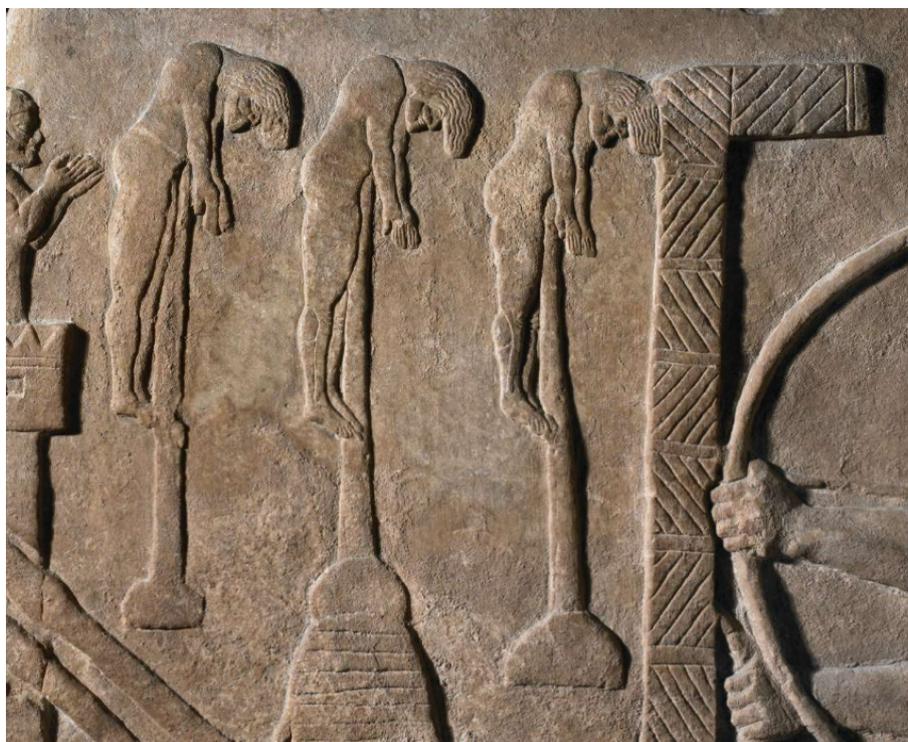


Figura 1. Detalle de uno de los relieves del Palacio asirio de Nínive, labrado en el reinado de Tiglat Pileser III, entre los años 730 y 727 a. de C., donde se muestra el castigo infringido a los habitantes de la ciudad de Kalhu (actual Nimrud). British Museum.

Aunque hay testimonios puntuales que indican que en el siglo VIII a. de C. los piratas capturados por los marinos atenienses eran crucificados en el puerto del Pireo como aviso a quienes pudieran ir en contra de los intereses económicos del Ática, hoy se acepta que la crucifixión se incorporó a los tormentos usados como castigo por los pueblos del Mediterráneo durante las guerras púnicas, desarrolladas en varias fases entre el 264 y el 146 a. de C.⁸ En la tradición legislativa judaica, registrada en el Pentateuco y el Talmud, se recogen cuatro métodos de ejecución⁹ entre los cuales no figura la crucifixión, que son,

⁷ Curtis y Reade, 1994, p. 11.

⁸ Hengel, 1977.

⁹ Los delitos sobre los que se aplicaba la pena de muerte son los siguientes: adulterio para una mujer casada y su amante (Lv 20,10 y Dt 22,22); bestialidad (Ex 22,18); blasfemia (Lv 24,16); sexo prematrimonial con niñas comprometidas (Dt 22,13-21 y 12,13); falso testimonio en casos capitales (Dt 19,16-19); falsa profecía (Dt 13,6 y 18,20); relaciones homosexuales (Lv 18,22 y 13,6); idolatría, real o virtual (Lv 20,2, Dt 13,7-19 y 17,2-7); relaciones incestuosas o antinaturales (Lv 18,22 y 20,11-14); insubordinación a la autoridad suprema (Dt 17,12); secuestro (Ex 21,16 y Dt 24,7); libertinaje de la hija de un sacerdote (Lv 21,9); asesinato (Ex 21,12; Lv. 24, 17 y Nm 35,16); proselitismo de otras religiones (Lv 13,7); violación de una mujer prometida (Dt 22,25-27); golpear, maldecir o rebelarse contra la autoridad paterna (Ex 21,15 y 17; Lv 20,9 y Dt 21,18-21); quebrantamiento del sábado (Ex 31,14; Ex 35,2 y Nm 15,32-26) y brujería, adivinación, nigromancia y hechicería (Ex, 22,17 y Lev 20-27).

a saber: la lapidación, la hoguera, el estrangulamiento y la decapitación.¹⁰ El derecho romano, prescribe crucifixión contra delincuentes comunes de baja extracción social. Cicerón en su *Discurso contra Gayo Verres*, más conocido como *Verrinas*, del año 70 a. de C., indica que era *crudelissimum taeterrimumque supplicium* (el castigo más cruel y vergonzoso).¹¹ Séneca habla de la crucifixión como un *supplicium servile* (castigo servil), es decir, un suplicio usado para castigar esclavos fugitivos o en abierta rebeldía contra su amo que, con el tiempo, se hizo extensivo a los libertos de las provincias, a rebeldes, piratas, enemigos y criminales odiosos por su conducta.¹² Al tener un declarado origen oriental e identificarse los sistemas de gobierno de oriente con los excesos y el despotismo, numerosos pensadores romanos, entre los cuales estuvo Séneca,¹³ consideraban esta forma de castigo propia de los pueblos bárbaros e inadecuada para las sociedades supuestamente civilizadas. Pese a todo, el castigo de la crucifixión fue generalizado en Roma, como bien demuestran las crucifixiones masivas de esclavos durante la III Guerra Servil (el conflicto liderado por Espartaco), entre los años 73 y 71 a. de C. Apiano describe en su *Bellum civile* la crucifixión de 6000 prisioneros en la vía Apia, entre Capua y Roma.¹⁴ Otro testimonio interesante es la descripción del castigo contra los habitantes de Jerusalén hecho por las legiones de Tito en el año 70 d. de C. al sofocar la revuelta de Judea. Flavio Josefo cuenta que, de los muros de Jerusalén, colgaban los cuerpos de muchos judíos de toda condición social, en toda clase de posturas, colocados de forma grotesca para humillar al vencido y divertir a la soldadesca.¹⁵

El carácter infamante del castigo de la crucifixión explica por qué el primer arte cristiano fue reacio a su representación.¹⁶ De hecho, es un tema que tardó mucho en incorporarse al corpus de las artes figurativas paleocristianas. Su carácter burlesco, usado con sentido cómico en el *Miles Gloriosus* de Plauto¹⁷ se ha documentado también a través del grafito de Alexámenos, descubierto en el siglo XIX y conservado actualmente en el Museo del Palatino de Roma. Delineado con incisiones sobre el enlucido de la pared de un edificio, datado por la crítica entre los siglos I y III d. de C., la mayor parte de los investigadores lo aceptan como inciso en tiempos de Calígula. En él, un hombre con cabeza de burro,

¹⁰ Haim, 2007.

¹¹ Cicerón, 2008, 2,5,165.

¹² Finney, 2013, pp. 124-134.

¹³ Séneca, 1981, 19.3.

¹⁴ Apiano, 1985: 1.120.

¹⁵ Flavio Josefo, 1997, 5.11.1.

¹⁶ Chapman, 2008.

¹⁷ Plauto, 2000, pp. 359-360.

colgado de una cruz, supuesta imagen de Jesucristo caricaturizado como un asno, es adorado por un hombre al que acompaña un epígrafe en griego que reza: *Alexamenos adora a su dios*.¹⁸

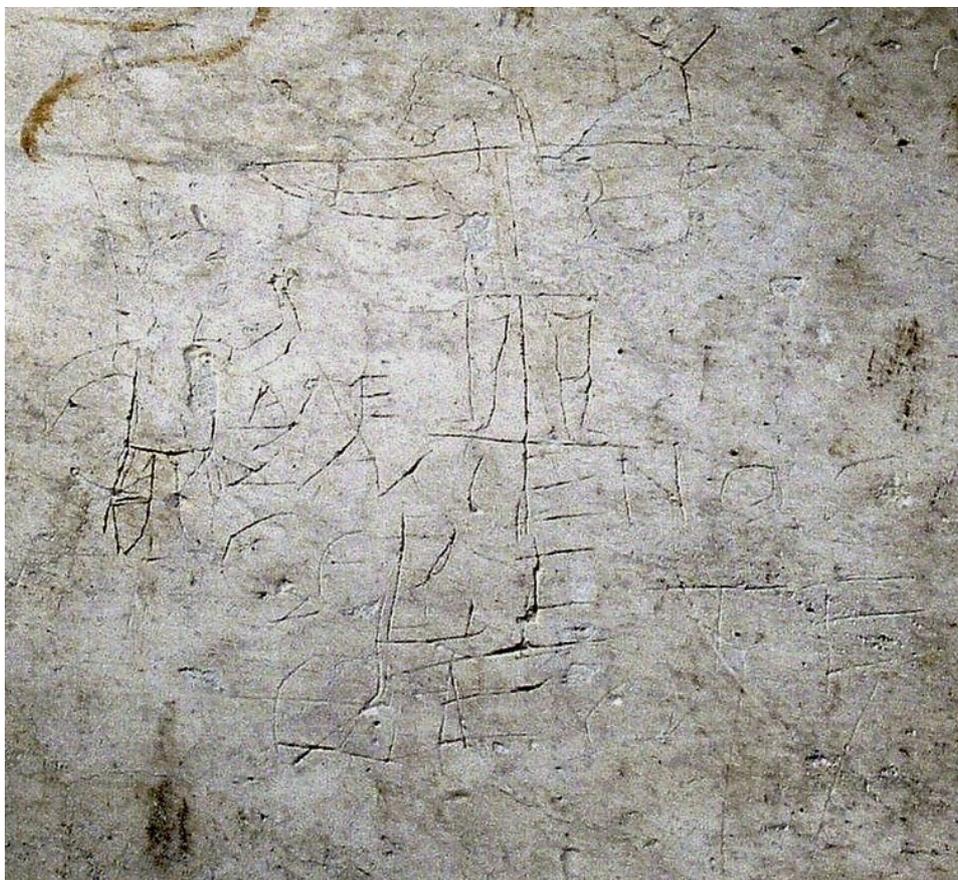


Figura 2. Grafito de Alexámenes inciso en el enlucido de un edificio construido en tiempos de Calígula en el Monte Palatino, s. I d. de C., Museo del Palatino, Roma.

Cristo no era un esclavo, ni procedía de un extracto humilde dentro de la sociedad judía. Era descendiente del Rey David, dentro de la tribu de Judá y eso le convertía en parte de la élite religiosa.¹⁹ La crucifixión, en principio, no tendría por qué haberse empleado en su ejecución a muerte. Si hubieran aplicado la legislación judía, como blasfemo que había afirmado ser el mesías, hijo de Dios y Rey de los Judíos, la condena habría sido lapidación, como a San Esteban.²⁰ Si hubiera sido ciudadano romano, como San Pablo, habría sido decapitado con hacha o con espada, una muerte honorable al producirse rápidamente y sin prolongado sufrimiento público.²¹ En ocasiones, cuando el crimen cometido era contra los intereses del Estado, aunque el condenado tuviera un estatus

¹⁸ Solin, 1966, p. 246; Harley, 2001, p. 65.

¹⁹ Piñero, 2008.

²⁰ Reau, 1997, Tomo 2, vol. 3, pp. 459-472.

²¹ Reau, 1998, Tomo 2, vol. 5, pp. 6-23.

social reconocido, fuera hombre o mujer, se le podía crucificar para denigrar la percepción de su condición social. Flavio Josefo menciona varios casos de judíos de alto rango crucificados para mostrar públicamente que su elevado estatus no les había servido para eludir la *Lex Romana* o simplemente para expresar que habían decaído de sus derechos y privilegios. Relata, por ejemplo, la crucifixión de 800 fariseos, mientras sus esposas e hijos fueron degollados frente a ellos, cumpliendo el mandato dictado por el Rey-sacerdote saduceo Alejandro Janneus en el siglo II a. de C.²² De ese modo, antes de expirar crucificados, veían la extinción de sus ascendientes y descendientes ante sus ojos.²³

De todas las posibles muertes que podía padecer un reo, la crucifixión era una de las más vergonzantes. Se le obligaba a cargar con el instrumento de su propia tortura; llegados al lugar donde se ejecutaba la sentencia se le desnudaba, despojándole de la dignidad asociada al pudor de cubrir el cuerpo desnudo con ropa; los soldados y el centurión encargados de ejecutar la sentencia tenían derecho a reclamar los bienes y la ropa de la víctima como parte de su salario (*expoliatio*), privando a los familiares del reo de la totalidad o de parte de su herencia; se hacía pública la razón de la condena al exponer el *titulus*; a menudo se rompían a golpes las articulaciones de brazos y piernas o se clavaban objetos punzantes para que, al desangrarse, el espectáculo aleccionador fuera lo más sanguinario posible; se prohibía a los familiares dar sepultura al finado para que las alimañas profanaran el cadáver inerte (cuervos, ratas, buitres, insectos...). En definitiva, con la crucifixión se rompía por completo el principio de autocontrol, ataraxia y sofrosine que domina el comportamiento de los hombres del mundo clásico.²⁴

Los *Evangelios* relatan la crucifixión de un modo lacónico y poco preciso: Marcos dice: *Lo crucificaron*;²⁵ Mateo dice: *Después de crucificarlo, se repartieron a suertes sus vestiduras*;²⁶ Lucas dice: *Cuando llegaron al lugar llamado La Calavera, los crucificaron a él y a los malhechores: uno a la derecha y otro a la izquierda*²⁷ y Juan dice un escueto: *allí lo crucificaron con otros dos*.²⁸ Los grandes teólogos del mundo católico afirman que la brevedad descriptiva se debe a que los hombres del siglo I sobreentendían

²² Flavio, 1997, XIII,12,1-16.

²³ Schürer, 1985, pp. 290-302.

²⁴ North, 1966.

²⁵ Mc, 15,24.

²⁶ Mt, 27,35. En algunas traducciones dice: *Y cuando le hubieron crucificado.*

²⁷ Lc, 23,33.

²⁸ Jn, 19,18.

perfectamente el relato y no necesitaban más explicaciones. Sin embargo, la falta de detalles explica la aparición de relatos complementarios. Se imaginó a los sayones taladrando las manos y los pies de Cristo con clavos, de conformidad al Salmo 22, considerado prefiguración veterotestamentaria, donde se dice: *Dios mío! Dios mío! ¿Por qué me has abandonado? [...] han taladrado mis manos y mis pies.*²⁹ La falta de detalles facilitó cierta libertad en artistas y teólogos a hora de representar lo acontecido. El presente trabajo, centrará su análisis exclusivamente en la sacralidad de los clavos, dotados de un valor sacrosanto por haber estado en contacto con la Santa Sangre derramada por Jesucristo. La palabra clavo (hloV -ou) aparece solamente una vez en el *Nuevo Testamento* y no en el relato de la crucifixión, sino en la duda de Santo Tomás: *Si no veo en sus manos la marca de los clavos y no meto el dedo por el agujero, si no meto la mano por su costado, no creeré.*³⁰ De este pasaje se deduce que Cristo no fue atado a la cruz, sino clavado a ella. Similar problema se detecta en relación con el verbo clavar (proskarfow). Las fuentes no canónicas añaden detalles. El *Evangelio Apócrifo de Pedro*, escrito hacia el 150 d. de C., dice: *Entonces arrancaron los clavos de las manos del Señor y los pusieron en el suelo.*³¹ La *Epístola a los de Esmirna* de San Ignacio de Antioquía, escrita hacia el 108 d. de C., dice: *Fue verdaderamente clavado en carne y hueso a un madero por nuestro bien bajo Poncio Pilato y Herodes el tetrarca.*³² San Justino Mártir, en el 150 d. de C., en el *Diálogo de Trifón*, dice: *Porque cuando lo crucificaron, clavándole los clavos, le traspasaron las manos y los pies.*³³

En realidad, cualquier reflexión que se haga al respecto ha de ser necesariamente polémica y ha de estar sujeta a lo opinable. Pese a todas las controversias, parece que la crucifixión fue el único hecho de la vida de Cristo con historicidad probada, citado en los *Anales* de Tácito, donde se dice, al hablar del incendio de Roma del año 64 que: *para deshacerse de los rumores, Nerón culpó e infligió las torturas más exquisitas a una clase odiada por sus abominaciones, quienes eran llamados cristianos por el populacho. Cristo, de quien el nombre tuvo su origen, sufrió la pena máxima durante el reinado de Tiberio a manos de uno de nuestros procuradores, Poncio Pilato, y la superstición muy maliciosa, de este modo sofocada por el momento, de nuevo estalló no solamente en*

²⁹ Sal, 22,1 y 17

³⁰ Jn, 20,25.

³¹ *Apócrifo de Pedro*, 6, 21. Santos, 1996.

³² Rius-Camps, 1977, pp. 67-68.

³³ San Justino, 2002, pp. 97.3.

*Judea, la primera fuente del mal, sino incluso en Roma, donde todas las cosas espantosas y vergonzosas de todas partes del mundo confluyen y se popularizan.*³⁴

Desde un punto de vista iconográfico, el laconismo de la información contenida en los *Evangelios* ha dado cierta libertad a los artistas a la hora de traducir el relato textual al relato figurativo e interpretarlo. Dos son las fórmulas iconográficas básicas:

En la primera, los verdugos de Cristo le clavan a la cruz, tendido en el suelo, y luego elevan la cruz, haciendo una oquedad en el suelo y clavando el madero vertical en ella, para dejarlo en vertical, ayudándose de sogas.³⁵ Aunque esta fórmula figurativa estaba pautada ya en la Baja Edad Media, se popularizó de la mano de la acentuación del dramatismo y la teatralidad propios del arte postridentino, siendo magnífico ejemplo de ello el tríptico de la elevación de la Santa Cruz pintado por Pedro Pablo Rubens para la Catedral de Amberes en 1611³⁶ o el paso procesional de Gregorio Fernández de 1604 hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.³⁷ Pinturas como la Crucifixión de Cristo pintada por Gerard David en 1481, hoy en la National Gallery, ejemplifican a la perfección el modo en que la sensibilidad religiosa exploró la representación de la violencia de los verdugos al taladrar las manos de Cristo con los clavos y la indefensión del torturado.³⁸

³⁴ Tácito, 1980, 15.44.

³⁵ Hasting, 2005.

³⁶ Heinen, 1996.

³⁷ Arias, 2009, pp. 178-181.

³⁸ Campbell, 1998.



Figura 3. Pedro Pablo Rubens, *Elevación de la Santa Cruz*, Tríptico pintado al óleo para la Catedral de Amberes, 1611



Figura 4. Gerard David, *Cristo clavado a la cruz*, óleo sobre tabla pintado en 1481, National Gallery, Londres

El segundo modelo figurativo, menos frecuente, imagina la cruz clavada en el suelo y a Cristo subiendo a ella con la ayuda de una escalera, apoyando los pies en una repisa inferior, el *suppedaneum*,³⁹ y extendiendo los brazos en los maderos de la cruz, con los verdugos subidos a sendas escaleras altas, apoyadas en los brazos superiores, que le clavan las manos a los extremos de los maderos habiendo previamente extendido los brazos, acentuando con ello la idea de sacrificio voluntariamente aceptado. Magnífico ejemplo de este tipo figurativo es el fresco de la celda 36 del Convento de San Marcos de Florencia, pintado por Fra Angelico hacia 1441.⁴⁰

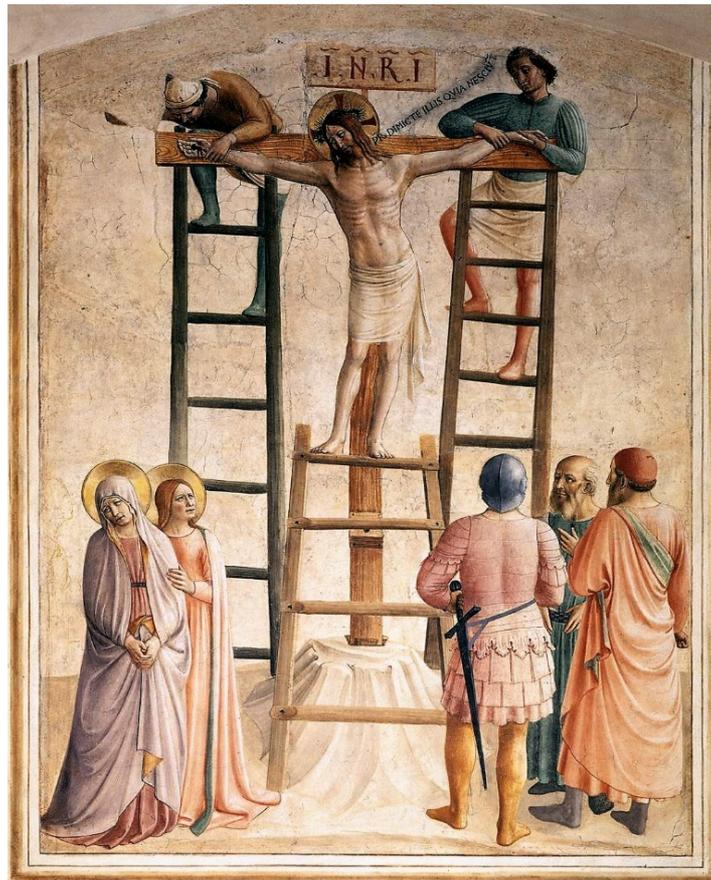


Figura 5. Fra Angelico, *Cristo clavado en la Cruz*, pinturas al fresco ejecutada hacia 1441 en la celda 36 del Claustro del Convento de San Marcos, Florencia.

Desde un punto de vista estrictamente formal, hay cinco formas básicas de representar la cruz en la crucifixión:⁴¹

1: Colgar al reo de un árbol (*arbori suspendere*) baldío, llamado también *árbol del infortunio* (*arbor infelix* o *infelix lignum*), y dejarle morir azotándole hasta la muerte. Esta

³⁹ Samuelsson, 2013, p. 295.

⁴⁰ Morachiello, 1996.

⁴¹ Thoby, 1959. Martínez, 1993.

clase de tortura, descrita por Tertuliano,⁴² está documentada en el periodo romano, al final de la monarquía y en la primera república, y se usaba para castigar a los esclavos desobedientes. El cine, recuperó esta iconografía en la película *Conan el Bárbaro*, de 1982, protagonizada por Arnold Schwarzenegger. Es posible que a esta forma de suplicio aluda un pasaje del Deuteronomio donde reza *ser colgado de un árbol*.⁴³

2: Estaca vertical, denominada *stipes*, clavada en el suelo de la que se colgaba al reo atándolo con cuerdas o clavándole al poste, tal y como se representa en una estampa que ilustra el libro *De cruce*, de Justus Lipsius, impreso en Amberes en 1594.⁴⁴

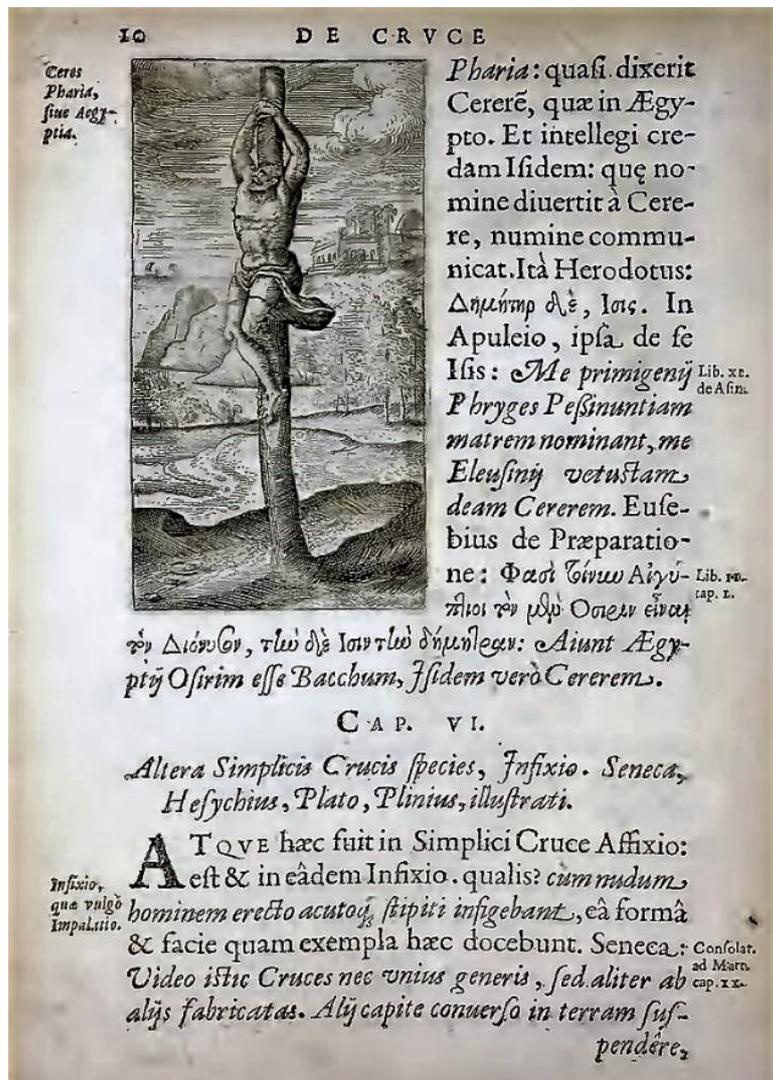


Figura 6. Estampa que ilustra la página 10 del libro de Justus Lipsius, *De cruce*, impreso en Amberes en 1594

⁴² Tertuliano, 2001, 49,3.

⁴³ Dt. 21, 22.23

⁴⁴ Lipsius, 1594, libri 3, p. 10.

3: Colgar al reo de una *Crux commisa*, o lo que es lo mismo, una cruz en forma de T, formada por un poste vertical cuya cúspide superior se sobrepone un travesaño horizontal que recibe el nombre de *patibulum*,⁴⁵ tal y como se representa en una tabla anónima, obra de un artista activo en Estrasburgo hacia 1410, ocasionalmente identificado con Herman Schadeberg, conservada en el Museo Unterlinden de Colmar.⁴⁶ Este tipo de cruz, llamada cruz en Tau, fue popularizada por los franciscanos y se asocia también a la devoción a San Antonio Abad. La *Epístola a Bernabé* defiende que esta fue la forma en que fue crucificado Cristo.⁴⁷



Figura 7. Anónimo de Estrasburgo atribuido a Herman Schadeberg, *Crucifixión*, 1410, Museo Unterlinden de Colmar.

4: Colgar al reo de una *Crux immissa*, o lo que es lo mismo, sobre una cruz latina en la que el travesaño cuelga levemente por debajo de la cúspide del *stipes* vertical, de modo que la estaca y el *patibulum* se relacionan formando un ángulo recto, siendo la proporción

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 22-28.

⁴⁶ Lorentz, 2008.

⁴⁷ Ruíz, 1979, *Epístola a Bernabé*, 9,7.

de los brazos menores de tres cuartas partes respecto a la longitud del travesaño largo,⁴⁸ tal como defendía San Ireneo al escribir en su *Adversus Haereses* sobre el modo en que había sido crucificado Cristo.⁴⁹ Magnífico ejemplo de este tipo iconográfico es el Cristo crucificado desnudo labrado por Miguel Ángel Buonarroti en madera policromada en 1492 que se conserva en la Iglesia del Espíritu Santo de Florencia.⁵⁰

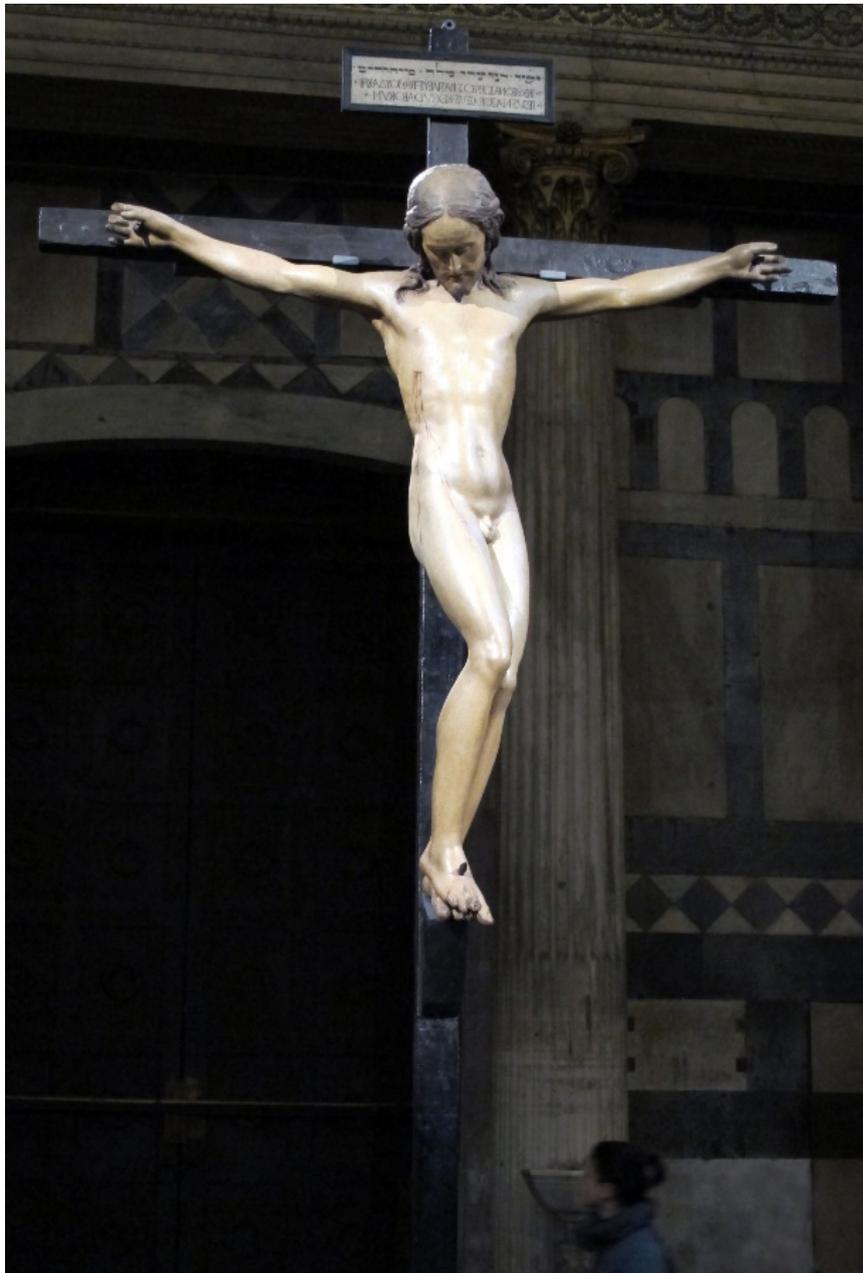


Figura 8. Miguel Ángel Buonarroti, Cristo crucificado desnudo labrado en madera policromada en 1492, Iglesia del Espíritu Santo, Florencia

⁴⁸ Fulda, 1878, pp 109, y 219, 220.

⁴⁹ Ireneo, 1996, 2.24.

⁵⁰ Hodson, 2000. Fidanza, 2010, pp. 49-64.

5: Junto a las formas de la cruz anteriormente expuestas, Séneca el Joven describe en la Antigüedad el uso de otros tipos de cruz y de otras formas de disponer⁵¹: la cruz *inmissa* invertida, usada en la crucifixión de San Pedro, la cruz aspada, usada en el martirio de San Andrés, el empalamiento del reo...

Cualquiera de las formas de la cruz que llevamos descritas podían enriquecerse con el *titulus*, un panel escrito, colgado o clavado en la parte superior de la cruz, donde figuraba la sentencia y la razón por la cual el reo había sido condenado tal como recoge Dion Casio⁵². El *titulus* (título) también recibe el nombre de *elogium*. Es tradición aceptada por la iglesia católica que, el *titulus Christi* se conserva, recuperado por Santa Helena, en la iglesia de Santa Cruz de Roma⁵³. En el caso del *título* de Cristo, el *Evangelio de San Juan* recoge que lo escribió Poncio Pilatos, que estaba redactado en griego, latín y hebreo y que figuraba que haber sido condenado por declararse a sí mismo Rey de los Judíos con la frase *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*, abreviada como *INRF*⁵⁴. Se podía añadir también una clavija o *sedile* a la altura central del *stipes* vertical, para facilitar que el reo apoyara en ella las nalgas y de ese modo el martirio fuera un poco más largo, prolongando así el suplicio con el pretexto de hacerlo menos inhumano, y un *suppedaneum* para apoyar sobre él los pies.⁵⁵

Lo más habitual era usar sogas para atar al reo a la cruz. Con ellas se ataba el cuerpo a la altura de los brazos, las piernas y el tronco, limitando con ello los movimientos del crucificado. Además de las sogas, podían fijarse las extremidades a los brazos y al *suppedaneum* con clavos metálicos. El tipo de cruz parece ser determinante a la hora de evaluar cuántos clavos de hierro se usaron en la crucifixión. Si aceptamos el uso de *titulus*, clavija y *suppedaneum* para armar la cruz, habrían sido necesarios no menos de 4 clavos. Si aceptamos que el cuerpo de Cristo fue fijado a los maderos, habrían sido necesarios 2, 3 o 4 clavos. En los escritos de San Ambrosio⁵⁶ y en las representaciones figurativas más antiguas, como los relieves de las puertas de Santa Sabina en Roma,⁵⁷ sólo se menciona

⁵¹ Séneca el Joven, 2008.

⁵² Dion Casio, 2019, 54, 3, 7-8. Landsberg, 2001.

⁵³ Falconi, 2015, p. 154.

⁵⁴ Jn, 19, 19-22.

⁵⁵ A menudo, como indica Reau, en la iconografía cristiana el sedile se ha transformado en un *suppedaneum*, lo que los alemanes denominan *Sitzpflock* y *Fisspflock*. Reau, Tomo 1, vol. 2, p. 499.

⁵⁶ Ambrosio, 1925, PL, XVI, 1402.

⁵⁷ Everingham, 2010, pp. 67-88.

o se percibe el uso de 2 clavos, con los que se fijaron las manos a los extremos del *patibulum*, siendo el *suppedaneum* el propio suelo.



Figura 9. Detalle del relieve de la Crucifixión de Cristo con los dos ladrones, Puertas de la basílica de Santa Sabina, s. V d. de C. Roma.

Durante la Edad Media y Moderna se debatió mucho sobre el uso de 3 clavos, 2 para las manos y 1 para los pies, tal como defendían ya en el siglo IV d. de C. Nono de Panópolis y San Gregorio Nacianceno, en su poema *Christus patiens*⁵⁸, afirmando que las piernas y los pies debían estar cruzados el uno sobre el otro, o 4 clavos para cada una de las manos y pies por separado, existiendo una literatura teológica propia que generó toda clase de iconografías. A partir del siglo XIII, como consecuencia de la popularidad de las *Revelaciones de Santa Brígida*, se empezó a afirmar que Cristo fue crucificado poniendo un pie sobre otro y se generalizó la representación de ambos pies perforados por un solo clavo, dando origen al Cristo de 3 clavos⁵⁹, una iconografía más dramática y menos rígida⁶⁰, de la que es magnífico ejemplo el Cristo Doloroso de la iglesia de Barco de Ávila de hacia 1350⁶¹. Pacheco, el maestro de Velázquez, intervino en este acalorado debate,

⁵⁸ Nacianceno, 2014.

⁵⁹ Reau, Tomo 1, vol. 2, p. 499

⁶⁰ Franco, 2002, pp. 13-39.

⁶¹ González, 2021, pp. 1623-1634.

muy vivo en la Sevilla de 1600, mostrándose partidario del Cristo de 4 clavos⁶². Lo que se debatía también era si podía o no sostenerse el cuerpo inerte de un varón adulto clavado a una cruz.⁶³ Martínez Montañés interpretó la imagen de Cristo con las piernas cruzadas y sujeto a la cruz con 4 clavos en el Cristo de la Clemencia de la Catedral de Sevilla.⁶⁴ Un teólogo tan autorizado como Molanus (Vermeulen), en su *Tratado de las Santas Imágenes*, registra por escrito la teoría defendida por los teólogos que participaron en el Concilio de Trento, que dejaron libertad a los artistas para interpretar el tema como quisieran.⁶⁵

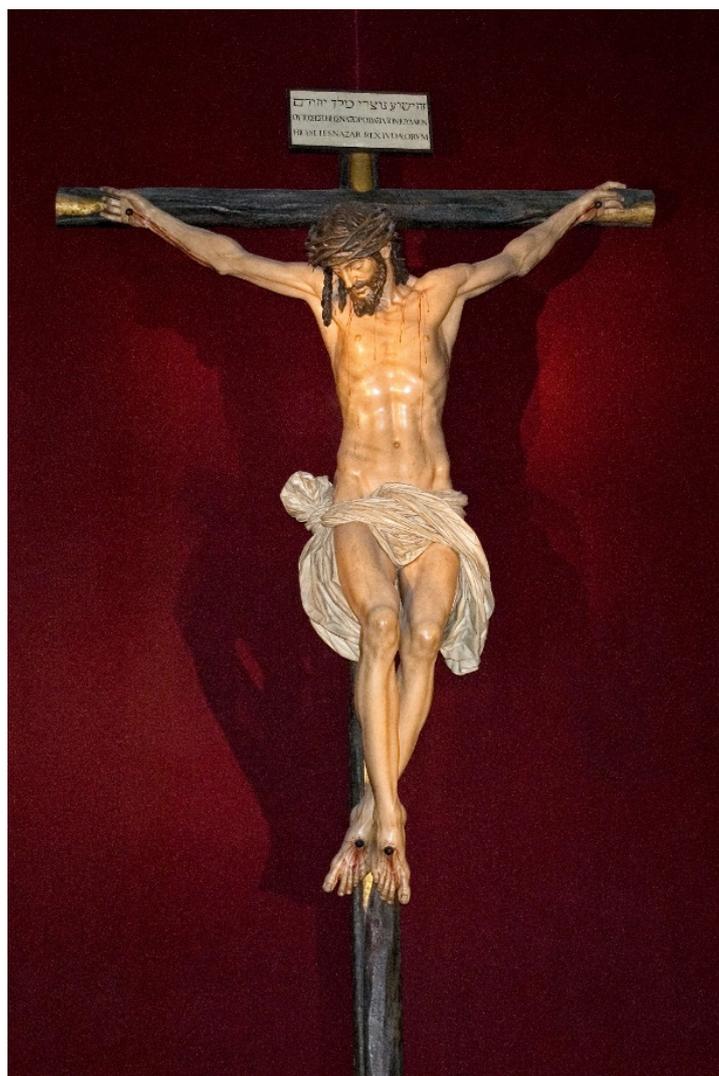


Figura 10. Juan Martínez Montañés, Cristo de la Clemencia, 1603, Catedral de Sevilla

⁶² Pacheco, 1990, p. 559, 580 y 719.

⁶³ Zugibe, 2005.

⁶⁴ Roldán, 2015.

⁶⁵ González, 2015, pp. 287-288.

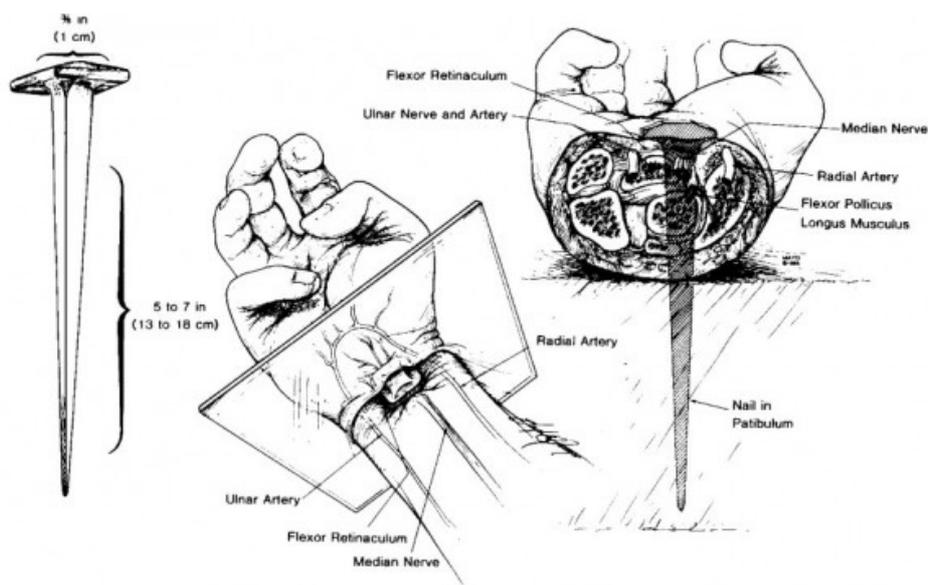
Tanto si aceptamos el uso de 3 clavos, como si se acepta el uso de 4 clavos, el debate se centra en dos cuestiones clave: el tamaño del clavo para fijar el cuerpo a la cruz, la posición en que deben clavarse pies y manos para que el peso del cuerpo no desgare la carne evitando que el reo se caiga de la cruz arrastrado por su propio cuerpo. Para sujetar el cuerpo sin sogas y solo con clavos, éstos nunca pudieron ponerse en la palma de la mano, sino en el espacio que hay entre el tarso y el carpo de la mano⁶⁶. La iconografía cristiana, buscando la expresividad y el dramatismo, sitúa de forma habitual el clavo en el centro de la mano, tal y como sucede en la crucifixión del altar de Isenhei, pintado por Matthias Grünewald entre 1512 y 1516.⁶⁷ En 1968 la excavación de tres tumbas en el área de Giv'at ha-Mivtar (Ras el-Masaref), al norte de Jerusalén, por el arqueólogo Tzaferis, arrojó algo de luz al descubrir el único yacimiento actualmente identificado donde reposan los restos de un sujeto martirizado por crucifixión. La tumba I, llamada Osario de Yehoḥanan hijo de Hagkol, permitió recuperar 2 cuerpos de 2 varones un adulto de 28 años y un niño. Las tibias y perones del adulto estaban rotas intencionadamente y los huesos del talón perforados por un clavo que habría fijado el cuerpo al *stipite* de la cruz sin necesidad de *suppedaneum*. La datación de los huesos arrojó una cronología entre el 7 y el 66 d. de C. El estudio del profesor N. Haas, del departamento de anatomía, concluyó que se había usado un solo clavo de algo más de 16 cm de longitud para perforar ambos talones, con dos tablas de madera de acacia (de las que se identificaron varias astillas) a manera de entablillado, tras lo que se habría doblado su punta, y que el crucificado tendría que haber tenido las rodillas flexionadas.⁶⁸ Joe Zias ha rebatido estas teorías y ha reducido el tamaño de los clavos a 11 cm., suponiendo que fueron dos. Todos los restos se conservan actualmente el Museo de Israel, en Jerusalén.⁶⁹

⁶⁶ Zugibe, 2005.

⁶⁷ Bryda, 2018, pp. 6–36.

⁶⁸ Tzaferis, 1970, pp. 18-32.

⁶⁹ Zias, 1985, pp. 22-27.



Figuras 11A y 11B. Dibujo esquemático de la mano de Cristo con el clavo fijado entre el tarso y el carpo, comparado con el detalle de la palma de la mano taladrada por un clavo del retablo de Isenheim pintado por Matthias Grünewald entre 1512 y 1516.

A falta de un cuerpo incorrupto o de huesos sobre los que proyectar la devoción, dado que Cristo había ascendido al cielo por su propia energía (*ascendit ad patrem*), el interés por las reliquias de la pasión en las autoridades religiosas se centró en la búsqueda de los instrumentos del suplicio. Diferentes tradiciones de muy distinta procedencia,

cristalizaron en la construcción de la hagiografía de Santa Helena y la Invención de la Santa Cruz, brillantemente sintetizada por la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine.⁷⁰

Tras la muerte de Cristo, el monte Gólgota siguió usándose como lugar donde crucificar delincuentes. Los maderos de las 3 cruces, el *titulus* y los clavos fueron enterrados en una fosa común, tanto los que sirvieron para armar los maderos, como los que tuvieron contacto con la Santa Sangre. El lugar donde se encontraba la fosa se perdió en el olvido. Tras la legalización del cristianismo, Santa Helena, la madre del emperador Constantino, viajó a Jerusalén con la intención de encontrar e identificar los santos lugares y las *arma Christi*. Vorágine relata que, lo primero que hizo fue reunir a los más ancianos de Jerusalén e interrogarles. En los interrogados identificaron a un judío, llamado Judas, conocedor del lugar secreto donde estaba la Santa Cruz. Judas, al ser detenido e interrogado, dijo no saber nada del emplazamiento de la fosa. Santa Helena mandó entonces encerrarlo en una cisterna seca y someterlo a ayuno hasta que revelara su secreto. Al sexto día juró que diría el lugar donde estaban las cruces si le sacaban de la cisterna y le daban agua y comida. Aunque es un tema poco frecuente, una de las tablas del retablo de Blesa, hoy en el Museo de Zaragoza, pintado por Martín Bernad y Miguel Jiménez en 1481, representa a Santa Helena, sedente, ricamente vestida, con los tres clavos enfundados en estuches de color bermejo.⁷¹ Al excavar en el lugar indicado por Judas, aparecieron los maderos de las 3 Cruces, convirtiendo así a Santa Helena en la patrona de quienes buscan tesoros y de los arqueólogos.⁷²

⁷⁰ Vorágine, 1982.

⁷¹ Escárraga, 1970. Lacarra, 1990.

⁷² Pohlsander, 1995.



Figura 12. Martín Bernard y Miguel Jiménez, tabla que representa a Santa Helena llevando en las manos los santos clavos enfundados en estuches bermejos, 1481. Retablo de Blesa, Museo de Zaragoza

La iconografía ha consagrado su imagen, noblemente vestida y coronada, junto a operarios que cavan con palas, picos y azadones para desenterrar las reliquias, siendo imágenes particularmente expresivas el dibujo del *Ms CLXV* de la Biblioteca Capitulare de Vercelli y la extraordinaria miniatura que ilustra uno de los folios de las *Très Belles Heures de Notre-Dame*, de Jan van Eyck, cuya data debe establecerse hacia 1422, conservada en el Museo Cívico de Turín⁷³. Milagrosamente, el contacto de un muerto con la madera de la Santa Cruz sobre la que fue martirizado Cristo permitió identificar la verdadera Cruz, tema representado por Agnolo Gaddi en los frescos que decoran el presbiterio de la iglesia franciscana de Santa Croce de Florencia, pintados en el año 1374.⁷⁴ Ante la milagrosa resurrección de una muerta, Judas se convirtió al cristianismo

⁷³ Châtelet, 1993.

⁷⁴ Thompson, 2004, pp. 67-79.

y fue bautizado con el nombre de Ciriaco, llegando a los altares como San Ciriaco de Atalia.⁷⁵

Según Eusebio de Cesarea, muchos años después de encontrarse las 3 cruces, siendo Ciriaco obispo de Jerusalén, Santa Helena cayó en la cuenta de no haber encontrado los santos clavos y mandó buscarlos. San Ciriaco los encontró el 3 de mayo del 326⁷⁶: *No tuvo en esta ocasión necesidad de hacer excavación alguna, porque, apenas llegó al lugar en que hallara la Cruz de Cristo, los clavos que iba a buscar surgieron por sí mismos de debajo de la tierra y quedaron al descubierto, brillando, como si fueran de oro. El obispo los recogió y se los llevó a la reina, quien postrada en tierra dobló reverentemente su cabeza ante ellos y los adoró devotamente*⁷⁷. A partir de entonces es relativamente habitual la representación de Santa Helena con los santos clavos en la mano izquierda y la Santa Cruz en la derecha, llevando las manos veladas con un paño de pureza⁷⁸.

El destino de los tres clavos fue muy diferente. Uno de ellos fue echado al mar Adriático, que hasta entonces había sido un mar peligroso y lleno de tempestades y se transformó en un mar tranquilo y sereno. Vorágine, recogiendo una opinión de San Ambrosio dice: *Buscó Helena los clavos del Señor, y los encontró. Con uno mandó hacer un freno; otro lo mezcló con el metal con el que confeccionó una diadema. Gran acierto el de poner un clavo en la corona destinada a ser colocada en lo más alto del cuerpo, es decir, en la cabeza, y el emplazar otro en la construcción de un freno, porque como el freno, a través de la brida, se maneja con la mano, es como si lo hubiera puesto en la mano del emperador. De ese modo, ambos clavos contribuirían a que los sentidos del emperador estuvieran muy abiertos, a que brillara en su alma la fe y a que acertara a llevar las riendas de su gobierno*⁷⁹.

Las catedrales de Carpentras y de Milán afirman tener el freno del caballo de Constantino fabricado con uno de los santos clavos. El freno de caballo de la Catedral de Milán, llamado *el sacro morso*, es el gran tesoro espiritual para el cual se edificó el majestuoso

⁷⁵ Reau, 1997, Tomo 2, vol. 3, pp. 305-306.

⁷⁶ Eusebio, 1973, X-7.

⁷⁷ Vorágine, 1982, tomo I, p. 293.

⁷⁸ Reau, 1997, Tomo 2, vol. 3, pp. 426-430.

⁷⁹ San Gregorio de Tours dice que uno de los clavos fue lanzado al Adriático para calmar sus tempestades. Vorágine, J. de la, *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza, 1982, tomo I, p. 293.

Duomo, empezado a edificar para magnificar y venerar la reliquia a partir de 1386⁸⁰. La tradición afirma que el freno del caballo, de hierro, de unos 30 cm. y 700 gramos, en forma de U con 2 anillas en los extremos, fue regalado por el emperador Teodosio a San Ambrosio a finales del siglo IV, según se desprende el *obitu Teodosii*⁸¹. Desde 1600 se muestra dentro de una cruz relicario que pende, *levitante in excelsis*, a 42 m. sobre el altar mayor, a la altura del presbiterio, suspenso de la *nivola*, un artilugio mecánico formado por cables y poleas que lo elevan dando origen a una ceremonia litúrgica que, al parecer, hunde sus orígenes en la teatralidad bajomedieval, pero que sólo tenemos bien descrita desde tiempos de San Carlos Borromeo. Aunque se ha llegado a afirmar que la “*nivola*” fue diseñada por Leonardo da Vinci, hoy se adjudica a Cerani⁸². El freno de caballo de la Catedral de San Siffrein de Carpentras, llamado *le saint Mors*, llegó a esta ciudad después de la Cuarta Cruzada, acaso como botín de guerra, y se venera en un relicario pediculado del siglo XIX. Como consecuencia de un voto procesional que libró a la ciudad de una peste, el freno del caballo se incorporó a la emblemática de la ciudad⁸³.



Figuras 13A y 13B. Nivola de la Catedral de Milán, dentro de cuya cruz relicario se muestra el freno de caballo que la tradición atribuye haber sido forjado por Santa Helena con uno de los clavos de la Santa Cruz

⁸⁰ Grillo, 2017.

⁸¹ Sordi, 2000, pp. 131-136.

⁸² Croce, 2017, pp. 49-50.

⁸³ Bozoky, 2007, p. 78.

En el tesoro de la Catedral de Monza, donada por la reina Teodolinda en el año 628, o más probablemente por Berengario I, rey de Italia desde el 888 y emperador desde el 911 hasta su muerte en el 924, se conserva la corona f3rrica de la Lombardia, usada como atributo legitimador del poder regio de los monarcas de Italia en la Alta Edad Media. Est3 formada por un tosco aro de hierro, de 1 cm. de ancho, aceptado tradicionalmente (sobre todo a partir de su veneraci3n por San Carlos Borromeo en el siglo XVI) como la diadema de Constantino, fundida con el hierro de uno de los santos clavos. Se enriquece el aro f3rrico con 6 placas decoradas con cabujones se datan hacia el 850⁸⁴. Seg3n Lasko: *Cada placa va decorada a un lado con una estrecha tira vertical engastada con tres cabujones o con una o dos rosetas doradas, mientras que el resto lleva cuatro rosetas doradas parecidas alrededor de una piedra central engastada entre esmalte cloisonn3 de oro con dibujo floreado. Las rosetas son de un dise1o pesado, casi torpe, y diferente de cualquier otra obra, pero los esmaltes est3n estrechamente vinculados en dise1o, color y t3cnica con los esmaltes decorativos del altar de Mil3n y sin duda se hicieron m3s o menos en la misma 3poca y quiz3 en el mismo taller, hacia mediados del siglo IX*⁸⁵. La tradici3n afirma que junto al freno de caballo, Teodosio regal3 la corona a la Catedral de Mil3n, dado que as3 se cita en el *De obitu Theodosii: gemmis insignitum, quas pretiosior ferro innexa(s) crucis redemptoris divinae gemma connecteret*⁸⁶. Tras el dominio ostrogodo, esta corona pas3 a ser el aro legitimador del poder de los longobardos. Tambi3n se ha afirmado que es un regalo a la Catedral de Monza hecho por la madre de Berengario I, la reina Gisela, hija de Luis el Piadoso. Tanto los frenos de caballo, como la corona, son reliquias legitimadoras del poder ejercido por gracia de Dios. La corona f3rrica fue usada en la coronaci3n de 34 monarcas, entre los cuales est3n Carlomagno, rey de los Longobardos en el 775, y Ot3n IV, Conrado II en 1026, Carlos IV en 1355, Carlos V en febrero de 1530, Napole3n en 1805 y Fernando I de Austria en 1838⁸⁷. Desde 1717 existe un decreto Papal legitimando la reliquia como aut3ntica sobre la base de la tradici3n. Del valor que ten3a esta reliquia nos habla el hecho de haber sido en 1248 el aval dado a la orden de los humillados como garant3a de devoluci3n del pr3stamo pedido por la Catedral de Monza para asumir los crecidos gastos de guerra que tuvo que afrontar. La corona no fue liberada de la carga hipotecaria hasta 1319.

⁸⁴ Maspero, 2003. Maspero, 2004, pp. 299-310. Lasko, 1994, pp. 93-94.

⁸⁵ Lasko, 1994, p. 94.

⁸⁶ Ambrosio, 1925.

⁸⁷ Buccellatin, 1995.



Figura 14. Diadema férrea de la Catedral de Monza, labrada con el metal de uno de los clavos de la crucifixi3n de Cristo por orden de Santa Helena, donada por Teodolinda en el año 628 a la Catedral de Monza o por Berengario I en el 888, enriquecida con 6 placas enriquecidas con esmaltes y cabujones

Por encima del debate teol3gico relativo a si Jesucristo fue crucificado con 2, 3 o 4 clavos, hubo un sinfín de instituciones religiosas que afirmaron poseer uno de los santos clavos, enteros o en estado fragmentario, limaduras, virutas de hierro e incluso réplicas facs miles⁸⁸. Fleury afirma que existen 33 clavos considerados auténticos (curioso que haga coincidir el número de clavos, reconocidos por los pontífices de la Iglesia Cat3lica, con la edad a la que muri3 Cristo), distribuidos en 29 grandes urbes⁸⁹; 16 de los clavos est n en Italia y de ellos, 2 est n en Roma. En la Basílica de Santa Cruz de Jerusalén en Roma se venera el clavo regalado a este templo por Santa Helena, de 11,5 cm de longitud, recortado en su tamaño en varias ocasiones para fundir réplicas férreas y usarlas como regalo diplom tico⁹⁰. El santo clavo que se veneraba en el Hospital de Santa María della Scalla en Siena estuvo en el Sacro Palacio Imperial de Bizancio, supuestamente donado por Santa Helena, hasta que en 1354 el mercader veneciano Pietro di Giunta lo compr3, lo traslad3 a Italia y lo vendi3 a la poderosa república de Siena, en cuya catedral se construy3 para su veneraci3n una gran capilla, convertida en poderoso foco de atracci3n peregrinal. Desde el siglo XVI tuvo cofradía propia. Mide 15 cm. y se exhibe en un

⁸⁸ Thurston, 1911, vol. 10.

⁸⁹ Fleury, 1870.

⁹⁰ Besozzi, 1750. Menna, 2015.

relicario arquitectónico pediculado con un edículo de cuatro pisos calados para dejar a la vista la reliquia⁹¹. La Sainte Chapelle del Palacio Real de París, construida entre 1242 y 1248 por el rey Luis IX de Francia el Santo y se adjudica al arquitecto real Pierre de Montreuil. Muchas de las reliquias de la Pasión de Cristo se habían guardado en el Sacro Palacio Imperial de Bizancio hasta que el rey Balduino II, monarca de los estados latinos de oriente, para financiar la defensa de Constantinopla del continuo hostigamiento turco, solicitó un préstamo hipotecario a los banqueros venecianos y lo avaló con su preciada colección de reliquias. Al no ser devuelto el crédito, San Luis pudo adquirir las reliquias pagando 130.000 libras. Entre los objetos comprados estaban la Corona de Espinas de Cristo, un *lignum crucis* y un santo clavo de 9 cm. que se conservan actualmente en el tesoro de Notre Dame de París⁹². La catedral de Colle di Val d'Elsa afirma tener las tenazas que sirvieron para arrancar los clavos de Cristo y el clavo que taladró el pie izquierdo de Cristo, para cuya custodia y veneración, el Conde Sabolioni mandó en 1823 decorar con fastuosidad una capilla construida por el obispo Usimbardo Usimbardi en 1592. El citado clavo mide 22 cm y tiene la punta mellada. Ocasionalmente se ha dicho que este clavo era el que fijó el *títulus* a la Santa Cruz⁹³. En el tesoro de la Catedral de Treveris se conserva un Santo Clavo de 21,4 cm, enriquecido con una funda de plata del siglo X, mandado fabricar por el arzobispo Egbert⁹⁴. También afirman tener santos clavos tres iglesias venecianas, Aquisgrán, Nuremberg, Trieste, Praga, el palacio imperial de Hofburg de Viena (de 18,8 cm de longitud), Essen, el castillo de Wawel en Polonia, el monasterio de San Nicolás de l'Arena en Catania⁹⁵, etc.

⁹¹ Baron, 1990, pp. 1449–1451.

⁹² Finance, 1999.

⁹³ Menna, 2015. Luca, 1999, pp. 1-54.

⁹⁴ Lasko, 1999, p. 107.

⁹⁵ Milazzo, 2013, pp, 885-907.



Figura 15. Santo clavo de la Catedral de Treveris y funda fabricada por orden del arzobispo Egbert en el siglo X

Según Reau, el teatro litúrgico y la necesidad de enriquecer los vacíos que dejaban las *Sagradas Escrituras* originaron un relato paralelo al evangélico en el que, en ocasión de ser Cristo crucificado, se ofreció a un herrero fabricar los clavos con los que le iban a colgar de la cruz. El herrero, consciente de que iban a usarse para herir las manos y los pies del mesías, alegó tener la mano incapaz para el trabajo. Su esposa, Hedroit, para no perder la ganancia del encargo, *violentemente encolerizada contra Cristo, los habría forjado en el yunque de su marido*⁹⁶. Desde una perspectiva de los estudios de género la historia de Hedroit la herrera evidencia que había mujeres capaces de afrontar los trabajos de la forja y el metal. El teatro de los misterios, comparando a Hedroit con Tubalcaín, imaginó a Hedroit y a los otros trabajadores de la fragua cantando al rimo percusivo de los martillazos sobre el yunque al tiempo que daban forma a los clavos. Muy representativa es la imagen que ilustra una de las páginas de la *Biblia Holkham*, ilustrada entre 1320-1330, conservada en la British Library⁹⁷, o la miniatura de Jean Fouquet que ilustra la página en la que se representa a Cristo cargado con la cruz camino del Calvario

⁹⁶ Reau, 1957, Tomo 1, vol. 2, Tomo 1, vol. 2, p. 491.

⁹⁷ Brown, 2007.

de las *Horas de Etienne Chevelier*, datables hacia 1450, conservadas en el Museo Condé de Chantilly, donde Hedroit forja el tercer clavo en el primer término mientras un soldado romano recoge los otros dos ya terminados⁹⁸.



Figura 16. Jean Fouquet, Libro de Horas de Etienne de Chevelier. Museo Condé de Chantilly

El cristianismo católico construyó un complejo imaginario sobre los santos clavos. Ante la imposibilidad de tener fragmentos del Cuerpo de Cristo por su Ascensión al Cielo, mantuvo la idea de coleccionar y venerar los objetos materiales relacionados con su martirio, mostrando especial interés por los santos clavos, hierros sacralizados y usados para legitimar el poder imperial de Constantino y de los herederos de su legado (freno de

⁹⁸ Reynaud, 2006.

Milán y corona férrea de Monza) y usados como objetos taumatúrgicos relacionados con la santa sangre derramada por Cristo.

Bibliografía:

Ambrosio, Santo (1925). *Sancti Ambrosii Oratio de obitu Theodosii: text, translation, introduction and commentary*. Washington, Catholic University of America.

Apiano (1985). *Historia romana. Vol. 2. Guerras civiles. Libros I-II*. Madrid, Gredos, traducción de Antonio Sancho Royo.

Arias Martínez, Manuel (2009). "Paso de la Elevación de la Cruz", *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección*. Madrid, pp. 178-181.

Baron, J. H. (1990). "The Hospital of Santa Maria della Scala, Siena, 1090–1990", *British Medical Journal*, n° 301, pp. 1449–1451.

Besozzi, Raimondo (1750). *La Storia della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme...* Roma.

Blázquez, José María, Martínez Pinna, Jorge y Montero, Santiago (1993). "La religión del Irán Antiguo", *Historia de las religiones antiguas*. Madrid, Cátedra, pp. 148-196.

Biblia del Peregrino (1993). Bilbao, ediciones Mensajero, traducción de Luis Alonso Schökel.

Bozoky, Edina (2007). *La politique des reliques de Constantin à Saint Louis : protection collective et légitimation du pouvoir*, Editions Beauchesne.

Brown, Michelle P. (2007). *The Holkham Bible Picture Book: A Facsimile*. London: British Library.

Bryda, Gregory (2018). "The Exuding Wood of the Cross at Isenheim." *The Art Bulletin*, 100.2, pp. 6–36.

Buccellatin, Graziella y Holly Snapp (1995). *The Iron Crown and Imperial Europe*. Milán: Mondadori.

Campbell, Lorne (1998). *The Fifteenth-Century Netherlandish Paintings*. London: National Gallery.

Chapman, David W. (2008). *Ancient Jewish and Christian perceptions of Crucifixion*. Tubingen, Mohr Siebeck.

Châtelet, Albert (1993). *Jan van Eyck enlumineur: les Heures de Turin et de Milan-Turin*, Strasbourg.

Cicerón, Marco Tulio (2008). *Discursos I. Verrinas. Discurso contra Q. Cecilio; discursos I y II*. Madrid, Gredos.

- Croce, Edoardo (2017). *Dal Getsemani al Golgota. Passione e morte di Gesù Cristo nella storia nella scienza, nell'arte*. Youcanprint.
- Curtis, John E. y Reade, Julián E. (1994). *Tesoros de asiria en el Museo Británico: Arte e Imperio*. Mexico City, British Museum.
- Dion Casio (2019). *Historia Romana. Libros L-LX*. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- Escárraga, José Manuel (1970). "El retablo de Santa Cruz de la villa de Blesa", *Cuadernos del Arte Aragonés*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Everingham Sheckler, Allyson y Winn Lewith, Mary Joan (2010). "The Crucifixion Conundrum and the Santa Sabina Doors", *Harvard Theological Review*, vol. 103, issue 1, pp. 67-88.
- Eusebio de Cesarea (1973). *Historia Eclesiástica*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, X-7.
- Falconi, Fabrizio (2015). *Roma segreta e misteriosa*. Compton editori.
- Flavio Josefo (1997). *Guerra de los judíos*. Madrid, Gredos, traducción de José María Nieto Ibáñez revisada por F. J. Gómez Espelosín.
- Fleury, C. R. (1870). *Mémoires sur les instruments de la passion de N.-S J.-C*. Paris, L. Lesort.
- Finney, Mark T. (2013). "Servile Supplicium: Shame and the Deuteronomic Curse. Crucifixion in its Cultural Context", *Biblical Theology Bulletin*, vol. 43, nº 3, pp. 124-134.
- Franco Mata, Ángela (2002). "Crucifixus Dolorosus. Cristo Crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones", *Quintana*, nº 1, pp. 13-39.
- Fidanza, Giovan Battista (2010). "Überlegungen zu Michelangelo als Holzbildhauer", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 59, pp. 49-64.
- Finance, Laurence de (1999). *La Sainte Chapelle*. París, editions du patrimoine.
- Fulda, Hermann (1878). *Das Kreuz und die Kreuzigung*. Breslau, Wroclaw.
- González García, Juan Luis (2015). *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, pp. 287-288.
- González Zymla, Herbert (2021). "Los Alba y el patrimonio artístico bajomedieval de Barco de Ávila: problemas para su datación y filiación". *Universitas. Las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Salamanca, Universidad de Salamanca, Comité Español de Historia del Arte, Diputación de Salamanca, pp. 1623-1634.
- Grillo, Paolo (2017). *Nascita di una cattedrale. 1386-1418: la fondazione del Duomo di Milano*, Milano, Mondadori.
- Haim, Hermann Cohn (2007). "Capital Punishment. In the Bible & Talmudic Law". *Encyclopedia Judaica*. Detroit, Thomson Gale.

- Harley, Felicity (2001). *Images of the crucifixion in late antiquity: the testimony of engraved gems*. Tesis Centre for European Studies and General Linguistics, University of Adelaide.
- Hasting, Julia (2005). *La crucifixión*. Phaidon, Londres.
- Heinen, Ulrich (1996). *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*. Weimar: Verlag und Datenbank fuer Geisteswissenschaften.
- Hengel, Martin (1977). *Crucifixion in the Ancient World and the Folly of the Message of the Cross*. London, Augsburg Fortress Publishers.
- Herodoto (1977). *Historia. Libros I-II*. Madrid, Gredos, traducción de Francisco Rodríguez de Adrados.
- Hodson, Rupert (2000). *Miguel Ángel, escultor*. Florencia, Gruppo Editoriale Faenza Editrice.
- Ireneo, Santo (1996). *Adversus Haereses*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, traducción y comentarios de Antonio Orbe.
- Justino, Santo (2002). “Diálogo con Trifón”, *Padres Apostólicos y apologistas Griegos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 629, pp. 1107 y ss.
- Lacarra Ducay, María del Carmen (1990) “Arte medieval, siglos XIV-XV”, *Museo de Zaragoza*. Zaragoza, Ibercaja.
- Landsberg, Jacques de (2001). *L'art en Croix. El tema de la crucifixión en la historia del arte, Renaissance Du Livre*.
- Lasko, Peter (1994). *Arte sacro 800-1200*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra.
- Lipsius, Justus (1594). *De Cruce*, Amberes.
- Loisy, Alfred (1922). “De la Méthode en Histoire des Religions”, *Revue d'histoire et de littérature religieuses*. París, Emile Nourry, pp. 13-37.
- Loisy, Alfred (1922). “La légende de Jésus”, *Revue d'histoire et de littérature religieuses*. París, Emile Nourry, pp. 394-422 y 433-476.
- Lorentz, P. (2008). “Un grand artiste à Strasbourg au tournant du XVe siècle : le Maître de la Crucifixion au dominicain, Hermann Schadeberg”. *Strasbourg 1400, un foyer d'art dans l'Europe gothique*. Strasbourg, Editions des Musées de la Ville de Strasbourg.
- Luca Trapani, *Il S. Chiodo che si custodisce nella Concattedrale di Colle Val d'Elsa*, in “Bollettino della Società degli Amici dell'Arte”, Quaderno n. 13, Colle di Val d'Elsa, 1999, pp. 1-54.
- Martínez Otero, Luis Miguel (1993). *La cruz*. Obelisco, Barcelona.
- Maspero, Valeriana (2003). *La corona férrea. La storia del più antico e celebre simbolo del potere in Europa*, Monza, Vittone Editore.

- Maspero, Valeria (2004). "Alla ricerca del Sacro Chiodo. La ricostruzione dell'elmo diadematico di Costantino", *Arte Cristiana*, fasc. 823, vol. XCII, pp. 299-310.
- Menna, Antonio (2015). *Chiodi della Croce e la Sacra Lancia. Reliquie di Cristo Crocifisso. Storia e leggende, culto e devozioni*, Fano, Edizioni Segno.
- Milazzo, Vincenza (2013). "Il culto del santo Chiodo a Catania, in Come a Gerusalemme, a cura di Anna Benyenuti e Pierantonio Piatti", Firenze, *SISMEL*, edizioni del Galluzzo, pp, 885-907.
- Morachiello, Paolo (1996). *Fra Angelico: The San Marco Frescoes*. Thames and Hudson.
- Morrow, Jeffrey L. (2019). *Alfred Loisy & modern biblical studies*. Washington, The Catholic University of America Press.
- Nacianceno, Gregorio (2014). *La pasión de Cristo*. Madrid, Ciudad Nueva.
- North, Helen (1966). "Self-Knowledge and Self-restraint in Greek Literature", *Cornell studies in classical philology*, vol. 35, 62, Cornell University Press.
- Pacheco, Francisco (1990). *Arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, ed. Bonaventura Bassegoda.
- Piñero, Antonio (2008). *Año 1. Israel y su mundo cuando nació Jesús*. Madrid, Laberinto Ediciones.
- Plauto (2000). *Miles gloriosus: el soldado fanfarrón*. Madrid, Ediciones Clásicas, traducción de Francisco Palencia Cortés, Antonio L. Cantudo Cantarero e Íñigo Palencia Pulido.
- Pohlsander, Hans A. (1995). *Helena: empress and saint*. Chicago: Ares Publishers.
- Reau, Louis (1957). *Iconographie de l'Art Chrétien*. (1996). *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, Serbal, Tomo 1, vol. 2.
- Reau, Louis (1957). *Iconographie de l'Art Chrétien*. (1997). *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los Santos de la A a la F*. Barcelona, Serbal, Tomo 2, vol. 3.
- Reau, Louis (1957). *Iconographie de l'Art Chrétien*. (1998). *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los Santos de la P a la Z*. Barcelona, Serbal, Tomo 2, vol. 5.
- Reynaud, Nicole (2006). *Jean Fouquet: Las horas de Étienne Chevalier*. Dijon, Faton.
- Rius-Camps, Josep (1977). "Las cartas auténticas de Ignacio; el obispo de Siria", *Revista Catalana de Teología 2*, Barcelona, Facultat de Teología de Barcelona, pp. 31-149.
- Roldán Salgueiro, Manuel Jesús (2015). *Juan Martínez Montañés y su obra sevillana*. Sevilla, Editorial Maratania.
- Ruíz Bueno, Daniel (1979). *Padres Apostólicos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Samuelsson, Gunnar (2013). *Crucifixión en la antigüedad*, Mohr Siebeck.

- Santos Otero, Aurelio de (1996). *Los evangelios apócrifos. Edición crítica y bilingüe*. Madrid.
- Schurer, Emile (1979). *The History of the jewish people in the age of Jesus Christ*. Edimburgo, (1985). *Historia del pueblo judío en tiempos de Jesús*. Madrid, ediciones Cristiandad.
- Séneca (1981). *Sobre la Felicidad*. Madrid, Alianza, traducción de Julián Marías.
- Séneca el Joven (2008). *Diálogos*. Madrid, Gredos, traducción de José Javier Iso y José Luis Moralejo.
- Smith, Damian Barry (1999). *The Trauma of the Cross: How the Followers of Jesus Came to Understand the Crucifixion*. Paulist Press, Mahwah, New Jersey.
- Solin, Heikki y Itkonen-Kaila, Marja (1966). "The Alexamenos graffito", *Paedagogium*. Helsinki, Institutum Romanum, nº 246.
- Sordi, M, (2000). "La norte di Teodosio e il De obitu Theodosii di Ambrogio", *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis*, nº 36, pp. 131-136.
- Tácito (1980). *Anales. Libros XI-XVI*. Madrid, Gredos, traducción de José Luis Moralejo.
- Tertuliano (2001). *Apologético a los gentiles*. Madrid, Gredos.
- Thoby, Paul (1959). *Le crucifix des origines au Concile du Trente. Étude iconographique*. Bellanger, Nantes.
- Thompson, Nancy M. (2004). "The Franciscans and the True Cross: The decoration of the Cappella Maggiore of Santa Croce in Florencia", *Gesta*, The University of Chicago Press, vol. 43, nº 1, pp. 67-79.
- Thurston, H. "Holy Nails.", *The Catholic Encyclopedia*. New York, Robert Appeltion Company, 1911, vol. 10.
- Tzaferis, V. (1970). "Jewish Tombs at and Near Giv'at ha-Mivtar, Jerusalem" *Israel Exploration Journal*, vol. 20, pp. 18-32.
- Vorágine, Jacobo de la (1982). *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza.
- Zias J. y Seketes E. (1985). "The Crucified Man from Giv'at ha-Mivtar: A Reappraisal", *Israel Expoloration Journal*, vol. 35, pp. 22-27.
- Zugibe, Fredericck (2005). *La crucifixión de Jesús. Una investigación forense*, Rowman & Littlefield.

EL SANTO CÁLIZ DE VALENCIA: LA MATERIA PRIMA DEL SANTO GRIAL

M^a Cinta Osácar Soriano¹ y Carolina Naya Franco²

“Un Graal entre seus deus mains/ Une demoiselle tenoit” [...] “De fin or esmeré estoit;/ Precieuses pierres avoit”
Perceval ou Li Contes del Graal- Chretien de Troyes

Sobre la leyenda del Santo Grial

El Santo Grial es, probablemente, la reliquia más popular y más deseada, por las virtudes benéficas que se le atribuyen, entre ellas la vida eterna. De hecho, la expresión “Santo Grial” designa, por antonomasia, lo más buscado.³

El origen de la tradición del Santo Grial se remonta a finales del s.XII, cuando aparece *Perceval ou Li Contes del Graal* (ca. 1182-1191) de Chrétien de Troyes, obra inconclusa en la que se menciona un *Graal* (recipiente) maravilloso. A partir de este momento, el tema del Grial aparece en otras narraciones que van construyendo la noción actual de Grial.

El calificativo de “Santo” aparece ya en la *Primera continuación*, escrita c.1200.⁴ Otra aportación importante en su construcción la encontramos en el poema de Robert de Boron (*Joseph d'Arimatee, ou le Roman de l'estoire dou Graal*, ca. 1200), donde se identifica el Grial con la copa de la Última Cena, en la que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo. Finalmente, es Wolfram von Eschenbach en su *Parzival* (ca. 1215), quien sitúa el Grial en el “monasterio de Montsalvatge, en las montañas del NE de España”; en esta

¹Profesora del Departamento de Ciencias de la Tierra, Universidad de Zaragoza, IUCA cinta@unizar.es. Este trabajo es una contribución del grupo Geotransfer (E32_20R) (Gobierno de Aragón).

²Profesora del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, naya@unizar.es. El artículo es iniciativa del Grupo Artífice reconocido por el Gobierno de Aragón (H10_20R) y se enmarca dentro del Proyecto “Imitaciones de piedras en vidrio en época romana y su reinterpretación en época moderna (PID2020-117299GB-I00) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033”.

³Agradecemos al Cabildo de la catedral de Valencia el permiso para el estudio del Santo Cáliz, especialmente a D. Jaime Sancho Andreu, Celador del Culto del Santo Cáliz, así como la autorización para la reproducción de las fotografías. Agradecemos también a Ferrán Arasa Gil que nos facilitó algunas de las fotografías utilizadas. Nuestra gratitud también para el Centro Español de Sindonología que inspiró este trabajo, especialmente para Manuel Zarzo Castelló, que además nos proporcionó algunas referencias.

⁴ Cirlot, 1985: 13.

obra el Grial no es un recipiente sino una piedra caída del cielo (*lapsit exillis*). Así, el concepto de Grial no es único, sino que se ha prestado a diversas interpretaciones objetuales: un cáliz, un plato o incluso una piedra, aunque siempre resulta ser bello y con propiedades maravillosas.⁵

En tiempos más recientes, la fama del Grial fue reavivada por la ópera Parsifal, de Wagner (1882), inspirada en la obra homónima de Eschenbach, aunque Wagner identificó el Grial con la copa de la Última Cena en vez de con la piedra de Eschenbach. La obra de Wagner seguramente influyó en la búsqueda del Grial que realizó Himmler (dirigente de las SS) y que le llevó a visitar, en 1940, el monasterio de Montserrat, el lugar donde la Ahnenerbe, o herencia ancestral, localizaba el Santo Grial. No sabemos si sólo pretendía fundamentar la mitología nazi o buscaba los poderes taumátúrgicos que se le atribuían, particularmente como fuente de vida.

Sin embargo, el monasterio de San Juan de la Peña, situado a pocos kilómetros de un monte con el nombre de San Salvador, parece una localización más plausible para el citado Montsalvatge de Eschenbach, ya que justamente allí se guardó, hasta 1399, el Santo Cáliz de Valencia que, según la tradición, incluye la copa usada por Jesucristo en la Última Cena. Se cuenta que el papa Sixto II, en el siglo III, encargó a San Lorenzo, diácono, poner los bienes de la Iglesia a salvo de la persecución del emperador Valeriano; San Lorenzo, antes de ser martirizado, los repartió entre los pobres, a excepción del Cáliz, que envió a su familia en Huesca. Tras la invasión musulmana, el obispo Acisclo lo habría llevado hacia el Pirineo, donde, después de recorrer varios emplazamientos, quedó depositado en San Juan de la Peña. En 1399 el rey Martín el Humano reclamó el Cáliz y lo llevó primero a Zaragoza y luego a Barcelona, desde donde partió a Valencia. Un documento real de esa fecha⁶ recoge la entrega del Cáliz, así como un relato de su envío por San Lorenzo, siendo el texto más antiguo que refiere esta tradición. Otros documentos conservados en San Juan de la Peña se habrían perdido en un incendio.⁷ La tesis de Martín Lloris recoge la documentación existente a partir del s. XVI,⁸ que evidencia contradicciones entre los diversos autores, así como también referencias a documentos anteriores, hoy desaparecidos.

⁵ Sobre las diferencias conceptuales entre Santo Grial y Santo Cáliz: Montaner Frutos, 2018: 56-64.

⁶ Archivo de la Corona de Aragón, pergamino 136. Se transcribe y traduce en Beltrán, 1960: 44-46.

⁷ Beltrán Martínez, 1960/1984:29.

⁸ Martín Lloris, 2005. Disponible en <https://roderic.uv.es/handle/10550/23480>

Sin embargo, en ausencia de fuentes escritas, existe un testimonio plástico más antiguo de esta tradición: un capitel de la catedral de Jaca, que representa la entrega del Cáliz por San Lorenzo a sus discípulos,⁹ Este capitel muestra que, al menos a finales del s. XI, cuando comienza la construcción de la catedral, ya existía una reliquia venerada como el Cáliz de la Última Cena. No obstante, el capitel de Jaca no muestra su aspecto, así que se asume que el que recibió Martín el Humano en 1399, actualmente en Valencia, era realmente el venerado ancestralmente como Cáliz de la Última Cena, y que pudo influir en la leyenda del Grial. A falta de otra documentación, la única información de la que hoy disponemos procede de la propia materialidad del objeto.

A pesar de ello, y aunque se ha escrito mucho sobre el Santo Cáliz, son pocos los estudios basados en la observación directa de la pieza. El trabajo de Beltrán (1960/1984) es el más completo e incluye diversos estudios anteriores. Sin embargo, ni en este, ni en el más reciente de Arasa (2014), también eminentemente arqueológico, se abordaba el estudio de los materiales que lo forman, ni el trabajo de orfebrería. Estos aspectos se han tratado en un estudio pluridisciplinar, en el que se analizan el metal y las gemas y se estudia la decoración utilizada, incluyendo los tipos de simetría presentes (Osácar et al. en revisión). Resumiremos algunos de los resultados de ese trabajo para establecer una secuencia de las transformaciones sufridas por la reliquia en relación con su uso y que pueden aportar información sobre su veneración como Cáliz de la Última Cena.

Descripción del Santo Cáliz de Valencia y antecedentes

Desde la parte superior a la inferior del Cáliz se pueden distinguir tres partes, con características propias (Fig. 1):

- el vaso del Cáliz, tallado en ágata bandeada, sin apenas ornamentación, y que es la reliquia propiamente dicha, venerada como la copa de la Última Cena;
- una montura de oro nielado, formada por un astil con nudo y dos asas ajarronadas; en su parte superior, un pequeño receptáculo, a modo de cuenco, aloja la base de la copa de ágata, siendo la única porción del vaso que queda oculta;
- un pie formado por otro cuenco de ágata invertido, sujeto por cuatro tirantes de oro en forma de cruz que se unen al astil por sendos pasadores, y apoyado sobre

⁹ García Omedes, 2002, *La guía digital del arte románico*. Jaca. Catedral de San Pedro. “La lonja chica” <http://www.romanicoaragones.com/0-jacetania/04-Catedral022.htm> [consultado 01/03/2022].

un cerco de oro; este pie incluye gemas diversas: 2 granates, 2 gemas verdes de dudosa adscripción (las 4 en talla cabujón) y 27 perlas (falta una).



Figura 1. El Santo Cáliz de Valencia. Foto: Irene Higuera Castillo

La copa de ágata superior (la reliquia) ha sido considerada como de época romana tanto por Beltrán (1960), s. II-I a.C.,¹⁰ como por Arasa (2014), s.I a.C.- III d.C.¹¹ A pesar de saparente sencillez, el material en que se talló presenta características singulares tanto en el dibujo del bandeado, vertical y paralelo, como en las marcas naturales preservadas en su superficie (Fig. 2A y B), que la hacen única entre otras copas similares (Osácar et al. en revisión).

¹⁰ Beltrán, 1960: 112.

¹¹ Arasa Gil, 2014: 41.



Figura 2. Detalles de la copa superior del Santo Cáliz A): bajo luz intensa, mostrando el bandeo paralelo vertical. B): marcas blanquecinas del límite del ágata en bruto en la pared exterior de la copa. C) huellas de la fractura debida a la caída en 1744, bajo luz intensa (Fotos: Carolina Naya Franco)

En cuanto a las otras dos partes, es decir, la montura metálica y el pie, Arasa y Beltrán tienen por islámica la copa de ágata del pie, de entre los siglos X y XII. Sobre la orfebrería existe una mayor diversidad de pareceres: Arasa considera ambas partes (pie y montura nielada) como una única obra, gótica del siglo XIV,¹² mientras Beltrán admite la posibilidad de que hubiera habido varias etapas, aunque relativamente próximas entre sí: la parte nielada correspondería a finales del XIII o principios del XIV y el pie a la segunda mitad del XIV.¹³ Por otra parte, Beltrán menciona, para la ornamentación áurea, influencias muy diversas: bizantinas, góticas, árabes, orientales, carolingias e incluso nórdicas o irlandesas.¹⁴

Otros autores anteriores, recogidos en Beltrán,¹⁵ también ofrecen opiniones variadas, lo que pone de manifiesto la complejidad de la datación de esta obra, debida en parte a las diversas transformaciones sufridas por el Cáliz. Sin embargo, estas actuaciones, provocadas tanto por el deseo de enriquecer la pieza, como para reparar desperfectos producidos por su uso (Osácar et al en revisión), también proporcionan información sobre su historia. Es decir, el aspecto actual del Santo Cáliz es el resultado de las adiciones y transformaciones sufridas a lo largo de su historia, y que están en relación con el contexto en el que se producían y la veneración que recibía, variable en los diversos lugares donde ha sido reverenciado.

¹² Arasa Gil, 2014: 50.

¹³ Beltrán, 1960: 112.

¹⁴ Beltrán, 1960: 108.

¹⁵ Beltrán, 1960: 23-28.

Itinerario del Santo Cáliz y transformaciones sufridas

Para reconstruir la historia de las intervenciones sufridas por el Santo Cáliz, referiremos el itinerario seguido por el Cáliz, dividido en tres etapas principales, en orden temporal inverso, es decir comenzando por su localización y estado actual, y nos remontaremos en el tiempo, para ir desde la certeza hacia evidencias menos contrastadas.

- En Valencia

El aspecto general del Santo Cáliz que conocemos apenas ha variado desde su llegada a la catedral de Valencia en 1437, según se deduce de las descripciones que aparecen en inventarios de la catedral del s. XV.¹⁶ La principal acción sobre el Cáliz fue una reparación provocada por un accidente: el 3 de abril de 1744, viernes santo, el Santo Cáliz cayó al suelo y la copa, es decir, la reliquia¹⁷ se quebró en pedazos. La fractura reparada es visible hoy en día, así como la ausencia de un pequeño fragmento en el borde de la copa (Fig. 2C).

Sobre la rotura del vaso y su inmediata reconstrucción, conviene señalar que no hay *gestis* o actas capitulares de la época en el Archivo de la Catedral de Valencia que habrían relatado el episodio. Sí existen unas *Deliberaciones* del año 1744 que nada citan sobre este asunto. No obstante, sí perdura una fuente documental coetánea a la fractura; se trata de un manuscrito del archivero de la catedral Juan Pahoner, que puede fecharse a mediados del siglo XVIII (ca.1760), titulado *Hallazgo de especies perdidas*. En él se recoge la “Declaración sobre la fractura del Santo Cáliz” a partir de una nota escrita el día citado por el secretario del cabildo Juan Claver.¹⁸ El texto narra la minuciosa recogida de todos los fragmentos del vaso y su reparación, e incide en que “no se debía dudar sobre la identidad de la reliquia” y cómo todos los presentes juraron que los fragmentos unidos y ajustados eran “idempticamente los mismos”.¹⁹ Por el contrario, no menciona otros desperfectos que, presumiblemente, ocasionaría esta caída, pero que no habrían afectado a la reliquia propiamente dicha. La ligera pero patente inclinación del cuenco que contiene

¹⁶ Beltrán, 1960: 49-55, menciona inventarios de 1410 y 1437. En el de 1506 se mencionan “dos balaxos e dos maragdes”.

¹⁷ Sanchís Sivera relata el hecho a partir del protocolo de Juan de Claver: 1914: 28 (*Archivo de la Catedral de Valencia* (a partir de ahora A.C.V.) Protocolo de Juan Claver, año 1744, volumen 3.238, f. 583).

¹⁸ A.C.V., Juan Pahoner, *Hallazgo de las especies perdidas*, Ph. 1, ff.206-210. El hecho y la reparación del Cáliz se transcriben como Apéndice documental. Agradecemos la información sobre la existencia de esta fuente al actual archivero Juan Ignacio Pérez.

¹⁹ Se transcribe como Apéndice documental.

el pie del vaso sagrado, señalada por Arasa²⁰ se debe a un aplastamiento lateral sobre la parte superior del astil (Fig. 3A), que, a nuestro parecer, bien pudo proceder de una caída como la que provocó la fractura del vaso. También podría estar relacionado este hecho con la desigual unión de las asas al cuenco que alberga el pie, una de ellas, igual que las uniones inferiores de las asas, mediante un pasador remachado, mientras que la otra está soldada a una chapa sobre el cuenco, que también podría ser una reparación derivada de esta caída (Fig. 3B y C).

En el pie, el forro dentado interno en el aro del cerco de oro también parece una adición posterior con el propósito de reforzarlo. Ese tipo de trabajo puede verse en medallones relicario hispánicos desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII (Fig. 3D), siendo una guarnición especialmente utilizada en la joyería tradicional durante el siglo XVII. Análogamente, podemos esperar que otras reparaciones menores de la montura y del pie se hayan realizado desde que llegó a Valencia, sin que conste ningún registro.

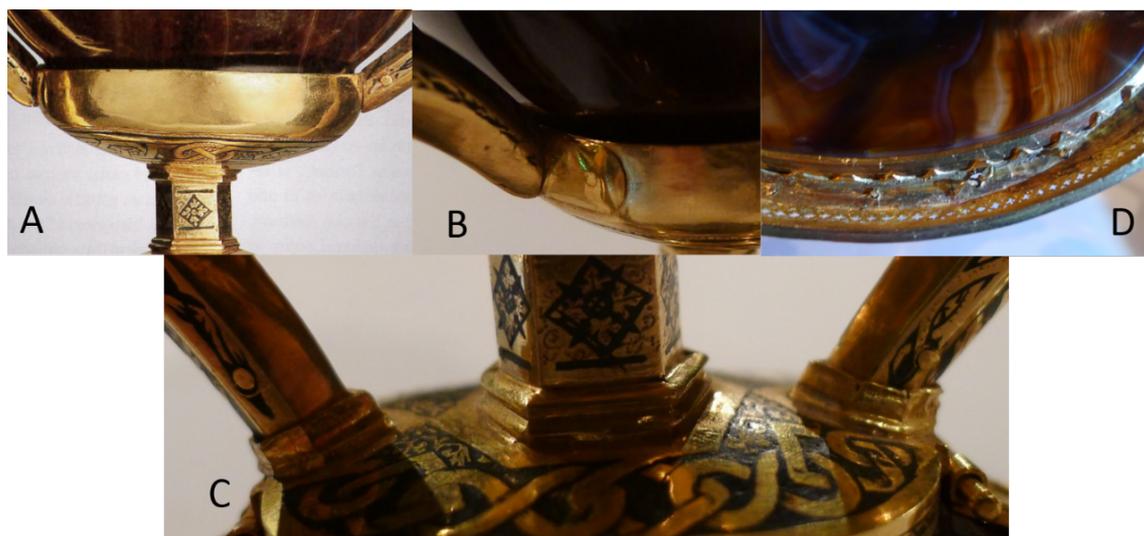


Figura 3. Reparaciones posiblemente realizadas en Valencia. A, B y C: Detalles de las asas

y de sus uniones. A) asas superiores desalineadas con diferente modo de unión al astil, a la izquierda unión con chapa soldada, a la derecha con pasador remachado. B) detalle de la chapa soldada. C) asas inferiores unidas mediante pasador remachado. D) forro dentado del interior de la copa de ágata del pie. A: foto de Irene Higuera Castillo; B, C y D: fotos de Carolina Naya Franco.

²⁰ Arasa Gil, 2014: 47.

El uso y exhibición del Cáliz se redujeron a partir de la caída,²¹ por lo que la necesidad de reparaciones disminuyó también, aunque ha habido sustituciones de gemas. Hay al menos una perla cultivada, parcialmente pelada, por lo que se ve el núcleo (Fig. 4A), que debe corresponder al s. XX (Osácar et al., en revisión), sin que se conozca registro de este cambio. También Beltrán, en 1960, citó la reposición de una de las gemas verdes en 1959²² (Fig. 4B); esta piedra está más hundida en su engarce que la otra gema verde, que encaja mejor en su montura. Aunque no se han desmontado las piedras para verlo directamente, es posible que la gema verde antigua, descrita por Arasa²³ como “muy delgada” no ocupe totalmente la cavidad del engarce, sino que esté apoyada sobre algún tipo de relleno o mástico que la eleva hasta el nivel de la boca del engarce; este tipo de montaje era frecuente ya en el románico europeo, para realzar la suntuosidad de las alhajas.²⁴ Por el contrario, la gema verde nueva parece no tener este soporte o lecho, por lo que aparece hundida en la montura.



Figura 4. A: perla cultivada con remaches horizontales; B: gema verde substituida en 1959 y hundida en su engaste; C: detalle del engarce en cono de uno de los granates y perla con remache (Fotos: Carolina Naya Franco)

Es decir, en Valencia apenas se ha modificado el aspecto general del Cáliz y sólo se han hecho reparaciones y sustituciones de gemas. Un grabado de la segunda mitad del s. XVII, conservado en el museo de la Catedral de Valencia y citado por Sanchís Sivera,²⁵ muestra el cáliz tal y como hoy lo conocemos, pero venerado entonces en el interior de un tabernáculo forrado en su fondo con un rico dosel.

²¹ Se citan dos cálices manufacturados en oro que se recuperan para el servicio de la catedral “para evitar otra semejante desgracia”: Apéndice documental, f.209v.

²² Beltrán, 1960: 74.

²³ Arasa Gil, 2014: 49.

²⁴ Naya, 2017: 340.

²⁵ Sanchís Sivera, 1914: 50.

- En San Juan de la Peña

La estructura definitiva del Santo Cáliz se configura, seguramente, durante su estancia en San Juan de la Peña, aunque no se puede descartar que se hiciera alguna adición en el tiempo en el que estuvo fuera del monasterio de San Juan de la Peña, antes de llegar a Valencia. No se conoce la fecha exacta en la que llegó el Cáliz a San Juan de la Peña, pero la construcción del monasterio se inicia a comienzos del s. XI. Algunos documentos del s. XI mencionan que poseía cálices de oro y piedras preciosas,²⁶ lo que indica una riqueza que permitiría un alhajamiento de la reliquia acorde con su importancia.

Excepto por las asas, la estructura general es similar a los típicos cálices románicos, con un pie y una copa de proporciones similares, y un astil con nudo. El elemento principal del pie es la copa de ágata islámica. El cáliz de doña Urraca, de finales del s. XI, aunque con una labor de orfebrería diferente, tiene también una copa de piedra como pie, sujeta por cuatro tirantes, así como un cerco de oro calado como el de Valencia.²⁷ En el caso del Santo Cáliz de Valencia, el propio cerco de oro presenta una decoración granulada sobre fondo plano y liso que recuerda a las esferillas agrupadas de un anillo del siglo XI-XII, encontrado en un enterramiento del propio monasterio de San Juan de la Peña.²⁸

Además, esta parte del Cáliz está profusamente decorada con gemas, en concordancia con la riqueza del monasterio que lo albergaba. Las gemas rojas son dos granates almandinos, redondeados y probablemente reutilizados. Cada piedra está sujeta por cuatro garras a la boca de un cono de oro (Fig. 4C). Los engarces de las dos gemas verdes, cuadrangulares, son más complejos: sobre el tirante se asienta una base troncopiramidal, de contorno dentado, de la que emerge un cajeado o forro del que salen cuatro garras (Fig. 4B). Estos engarces presentan similitudes con los de las gemas de la corona de la Princess Blanche de Inglaterra, (originalmente de Ana de Bohemia, considerada obra inglesa o francesa, de hacia 1370-1380),²⁹ aunque los de los almandinos, por su simplicidad, parecen más antiguos que los de las gemas verdes (Osácar et al., en revisión). Las gemas verdes, situadas debajo de las asas y sobre la porción más alargada de la copa invertida (Fig. 1),

²⁶ Beltrán, 1960: 42.

²⁷ Franco Mata, 1991: 54 y 62.

²⁸ Naya, 2018: 74.

²⁹ Odgen, 2018: 73-74, fig.4.7; Chadour, 2013: 48, fig.41/54.

están más expuestas a roces al manipular el Cáliz, por lo que es posible que debieran renovarse para proporcionar una mayor sujeción.

Las perlas están perforadas y sus engarces son de dos tipos: unas están sobre un vástago de oro que las atraviesa (Fig. 4C) y se remata en un remache, y otras tienen un semicírculo de oro que une los dos extremos del vástago de oro que la atraviesa (Fig. 4A), sistema frecuente en el siglo XIV.³⁰ Esta diversidad puede deberse a la necesidad de substituir los engarces de perlas que no estuvieran suficientemente sujetas.

La decoración y el trabajo del pie del Cáliz contrastan apreciablemente con la montura nielada con asas, totalmente desprovista de gemas. Por una parte, el nielado sobre oro no es un trabajo frecuente en esta época y suele aparecer en piezas civiles; además los tipos de simetría son diferentes (Osácar et al., en revisión). Por otra parte, no sólo es inusual la presencia de asas, sino que también su posición es anómala: unen la base y la parte superior del astil, donde se apoya la copa, la cual queda exenta y completamente visible. En otros cálices los brazos suelen unir el astil con el borde superior de la copa, como por ejemplo en el cáliz del abate Suger.³¹ Por todo ello, sugerimos una elaboración diferenciada de estas partes, de manera que el pie se habría añadido a la montura nielada preexistente. Tapias de Renedo ya atribuyó “sabor de antigüedad milenaria” al soporte y asas, mientras consideró la base medieval, del s. XIII.³²

- Antes de San Juan de la Peña, en los Pirineos

La montura de oro nielado tuvo que confeccionarse antes de la llegada del Cáliz a San Juan de la Peña, en algún lugar del Pirineo. La decoración muestra una diversidad de motivos, combinando diseños vegetales con lacerías geométricas de inspiración celta. Por su parte, el trabajo de nielado presenta imprecisiones en la ejecución y errores en el diseño, lo que sugiere que podría haber sido realizado, por artesanos itinerantes y en condiciones precarias (Osácar et al., en revisión).

Estos artesanos no trabajarían con gemas y puede que, involuntariamente, causaran la decoloración que afecta a una parte de la copa, sólo en el exterior. La forma de la decoloración (Fig. 1, a la derecha) se corresponde con la que se hubiera producido de estar la copa tumbada, pero sin el actual pie, y apoyada sobre algo impregnado con una

³⁰ Beltrán, 1960: 74; Chadour, 2013: 54-55, fig.49/ 57, fig.52; Odgen, 2018: 93; Robinson, 2011: 58 y ss.

³¹ Cherry, 2011: 7.

³² Tapias de Renedo, 1952: 78.

substancia decolorante (Fig. 5A). Los productos utilizados en el nielado pudieron atacar los óxidos de hierro que colorean el ágata (ej. el azufre, que por combustión produce los sulfuros del nielado, con agua pasa a ácido sulfúrico, el cual, en ciertas condiciones, puede atacar los óxidos de hierro). No hay ninguna referencia escrita a esta decoloración en los documentos, incluso modernos, que describen el Cáliz, probablemente porque se consideró como una característica propia de la piedra; sólo el ya citado grabado de la segunda mitad del s. XVII representa claramente el Cáliz con la mancha (Fig. 5B), que no es mencionada ni siquiera en las descripciones del grabado³³.

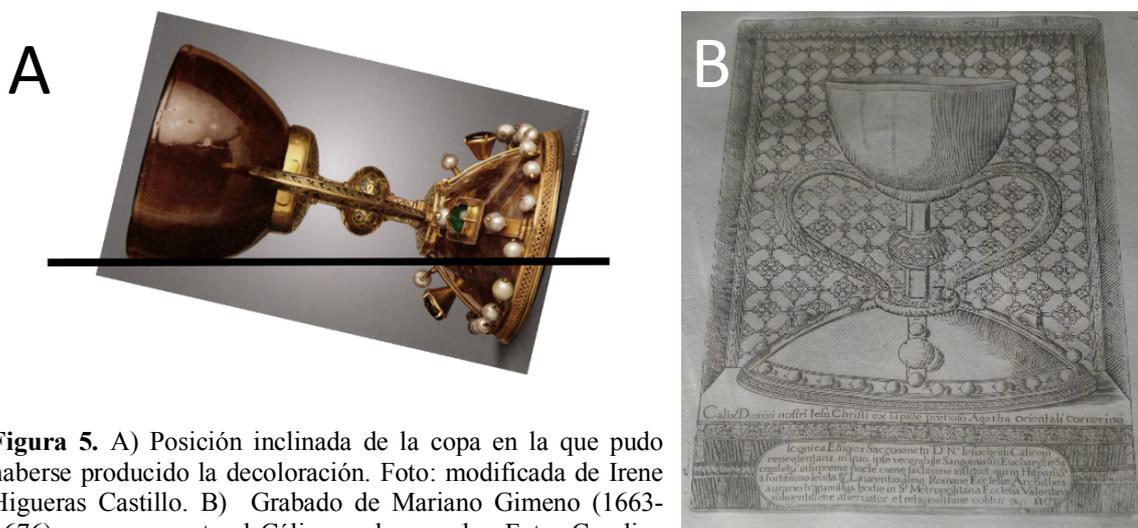


Figura 5. A) Posición inclinada de la copa en la que pudo haberse producido la decoloración. Foto: modificada de Irene Higuera Castillo. B) Grabado de Mariano Gimeno (1663-1676) que representa el Cáliz con la mancha. Foto: Carolina Naya Franco.

Por tanto, la copa de ágata habría llegado al Pirineo desnuda y, en el contexto altomedieval de su veneración, se le habría añadido la montura de oro nielado, que permitiría exhibir la reliquia al público. Es posible que tuviera una parte inferior que habría sido eliminada (como sugería Tapias de Renedo), y tal vez reutilizada, al añadirle el pie en San Juan de la Peña, pero no se alteró la parte que rodeaba a la reliquia. Aunque Tapias de Renedo no justifica la existencia de un pie anterior, es de suponer que la base del astil tendría algún tipo de apoyo.

La finalidad de esta antigua montura de oro pudo ser la exhibición de la reliquia, es decir una ostensión donde la copa de ágata quedaría perfectamente visible. Esta copa, de color pardo oscuro, tiene la peculiaridad de que, al ser atravesada por una luz potente muestra tonos rojo sangre (Fig. 6). Esto se debe a las inclusiones de hematites dispersas en la masa

³³ Sanchís Sivera, 1914: 50.

del ágata: este mineral aparece rojo sólo cuando es atravesado por la luz. Sanchís Sivera³⁴ apreció algo parecido: “introduciendo en el interior de la copa una luz, aparecen en su transparencia visos de varios matices, con todas las coloraciones del iris, claros, encendidos y oscuros”. De forma meramente especulativa, se puede imaginar que ese fenómeno pudo interpretarse, en un contexto local altomedieval, como un trasunto de la transustanciación, en el momento de su exhibición pública. Este tipo de fenómeno maravilloso nos remite a la alusión, por lo demás sin justificar, de Tapias de Renedo,³⁵ de que el supuesto antiguo pie habría sido eliminado porque “ostentaba excesiva exteriorización de paganía en sus motivos ornamentales”.



Figura 6. A la izda., el Cáliz bajo luz reflejada; a la dcha., al ser atravesado por la luz

Aunque es imposible precisar dónde se elaboraría la montura nielada, tuvo que ser un lugar que proporcionase el oro suficiente y artesanos capaces de su ejecución, aun con las limitaciones que muestra el trabajo. Sólo a modo de conjetura, y de entre los que la leyenda menciona como sedes del Cáliz (Yebra de Basa, San Pedro de Siresa, San Adrián de Sasabe, San Pedro de la Sede del Real de Bailo, Catedral de Jaca), el más apropiado parecería Siresa, una rica fundación carolingia que decayó en la Baja Edad Media. Su localización, en una vía con un puerto a Francia (puerto del Palo), habría favorecido la llegada de las influencias celtas del diseño en el nielado.

En resumen, el aspecto actual del Santo Cáliz es el resultado de transformaciones sucesivas que responden al tipo de devoción rendida en cada circunstancia y aportan información sobre los avatares sufridos por la pieza (Fig. 7). Las características de la montura de oro del Cáliz indican que la devoción se centró en la copa de ágata, cuya

³⁴ Sanchis Sivera, 1914: 20.

³⁵ Tapias de Renedo, 1952: 78.

visibilidad se intentaba mantener. También sugieren que la copa pudo ser venerada en el Pirineo en época altomedieval, antes de adoptar la forma en que hoy la conocemos, en un contexto geográfico susceptible de recibir un influjo cultural septentrional, que facilitase la presencia de rasgos célticos en la decoración. Ello además apoyaría que hubiera sido el objeto inspirador, la materia prima, de al menos algunas versiones de la leyenda del Grial.



Figura 7. Itinerario y transformaciones sufridas por el Cáliz.

Apéndice documental

Declaración sobre la fractura del Santo Cáliz

/f.206r./ Aunque parezca no viene al caso en este tratado hazer memoria de la fractura del Santo Caliz, sucedida en el día de Viernes Santo del año 1744. pero comprendiendose en ese tomo variedad de Cosas Notables, y haviendome venido a la mano esta de tan digna nota, dize; que por escritura que recibió Juan Claver, Nottario, Secretario y Escrivano del Ilustre Cabildo a los cinco dias de el mes de Abril de 1744, Año: Consta que constituidos en la tercera Sacristia de esta Santa Iglessia los Reverendos Señores don Alonso Milan de Aragon y Xulve, Marques de San Joseph coadjutor del señor don Alonso Milan de Aragón Dignidad de Capiscol de dicha Santa Iglessia, y Canonigo en pro— /f.206v./ priedad de ella don Francisco Boyl de Arenós, Doctor Theodoro Thomas, Canonigos de la misma Santa Iglessia y don Joachin Monsorin y Castellvi, coadjutor del señor don Joseph Monsorin y Castellvi, Dignidad de Sacrista [sic] de dicha Santa Iglessia y Canonigo en propiedad de ella, en lugar del Reverendo señor Doctor Vicente Gregori, Canonigo assi mismo de dicha Santa Iglessia, Comissarios del Ilustre Cabildo de ella, para el efecto infrascrito y el Reverendo Señor Doctor Francisco Pasqual Sancho, Canonigo Doctoral dela propia Santa Iglessia y Sindico de dicho Illustre Cabildo; dixeron; que por quanto en el dia de

Viernes Santo que se contavan tres dias de dicho mes de Abril, haziendos los Oficios el Reverendo señor Don Vicente /f.207r./ Frigola y Brizuela, Arzediano mayor y Canonigo de dicha Santa Igllesia, assiendiendo a ellos el Illustrissimo y Reverendissimo señor Don Andrés Mayoral, Arzobispo de dicha Santa Igllesia, haviendo trahido su Illustrissima Procesionalmente desde el Monumento de dicha Santa Igllesia a su Altar mayor el Santissimo Sacramento colocado dentro del Santo Caliz en que Christo Señor Nuestro consagró en su última cena, cerrado todo en un cofrecillo de plata y puesto este sobre dicho Altar mayor y recibido por dicho señor celebrante, abierto por este, al tiempo de extraher dicho santo Caliz, y de su copa la referida sagrada forma, resvaló dicha copa y se dividio en dos partes, y de la una de ellas por la parte superior del labio, /f.207v./ se quebraron dos pedazitos pequeños, que se hallaron separados y en continente, recogiendo todos los dichos fragmentos y cerrados dentro la misma urna, o cofrecillo, se pasó este desde dicho Altar mayor a la Sacristia de dicha Santa Igllesia procesionalmente, y se depositó o cerro en el Armario o Reliquiario que la misma Santa Igllesia tiene colocado en ella, en que están todas las demas Insignes Reliquias de dicha Igllesia en presencia de dicho Illustrissimo señor Arzobispo, y su Cabildo, entregandose de la llave el dicho Reverendo Señor Canonigo Doctor Vicente Gregori, persona destinada para ello por dicho Cabildo hasta que en la tarde /f.208r./ de dicho Viernes Santo, con asistencia de dichos señores canonigos comissarios, se sacó la referida urna, o cofrecito de plata de dicho Reliquiario, o Armario, y habierta se reconocieron los dichos fragmentos de la expresada copa de dicho Santo Caliz, y discurriendo sobre su union firme y consistencia fueron llamados por dichos señores comissarios para dicho efecto Luys Vicent Maestro Platero, y sus dos hijos Luys y Juan Bautista Vicent, residentes en esta dicha ciudad, los quales, en continente, en presencia de los mismos señores canonigos comissarios y de el Doctor Jayme Joseph Hernandorena, Presbitero subsacrista de dicha santa Igle- /f.208v./ sia y de Mosen Vicente Ubriel clerigo, y otras personas, ajustaron y unieron los dichos fragmentos con diversos ingredientes, dexando dicha copa en la misma conformidad que antes estaba, consistente y firme, y en la propia forma, y figura que antes tenia, y sin disminucion, ni variacion alguna: y para que por la contingencia succedida en dicho dia en nada descaezca la justa veneracion que siempre se ha tenido a tan insigne Reliquia, como, y tambien para que no se dude de su Ydemptidad, y que los fragmentos unidos, y ajustados en dicha copa son idempticamente los mismos de que se /f.209r./ componia y contaba aquella antes de la referida fractura, juraron voluntariamente dichos extremos, assi los mencionados señores canonigos comissarios More sacerdotali, como los dichos Luys Vicent, y sus dos hijos a Dios Nuestro Señor, y una señal de cruz; y dichos señores canonigos comissarios, requirieron al referido Juan Claver Escrivano y secretario de dicho Illustre Cabildo recibiesse Escritura publica, para memoria en lo venidero; la qual se halla continuada en el Protocolo de dicho Año 1744. a foxas 583.

Y para que adelante no se sacase el Santo Caliz, para la funcion publica de Jueves, y Viernes Santo ex— /f.209v./ poniendo el Santissimo Sacramento en el para colocarle en la urna del Monumento, y evitar otra semejante desgracia, hizo presentacion dicho señor Arcediano mayor don Vicente Frigola de un caliz de oro de mucha estimacion.

Tambien tiene esta Santa Igllesia otro caliz de oro, del que hizo donacion el señor don Francisco Mascarell y Pertusa Gil de Palomar, Cavallero del Orden de Santiago, Vezino de esta ciudad de Valencia, su peso, con el de la patena, es de treinta y dos onzas y media de oro purissimo, adornado con ciento, y una piedras preciosas; esto es; quarenta diamantes, quarenta y un rubies /f.210r./ y veinte esmeraldas, las catorze mayores, y seis pequeñas; cuya donacion hizo con la condicion que esta Santa Igllesia haya de conservarle perpetuamente entero, y con las Armas de dicho donador, las quales se hallan esculpidas en la concavidad del pie de dicho caliz y si

sucediese con el tiempo alguna fractura, o padeciese algun daño se deva componer, y bolver a su pristino ser, a expensas de esta Santa Igllesia. Y con la condicion de que dicho caliz haya de servir para la celebracion de las Missas Coventuales solemnes de los dias, del triunfo de la Cruz; de la Sangre del Señor, en dia de Corpus; Asumpcion de Maria Santissima, y Natividad del Señor; y que en los demas dias /f.210v./ solemnes del Año lo dexa a Arbitrio del Illustre Cabildo; Consta de esta donacion por la Escritura que recibio Juan Simian Nottario Secretario de dicho Illustre Cabildo en el dia onze de julio del Año 1702 que esta en el Protocolo de dicho año a foxas 1226 y 1229.

Bibliografía

- Arasa Gil, Ferrán (2014): “Gemma formata in poculum”. En: Navarro Sorní, Miguel: *Valencia, ciudad del Grial. El Santo Cáliz de la Catedral*. Valencia: Ajuntament de València, pp. 28-51.
- Beltrán Martínez, Antonio (1960): *El Santo Cáliz de la Catedral de Valencia*. Valencia: Inst. R. Chabás.
- Beltrán Martínez, Antonio (1984): *El Santo Cáliz de la Catedral de Valencia*. Zaragoza: Octavio y Félez.
- Cirlot, Victoria (1985): “El Graal en la literatura medieval”. En: *El Graal y la búsqueda iniciática*. Barcelona: Arbor Mundi.
- Chadour-Sampson, Beatriz. (Com.) (2013): *Pearls*. Londres: V&A Publishing.
- Cherry, John. (2011): *Medieval Goldsmiths*, Londres: The British Museum Press.
- Franco Mata, Ángela (1991): “El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa”. En: *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, Madrid, pp.35-68.
- García Omedes, Antonio (2002): *La guía digital del arte románico*. Jaca. Catedral de San Pedro <http://www.romanicoaragones.com/0-jacetania/04-Catedral022.htm>
- Martín Lloris, Catalina (2010): *Las reliquias de la Capilla Real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia (1396-1458)*, Valencia: Tesis Doctoral.
- Montaner Frutos, Alberto (2018): “El Santo Cáliz frente al Santo Grial”. En: VV.AA., *Panteones Reales de Aragón. La memoria de un linaje (siglos XI-XII)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. 56-64.
- Naya Franco, Carolina (2017): “El ajuar funerario del arzobispo de Zaragoza y Valencia, don Alonso de Aragón (1470-1520)”. En: *Archivo Español de Arte* XC, 360, octubre-diciembre, pp. 335-346.
- Naya Franco, Carolina (2018): “Los ajuares reales de San Juan de la Peña: piedras preciosas romanas reutilizadas en la Baja Edad Media para los aderezos de los Reyes de Aragón”. En: VV.AA., *Panteones reales de Aragón. La memoria de un linaje (siglos XI-XII)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. 73-81.

Odgen, Jack, (2018): *Diamonds. An early history of the king of gems*, Londres: Yale University Press.

Osácar, María Cinta / Naya, Carolina / Roldán, Clodoaldo / Murcia-Mascarós, Sonia (2022): “The Holy Grail of the Valencia Cathedral (Spain): a multidisciplinary insight into its material characterization and chronology”. En: *Archaeometry*, press.

Sanchís Sivera, José (1914): *El Santo Cáliz de la Cena (Santo Grial) venerado en Valencia*, Valencia: Librería Suc. de Badal.

Tapias de Renedo, Benedicto (1952): “El Santo Grial de Valencia. El Cáliz de la Cena”. En: *Misiones católicas*, LIII, 764, 77-79.

THAUMATURGIE ET REGULATION SOCIALE PAR LA RELIQUE MORTIFIEE DANS DEUX HAGIOGRAPHIES ROMANES ANCIENNES : SAINTE FOI ET SAINT ALEXIS.

Valérie Fasseur¹

Datées des environs de 1060 et 1090, les Chansons de sainte Foi et de saint Alexis (ou *Vie de saint Alexis*) sont toutes deux aux origines de la littérature française. Mais l'une est en langue d'oc, l'autre en langue d'oïl, d'origine normande ; le protagoniste de l'une est une jeune martyre, l'autre un ascète, qui se livre volontairement à la mortification. L'histoire des textes est très différente : l'un est le fruit d'une tradition légendaire venue de Grèce, qui a connu un grand succès dans toute l'Europe² ; l'autre est né d'un culte local situé dans l'ancienne Aquitaine (Agen et Conques), qui essaie de se développer dans d'autres villes françaises éloignées (Sélestat et Angers). A Sélestat, « prieuré de Conques fondé en 1094 »³, est conservé le manuscrit des miracles de sainte Foi, consignés entre 1013 et 1020⁴ par Bernard d'Angers, puis, après la mort de Bernard, vers 1035⁵, par un moine anonyme de Conques, dans le but de promouvoir à Angers la fondation d'une communauté monastique fille de Conques⁶. Les reliques corporelles sont identiques : deux crânes. Celui d'Alexis est conservé au lointain monastère de Sainte-Laure dans le Péloponnèse. À quoi s'ajoute un morceau d'escalier présenté dans une chapelle de la Basilique Saints-Boniface-et-Alexis de Rome, actuellement au-dessus d'une statue baroque du saint⁷. Ces reliques d'Alexis ont une force plus textuelle qu'historique : l'escalier est un produit moderne de la légende hagiographique. Les reliques de sainte Foi, au contraire, font l'objet d'un pèlerinage vivant, très actif, dont dépendent dès le XI^e siècle l'économie monastique et le rayonnement de Conques. C'est cette vie des reliques qui est à l'origine de la tradition textuelle. Mais dans l'un et l'autre cas, le rôle

¹Professeur de langue et littérature françaises médiévales à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, Centre d'études médiévales de Montpellier (CEMM), valeriefasseur@orange.fr.

² Sur les origines et l'histoire de la légende, il est impossible de ne pas mentionner le volume, à manipuler avec précaution, de Perugi, 2014.

³ Bonnassie et Gournay, 1995 : 457.

⁴ Bonnassie et Gournay, 1995 : 458-459.

⁵ La datation des livres III et IV, comme l'ont montré Bonnassie et Gournay (1995) est difficile à établir. Nous renvoyons à leurs analyses pour le détail.

⁶ Bonnassie, 1995.

⁷ Le culte d'Alexis s'est ajouté à celui de Boniface en 986.

thaumaturgique des reliques est habité par une idéologie sociale naissante que l'on peut rattacher aux prémisses de la réforme grégorienne. Matérielles ou textuelles, les reliques, dotées d'un réel pouvoir d'intervention dans le présent de l'histoire, construisent des lignes de partage entre les catégories sociales et fondent entre elles des liens qui feront l'objet de mon analyse.

Dans son ouvrage fondateur sur *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, André Vauchez emprunte à Serge Bonnet une définition de la sainteté qui correspond très exactement aux cas de sainte Foi et saint Alexis :

Un saint, c'est d'abord un homme extraordinaire habité par Dieu. C'est aussi une réponse aux besoins spirituels d'une génération. C'est encore un homme qui est l'illustration éminente des idées que les chrétiens d'un temps donné se sont fait de la sainteté⁸.

Ainsi, par-delà la relation personnelle que le saint entretient avec Dieu, sa sainteté doit forcément faire l'objet d'une reconnaissance par autrui et ne peut s'accomplir que dans la relation qu'il construit avec les autres et entre les autres. La reconnaissance du saint intervenant *post-mortem*, à la faveur des miracles accomplis par les reliques, la puissance thaumaturgique de celles-ci joue un rôle déterminant dans la construction de la relation du saint avec la société qui le reconnaît pour tel.

Que l'hagiographie de sainte Foi se répartisse entre un Livre de miracles et une Chanson est un signe de vitalité, dès le XI^e siècle, de cette répartition entre parcours individuel et rayonnement collectif du saint : le poème, plus tardif que le livre de miracles, consacre sa reconnaissance collective. Les deux textes, complémentaires, n'ont pas la même portée. Composée de 49 laisses monorimes, la chanson en consacre 38, soit nettement plus des deux tiers, à la vie de la sainte, jusqu'à son martyre, d'abord le grill puis la décollation, infligés sur ordre du roi païen Dacien, émissaire de Licin, fils de Dioclétien, et Maximien⁹ ; les laisses 39 et 40 manifestent les signes de la sainteté, dont l'odeur et l'inputrescibilité du corps, et évoquent la translation des reliques, dérobées par deux

⁸ Vauchez, 1981, 1988² : 8. Comme on peut le constater, cette remarque ne vaut pas seulement pour la sainteté des derniers siècles du Moyen Âge, ni seulement pour « les procès en canonisation effectués entre 1185 et 1431 » (p. 2) sur lesquels se fonde l'étude d'A. Vauchez, mais aussi pour celle manifestée dans la littérature romane la plus ancienne.

⁹ Comme le remarque I. Rosé, 2013 : 43, « le corpus hagiographique » en *Gallia* méridionale à l'époque de la réforme grégorienne « se caractérise [...] par une surreprésentation de textes consacrés à des saints non contemporains, c'est-à-dire que c'est le passé qui est mis en scène, qu'il s'agisse de l'Antiquité tardive, des époques mérovingienne ou carolingienne ». Alexis est aussi un saint de l'Antiquité tardive : le phénomène est donc caractéristique de l'époque grégorienne, s'étend bien au-delà de la *Gallia* méridionale.

moines, d'Agén à Conques, où se déroulent les miracles résumés dans la laisse 41 mais longuement développés dans les quatre livres dus à Bernard d'Angers et à son successeur. Les huit dernières laisses, enfin, racontent la guerre de Constantin contre Maximien et Dioclétien, leur défaite et leur mort. La Chanson envisage donc essentiellement l'itinéraire personnel de la sainte et évoque en une seule laisse la puissance thaumaturgique des reliques, par laquelle se construit pourtant la relation sociale essentielle à la constitution de la sainteté. La notoriété des miracles dispense l'auteur de la Chanson de les raconter à nouveau et le récit peut être orienté autrement : la renommée thaumaturgique des reliques a déjà garanti la sainteté, que la Chanson peut alors construire en légende et ériger en exemple. Comme l'a observé Alain Boureau¹⁰, tout récit hagiographique médiéval s'inscrit dans la continuation des Évangiles ; il est régi par le principe de l'*imitatio Christi*, premier critère d'élection du saint, manifesté par le choix de la pauvreté volontaire (« suivre nu le Christ nu ») et de la souffrance corporelle qui fait mémoire de la Passion librement consentie et même recherchée, qu'il s'agisse de la mortification de l'athlète du Christ qu'est Alexis, ou du martyr de sainte Foi, présenté comme une volonté de la sainte :

Tal obra fez qe Deu milt plaz :
Martiri pres, e fort assaz,
Tal con lizez et con cantaz. (v. 80-82)

C'est au prix de l'imitation de la Passion que le corps devient saint et relique. La relique (*reliquia* > ce qui reste) ne fait pas seulement mémoire de la vie exceptionnelle du saint : parce qu'elle est la conséquence du choix de l'*imitatio Christi*, sa puissance thaumaturgique manifeste celle du saint après sa mort et par là-même confirme sa sainteté, ranime la présence du saint dans l'histoire des hommes et surtout revitalise et pérennise « l'événement sans fin » – l'Incarnation, la vie et des miracles du Christ, puis la disparition de Dieu dans le présent des hommes, que l'hagiographie répare en substituant la thaumaturgie au Christ disparu. C'est pourquoi le miracle porte en lui la capacité de rassembler les foules autour de la relique et participe de l'édification, au double sens – exemplaire et architectural – du terme, de la communauté des fidèles. La Chanson, en célébrant la sainte dans tous les aspects de sa sainteté, avant et après sa mort, en l'érigeant en exemple, élargit le cercle des destinataires des miracles. Le poème hagiographique renforce le rôle des manifestations thaumaturgiques de la relique pour

¹⁰ Boureau, 1993 : 10-11

consolider l'*ecclesia* et la constituer en un seul corps unifié tel que la pense la réforme grégorienne, avant Pierre le Vénérable¹¹.

Ce n'est donc pas un hasard si l'un des témoins de la vie de saint Alexis en ancien français est clunisien¹². Bernard d'Angers, l'auteur des miracles de sainte Foi, quant à lui, est maître de l'école épiscopale d'Angers, élève de Fulbert de Chartres¹³. Mais l'on est frappé, dans ses récits de miracles, par le ton clunisien avant l'heure de certains miracles qui mettent en scène des féodaux brutaux, cruels et injustes comme ceux que l'on rencontre dans le *De Miraculis* de Pierre le Vénérable, et surtout dans son *Contra Petrubrosianos*, où il les considère comme des ennemis de l'intérieur, au même titre que les hérétiques, les juifs, les païens, les musulmans¹⁴. La similitude du ton entre les miracles recueillis par Pierre le Vénérable et Bernard d'Angers est sans doute l'indice de la concurrence qui a opposé durant plusieurs décennies Conques et Cluny¹⁵. Comme chez Pierre le Vénérable, les miracles de sainte Foi réparent la violence des nobles. Saint Alexis et sainte Foi font de leur vivant le choix de la pauvreté. Les deux saints se placent en rupture avec leur catégorie sociale d'origine¹⁶. Fidèle à cette rupture, la relique de Foi, qui adopte pour faire acte thaumaturgique les traits juvéniles de la martyre fixés dans la Chanson¹⁷, rétablit la justice en défendant les opprimés contre les suzerains tyranniques et en les amenant à se trouver à égalité devant elle :

Videns ergo senior miraculum quod esset factum, ductud penitudine, cepit illum obsecrare uti sibi ignosceret. Ille nequaquam adsciencens, ad sanctam Fidem potius itum ire, ut injuriam hanc exponat, ait. Tum prefatus Hadimarus, cernens viri obstinationem, et ipse quoque cum quindecim sue domus ephebis, nudis pedibus et inermis ad sanctam virginem festinavit. Cerneret ambos Hadimarus, nam utrique id nomen erat, ante sacram imaginem tanquam ante tribunal concertare, hunc accusantem, illum suum peccatum confitentem et emendationem proferentem. At

¹¹ Iogna-Prat, 1990 : 161 sq. Pour Pierre le Vénérable, l'Église est « congrégation de fidèles ou temple de pierre ».

¹² Zufferey, 2020 : 31, 79-82 et 291. Sauf erreur de ma part, l'éditeur n'indique nulle part d'où il tire cette information.

¹³ Bonnasia, Gournay, 1995 : 458.

¹⁴ Iogna-Prat, 1990 : 32.

¹⁵ Fray, 2017 : § 29. Le renforcement du pouvoir de Cluny est favorisé par la réforme grégorienne. Mazel, 2013 : 12.

¹⁶ Vilas ag granz e fortz castelz / E pelz salvadgas e noel / Et en sos dez ginnos anelz, / D'aur et d'argent ben faitz vaisels. D'aqoss tems qe fos mals cembelz / Qeill faczal Diabls nielz : / Los paupres en pag els meselz. / Paupras laissed cuma fradelz, / E teg s'ab Deu, qell es plus belz. // Pos ag blidall ab braczaleira, / Per Deu se mes en gran paupeira ; / Laissed las altras de sa teira, / E pres ardid qonsi Deu queira. / Ja nous cujez q'ell non l'o meira / Q'ancsen volg esser sa obreira / Et sua fidels camareira / Et attended cons li profeira, / Qe czo's la via dreitura. (*Sainte Foi*, v. 92-109).

¹⁷ Par ex : p. 32.

vero seniores loci intercedentes, dictata pro leto hominis legali emendatione, inter eos concordiam fecerunt. » (Livre I, miracle XXX).

La circulation des richesses, qu'il s'agisse du renoncement des deux saints à leur héritage, de leur pratique de l'aumône qui les maintient constamment dans le plus extrême dénuement, ou la négation de la richesse par l'effacement du statut social des laïcs, participe pleinement de la thaumaturgie de la relique et à la régulation sociale qu'entraîne cette mise en œuvre concrète de la justice chrétienne.

On est cependant stupéfait, dans les miracles de sainte Foi, par le comportement de la sainte à l'égard des richesses : entre apparente coquetterie et cupidité, celle-ci exige que lui soient donnés tantôt des anneaux d'or (Livre I, miracles XX, XXI, etc.), tantôt des bracelets d'or (Livre I, miracle XIX), tantôt des colombes d'or (Livre I, miracle XVI), destinés à orner son trône reliquaire ou à être fondus pour confectionner la table d'autel qui lui sera consacrée (Livre I, miracle XVII)¹⁸. Rien n'est trop beau ni trop riche pour la sainte, dont l'appétit pour l'or semble contrevenir de manière incompréhensible à la pauvreté de sa vie d'avant-martyre. On peut certes y voir l'indice d'une préoccupation économique dont Jacques Chiffolleau a étudié la réalité crue dans l'univers ecclésial médiéval¹⁹. De fait, la communauté monastique tire du pèlerinage l'essentiel de ses moyens de subsistance ; quant à la choquante « cupidité » de la sainte, elle s'inscrit dans le prolongement du vol des reliques²⁰, effectué à Agen par un moine après une longue préméditation et dont l'absence de scrupules nous heurte, sans que cela choque ni la morale de l'auteur, ni Dieu, qui se rend au contraire complice de cette spoliation²¹.

Mais, comme l'écrit J. Chiffolleau, « la société médiévale est très complexe »²². Et il serait naïf de nous fier à notre impression spontanée pour comprendre ou juger un récit qui date du début du XI^e siècle. Comme il est impossible de soupçonner Dieu de complicité, d'injustice ou de vol, il convient de découvrir d'autres raisons à ces comportements qui choquent notre morale, et de réconcilier, comme y invite aussi J. Chiffolleau, « temporel

¹⁸ *Miracles*, p. 41-44.

¹⁹ Par exemple, Chiffolleau, 1984.

²⁰ Sur la tradition du vol des reliques parfois raconté comme une simple translation, Geary, 1978, 1990². A propos des reliques de sainte Foi, l'auteur rappelle qu'elles ont été volées par Conques qui voulait supplanter Figeac dont le pèlerinage était alors plus fréquenté. I. Rosé, 2013 : 58-59 rassemble sous la même dénomination de « *beata furta* » les vols de reliques et tout « vol pieux » destiné à « l'aumône des pauvres », en milieu monastique.

²¹ Passion de sainte Foy, dans *Livre des Miracles...*, p. 15 et surtout « Translation de sainte Foy » : 16-22. Bien qu'ils soient contenus dans les manuscrits de Sélestat, ces textes ne sont pas édités par Bouillet (1897).

²² Chiffolleau, 1984 : 250.

et spirituel »²³. Les objets précieux que la sainte exige de recevoir en don dans ses miracles ressemblent à s’y méprendre à ceux auxquels la Chanson raconte qu’elle a renoncés²⁴. Sous les exigences matérielles de la sainte, se dissimule une préoccupation spirituelle, qui est le véritable enjeu de la mise en récit : exiger d’un vivant un objet semblable à ceux auxquels elle a elle-même renoncé, un objet auquel un être humain est trop attaché, c’est apprendre à son propriétaire à s’en déposséder et l’entraîner dans le sillage de sa propre sainteté ; c’est lui apprendre un début d’*imitatio Christi* par le renoncement. La relique, en s’appropriant les richesses des vivants, assure ainsi pleinement son rôle de relais entre la communion des saints et la communauté des fidèles, qu’elle régule en sollicitant des laïcs à la mesure d’un sacrifice matériel dont ils sont capables, pour qu’ait lieu une expérience de renoncement salutaire et une conversion.

Le cas d’Alexis, concentré dans la Chanson, systématise discrètement le processus. Durant toute sa vie, qui occupe la première moitié du récit, le futur saint vit de la manière la plus extérieure possible à la société, après avoir consommé une rupture irréversible avec la catégorie sociale qui l’a vu naître. Fils du plus grand seigneur de Rome, il fait le choix du plus extrême dénuement, la mortification le rend méconnaissable même à ceux qui le connaissent le mieux – ses parents et l’épouse abandonnée le soir des noces, alors même qu’à son retour à Rome, il vit dans leur maison. La rupture sociale est consommée jusqu’au cœur de la cellule familiale.

Le saint meurt juste au milieu du poème²⁵. Toute la deuxième moitié est consacrée à l’histoire du corps-saint, c’est-à-dire à la relique, dont la puissance thaumaturgique ne se réfère plus à une succession de miracles exogènes mais, comme dans la *Chanson de sainte Foi*, agit par le seul pouvoir exemplaire du récit. Un lien d’un nouveau genre entreprend de se construire, sous forme d’une confrontation complexe entre les différentes catégories sociales²⁶.

²³ Chiffolleau, 1984. Les versions françaises de la *Vie de saint Alexis* estompent un élément présent dans les versions antérieures, parce qu’il aurait choqué, comme le comportement de sainte Foi, la morale du nouveau public : « dans les versions grecques et latines, [...] on raconte explicitement qu’Alexis, lorsqu’il s’échappe de chez lui, emporte de grosses sommes d’argent qu’il vient de prendre dans la chambre de son père, pour ensuite les distribuer aux pauvres » (Perugi, 2017 : X).

²⁴ Voir ci-dessus, note 16.

²⁵ Dans toutes les versions françaises, comme le montre l’édition synoptique établie par F. Zufferey, 2020.

²⁶ Vauchez, 1981, 1988² : 4 : « Ce type de documents [...] constituent le lieu d’une confrontation – tantôt pacifique, tantôt conflictuelle – entre la culture des couches dominantes – auxquelles appartiennent ceux qui ont ordonné l’enquête et ceux qui l’effectuent – et celle des classes subalternes parmi lesquelles se recrutent bon nombre de témoins ».

Juste après la mort du saint, le corps effectue un premier miracle, le seul qui sera raconté par le menu : il refuse de livrer à tout autre qu'au pape en personne, même au père, la lettre rédigée *in articulo mortis*, destinée à permettre l'agnition²⁷. C'est le moyen de confirmer sans conteste l'autorité du pontife²⁸ et de déterminer le sens des scènes qui vont suivre. Le corps-saint est ensuite retenu, dans sa déambulation à travers la ville, par la foule populaire, que les deux empereurs essaient vainement de disperser en jetant de l'argent à terre²⁹. Le peuple n'a cure de l'argent et n'est préoccupé que du saint. Il met en pratique autour du corps-saint le détachement et la pauvreté choisis par Alexis vivant, de sorte que la relique assure le passage de l'*imitatio Christi* du saint défunt³⁰ à l'ensemble de la foule. Par le choix de son renoncement aux richesses qui lui sont abandonnées, le peuple résiste à la puissance des monarques, dont l'autorité temporelle se trouve placée non seulement en-dessous de celle du pape, représentant du pouvoir spirituel, mais aussi de ce peuple, animé de la spiritualité du détachement qui a guidé toute la vie du saint, et que l'exemple de celui-ci a rendu invulnérable à la convoitise.

On observe cependant, comme pour la relique de sainte Foi, un retournement du rapport à la richesse, sans que le saint, cette fois, y soit pour rien. Le corps-saint est recueilli dans un cercueil somptueux³¹, dont le travail de joaillerie fait certes penser aux reliquaires romans, mais qui contrevient, comme le goût de sainte Foi pour les objets en or, aux principes qui ont guidé la vie exemplaire d'Alexis. Alors que du vivant du saint, les aumônes qu'il a constamment distribuées annihilait la distance sociale entre son milieu natif et sa pauvreté choisie, sa relique se trouve prise dans une vive opposition entre le peuple pauvre et les riches puissants qui essaient de s'approprier la relique en la couvrant de richesse.

²⁷ En sum puing tint le cartre le Deu serf / U a escrit trestot le suen convers. / Eufemien volt saveir quel espelt. // Il la volt prendra, cil ne li volt guerpir, / A l'apostolie revint tuz esmeriz: / « Ore ai trovét ço que tant avums quis, / Suz mun degrét gist uns morz pelerins, / Tent une cartre mais na li puis tolr. » (v. 348-355). L'édition citée est celle du manuscrit de Saint-Alban par M. Perugi, 2017.

²⁸ Conformément à l'esprit de la réforme grégorienne, dont la valorisation de l'autorité pontificale est un trait majeur. Mazel, 2013 : 12.

²⁹ De lur tresors prenent l'or et l'argent, / Sil funt jeter devant la povre gent, / Par ço quident aver discumbrement : / Et els que valt ? cil n'en rovent nient, / A cel saint hume trestut est lur talent. // Ad une voiz crient la gent menude : / « De cest avoir certes nus n'avum cure. / Si grant ledece nus est apareüde / D'icest saint cors, n'avum soin d'autre mune, / Car par cestui averum nus bone aiude. » (v. 526-535).

³⁰ v. 269-270 : « Ainz priet Deu quet il le lur parduinst / Par sa mercit, quer ne sevent que funt ».

³¹ Ad encensers, ad oriés candelabres / Clers revestuz an albes et en capes / Metent le cors enz un sarqueu de marbre ; / Alquant i cantent, li pluisur jetent lacrimas : / Ja le lur voil de lui ne desevrassent. // D'or e de gemmes fut li sarqueus parez / Pur cel saint cors qui ens deit reposer. (v. 581-587).

Cette opposition est dépassée, comme dans le *Livre des miracles* de sainte Foi, par la portée spirituelle du passage. Mais tandis que le rapport de la sainte aux richesses était ambigu dans le *Livre des miracles* et absent de la Chanson, une nouvelle modalité se dessine dans la *Vie de saint Alexis*. La relique, pour trouver sa place dans la société, ne se satisfait plus de la circulation des richesses matérielles : elle exige une autre forme d'unanimité, qui va finir par s'incarner dans la vénération et la liesse commune. Quoique les parents et l'épouse soient d'abord isolés dans leur souffrance³², leur deuil se rédime lorsqu'ils forment une communauté inséparable, qui entraînera chacun d'entre eux vers la félicité éternelle et l'épouse délaissée vers des noces célestes :

Sainz est icil senz neüle dutance,
Ensembl'ot Deu e la compaignie as angeles,
Od la pucela dunt il se fist estranges :
Or l'a privee, ansemble sunt lur anames,
Ne vus sai dirre cum lur ledece est grande. (v. 606-610).

La double conclusion du manuscrit de Saint-Alban³³ prolonge l'optimisme retrouvé d'une société nouvelle soudée par la vertu de la relique :

Las ! malfeüz ! Cum esmes avoglez,
Quer ço veduns que tuit sumes desvez :
De nos pechez sumes si ancumbrez,
La dreite vide nus funt tresoblïer.
Par cest saint home doüssum ralumer.
Aiuns, signors, cel saint home en memorie,
Si li preiuns que de toz mals nos tolget,
En icest siecle nus acat pais e goie
Ed en cel altra la plus durable glorie
En ipse verbe, sin dïmes Pater nostre.
Amen. (v. 616-625)

En appelant l'auditoire au repentir et à la prière commune, le texte exerce sa fonction liturgique. Il permet surtout à son exemplarité de repousser les limites du récit et de devenir co-extensif à la communauté des fidèles³⁴. Le pouvoir de la relique, le culte dont elle fait l'objet, non seulement régule les relations sociales des contemporains d'Alexis

³² Laisses 100-101.

³³ dont l'intérêt échappe complètement à F. Zufferey, 2020, qui, malgré son impressionnante construction philologique, est aveuglé par sa confusion entre version primitive et qualité littéraire, et surtout par son acharnement à prouver l'infériorité du manuscrit de Saint-Alban qui avait recueilli les suffrages des éditeurs précédents.

³⁴ Comme le remarque A. Boureau, 1993 : 64 : « Voici donc le lieu de l'identification : le schéma biographique qui autorise et suscite la projection ».

internes au récit mais entraîne dans le mouvement spirituel et l'exemplarité de l'*imitatio Christi* l'ensemble de la communauté des fidèles, confondue avec celle du public. Il y a là l'indice que le texte, habité par les débats du temps sur la pauvreté et sur la hiérarchie des pouvoirs spirituel et temporel, s'adresse à la population la plus large possible, appelée non seulement à imiter le saint mais aussi à s'identifier à la foule qui entoure le corps-saint de sa ferveur.

Les deux hagiographies se rejoignent dans un même traitement du rôle thaumaturgique de la sainte relique dans l'apaisement et l'uniformisation, par la pratique spirituelle, des différentes couches sociales. La chronologie des trois textes, *Livre des miracles de sainte Foi*, *Chanson de sainte Foi*, *Vie de saint Alexis*, témoigne d'une progression dans la maîtrise de la portée sociale de l'écriture, qui se débarrasse de l'ambiguïté du statut de la richesse matérielle autour de la relique. Peut-être pour déjouer l'accusation de concupiscence qui pourrait facilement être portée contre le corps-saint, les deux poèmes déplacent la question de la circulation des richesses en lui faisant jouer un rôle de régulation sociale, dans un monde qui essaie de se modeler et de s'élever vers un autre : celui de l'esprit et de l'éternité où les hommes sont appelés à suivre ceux qui leur ont tracé la voie, dans le sillage de « l'événement sans fin ». Par-delà le corps et l'esprit des hommes, le plus grand miracle thérapeutique de la relique est de réussir à soigner le monde malade que les deux Chansons décrivent en leur début avec le motif de la *laudatio temporis acti* – le paganisme qui gangrène Agen³⁵, la perte des valeurs que déplore l'auteur d'Alexis :

Bons fu li secles al tens ancïenur,
Quer fait i ert e justise ed amur,
S'i ert creance, dunt ore n'i at nul prut:
Tut est müez, perdut ad sa colur,
Ja mais n'iert tel cum fut as anceisurs.
Al tens Noë ed al tens Abraham
Ed al David, qui Deus par amat tant,
Bons fut li secles; ja mais n'ert si vailant:
Velz est e frailes, tut s'en vat declinant,
Si'st ampairét, tut bien vait remanant. (v. 1-10)

³⁵ *Chanson de sainte Foi*, laisses IV et V.

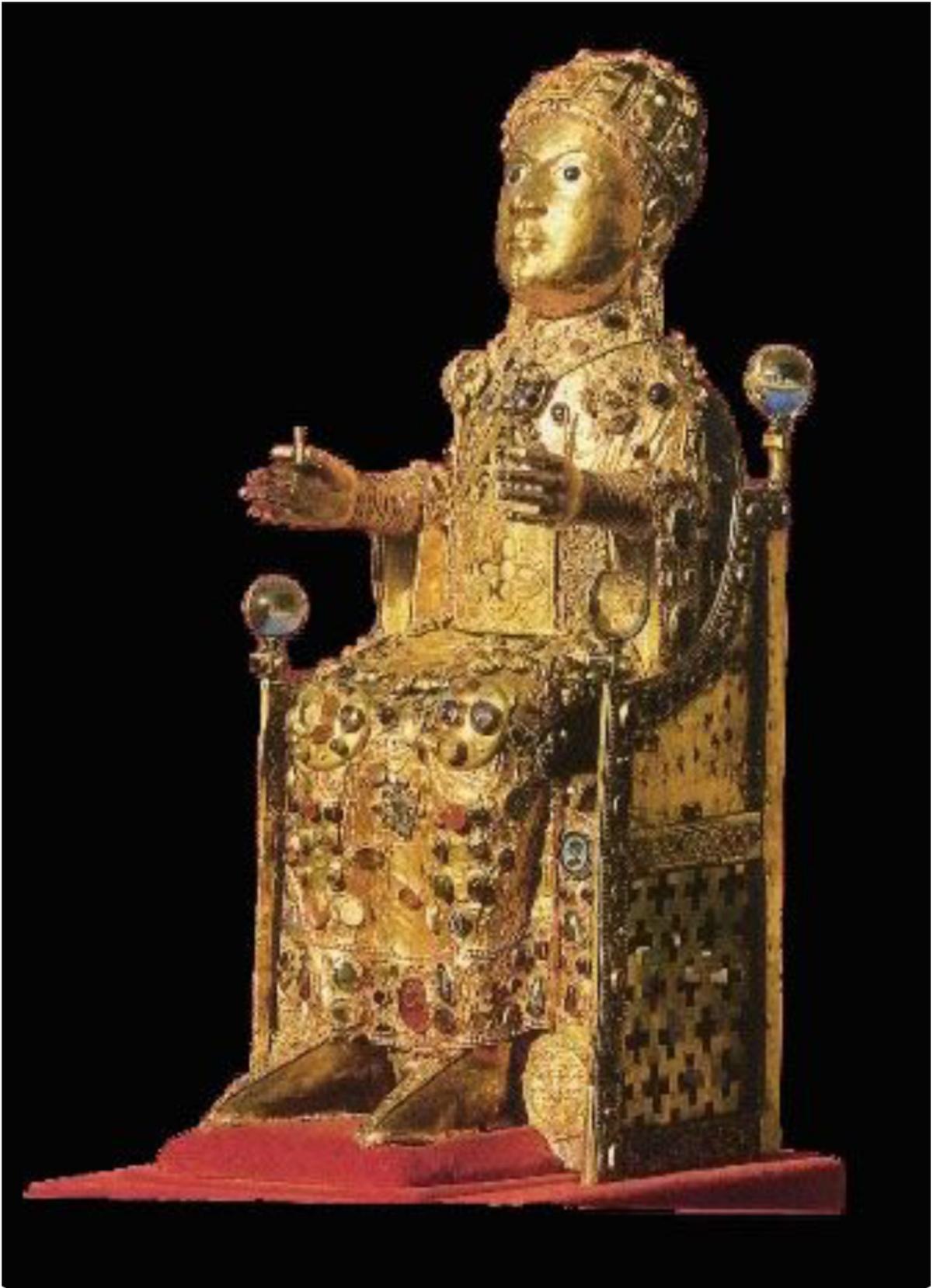


Figure 1. Reliquaire de sainte Foi, trésor de l'église abbatiale de Conques



Figure 2. Relique d'Alexis : l'escalier, Église Saints-Boniface-et-Alexis de Rome

Bibliographie :

Bonnassie Pierre / Gournay Frédéric de (1995), « Sur la datation du *Livre des miracles* de sainte Foy de Conques ». Dans : *Annales du Midi*, n°107-212 , pp. 457-473.

Bouillet Auguste (1897) : *Liber miraculorum S. Fidis*, Paris, B. H. L., 2942-2961.

Boureau Alain (1993) : *L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres.

Chiffolleau Jacques (1984), « Pour une économie de l'institution ecclésiale à la fin du Moyen Âge ». Dans *Mélanges de l'école française de Rome*, n° 96-1, pp. 247-279.

- Fray Sébastien, (2017) : « Abbayes et pouvoir comtal en Rouergue (IX^e-XI^e siècles) ». Dans *Trajectoires* [Online], Hors série 2, abgerufen am 18 April 2022. URL: <http://journals.openedition.org/trajectoires/2235>; DOI: <https://doi.org/10.4000/trajectoires.2235>
- Geary Patrick (1978, 1990²) : *Furta sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press.
- Iognat-Prat Dominique (1998) : *Ordonner et exclure. Chuny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam 1000-1150*, Paris, Aubier.
- Livre des miracles de sainte Foy (1094-1994). Traduction des textes* (s.d.), Sélestat, les Amis de la bibliothèque humaniste de Sélestat.
- Mazel Florian (2013), « Pour une redéfinition de la réforme 'grégorienne'. Éléments d'introduction ». Dans *La réforme « grégorienne » dans le Midi (milieu XI^e-début XIII^e siècle)*, Les Cahiers de Fanjeaux 48, Toulouse, Privat, pp. 9-29.
- Perugi Maurizio (2014) : *Saint Alexis. Genèse de sa légende et de la « vie » française. Révisions et nouvelles propositions*, Genève, Droz.
- Perugi Maurizio / Fasseur Valérie, (2017) : *La Vie de saint Alexis en ancien français*, Genève, Droz.
- Rosé Isabelle (2013) : « L'écriture hagiographique en Gallia méridionale à l'époque grégorienne (XI^e-XII^e siècle). Dans *La réforme « grégorienne » dans le Midi (milieu XI^e-début XIII^e siècle)*, Les Cahiers de Fanjeaux 48, Toulouse, Privat, pp. 41-79.
- Thomas Antoine (1925) : *La Chanson de sainte Foi d'Agen*. Poème provençal du XI^e siècle édité d'après le manuscrit de Leide, Paris, Champion.
- Torell Jean-Pierre / Bouthillier Denise, (1992) : Pierre le Vénérable, *Les merveilles de Dieu (De miraculis)*, Paris, Cerf, Éditions universitaires de Fribourg.
- Vaucher André (1981, 1988²) : *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, École française de Rome.
- Zufferey François (2020) : *La Chanson de saint Alexis. Essai d'édition critique de la version primitive avec apparat synoptique de tous les témoins*, Paris, Société des anciens textes français.

CUSTODIA Y OSTENSIÓN DE CUERPOS SANTOS EN ARCAS LIGNARIAS POLICROMADAS DE ITALIA Y LA PENÍNSULA IBÉRICA (SS. XIII-XV)

Ireneu Visa Guerrero¹

Este trabajo es fruto directo de las investigaciones que estoy realizando en el marco de mi tesis doctoral,² que tiene como objeto de estudio una tipología concreta de obra artística: sepulcros de madera pintados, de época bajomedieval (en ocasiones también llamados urnas, cajas, arcas o sarcófagos), que tuvieron como función primigenia custodiar un determinado cuerpo humano entero.

De entre todas las arcas documentadas que posean estas características conviene hacer una distinción entre aquellas que eran destinadas a conservar el cuerpo de una personalidad de la aristocracia civil o eclesiástica³ y, por otro lado, aquellas que custodiaban un cuerpo ‘santo’, las cuales, a diferencia de las primeras, tenían un culto a su alrededor y a menudo estaban diseñadas para hacer accesible (física y visualmente) las reliquias que atesoraban. Entre España e Italia he podido localizar una veintena de estas arcas ‘santas’.⁴ Aunque ninguno de estos objetos es completamente inédito en términos histórico-artísticos, durante muchos años la atención que se les ha prestado ha sido exclusivamente desde un punto de vista estilístico. No obstante, esta tendencia ha ido cambiando en los últimos años, encontrándose estudios que han centrado la atención en el aspecto constructivo de las arcas y su uso litúrgico a lo largo de los siglos. Se ha realizado, por ejemplo, un completo estudio monográfico sobre el arca de San Ubaldo de

¹Contratado predoctoral FIDUR del Departamento de Història i Història de l’Art de la Universitat Rovira i Virgili. Miembro del grupo de investigació LAiREM (Literatura, Art i Representació en la llarga Edat Mitjana). Correo electrónico: ireneu.visa@urv.cat

² El título provisional de la tesis es *Capse lignea. Los sepulcros de madera pintados de época medieval en la península Ibérica, Italia y Francia: modelos, funciones y uso*.

³ En España hay documentadas al menos trece arcas. Del siglo XIII datan las arcas destinadas a custodiar los cuerpos de la Infanta Leonor, hija de Alfonso X el Sabio (conservada en el convento de Santo Domingo de Caleruega); el Infante Alfonso (Museo de Valladolid); y de Sancho Sánchez Carrillo y su consorte (conservada fragmentariamente en el MNAC). En el 1353 fue comisionada un arca de este tipo destinada al cuerpo del rey Jaime III de Mallorca, aunque no se ha conservado (Rubió, 1921: 102). Del siglo XV constan cinco arcas destinadas en origen al monasterio de Sijena, cuatro de las cuales han pervivido. Ya en el siglo XVI, se realizó un arca para la Infanta María de Aragón y Hungría (†1267), conservada en la Seo de Zaragoza; y otra para la reina Urraca la Asturiana (1133-1189) en la Catedral de Palencia. Provenientes de la Catedral de la Seu d’Urgell, se conservan también dos fragmentos de los sarcófagos de los obispos Abril (1257-1269) y Pere d’Urtx (1269-1293), fechados alrededor de 1500.

⁴ A lo largo de este trabajo aparecerán citadas.

Gubbio.⁵ Pero, han sido las arcas lignarias policromadas de la zona véneta en particular las que han gozado de una mayor fortuna crítica,⁶ gracias a aportaciones hechas con nuevos enfoques, a través de las cuales se ha ahondado sobre la orquestación visual y sensorial del culto de los cuerpos santos custodiados en estas arcas.

Una de las arcas que ha recibido más atención por parte de la historiografía reciente es la caja de la Beata Giuliana de Collalto (1186-1262), conservada en el museo Correr de Venecia. Giuliana, según las *vitae* que se han escrito sobre ella, condujo una vida ejemplar, realizó prodigios en vida y murió envuelta en aura de santidad en 1262. Fue enterrada en el cementerio común de la abadía de los Santos Blas y Cataldo, de la que había sido abadesa. Treinta y cinco años después de su muerte tuvo lugar la *apparitio*, o sea la aparición milagrosa de su cuerpo: unos pescadores vieron unas luces que señalaban la tumba de la beata, que apareció con el cuerpo incorrupto y emanando una suave fragancia. Sus restos, así como la caja que los contenían, que también apareció intacta, fueron trasladados a una capilla en el interior de la iglesia abacial. En ese momento se inició el culto alrededor del arca, datada en torno al año 1297 en base a esta aparición, fecha que, por otro lado, resulta acorde con el estilo de las pinturas que decoran los laterales, el lado posterior del arca y con la figuración presente en el lado interior de la cubierta. Las figuraciones de la parte frontal de la caja, peor conservados, son unos repintes del siglo XVIII (fig 1.).

Gracias a estudios recientes,⁷ es posible afirmar que esta arca, en origen, cumplía diferentes funciones. En primer lugar, era el sepulcro-relicario que custodiaba y hacía ostensión del cuerpo sagrado de la beata y, por tanto, punto central de su culto. En segundo lugar, la colocación precisa del arca en una capilla de la iglesia, sumado a su forma de paralelepípedo, hacían de ella un mueble equivalente a una mesa de altar. Tal y como ha observado Zuleika Murat, las decoraciones vegetales de los laterales de la parte posterior de la caja podrían ser una imitación pictórica de las decoraciones de los paramentos textiles que cubrían los *antependia* de esa época. En tercer lugar, en el momento en el que el arca se abría, asumía una función explicativa similar a la de un

⁵ Mariucci, 2014.

⁶ Se tratan de las aportaciones, principalmente, de: Munk, 2006; Barral, 2014; Barral, 2016; Murat, 2019 (a); Murat, 2019 (b); Mc Cluskey, 2020. Las arcas venecianas (y de su zona de influencia histórica) nombradas en estos estudios son las de la beata Giuliana de Collalto, de San Secondo de Asti, de Santa Helena y de San Gaudencio de Osor. Además, en el Museo del Duomo de Udine se conserva el arca del beato Bertrando de San Genesio, realizada en el siglo XV (véase Bagnarol 2014).

⁷ Véase: Murat, 2019 (a, b).

retablo,⁸ porque en ese momento quedaban visibles el cuerpo de la beata y también la figuración interior de la cubierta, a través de la cual se narraba su acción intercesora a favor de los fieles que la veneraban, ya que Giuliana aparece genuflexa delante de los santos Blas y Cataldo.

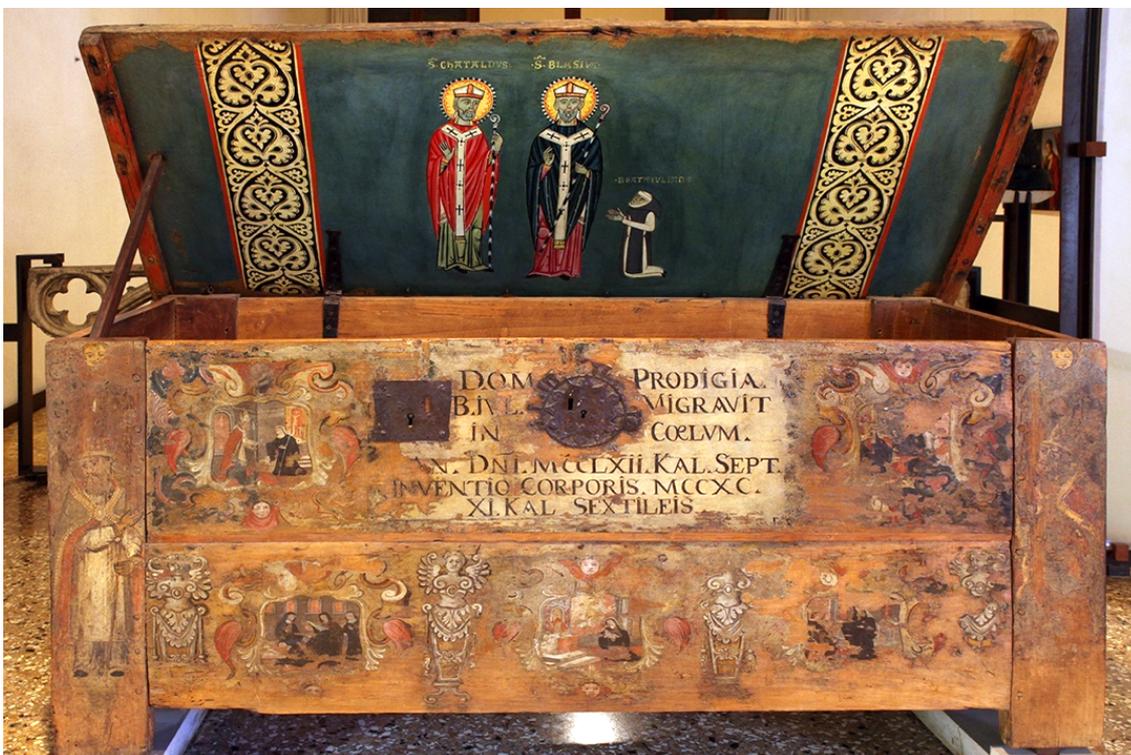


Figura 1. Caja de la beata Giuliana de Collalto (174 x 88 x 75 cm, según McCluskey, 2020: 147).
© Fondazione Musei Civici di Venezia

Esta figuración interior no es una particularidad sino un denominador común de algunas de estas arcas lignarias y que, además, está intrínsecamente relacionada con la orquestación visual del culto de las reliquias que custodiaban. Se encuentra también, por ejemplo, en la perdida arca de San Secondo (también de origen veneciano), en el arca trecentista de San Ubaldo (en Gubbio), y en las arcas de Santa Rita de Cascia y de Santa Chiara de Montefalco, ya del siglo XV.

Además, con relación al culto de la beata Giuliana, es sabido que pocos decenios después de la creación del arca, un retablo con ocho escenas alusivas a su vida y milagros se sumó

⁸ Barral, 2014: 21-22, sostiene que las pinturas del interior de la cubierta podían estar ideadas para ser ‘contempladas’ por la difunta, mientras que Murat, 2019 (b): 227, defiende que estas representaciones estaban destinadas a ser vistas por los fieles en el momento en que se abría la caja.

a la orquestación visual de su culto.⁹ Para entender el aspecto funcional del arca, es importante considerar la última escena de este *vita-panel* (fig. 2), en la que vemos el cuerpo de la beata dentro del arca, pues la cubierta está abierta, quedando visible a los fieles que a ella acuden desde la derecha, pero al mismo tiempo protegida por una reja. Aunque este elemento metálico no se haya conservado, su representación en el retablo trecentista, sumado a su presencia atestada en otras arcas lignarias de la misma época que aún hoy la conservan (como la de San Gaudencio en Osor,¹⁰ o la de San Ubaldo en Gubbio), consiente imaginar que la caja de la beata Giuliana dispusiera, al menos en el siglo XIV, de una reja metálica que permitiera la visualización de sus reliquias, pero al mismo tiempo garantizara su protección, evitando así la fragmentación del cuerpo santo.



Figura 2. Detalle del retablo de la beata Giuliana de Collalto (primera mitad del siglo XIV). Foto: www.pubhist.com

Según una información publicada en 1629 por el historiador barcelonés Esteban de Corbera, la caja (tradicionalmente fechada en 1380) que entonces custodiaba el sagrado

⁹ De este *vita-panel* de mitad del siglo XIV solamente se ha conservado su lado derecho, hoy expuesto en el Hermitage de San Petersburgo; y una parte del panel central, con una imagen de la santa, en una colección privada.

¹⁰ Cikovic, 2017: 149-151

cuerpo de Santa María de Cervelló disponía también de una reja: “*En la delantera tiene una reja de hierro muy espesa, por lo cual, sin abrir la caja, se puede ver el cuerpo: i en el cobertor de madera que restriba i junta con la reja, en lo mas alto del, se ve tendida a lo largo la Imagen de la bienaventurada sierva de Dios...*”.¹¹ Lamentablemente, este elemento metálico no se ha conservado, pero sí lo ha hecho el arca-relicario (38,3 x 133 x 40,5 cm), que aunque privada de la cubierta original, goza de un estado de conservación notable expuesta en el museo diocesano de Barcelona (fig. 3).

María de Cervelló, según las diferentes hagiografías que se han escrito sobre ella, nació en Barcelona en 1230, donde murió con fama de santidad en 1290, aunque no fue santificada hasta 1692. Fue la primera superiora de la rama femenina de la orden mercedaria. Tuvo una vida ejemplar y se le atribuyen milagros en vida, como el hecho de caminar por encima del mar para calmar las tormentas que hacían peligrar a los marineros, motivo por el cual se le conocía también como Santa María del ‘Socorro’.

Afortunadamente, son numerosos los estudios que se han realizado sobre ella y que han permitido arrojar luz sobre su historia y construcción hagiográfica a lo largo de los siglos.¹² No obstante, la caja pintada no ha recibido aportaciones significativas por parte de la historiografía en cuanto a su origen y usos. Seguramente, es en base a las informaciones transmitidas por Esteban de Corbera¹³ que la caja se ha fechado en 1380, a raíz de un episodio narrado por el historiador barcelonés acaecido en ese año y en el que estuvo implicado el rey Pedro el Ceremonioso, el cual quiso ofrecer una caja nueva para la custodia del cuerpo de la santa. Según las informaciones transmitidas por Corbera, en el momento de abrir la caja antigua donde reposaba María de Cervelló –que estaba situada en la capilla de Santa Marina de la iglesia mercedaria¹⁴– y proceder a su traslado a la nueva caja, situada en el coro bajo de la iglesia, ocurrió un hecho milagroso: el cuerpo de la santa engrandeció de modo tal que no podía entrar en la nueva caja ofrecida por el monarca, que, paradójicamente, era todavía más grande que la caja original. Es en ese momento que se decidió pintar la caja antigua y recolocarla en su emplazamiento original,

¹¹ Corbera, 1629: 186.

¹² Véase Gazulla, 1909; Rodríguez-Parada, 2013; Garí, 2015; Zamora, 2018. Para una aproximación histórico-artística a la caja, véase la ficha de Alcoy, 1999.

¹³ El historiador barcelonés se basa en fuentes manuscritas de los siglos XIV y XV que son analizadas con mayor precisión por Gazulla, 1909: 89-102.

¹⁴ El hecho de que existiera una caja ‘antigua’ anterior a la del 1380 indica que ya existía un culto hacia Santa María de Cervelló en el que su sepulcro tenía un rol importante, aspecto que refuerza la existencia de dos *vitae* sobre la santa anteriores a esa fecha. Véase: Rodríguez-Parada, 2013: 50-53.

tal y como lo relata el historiador barcelonés: “... pintaron entonces la caja vieja, donde està el cuerpo, cuya madera es cipres, de la fabrica i echura que se vee en los sepulcros antiguos de piedra, que se allan en las paredes de las Iglesias”.¹⁵ En efecto, en la parte frontal de la caja se encuentra la figura a cuerpo entero de la santa, vestida con el hábito mercedario y con una aureola poligonal de lados cóncavos alrededor de su cabeza. A sus pies se encuentra un hombre genuflexo que en algunos estudios se ha identificado con el rey Pedro el Ceremonioso. A ambos lados de la santa hay representados dos grupos de figuras que remiten a un séquito vinculado al traslado del cuerpo de la santa al nuevo féretro comisionado en 1380.

El propio Corbera aporta también una serie de informaciones que arrojan luz sobre el uso del sepulcro, ya en el siglo XVII, y que nos permiten trazar hipótesis sobre su posible disposición original. Por un lado, describe con precisión como estaba colocada la caja en ese momento: “El cuerpo de doña María està con su misma caja, levantada dos varas en alto, sobre cuatro columnas de madera que la sustentan, puesta en lugar eminente, arrimada al retablo de la capilla mayor, a la parte de la Epístola (...)”.¹⁶ No sería ilógico pensar que, en origen, la caja se encontrara colocada de un modo similar a esta descripción, sustentada sobre cuatro columnas de madera que permitieran su elevación. No es casualidad, en este sentido, que la tabla inferior de la caja esté decorada con un fondo estrellado, análogo al de los laterales y, seguramente, realizado a fines del s. XIV. Este hecho, pues, indicaría que era una parte de la caja que resultaba visible para los devotos.



Figura 3. Sarcófago de Santa Maria de Cervelló. Fotografía del autor (2015), cortesía del Museu Diocesà de Barcelona

¹⁵ Corbera, 1629: 186.

¹⁶ Corbera, 1629: 187.

Por otra parte, Esteban de Corbera narra un milagro acontecido en 1627 del que se puede desprender el modo en que, en el siglo XVII, los fieles interaccionaban con las reliquias de Santa María de Cervelló y como actuaba su poder taumatúrgico. Una mujer llamada doña Clara de Argençola enfermó gravemente y quedó ciega, sorda y muda. Cuando todos creían que iba a morir, recobró el sentido y invocó a Santa María, recuperando el habla, pero quedando ciega de los dos ojos. El sacristán de la Merced acudió a su casa, le puso sobre los ojos una parte del hábito de la santa y pudo recobrar la vista del ojo derecho. No obstante, la del ojo izquierdo no la recuperó hasta nueve días después, cuando decidió acudir a la iglesia de la Merced y poner directamente su cabeza dentro del sepulcro, tocando los vestidos de la santa, tal y como explica Corbera, testigo de este hecho: *“Abriósele después la rexa del sepulcro, i puso la cabeça en parte, que pudo tocar los abitós de la santa, i en el mismo instante cobró la vista del ojo izquierdo (...).”*¹⁷

Este tipo de milagro, aunque acaeciera en el siglo XVII, es indicativo de la relación que los fieles podían establecer con los cuerpos santos custodiados en arcas lignarias. Afortunadamente, con respecto a España,¹⁸ en Italia se han conservado más arcas santas¹⁹ y, a menudo, acompañadas de documentación original que aporta valiosísima información sobre su uso en el bajo medioevo. En este caso, creo apropiado tomar en consideración el arca de la beata Giovanna de Signa, nacida seguramente durante la segunda mitad del siglo XIII y que murió con fama de santidad en 1307 en Signa, cerca de Florencia. En su vida eremítica se le atribuyen milagros de diversa índole: curación de apesados, ciegos, paráliticos, animales o liberación de encarcelados inocentes. Todos estos datos están recogidos en un código fechado alrededor de 1385, cuya autoría anónima se ha vinculado con la compañía que gestionaba el culto de la beata. Es un texto dividido

¹⁷ Corbera, 1629: 195.

¹⁸ Aparte del arca de Santa María de Cervelló, en la antigua Corona de Aragón se han conservado otras tres arcas santas. En el Museo de Arte Sacro de Mallorca se encuentra expuesta el arca trecentista de Fra' Pere Bennàsser, un dominico mallorquín del siglo XIII. En el Museu de la Seu d'Urgell se custodian las arcas trecentistas de los dominicos Ponç de Planés y Fra Bernat de Travesseres. Por su parte, la Catedral de la Almudena de Madrid atesora el arca de San Isidro Labrador, decorada posiblemente en la primera mitad del s. XIV.

¹⁹ Además de las cajas del Norte de Italia antes mencionadas, en la Italia central hay documentadas, al menos, hasta nueve arcas más. En las Marcas, conservada en la Pinacoteca Civica B. Molajoli de Fabriano, hay el arca del beato Pietro Becchetti (de la primera mitad del s. XV). En la región de la Umbría se encuentran el arca de San Ubaldo de Gubbio, Santa Rita de Cascia y Santa Chiara de Montefalco. En la Toscana, por su parte, está documentada (aunque no ha perdurado hasta hoy) el arca del beato Agostino Novello, pintada por Simone Martini. En Fiesole, cerca de Florencia, se conserva el arca de San Andrés de Escocia, fechada al 1389; y en Signa, a pocos kilómetros, se encuentra el arca (del 1438) de la beata Giovanna. Por su parte, en la ciudad de Lucca se conservaba en origen un fragmento de tabla que podría pertenecer al arca de San Davino, así como otro fragmento de un santo dominico (en colección privada) que podía cumplir esta misma función.

en veintisiete párrafos donde se narran de manera desordenada algunos de los prodigios (en vida y *post-mortem*) obrados por Giovanna, pero ofreciendo una narración muy detallada, con fechas y nombres.²⁰ De hecho, ocho de los veinte milagros *post-mortem* registrados en el códice tienen lugar propio en el sepulcro de la beata, de la cual consta un culto al menos desde 1348.

Una de las descripciones más minuciosas sobre el ‘acceso’ al sepulcro de la beata Giovanna para beneficiarse del poder taumátúrgico de sus reliquias se encuentra en el ‘capítulo’ 22 del códice. En el año 1348, un niño llamado Guido Lenzi sufría parálisis en sus manos. Su madre Giovanna y su hermana Ciava decidieron llevarlo al sepulcro de la beata. El niño introdujo sus manos dentro de la caja a través de una apertura existente en el sepulcro, y pudo tocar el cuerpo santo de la beata y sanar así sus manos: “(...) *per quandam aperturam submicentes bracia pueri infra sepulcrum beate Iohanne, sic quod manus eius pretiosum corpus et sanctum chadaver tetigerunt, ad cuius tactum statim liberatus est (...)*”.²¹

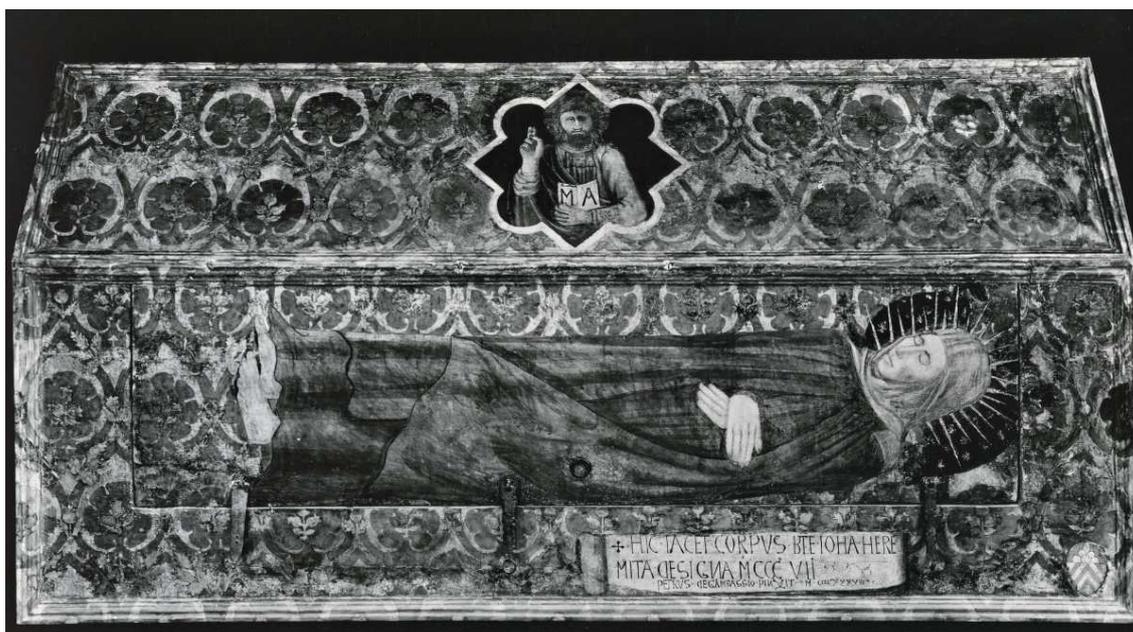


Figura 4. Arca de la beata Giovanna da Signa (180 x 95 cm). Fototeca Zeri, núm. Inventario 132532. Foto realizada entre c. 1940 y c. 1970

De todas maneras, este milagro sucedido en 1348 no tuvo lugar en la caja que se ha conservado, ni tampoco en la que la precedió, sino en el primer sepulcro donde demoró

²⁰ Mencherini 1917; Leonardi 2008.

²¹ Mencherini, 1917: 384.

la beata, existente ya al menos desde el 1348 en la iglesia de San Juan Bautista de Signa. La segunda arca conocida donde reposó el sagrado cuerpo de Giovanna (que tampoco se ha conservado) se remonta a 1386 y fue decorado por el pintor Vanni di Bono.²² La caja que sí se ha conservado es un poco posterior y fue pintada por Pietro Gambassi en 1438, tal y como indica una inscripción presente en el mismo sepulcro.²³ Se trata de una gran caja rectangular coronada con una cubierta a dos vertientes que permitía albergar en su interior el cuerpo de la beata y al mismo tiempo abrir su tapa frontal –donde está pintada la efigie a cuerpo entero de la beata– para mostrar su santo cuerpo (fig. 4). Es posible que la renovación del sepulcro esté vinculada al hecho que en 1425 empezaran las obras de ampliación de la capilla donde se encontraba el sepulcro, un ambiente donde en los años 1441 y 1462 se realizó un ciclo de pinturas murales dedicado íntegramente a la vida y milagros de la beata Giovanna.²⁴

Una de las escenas de este ciclo, en concreto la primera del segundo registro (fig. 5), ejemplifica el uso práctico de las reliquias de la beata, pero en este caso, fuera del arca. Se trata de la representación de un milagro post-mortem acontecido en 1384 y que se encuentra recogido en el capítulo 24 del código. Una joven llamada Lipa Nardi perdió la memoria y fue conducida por sus padres al santuario de la religiosa, donde se recuperó completamente después que el párroco la tocara con las reliquias de sus brazos. Es este el momento representado en primer plano en la escena, donde se puede apreciar claramente como el párroco, con guantes, sostiene las reliquias de los brazos de la beata, que después debían ser guardadas en el relicario que sostiene el asistente.

²² En Soldani, 1741: 48, se encuentra la transcripción del documento de pago al pintor Vanni di Bono: “*Item a Vanni di Bono per dipintura della Cassa della Beata Giovanna, e della Donna, che sopra la Chassa fiorini 2. d'oro*”.

²³ La inscripción completa, que está pintada, dice: “*HIC IACET CORPUS BEATE IOANNA HEREMITA DE SIGNA MCCCVII – PETRUS DE GAMBASSIO PINXIT MCCCXXXVIII*”.

²⁴ Véase Gianni, 2000: 72-76.



Figura 5. Maestro di Signa, Curación de Lipa Nardi, 1462. Iglesia de San Juan Bautista de Signa. Foto: Sallko/ Wikimedia Commons

Según el erudito Soldani,²⁵ es posible que la separación de las manos del cuerpo tuviera un origen práctico y que respondiera a la necesidad de poder movilizar más fácilmente una parte del cuerpo de la beata para así llevar sus reliquias a las casas de los enfermos o para dar a besar a los devotos. Un ejemplo parecido, pues, al uso que el sacristán de la Merced hizo en 1627 de una parte del hábito de Santa Maria de Cervelló, cuando lo llevó a casa de Clara de Argençola para sanar su pérdida visual con el toque milagroso de la sacra prenda.

Las arcas de la beata Giuliana de Collalto, Santa Maria de Cervelló o Giovanna de Signa, comparten algunos aspectos culturales derivados de la liturgia que se generaba alrededor de sus sagrados cuerpos y el modo en que los fieles acudían a ellas para, en la mayor parte de los casos, obtener curaciones milagrosas. No obstante, sus evidentes diferencias estructurales –aún compartiendo una naturaleza material y artística similar, al ser arcas de madera pintadas– demuestran la variedad y la riqueza tipológica de estos objetos, así

²⁵ Soldani, 1741: 51.

como los diferentes modos de orquestar visual e iconográficamente su culto, cosa que será tratada con más profundidad en mi tesis doctoral.

Bibliografía

- Alcoy i Pedrós, Rosa (1999). “Caixa del sarcòfag de santa Maria de Cervelló”. En: vv.aa. (1999): *La Barcelona gòtica*. Barcelona: Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, p. 157.
- Bagnarol, Serena (2014): “La capsula del beato Bertrando ad Udine. Ipotesi di restituzione”. En: *Arte Medievale*, IV, Milano, pp. 177-208.
- Barral i Altet, Xavier (2014): “La escenografia de la tumba. Lugares de la muerte en la iglesia medieval: ritos y atrevimientos”. En: *Codex Aquilarensis*, 30, Palencia, pp. 21-22.
- Barral i Altet, Xavier (2016): “Dissimuler la sainteté dans l'obscurité de la tombe et provoquer sa visualisation: à propos du coffre gothique en bois peint de la bienheureuse Giuliana de Venise”. En: Daussy, Stéphanie-Diane (ed.) (2016): *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*. Paris: Picard, pp. 225-244.
- Cikovic, Danijel (2017). “L'eredità artistica del medioevo nei documenti d'archivio della prima età moderna: alcuni esempi quarnerini e istriani”. En: *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 129/1, Roma, pp. 143-159.
- Corbera, Estevan de (1629): *Vida i echos maravillosos de Doña Maria de Cervellon llamada Maria Socós*. Barcelona: Pedro Lacavalleria.
- Garí, Blanca (2015). “María de Cervelló: el velo hagiográfico y la piedad no reglada en la Barcelona del siglo XIII”. En: *Lusitania Sacra*, 31, Lisboa, pp. 15-32.
- Gazulla, Faustino D. (1909). *Vida de Santa Maria de Cervello Virgen*. Barcelona: Librería Hispano-Americana.
- Gianni, Alessandra (2000). “Iconografia delle sante cellane: Verdiana, Giovanna, Umiltà”. En: Gianni, Alessandra (ed.) (2000): *Santità ed eremitismo nella Toscana Medievale*. Siena: Edizioni Cantagalli, pp. 67-90.
- Leonardi, Claudio (2008). “Giovanna da Signa, taumaturga e patrona”. En: *Hagiographica*, 15, Florencia, pp. 197-212.
- Mariucci, Francesco (2014): *L'arca vecchia di Sant'Ubaldo. Memoria e rappresentazione di un corpo santo*. Gubbio: Edizioni Fotolibri Gubbio.
- McCluskey, Karen E. (2020). *New Saints in Late-Mediaeval Venice, 1200–1500: A Typological Study*. London: Taylor & Francis Limited.
- Mencherini, Saturnino (1917). “Vita e miracoli della Beata Giovanna da Signa”. En: *Archivum Franciscanum Historicum*, 10, 3-4, Roma, pp. 367-386.

- Munk, Anna (2006): “The Art of Relic Cults in Trecento Venice: Corpi sancti as a Pictorial Motif and Artistic Motivation”. En: *Rad. Inst. povij. Umjet*, 30, Zagreb, pp. 81-92.
- Murat, Zuleika (2019) (a): “Performing Objects: la cassa reliquiario della beata Giuliana di Collalto nel contesto veneziano e nord-adriatico”. En: Baradel, Valentina/Guarnieri, Cristina (eds.) (2019): *La Serenissima via mare*. Padova: Padova University Press, pp. 17-38.
- Murat, Zuleika (2019) (b): “Rappresentare la ‘Natura Incorrotta’: casse reliquiario e corpi santi a Venezia fra XIII e XV secolo”. En: Catapano, Giovanni/ Grassi, Onorato (eds.) (2019): *Rappresentazioni della natura nel Medioevo*. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, pp. 221-239.
- Rodríguez Parada, Concepción (2013). “Redes de mujeres en torno a la Orden de la Merced en la Barcelona del siglo XIII: aproximación a las fuentes bibliográficas y documentales para el estudio de María de Cervelló y las primeras mercedarias”. En: Garí, Blanca (ed.) (1999): *Redes femeninas de promoción espiritual en los reinos peninsulares (s. XIII-XVI)*. Roma: Viella, pp. 45-78.
- Rubió i Lluch, Antoni (1921): *Documents per l’història de la cultura catalana mig-eval*, volumen 2. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans (reedición año 2000).
- Soldani, Fedele (1741). *Ragguaglio storico della Beata Giovanna da Signa romita Vallombrosana*. Florencia: Stamperia di Pietro Gaetano Viviani.
- Zamora Bretones, Montserrat (2018). “Santa María de Cervelló (o Socors) estratigrafía de una santa barcelonesa del Barroco”. En: Pérez Samper, M^a Ángeles; Betrán Moya, José Luis (eds.) (2018): *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: economía, sociedad, política y cultura en el mundo hispánico*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna: pp. 1230-1240.

EL PODER DE LOS LIBROS. A PROPÓSITO DE LA CURACIÓN DE ALFONSO X EN VITORIA (Cantiga CCIX)

Jorge Jiménez López¹

La utilización de escritos con finalidad apotropaica se remonta a los propios orígenes de la escritura y, además, es un hecho común a la mayoría de las civilizaciones que se expresan a través de ella. Desde hace varias décadas diversos campos del conocimiento han analizado los diferentes valores -semántico, simbólico, de protección, de mediación o de curación- conferidos a las letras trazadas sobre cualquier soporte. En el horizonte todavía continúan los trabajos de Giorgio Raimondo Cardona quien se propuso en los años ochenta realizar «una reseña –por cierto provisional e imperfecta- de lo que la escritura significa para el individuo y para el grupo, una reseña de cómo se utilizó la escritura y de todos los aspectos que están al margen o alrededor del sistema gráfico propiamente dicho»².

A propósito de la costumbre ancestral de portar consigo breves escritos en el ámbito occidental, Cardona encuentra un punto de inflexión en la sanción veterotestamentaria que, con sus derivaciones, perdurará en las tres religiosas abrahámicas:

Escucha, Israel: el Señor, nuestro Dios, es el único Señor. Amarás al Señor, tu Dios, con todo tu corazón, con toda tu alma y con todas tus fuerzas. Graba en tu corazón estas palabras que yo te dicto hoy. Incúlcalas a tus hijos, y háblales de ellas cuando estés en tu casa y cuando vayas de viaje, al acostarte y al levantarte. Átalas a tu mano como un signo, y que estén como una marca sobre tu frente. Escríbelas en las puertas de tu casa y en sus postes. (Dt. 6, 4-9)

La indicación refleja que llevar anotada la profesión de fe, en origen, no está relacionada con ninguna finalidad protectora o mágica, al contrario, el motivo es eminente teológico: «es la señal del pacto que liga a Israel con su Dios, como es la circuncisión»³. Con esta finalidad se configuró un artefacto compuesto por un pequeño estuche y unas correas para

¹ Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza jorgejimenez@unizar.es. Este artículo se enmarca entre las iniciativas del grupo de referencia *Artífice* (H10_17R), cofinanciado entre el Gobierno de Aragón y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

² Cardona, 1994: 12

³ Cardona, 1994: 159.

asirlo al cuerpo, denominado *tefilin* (plegaria); del término griego, *phylakterion*, deriva el latino de filacteria, que en el ámbito artístico se refiere una cinta con inscripciones.

La tradición islámica y cristiana adoptaron elementos similares, con especial incidencia en la primera, dado valor de la palabra escrita como mediadora entre lo visible y lo invisible. La amplitud del territorio musulmán y su gran variedad lingüística hizo que la escritura árabe de los fragmentos coránicos fuera «desconocida, incomprensible, esotérica y, por lo tanto, sagrada en el sentido originariamente ambiguo del término: la escritura puede pues polarizar una fuerza positiva o negativa»⁴. Por su parte, el mundo cristiano afianzó el recurso a estos escritos incorporando versículos evangélicos, como era de esperar.

Estos fragmentos escritos sobre cintas de papel, pergamino o tela pronto evolucionaron hacia el formato más extenso y práctico para leer: el fascículo individual o agrupado en un códice de pequeño formato, en miniatura. En su transformación convergen diversas funciones como la apotropaica, taumatúrgica, devocional, incluso, de adorno y ostentación configurando objetos que van desde lo más artesanal e improvisado a lo sofisticado y manufacturado. El potencial de los versículos evangélicos, las oraciones o los códices de pequeño formato no se encuentra en las condiciones materiales, sino que depende de la percepción de su portador; a diferencia de otros amuletos o talismanes que por su propia naturaleza denotan un carácter mágico.

Durante los primeros tiempos del cristianismo estos contenían una importante carga identitaria y devocional como refleja el paradigmático caso de santa Cecilia, de quien Santiago de la Vorágine cuenta que «llevaba siempre consigo escondido en el pecho el libro de los Evangelios».⁵ No cabe duda de que el pequeño códice ofrecía a quien lo portaba un material privilegiado para sus lecturas piadosas, además, contenía el relato biográfico del Mesías cristiano lo que resultaría reconfortante para quien también estaba siendo perseguido por las autoridades, igual que le sucedió a él, al mismo tiempo su promesa de salvación confería la fortaleza y la esperanza necesaria para persistir en la fe. En caso de haber conservado el pequeño evangeliario de la mártir romana todos estos valores inmateriales habrían desaparecido, como ocurre con tantos libros de horas que debieron ser utilizados para proteger de enfermedades o propiciar un buen parto, al

⁴ Cardona, 1994: 160.

⁵ Macías, 1982: 747.

colocarlo sobre el vientre materno, pero de lo que no podemos tener certezas únicamente observando el objeto.

En definitiva, la percepción personal de estos materiales, filacterias, fragmentos o libritos es lo que les dota de significado y función. Esta circunstancia enriquece su valor al mismo tiempo que dificulta su identificación en la actualidad, dado que se fundamenta en el ámbito de las creencias y lo inmaterial. Por ello las noticias hay que buscarlas, además de en el propio objeto, en otros testimonios indirectos, como pueden ser los tratados de confesión, de oración o antisupersticiosos, así como las representaciones figurativas donde formen parte de la escena.

Recelos y recomendaciones a comienzos de la Edad moderna

Una de los principales riesgos y fuente de preocupaciones a la hora de utilizar cualquier elemento de esta naturaleza tiene que ver con poner una desmedida confianza en el objeto material. Rafael M. Pérez García recoge las primeras reticencias formulas por Juan Crisóstomo sobre las creencias mágicas en lo escrito; en términos semejantes se expresaba Agustín de Hipona quien condenaba el hecho de portar objetos colgando.⁶ Por la notoriedad y cercanía cronológica a este trabajo, interesa recabar el testimonio de Tomás de Aquino (1225- 1274): en la Cuestión 96 de la *Suma teológica* (II-II^{ae}) trata las prácticas supersticiosas y puntualiza que no son lícitas las acciones que buscan la recuperación física a través de artes mágicas, amuletos o remedios frente a la medicina ordinaria. Ahora bien, especifica que es lícito llevar colgadas del cuello formulas sagradas:

«Porque la palabra divina no es de menos eficacia cuando se la escribe que cuando se la pronuncia. [...] Luego parece que es lícito llevar colgados al cuello textos sagrados como remedios de enfermedades o de cualquier otro daño.

La palabra de Dios no es inferior en santidad a las reliquias de los santos, e incluso llega a decir San Agustín que no es menos la palabra de Dios que el cuerpo de Cristo. Pero es lícito llevar al cuello o de cualquier otro modo las reliquias de los santos para la propia protección. Luego, por igual razón, le es lícito al hombre emplear, de palabra o por escrito, textos de la Sagrada Escritura para su seguridad».⁷

⁶ Pérez García, 2002: 262. Cualquier síntesis de las posiciones, reacciones y prácticas de estos primeros siglos resultaría reduccionista y ampliaría el espacio de este trabajo, de modo que remitimos a los trabajos de referencia recogidos en detalle en los estudios aquí referidos.

⁷ Dadas las numerosas ediciones y teniendo en cuenta la naturaleza de este trabajo remitimos a la versión virtual disponible en el *Proyecto Corpus Thomisticum* dirigido por dr. Alarcón.

El razonamiento del doctor angélico resulta sumamente elocuente, dado que concede a lo escrito el mismo rango que a las propias reliquias, con todo lo que supone para la espiritualidad cristiana. De acuerdo con ello, realiza una salvedad final: «No habrá nada ilícito si se las lleva por confianza en Dios y en los santos a quienes pertenecen; pero si junto con esto se diera importancia a algún otro detalle vano, por ejemplo, a que el relicario sea de forma triangular». Con esta indicación, Tomás de Aquino pretendía atajar algunas recomendaciones que circulaban a propósito de la disposición de las letras o de las condiciones materiales del soporte que supuestamente servían para incrementar su efectividad.

El control de este tipo de prácticas resultaba muy complejo para la autoridad religiosa dado que pertenece al ámbito más íntimo de la espiritualidad individual; de modo que su intervención se limitaba a establecer pautas y restricciones. No obstante, como ocurriera con las reliquias, la emergencia de corrientes rigoristas ejerció una fuerte censura, buen ejemplo de ello es la incorporación en los *Índices* inquisitoriales de Fernando Valdés (1551 y 1559) y de Gaspar Quiroga (1583) de la *Oración de San León*. Las indicaciones preliminares de la plegaria sobre la forma en la que debía ser proclamada y el desmedido poder reconocido provocó que fuera considerada una práctica supersticiosa y, por lo tanto, perseguida por la ortodoxia.⁸

Justamente, en las décadas finales del siglo XV y comienzos del XVI, la historiografía hispana se ha ocupado de las preocupaciones y reacciones que este tipo de prácticas provocaron en la península. Los manuales de doctrina, de confesión y varios tratados antisupersticiosos han interesado a varios investigadores en la última década. Uno de ellos es el de Pérez García quien atrajo la atención hacia una obra determinante para comprender la percepción del fenómeno en la temprana modernidad: la *Reprobación de las supersticiones y hechizeras* de Pedro Ciruelo (1468-1548).⁹

En la obra se constata la pervivencia de la costumbre ancestral de llevar al cuello oraciones, nóminas, ensalmos o, incluso, libros de horas, tanto hombres como mujeres con el fin de «sanar de las calenturas fiebres tercianas, o quartanas o para otras dolencias

⁸ Para un desarrollo más detallado de las oraciones censuradas puede consultarse Londoño, 2018: 134-142.

⁹ También se han ocupado de ella en detalle las tesis doctorales de Marcela Londoño (Universidad Autónoma de Barcelona, 2015) y Olatz Etxeberria Medizabal (Universidad del País Vasco, 2018). Ambas han derivado en diversas publicaciones, de especial interés para este trabajo las monografías Londoño, 2019 y Etxeberria Mendizabal, 2022.

algunas, no solamente en los hombres más también en las bestias, y árboles, viñas y también las ponen las mujeres que están de parto, a los que tiene mal deboca, o almorranas y para otras muchas cosas». Continúa advirtiéndole de que hay que llevarlo abierto, y en el seno, «que esté presto para sacarlo y leerlo a cada hora y en cada lugar quando la devoción se incitare en el hombre, y desta manera aquellas sanctas palabras harán más fructo en el cuerpo y en el alma que no estando encerradas y cosidas donde nunca parezcan».¹⁰

Esta matización resulta sumamente elocuente, según señala Pérez García, Pedro Ciruelo, consciente de la voluble frontera entre lo devoto y lo supersticioso, impone la lectura como remedio transformador. De esta manera contrapone la «lógica de lo moral-devoto» a la «lógica de lo mágico. La lectura frente a la no-lectura, el libro abierto frente al libro cerrado. Ambas, no obstante, siempre con el escrito encima, presente, omnipresente». Volviendo a Ciruelo:

«aunque sean de muy santas palabras, si no la trae para leerla o hacerla leer algunos días y horas para su devoción, sino que tiene confianza y piensa que, en solamente traerla consigo, sanará y será librado del mal y del peligro, peca como vano y supersticioso. La razón es porque pone confianza de su salud y bien en escritura muerta. [...]

Los que tienen devoción en el evangelio de san Juan, y en el símbolo *Quicumque vult*, y en el salmo *Qui abitat*, y en otras devotas oraciones tráiganlas en el seno, mas no como nóminas cerradas, sino como libros abiertos para rezar y así no habrá pecado de superstición vana, antes será obra santa y devota»¹¹

La recomendación es meridianamente clara y su razonamiento revelador de la concepción viva de la palabra proclamada frente a la no-lectura. Detectar hasta qué punto fue tomada en cuenta esta pauta resulta complejo, puesto que forma parte de la vida inmaterial de los objetos. Tampoco se puede determinar el grado de innovación que supone la solución de Ciruelo, puesto que todavía resta por analizar textos y tratados de las centurias precedentes.¹² Por lo tanto, no se puede acreditar si surge como respuesta al abuso de confianza en el poder de los libros, o bien si ya se daba con anterioridad de forma intencionada o no.

Uno de los testimonios que demuestran el uso de estos objetos a finales de la decimoquinta centuria lo localizaron Elisa Ruiz García e Isabel García-Monge con la presencia de la *Oración de san León* en diferentes inventarios de libros pertenecientes al

¹⁰ Citado en Pérez García, 2002: 258.

¹¹ Citado en Londoño, 2019: 77.

¹² Agradezco a la Dra. Etxeberria Mendizabal las sugerencias y recomendaciones que me ha proporcionado a este respecto.

patrimonio de la Corona de Castilla. Uno de ellos aparece asociado al tesorillo del príncipe Miguel de Paz, nieto de la reina Isabel I, quien conservaba a su muerte en 1504: «Vn librico chequito que tiene la oraçion de san León con vnas coberturas de oro esmaltado de blanco e rossicler e verde e azul». El joyel contaba, además, con una cadena de oro que servía para llevarlo pendido del cuello.

Avanzado el siglo y también en el espacio cortesano se sitúa un rico ejemplar que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. El pequeño códice contiene varios versículos del Evangelio de Juan, la *Protestación del emperador* y la *Oración del ángel de la guarda*. En esta ocasión, el esmalte interior de los cartuchos y la extraordinaria factura de sus folios delatan que fue concebido para ser portado o expuesto en apertura.¹³ La cercanía entre este objeto y las características del librito descrito en el inventario real permite imaginar piezas semejantes.

Ambos ejemplos son testimonios elocuentes de una creencia de gran arraigo popular, entendida «en el sentido de un culto de gran extensión cuantitativa y no bajo la acepción de una manifestación circunscrita a una categoría social escasamente letrada»¹⁴. De hecho, en sendos casos, quien confía en el valor de las palabras son destacadas personalidades del ámbito cortesano.

La curación de Alfonso X gracias a la imposición del códice de las *Cantigas*

Entre el día 5 de septiembre de 1276 y el mes de mayo de 1277, el monarca se instala en la actual capital alavesa. Durante este tiempo, padece una severa enfermedad cuyo desenlace milagroso se ha convertido en uno de los pasajes biográficos más conocidos del *Códice de las historias*.¹⁵ El suceso aparece narrado en la cantiga 209, en el volumen de Florencia, y se enuncia: *Como el rey don Affonso de Castela adoçeu en bitoria e ouv' hua door tan grande que cuidaron que morrese ende, e posseron-lle de suso o libro das cantigas de Santa Maria, e foi guarido*.¹⁶

¹³ Jiménez López y Naya Franco, 2022 (en prensa).

¹⁴ Ruiz García y García-Monge, 2001: 592.

¹⁵ Con esta denominación se refirió Gonzalo Menéndez Pidal al conjunto formado por el Códice Rico (El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ms. T.I.1) y el Códice de Florencia (Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R.20). El insigne estudioso considero ambos como parte de una misma edición, de ahí su denominación.

¹⁶ Se puede consultar su digitalización completa en <https://archive.org/>.

El propio monarca relata:

Por eso os diré lo que me pasó cuando yacía en Vitoria tan enfermo que todos creían que iba a morir allí y no esperaban nada bueno de mí, / pues me dio tal dolor que yo mismo creí que era mortal y clamaba: “Santa María, ayúdame, y con tu poder extirpa este mal.”/ Los médicos mandaron ponerme paños calientes, pero yo los rechacé y, en cambio, hice traer el libro de Ella; me lo pusieron pronto y me calmé, / dejé de gritar y de sentir el menor dolor y al poco tiempo me encontré muy bien, por lo que le di las gracias, que tengo para mí que le disgustan mis males. / Cuando ocurrió esto había allí muchos que demostraron gran pesar por mi dolencia echándose a llorar apiñados todos a mi alrededor.¹⁷

Este pasaje ha recibido la atención de un número importante de especialistas, dentro de la ya de por sí vasta producción historiográfica ocupada en el insigne marial.¹⁸ John E. Keller y Richard P. Kinkade consideraron la secuencia un buen ejemplo de lo que denominaron «biographical art»; ambos autores pusieron énfasis en la confianza que mostraba Alfonso por el poder sanador de la Virgen, por encima de la medicina contemporánea.¹⁹

La secuencia se desarrolla, como es habitual, en una serie de seis viñetas, encuadradas por la icónica cenefa con los emblemas del reino y los correspondientes *tituli*, que de forma sintética refieren al pasaje asociado. En esta ocasión el espacio se articula en dos mitades, a la izquierda, en un arco de medio punto que ennoblece y refuerza su presencia, se encuentra cobijado el monarca en su lecho. La otra mitad del cuadrado se divide en dos partes rematadas por sendos gabletes; este espacio lo ocupa los miembros del séquito que, en función del suceso, varía en número y condición, entran, salen o se postran. (Figura 1)

¹⁷ La facilitar la lectura del pasaje se opta por la traducción de la edición de Santiago Luque, 1989: 112.

¹⁸ Referir de forma detallada la amplia producción historiográfica sobre las *Cantigas* resultaría desmedido para el objetivo de este trabajo, por ello se ha optado por hacer referencia a los trabajos que han tratado de forma concreta y significativa la Cantiga 209. Por esta razón remitimos a las obras de referencia que han tratado el marial en su conjunto de Ana Domínguez Rodríguez, M.^a Victoria Chico Picaza y Laura Fernández Fernández, en los que se recoge en detalle toda la bibliografía precedente

¹⁹ Keller y Kinkade, 1983: 350.

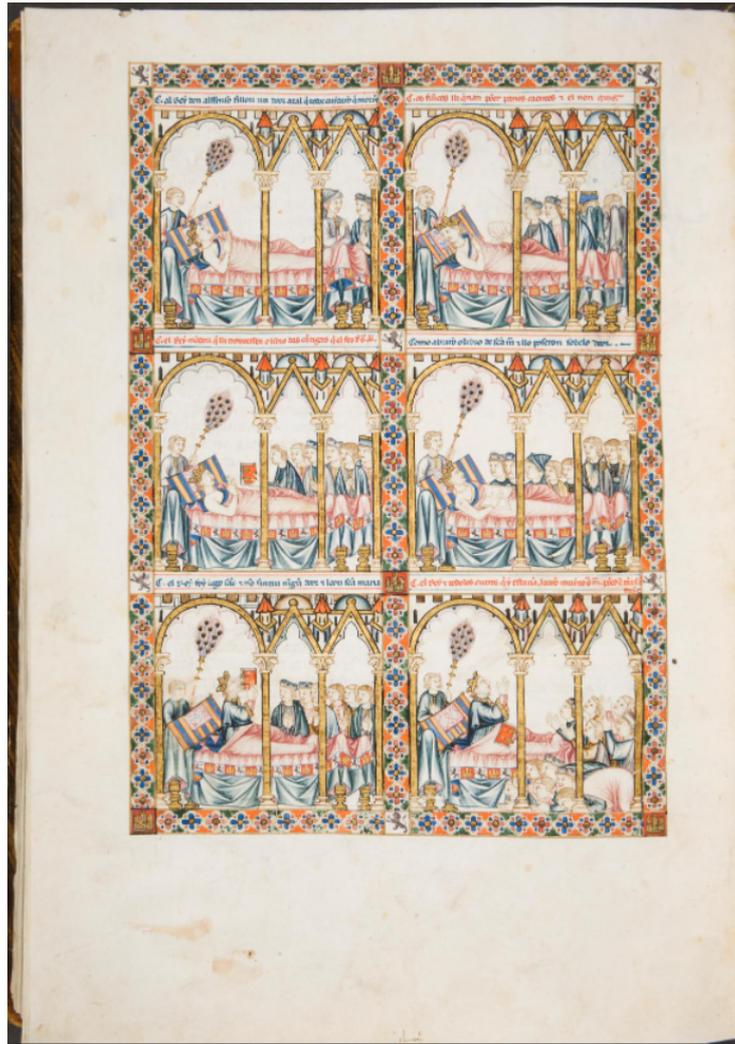


Figura 1. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R.20, fol. 119v

Francisco Corti se propuso identificar los recursos utilizados en la narración de esta secuencia figurativa. Defiende la existencia de dos figuras de la retórica clásica: una de ellas la repetición basándose en la composición situada en la mitad izquierda de todas las viñetas, donde la imagen del sirviente con el abanico y del rey en la cama está presente en todas; la segunda, la gradación, detectada en la evolución progresiva del relato que culmina con la curación de Alfonso.²⁰

La historia comienza en el recuadro superior izquierdo, con el monarca castellano recostado en el lecho en el momento de recibir la visita de un físico judío. Este le recomiendan colocarse paños calientes como remedio a sus dolencias, según Francisco

²⁰ Corti, 1998-1999: 87. El autor vuelve sobre ello en Corti, 2002: 59-108.

Prado-Vilar puede tratarse de Abraham Ibn Waqar²¹. Sale de la escena y los miembros de su séquito le administran el remedio que, con un gesto airado, el enfermo rechaza ante el lamento de una parte de los presentes.²² (Figura 2) A continuación, un individuo tonsurado le presenta un volumen cerrado con las *Cantigas* y presto se lo dispone abierto sobre su regazo, en ese momento se obra el milagro y el monarca sana. Ante el prodigio el grupo de asistentes más inmediato se postra inmediatamente junto al lecho. (Figura 3) Los dos recuadros inferiores, muestran al monarca besando el códice, en un gesto de evocación litúrgica, y, finalmente, todos los personajes arrodillados, incluso en *proskynesis*, dirigen sus manos hacia el cielo en señal de agradecimiento a la intercesión mariana. En ese momento, el objeto librario cerrado pierde el foco de atención y queda en el regazo regio (Figura 4).



Figura 2. Detalle del tercio superior del folio. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R.20, fol. 119v

²¹ Prado-Vilar, 2009: 450. El autor se centra en el papel de la comunidad judía en la curación del monarca y su representación en las *Cantigas*. También en Prado-Vilar, 2011: 115-142.

²² El personaje judío se reconoce por aparecer tocado con un característico gorro en punta, su aparición y desaparición de la escena ha sido relacionada con las restricciones que imponían las *Siete Partidas* a la presencia de miembros de esta confesión en el momento de administrar los remedios naturales. Asimismo, su reincorporación, postrado, en la imagen donde se representa el milagro demuestra la voluntad de hacerlo participe de la intervención mariana, según Prado-Vilar, 2009: 450.



Figura 3. Detalle del tercio central del folio. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R.20, fol. 119v



Figura 4. Detalle del tercio inferior del folio. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R.20, fol. 119v

Una de las características más alabadas de la representación iconográfica de las *Cantigas* tiene que ver con el cuidado de los detalles que matizan las imágenes, constituyendo un corpus visual de extraordinario valor documental sobre indumentaria, el mobiliario, las prácticas artísticas o el ceremonial. En el caso de la cantiga 209, Corti advirtió algunos de los detalles más notables de la secuencia; por ejemplo, que en las cuatro primeras viñetas, antes de producirse la sanación, Alfonso aparece coronado y vistiendo con lo que

parece una camisa blanca, una vez ocurrido el milagro, «recupera inmediatamente su vestimenta de aparato, signo de poder político y de su reintegración en el mismo».²³

También señaló el significado que comporta el cambio de la postura del rey en la cama: en las primeras escenas se encuentra recostado sobre la almohada y pasa a erguirse hacia arriba una vez curado. Este gesto, según Corti, evocaría a las imágenes de los personajes resucitados puesto que, desde la perspectiva medieval, «la curación es “casi” una resurrección y ello enfatiza la función curativa de María. Por lo tanto, en la imagen del rey vestido e incorporado sobre el lecho, convergen el poder político y el poder milagroso que contribuyó a la recuperación de aquel».²⁴

Este mismo autor ha sido el único que ha concedido interés al detalle del libro abierto, pues generalmente ha sido visto como una licencia creativa del iluminador. El profesor bonaerense reconoce que «el hecho de abrir el libro, implica la revelación de un contenido sacro y misterioso a la vez, de algo sobrenatural y por ende dotado de poderes superiores»²⁵. A su juicio, un error del ilustrador llevó a disponerlo con las páginas hacia afuera, cuando lo adecuado hubiera sido colocarlas en contacto con el vientre. Una posición que viene dada por la localización del dolor propiamente, sino por la asociación de esta parte del cuerpo con el signo zodiacal de Virgo. El vínculo resultaría familiar a mentalidad medieval, como acredita la conocida representación del *Hombre anatómico-astroológico*, en la famosa miniatura de las *Muy Ricas Horas* del duque de Berry. Además, fundamenta la argumentación a partir de la semejanza entre María y la virgen astral que el monarca establece en el *Setenario*. En este sentido, también trae a colación las recomendaciones que realiza Arnaldo de Vilanova sobre el beneficio de colocar imágenes zodiacales y oraciones sobre determinadas inflamaciones y enfermedades.²⁶

Las referencias aportadas por Corti para sustentar su interpretación contribuyen a confirmar la pervivencia del remedio sanador de colocar objetos sobre en el lugar debilitado. Sin embargo, desde mi punto de vista, el desconocimiento de la dolencia que aquejó al rey no permite descartar que se localizara en la zona sobre la que se coloca el códice abierto y, por otra parte, aunque existen dudas sobre el volumen que pudo utilizar,

²³ Corti, 1998-1999: 88

²⁴ Corti, 1998-1999: 88; 2002: 77-78.

²⁵ Corti, 1998-1999: 90.

²⁶ Corti, 1998-1999: 92; 2002: 82.

parece poco probable que contara con alguna figura zodiacal; así que la relación con la concepción anatómico-astroológico resultaría ciertamente débil.

Ahora bien, si atendemos a la fidelidad y el detallismo figurativo habitual en la obra alfonsina y, particularmente, al enunciado de la viñeta que dice que «abrieron o libro de sancta maria illo poseron sóbello door», la disposición del volumen se presenta plena de intencionalidad. El redactor tiene especial cuidado en mencionar la apertura y el ilustrador en representarla, a pesar de los serios problemas de diseño que le impone realizar el volumen abierto. Desde luego, no se puede afirmar que la razón del gesto fuera evitar caer en la superstición, pero no hay duda de que los cortesanos concibieron que, para activar su poder de sanación, es decir, la intercesión mariana a través de sus palabras, era necesario dar vida a la escritura. En efecto, la recomendación formulada por Pedro Ciruelo, dos siglos después, se encuentra demasiado lejos en el tiempo para establecer una relación directa, no obstante, sí que ésta pudo estar basada en una creencia practicada desde tiempos remotos, de forma consciente o inconsciente.

Sobre la utilización por parte del monarca Sabio de escritos con finalidad protectora, las noticias documentales que he podido localizar para estas jornadas resultan escasas.²⁷ Ahora bien, Rafael M. Pérez García presenta como una prueba de la pervivencia en los siglos anteriores al siglo XV la mención «en su *Primera Crónica General de España* la noticia de una carta “que el Nuestro Sennor Ihesu Christo enuió al rey Abgaro escripta de su mano”, carta que tenía virtudes maravillosas y que protegió contra todos los males a los habitantes de Edesa».²⁸ Por lo tanto, es plausible entender el propio milagro de Vitoria y su representación figurada en el códice de Florencia como un ejemplo más que confirma la continuidad de la creencia en el poder de lo escrito.

A modo de coda: entre una reliquia mariana o alfonsina

Cabría esperar que un códice que ha salvado de la muerte al monarca, gracias a la intercesión de santa María, viera acentuado el proceso de «ritualización», por medio del cual alcanzara la condición de «reliquia textual». James W. Watts, de quien tomo estos conceptos, reconoce tres dimensiones -semántica, performativa e icónica- a todos los

²⁷ Garrosa Resina ha analizado las referencias a la magia, la superstición y otras creencias prodigiosas en la obra literaria de Alfonso X; entre ellas no se encuentran menciones directas y significativas relacionadas con el uso de fragmentos escritos o libros. Véase Garrosa Resina, 1987: 155-214.

²⁸ Pérez García, 2002: 263.

escritos, cuyas condiciones materiales motivan el desarrollo de su valor icónico²⁹. El profesor americano toma como ejemplo de estos procesos la miniaturización de determinadas obras. En el caso de las *Cantigas* se ha optado por el formato opuesto: en el *Códice de las Historias*, los dos ejemplares revelan una extraordinaria factura material, por sus dimensiones, por el tratamiento de la grafía y por el propio repertorio visual. De esta manera, su concepción y posterior fortuna demuestran que los volúmenes adquirieron valor icónico gracias a su creador, en cuya condición fueron trasladados al mejor espacio que podía albergar las reliquias de un monarca tenido por Sabio: la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.³⁰ Llama la atención que, en las propias indicaciones testamentarias,³¹ Alfonso no tuviera una especial atención por el ejemplar gracias al cual Santa María había obrado el milagro.³² ¿demuestra con ello, quizá, su confianza en ella por encima del objeto que había actuado de mediador?

Bibliografía

- Cardona, Giorgio Raimondo (1994): *Antropología de la escritura* (tr. Alberto Luis Bixio). Barcelona: Gedisa. [1ª ed. 1981]
- Corti, Francisco (1998-1999): «Narrativa visual de la enfermedad en las Cantigas de Santa María», *Cuadernos de historia de España*, n.º 75, pp. 85-116.
- Corti, Francisco (2002): «Retóricas visual en episodios biográficos reales ilustrados en las Cantigas de Santa María», *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 29, pp. 59-108.
- Domínguez Rodríguez, Ana; Santiago Luque, Agustín; Chico Picaza, María Victoria (1989-1991): *Cantigas de Santa María: edición facsímil del códice B.R.20 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, siglo XIII*. Madrid: Edilan.
- Domínguez Rodríguez, Ana y Treviño Gajardo, Pilar (2007): *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*. Madrid: EyN Ediciones.
- Etxeberria Medizabal, Olatz (2022): *Magia contra la enfermedad en la Castilla tardomedieval*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

²⁹ Watts, 2006/2008: 135-159; 2012: 1-11; 2013: 5-14.

³⁰ Sobre la fortuna de los códices y el problema para identificar el volumen milagroso consúltese Fernández Fernández, 2008-2009: 323-348.

³¹ «Otrossi mandamos que todos los libros de los Cantares de Loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria. E si aquel que lo nuestro heredare con derecho e pro nos quisiere haber estos libros de los Cantares de Sancta Maria, mandamos que faga por ende bien et algo a la iglesia onde los tomare porque los haya con merced e sin pecado», citado en Domínguez Rodríguez y Treviño Gajardo, 2007: 25.

³² La falta de referencias documentales que lo identifiquen ha impedido que se pueda localizar entre los conservados. A pesar de ello hay cierta unanimidad en identificarlo con el *Códice de Toledo*.

- Fernández Fernández, Laura (2008-2009), «Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos», *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, 6, pp. 323 – 348.
- Garrosa Resina, Antonio (1987): *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Jiménez López; Jorge y Naya Franco, Carolina (2022, en prensa): «Un precioso amuleto del ámbito cortesano: el librito-joya conocido como “Credo de Carlos V” del Museo Nacional de Artes Decorativas», *Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad*.
- Keller, John E. y Kinkade Richard P. (1983): «Iconography and literature. Alfonso himself in "Cantiga" 209», *Hispania*, vol. 66, n.º 3, pp. 348-352.
- Keller, John E. y Kinkade Richard P. (1999), «Myth and Reality in the Miracle of "Cantiga" 29», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, vol. 28, n.º 1, pp. 35-70.
- Londoño, Marcela (2019): *Las oraciones censuradas. Superstición y devoción en los índices de libros prohibidos de España y Portugal (1551-1583)*. Barcelona: Herder.
- Macías, José Manuel (tr.) (1982): *La leyenda dorada. Santiago de la Vorágine*. Madrid: Alianza.
- Pérez García, Rafael M. (2002): «Del uso mágico de lo escrito en el siglo XVI». En *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba: Publicaciones Obra social y cultural Caja Sur, pp. 251-266.
- Prado-Vilar, Francisco (2009): «Sombras en el Palacio de las Horas: arte, magia, ciencia y la búsqueda de la felicidad». En: López de Guereño Sanz, M^a Teresa y Bango Torviso, Isidro G. (coords.), *Alfonso X el Sabio. Catálogo de exposición. Sala San Esteban, Murcia, 27 octubre 2009-31 enero 2010*. Murcia: Comunidad Autónoma Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 448-455
- Prado-Vilar, Francisco (2011): «“Iudeus sacer”: life, law, and identity in the “state of exception” called “Marian miracle”». En: Kessler, Herbert L. y Nirenberg, David, *Judaism and Christian art. Aesthetic anxieties from the catacombs to colonialism*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, pp. 115-142.
- Ruiz García, Elisa y García-Monge, M.^a Isabel (2002): «Una muestra de la religiosidad popular: la oración de san León». En: *Memoria Ecclesiae XX. Religiosidad popular y archivos de la Iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España*. Oviedo: Asociación de archiveros de la Iglesia en España, pp. 581-596.
- Watts, James W. (2006/2008): «The Three Dimensions of Scriptures», *Postscripts: The Journal of Sacred Texts and Contemporary Worlds*, 2, 2-3, pp. 135-159.
- Watts, James W. (2012): «Relic Texts», *Iconic Books Blog*, pp. 1-11.
- Watts, James W. (2013): «Ritualizing the Size of Books», *Postscripts*, 9, 1, pp. 5–14.

LA VIRGEN DEL PILAR DE LAGUARDIA: TAUMATURGIA Y SENTIDO CÍVICO

Lucía Lahoz¹

La celebración de estas V Jornadas internacionales articuladas en torno a *El Culto a las reliquias, Interpretación, difusión y ritos*, genera la ocasión de formular otros relatos, tramas que refuerzan determinados acentos, apenas tratados en la Historia del Arte tradicional, si bien competen perfectamente a esa ampliación de las miradas de la disciplina que necesariamente la enriquecen². La adopción de esos registros introduce aspectos imprescindibles para acotar el uso y la función de las imágenes, tanto en el momento de su ejecución como en sus progresivas apropiaciones y recepciones; soluciones diversas que contribuyen a delimitar también su verdadero poder, determinar su evolución, las prácticas de sus devotos y todo lo que a la obra compete.

Con ello se dota a estas manifestaciones artísticas, además, de un papel más activo en la cultura y en el ámbito religioso, alejado del valor meramente pasivo, hoy generalizado, ideas que reflejan mejor la realidad en la que se movieron e, incluso, subrayan su protagonismo en la misma modificación de esa realidad. Se dará cuenta, por tanto, de las varias temporalidades de la obra, cambios que coinciden precisamente con los gustos y necesidades de su audiencia que se altera al hilo de nuevos tiempos, otras piedades, otra religiosidad.

Por tanto, desde esa óptica, con un abanico instrumental más amplio, con otros enfoques metodológicos, he decidido centrarme en visitar un caso singular la Virgen del Pilar de Laguardia³. En efecto, no se trata tanto de determinar su origen –que también– como de analizar la serie de cambios que se generan en la obra y en torno suyo, transformaciones que, en su caso, conllevan a reformular los primitivos asentamientos llegando hasta concretar nuevos ámbitos monumentales para su culto. En definitiva, nuestra aportación

¹Catedrática del Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. lahoz@usal.es

² Desde luego, el camino se va andando, como demuestran las publicaciones de las anteriores Jornadas de Reliquias o, más recientemente, el catálogo de la exposición González García Escandel González y Vicent Cassy, 2021.

³ Me he ocupado en Lahoz, 1994; 2013.

versará sobre «La Virgen del Pilar de Laguardia: Taumaturgia y sentido cívico», como anunciaba el título.

La Virgen del Pilar. De la portada monumental a la devoción particular

La Virgen del Pilar de Laguardia (Fig.1) formaba parte de la portada monumental que coronaba los pies de la iglesia de San Juan de Laguardia (Álava), sin duda, la más notable de los accesos del templo. De esta fachada tan sólo perdura el mainel, una vez desmontada en el siglo XVIII al dictado de nuevas necesidades religiosas y otros gustos estéticos. Emplazada a Poniente, fue destruida en 1732 al construir ahí la capilla de la Virgen del Pilar. De la obra original solo resta el citado mainel del portal, y un rosetón en lo alto, único en el gótico en Álava.



Figura 1. Virgen del Pilar de Laguardia. Iglesia de San Juan de Laguardia. Fotografía de la autora

La fachada primitiva sobresalía ligeramente de los muros perimetrales, como se constata en planta y en alzado (Fig. 2). Se constituía así una especie de pantalla que monumentalizaba el templo, toda vez que genera una especie de bastidor donde desarrollar un escenario amplio para desplegar el proyecto esculpido. La plantilla usada manifiesta afinidades con la portada de Santa María la Real de Olite, con la que exhibe otras similitudes a tener en cuenta, que ayudan a contextualizarla. Por otra parte, en su momento la obra se integra en la realidad histórica navarra, no sólo en cuanto a la organización política donde se incluye, sino también sus vinculaciones artísticas.

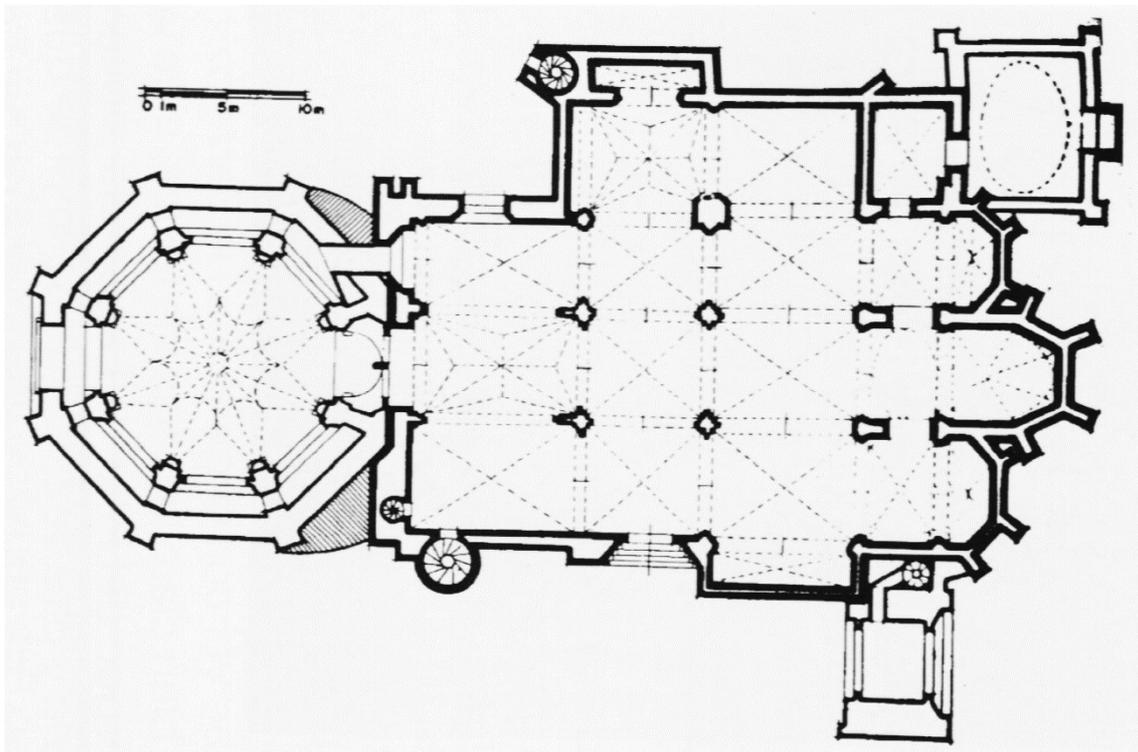


Figura 2. Planta de la Iglesia de San Juan de Laguardia. Enciso Viana, Emilio (coord.) (1967): *Catálogo monumental*. Diócesis de Vitoria. Tomo I: Rioja Alavesa

Sólo nos ha llegado la talla de la Madre con su Hijo y algunos motivos figurados que decoran el basamento, donde se adivinan un pelícano y un águila, apenas visibles al quedar embutidos en el baldaquino barroco que la protege (Fig. 3). Por su propia condición estructural es venerada como “Virgen del Pilar de Laguardia”; en efecto erguida sobre un pilar que actuaba de parteluz. Es una imagen rígida, distante, más por voluntad que por torpeza ejecutiva. Sobresale en su factura la serie de pliegues tubulares de la caída de su vestido. El velo, rectangular y corto, cae en formas pesadas repitiendo modelos del momento. El hieratismo de la Virgen y la imagen misma exhiben cierta

proximidad a la talla de Santa María de Olite. Y esas afinidades se repiten en el Hijo, quien sigue las torpezas anatómicas habituales.



Figura 3. Detalle del parteluz. Capilla de la Virgen del Pilar de Laguardia. Iglesia de San Juan de Laguardia. Fotografía de la autora

La historiografía ha resaltado cierto hieratismo y variada ha sido la cronología esgrimida, oscilando entre el último tercio del XIII hasta el XIV. La inspiración de esta figuración de María como reina ha de buscarse en una tradición anterior, como proclaman la rigidez y la majestad de la imagen, el ligero envaramiento de la figura y la omisión del característico contacto maternofilial, no por incapacidad, sino por desinterés, ya que era otra la concepción semántica que informa su ejecución. Se podría hablar de una bizantinización de la imagen. Como había señalado Pereda

Desde esta perspectiva del culto, utilizamos analógica y metafóricamente el término ‘bizantinización’ para caracterizar un proceso intelectual -la progresiva asimilación de

categorías de culto que se había desarrollado primero en la Iglesia Oriental- y estilístico -la recuperación de formas retardatarias, en más de una ocasión también orientales-⁴.

Al hilo de las manifiestas relaciones con la titular de la portada de Olite, y dado que he adelantado la cronología de la portada navarra hacia 1270⁵, al modelo de Laguardia convendría una fecha inmediata que a todas luces resulta evidente.

La imagen debió jugar un doble papel en el programa: Actuaba como la pieza más importante del proyecto esculpido que presidía y, a la vez, como un elemento independiente, atrayendo la devoción de los fieles. La talla se convierte de este modo en un verdadero “icono”, en una auténtica imagen contrapuesta y, al mismo tiempo, complementaria a la condición narrativa e histórica de sus compañeras⁶. Se constituye así una imagen que no difiere de la morfología y la tipología de las otras patronas de templos. En su caso actúa como una hierofanía a la que se dirigían los parroquianos, y como un personaje dentro del relato. A su indudable y plena integración en el proyecto monumental se suma esta condición devocional de patrona, registrando una vez más la evidencia constatada por Willianson: «Habiendo comenzado sólo como imágenes de la Virgen, a su debido tiempo muchas de estas estatuas de devoción llegaron a ser adoradas por derecho propio»⁷. Situación que registra magistralmente esta pieza; pero, además, la lleva más allá, pues esa condición de titular e imagen venerada se impondrá sobre el resto de proyecto hasta anularlo en un primer momento para, finalmente, hacerlo desaparecer.

Las connotaciones semánticas se amplían. Significativa es la propia advocación “Virgen del Pilar de Laguardia”, nominación que deriva de su condición estructural, y la hace peculiar y privativa del lugar, como su intitulación ratifica. Los textos antiguos lo confirman: »al entrar por las puertas en la que está El Pilar y la Santa Imagen»⁸. Se concreta por tanto su verdadero *locus*. Es más, es éste el que determina su misma advocación. La trascendencia del *locus* como enclave especial en la vida cotidiana de buena parte de las masas populares, adquiere una dimensión antropológica. En ocasiones

⁴ Pereda, 2007: 148.

⁵ Lahoz, 1999: 77-112.

⁶ Una interpretación de este tipo para la Virgen de la Epifanía de Santa María la Real de Olite ya lo adujo Moralejo, 1983: 181.

⁷ Willianson, 1997: 24.

⁸ Martínez, 1983: 16.

se ha confundido con la advocación de la Virgen del Pilar de Zaragoza. Se notará que en su origen no fue así, aunque luego se contamine.

Su capacidad milagrera es una faceta de proyección extraordinaria; incluso se recoge un Libro de los realizados por la imagen⁹. En ese sentido, conecta con toda la serie de relatos que hablan de las imágenes como hacedoras de milagros¹⁰. E incluso se puede ir más lejos: Se sabe de imágenes creadas que actuaron como auténticas reliquias realizadas para aquellos lugares que carecían de ellas y, acaso, por la fuerza de la devoción ésta llegara a actuar como tal. Aquí el proceso se invierte, pues se trata de una imagen de mainel dentro de un proyecto monumental que devendrá en titular y cuya veneración y devoción se amplía hasta convertirse en milagrosa y, por tanto, en una auténtica reliquia. Si bien es importante saber cuándo acontece.

No ha llegado dato alguno sobre cómo era la obra monumental. Los documentos antiguos y los relatos milagrosos denotan cierta ambigüedad, apelando primero al término “atrio” en 1406 –«En la villa de Laguardia y en el atrio de la parroquia de San Juan, venerase la imagen de Nuestra señora llamada ‘del Pilar’ por estar colocada sobre un pilar de la Puerta interior de dicha iglesia»¹¹– para recurrir inmediatamente después, en la narración de un milagro de 1409, a la calificación de capilla –«y prometió venir todos los años a renovar su gratitud en la santa capilla»¹²–.

De hecho, el problema radica en el sentido que se le otorgue a la acepción “capilla”. En el imaginario colectivo, el término se identifica de inmediato con una construcción arquitectónica, a pesar de que su significado compete asimismo a un lugar de culto, y de culto desde luego gozó nuestra imagen. En la documentación de la Edad Media se recurre infinidad de veces al nominativo “capilla” como la estructura para acoger una imagen. Me pregunto si esto era lo que sucedía en su caso, pues en los años que van de 1408 a 1412 algo ha debido cambiar. Tal vez, la situación ha de considerarse un eco del vecino recién acabado pórtico de Santa María. En un primer momento la portada fue abierta y así estaba por lo menos en 1408, pero posteriormente se cubre con un pórtico, a buen seguro similar al de Santa María de los Reyes. Que los cambios vengan inducidos por la

⁹ Los milagros aparecen recogidos en Martínez, 1983: 9-23.

¹⁰ Camile, 2000: 230.

¹¹ Martínez, 1983: 9.

¹² Martínez, 1983: 17.

competencia con el otro templo, resulta verosímil, como se pone de manifiesto en otros asuntos que se abordaran más tarde.

Desde luego se cuenta con un testimonio gráfico que nos proporciona una idea aproximada de la obra primitiva. Es un cuadro que narra un milagro acaecido en 1721. El lienzo debió de realizarse entre 1721 y 1732, cuando se ejecuta la obra barroca actual, que destruye la portada monumental. La pintura alcanza la categoría de documento, en el amplio sentido del término, y se convierte en una fuente para la reconstrucción del ámbito primitivo. Es testimonio que habrá de tomarse con las debidas precauciones, pero es único para formular su reconstrucción. Sin detenernos en el desarrollo del programa, se aprecia que la portada ha quedado en segundo lugar y todo gira en torno a la imagen ya acogida en un baldaquino monumental. Interesante para este enfoque es su condición de espacio cerrado, con otros altares como el del Cristo Crucificado y con un órgano en la parte de arriba, en definitiva, una capilla en el auténtico sentido del término (Fig. 4). Se notará igualmente la existencia del altar delante de la Virgen, en el cual se celebran los oficios de su culto, y la serie de luminarias que refuerzan su carácter sagrado.



Figura 4. Milagro de la Virgen de Laguardia, 1721. Iglesia de San Juan de Laguardia. Fotografía de la autora

Los milagros de la Virgen del Pilar

La Virgen del Pilar de Laguardia genera asimismo otras situaciones, especialmente pertinentes para abordar sus ritos y sus cultos y, sobre todo, ese valor taumatúrgico. De partida, destaca la serie de milagros que se le imputan hasta el punto de aparecer por escrito. Se confirma una intencionalidad de difundir su devoción, por tanto, entraría por derecho propio en aspectos ligados a su culto, pues se intenta dar fe de su existencia, probando ese conjunto de intervenciones extraordinarias. Se habla de un cuaderno en pergamino, que apostilla la idea de su antigüedad. La acción de recogerlos por escrito denota un interés en su conservación, en su difusión, en su perdurabilidad, en su propaganda y, por tanto, se convierte un acto de memoria.

Fue Martínez Ballesteros en *El libro de Laguardia* quien los publica, afirmando que los había encontrado en un manuscrito de pergamino escrito por los señores vicarios; se notará que no deja de ser un intento de certificar su antigüedad y la autenticidad de estos. En el texto del erudito se relata una cumplida serie de hechos extraordinarios obrados por la titular, hasta registrar un total de 23. De ellos, quince acaecen entre 1406-1412, lo que a todas luces resulta sorprendente y con una clara intencionalidad. La profusión de dichos acontecimientos en tan corto lapso de tiempo no es fortuita; todo indica que respondan como reacción frente a la irrupción en el panorama de la villa del pórtico de Santa María de los Reyes, ejecutado entre 1387 y 1400. Una obra magnífica que debió encumbrar en el vecindario la fama del otro centro parroquial.

No es azaroso que el primer milagro suceda en 1406. Se trata de una aparición de la Virgen del Pilar a Milia, enferma postrada en la cama, indicándole que su Hijo estaba airado con los vecinos; que, si hacían procesiones y plegarias, Su Divina Majestad tendría piedad con ellos; la enferma aduce que no le creerían, y la Virgen le manda que lo haga, que ella dará señales para que todos den fe:

Precisamente el 22 de junio salía una procesión solemne desde la iglesia de Santa María hasta la iglesia de San Juan, en cuyo atrio esta la Virgen del Pilar, se celebró la misa. Cuando la población entera estaba oyendo, se levantó un aire muy recio y apaga más de 20 antorchas y 200 candelas que allí ardían quedando encendida solo una. Encendieron

otra vez, pero el viento volvió a apagarlas excepto la de Milia que les comunico la ira del Señor y que había quedado curada¹³.

Se notará la importancia de la escenificación y sus escenarios; la procesión se inicia en la Iglesia de Santa María, pero el Milagro sucede en San Juan y ante la Virgen, para reforzar en la topografía urbana el protagonismo de ese templo, formulando por tanto su prioridad e importancia. Se constata igualmente el valor del Milagro y la capacidad de curar de la imagen, pero no a cualquiera; su poder taumátúrgico se materializa en los enfermos, en los más pobres y desprotegidos, otro de los aspectos de interés en dichos relatos.

Concretar y publicitar los milagros de la Virgen del Pilar puede ser una estrategia para mitigar el efecto de la obra vecina, pues como señala Baschet, «el efecto estético es muy a menudo un efecto de poder»¹⁴. Como se apuntó, se constata una acusada confrontación entre las respectivas parroquias, y una manera de aminorar el efecto de la otra es difundir los milagros operados por la imagen, dado que, al propagarlos y proclamarlos, se amplía su capacidad de atracción, su audiencia y, por tanto, su poder.

Se relata en otros, como los de las lámparas que se apagan y se encienden, las estrellas que descendiendo se posan y subrayan el poder de la Señora. Todos estos fenómenos coinciden con una costumbre ampliamente documentada, según la cual, los prodigios luminosos muestran el carácter sagrado de la imagen¹⁵. Existe otro milagro que narra la exudación de la Virgen del Pilar. Es un registro encaminado también a marcar el carácter sagrado de la imagen, y suele coincidir con esos olores y aguas que emanan de los cuerpos santos. Todos ellos dedicados a subrayar esa condición sacra de la imagen y el valor milagroso de la misma.

Su carácter taumátúrgico queda ratificado en la curación de enfermos que se suceden en el repertorio, así como algunas resurrecciones debidas a su intervención, como la niña de Labastida. Mas allá de su veracidad o no, todos estos relatos están encaminados a difundir su culto. Destaca igualmente la categoría social de los personajes sobre los que se obra el milagro, generalmente de baja extracción, a veces desclasados, preferentemente enfermos, y el auxilio a los condenados, con la liberación de algún preso. En otro orden de cosas, se notará también la topografía del milagro no solo en la villa sino en los pueblos

¹³ Martínez, 1983: 12.

¹⁴ Baschet, 1999: 69.

¹⁵ Santerre, 2021: 258.

próximos, dominando toda la Sonsierra de Navarra y llegando hasta Calahorra, lo cual denota el ámbito de difusión de su fervor, a veces potenciado a través de esos milagros.

Esas leyendas textuales contaron además con su complemento de relatos visuales, dado que una serie de pinturas los recrearon y, sobre todo, los hicieron presentes en la cotidianidad del fiel. Estas narraciones figurativas responden a las mismas razones: difundir la ascendencia de la Virgen del Pilar. En definitiva, se trata de las dos caras de la misma moneda: una en su vertiente textual y letrada, y otra en su proyección figurada. Esta última de mayor repercusión, si cabe, dado que van dirigidos a una audiencia iletrada que, sin embargo, está acostumbrada a leer las imágenes, pues a través del imaginario visual se forma y se informa al fiel. Y dada la costumbre, no sería extraño que esas intervenciones milagrosas se rememorasen en determinadas festividades, e incluso que, en la parafernalia escenográfica, se recurriese a esos cuadros para explicarlas, somatizando el contenido por parte de la audiencia (Fig. 5 y 6).

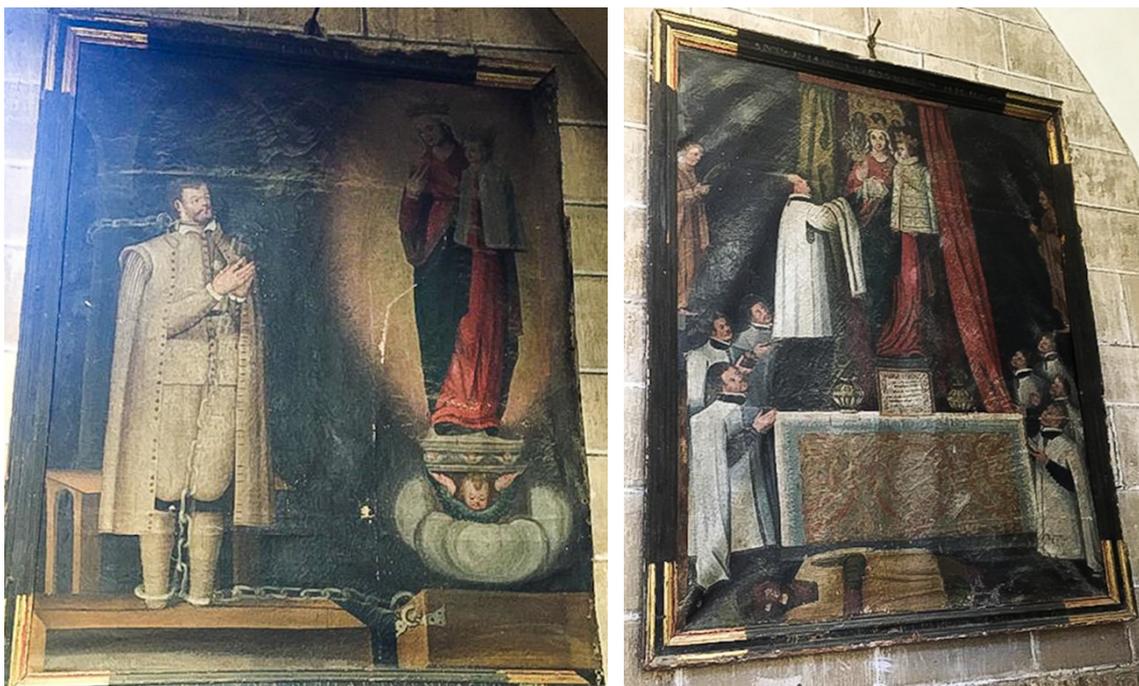


Figura 5. Pinturas de milagros de la Virgen de Laguardia. Iglesia de San Juan de Laguardia. **Figura 6.** Pinturas de milagros de la Virgen de Laguardia. Iglesia de San Juan de Laguardia. Fotografías de la autora

Por otro lado, esas ilustraciones del milagro, generalmente de escasa calidad, se acompañan también de la relativa leyenda del suceso; la letra en el lienzo sirve para perpetuar el hecho milagroso, e incluso, toda inscripción se ha de considerar un hecho historiográfico. De todos modos, la baja calidad de las obras, por lo general, con composiciones bastante simplonas, acaso responde a la necesidad de hacerlas más

cercanas y legibles a su especial audiencia: un público de escasa formación cultural y al cual, estas obras torpes, le pueden resultar más elocuentes y próximas, toda vez que el espectador se identifica y asimila con lo fijado.

Estos milagros pintados actualmente están en el segundo piso de la capilla, rodeándola, articulados y dispuestos en torno a la imagen de la Virgen del Pilar. Me pregunto si en su composición organizativa no ha de formularse una relación con los modelos de Vidas de santos habituales en la Edad Media, que llegan a constituir un género donde se concierta una combinación y una síntesis entre el retrato y la leyenda, inspirada en la Vita.

La figura del centro más estática y por lo general de mayores dimensiones se ofrecía a la veneración y activaba la imaginación al describir la fisonomía del santo. Las escenas, por otro lado, completaban el retrato físico con el retrato ético de un ejemplar y con la aprobación celestial en forma de milagros¹⁶.

Se podría apelar en ese caso a los dos modos de representación, o mejor de expresión: la secuencia de los milagros exhibe una interpretación y despliegue narrativo, concreto y hasta anecdótico, y la imagen de la titular un carácter más abstracto y alegórico, si bien aquí se trata de los milagros realizados por la imagen. El tipo de composición es similar, aunque aquí más expandida, al articularse por el piso superior, lo cual obviamente tiene otras connotaciones, como se verá.

Esas narraciones textuales y visuales implican la perpetuación en el tiempo, a la manera de los exvotos que sin duda se contemplaron. Se trata, por tanto, de una curación a través de la imagen. La acción del milagro, independiente de la naturaleza del prodigio, consiste en ratificar la eficacia del icono, dado que certifica la actuación del actor sagrado a través de la imagen, que forma parte de la eficacia y efectividad de ésta. Se pone de manifiesto de este modo la función cultural, donde la imagen misma es el objeto de la veneración de los fieles, pero también la capacidad de obrar milagros.

La Capilla del Pilar

En 1732 se decide derribar la portada y el pórtico para levantar una capilla de nueva planta. Una obra de arte monumental se sustituye por otra también monumental. Se realiza el encargo a Juan Bautista de Arbaiza, uno de los más célebres arquitectos de la

¹⁶ Belting, 2009: 507.

época, que había trabajado en Santa María de la Redonda de Logroño, lo que nos da una idea aproximada de la fama que le precedía. La obra se ejecuta entre 1732-1740.

Se apuesta por una planta centralizada, frecuente en capillas devocionales, con dedicación mariana, y habitual en el maestro. Su arquitectura responde a un modelo clásico, tipología de amplia tradición y resonancias triunfales, que adopta una plantilla octogonal central bordeada por un doble piso (Fig. 7).



Figura 7. Capilla de la Virgen de Laguardia. Iglesia de San Juan de Laguardia. Fotografía de la autora

En la construcción se prioriza un foco de atracción, el que ocupa la titular, nada extraño por ser la razón y el argumento de la nueva obra. Se pretende crear un escenario más moderno para la imagen, un nuevo ámbito más monumental. La Virgen queda acogida en el baldaquino, que ya existía con anterioridad a la capilla. La primitiva puerta geminada se camufla con unos cortinajes, recurso teatral apreciado por la estética barroca. Se remata con un cascarón donde varios relieves desarrollan un repertorio mariano, destinados a celebrar su figura. Son motivos iconográficos propios de la Virgen del Pilar de Zaragoza, por tanto, contaminaciones iconográficas que denuncian los cambios devocionales sucedidos. Será en el siglo XVIII cuando reciba la advocación del Pilar de Zaragoza (Fig. 8). El programa esculpido se completa con otros símbolos y emblemas marianos.

Como se ha dicho, una nutrida serie de testimonios gráficos, cuadros que celebran y publicitan esas actuaciones, en los que se narran curaciones e intervenciones

extraordinarias de la Virgen del Pilar de Laguardia, fueron colgados en la parte alta de la capilla del Pilar a la manera de exvotos (Fig. 9). En ese sentido conecta con todas esas imágenes hacedoras de milagros. Y tal vez acaso ha de vincularse a esas imágenes que, obrando milagros, se convierten y se veneran como auténticas reliquias. De hecho, al colocarlos en la parte alta acogen a la comunidad. Los prodigios de la imagen configuran el horizonte de comprensión actualizada en el tiempo. Toda vez que queda como testimonio del pueblo hacia la imagen, en una serie de relaciones reciprocas muy fructíferas y llenas de sentido.



Figura 8. Detalle del cascarón. Capilla de la Virgen de Laguardia. Iglesia de San Juan de Laguardia. Fotografía de la autora

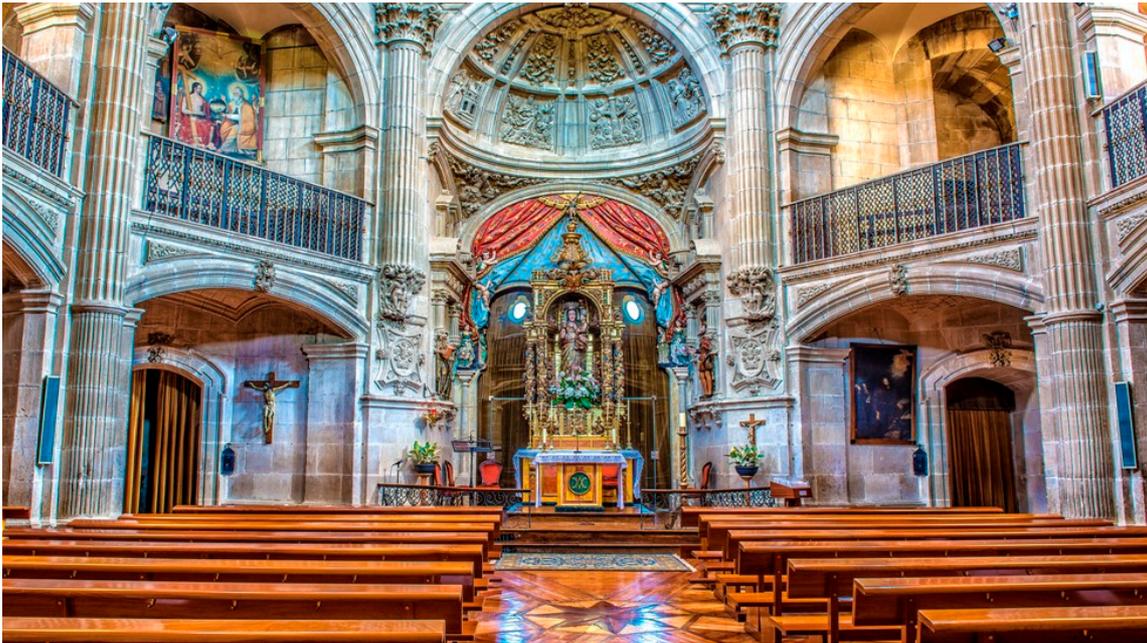


Figura 9. Pinturas y Capilla de la Virgen de Laguardia. Iglesia de San Juan de Laguardia. Fotografía de la autora

El alcance de la imagen en la devoción popular, así como en el conjunto de celebraciones que protagoniza o preside, nos hablan de una talla de extraordinaria proyección, pero no sólo religiosa, sino también política y popular, ascendencia que llega incluso hasta nuestros días. Se sabe que durante la Edad Media y el Renacimiento gozó de amplia consideración y era muy venerada por la Sonsierra, pueblos de la Rioja y Navarra, como bien recoge Ballesteros.

Destaca igualmente todo el tesoro de la Virgen de Pilar, una serie de elementos ornamentales o de uso litúrgico que componían su ajuar y servían para el culto o la engalanaban en las grandes solemnidades, caso de la corona que regalara Ruiz de Pazuengos en 1645, los collares o las bandejas petitorias. En cualquier caso, formarían parte del ajuar de la Virgen siguiendo una costumbre que se generaliza en el culto mariano, y que además da cuenta de esas relaciones y reacciones empáticas, afectivas, emotivas y vivas que los devotos establecen con la imagen. Testimonia el valor de objetos de lujo y de la aristocratización de las piezas, dado que, como ha señalado Belting, «las joyas se convierten en un sistema de representación y su verdadera función consiste en un valor mercantil y en los fines de representación»¹⁷.

¹⁷ Belting, 2009: 265-266.

Constituyen un testimonio de primer grado para calibrar su incidencia en la vida de la ciudad y en el sentir de sus devotos. Y como proponía Freeberg, «hemos de considerar, no solo las manifestaciones y la conducta de los espectadores, sino también la efectividad, eficacia y vitalidad de las propias imágenes»¹⁸. Los datos evidencian esa relación con la imagen de carácter unipersonal y privado. Vínculos que se completan con aquellos momentos donde su culto es una manifestación de la comunidad. Al mismo tiempo servirá para consolidar relaciones interpersonales dentro del grupo. En efecto, un doble papel juega la imagen potenciando un culto privado, pero también refrenda la devoción comunitaria, si bien ésta adquiere una extrema acentuación hasta el punto de devenir en un símbolo identitario de la propia comunidad, primero la cofradía, y después el propio pueblo, hasta convertirse en un culto cívico.

En efecto, resulta de especial interés centrarse en las actitudes de sus devotos y sus posibles cambios a lo largo del tiempo. Dado que como sostiene Baschet, «las imágenes juegan un papel importante en las prácticas sociales y mentales del Occidente Medieval»¹⁹ y hasta posmedieval.

A la manera de coda

El periplo vivido por la Virgen del Pilar es elocuente; a nada que nos detengamos, se aprecia la evolución operada, su transformación progresiva y sus modificaciones semánticas. El proceso se concreta evolutivamente desde una pieza monumental a una imagen de culto que se venera por derecho propio, para generar toda una escenografía que la ponga en valor, aunque ahí ya encuentra contaminaciones iconográficas con su homónima de Zaragoza. Pero sobre todo destaca esa capacidad de hacer milagros.

Por otra parte, la imagen alcanza un papel activo en el mundo devocional y litúrgico. En efecto, en su ámbito se celebra una novena en septiembre bajo la advocación «Rosario de la Aurora de la Virgen del Pilar de Laguardia»; se asiste por tanto a una apropiación singular y local de cultos más comunes. La celebración tiene lugar entre el 7 y el 15 de septiembre, correspondiendo con la festividad de la Virgen del Rosario, pero en su caso se dedica a la Virgen del Pilar de Laguardia. La procesión finaliza delante de la imagen artística y devocional manifestando la sintonía entre las obras de arte y la religión, que

¹⁸ Freeberg, 1992: 14.

¹⁹ Baschet, 1999: 57.

llega a modificar incluso el ritual habitual. Al margen de un fundamento estético, fueron concebidas en su día o se han convertido por la fuerza devocional, en verdaderas «ymagenes».

Dentro de las fuentes y modelos, la pieza del mainel sirve de modelo a la talla pétreo que, en el siglo XVIII, se coloca coronando la portada de la capilla, dando muestra de esas copias tan interesantes en la Historia del Arte, bien entendido que nos las vemos con una reinterpretación barroca de una obra gótica, inducida por motivos devocionales más que artísticos. De hecho, la copia barroca publicitaba a la calle la imagen interior, en una especie de juego de espejos (Fig. 10).



Figura 10. Exterior y portada de la Capilla de la Virgen de Laguardia. Iglesia de San Juan de Laguardia. Fotografía de la autora

Pero la Virgen del Pilar de Laguardia desempeña también unos cometidos cívicos que la proyectan en el desarrollo de la vida de la ciudad. En las fiestas patronales, el síndico realiza la «tremolación de la bandera» (Fig. 11), la revolotea rítmicamente plegándola y desplegándola acompasadamente, ondeándola para después postrarla de nuevo a los pies de la Virgen. Es un buen ejemplo de esa simbiosis entre el poder político y el religioso,

además de la concomitancia de esferas tan propia del mundo medieval y, sobre todo, de la participación de la imagen en la vida cívica. En su caso se confirma la tesis de Baschet: «Las imágenes no se consideran como puras representaciones, como simples medios de transmisión de un discurso, sino que se inscriben en prácticas rituales o devocionales y asumen funciones multiformes, sociales, políticas, jurídicas»²⁰.



Figura 11. Tremolación de la bandera, 2017. Iglesia de San Juan de Laguardia. Fotografía de la autora

Las imágenes así contribuyen también a legitimar un poder temporal. Finalmente, su función como símbolo de identidad y garantía de la cohesión de la colectividad se difunde en el cuerpo social: las ciudades no tienen mejor signo de adhesión que las imágenes de su santo patrón o la Virgen.

Ya Moxey aducía la necesidad de ampliar las perspectivas para abordar la obra de arte y proponía

analizar cómo la obra produce un significado no sólo en su propia época, sino en épocas posteriores [...] en lugar de tratarla como si fuese el producto final de los procesos sociales que precedieron su elaboración, mostrar que la obra es en sí misma un agente activo en la producción de cultura²¹.

²⁰ Baschet, 1999: 53.

²¹ Moxey, 2003: 34.

En efecto, la Virgen del Pilar articula un modelo extraordinario como agente activo en la producción cultural y en la vida religiosa de la villa.

Bibliografía

Baschet, Jerome (1999): «Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada», *Relaciones*, n.º 77, pp. 69-70.

Belting, Hans (2009): *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la Historia del arte*. Barcelona: Akal.

Camille, Michael (2000): *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal.

Freedberg, David (1992): *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.

González García, Juan Luís, Escardiel González Vicent-Cassy, Cecile (2021): *Extraña devoción. Reliquias y relicarios*.

Lahoz Gutiérrez, Lucía (1994): «La primitiva portada occidental de San Juan de Laguardia», *Anales de Historia del Arte*, n.º 4, pp.431-439.

— (1999): «Contribución al estudio de Portada de Santa María la real de Olite», *Ondare*, n.º 18, pp. 77-112.

— (2013): *El intercambio artístico. La circulación de obras, artistas y modelos*. Salamanca: Universidad Pontificia.

Martínez Ballesteros, Miguel (1983): *El libro de Laguardia*. Burgos: Imprenta Católica.

Moralejo Álvarez, Serafin (1983): «La fachada de la sala capitular de la Dorada de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción», *Anuario de Estudios Medievales*, n.º 13, pp. 179-204.

Moxey, Keith (2003): «Nostalgia de lo Real. La problemática relación de la Historia del Arte con los estudios visuales», *Estudios Visuales*, n.º 1, pp. 42-58.

Pereda, Felipe (2007): *Las imágenes de la discordia, Política y poética de la imagen sagrada en la España del 1400*. Madrid: Madrid.

Santerre, Jean-Marie (2021): *Les images sacrées en Occident au Moyen Âge. Histoire, attitudes, Croyances. Recherches sur le témoignage des textes*. Madrid: Akal.

Willianson, Paul, (1997) *La escultura gótica, 1140.1300*.

LA LECHE DE LA VIRGEN: CONSIDERACIÓN HISTÓRICA, DEVOCIÓN Y PERIPLO COMO RELIQUIA Y VENTANA A LA MATERNIDAD DE LA MADRE DE CRISTO

Juan Manuel Lahoz Garza¹

La leche y su consideración en el tiempo

Como reconoce la Organización Mundial de la Salud, la leche materna contiene, en su composición, factores, tales como las vitaminas, proteínas e hidratos de carbono, entre otras sustancias inmunológicas, que promueven el apto desarrollo del sistema inmunitario cuando somos niños². Esto lo reconoce la OMS por ser lo que todos sabemos. El ser humano, desde el primer día en el que lo fue, no ha necesitado de dicho organismo para advertir que, efectivamente, resultaba beneficioso amamantar a los recién nacidos, y no tanto, con leche materna. Pero, toda leche es materna al provenir de una madre. Así, la leche de otros mamíferos posee altos valores nutritivos³. No es raro, por ello, encontrar este alimento entre las tradiciones médicas de gran parte de pueblos y culturas humanas, desde los Andes⁴ hasta Grecia, tal y como demuestra tan famoso médico, quizá no tan científico, Hipócrates, o Dioscórides, esta vez al servicio de Roma⁵. Debido a su acertada consideración, tampoco resulta extraño que un acto como el de amamantar, o simplemente ingerir leche, se divinizará, por ser fuente de vida. Ya en Egipto, en el Imperio Antiguo, contamos con representaciones de la diosa Ast amamantando a Horus e incluso alusiones en los propios textos de las pirámides a dicho acto. Es más, resulta curioso advertir la existencia de un pictograma concreto dentro del sistema de escritura jeroglífico que remite a ello⁶. Del mismo modo, volviendo a Grecia, y concretamente a aquel episodio de su mitología en el que Cronos devora a sus hijos, Zeus no hubiera podido sobrevivir, y con ello ser el “padre de dioses y hombres”, sin su nodriza, figura

¹Alumno de tercer curso del Grado de Historia de la Universidad de Zaragoza: 759297@unizar.es

² Rodríguez Avilés, 2020.

³ Bidot Fernández, 2017.

⁴ Gade, 1993.

⁵ Díaz Yubero, 2013: 58. «Hipócrates describe los grandes beneficios nutricionales y curativos de la leche, sola o mezclada con otros alimentos»; «ensalza por sus propiedades nutricionales y curativas, como lo hace Dioscórides [...], empleado para combatir los males del hígado y los del pulmón [...].»

⁶ Rodríguez-Berzosa Gómez-Landero, 2016: 34.

convenientemente llamada “dama de leche”, Amaltea, una cabra⁷. En otras palabras, el ser humano se ha servido de la leche de otros mamíferos. En definitiva, la leche es nuestro primer alimento y consciente fuente de vida, y como tal ha calado en las diferentes cosmovisiones que el ser humano ha concebido, también en la cristiana, en la que la madre por excelencia es la Virgen María.

Tenemos, por tanto, una consideración que no parte del cristianismo, sino que proviene de más lejos, y que este adopta de forma similar, o más explícita si cabe. Ejemplos ilustrativos los encontramos en las *Cántigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, concretamente en las 54, 93 y 104, las cuales tienen en común el milagro de la sanación de monjes dados por muertos mediante la lactancia de la Virgen⁸. Un fragmento de la cántiga 54 dice:

«tergeu-ll' as chagas ond' el éra chëo;
e pois tirou a sa teta do sêo
santa, con que crïou aquel que vëo
por nós fillar nôssa carne mesquinna,
e deitou-lle na boca e na cara
do séu leite. E tornou-lla tan crara,
que semellava que todo mudara
como muda penas a andorinna».⁹

Como lo había sido en el pasado, tal y como se observa, por ejemplo, en la obra del escritor romano Aulo Gelio¹⁰, la consideración de la leche para la medicina continúa vigente en la Edad Media y Moderna, muy ligada a la doctrina cristiana en forma de milagros, pero también pensada en un plano terrenal y humano, podríamos decir “precientífico”, que no tiene por qué ser el acertado, pero en cualquier caso muestra una voluntad de conocer el porqué del uso médico de la leche. En este sentido es ilustrativo el testimonio del cirujano Guy de Chauliac, quien escribió en el siglo XV una teoría basada en una consideración también muy anterior, que la leche de la mujer es su misma sangre, pero sin corromper, es decir, pura. Esta postulaba que «la leche era hermana de la mestrua. Donde según un mesmo tiempo non contesçe que se fagan las mestruas perfectamente, y dar leche la muger o amamantar», algo de lo que ya se había dado cuenta un autor andalusí del siglo XIII, 'Aib Ibn Sa'id, el cual expresó que «cuando el niño nace

⁷ Cordero, 2014.

⁸ Romaní, Sierra y Casson, 2016.

⁹ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

¹⁰ Cacho Blecua, 1988: 220. «Que aquella sangre de que formó e hizo y mantuvo la criatura en el vientre de su madre, en nasciendo el hijo, se muda en blanca leche y viene derecho a los pechos a darle el mantenimiento acostumbrado».

sube la sangre de la madre que le había alimentado hacia las mamas»¹¹. En cualquier caso, es indiscutible la relación entre la vida y la leche, y de ahí su vinculación a la medicina y a lo divino.

Más allá de la más que representada “Virgen de la leche”, parece ilustrativa la temática iconográfica que alude al episodio de la vida de San Bernardo en el que -tras una desvelada noche rezando- la Virgen se aparece al santo para inspirarle en su religioso oficio arrojándole un chorro de santa leche a su boca¹². Es la aparición de la Virgen,¹³ metaforizada en la toma de ese elemento tan culturalmente apreciado como es la leche, la que permite a San Bernardo continuar con el oficio que le convirtió en santo. Por todo ello, la leche de la Virgen se convirtió en una preciada posesión y objeto de devoción por parte de la Iglesia y de sus fieles en forma de reliquia. Reliquias cristianas que poseen por definición cualidades taumátúrgicas, un papel que ya había sido adquirido por la leche desde antiguo en la cultura occidental, y qué mejor reliquia podría existir que la leche de la Virgen María.



Figura 1. Aparición de la Virgen a San Bernardo, Bartolomé Esteban Murillo, *ca.* 1655. Museo del Prado. Fuente: Wikimedia Commons

¹¹ Cacho Blecua, 1988: 224.

¹² Carmona, 2003: 51-56. «Sus propios escritos [...] dieron origen a representaciones alegóricas singulares [...]; es el caso del famoso tema de la *lactatio* que cuenta cómo, estando un día de oración delante de una imagen de la Virgen [...] se le apareció la Virgen con el Niño en brazos regalando al santo arrodillado un chorro de leche de sus pechos».

¹³ Figura 1.

La leche como reliquia

No son pocas las iglesias y relicarios que dicen albergar tan sagrado objeto. Concretamente han existido alrededor de setenta lugares. Tanto es así que Calvino no pudo evitar expresar que: «si la santa Virgen hubiese sido una vaca y hubiera amamantado durante toda su vida, con mucha dificultad habría podido producir tanta»¹⁴. La mayoría de ampollas, el formato con el que se presenta la reliquia, se encuentran en Italia, Francia y España, concretamente, entre otros emplazamientos, en Reims, París, Nápoles, Génova, Venecia, Roma, etc., siendo particularmente reconocidas la de la Colegiata de San Lorenzo de Montevarchi, apoyada en una gran literatura orientada a su justificación¹⁵, abadía de Nuestra Señora d'Evron, y la de y Catedral de Chartes. En España podemos encontrar la santa leche en la Catedral de Toledo, en la de Murcia y en Oviedo. En realidad, los documentos evidencian la existencia de ampollas con leche de la Virgen en más lugares, como en la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia¹⁶, Galicia, en Montforte y Santiago¹⁷, la catedral de Mallorca¹⁸, etc., pero las indicadas con anterioridad son las más reconocidas.



Figura 2. Entrega de la reliquia de la Sagrada Leche por parte de Guido Guerra a la comunidad de Montevarchi, Andrea della Robbia, XV-XVI (Museo de la Colegiata de Montevarchi, Arezzo). Foto: Emiliano Burzagli. Fuente: Wikimedia Commons

¹⁴ Calvino, 1543.

¹⁵ Figura 2.

¹⁶ Catedral de Valencia, 1828: 5.

¹⁷ Ramos, 2020.

¹⁸ *Ibidem*.

Según la tradición¹⁹, durante la matanza ordenada por Herodes, la Virgen se refugió con el niño Jesús en una gruta de las que tenían por costumbre albergar las viviendas de la zona en torno al año 1, y es en ella donde, debido a la nerviosa situación, derramó accidentalmente la leche de la lactancia, acto que tiñó de blanco toda la cavidad, el primer milagro de los muchos que alberga el lugar, como enseguida veremos. Ese milagroso y espontáneo teñido blanquecino hace referencia a la roca calcárea de la que se compone la gruta, la cual mezclada con agua adquiere una apariencia similar a la de la leche, de ahí la asociación y el origen de muchas de las reliquias apócrifas de las que Calvino advertía. En cualquier caso, esto no es óbice para que en torno al compuesto no se haya generado una tradición medicinal y taumatúrgica, válida tanto para musulmanes como para cristianos²⁰, que, por la naturaleza del acto de amamantar, remite a la maternidad. Es decir, la gruta y sus rocas, impregnadas como digo de la leche de la Virgen, serían capaces de resolver problemas de fertilidad o lactancia, y así lo “demuestran” cientos de testimonios expuestos por la propia gruta e instituciones de divulgación cristiana. Un ejemplo de Gaudium Press²¹, de hecho, narra como Kássia Bezerra pudo anteponerse a las negativas de los médicos que señalaban su infertilidad con un souvenir de la gruta, siendo, a día de hoy, madre.

Me quedé embarazada una vez y llegué solo a la quinta semana de gestación. La segunda vez perdí al niño en la octava semana de embarazo. Nuestras pruebas eran normales y los médicos decían que las dos interrupciones habían sido una fatalidad. Nunca dejamos de rezar. Y fue entonces cuando una buena amiga nuestra vino a Tierra Santa, rezó por nosotros en la Gruta de la Leche y nos mandó una imagen de la Virgen María. En el mismo momento, pedimos la intercesión de la Virgen por el don de la maternidad y de la paternidad. Pocos meses después me quedé embarazada de nuevo y esta vez conseguí llevar a buen puerto la gestación.

Testimonios como este no deben desdeñarse, pues son los que han sostenido desde la antigüedad la justificación del poder de estos objetos, como es la leche de la Virgen o cualquier otra reliquia, y el hecho de que se mantengan celosamente custodiados por iglesias y catedrales como las que expondré a continuación.

¹⁹ Recogida en testimonios de viaje al lugar, Belén, como el hallado en la Revista del Ateneo de El Salvador nº113, 114 y 155 (Pineda, 1926: 4406), o manuales centrados en la recuperación de la historia y huella de las reliquias de Jesús, como *La España Sagrada. Historia y viajes por las reliquias cristianas* (Ramos, 2020) o *Huellas de Jesús: El Evangelio desde Tierra Santa* (Quemada, 2016).

²⁰ Figuras 3 y 4.

²¹ Primeros Cristianos, 2018.



Figura 3. Inscripción en árabe a la entrada de la gruta de la Leche. Foto: Núñez González (2017), Wikimedia Commons



Figura 4. Inscripción en latín a la entrada de la gruta de la Leche. Foto: Núñez González (2017), Wikimedia Commons

La leche de la Virgen en España

Los ejemplos de Toledo y Oviedo parecen especialmente significativos al atesorar otros objetos de la santa crianza como son «los paños de la infancia de Cristo». Esto es, sus pañales de niño, y un trozo de la que hubiera sido su cuna. Objetos que, junto a la leche, remiten a la maternidad de la virgen y a un Jesús párvulo²². Dichas reliquias, a excepción del trozo de cuna, estarían conectadas entre las tres catedrales, remontándose su origen a la donación de reliquias del Santo Sepulcro de Toledo, el cual pretendía llevar un pedazo de Jerusalén a la ciudad, tras la donación realizada, en 1248, por san Luis de Francia. Estas se guardaron en un retablo creado para la ocasión en el siglo XIII, que lleva por nombre retablo del Relicario del Rey de Francia, en el que, sin embargo, no queda rastro de la leche ni de los paños. Por la documentación se sabe que al menos continuaron allí con Alfonso XI, fundador de la capilla de la Santa Cruz, lugar donde enterró a su abuelo Sancho IV. Más tarde se les pierde la pista²³. A finales del XVI se empieza la obra del Ochavo, el relicario de la catedral, uno de los ejemplos más significativos y pioneros de una de las premisas surgidas tras Trento y la contrarreforma, la creación de lugares cuyo

²² Yarza Urquiola, 2020: 77. «Una corta relación de reliquias: leche de la Virgen, parte de la cruz de Cristo y de la corona de espinas, un trozo de la roca del sepulcro, tierra del sitio desde el que ascendió a los cielos, parte de sus pañales, sangre procedente de una imagen suya atravesada por los judíos, un trozo de la vara de Moisés, maná, las bolsas de san Pedro y san Andrés, un trozo de la cuna de Jesús niño, la suela del calzado de san Pedro, cabellos de María Magdalena».

²³ Miquel Juan, 2017, pág. 747.

objetivo esencial fuera la deposición de reliquias, a fin de tenerlas más controladas debido a las críticas protestantes que giraban en torno a la devoción y falsedad de muchas de ellas, como vimos en el ejemplo de Calvino. En dicho *scrarium* ya no aparecen²⁴.

En el caso de Oviedo, las reliquias se mantienen en la Cámara Santa, de la cual se hizo un inventario del que se conserva una copia del XIII y que señala cómo se trataba de una colección de reliquias recogidas de Toledo huyendo de la profanación²⁵. A Toledo, no obstante, también habrían llegado, con el mismo pretexto, del norte de África, lo que justificaba su primigenio origen en Tierra Santa y por tanto veracidad, algo que contrasta con la documentación de la Catedral de Toledo, que señalaba explícitamente la donación del rey de Francia. Ese periplo del arca que contenía las reliquias lo relatan varias crónicas, como la *Valenciennes*, *Cambray* y *Cheltenham*, el *Liber Testamentarum* o la *Crónica del Silense*, pero en el inventario del XIII se prescinde de ello para señalar que tan solo procedía de Toledo, hecho por el cual se reabre la posibilidad de estar hablando de las mismas. La duda parece disiparse, o al menos atenuarse con la descripción de los objetos trascrita por Ambrosio de Morales, cronista de Felipe II, el cual deja por escrito lo siguiente:²⁶

De la tierra santa que él con sus santos pies holló; de las Vesttiduras de su Madre la Virgen María y también de su leche, lo cual es grande maravilla. Con estas están juntamente algunas muy principales Reliquias de Santos de los cuales escribimos aquí los nombres como pudimos.

La reliquia de la leche coincide, pero también lo hacen muchas otras de las que deja constancia. Es cierto que algunas no, pero ello, junto a la indicada procedencia de Toledo, pone de manifiesto la probable resituación de las reliquias de Toledo de las que antes hablábamos. Sin embargo, no aparecen citados los paños del niño Jesús. Estos no aparecen aquí, pero sí lo hacen en el manuscrito 804 de la *Biblia de Cambrai* del siglo XIII, el cual refrenda aquel relato de la procedencia del arca desde Jerusalén por el norte de África²⁷. Además, este documento incorpora un nuevo elemento: un trozo de la cuna del niño Jesús, el cual, no obstante, no vuelve a aparecer reflejado en ningún otro lado,

²⁴ Así lo expresan en el sitio web oficial de la catedral (<https://www.catedralprimada.es/es/info/otros/el-ochavo-relicario-de-la-catedral/>)

²⁵ Ramallo Asensio, 2011: 80. «Siempre huyendo de la profanación, llegaron a Toledo y por fin entraron en las tierras asturianas».

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Yarza Urquiola, 2020: 77. «El *Liber Testamentorum* cuenta, en un relato fabuloso, que el Arca, construida por los discípulos de los Apóstoles, llegó de Jerusalén a Toledo por África en tiempos de Sisebuto».

así como los pañales. Se mantiene es la leche, que vuelve a aparecer en una descripción “hecha al rey” de las reliquias de la Cámara Santa a mediados del XVII²⁸. En definitiva, vuelve a perderse la pista de varias reliquias que posiblemente se encuentren en algún otro inventario correspondiente a otras iglesias o catedrales, un trabajo de investigación que queda pendiente de realizar, aunque también cabe la posibilidad de su descarte debido a la reorganización post-tredentina anteriormente mencionada. Como conclusión, tenemos una reliquia cuya primera procedencia en España remite a Toledo y Oviedo, aunque con relatos de origen diferentes, unos más fantásticos que otros, los cuales se acaban entremezclando. En cualquier caso, la leche de la Virgen se pierde en algún momento del recorrido y los inventarios, no reposando actualmente en los relicarios de las catedrales mencionadas.

Oviedo y Toledo no solo serían importantes a nivel español, sino también a nivel internacional, y así son citados en estudios sobre la procedencia y recorrido de la leche de la virgen. Sus reliquias están conectadas con aquellas que se consideraron las verdaderas a través de la donación del rey de Francia, Luis IX. Éste la donó a San Lorenzo de Montevarchi, en Italia, como parte de la que se mantenía en la Santa Capilla de París²⁹. Es decir, puede que todas las mencionadas partan del rey francés, así como otra en Murcia. En realidad, en la actualidad no existen muchas reliquias de la leche, por lo menos en España. Aquellos 70 casos se dieron en un pasado, no en la actualidad, y quizá no a la vez, pues, visto el caso de Oviedo y Toledo, puede que estemos hablando de la misma reliquia. Entonces, ¿dónde la podemos encontrar en la actualidad? Es el caso de Murcia, conectado con las demás reliquias europeas y con una interesante leyenda.

En cuanto a su origen, aunque también hay diferentes versiones, la reliquia provendría del convento de San Luis de Nápoles³⁰: entregada por orden del «Excmo. Señor Don Juan Alfonso Pimental», virrey de Nápoles, en 1715³¹. Hoy se encuentra en el museo de la catedral, existiendo una leyenda que afirma la licuación de los polvos guardados en la ampolla cada 15 de agosto, día de la celebración de la solemnidad de la Virgen María. Este milagro está recogido en la prensa de la ciudad, la cual remite a prensa del año 1925,

²⁸ Ramallo Asensio, 2011: 90.

²⁹ Miquel Juan, 2017: 746-753; Rostagno, 1997.

³⁰ Pérez Sánchez, 1999: 205. «De la Santa Leche que se venera en el convento de San Luis, de la Ciudad de Nápoles y haberse entregado por orden de Su Santidad, al Excmo. Señor Don Juan Alfonso Pimental, conde de Vanaves y Virrey de aquel Reyno».

³¹ De la Peña Velasco, 2010: 57.

al periódico murciano *El libera* y a las actas de un concejo realizado en Murcia en 1765³². En cualquier caso, queda como un relato popular relevante desde el punto de vista de la devoción y fe cristiana, pilar en el que se sustenta el culto a las reliquias, que pretende hacer valer un símbolo local y que a su vez sirve como justificación de la veracidad del mismo.

Conclusión: la maternidad de la Virgen a través de su lactancia.

La santa leche, por su naturaleza, nos permite hablar de la maternidad de la Virgen, pues remite a la crianza de Cristo. Como bien expresa la Iglesia, una reliquia no se venera por el objeto en sí, acto que sería pagano, sino por su contacto con un sagrado acto o personaje canonizado. En este caso, dicha acción es la crianza del Niño Dios, algo que se puede leer en clave de maternidad. La cultura judeocristiana salta al plano de la realidad social, aculturando en muchos aspectos, como ya hemos visto con el uso medicinal de, no solo la reliquia, sino de la leche en sí misma. Es decir, estas concepciones van creando marcos de significado y, al igual, también calan en el plano de la feminidad. La virgen, por tanto, conforma un ejemplo cultural a seguir para todas las madres cristianas, las cuales deben regirse por la crianza y la devoción al hijo³³. Además, como su propio nombre indica, el hecho de la virginidad sería un valor de sobras conocido para la calificación de buena mujer. No obstante, las madres no pueden ser vírgenes, “pecado” del que pueden redimirse siguiendo los pasos de la madre de Cristo.

De este modo, la lactancia es puesta en valor, tal y como se muestra en el citado tópico artístico e iconográfico de la “Virgen de la leche”³⁴ y en la devoción a la reliquia y la consideración de sus santos orígenes en la gruta de la leche. En el plano de las letras, las también citadas *Cantigas de Santa María* hacen alusión al valor del acto. No hay, como vemos, ningún tabú en cuanto a la lactancia se refiere, ni en su representación ni en su práctica, pues, como sabemos, los tratados de medicina ponían en valor la leche materna e incluso se institucionalizó su oficio con matronas y nodrizas, también llamadas “damas de leche”. Fue a partir del XIX, en época victoriana, cuando el tabú de los senos se puede reconocer, incluso con intentos de sustitución de la leche materna³⁵, pero con anterioridad esto era impensable. Otra manifestación bien puede ser la de Gonzalo de Berceo en *Duelo*

³² Castillo, 2016; Botías, 2012; López Mengual, 2020.

³³ Molina, 2006: 95.

³⁴ Figura 5.

³⁵ Navas Lucerna, 2004.

de la Virgen el día de la pasión de su hijo o la *Primera Crónica General*, donde Berenguela de Castilla es, de hecho, elogiada por amamantar a su descendencia con las «tetas llenas de virtudes»³⁶. Francesc Eiximenis, un escritor franciscano del siglo XIV, defendió la leche materna por el lazo afectivo que esta suponía entre madres e hijos. Teniendo en cuenta esto y el papel de las mujeres en el traspaso del patrimonio, los casamientos y la herencia en la cultura occidental, algunos autores han observado el acto de la lactancia y la maternidad como un modo de empoderar a la mujer.

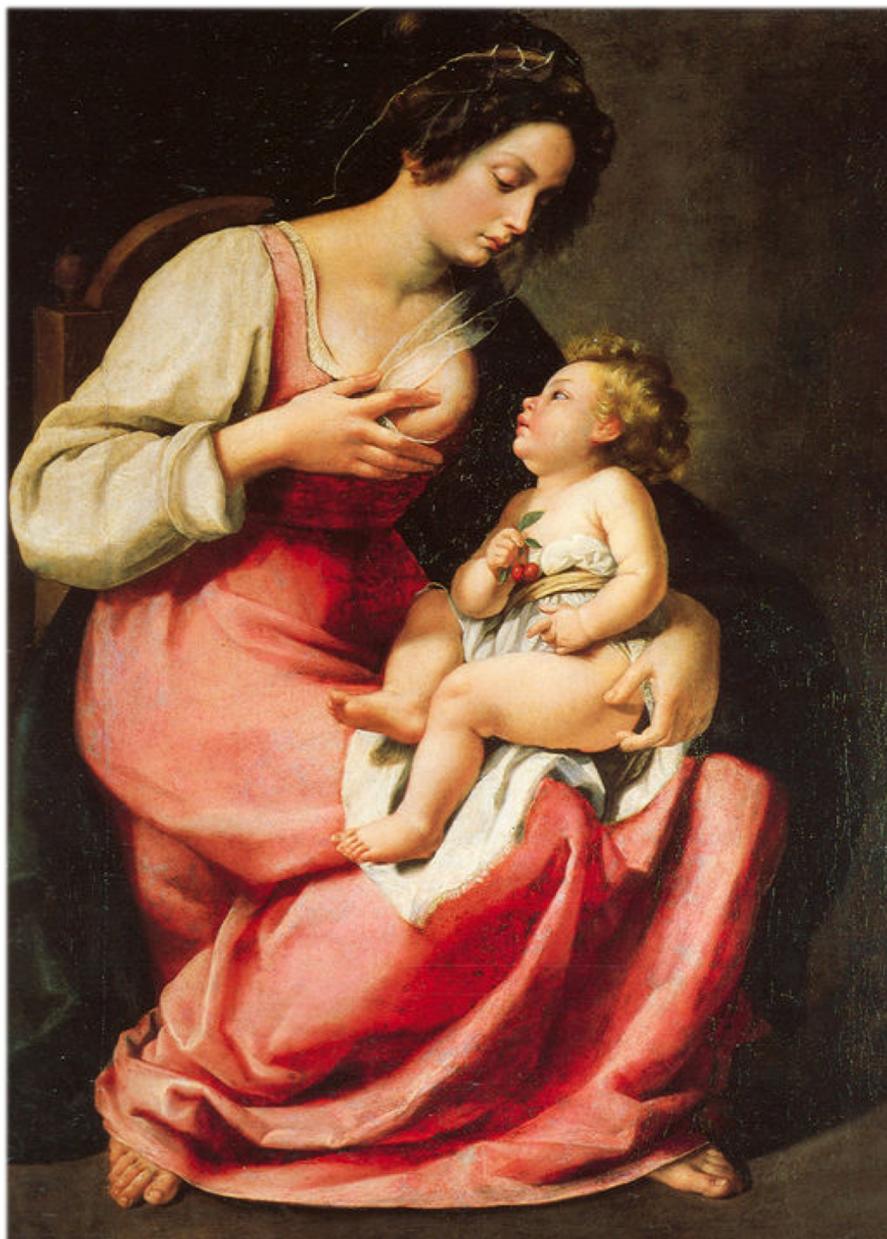


Figura 5. Virgen de la Leche, Artemisia Gentileschi, 1609. Fuente: Wikimedia Commons

³⁶ Fuente Pérez, 2017.

Bibliografía

- Alfonso X (1221-1284): *Cantigas de Santa María*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2009 - Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Bidot Fernández, A. (2017): “Composición, cualidades y beneficios de la leche de cabra: revisión bibliográfica”. En: *Revista de Producción Animal*, 29, 2.
- Botías, A. (12 de agosto, 2012): “El remoto e increíble prodigio de la Santa Leche”. *La Verdad* (<https://www.laverdad.es/murcia/v/20120812/murcia/remoto-increible-prodigio-santa-20120812.html>).
- Cacho Blecua, J. M. (1988): *Nunca quiso mamar lech de migier rafez* (Notas sobre lactancia. Del *Libro de Alexandre* a don Juan Manuel). En: Beltrán, V. (Ed.) (1988): *Actas del I congreso de la asociación hispánica de literatura medieval*. PPU, p. 220.
- Calvino, J. (1543): *Tratado sobre reliquias: o advertencia muy útil del gran beneficio que obtendría el cristiano si se hiciera un inventario de todos los cuerpos santos y reliquias que se encuentran en Italia, así como en Francia, Alemania, España y otros reinos y países*. Ginebra: Pierre de la Rouiere.
- Carmona Muela, J. (2003): *Iconografía de los santos*. Madrid: Istmo, pp. 51-56.
- Castillo, A. (6 de octubre, 2016). “San Francisco, Las Colmenas y Faroles en la Platería”. *La Opinión de Murcia* (<https://www.laopiniondemurcia.es/murcia/2016/10/06/san-francisco-colmenas-faroles-plateria-31992543.html>).
- Catedral de Valencia. (1828): *Nota de las reliquias existentes en esta Santa Iglesia Metropolitana, modo y orden con que se manifiestan a los fieles: año 1828*. Valencia: Benito Monfort. (<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=5369>)
- Cordero, R. (2014): “Amaltea: una nueva manera de estudiar la mitología”. En: *Boletín de Noticias Científicas y Culturales*, 36, Universidad Complutense de Madrid.
- Díaz Yubero, I. (2013): “Leche y productos lácteos”. En: *Distribución y consumo*, 126.
- Fuente Pérez, M.^a J. (2017): “Gracias, nodriza: la estima de la lactancia y la crianza a través del ejemplo medieval”. En: *DILEMATA, Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, 25, pp. 55 -67.
- Gade, D. W. (1993): “Leche y civilización andina: En torno a la ausencia del ordeño de la llama y alpaca”. En: *Conference of Latin Americanist Geographers*, 19, University of Texas Press Stable, pp. 3-14.
- López Mengual, P. (28 de agosto, 2020): “La Santa Leche”. *La Revista Cultural del Real Casino de Murcia*. (<https://www.rcmagazine.es/la-santa-leche/>).
- Miquel Juan, M. (2017): “La Capilla Real de la Santa Cruz en la Catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración”. En: *Anuario de Estudios Madievales*, 47, 2, pp. 737-768.
- Molina, M. E. (2006): “Transformaciones Histórico Culturales del Concepto de Maternidad y sus Repercusiones en la Identidad de la Mujer”. En: *Psykhé*, 15, 2.
- Navas Lucena, V. (2004): “Amamantar ayer y hoy”. En: *Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Manuales Universitarios*, 52, pp. 321-328.

- Pérez Sánchez, M. (1999): “Arcas de prodigios” (A propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia). En: *IMAFRONTA*, 14, pp 195-210.
- Peña Velasco, C. (2010): “El nuevo museo de la catedral de Murcia”. En: *Actas do I Seminário de Investigaçao em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, 3, pp. 46-59.
- Pineda, V. (1926): “En peregrinación peregrina”. En: *Revista del Ateneo de El Salvador*, nº113, 114, 115, pp. 4402-4409.
- Primeros Cristianos. (31 de octubre, 2018). *La Gruta de la Leche. Belén: Allí ocurren muchos milagros*. Primeros Cristianos (<https://www.primeroscristianos.com/esta-la-gruta-la-leche-belen-alli-ocurren-muchos-milagros/>)
- Quemada, S. (2016): *Huellas de Jesús. El Evangelio desde Tierra Santa*. Madrid: Rialp.
- Ramallo Asensio, G. (2011): “Reactivación del culto a las reliquias en el Barroco. La catedral de Oviedo y su Cámara Santa en 1639”. En: *Liño*, 11.
- Ramos, J. (2020): *La España Sagrada. Historia y viajes por las reliquias cristianas*. Córdoba: Arcopress.
- Rodríguez Aviles, D. A.; Barrera Rivera, M. K.; Tibanquiza Arreaga, L. del P.; Montenegro Villavicencio, A. F. (2020): “Beneficios Inmunológicos de la leche materna”. En: *REACIAMUC*, 4, 1.
- Rodríguez-Berzosa Gómez-Landero, S. (2016): *La lactancia en el antiguo Egipto: una aproximación léxica y cultural* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Barcelona, p. 34.
- Romani, J.; Sierra, X., Casson, A. (2014): “Análisis de la enfermedad dermatológica en 8 *Cantigas* de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. Parte I: Introducción, el moje resucitado <<lac virginis>>, el ergotismo y la lepra”. En: *Actas Dermo-Sifiliográficas*, 107, 7, pp. 572-576.
- Rostagno, L. (1997): “Note su una devozione praticata de cristiani e musulmani a betlemme: Il culto della Madona del Latte”. En: *Rivista degli studi orientali*, 71, 2.
- Yarza Urquiola, V. (2020): “Algunas observaciones sobre las reliquias del Arca Santa de Oviedo y nueva edición del Acta de Apertura de 1075”. En: *Revista de Estudios Medievales*, 15, pp. 67-85.

LE RELIQUIE E LE LORO IMMAGINI DIPINTE, TRA NARRAZIONE E LEGITTIMAZIONE

Maddalena Bellavitis¹

Negli ultimi decenni lo studio delle reliquie, della loro identificazione e del contesto in cui venivano custodite ha raggiunto importantissimi risultati, grazie alla sensibilità di studiosi che sono stati in grado di leggere in profondità e con un approccio trasversale ed interdisciplinare un fenomeno così composito e complesso come quello della loro venerazione e delle conseguenze che questa aveva sulla società in cui erano ospitate². Vista la natura di alcune reliquie e le varie maniere in cui veniva manifestata la devozione nei loro confronti, a queste ricerche si sono frequentemente intrecciate le analisi sulle immagini - sia dal punto di vista iconografico, iconologico che semiotico - e sul potere che queste erano in grado di trasmettere anche alle proprie riproduzioni.

Prendendo pertanto spunto da quanto osservato da Patrick J. Geary³, sull'importanza del contesto in cui le reliquie venivano a trovarsi e ad essere conservate, soprattutto a seguito di uno spostamento, e su come la loro storia e la loro identità dovesse essere supportata da una tradizione o da una documentazione che ne provasse l'autenticità⁴, questo contributo intende considerare il rapporto che alcune riproduzioni che le raffiguravano - o di alcune composizioni che ne contenevano una riproduzione - avessero con le reliquie stesse. Chi scrive ha avuto modo di occuparsi già in altre occasioni del rapporto tra modello e copia, e un simile argomento offre l'opportunità di considerare tale rapporto sotto un ulteriore aspetto e con diverse implicazioni. Considerando i vari casi in cui in passato sono state prodotte repliche dipinte di una o più reliquie si può notare come alcune avessero una funzione principalmente narrativa o esegetica, mentre altre erano commissionate con un preciso scopo dimostrativo. Tali immagini potevano avere infatti il doppio valore e la doppia funzione da un lato di confermare o dimostrare l'identità e il potere salvifico e taumaturgico delle reliquie che raffiguravano, e dall'altro di fungere

¹Docente a contratto, Università degli Studi di Udine: maddalena.bellavitis@gmail.com

² Si pensi ad esempio alle numerose pubblicazioni prodotte e curate da Cynthia Hahn.

³ Geary, 1991: 6. Ripreso poi anche da Thunø, 2002: 14-15.

⁴ E qui si può anche pensare a quando Freedberg si interrogava sull'effettivo ruolo della consacrazione nei confronti delle immagini sacre (Freedberg, 1989: 82- 98).

esse stesse da sostituto della reliquia di cui erano rappresentazione⁵. Le riflessioni di Hans Belting⁶ e David Freedberg⁷ sul potere che le immagini acquisiscono dal proprio modello si può applicare alle raffigurazioni sacre in senso lato, non sono solo icone e immagini miracolose, dunque, a esercitare le loro proprietà protettive e miracolose, ma anche le loro repliche e le loro derivazioni. Da qui il diffondersi di ogni sorta di riproduzione di questi prodigiosi modelli, in modo che i pellegrini le potessero portare con sé dopo essersi recati al cospetto dell'originale, e tali riproduzioni, proprio in virtù del potere che condividevano con i prototipi, potevano anche fungere da sostituti al pellegrinaggio per quanti non avessero la possibilità di muoversi⁸.

Lo studio delle fonti antiche e delle narrazioni relative alle reliquie mostra come anche nel caso delle immagini da esse derivate e delle loro riproduzioni si possa riscontrare questa manifestazione del potere dell'oggetto sacro riflessa nella sua copia. Le raffigurazioni e gli amuleti che le riproducevano, come anche gli oggetti che si erano potuti tenere a contatto con esse, acquisivano dunque la stessa capacità di intercessione degli originali. I casi di dipinti e affreschi che le ritraevano vivevano pertanto a loro volta in una posizione privilegiata e legittimante nell'immaginario e nella devozione dei fedeli e di chi aveva voluto farle immortalare⁹, a questo proposito si proporranno due esempi che illustrano chiaramente in che rapporto si ponesse con la reliquia la sua copia pittorica, e l'importanza che queste raffigurazioni avessero nei confronti della reliquia stessa e per il suo contesto di appartenenza.

Il primo caso rientra in una categoria di reliquie estremamente care alla maggior parte dei fedeli, le icone mariane derivate dal ritratto attribuito a San Luca. Nel Museo Diocesano di Padova è conservata una tela attribuita a Giusto de' Menabuoi che raffigura la

⁵ Vista la brevità dello spazio a disposizione si preferisce tralasciare in questa sede un riferimento ai numerosi casi in cui la reliquia è essa stessa un dipinto, sulla maggior parte dei quali esiste ad ogni modo una vasta letteratura in continuo aggiornamento.

⁶ Si pensi principalmente a: Belting, 1990, oppure Belting, 2001.

⁷ Freedberg, 1989.

⁸ Va ricordato come Gary Vikan avesse dimostrato come le *ampullae* bizantine legate ai pellegrinaggi nei luoghi santi consentisse a chi le possedeva di compiere anche dei pellegrinaggi mentali negli stessi (Vikan, 1995: 572-3).

⁹ Per fare un esempio dell'identificazione tra immagine e modello sacro, e certe immagini di Cristo diventavano reliquie esse stesse essendo considerate derivanti direttamente dal contatto col suo volto e forse addirittura da un ritratto, si pensi ad un fatto riportato dal monaco Sigebert de Gembloux, che nella sua *Chronica* scriveva che un'immagine di Cristo dopo essere stata lacerata aveva iniziato a sanguinare (si veda: Gow, 2003: 133).

Madonna col Bambino che la tradizione vuole essere stata copiata da un'icona lucana conservata al tempo nel Duomo della città.



Figura 1. Giusto de' Menabuoi, *Madonna col Bambino* (tempera su tela, 101,8 x 70 cm.). Padova, Museo Diocesano

Dal momento che le vicende che hanno coinvolto il dipinto, nonché la sua fortuna critica, sono state esaustivamente riportate in un intervento di Andrea Nante di qualche anno fa¹⁰ e in due recenti interventi di Michele Bacci¹¹, in questa sede ci si limiterà semplicemente a ricordare gli elementi della sua storia devozionale che interessano il riflettersi del potere miracoloso del modello sulla sua copia. L'icona era oggetto di grande venerazione, le si dedicò sempre una posizione di grande onore all'interno della cattedrale prima sistemandola nella sacrestia maggiore, insieme ai tesori più preziosi, e poi in una cappella dove potesse essere vista anche dai fedeli, in modo da rinforzarne il culto. Veniva impiegata anche in occasione di processioni pubbliche e il suo aiuto era invocato contro

¹⁰ Nante, 2008, con bibliografia precedente.

¹¹ Bacci, 2015, pp. 142-146, e Bacci, 2018, pp. 28-29.

le avversità metereologiche. Già nel XV secolo le fonti documentavano come il potere e l'efficacia delle due immagini fossero ritenuti praticamente identici, tanto da renderle quasi intercambiabili. Bacci ricorda come Michele Savonarola, un medico padovano in esilio a Ferrara, oltre a menzionare anche il dipinto di Giusto, accennasse a delle riflessioni che si facevano al tempo su come un'immagine moderna potesse avere lo stesso potere miracoloso di un'icona mariana dipinta direttamente da San Luca¹². Per la sensibilità dei fedeli questo non sembrava essere messo in discussione, tanto che la critica recente ha avuto qualche difficoltà a distinguere le due *Madonne* quando queste venivano ricordate dalle fonti e l'importanza del dipinto più recente divenne tale da poter sostituire l'originale una volta che questo venne irreparabilmente danneggiato¹³.

Il secondo caso riguarda un altro oggetto di fondamentale importanza per il culto mariano, la cintura della Vergine¹⁴, reliquia che condivide la tipica storia piuttosto avventurosa e una tradizione di profonda venerazione che la accompagna da secoli. La sacra cintola, o sacro cingolo, sarebbe stata lasciata a San Tommaso dalla Vergine, e sarebbe giunta a Prato verso la metà del XII secolo portata da Michele Dagomari, un mercante locale che la ricevette come parte della dote della moglie sposata a Gerusalemme e che la custodì devotamente fino alla morte, quando ne fece dono al preposto della pieve e al magistrato civile. Nel Duomo di Prato si trova una cappella la cui fama è dovuta non solo alla reliquia custodita, ma anche all'importanza delle opere pittoriche che vi erano state commissionate, come la smembrata *Pala dell'Assunta* di Bernardo Daddi e il ciclo di affreschi di Agnolo Gaddi e della sua scuola.

¹² Bacci, 2018: 28.

¹³ A forma di avvertimento Bacci riporta però un episodio che prova come potesse anche avvenire il contrario (Bacci, 2018: 29-30). Lo studioso ci fa sapere che una tale Franceschina, molto malata, sperava di guarire grazie a un'immagine di Santa Teodosia da Costantinopoli che aveva chiesto le fosse portata direttamente da quella città. Il marito della donna si rifiutò di pagare il prezzo richiesto, a suo parere troppo alto, facendo piuttosto dipingere un'altra raffigurazione della santa più bella e più raffinata, in accordo con gli aggiornamenti della cultura artistica del tempo. Il risultato fu nullo, il nuovo dipinto non era in grado di intercedere per la guarigione di Franceschina come avrebbe fatto l'immagine originale, che la donna fece in seguito comunque acquistare e grazie a cui guarì. Nonostante le giustissime osservazioni di David Freedberg su come il potere di un'immagine o un oggetto sacro spesso venissero sottratti al loro contesto originale e modificati ed abbelliti secondo il gusto o le convenzioni del nuovo ambiente in cui sarebbero stati conservati, e addirittura replicati in modo da offrire ad un maggior numero di fedeli la possibilità di beneficiare della loro protezione (Freedberg, 1989), sembra quindi che non sempre l'idea di sostituire un'immagine miracolosa con una sua derivazione "rivisitata" secondo canoni estetici più moderni si rivelasse essere una buona idea.

¹⁴ Gli studi sulla reliquia sono moltissimi, e contano anche una mostra specificamente dedicata tenutasi al Museo di Palazzo Pretorio di Prato: *Legati da una cintola - L'Assunta di Bernardo Daddi e l'identità di una città* (De Marchi, 2017, con bibliografia precedente).



Figura 2. Bernardo Daddi, *Predella con le storie della Sacra Cintola* (tempera e oro su tavola, 27,5 x 222 cm). Prato, Museo civico. Dettaglio di una pala smembrata e parzialmente perduta

Queste sono probabilmente le narrazioni più note e celebrate che il Duomo di Prato aveva dedicato alla reliquia nel medioevo, ma è necessario considerare anche il ciclo di affreschi precedente, analizzato recentemente da Claudio Cerretelli¹⁵. L'interesse di questa narrazione pittorica, che purtroppo ormai è quasi completamente perduta, non sta solo nell'essere una testimonianza del contesto artistico pratese del principio del XIV secolo o una referenza iconografica fondamentale per le successive trattazioni del tema, incluse quelle di Bernardo Daddi e Agnolo Gaddi, ma soprattutto nel momento e nelle intenzioni della sua creazione. Il ciclo era stato infatti commissionato a Bettino di Corsino, un pittore locale, subito dopo il tentativo di furto sofferto dalla Sacra Cintola nel 1312, quando le attenzioni per la sua conservazione e le esigenze di affermare la sua importanza come simbolo dell'identità civica e religiosa cittadina si erano fatte ancora più forti. Il senso di tale commissione voleva quindi senz'altro glorificare la reliquia, dedicandole una rappresentazione affrescata delle vicende che l'avevano coinvolta, ma soprattutto intendeva rafforzare il legame ormai indissolubile che essa aveva con Prato, dimostrando con tali immagini, e soprattutto con le rappresentazioni dei miracoli compiuti dalla reliquia come l'incendio scaturito a causa della malafede del preposto Uberto e il mancato furto con la conseguente punizione esemplare del ladro, come la storia del Sacro Cingolo si fosse intrecciata con quella della città e come esso non solo le fornisse protezione ma anche si identificasse con essa e impiegasse il proprio potere e la propria capacità di compiere miracoli per ribadire la propria appartenenza alla comunità pratese.

Le immagini che ritraevano le reliquie potevano pertanto avere un determinato ruolo in relazione all'attestazione del loro potere miracoloso, della loro veridicità e della loro appartenenza a un contesto. Tali raffigurazioni venivano quindi commissionate anche in virtù della capacità che esse avevano di testimoniare, dimostrare e far rivivere agli occhi della comunità sia civica che religiosa la loro capacità di farsi mediatrici delle preghiere

¹⁵ Cerretelli, 2017, con bibliografia precedente.

dei fedeli, di sostituirsi all'originale nell'intercessione per l'ottenimento di miracoli, e di legittimare rituali e cerimonie, incluse quelle di incoronazione¹⁶.

Bibliografia:

- Bacci, Michele (2015): "A Power of Relative Importance: San Marco and the Holy Icons". In: *Convivium*, 2, 1, Turnhout, pp. 126-147.
- Bacci, Michele (2018): "Alla 'maniera' dell'evangelista Luca". In: Lucherini, Vinni (ed.): *Immagini medievali di culto dopo il Medioevo*. Roma: Viella, pp. 19-39.
- Belting, Hans (1990): *Bild und Kult; eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Prima edizione Monaco: C.H. Beck.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Monaco: Fink.
- Bloch, Marc (prima edizione 1924): *Les Rois thaumaturges: étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*. Strasburgo: Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg.
- Cerretelli, Claudio (2017): "Bettino, la Cintola, e la prima veduta del Duomo di Prato". In: *Prato Storia e Arte*, 121, Prato, pp. 17-31.
- De Marchi, Andrea (ed.) (2017): *Legati da una cintola: l'Assunta di Bernardo Daddi e l'identità di una città*. Firenze: Mandragora.
- Drake Boehm, Barbara/Fajt, Jiří (eds.) (2005): *Prague: The Crown of Bohemia, 1347-1437*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2005.
- Fajt, Jiri (ed.) (1998): *Magister Theodoricus, Court Painter to Emperor Charles IV: The Pictorial Decoration of the Shrines at Karlštejn Castle*. Praga: National Gallery Publications.
- Freedberg, David (ed. 1989): *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press.

¹⁶A questo proposito va menzionato un noto esempio di come le immagini venissero usate per rappresentare e consolidare la presenza e il potere delle reliquie stesse nell'ambito del cerimoniale di corte. Le reliquie erano infatti tra gli elementi fondamentali delle cerimonie di incoronazione, sacralizzavano il giuramento del futuro sovrano al cospetto di Dio e sancivano la protezione che Questi gli avrebbe garantito. Basti pensare alla corte francese e al suo particolare legame con le reliquie e con gli aspetti sacrali dei riti di legittimazione del potere dei propri re, come dimostra il caso di San Luigi ma soprattutto l'unzione che i re ricevevano e la loro caratteristica di essere taumaturghi (Bloch, 1924). Questa profonda devozione venne acquisita anche da un giovane futuro imperatore, Carlo IV di Lussemburgo, che, cresciuto alla corte di Carlo IV di Francia, rimase affascinato dal culto delle reliquie praticato a Parigi e lo fece proprio una volta tornato a Praga, dove aveva predisposto che nel castello di Karlštejn una cappella dedicata alla Santa Croce conservasse le reliquie più preziose di cui era in possesso, tra cui la più importante, la croce dell'incoronazione. Qui Carlo IV appare più volte negli splendidi affreschi che aveva commissionato, tra gli altri, a Maestro Theodoric e Nicholas Wurmser di Strasburgo, e con lui nelle scene principali appaiono alcune delle reliquie che possedeva, e questa sequenza culmina nella rappresentazione in cui si presenta incoronato davanti all'altare su cui troneggia la croce dell'incoronazione, al cospetto del quale era stato consacrato imperatore, mentre tiene in mano una croce che rappresenta simbolicamente il frammento della vera croce che gli era stata donata (Fajt 1998; Drake Boehm/Fajt: 2005; Hahn, 2020: 91-96, con bibliografia precedente).

- Geary, Patrick J. (1991). *Furta Sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages - Revised Edition*. Princeton: Princeton University Press.
- Gow, Andrew Colin (2003): “‘Sanguis Naturalis’ and ‘Sanc de Miracle’: Ancient Medicine, ‘Superstition’ and the Metaphysics of Mediaeval Healing Miracles”. In: *Sudhoffs Archiv*, 87, 2, Stoccarda, pp. 129-158.
- Hahn, Cynthia (2020): *Passion Relics and the Medieval Imagination Art, Architecture, and Society*. Berkeley: University of California Press.
- Nante, Andrea (2008): “La Madonna di Giusto de' Menabuoi per la cattedrale di Padova”. In: *Arte Lombarda*, Atti del convegno: *TELA PICTA: Tele dipinte dei secoli XIV e XV in Italia settentrionale. Tipologie, iconografia, tecniche esecutive*, 153, Milano, pp. 35-40.
- Thunø, Erik (2002): *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Vikan, Gary (1995): “Icons and Icon Piety in Early Byzantium”. In: Moss, Christopher/ Kiefer, Katherine (eds.) (1995): *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*. Princeton: Princeton University Press, pp. 569-578.

RELIQUIAS EN SAN MIGUEL DE LOS NAVARROS: ORNATO BARROCO DEL ALTAR. SANTA QUITERIA Y OTRAS DEVOCIONES

Daniel Aguilar Sanz¹

1. La parroquia de San Miguel de los Navarros: la tradición en torno a su fundación

La iglesia de San Miguel de los Navarros es una de las parroquias históricas de Zaragoza, y debe su denominación a un episodio ocurrido durante la Reconquista: en el año 1118, Alfonso I el batallador tomó la ciudad a los musulmanes. Durante la batalla, según relata la tradición, el arcángel san Miguel se apareció a un destacamento de navarros que colaboraban en la contienda, ayudándoles en la victoria. Desde ese momento se decidió construir en el lugar una iglesia dedicada a San Miguel de los Navarros.² Nada sabemos de esta primitiva capilla, que era una construcción románica.

La actual construcción mudéjar, según Gonzalo Borrás puede datarse en el siglo XIV, dadas las noticias de que en 1396 estaba edificándose la torre. Además, algunos elementos estilísticos presentes en su ornamentación como la cruz flordelisada recruzada corroboran esta misma datación.³

Paulatinamente adquirió poder e importancia, lo que repercutió en una mayor dotación artística y litúrgica. Prueba de ello es el pleito establecido con el Hospital General de Zaragoza. En este litigio de 1453, el hospital disputaba el privilegio de tener reserva del Santísimo Sacramento para servicio de los enfermos, frente a la parroquia que se negaba por ser el hospital de su jurisdicción. Finalmente, el propio obispo Dalmau de Mur intervino en el asunto, teniendo que ceder la parroquia a tenor de la “ruindad de las calles” que separaban la parroquia del hospital y el elevado número de judíos en el barrio.⁴ Fue en el siglo XVII, cuando la parroquia fue sustancialmente renovada y ampliada lo que sigue constatando su auge económico.

¹Graduado en Historia del Arte y máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte. aguilarsanzdaniel@gmail.com

² Roque Alberto Faci, 1750: 183-184.

³ Borrás, 1985: 465-466.

⁴ Menéndez, 1980: 571.

2. Reliquias conservadas en San Miguel

No existen datos del periodo más primitivo sobre la dotación litúrgica, pero no es arriesgado pensar que dispondría las reliquias necesarias para su culto y devoción, pues su uso estaba totalmente extendido en esa época. Actualmente se conserva un conjunto de 18 relicarios de muy diversas épocas y procedencias. Podemos distinguirlas en dos bloques principalmente, relicarios de altar y relicarios devocionales.

2.1. Relicarios de altar o litúrgicos

Los relicarios que denominamos de altar son los siguientes: dos bustos de santos obispos (de los cuales uno se encuentra en paradero desconocido), dos relicarios en forma de antebrazo correspondientes a Santa Columba y Santa Inocencia, dos urnas donde se encuentran restos óseos de San Fausto y San Bonifacio, y finalmente otras dos piezas de diseño piramidal. Todos poseen unas características similares, están contruidos en madera tallada y dorada y tienen unas dimensiones considerables. Estaban pensados y destinados para ser colocados en las gradas del altar, entre los candeleros, como se muestra en el detalle de la fotografía del retablo mayor tomada por los hermanos Gascón de Gotor en 1890 [Fig. 1].

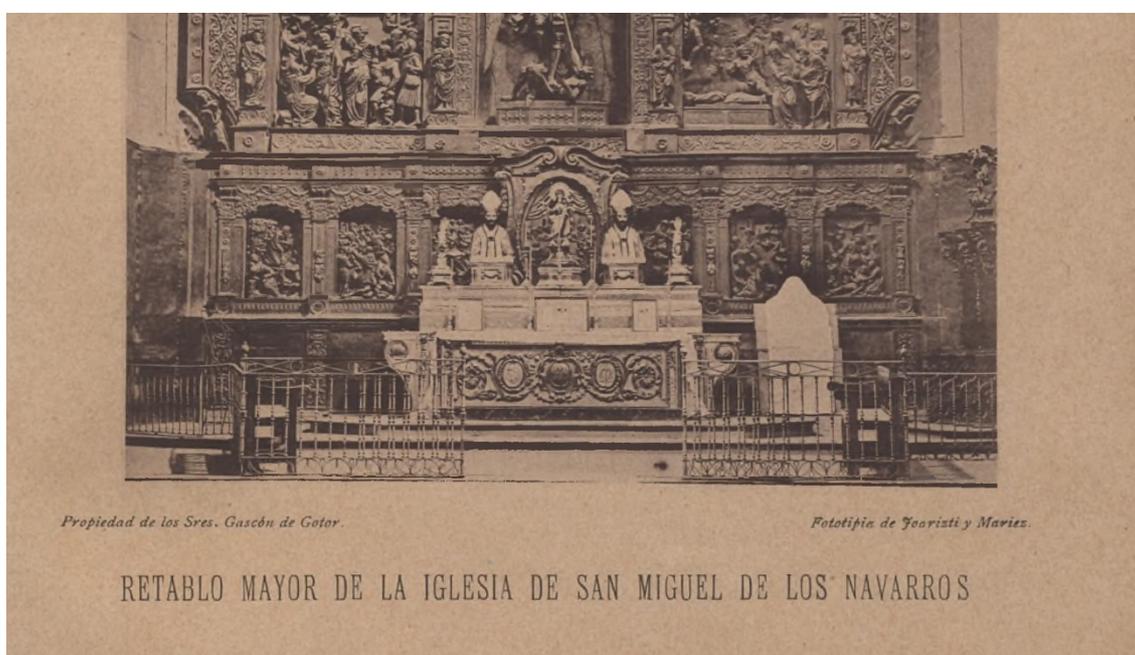


Figura 1. Detalle de la disposición de los relicarios en las gradas del altar. c. 1890. Gascón de Gotor, 1891: 301.

Su colocación en el altar, así como sus dimensiones, tienen un sentido concreto y determinado. Dentro del pensamiento cristiano y de forma más concreta, católico, la misa es el santo Sacrificio del Altar, es decir la renovación perpetua del sacrificio de Cristo en la cruz. Por ello siempre se han colocado reliquias de santos preferentemente mártires en los altares. Estas podían ser dispuestas mediante relicarios en las gradas, o bien dentro del propio altar [Fig. 2]. Los santos mártires son cristianos que han derramado su sangre confesando la fe cristiana, por lo tanto, su presencia en el altar refuerza profundamente el sentido sacrificial de la misa. En muchas ocasiones se analizan las reliquias de una forma estética o áulica, pero su colocación en un altar tiene un profundo sentido teológico. Estos montajes se realizaban para realzar a través de su ornato determinadas solemnidades como el *Corpus Christi*, la octava de Pascua etc. Fueron muy frecuentes en toda la cristiandad, destacando en el contexto zaragozano los altares de reliquias del Pilar, la Seo y la parroquia de San Pablo.⁵ Pasamos a analizarlos de forma pormenorizada.



Figura 2. Hipotética disposición de todo el conjunto de reliquias litúrgicas en las gradas del altar, siguiendo la fotografía de Gascón de Gotor. El busto derecho aparece difuminado por encontrarse en paradero desconocido. Fotografía del autor

⁵ Ibáñez/Criado, 2011: 97-107.



Figura 3. Busto relicario conservado en San Miguel. Fotografía del autor

Busto de un santo obispo anónimo: se trata de un torso en madera tallada, dorada y plateada. Parte de una base octogonal desde donde surge la figura a la altura del pecho, vestida con una capa pluvial ornamentada con cruces florenzadas. En el cierre o encolpión de la misma se sitúa el receptáculo para albergar la reliquia, hoy perdida, por ello carecemos de su identificación. El rostro, barbado y sereno posee ojos de cristal de los que solo uno se conserva adecuadamente. Porta una mitra lisa, tan solo adornada con un galón dorado en sus bordes y otra cruz de la misma traza que las de la capa, en el centro [Fig. 3]. Este tipo de bustos fueron especialmente comunes en Aragón, como refleja el trabajo de Jesús Criado y Javier Ibáñez.⁶

Los brazos relicarios son dos ejemplares destinados a ser localizados en las gradas del altar, de igual modo que los bustos. Ambos son con exactitud iguales, probablemente producidos de forma seriada para introducir posteriormente cualquier reliquia en su interior. Están constituidos por una base octogonal a base de molduras de diferentes trazos

⁶ Ibáñez/Criado, 2011: 110-116.

formando un perfil convexo, asentadas sobre cuatro patas con forma de garra. De esta potente base parte un antebrazo vestido con una manga amplia formando numerosos pliegues. En medio del antebrazo se abre un receptáculo oval acristalado, delimitado por una moldura a base de volutas doradas. Dentro de la teca propiamente dicha, un hueso dispuesto en vertical presumiblemente y dado el carácter del relicario, el cúbito o el radio.

El primero corresponde a Santa Columba virgen y mártir, y el segundo a Santa Inocencia virgen y mártir. Columba fue una religiosa cordobesa martirizada en el siglo IX durante la dominación islámica. Sus reliquias fueron llevadas hasta Nájera (La Rioja), donde tiene su principal centro de culto en el monasterio de Santa María la Real. Dados los escasos datos biográficos y la antigüedad del personaje, algunos autores apuntan a que su actual configuración se debe a la fusión de dos santas diferentes: Santa Columba de Córdoba y Santa Columba de Sens, que de igual modo es una religiosa martirizada, en este caso en el siglo III.⁷ Se desconoce la procedencia del hueso perteneciente al relicario que nos ocupa.

El segundo está ocupado por un hueso perteneciente a Santa Inocencia. Esta santa es prácticamente desconocida, tan solo se sabe que fue una joven martirizada por su fe durante las primeras persecuciones del Imperio Romano. Actualmente se le da culto en la catedral de Guadalajara (Jalisco, México). Según figura en un panel junto a sus restos, fue trasladada desde Roma al nuevo mundo, por D. Antonio Manuel Flores Alatorre. Primeramente, fue extraída del cementerio de Santa Ciriaca procediéndose a la verificación de los restos por el prefecto del Sagrario Apostólico, don Jacobo Bonfigliolo. Fue recibida en Guadalajara el 8 de mayo de 1788 por D. Vicente Flores Alatorre, canónigo de la catedral y hermano del emisor. Tras varios traslados, las reliquias fueron llevadas a la catedral en 1925 donde reciben culto desde entonces.⁸ La devoción popular atribuye numerosos hechos sobrenaturales a sus reliquias, contenidas dentro de una imagen yacente fabricada en yeso y papeles encolados.

Es complejo atribuir con seguridad la pertenencia de estos restos, tanto los de Santa Columba como los de Santa Inocencia, pudiéndose tratar bien de restos de las santas descritas, aunque muy probablemente sean restos procedentes de las catacumbas

⁷ Enrique Florez de Setién, 2013: 419.

⁸ Mcdermott, Alicia (2021): “Santa Inocencia de México: una niña mártir romana en el Nuevo Mundo”. En: <https://www.ancient-origins.es/mitos-leyendas-americanas/santa-inocencia-mexico-003787> [Fecha de consulta: 15-III-2022].

romanas. Era una idea extendida que todos los enterramientos realizados en catacumbas eran pertenecientes a santos y mártires de los primeros tiempos, por lo que durante siglos se extrajeron de forma sistemática para abastecer la demanda de reliquias. Por ejemplo, encontramos otras santas denominadas Inocencia, en Rimini (Italia), donde se celebra el 16 de septiembre (en este caso, fue extraído un cadáver anónimo de las catacumbas de Roma, que toma el nombre del papa reinante en el momento Inocencio III). Se venera también el cuerpo de otra santa Inocencia en Rávena (Italia), de igual modo con su historia particular.

Siguiendo con el resto de los relicarios, encontramos dos arquetas de madera dorada, acristaladas y rematadas por una corona de laurel. Ambas fueron fabricadas presumiblemente en el siglo XVIII y colocados los restos de forma simultánea, ya que poseen idénticos sellos de lacre en su parte posterior. Estos eran colocados para garantizar su autenticidad, en este caso no se trata de un sello heráldico, como es frecuente sino de unas iniciales: N.P.H.G.

Corresponden a restos óseos de considerable tamaño de San Bonifacio y San Fausto, respectivamente. Bonifacio fue un obispo anglosajón, famoso por sus misiones evangelizadoras en los actuales territorios alemanes, a caballo entre los siglos VII y VIII. En este caso, sí es un santo con una hagiografía amplia y contrastada, dado que sus obras aparecen en la patología latina. Existía también un mártir procedente de la ciudad de Tarso (s. IV), con el mismo nombre de Bonifacio. Por lo tanto, de nuevo nos encontramos ante unos restos de dudosa procedencia.⁹ En cuanto a Fausto, hay también tres personajes probables: el primero de ellos San Fausto abad y obispo, que combatió el arrianismo en las Galias durante el siglo V; el segundo es Fausto de Córdoba, martirizado junto con Genaro y Marcial, en el siglo IV. Ambos son citados por primera vez por Prudencio, poeta hispanolatino coetáneo a estos tres mártires.¹⁰ En tercer lugar, también podría tratarse de Fausto labrador, cristiano esclavizado por los sarracenos, dedicado a tareas domésticas y agrícolas. Murió a principios del siglo VII.

⁹ Eugenio Fernández, 1928: 5-20.

¹⁰ Gregorio de Arnaiz, 1669: 30.

Es especialmente popular en la ribera alta del Ebro, el País Vasco y Lérida, lugares donde se desarrolló su vida.¹¹ Una vez más y, dada la parquedad de la documentación, es imposible saber a qué Fausto corresponden los restos conservados en San Miguel.

Finalmente se conservan también dos relicarios de idéntica forma piramidal. Estos, a pesar de su menor tamaño pues solo alcanzan los 45cm de altura, también forman parte de este grupo litúrgico o de altar. Al igual que los anteriores, son reliquias martiriales de difícil atribución. En este caso en cada uno de los tres lados de la pirámide hay seis tecas de formas geométricas diversas, insertas en la madera. A través de ellas pueden leerse las filacterias con la identificación de los restos santos, algunos de ellos son: Quirino, Marcelino, Severiano, Casio, Lucía, Aurelia, Mártires de Zaragoza, Laurencio Magno, Lorenzo, de nuevo Marcelino, Anacleto y Paula, entre otros de difícil lectura por su estado de conservación.

Lamentablemente ha sido imposible rastrear estos relicarios en algún tipo de documentación pues ni siquiera poseen “Auténtica”. Ya en fecha tardía, correspondiente a la visita pastoral de 1804, se cita:

Se veneran también pero no la tienen [auténtica]..., pero su legitimidad se apoya en su antigüedad y tradición se ignora de que parte del cuerpo son dichas reliquias.¹²

2.2. Reliquias devocionales

Otro grupo, dentro de los relicarios de San Miguel, es el que denominamos como devocionales. Se diferencian principalmente de las reliquias anteriores en dos elementos: su función y sus características. En cuanto a su función, no están diseñadas para ser colocadas en un altar, sino simplemente para ser expuestas al culto de forma concreta, en la onomástica correspondiente. Sus características físicas y artísticas son también diferentes: están fabricadas en materiales preciosos como la plata o el bronce y son de un tamaño muy inferior.

Estas reliquias permanecían comúnmente custodiadas en las sacristías y eran colocadas en algún lugar destacado del presbiterio en la festividad del santo correspondiente, y tras

¹¹ Landázuri, 1801: 9-15.

¹² *Visita Pastoral a San Miguel de los Navarros*, 1804, Archivo Diocesano de Zaragoza (citaré ADZ), Visitas pastorales, 234.1.

las celebraciones litúrgicas, eran veneradas por los fieles. Estos esperaban en fila para besarlas, tocarlas y frotarlas con otros objetos piadosos de uso personal como escapularios, medallas, rosarios etc. Esto era posible gracias a sus mencionadas características, sus materiales más duraderos y resistentes (a diferencia de la madera) y su tamaño que facilitaba la reverencia de los asistentes.

Los conservados actualmente son los siguientes: uno de San José y San Antonio en plata, otro de San Blas también de plata, un tercero de San Roque y otro más de los mártires de Zaragoza. También hay otros ejemplares de Santa Joaquina Vedruna y Santa Petronila, ambos tan solo constituidos por la teca sin ningún tipo de soporte; una muela de origen desconocido guarnecida en plata, un *Lignum Crucis* y finalmente un relicario moderno vacío. De todos ellos nos centraremos en analizar el relicario de San Roque, y el *Lignum Crucis*. De nuevo, la referencia documental más antigua que poseemos de los mismos es la citada visita pastoral de 1804, fecha ya tardía y que poco aporta a su estudio.

En cuanto al de San Roque, está realizado en plata repujada y burilada, en forma de ostensorio. Es de pequeñas proporciones, pues tan solo mide 10cm de diámetro en su base y 21,3cm de alto. Lamentablemente no posee punzones, o marcas de orfebre que nos permitan determinar su autor, pero es atribuible a un orfebre local del siglo XVII. Por el contrario, tiene en el labio inferior de la base una inscripción:

ESTE RELICARIO Y LIENZO EMPAPADO EN LA SANGRE DE LAS ENTRAÑAS DE SAN FELIPE NERI LO DIO EL RACIONERO AGAPITO ANDEN AÑO 1686.

Esta epigrafiá nos aporta diversas informaciones. La primera de ellas es que además de la reliquia de San Roque, el paño que se aprecia discretamente en la parte posterior es una reliquia de primer grado de San Felipe Neri. Además, nos refiere a su donante Agapito Anden, en el año 1686. Es temprana, pues el santo vivió en Roma desde 1515 a 1595, siendo canonizado por Gregorio XV en 1622. Fue llevado a los altares junto con santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, San Isidro Labrador y San Francisco Javier, los cuatro españoles. Habiendo transcurrido tan solo 64 años, tenemos una reliquia del Santo en España.

San Roque, es un santo especialmente popular por toda la cristiandad y particularmente en España, por considerarse abogado contra la peste. Por ello es muy habitual encontrarse reliquias del mismo con profusión, en las más diversas localizaciones.

Especial consideración merece el *Lignum Crucis*. Este relicario parecer ser el más antiguo de todos, de traza cruciforme como es lógico, posee un diseño gótico y contrastes modernos del orfebre [Fig. 4].



Figura 4. *Lignum Crucis* de la parroquia de San Miguel de los Navarros. Fotografía del autor

Aparece mencionado por primera vez en 1618,¹³ donde se cita un *Lignum Crucis*, de menos de un palmo de alto y un peso de 20 onzas y 12 arienzos, (o lo que es lo mismo 606,524 gramos de plata). Posteriormente aparece citado en la Visita Pastoral de 1804 donde refiere que pesa 25 onzas y 4 arienzos,¹⁴ es decir 738,058 gramos de plata. Es apreciable la diferencia de peso, por lo que durante este periodo necesariamente sufrió

¹³ Bruñén/Julve/Velasco, 2005: 193.

¹⁴ *Visita Pastoral a San Miguel de los Navarros*, 1804, ADZ, Visitas pastorales, 234.1.

cambios. Actualmente tiene un peso de 707 gramos, reflejando las alteraciones decimonónicas.

Estilísticamente es realmente complejo. Posee un pie mixtilíneo con decoración de carácter gótico, hojas de cardo y motivos de círculos incisos. En esta base aparece también el punzón del orfebre, muy tosco y de compleja identificación que debería asimilarse al del periodo 1541-1550.¹⁵ Posteriormente el vástago del relicario está compuesto por una microarquitectura que imita un castillo compaginando elementos tradicionalmente medievales, como torrecillas almenadas, tejados cónicos, pináculos y otros. Seguidamente se encuentra la cruz o relicario propiamente dicho, que es una alhaja cruciforme de sección plana, decorada por un entramado calado de traza gótica. Los bordes están rematados una crestería de hojas de cardo formando pequeños alveolos. En la intersección de los brazos una pequeña abertura cruciforme cerrada por cristal muestra la reliquia lígnea. Parten de esta misma intersección unos rayos o resplandores. Esta rematada por la cabeza de un querubín.

Tras el análisis de la composición, extraemos las siguientes ideas: el relicario original es la sección cruciforme y pertenece al periodo tardogótico, el cual encaja con la descripción y medidas dadas en 1618. Posteriormente a 1804, se reformó la pieza para darle más empaque: se le realizó un nuevo pie imitando las obras góticas, aunque con una técnica mucho más tosca y se le colocó incluso un punzón falso para dotar de antigüedad a toda la pieza. El vástago también fue hecho *ex novo*, creando una fantásica microarquitectura gótica bastante heterodoxa, pues posee por ejemplo pequeñas ventanas de medio punto. La cruz también se resaltó soldando los rayos en las intersecciones y se le sumó la cabeza de querubín en la parte superior de carácter barroco, por faltarle el remate superior. Estos últimos añadidos nada tienen que ver con el carácter gótico de la pieza cruciforme original. Estas diversas intervenciones explican la diversidad de elementos dentro de una misma pieza y la diferencia de peso, 131,5 gramos más de plata, así como un aumento sustancial de la altura, de menos de un palmo (el palmo aragonés es equivalente a 19,3cm), a 37,5 cm que mide actualmente.

Pueden establecerse paralelismos entre esta pieza y un ejemplar considerado del bajo Renacimiento por Ángel San Vicente,¹⁶ perteneciente a la parroquia de Santiago o con la

¹⁵ Esteban, 1976: 83-96.

¹⁶ San Vicente, 1976: 366.

obra, con la que claramente está más hermanada de la parroquia de San Pablo de Zaragoza, con la que presenta estrechas concomitancias. Esta última pieza aparece documentada ya en 1537,¹⁷ aunque presenta de igual modo sustanciales transformaciones neogóticas, que a juzgar por las descripciones de la alhaja en los inventarios de la parroquia,¹⁸ son del último tercio del siglo XIX.

2.3. Santa Quiteria: cofradía, reliquias y culto

Merecen un apartado especial los relicarios de Santa Quiteria. Si bien podrían pertenecer al apartado anterior de reliquias devocionales, su casuística merece particular atención. En esta parroquia que nos ocupa, se funda en 1362 la cofradía de Santa Quiteria,¹⁹ siendo una de las más antiguas de Aragón dedicadas a esta santa. Esta misma cofradía encargó un retablo para su titular en el segundo tercio del siglo XV. Actualmente este retablo no muestra su apariencia original pues fue restaurado ya en el siglo XVI, cuando se añadió la imagen de la santa que hoy preside el retablo y posteriormente en 1943 es remozado por los hermanos Albareda que le restituyen su aspecto gótico, con una nueva mazonería.²⁰

La cofradía fue muy activa en el pasado, conservando hoy en día culto a su titular el día de su onomástica. En la sacristía a día de hoy se conserva una plancha pétreo destinada la realización de estampas devocionales. A diferencia de otras cofradías zaragozanas, de carácter gremial, la de Santa Quiteria siempre fue totalmente devocional.

Es preciso mencionar, antes de centrarnos en la descripción de los relicarios, que existe un documento fechado hacia 1464, que sepamos inédito hasta día de hoy donde ya se menciona una reliquia de la santa. Se trata de un pergamino donde Fernando el Católico refrenda los privilegios concedidos a la cofradía por su padre Juan II. Lamentablemente no hacen la menor descripción de la misma porque no podemos conocer qué tipo de relicario o alhaja la guarnecía:

Trasumpto del rey Don Fernando nuestro rey catholico en el qual confirma el privilegio que otorgo el rey don Juan su padre para que se demande la plega y demanda de la gloriosa Sancta Quiteria Virgen y mártir y esposa de Cristo que está en la Iglesia de Señor San

¹⁷ San Vicente, 1976: 333.

¹⁸ *Inventario de alhajas y joyas*, 1856, Archivo Parroquial de San Pablo (citaré APSP), Inventarios.

¹⁹ Tello, 2013: 321.

²⁰ *Memoria de la restauración del retablo de Santa Quiteria. Zaragoza*, 2002, Archivo de la Administración de la Comunidad Autónoma de Aragón (citaré AACAA), ES/AACAA – 029178.

Miguel de los Navarros iglesia parrochial sitiada en la insignia Ciudad de Çaragoça en la cual está fundada una capilla de Señora Sancta Quiteria donde ay una reliquia suya que por virtud della allí si acen muchos milagros y libra a muchos del mal de la rabia a sus devotos.²¹

El primero es una alhaja, en bronce dorado fechable hacia 1615.²² Posee morfología de ostensorio ambrosiano, es decir, una custodia sin aureola solar colocada dentro de un pequeño templete que la cobija. El remate superior ha sido mutilado por el tiempo y el uso. Aparece recogida en la Visita Pastoral de 1804, donde se da una descripción certera: “un relicario de Santa Quiteria con perlas al centro” [Fig. 5].



Figura 5. Relicario de Santa Quiteria. Fotografía del autor

²¹ [*Trasumpto de un privilegio que concedio el Rei don Juan*], 1464, Archivo Parroquial de San Miguel de los Navarros (citaré APSMN).

²² Esteban, 1981: 154.

En el reverso del relicario se aprecian varios papeles superpuestos con listas doradas. Colocado en forma vertical un fragmento de papel posee la inscripción: S. PED. Un retazo de otro papel situado en el centro parece contener los restos de una firma atribuible por la grafía a santa Teresa de Jesús. Finalmente, justo encima y tapando parte de las letras, figura otro fragmento rectangular con la inscripción: SS.M. de ZARAGOÇA. Parece ser por lo tanto un relicario reutilizado, en el que se han ido superponiendo identificaciones. Se desconoce por qué se estropeó la firma de santa Teresa de Jesús colocando encima otro papel, siendo un personaje tan querido cuyas reliquias eran muy codiciadas.



Figura 6. Segundo relicario de Santa Quiteria. c. 1696-1715. Fotografía del autor

Un segundo relicario en plata presenta restos óseos de la misma santa. Es de traza sencilla, con un pie a base de molduras, un balaustre a modo de vástago y una teca ornamentada con una orla de elementos vegetales y dos cabezas de querubín una de ellas sirve de peana

a la cruz en la parte superior. Afortunadamente posee el punzón del orfebre en el que claramente puede leerse CESÆ, lo que nos acota este objeto como fruto de un taller zaragozano de entre 1696 y 1715.²³ Dada su cronología fue la segunda reliquia que la cofradía poseyó de la santa [Fig. 6].

Se nos presenta por tanto el problema de discernir si el relicario primigenio citado en el privilegio de Juan II, fue sustituido por uno a la moda en su aspecto material y conservando los restos óseos, o bien si algún incidente causó su pérdida por lo que la hermandad procuró dotarse de nuevas reliquias que sustituyeran totalmente a la histórica anterior.

La cofradía era la encargada de su mantenimiento, así como de ofrecerlas al culto el día de su onomástica, el 22 de mayo. Tanto la popularidad de la santa como de las reliquias que nos ocupan se debe a que Quiteria es la abogada contra la rabia, enfermedad antaño tan perniciosa. Este tipo de culto fue especialmente popular desde la Edad Media a raíz de la peste negra, lo que propició la aparición de santos especialmente eficaces contra determinados males. Ejemplo de ello son los catorce santos auxiliadores, devoción originaria de Alemania, con diversos santos para paliar diferentes males como por ejemplo San Blas, contra las afecciones de la garganta o San Erasmo contra las enfermedades estomacales. Fue por ello la veneración de las reliquias de santa Quiteria un acto popular especialmente importante en la ciudad, en el cual los fieles besaban y pasaban objetos piadosos por la reliquia que luego portaban como protección contra las mordeduras de perros rabiosos. Este mismo culto se daba también en otros puntos de la geografía española donde se venera esta santa. Ejemplo de ello es el refrán: *Santa Quiteria pasó por aquí, perro rabioso no me muerde a mí.*²⁴

3. Conclusiones

La parroquia de San Miguel de los Navarros, dada su antigüedad e importancia conserva una interesante colección de reliquias. Estas pertenecen a dos grupos diferentes: un primer género de reliquias de altar o litúrgicas, de grandes dimensiones, fueron diseñadas para ser colocadas en las gradas del altar durante determinadas solemnidades, emulando altares como el de la Basílica del Pilar. Desatacamos de esta aportación un busto relicario

²³ Esteban, 1976: 86.

²⁴ Ayete, Miguel (2014): “Santa Quiteria, la rabia y el vampirismo”. En: <https://www.huesa.com/descargas/SantaQuiteriaRabiaYVampirismo.pdf> [Fecha de consulta: 20-III-2022].

inédito, hoy en día sin identificar por el desuso, que poseyó otro idéntico como pareja, y que como acabamos de citar, buscaba replicar los ricos bustos relicarios de las catedrales zaragozanas. Por otro lado, perduran un segundo grupo de reliquias, de uso devocional. De pequeño tamaño, eran aptas para la exposición a la veneración de los fieles, todas ellas se guarnecieron en orfebrería. De entre las mismas cabe resaltar el *Lignum Crucis*, de origen gótico, aunque con significativas reformas posteriores y las reliquias de Santa Quiteria. Estas últimas constituyen el testimonio más antiguo de este tipo de coleccionismo sagrado en San Miguel, apareciendo en un documento también desconocido hasta ahora, donde Juan II, concedió privilegios a la cofradía y su reliquia. Salvo las reliquias de Santa Engracia y el *Lignum Crucis*, de origen medieval, el resto fueron atesoradas en los siglos XVII y XVIII, época de mayor esplendor económico y litúrgico de la parroquia.

Tras el Concilio Vaticano II, fue desechado el papel tan relevante que poseían en el pasado, relegando estas piezas a la oscuridad de la sacristía. Allí duermen estos restos santos, esperando pacientemente la Resurrección.

Bibliografía

- Ayete, Miguel (2014): “Santa Quiteria, la rabia y el vampirismo”. En: <https://www.huesa.com/descargas/SantaQuiteriaRabiaYVampirismo.pdf> [Fecha de consulta: 20-III-2022].
- Borrás, Gonzalo (1985): *El arte mudéjar aragonés*, Tomo 2. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y la Rioja, y Colegio oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza.
- Bruñén/Julve/Velasco (coords.) (2005): *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. de 1613 a 1696*, Tomo 2. Zaragoza: Diputación de Zaragoza e Institución Fernando el Católico.
- Enrique Florez de Setién, O.S.A. (2013): *España Sagrada: de las Iglesias antiguas sufragáneas de Sevilla: Abdera, Asido, Astigi y Córdoba*, Tomo X. Madrid: Revista Agustiniana Guadarrama.
- Esteban, Juan Francisco (1976): “El punzón de la platería y los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX”. En *Cuadernos de investigación: Geografía e Historia*, 2 [Vol.], 1 [Núm.], Zaragoza, pp. 83-96.
- Esteban, Juan Francisco (1981): *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Volumen II. Madrid: Ministerio de Cultura.

- Roque Alberto Faci, O. Carm. (1750): *Aragón reyno de Christo y dote de María Santissima*, Tomo 2. Zaragoza: Francisco Moreno.
- Eugenio Fernández, S.J. (1928): *San Bonifacio apóstol de Alemania: imagen y figura de un misionero medieval. Estudio histórico*. Bilbao: El siglo de las misiones.
- Gascón de Gotor, Anselmo/Gascón de Gotor, Pedro (1891): *Zaragoza, artística, monumental e histórica*, Tomo segundo. Zaragoza: C. Ariño.
- Gregorio de Arnaiz, O.S.B. (1669) *Población eclesiástica de España y noticia de sus primeras honras*. Madrid: Gregorio Rodríguez.
- Ibáñez, Javier/Criado, Jesús (2011): “El arte al servicio del culto a las reliquias. Relicario renacentistas y barrocos en Aragón”. En: *Memoria ecclesiae*, XXXV [Núm.], Madrid, pp. 97-107.
- Landázuri, Joaquín José (1801): *Vida y Gloria postúma de san Fausto labrador*. Vitoria: Baltasar Manteli impresor.
- Mcdermott, Alicia (2021): “Santa Inocencia de México: una niña mártir romana en el Nuevo Mundo”. En: <https://www.ancient-origins.es/mitos-leyendas-americanas/santa-inocencia-mexico-003787> [Fecha de consulta: 15-III-2022].
- Menéndez, Ramón (1980): *Historia de España: los Trastámaras de Castilla y Aragón, en el siglo XV*, Tomo XV. Madrid: Espasa Calpe.
- San Vicente, Ángel (1976): *La platería de Zaragoza en el bajo Renacimiento 1545-1599*, Volumen I. Zaragoza: Libros Pórtico.
- Tello, Esther (2013): *Aportación al estudio de las cofradías medievales y sus devociones en el Reino de Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

SANTA LUCÍA Y LA SANACIÓN DEL ALMA: ¿UN EJEMPLO DE REUTILIZACIÓN CRIPTOJUDÍA?

Francisco José Alfaro Pérez¹

En muchos lugares de la cristiandad cada 13 de diciembre se repite un mismo ritual. Santa Lucía es celebrada con la bendición de una serie de pastas o alimentos que, tras entrar en contacto con el agua bendita, son utilizados como objetos sanadores o profilácticos contra las enfermedades oculares. Finalizada la ceremonia, estos alimentos son llevados a casa y tras repartirse entre los creyentes, son troceados. Se ofrece un fragmento a cada persona, quien tras acercárselo a los ojos cerrados se santigua antes de ingerirlo diciendo: “que Santa Lucía me proteja la vista” o frases semejantes. Hoy es la patrona de oftalmólogos, modistas e informáticos.

En este breve trabajo intentaremos despojar del boato barroco a este acto, concretamente, a través de un estudio de caso. ¿Lo observado es aplicable a otras poblaciones? para muchas no, pero para otras – pese a los condicionantes que las convierten a todas en únicas e irrepetibles- sí. No se trata de una rareza.

El ejemplo aquí traído es el de los orígenes de la devoción a Santa Lucía de Siracusa en el lugar del monasterio de Santa María la Real de Fitero a finales del siglo XV y en las primeras décadas del XVI. Éste, tenido como el más antiguo cenobio cisterciense de la península Ibérica, situado en los confines de los reinos de Castilla, Navarra y Aragón, durante siglos no logró fijar una población estable suficiente con la que explotar su coto redondo. Su villa desierta de Tudején quedó despoblada hacia el siglo XII y la nueva de Fitero, erigida al socaire de sus murallas, se mantuvo irregular y mal poblada hasta los años ochenta del mencionado siglo XV. Bien es cierto que ya en el siglo XIV existía una pequeña villa con su correspondiente concejo, jurados y organización municipal.

No obstante, su incremento poblacional coincidió con la llamada realizada por el abad Miguel de Peralta hacia 1480, pero también con una coyuntura muy particular. La guerra de bandos libradas en la Castilla inmediata hizo que, a partir de esas fechas, un pequeño grupo de personas libres –algunos de ellos hidalgos- se exiliaran en Fitero al huir del

¹Profesor de Historia Moderna de la Universidad de Zaragoza: fjalfaro@unizar.es

Conde de Aguilar, señor de Cameros. Una década después, en 1492, tras el Edicto de Expulsión de la minoría judía de Aragón y de Castilla, aquel lugar navarro se convirtió en un refugio privilegiado. La población se multiplicó, se dictaron ordenanzas municipales, surgieron las primeras tensiones por la mayor presión de todo tipo, incluso se acogió a algunos individuos señalados por el asesinato de Pedro de Arbués en la Seo de Zaragoza; en suma, la sociedad se hizo mucho más compleja y el vacío espacial quedó colmatado como nunca antes lo estuvo.



Figura 1. Imagen de Santa Lucía, principios del siglo XVI. Anónimo (repintada). Monasterio de Santa María la Real de Fitero (Navarra).

Este pueblo emergente creó un nuevo barrio, llamado de Santa Lucía, que se situó extramuros del convento, en un pequeño promontorio. Como describiera el padre Ros en el siglo XVII, la masiva llegada de gentes en las últimas décadas del siglo XV y comienzos del XVI hizo que el casco urbano fuera ensanchándose hacia el río y hacia el

monte con sendos arrabales de trazado ortogonal. El núcleo primigenio se organizó en torno a un edificio central: la casa de la villa, que hizo las funciones de ayuntamiento hasta las últimas décadas del siglo XX. Ésta, siguiendo unos usos bien conocidos en otras culturas –caso de las sinagogas–, acogía la carnicería (aún conserva su nombre la calle), la cárcel, la panadería, etc. Y hacía las veces de templo, pues en ella se conservaba una imagen de Santa Lucía. En la actualidad se conserva en dicho monasterio una talla policroma de comienzos del siglo XVI que porta un libro en su mano izquierda y que, posiblemente, en la derecha sostenía una palma que se ha perdido [Fig. 1].

La documentación muestra ambigüedades. En cualquier caso, el hecho de que se venerara a esta santa fuera del templo sagrado del convento fue motivo de conflicto entre el señor eclesiástico del lugar y los vecinos foranos. La disputa concluyó con el traslado definitivo de la imagen a la nueva parroquia creada donde se erigió una capilla propia para la santa. Pocos años después, en 1543, se fundaría la cofradía de Santa Lucía -en tiempos del conflictivo gobierno del abad fray Martín de Egüés y Gante- merced al testamento otorgado por los vecinos Julio de Bea y María de Atienza. El manto de la cristiandad terminó por cubrir y encubrir, homogeneizar, cualquier situación disonante.

Varios datos parecen indicar que, en realidad, en un primer momento, la elección de Santa Lucía como patrona por parte de los vecinos llegados no fue para nada accidental. Conocemos con certeza que muchos de ellos, en un porcentaje abrumador, eran judíos llegados de Aragón y de Castilla, alojados *ex novo* en la villa a la espera de una coyuntura propicia para retornar a sus lugares de origen. Sabemos también, por los procesos conservados en el Archivo General de Navarra, como hubo diferentes juicios -presididos por el abad- en los que se castigó el comportamiento poco cristiano de algunos judíos mal disimulados. Y, también, de la necesidad del monacato de incrementar el número de braceros para su señorío fuera cual fuese su primigenia confesión.

Como se ha expuesto, santa Lucía se conmemora el 13 de diciembre, si bien con anterioridad a la reforma del calendario Gregoriano esta fecha coincidía todavía con mayor precisión con el solsticio de invierno. Así pues, Lucía, aquella santa que vivió entre los siglos III y IV después de Cristo, hace referencia -incluso con su nombre- a la luz. Se trata de una forma cultural con la que se celebra también la muerte de la oscuridad y el renacer de la vida. Y esto ocurre en diferentes culturas, no solo en la cristiana. Recordemos, en relación al tema que nos trae, como la fiesta de las Luminarias o

Hannukah (Janucá) judía coincide, con escasos días de diferencia, con la festividad de Santa Lucía.

Décadas más tarde, todo cambió en aquel Real Monasterio. El exilio temporal se convirtió en definitivo, las personas de origen judío en aparentes buenos cristianos y los “cristianos viejo” en rebeldes contra un señor eclesiástico que veía “con buenos ojos” –cual nueva revelación- como los nuevos vecinos (judeoconversos) exigían menos derechos.



Figura 2. Detalle de Santa Lucía con libro y una bandeja con los ojos. Museo de Huesca: Santa Catalina, la Virgen, Cristo Piedad, San Juan y Santa Lucía. Anónimo aragonés, c. 1475-1490. Autor de la fotografía: Fernando Alvira Lizano. NIG: 00017.

A finales del siglo XVI, e incluso todavía en el XVII, los pasquines anónimos seguían proliferando por la villa acusando a algunos de los habitantes de ser descendientes de judíos e incluso de haber sido procesados por la Inquisición, a pesar de la protección ofrecida por el convento. Se había cumplido el plazo dado por Carlos V y las terceras generaciones de judeoconversos ya podían optar a ejercer cargos públicos con el consiguiente incremento de tensiones entre la elite local.

Santa Lucía, por tanto, no es interesante por portar sus ojos en una bandeja tras su supuesto martirio, ni tampoco por tener la cualidad milagrosa de ver tras habérselos arrancado. Esta es una explicación simple, muy útil para impresionar (adoctrinar) a las mentes más tiernas, admiradas por elementos mágicos, sobrenaturales y fantasiosos. Una interpretación más profunda nos lleva a considerar otros aspectos como su vinculación con la luz, el fin y el inicio de un ciclo solar anual y las culturas precristianas. Cuántas veces estamos ciegos y no lo sabemos, hasta que una chispa (o una luminaria) nos hace ser conscientes de la realidad y del error en el que estábamos sumidos, mostrándonos la luz –o lo que pensamos que es-: que para el cristiano puede ser el Nuevo Testamento (superando otras creencias), para el científico la ciencia y para muchos otros las efímeras modas perentorias (pero perecederas) de sociedades atemporales.

NUEVAS APORTACIONES AL CULTO DE SAN LAMBERTO

Juan Ramón Royo García¹

En las jornadas sobre reliquias celebradas en 2019 el profesor Jesús Criado Mainar presentó una comunicación sobre las reliquias de san Lamberto.² En las de este año me ha parecido conveniente volver sobre el tema porque se cumplen dos aniversarios vinculados al culto de este santo: el quinto centenario de su veneración por Adriano VI y la fundación del convento trinitario en el lugar de su martirio (1522) y el primer centenario de la fundación de la cofradía de su nombre en el barrio de Miralbueno (1922). También he incluido nuevos datos para conocer la difusión de su culto.

Como es sabido, la tradición zaragozana venera a este santo como un jornalero cristiano martirizado por orden de su amo por no querer abandonar la verdadera fe.³ Durante siglos se situó su martirio en el siglo IV, pero el agustino fray Manuel Risco, al publicar el tomo 30 de la España Sagrada (Madrid, 1775) dedicado al “estado antiguo de la santa Iglesia de Zaragoza”, siguiendo la opinión de los bolandistas, lo situó en el siglo VIII, bajo la dominación musulmana, dado que lleva un nombre germánico y no lo cita el poeta Prudencio. Esto provocó la reacción de fray Lamberto de Zaragoza, que publicó su *Disertación histórico-crítico-apologética de la vida y martirios de San Lamberto*.⁴ Esta es la cronología que recoge el Martirologio Romano actual.

¹Director del Archivo Diocesano de Zaragoza y de la Biblioteca del Seminario Sacerdotal de San Carlos juanramon.royo@gmail.com

² Criado, 2019: 141-157.

³ En Bujanda (Álava) se venera el cuerpo del labrador san Fausto, al que se le hace natural de Alguaire (Lérida) que también tuvo un amo, en este caso árabe, que lo maltrataba por dedicarse a la oración, hasta que se convirtió cuando en una ocasión, vio que mientras estaba rezando la azada por sí sola realizaba las faenas agrícolas; su biografía la sitúa la tradición en el siglo VII. Esta es la versión difundida sobre todo a partir del siglo XVIII. Su nombre conviene citarlo porque en los siglos XVI y XVII sus biógrafos y devotos creían que era uno de los compañeros mártires de santa Engracia, cuyo cuerpo habría sido llevado hasta allí por un rey navarro, lo cual rechazó fray León Martón (Martín, 1997: 901-932; Martón, 1737: 134-137).

⁴ Fray Lamberto de Zaragoza fue bautizado en la parroquia zaragozana de san Miguel el 5 de noviembre de 1711 como Lamberto José Pascual Mariano Liarte Pardo, hijo de Pascual y de María, naturales de Alcubierre y de Zaragoza (*Libro 6 de bautismos de San Miguel de los Navarros, 1703-1724*, Archivo Diocesano de Zaragoza (ADZ): 46v). Aunque esta obra es más apologética que crítica, aporta datos interesantes para la historia de su santo patrón y el pasado eclesiástico de Zaragoza; así, se puede deducir que la desaparecida iglesia de San Juan del Puente, que formaba parte del antiguo edificio del Palacio de la Diputación del Reino (actual casa de la Iglesia) era un templo románico, pues en ella estaba representado el crismón, que identifica con el lábaro de Constantino (Lamberto de Zaragoza, 1782, 100).

La tradición consideraba que, habiendo muerto en las afueras de la ciudad, cogió la cabeza entre sus manos y fue caminando hasta el santuario de santa Engracia, para enterrarse junto al sepulcro de los mártires. Se afirmaba que los restos de estos habían sido encontrados en 1389. Actualmente se sitúa en 1320.⁵ La primera mención del santo conocida hasta el momento data de 1375 y se refiere al “espino de San Lamberto”, vinculado a su martirio, que veneró Adriano VI en 1522 pero que ya había desaparecido menos de un siglo después.

La primera referencia litúrgica es del siglo XV, cuando ya aparece desarrollada la narración hagiográfica tradicional. Posteriormente lo recoge el breviario zaragozano de 1573 y su nombre es citado por Alfonso de Villegas en su *Flos sanctorum* y por Tomás de Trujillo en su *Thesaurus concinatorum*, de quien lo tomará el cardenal Baronio para incluirlo en el Martirologio Romano de 1586, de forma arbitraria el 16 de abril, junto con los demás mártires (Santa Engracia y sus compañeros).⁶

Su fiesta en Zaragoza se celebraba desde 1480 el 19 de junio, día en que se veneraba a san Gregorio (fiesta votada por la ciudad por un milagro en tiempo de la langosta), por una disposición del vicario general a petición de los jurados, el capítulo y el concejo de Zaragoza; hasta entonces coincidía con la fiesta del Ángel Custodio, venerado en las Casas del Puente de la ciudad; se determinó que debía celebrarse como la fiesta de santa Engracia el 16 de abril, con carácter preceptivo.⁷ Esta fecha es la que cita el Martirologio actual de 2001 (revisado en 2007) y la que aparece en el misal diocesano, como memoria obligatoria.⁸

La literatura hagiográfica sobre san Lamberto va siempre asociada a santa Engracia y los Innumerables Mártires. Aparte de las conocidas obras de fray Diego Murillo, y Martín Carrillo (siglo XVII) y fray Lamberto de Zaragoza (siglo XVIII), hay que citar las referencias del trinitario fray Pablo Aznar (Barcelona, 1626), en su libro sobre los milagros de la Virgen del Remedio, que copia bastante de la obra del primero,⁹ y la breve

⁵ Lacarra, 2000: 425-443, 425, n. 1 corrige la datación de 1319, por el error que se da entre la datación por el año de Encarnación (25 de marzo) y por el año de la Circuncisión (1 de enero).

⁶ Fernández, 1966: 1804-1805.

⁷ Falcón, 1997: 877-898, 895-896.

⁸ Las celebraciones de Cristo, la Virgen y los santos actualmente, según su grado de importancia, se dividen en solemnidades, fiestas, memorias obligatorias y memorias libres.

⁹ Aznar, 1626: 170-182, dedica tres capítulos del libro a narrar la vida del santo, la fundación y descripción del convento y un milagro obrado por la Virgen del Remedio en 1602 en favor de varios religiosos librándolos de los daños un rayo.

historia de los mártires debida a la pluma del jerónimo fray Juan de la Concepción (Zaragoza, 1677). En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra la obra manuscrita del licenciado Francisco de Rojas, dedicada al impresor madrileño Francisco Lamberto, fechada en 1640 *Esclavo a lo divino: auto nuevo del bienaventurado santo San Lamberto, mártir*.

Queda por estudiar cómo se llegó a considerarle como un jornalero y mártir y el origen de su iconografía característica que lo incluye dentro de los santos cefalóforos, teniendo en cuenta que esta se corresponde sobre todo a santos franceses y en España, pues solo se conoce el caso de San Vitores, supuestamente martirizado en el siglo IX en tierras de Burgos, cuya sangre derramada tras su decapitación hizo surgir un moral.¹⁰

En Aragón también son representados así san Félix y santa Régula, a quienes venera la diócesis de Tarazona como mártires en Torrijo de la Cañada, aunque su martirio tuvo lugar en Turigium, la moderna ciudad suiza de Zúrich que los celebró como patronos hasta la reforma de Zwinglio, y cuya memoria vinculada a dicho pueblo no parece remontarse más que al siglo XVI.¹¹

San Lamberto ha sido llamado de forma errónea el “san Isidro Aragonés”, pues su culto es anterior al labrador madrileño, canonizado en 1622, aunque en algunos lugares ambos santos aparecen juntos, mientras que en otras ocasiones aparece junto a san Antonio Abad. Aunque en Cataluña y Navarra se podría hablar que san Isidro sustituyó a otros santos como patrono de los labradores, o al menos se dio una coexistencia devocional,¹² al menos en la diócesis de Zaragoza el culto isidril estuvo menos desarrollado y da la

¹⁰ Réau, 1997: 298-299. Sobre san Vitores, Varazze, 2007: 673-678 (edición de la hecha en Sevilla en 1520-1521; su biografía va precedida por las de tres santos zaragozanos: Braulio, Valero y Engracia y sus compañeros, por lo que sorprende que no se incluya la de san Lamberto).

¹¹ Criado Mainar, 2016: 547-572, 564-568 sitúa el origen de su culto en la diócesis de Tarazona en las décadas centrales del siglo XVI, pero de la Fuente, 1866: 553-556 lo situó en la última década del mismo, con Miguel Martínez del Villar como la primera referencia escrita. El Martirologio Romano actual los cita el 11 de septiembre sin una cronología clara (siglo incierto): “En la antigua ciudad de Turico (hoy Zúrich), entre los helvecios, santos mártires Félix y Régula”, prescindiendo de su ayudante san Exuperancio, cuya figura se incorporó a su relato hagiográfico en el siglo XIII. Datos sobre estos santos y su iconografía los ofrecen Henggeler/Reggi, 1964: 595-596.

¹² Sobre Cataluña, v. Betrán Moya, 2010: 95-132, p.109; Kamen, 1998: 125; Puigvert i Solà, 1986: 214 y 251 (sobre las celebraciones en una misma parroquia en honor de san Isidro y san Galderico, el 15 de mayo y 16 de octubre) y Roig i Torrentó, 1988: 81-104. En Navarra en el siglo XVIII aparecen ocho cofradías dedicadas a san Isidro, algunas en pueblos de la Ribera del Ebro pertenecientes a la diócesis de Tarazona (Silanes, 1999: 611-650, 612, n. 4; 2006, 55). En la provincia de Castellón, las cofradías de labradores no fueron muy numerosas; de ellas, destacan cuatro dedicadas a san Antonio Abad (Monferrer, 2008: 112 y 153-154).

impresión, siguiendo los datos que ofrece la guía diocesana de 1951 que incluye la celebración de bastantes de las fiestas de sus parroquias, que su expansión se corresponde a las hermandades de labradores creadas en la posguerra (como en Urrea de Gaén, donde se había establecido en 1947), puesto que no hay apenas referencias en la mayoría de localidades que hoy lo celebran. San Isidro solo fue proclamado patrono de los agricultores españoles en 1960, por san Juan XXIII por medio de la bula *Agri culturam*.

Sus reliquias, como las de santa Engracia y los innumerables mártires, eran consideradas una preciada propiedad del consejo de Zaragoza, que, por este motivo, tuvo reticencias a la fundación del monasterio de los jerónimos en Santa Engracia en 1492¹³. Aquí se fundó una cofradía de labradores en 1594, la cual contaba con capilla propia en la cripta, la cual celebró su fiesta hasta 1868; aunque sobrevivió a los Sitios (en 1826 era su mayordomo el marqués de Ayerbe), más tarde entró en decadencia, de tal manera que en 1854 solo contaba con 26 cofrades. Celebró la fiesta del santo hasta 1868. En 1879 se unió a la cofradía de santa Engracia y los Innumerables Mártires, que estaba también muy decaída, uniendo sus nombres, estatutos y pocos bienes.¹⁴

Esta cofradía no fue la única que englobó a los labradores, pues en la parroquia de San Pablo, como recoge Faustino Casamayor, existieron otras dedicadas a san Miguel (en la fiesta de su Aparición, el 8 de mayo) y santa Bárbara, que también era festejada en el convento de san Agustín, en la Magdalena se cita la de san Mateo, con capilla y altar propios, y en la ermita de san Gregorio, en el Arrabal, la de este santo (san Gregorio Magno).

Otros santos vinculados al campo en la capital fueron san Gregorio Ostiense, abogado contra la plaga de langostas y san Antonio Abad.¹⁵ En algunos lugares se festejaba también a los santos Abdón y Senén (30 de julio), abogados contra el “mal de la piedra”, esto es, el granizo, también venerados en Cataluña y Valencia, y a santa Ubaldesca

¹³ Aparte de la bibliografía que cita Criado, 2019:141-157 se pueden citar los estudios de Cía, 2002: 7-90; 2004: 431-444; Laguéns, 2002: 231-267; Serrano, 2012: 407-424.

¹⁴ García Terrel, 1999: 161-163, 259-260 y 315-316.

¹⁵ Por ejemplo, en los años 1814-1815 señala las fiestas celebradas en san Pablo por sus cofradías de san Pablo en honor de san Antonio Abad (san Antón) el 17 de enero, san Miguel el 8 de mayo –diferente de la cofradía parroquial de san Miguel de los Navarros- e le ermita de san Gregorio en honor del santo el 9 de mayo (1815) y de san mateo en la Magdalena (21 de septiembre): Casamayor, 2010: 98-99, 217, 269, 300, 368, 372, 483, 533. Sobre la fiesta de san Lamberto, 136-137 y 410

(conocida en Aragón como santa Waldesca), devoción vinculada a la Orden de San Juan, abogada contra el granizo y los rayos entre otras especialidades.¹⁶

1522: Visita de Adriano VI y fundación del convento trinitario de San Lamberto

El 1 de diciembre de 1521 murió en Roma León X. El 9 de enero de 1522 fue elegido como sucesor el holandés Adriano de Utrecht, uno de aquellos flamencos que formaron parte del séquito de Carlos I cuando llegó a España; teólogo de la universidad de Lovaina, el rey lo nombró obispo de Tortosa, inquisidor general y regente del reino cuando se tuvo que ausentar al ser elegido emperador, teniéndose que enfrentar a la sublevación de los comuneros castellanos. En el momento de su elección se encontraba en Vitoria, por lo que tuvo que emprender viaje con parada en nuestra ciudad, donde permaneció varios meses, durante los cuales ejerció como corte pontificia. Aquí llegó el 31 de marzo, alojándose en la Aljafería, aunque no hizo su entrada solemne hasta el 4 de abril, cuando fue recibido de una manera similar a la procesión del Corpus. Este día, por la tarde, a la vuelta a la Aljafería desde el palacio arzobispal, pasó por la puerta del monasterio jerónimo de Santa Engracia, donde le recibieron los religiosos. El miércoles 9 de abril visitó la iglesia: al entrar en la capilla de la santa se cayó de lo alto una lámpara cristalina, que manchó al papa; según fray León Martón algunos pensaron que esto significaba que viviría poco tiempo; mandó luego abrir el sepulcro de san Lamberto, en presencia del arzobispo y los jurados de la ciudad, asistiendo a la misa que celebró el obispo de Astorga; se afirma que ese día dichos restos, en las manos del papa, manaron sangre, que se recogió y parte de la cual se conservaba en un relicario, dentro de un pomo de cristal, en la sacristía. Este hecho le recoge unos gozos barceloneses de 1886 en honor del santo:¹⁷

Adriano sexto os sacó
por reliquia una quijada
y al ser del cuerpo cortada
de él sangre fresca manó,
portento tal motivó
que fueses más venerado.

Adriano VI volvió a visitar la cripta el miércoles 16 de abril, después de comer, para celebrar la Semana Santa, hospedándose en el claustro grande, en la celda prioral,

¹⁶ Un repertorio de las fiestas actuales dedicadas a estos santos lo ofrecen Adell Castán/García Rodríguez, 2109: 214-223 (san Isidro), 241 (santa Waldesca), 322-323 (santos Abdón Senén).

¹⁷ <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000153662&page=1>. Consultada, como las demás páginas de Internet, el 25 de abril de 2002.

mientras su séquito se instaló en las demás celdas, asistiendo durante tres días a los maitines u oficio de tinieblas. Este papa era devoto de un homónimo del santo zaragozano, obispo de Maestricht y patrón de Lieja, cuya fiesta es el 17 de septiembre. En España solo conozco su culto en el pueblo gerundense de Lladó, en la comarca del Ampurdán, a donde llegó una reliquia suya en el siglo XIV.¹⁸

Fruto de esta devoción papal a nuestro santo fue también la fundación del convento trinitario dedicado al santo en el lugar de su martirio. Estando en Tarragona, por medio de una bula del 17 de julio, concedió gracias espirituales a quienes contribuyeran a la construcción del edificio, del cual se constituyó patrono Carlos I con cédula fechada en Valladolid el 28 de noviembre de 1522. El mismo año se comenzó la edificación, a la que más tarde contribuyó con más de 10.000 ducados el arzobispo Hernando de Aragón, quien donó además una reliquia del brazo del santo, que trasladó en procesión desde la cripta de los Mártires en 1571, al año siguiente de que los frailes fundasen un colegio, con el nombre de la Trinidad, en el caso urbano, cercano a la plaza de la Magdalena y de la futura Universidad. En la fundación intervino, según fray Pablo Aznar, fray Miguel Juan Ferrer, que fue maestro de Teología y primer superior del convento. Al frente del mismo también estuvieron el portugués fray Pedro de Alberca y fray Hernando de la Higuera.

El convento zaragozano, cuya historia está por escribir, se encontraba en el camino real de Navarra, fue la segunda casa de la provincia de Aragón y noviciado de la Orden y estuvo vinculado a los movimientos de reforma de los Trinitarios en el siglo XVI.¹⁹ En 1626 era patrón del mismo el conde de Pavías, Antonio de Urrea. Contaba con un rico altar mayor de alabastro y entre sus capillas destacaban dos: la de la Pasión, de Juan de Saganta, secretario de Felipe II y abad de san Felipe de Argirion (sic), en Flandes, beneficiada por privilegios de Gregorio XIII en 1566,²⁰ y la de la Virgen del Remedio, con cofradía propia (que existía ya en 1556, cuando encargó la traza de la misma)²¹ que, dada la lejanía de su sede, construyó otra en la iglesia parroquial de San Pablo, donde

¹⁸ <https://algunsgoigs.blogspot.com/2017/02/goigs-sant-lambert-llado-alt-emporda.html>.

¹⁹ Pujana, 2006.

²⁰ https://www.todocoleccion.net/documentos-antiguos/privilegio-capilla-convento-san-lamberto-zaragoza-siglo-xvii~x15365442#sobre_el_lote.

²¹ Sobre la capilla y la cofradía, Porres/Arieta, 1985: 136-137 e Ibáñez, 2019: 444-446.

tenían normalmente sus celebraciones, acudiendo al convento solo para celebrar sus cultos en los días más solemnes.

Aparte de las reliquias de san Lamberto (del hueso de un brazo y masa de su sangre y otro fragmento de su espino), poseía otras de las santas Ana, Catalina, Magdalena y Quiteria y de los santos Come, Roque (un “casco de la cabeza”) y Sebastián, autenticadas. Aquí tomó el hábito fray Pablo Aznar, que tuvo cierta importancia como autor espiritual, que en Barcelona fue maestro de novicios del futuro san Miguel de los Santos (1521-1625), que en 1607 profesó en san Lamberto, aunque al año siguiente se pasó a la rama de los Descalzos. Fray Pablo murió en la capital condal en 1633 y en 1644 se realizaron informaciones con vistas a una beatificación que no prosperó.

La citada imagen mariana era traída a la ciudad para hacer rogativas en épocas de sequía, como sucedió en 1748²² y esto hizo que se salvase de la destrucción de los Sitios, como narra Casamayor al contar su fiesta en la iglesia de san Pablo el 30 de mayo de 1813, cuando todavía estaban los franceses “ había sido traída con veneración por necesidades de agua y ahora, junto con el retablo grande y dorado que tenía en dicha iglesia de san Lamberto, ha sido colocada junto a la puerta de la sacristía, donde antes había un retablo antiguo de la misma santa imagen”.²³

El convento quedó destruido durante los Sitios. Después de la exclaustación fue cuartel, que desapareció en 1992. Han sobrevivido las imágenes de san Joaquín y santa Ana que se encuentran en la parroquia de san Pablo desde 1813 (retablo de san Blas), y un óleo del primer tercio del siglo XVI de la Virgen con Niño o Virgen de San Lamberto, de escuela flamenca, atribuido al Maestro de la Magdalena de Mansi.

1922: Fundación de la cofradía de san Lamberto en Miralbueno²⁴

El barrio zaragozano de Miralbueno dependió sucesivamente de las parroquias de san Pablo (hasta 1902), N^a S^a del Portillo (1902-1942) y San Valero (1942-1965). En 1916 fue nombrado maestro de la escuela unitaria del barrio mosen Julián Nieto Tapia (1893-

²² Cf. *Decretos de Vicariato 1745-1749*, ADZ: 454-455.

²³ Casamayor, 2008: 308. Esta imagen quizá sea la que en los años cincuenta del siglo pasado se encontraba en unas dependencias parroquiales y que cita Federico Torralba en su guía del templo, donde la llama “del Remedio o de la Merced”, que Mario de la Sala Valdés atribuyó a Juan Pérez del Vizcaíno, muerto en 1567, como recogen Porres/Arieta.

²⁴ <https://cofradianegaciones.wordpress.com/historia-san-lamberto/>. y Hoja parroquial de Santa Engracia, n. 1272, del domingo 30 de abril de 2000.

1970), ordenado ese año y que desde 1919 fue capellán del desaparecido convento de las clarisas de Jerusalén (entonces en el Pº de la Independencia), y que fue el impulsor del culto a san Lamberto.

En diciembre de 1917 convocó una reunión con los vecinos del barrio en la parroquia del Portillo, y se acordó construir una ermita que se dedicó a san Lamberto. El proyecto se demoró algún tiempo, pues hasta julio de 1921 no la bendijo el arzobispo Soldevila, como recogió la revista *El Pilar*.

El 1 de enero de 1992 se creó una cofradía con esta advocación, con treinta y cinco miembros, de la cual el citado sacerdote fue nombrado director espiritual y hermano número. Los cofrades fueron nombrados Caballeros del Pilar en 1941.

La ermita se convirtió en parroquia en 1965 y siguió en uso hasta que se construyó el nuevo, inaugurado el 9 de abril de 2000, gracias en gran parte al apoyo económico de Sta. Engracia, cumpliendo los deseos del arzobispo manifestados en 1997 cuando se solicitó el permiso para construir el salón de actos. La cofradía se reorganizó en 2005 y desde 2017 está vinculada a la Semana Santa zaragozana como Cofradía de Jesús de la Soledad ante las Negaciones de San Pedro y de San Lamberto.

Extensión del culto a san Lamberto en Aragón y en otras zonas de España

El culto al mártir, en forma de ermitas, cofradías, fiestas o representaciones artísticas, ha estado bastante difundido en Aragón y otras zonas, pero las noticias sobre el mismo están bastantes dispersas. Una relación con cierta amplitud la ofreció fray León Martón en el siglo XVIII. Otra fuente de información son los estudios sobre historia del Arte y las fiestas de Aragón.²⁵

Huesca

Es la provincia de donde menos datos hay. Martón cita su imagen en la capilla de Santa Engracia en la iglesia parroquial de Albergo Bajo (en los Monegros) y la capilla del santo en la catedral de Barbastro, unida al coro por la parte izquierda, con cofradía de labradores y hortelanos, a cuya fiesta acudía el Cabildo, con reliquia y peana.

²⁵ Martón, 1737: 513-515; Abbad, 1957; Rincón /Romero, 1982: 89-91; Rincón, 1992-1993: 401-425, 423-425, Adell /García, 2019; 268-269 (en varias poblaciones a quienes se celebra el 19 de junio es a los santos Gervasio y Protasio: 269).

Zaragoza

Jacetania: a esta comarca oscense, aunque situado en la provincia de Zaragoza, pertenece Escó, en cuya iglesia parroquial se encuentra su escultura, con la de san Antonio Abad, a los lados del retablo de la Virgen del Rosario, de la segunda mitad del siglo XVI, las cuales según Abbad Ríos, son de traza popular pero están “tratadas con cariño”.

Cinco Villas: en Luesia, que perteneció a la diócesis de Pamplona hasta fines del siglo XVIII, en que pasó a Jaca con el resto del arciprestazgo de la Valdonsella, existía una cofradía de labradores y poseían una reliquia suya y una peana. Existe una imagen suya en el altar mayor de la parroquia de Undués-Pintano, que Abbad Ríos califica de “mediana factura”.

En los pueblos comarcanos más meridionales que pertenecían a la diócesis de Zaragoza, se le rendía culto en Las Pedrosas, señorío del monasterio jerónimo de Santa Engracia, el cual costeó una capilla del santo en el lado del Evangelio en la iglesia parroquial; según Abbad Ríos su retablo es similar al de san Francisco Javier, es decir, de finales del siglo XVII y de escaso interés.

En la iglesia parroquial de Santiago y San Miguel de Luna hay un lienzo de san Lamberto y un ángel. En los montes de Tauste existía en el siglo XVIII, y todavía subsiste, una ermita del santo, situada a dos leguas de la población, con casa para el ermitaño.²⁶

Tarazona y el Moncayo: tenía una capilla en el claustro de la catedral de Tarazona, con cofradía de labradores, a cuya fiesta asistía según Martón la ciudad y el cabildo, con sermón, música y corrida de todos. La fiesta se guardaba por un voto por haber librado de una tempestad de rayos y granizado. El óleo de la capilla de la Anunciación es del siglo XVII. En el transcoro hay una imagen del siglo XVIII. Del anterior es un medio relieve en madera dorada y policromada en el retablo mayor de la ermita de la Virgen del Río.

Comarca de Borja: en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Ainzón, cuyo mecenas fue el infanzón Pedro Vallejo, fallecido en 1679 y que fue dorado en 1688, el cual se encuentran sendas imágenes de san Lamberto y san Isidro, que, como las demás, se han

²⁶ Gaspar, 2021: 218.

atribuido a los hermanos Antonio y Gregorio Mesa, y también hay un lienzo del siglo XVII en el retablo de la capilla de San Severino.²⁷ También aparece representado en la parte superior del retablo de san Antonio Abad de la iglesia parroquial de Magallón, que encargó la cofradía de este último santo en 1687, aunque en el contrato figuraba que debía aparecer san Blas.²⁸

Comarca del Aranda: en la iglesia parroquial de Aranda de Moncayo aparece representado en un lienzo, “de carácter arcaizante”, según Abbad Ríos, en el remate del retablo de san Antonio Abad, del siglo XVII. En Sestrica, que siempre perteneció a la diócesis de Tarazona, aparece representado en un lienzo del retablo de san Antonio Abad de la iglesia parroquial fechado hacia 1668.

Comarca Central: es el patrono de Utebo, aunque el padre Martón no lo cita. Se sabe que en 1849 se veneraba una reliquia del santo. En la iglesia parroquial hay una escultura del siglo XVIII. Este religioso sí alude a su veneración en Fuentes de Ebro, con su imagen en la capilla de Nuestra Señora de la iglesia parroquial, en el lado de la epístola, siendo venerado por los labradores. Según la delegación diocesana de Patrimonio Cultural, en la casa parroquial de El Burgo de Ebro se encuentra una pintura barroca que debió pertenecer a un retablo.

En la ciudad de Zaragoza existen varias representaciones suyas:

En su parroquia del barrio de Miralbueno, en cuya sacristía también hay un cuadro de san Isidro fechado en 1920.

En la parroquia de san Valero (barrio de las Delicias), a la que perteneció Miralbueno, como ya se ha señalado, aparece su escultura, junto con la de santa Isabel de Portugal, que se piensa que nació en la Aljafería, situada en dicho barrio, a los lados del santo titular. Obra del escultor Enrique Pueyo, fue costeada en 1948 con donaciones de labradores de Miralbueno y Casablanca y fue colocada en 1950.²⁹

En San Miguel de los Navarros, en el retablo de Jesús Nazareno, aparece pintado en el ático, en la parte superior izquierda, mientras que en la derecha está san Antonio Abad,

²⁷ Sobre el retablo: Rincón/Romero, 1980: 95-106.

²⁸ Pano/Hernando/Sancho, 2002: 159-160.

²⁹ Pinós/Pérez, 2017: 48.

con el Calvario en medio. Se trata de un en retablo reconstruido colocado en 1973 con elementos de los siglos XVI y XVII, quizá de procedencia franciscana, pues en la parte inferior aparecen esculturas en relieve de san Francisco de Asís y san Pedro Regalado.³⁰

En Santa Engracia, aparte de la escultura en alabastro de la portada plateresca, obra de Gil Morlanes, hacia 1515, cuenta con un relieve del martirio del santo, que formó parte de la decoración del templo encargada a Arnau y José Llimona tras la construcción del templo actual y que se encuentra ahora sobre la puerta que da acceso a la cripta, además de una escultura moderna y un cuadro devocional moderno dedicado a N^a S^a de las Santas Masas, vestido de labrador, y con la palma del martirio, junto a la santa titular, en las dependencias parroquiales. También hay que citar la medalla diseñada por Luis Palao diseñada en 1907.

En la parroquia de san Pablo, en la capilla de santa Bárbara, titular de una cofradía de labradores, se encuentra una imagen fechada entre 1759-1760, obra de Ignacio Gimeno, como también otra de san Isidro.

En la iglesia del Seminario sacerdotal de San Carlos, que perteneció al colegio jesuita de la Inmaculada hasta 1767, aparece una imagen de 1,60m, con la actitud típica de llevar la cabeza entre las manos, mientras un ángel que revoletea lleva su palma martirial.

En el Pilar, parece pintado por Goya en la cúpula de *Regina Martyrum* y por Marcelino de Unceta en uno de los gajos de la cúpula central entre los mártires aragoneses, dentro del programa iconográfico elaborado por Bernardino Montañés y concluido en 1872.

Bajo Aragón-Caspe: da nombre a la cooperativa agrícola de Caspe.

Comunidad de Calatayud: en la iglesia de san Juan el Real (antiguo templo de los jesuitas) se encontraba una escultura suya, asociada una vez más a san Isidro, en el retablo mayor, obra de Gaspar Navarro, del siglo XVIII, que en la actualidad se encuentra en las dependencias del edificio, habiendo sido sustituidas por otras procedentes del convento de los mercedarios.

Campo de Daroca: Se conocen representaciones suyas en Atea (diócesis de Tarazona) y Santed (de donde es patrón, y con peirón suyo en el término municipal), Torralbilla

³⁰ VV. AA., 2007: 288.

(escultura del siglo XVIII en el retablo mayor de la iglesia parroquial). La primera quizá sea la obra más antigua a él dedicada conocidas hasta ahora; es un retablo antiguo conocido hasta ahora sea el retablo contratado entre la cofradía de San Lamberto y el pintor Juan de Bruselas, en 1496: en la tabla central está pintada el santo con la cabeza en las manos, y San Marcos con un libro. En el banco hay cinco escenas de la vida de su vida: arando, su prendimiento por los soldados, su decapitación, su aparición al juez y su entierro.

Campo de Cariñena: Aparece representado en un óleo del banco del retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de Encinacorba, de estilo plateresco, del primer tercio del siglo XVI. La escultura de la parroquia de Muel es del siglo XVIII.³¹

Campo de Belchite:³² en Belchite los labradores celebraban su fiesta con misa solemne y sermón, llevando su reliquia en una peana en procesión; su cofradía se fundó en 1746, y obtuvo indulgencias y la concesión de altar privilegiado; gracias a su libro de cuentas (1746-1797), existente en el archivo diocesano de Zaragoza desde que se tramitó un pleito contra sus oficiales en el último año citado se conocen detalles sobre su altar:

Al dorador Vicente Hernández se le pagó por estofar la imagen y dorar la peana (22 libras) y al tejero por los ladrillos para componer el altar en trigo (16 sueldos 11 dineros, en trigo). Al aljez (yesero) por material para la mesa altar se le entregaron 1 libra 8 sueldos.

Alejandro Vilabón recibió por componer la peana 14 sueldos en trigo y Nicolás Labordeta percibió por la tela para manteles y el frontal para el altar 4 libras 15 sueldos 8 dineros. Dos tablas para la mesa altar costaron 22 sueldos 6 dineros y a Juan Afuré se le entregaron, por componerlo, 2 libras 8 sueldos.

En Lécera existía una capilla en la parroquia, en la que ardía una lámpara por estar reservado el Santísimo sacramento, con un retablo pintado que se había renovado “a lo moderno” y también los labradores tenían su cofradía, celebrando misa, sermón y procesión con la reliquia.

³¹ Esta escultura de Muel no la cita Abbad Ríos. Dato proporcionado por la Delegación de Patrimonio Cultural del arzobispado de Zaragoza.

³² Más datos sobre estas dos villas en el siglo XVIII en Franco, 1991 y 1999. Sobre la cofradía, *Decretos de Vicariato 1746-1749*, ADZ: 133v-152, 211-213 y 213v-214.

Teruel

Comarca del Jiloca: en Monreal del Campo se guardaba su fiesta, en la que se llevaba su reliquia en una peana. Su imagen, y la de Pozuel del Campo, es del siglo XVI. Otras representaciones hay en Bea (un óleo del siglo XVII en el presbiterio de la iglesia parroquial de San Bartolomé), Caminreal (una tabla de estilo gótico internacional, del siglo XV, en el lado del evangelio de la ermita de la Virgen de las Cuevas) y Torralba de los Sisones (escultura del siglo XVII en la iglesia parroquial).

Cuencas Mineras: En Muniesa existía una capilla en la iglesia parroquial, con reliquia del santo y celebrando su fiesta. En Plou se informa de un peirón puesto bajo su advocación y que no existe en la actualidad.³³ En Campos (desde 1577, diócesis de Teruel) iban en romería a la ermita de la Virgen de la Zarza, en Aliaga, pasando por el peirón del santo.

Bajo Aragón: su culto está documentado en Alcañiz (con capilla en el convento de los carmelitas calzados fundado en 1603 y cofradía de labradores, que llevaban al santo en peana por el claustro conventual, como existía otra de hortelanos y sogueros, dedicada a santa Teresa de Jesús)³⁴ y Valdealgorfa (con misa, sermón y procesión de la reliquia el día de su fiesta).

Matarraña: en Peñarroya de Tastavins se acude en romería, con bendición de términos, a su ermita, que se afirma construida en 1387,³⁵ el domingo más próximo al 19 de junio. Desde el siglo XVIII, existía una cofradía con su advocación, cuyos mayores organizaban su fiesta y romería. En Calaceite (que perteneció a la diócesis de Tortosa hasta 1955) su imagen, junto con la de san Antonio Abad, se encontraba a los lados del altar de la capilla de san Blas en la iglesia parroquial, y celebraban su fiesta con procesión general.

Comunidad de Albarracín: En Albarracín existe una escultura de la segunda mitad del siglo XVIII en el retablo mayor de la ermita de santa Bárbara. En Ródenas se acudía en el pasado el día de su fiesta a la ermita de san Isidro.

³³ Martón no utiliza este término aragonés, aludiendo a los “postes o columnas que con alguna efigie suele haber por los caminos”.

³⁴ Velasco, 1992: 422.

³⁵<https://www.xn--pearroyadetastavins-w3b.es/turismo/siente-penarroya/lugares-de-interes/>.

Comunidad de Teruel: en Teruel lo celebra la comunidad de regantes., con misa en la iglesia de las carmelitas Descalzas y procesión, con asistencia del ayuntamiento. También se festeja en Cubla, donde las celebraciones en tiempos pasados corrían a cargo de tres clavarios. Hay sendos óleos suyos del siglo XVI en Torrelacárcel (el retablo de Santo Cristo de la iglesia parroquial) y Cella (ermita de la Virgen de Loreto). En el santuario de la Virgen de la Fuensanta de Villel existía una imagen suya que, como las demás, fue destruida en 1936.³⁶

Maestrazgo: En Cantavieja, según el padre Martón “casi todos se llaman Lambertos y Lambertas, para mostrarse devotos hasta en el nombre”. El prior jerónimo de santa Engracia, fray Domingo Altaba, natural de este pueblo, le donó una reliquia.³⁷ Había una capilla con su altar y se celebraba su fiesta patronal con octava, comedias y toros. Antes de 1936, en el altar de la iglesia parroquial (que no se cita e la visita pastoral en 1771 y aparece y en a de 1785) existía un gran relieve representando al santo arrodillado una vez decapitado y con la cabeza entre las manos. En la visita pastoral de 1771 se cita su ermita, situada en La Vega, sin renta, cuyo mantenimiento corría a cargo de un mayoral y que era propiedad o estaba patrocinada por la familia Zurita. También existía en ese año una cofradía, con constituciones aprobadas y que se mantenía de limosna.³⁸ Es también patrono de Mirambel.

Gúdar/Javalambre: en Mosqueruela tiene dedicada una ermita y es el patrono de los jóvenes de la villa. Se conocen unos gozos, impresos en Valencia, quizá a principios del siglo XX, cuyo texto es el siguiente:³⁹

Pues eres tan estimado
del Supremo Creador,
rogad por el labrador,
tenga buen fruto el sembrado.
Según muy graves autores,
fue humilde tu nacimiento
y tu vida gran portento
les pareció a los señores
pontífices y doctores
que la Iglesia han gobernado.

³⁶ <https://villel.com/contenidos/66/santuario-de-la-fuensanta.html>

³⁷ Fue prior del monasterio en 110,1619 y 1634 y falleció en 1639. (Martón, 1737: 589-592).

³⁸ Castillo, 1988: 179-204, 181-182,183 y 185; 1991: 47-61, y Lafoz, 2021: 106-107.

³⁹ <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=13823>. Ejemplar de la Fundación Joaquín Díaz.

Rogad, etc.
Tu nombre fue el de Lamberto,
desde la infancia inclinado
para ser un buen soldado;
comía corto alimento,
triunfante de un lobo hambriento
que de Roma fue enviado.

Rogad, etc.
El siglo tercero vio
de España tanta tragedia;
y como otra Nicomedia
Zaragoza recibió,
que jamás el mundo
vio tirano tan ensalzado.

Rogad, etc.
Daciano, cruel, homicida,
de un engaño se valió
y a los cristianos juntó
para quitarles la vida,
la sangre se vio vertida
y mártires han triunfado.

Rogad, etc.
Los campos de Zaragoza
dan testimonio muy fiel,
de que vos fuisteis aquel
cuya muerte fue asombrosa,
tu cuerpo santo reposa
con todo el martirizado.

Rogad, etc.
Con la ciudad en la mano
la ciudad atravesaste
y al tirano le admiraste
aun siendo tan inhumano
y cual si estuvieras sano
fuiste en el pozo enterrado.

Rogad, etc.
Todo Aragón os venera
en los lugares y villas
por las grandes maravillas
que experimenta la tierra
el que menos si pudiera
quisiera verse a tu lado.

Rogad, etc.
Una ermita muy suntuosa
Mosqueruela os construyó
y a tu imagen colocó
en una capilla hermosa
con la limosna copiosa

que todo vecino ha dado.
Rogad, etc.
Y pues eres tan piadoso
rogad al Omnipotente
que la religión se aumente
y como Padre amoroso
le podamos ver glorioso
y no como juez airado.
rogad por el labrador,
tenga buen fruto el sembrado.

Su culto también está presente en otras zonas españolas:

Navarra

En Sangüesa existió una cofradía de labradores que veneraba a la Virgen del Socorro y que en 1596 nombró como protector a nuestro santo. El número de cofrades llegó a ser de doscientos en el siglo XVIII. Celebraban sus fiestas el 8 y 9 de septiembre, en honor de la Natividad de la Virgen y de San Lamberto, con cultos religiosos, hogueras y disparos de cohetes, danzantes y gaiteros. Sus estatutos se renovaron en 1616 y 1691. Los mayorales encargaron un retablo a Juan de Eguilaza en 1683. En el convento de San Francisco se conserva un busto relicario, con un óvalo central, actualmente sin reliquia y un brazo de madera, con un hueso del santo. Ambos son del siglo XVI. Esta última reliquia llegó en el citado 1596 desde Zaragoza y fue trasladada al convento por disposición del prior de la cofradía de labradores. Hasta el siglo XIX las corridas de toros corrieron a cargo de esta cofradía y de la de san Román, de hortelanos. En la ermita del Socorro se conserva una pintura sobre tabla representando al santo.⁴⁰

En Pamplona le estaba dedicada una de las tres cofradías de labradores, que radicaba en la parroquia de san Lorenzo. Era una cofradía laical, en la que la intervención eclesial se limita a asuntos religiosos (ornamentos, fiestas, etc.).

Se conocen sus constituciones de 1620. Estuvo ligada a la de N^a S^a de Montserrat, del convento de los mercedarios; entre las celebraciones conjuntas hay que citar la procesión del viernes santo, en la que sacaban el paso del Padre Eterno propiedad de la cofradía mercedaria; en ella los cofrades de Montserrat iban a la derecha y los de san Lamberto a

⁴⁰ Murari, 1999: 253-305, 257-258 y Navallas, 2011: 120-260, 128 223-224 y 250-251. También existen en esta villa reliquias de san Valero: 207 y 237.

la izquierda. También iban en romería a la ermita de la Trinidad de Arre, llevando el busto del santo, el día de san Pedro Mártir (2 de junio) Entre sus obligaciones figuraba el ayudar a “bien morir” a sus miembros y celebrar cinco misas rezadas por los difuntos.⁴¹

La Rioja

En Logroño, según el padre Martón, existían dos capillas, con sus cofradías de labradores, en las iglesias parroquiales de Santiago el Real y San Bartolomé, las cuales subsistían todavía en 1838. Esta última, en la segunda mitad del siglo XVIII; quizá para distinguirse de la primera antepuso como advocación la de la Santísima Trinidad.⁴²

Existen ruinas de una ermita suya en las afueras del pequeño pueblo de Daroca de Rioja, en el término de El Santo, que fue construida probablemente en las primeras décadas del siglo XVII por orden expresa del ayuntamiento de Navarrete, en la que se realizaron obras en 1708 y 1717 y que fue aún visitada en 1792 por el obispo Francisco Mateo Aguiriano y Gómez, que hizo constar la existencia de una casa para el ermitaño.⁴³

Madrid

El padre Martón cita su imagen en la parroquia de San Andrés, en la capilla de san Isidro que albergaba las reliquias del patrón de la villa y corte, junto con la de otros santos labradores.

Cataluña

Las únicas muestras de devoción que conozco son los citados gozos impresos en San Gervasio (Barcelona) en 1886, con un ejemplar existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, y una novena publicada en Tortosa en 1901, recogida en el catálogo colectivo del Patrimonio Bibliográfico de Cataluña. El texto de los gozos es el siguiente:

Pues muriendo habéis ganado
Inmarcesible laurel
Proteged al pueblo fiel
Lamberto mártir sagrado
En Zaragoza servíais
siendo mozo de labranza,
del amo la confianza

⁴¹ Silanes, 1999: 611-650, donde se publican las constituciones de 1620: 634-649.

⁴² Labarga, 2019, 283-297, 288-291.

⁴³ <http://mancomunidaddemoncalvillo.org/pueblos/daroca-de-rioja/patrimonio/ermita-de-san-lamberto/>.

por ser tan fiel merecíais
y exactamente cumplíais
la ley del Crucificado.
Vuestro amo duro pagano,
aunque por fiel os amaba,
continuamente os instaba
a abjurar el ser cristiano,
mas siempre porfió en vano
con vuestro pecho esforzado.
Estaba tan arraigada
en vos la fe sacrosanta
que cuando matanza tanta
de cristianos fue mandada
por Daciano, más grabada
la habéis vos manifestado.
El amo entonces creyó
que una tal carnicería
temor os infundiría
y así a tentaros volvió
mas que nunca os encontró
de Jesús firme soldado.
Inflamada su fiereza en el campo
donde estabais
y con los bueyes arabais,
os cortó cruel la cabeza;
el cielo vuestra firmeza
eternamente ha premiado.
Vuestra cabeza cogisteis
y en la mano la llevasteis
cuando a los restos llegasteis
de los mártires, yacisteis;
a ellos así os unisteis
dejando al mundo pasmado.
Del martirio en el lugar
un templo os edificaron
y una zarza, que plantaron
vuestras manos, conservar
intacta no hay que dudar
el cielo aun se ha dignado.
Adriano sexto os sacó
por reliquia una quijada
y al ser del cuerpo cortada
de él sangre fresca manó,
portento tal motivó
que fueses más venerado.
Santo mártir labrador,
de fe y constancia modelo
haced que el hispano suelo,
del que sois gloria y honor,
quede libre del error
que su unida del ha robado.
De pedrisco resguardad
nuestras tierras y sembrados

y antes de ser agostados
por terrible sequedad
lluvia de Dios acanzad (*sic*)
pues sois para ello abogado.
Pues Zaragoza ha encontrado
en vos su fuerte broquel
proteged al pueblo fiel
Lamberto mártir sagrado

V. Justus ut palmam florebit.

S. Sicut cedrus Libani multiplicabitur.

OREMUS

Deus, que beáti Lambéti Martyris tui sanguíne Caesaragusústam urbem decorásti, concede propitius ut ejus méritis et precíbis a malis ómnibus liberémur. Per Dóminum, etc. Amen.

Bibliografía

Abbad Ríos, Francisco (1957): *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid: CSIC.

Adell Castán, José Antonio/García Rodríguez, Celedonio (2019): *Fiestas y tradiciones aragonesas. El ciclo anual*, Huesca: Pirineo.

Aznar, Pablo (1626): *Libro de los milagros de nuestra señora del Remedio*, Barcelona: Esteban Liberos.

Betrán Moya, José Luis (2010): “Culto y devoción en la Cataluña barroca”. En *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 85, Zaragoza, pp. 95-132.

Casamayor, Faustino (2008): *Años políticos e históricos de las cosas más particulares ocurridas en la Imperial, Augusta y Siempre Heroica ciudad de Zaragoza, 1812-1813*, Zaragoza: Comuniter -Institución Fernando el Católico.

Casamayor, Faustino (2010): *Años políticos e históricos de las cosas más particulares ocurridas en la Imperial, Augusta y Siempre Heroica ciudad de Zaragoza, 1814-1815*, Zaragoza: Comuniter -Institución Fernando el Católico.

Castillo Espinosa, Sergio (1988), “La iglesia de Cantavieja en el siglo XVIII a través de las visitas pastorales”, *Aragonia Sacra*, III, Zaragoza, pp.179-204.

Castillo Espinosa, Sergio (1991): “Aportaciones al estudio del patrimonio artístico de la Iglesia Parroquial de Cantavieja: Fuentes gráficas y documentales”. En *Aragonia Sacra*, Zaragoza, V, pp. 47-61.

Cía Blasco, Javier (2002): “Precedentes y orígenes del monasterio Jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza”. En *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 76-77, Zaragoza, pp. págs. 7-90.

Cía Blasco, Javier. (2004): “Noticias sobre las reliquias de Santa Engracia en Zaragoza en la Edad Media”. En *Memoria ecclesiae*, 25, Oviedo, pp. 431-444.

Criado Mainar, Jesús (2016): “Trento y la nueva hagiografía. Expresiones artísticas del culto a los santos de las iglesias locales en el Arcedianado de Calatayud durante la Edad Moderna”. En *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos: Calatayud, 13, 14 y 15 de noviembre de 2015*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, v. 2, pp. 547-572.

- Criado Mainar, Jesús (2019): “Devoción, culto y promoción artística a las reliquias de San Lamberto de Zaragoza”. En Alfaro Pérez, Francisco José/ Naya Franco, Carolina (coords.), *Supra Devotionem: Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 141-157.
- Falcón Pérez, M^a Isabel (1997): “Religiosidad popular en Zaragoza en el siglo XV”. En Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *Religiosidad popular en España: actas del Simposium. 1/4-IX-1997*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y artísticas, v. 1, pp. 877-898.
- Fernández Alonso, Justo (1964): “Lamberto di Saragozza”. En *Bibliotheca Sanctorum*, VI, cc. 1084-1085. Roma: Città Nuova.
- Franco Augusto, Jesús M. (1991): *Lécera: una villa aragonesa en el siglo XVIII*, Lécera: Ayuntamiento.
- Franco Augusto, Jesús M. (1999), *Belchite: siglo XVIII*, Belchite: Ayuntamiento de Belchite.
- Fuente, Vicente de la (1866): *España sagrada, continuada por la Real Academia de la Historia: tomo L, tratados LXXXVII y LXXXVIII, las santas iglesias de Tarazona y Tudela en sus estados antiguo y moderno*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez.
- García Terrel, Ana M^a (1998): *El barrio y la parroquia de Santa Engracia de Zaragoza entre 1600 y 1900*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura,
- Gaspar, José Ramón (2021): *Las ermitas de las Cinco Villas*, Zaragoza: IFC- Centro de Estudios de las Cinco Villas.
- Henggeler, Rudolf/Reggi, Angelo María (1964). “Felice, Reggola ed Essuperanzio”. En *Bibliotheca Sanctorum*, V, cc. 594-596. Roma: Città Nuova.
- Ibáñez Fernández, Javier (2019): “Proyecto para el abovedamiento de la capilla de Nuestra Señora del Remedio del monasterio de San Lamberto de Zaragoza (1556)”. En Ibáñez Fernández, Javier (coord.): *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 444-446.
- Kamen, Henry (1998): *Cambio cultural en la sociedad del siglo de Oro: Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Madrid: Siglo XXI de España.
- Labarga, Fermín (2019): “Las cofradías de Logroño en los siglos modernos”. En *Hispania Sacra* 71, Madrid, pp. 283-297.
- Lacarra Ducay, M^a del Carmen (2000), “Notas sobre la iglesia de Santa Engracia o santuario de las Santas Masas en el siglo XV (1421-1464)”. En *Aragón en la Edad Media XVI*, Zaragoza, pp. 425-443.
- Lafoz Rabaza, Herminio (2021): *Nunca fue fácil vivir aquí. Cantavieja en su historia*, Zaragoza: Comuniter.
- Laguéns Moliner, Manuel (2002): “El culto y devoción por los santos mártires patronos de Zaragoza, Engracia, compañeros y el labrador Lamberto”. En *Memoria ecclesiae*, 21, Oviedo, pp.231-267.
- Lamberto de Zaragoza (1782): *Disertación histórico-crítico-apologética sobre la vida y martirio de San Lamberto...*, Pamplona: José Miguel de Ezquerro.

- Martín Vaquero, Rosa (1997): “La religiosidad popular y el arte de la platería: obras artísticas para el culto a San Fausto Labrador en Bujanda (Álava)”. En Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *Religiosidad popular en España: actas del Simposium. 1/4-IX-1997*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y artísticas, v. 2, pp. 901-932.
- Monferrer Monfort, Àlvar (2008): *Las cofradías en Castellón y comarcas desde la Edad Media hasta finales del antiguo Régimen. Las contestaciones a la encuesta del Conde de Aranda*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Murari Orrantia, David (1999): “Centenario de los capuchinos en Sangüesa 1899-1999”. En *Zangotzarra*, 3, Sangüesa, pp. 253-305.
- Murari Orrantia, David (2013): “Ermitas de la villa y ciudad de Sangüesa/ Zangoza”. En *Zangotzarra*, 17, Sangüesa, pp. 259-306.
- Navallas Rebolé, Arturo (2011): “Las reliquias de Sangüesa”. En *Zangotzarra*, 15, Sangüesa. pp. 120-260.
- Pano Gracia, José Luis/ Hernando Sebastián, Pedro Luis/Sancho Bas, José Carlos (2002): *Magallón: patrimonio artístico religioso*, v. 1, Borja: Centro de Estudios Borjanos.
- Pinós Valencia, Concepción/Pérez Herrando, Pedro (2017): *Iglesia parroquial de san Valero - Zaragoza-: historia y patrimonio (1928-2017)*, Zaragoza: Universidad San Jorge Ediciones.
- Porres Alonso, Bonifacio/Arrieta Orbe, Nicolás (1985): *Santa María del Remedio: Historia de una advocación mariana, con noticias de mil imágenes y santuarios y doscientas ochenta y nueva ilustraciones*, Córdoba: Secretariado Trinitario.
- Puigvert i Solà, Joaquim M. (1986): *Una parroquia catalana del segle XVIII a través de la seva cosueta (Riudellots de la Selva)*, Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.
- Pujana, Juan (2006): *La reforma de los trinitarios durante el reinado de Felipe II*, Salamanca, Secretariado Trinitario.
- Réau, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos*, tomo 2, v. 3 (letras A-F), Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rincón García, Wifredo (1992-1993): “Aproximación a la iconografía aragonesa de Santa Engracia y de los Innumerables Mártires de Zaragoza”. En *Aragonia sacra*, 7/8, Zaragoza, pp. 401-425.
- Rincón García, Wifredo/Romero Santamaría, Alfredo (1980): “El retablo mayor de la iglesia parroquial de Ainzón”. En *Cuaderno de Estudios Borjanos*, VI, Borja, pp. 95-106.
- Rincón García, Wifredo/Romero Santamaría, Alfredo (1982): *Iconografía de los santos aragoneses, I*, Zaragoza: Librería General
- Roig i Torrentó, María Assumpta (1988): “Coexistencia de primeras advocaciones a santos locales con la nueva devoción a san Isidro Labrador (XVII-XVIII)”. En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 33, Zaragoza, pp. 81-104.
- Serrano Martín, Eliseo (2012): “Huesos de santos: Santa Engracia y las entregas de reliquias en las entradas reales zaragozanas”. En Peña Díaz, Manuel (coord.) (2012): *La vida cotidiana en el mundo hispánico: (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Adaba, pp. 407-424.

- Silanes Susaeta, Gregorio (1999): “Las cofradías de labradores de Pamplona durante los siglos XVII y XVIII”. En *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 31, Pamplona, pp. 611-650.
- Silanes Susaeta, Gregorio (2006): *Cofradías y religiosidad popular en el Reino de Navarra durante el Antiguo Régimen*, Sansol (Navarra): G. Silanes.
- Varazze, beato Iácopo da, OP: *Leyenda de los santos (que vulgarmente Flos Santorum llaman)...*, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas-Institutum Historicum Societatis Iesu.
- Velasco Bayón, Balbino, OCarm (1992): *Historia del Carmelo Español, v. II (provincias de Cataluña y Aragón y Valencia, 1563-1835)*, Roma: Institutum Carmelitanum.
- VV. AA. (2007): *San Miguel de los Navarros*, Zaragoza: Parroquia de San Miguel de los Navarros.

SALUS INFIRMORUM. REFLEXIÓN SOBRE LAS RELIQUIAS TERAPÉUTICAS Y ALGUNOS EJEMPLOS EN ARAGÓN

Pedro Luis Hernando Sebastián¹

Para el presente trabajo, nos interesa reflexionar sobre el uso de los objetos religiosos en el contexto de la curación, presentando además alguna de las reliquias curativas utilizadas en Aragón. Hay que intentar comprender la mentalidad de las personas que buscaban la solución a sus problemas de salud, su manera de entender el mundo, y la frágil línea que existía, y existe hoy, entre los conceptos de realidad constatable y realidad construida. Lo que a la gente le ha importado siempre es conseguir la curación y no tanto el medio para conseguirlo.

El concepto general que subyace en la mentalidad colectiva del cristianismo, desde sus orígenes, sobre la naturaleza y el sentido del mundo es que, como emanación divina, todo lo creado es perfecto. En la creación original nada es malo, no existen ni el dolor ni la muerte. Fue la intervención del mal lo que trastocó la obra de Dios, produciendo, entre otros muchos problemas, todas las enfermedades que aquejan a los seres humanos. Eso explica creencias como que la enfermedad es la consecuencia del pecado o un castigo de Dios a los pecadores. La enfermedad se produciría en la esfera de la lucha entre el bien y el mal, el pecado y la virtud.

El ser humano queda en el centro de la contienda, y sufre las consecuencias, pero Dios está de su parte y habría dejado señales para que pudiera evitar el dolor. Una teoría dedicada al estudio y análisis de las señales dejadas por Dios para tal fin es la conocida como teoría de las similitudes o las analogías. Se trata de comparar dos elementos sobre los que se puede establecer una relación ya sea formal (de aspecto o color) y utilizar lo que conocemos de uno de ellos para aplicarlo al otro que no se conoce. Con esta teoría se construirán teorías médicas como que los objetos o los seres de color rojo tendrían propiedades para curar las enfermedades de la sangre, que las nueces ayudan a sanar enfermedades del cerebro o las fresas las del corazón.

¹Profesor del Departamento de Historia del Arte peluher@unizar.es. Grupo de investigación *Vestigium*.

La cuestión es que, a pesar de que a lo largo de la Edad Moderna occidental el conocimiento científico va recuperando los niveles propios de la antigüedad clásica en lo que se refiere a la instauración de un modelo de conocimiento distinto al mágico, todavía sigue vigente la teoría de las analogías para intentar comprender algunas cuestiones.

Aplicada al uso de las reliquias, también se puede hablar de una teoría de las analogías. Por un lado, conocemos los hechos milagrosos realizados por un santo o una santa en su vida. Por otro, disponemos de los restos corpóreos de dichos santos o sus reliquias. La conclusión, en este sistema de pensamiento, es que reliquias y objetos con ellos relacionados deben servir para consumir el mismo tipo de milagros. Las reliquias como parte tangible de una persona que, de algún modo, ha sido distinguida por Dios, pueden ser los medicamentos que nos permitan curarnos de la intervención del demonio. Sirva también como sencillo ejemplo el caso de las reliquias extraídas de la Cueva de la Leche de Belén, consistentes en un tipo de mineral, similar a la tiza, que se indicaba para tratar enfermedades relacionadas con la lactancia, por su color blanco, un claro caso de geofagia milagrosa.

Si lo que se pretendía sanar era una enfermedad relacionada con la garganta, o un ahogamiento, se debía invocar a San Blas. Si se trataba de una enfermedad del pecho, a Santa Águeda, y a San Bartolomé para los que sufrieran enfermedades en la piel. Una invocación o un rezo podía bastar. No obstante, lo más efectivo era siempre disponer de los restos materiales físicos que pudieran intervenir en la curación o en el hecho milagroso buscado. No es lo mismo rezar al santo que poder tocar directamente sus restos sagrados o los objetos con ellos relacionados. Siempre ha sido más valorado establecer contacto físico entre los intervinientes en un acontecimiento religioso para asegurarse los beneficios esperados. En este sentido hemos de recordar la práctica de las “ligaduras” para curar dolencias. En algunos lugares de Aragón, entre los siglos XIII al XV, para curar dolores en las piernas se ataba una rana, y para cuestiones que tenían que ver con la impotencia, se ataba al paciente un pene de lobo.² De estas prácticas mágicas a ligar o contactar la reliquia del santo, o santa en cuestión, con la parte enferma del cuerpo que se requiera, sólo hay un paso.

²“Tratamientos médicos medievales en la Corona de Aragón (s. XIV - XV)”. En: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66391/1/TFG%20Hern%C3%A1ndez%20Ruiz%20Salvador.pdf> [fecha de consulta: 15/04/2022].

Este es el papel que cumplen las reliquias, servir como protección, ya sea para la propia vida o la de la familia, evitar el dolor y el sufrimiento corporal en este mundo. No se trata tanto de una cuestión espiritual sino de una cuestión práctica.

Maneras de utilizar las reliquias para obtener la curación.

Tres son fundamentalmente los modos de conseguir el remedio que aporta una reliquia u objeto sagrado a la curación: ingesta, aplicación y radiación. Para el primero de los casos desconocemos las posologías concretas, pero sí que existían diversos procedimientos. Según Gregorio de Tours, el polvo de la tumba de San Martín, tomado en infusión, servía contra la disentería y los cólicos infantiles. Quienes acudían al lugar recuperaban la salud y solucionaban sus problemas. Visitar sus reliquias devolvía la deseada salud a leprosos y energúmenos, a locos, a lunáticos y endemoniados; los ciegos recuperaban la vista y los paralíticos se erguían por su intercesión.³ En Solarda, Navarra, se rinde culto a San Gregorio Ostiense a través de su cráneo. Éste, presenta dos agujeros por los que se hace pasar agua y vino durante el día de su festividad. Los fieles que beben cualquiera de estos líquidos se ven aliviados de sus dolores de cabeza.⁴ La ingesta sería el grado máximo de contacto, ya que en realidad, la reliquia pasa a formar parte real del individuo.

No hemos localizado en Aragón ejemplos de reliquias directamente ingeridas por los enfermos para procurar su salud. Lo más parecido quizás es la reliquia de San Urbez de Nocito, que liberaba de la posesión diabólica. Su cuerpo incorrupto era introducido en una balsa de agua ubicada frente a la iglesia para solucionar problemas de sequía y poder ser bebida por los necesitados.

Sí que existen ejemplos muy significativos de actos curativos por aplicación. El que comentamos en esta ocasión es el de San Blas de Ateca. Además de la conocida celebración de la “Mascara” y la correspondiente hoguera en el centro del pueblo, se realiza una curiosa ceremonia religiosa terapéutica. San Blas es requerido como sanador de las enfermedades de la garganta por haber salvado de ahogamiento a un niño. Se podría pensar que en la celebración, se utilizara alguna reliquia del santo para ponerla en contacto con esta parte del cuerpo y sanarla. Sin embargo, lo que la tradición local ejecuta

³ Lapeña, 2006: 24.

⁴ Ramos, 2020:26.

se basa en una argolla metálica que porta la imagen del santo que se encuentra en su ermita.

En estricto sentido esta argolla no es una reliquia, sino una parte de la escultura. El artista que la colocara, quizás quiso aludir a su encierro y cautiverio previo a su martirio. La devoción popular unió la tradición de su hagiografía con el objeto que se tenía disponible. Esta celebración curativa todavía se mantiene, acompañándola del reparto de los roscos del santo que se depositan en su peana. Se quita la argolla a la imagen y se pasa por la garganta de los que lo requieren.⁵ De nuevo nos habla de la necesidad de tocar, del contacto directo con el objeto que consideramos milagroso. A pesar de que se trate de una parte de la escultura, ésta representa a la santidad, y es la santidad realmente.

Cuando nos referimos a la acción curativa de una reliquia por radiación, nos referimos a aquellas que actúan en función de la proximidad del devoto. Uno de los casos más conocidos de reliquias taumatúrgicas de este tipo en Aragón es el de Santa Orosia. Como su martirio consiste en ser despedazada y sobre todo, decapitada, se considera apropiada para la curación de las enfermedades relacionadas con la locura, que históricamente ha sido tanto como decir posesiones demoníacas.

El día de la romería de la Santa, acudían los enfermos con la esperanza de curarse de sus males. La imagen de esta romería debía ser sobrecogedora.

Los pobres enfermos, en su mayoría mujeres, iban detrás de la urna, con los dedos atados con cordeles. Durante el recorrido aumentaba la tensión, llegando al paroxismo cuando la persona enferma se situaba bajo las andas que sostenían la urna. En medio de terribles ataques nerviosos, si lograba romper las ataduras de sus dedos, se interpretaba que la Santa la había librado milagrosamente de los demonios que invadían su cuerpo.

Al final del trayecto entraban en trance, se arrancaban las vestiduras, arrojaban lejos el calzado y lanzaban gritos sobrecogedores. Cuando llegaba el momento de venerar la reliquia se oponían con violencia a hacerlo, en una manifestación diabólica de fobia a lo sagrado, mientras que sus acompañantes les forzaban a ello. Si se registraba una curación portentosa, se anunciaba que el poseso se había "apaciguado". La superstición aconsejaba regresar a los "espirituados" y sus acompañantes a sus localidades por un camino diferente al de la ida.

El día de la Santa se celebraba en Jaca con la procesión general a la que acudían todos los pueblos de la comarca. Al finalizar, los sacerdotes pasaban los escapularios,

⁵ Martínez, 1994:26.

medallas o rosarios de los fieles por la urna de las reliquias para generar reliquias protectoras por contacto.⁶

Dos son las cosas más significativas de la ceremonia descrita. Por un lado, la necesidad de colocarse lo más cerca posible de la reliquia. A pesar de no poder tocarla, el hecho de pelearse por procesionar junto a la peana es más que significativo. La segunda cuestión es la naturaleza catártica del acto y la gran cantidad de personas que acuden al mismo, no pudiéndose distinguir lo individual de lo colectivo. Nos podemos imaginar que todas estas personas convivirían con su enfermedad sin más esperanza que la llegada del día de Santa Orosia. En el año 1947 se prohibirá la presencia de estas personas.

Otros santos están directamente relacionados con la práctica médica, y su devoción está muy extendida por Aragón, pero no hemos documentado rituales terapéuticos en torno a sus reliquias o a otro tipo de objetos que los caractericen. Se trata de San Cosme y San Damián. En lo que se refiere al culto a sus reliquias, en el entorno de su monasterio ubicado en plena sierra de Guara, se pueden rastrear todo tipo de ritos mágicos y protectores. Fue uno de los centros de peregrinación importantes del norte de Aragón. En este caso se trata de verdaderos médicos, que obraron el milagro de la implantación de una pierna amputada a un paciente.⁷

Especial mención requiere el principal elemento devocional de Aragón que es la imagen de la Virgen del Pilar. Es también el principal instrumento para procurar la salud y favorecer la sanación de las enfermedades. El más conocido es el denominado Milagro de Calanda, que podríamos incluir en el apartado de reliquias aplicadas, pues la administración de aceites de las lámparas de la basílica sobre los restos de su pierna perdida fue lo que produjo su reposición. A estos aceites también se les otorgaba la propiedad de curar el bocio.

La Virgen del Pilar incorpora otro elemento taumátúrgico y protector como son las cintas con las medidas de su imagen. Muestran de nuevo, la necesidad de disponer de objetos que nos acompañen y que se puedan tocar y utilizar en la vida cotidiana. El uso de cintas y medidas de algunas partes del cuerpo, o de las medidas de los niños al nacer, se documentan en rituales médicos ancestrales. En nuestro caso es más bien disponer de algo

⁶ “Santa Orosia patrona de los endemoniados”. En: <https://es.gaudiumpress.org/content/78231-santa-orosia-patrona-de-los-endemoniados/> [fecha de consulta: 15/04/2022].

⁷ Walker, 2011: 51-60.

que ha tocado realmente a la imagen de la Virgen, considerada junto a su Pilar, un tipo de reliquia. En la praxis médica tardomedieval aragonesa se empleaban telas y cintas que se procesaban mediante rituales mágicos y el enfermo debía llevar atadas en la parte afectada. La hija del converso Pedro de Santa Clara se habría curado con estos procedimientos.⁸

Bibliografía

- Lapeña, Ana (2006): “Santos y devociones preferidas en Aragón en los siglos de esplendor del canto gregoriano”. En: *IX Jornadas de Canto Gregoriano: Antiphonarium de sanctis*. Zaragoza: IFC, p. 24.
- Marín, Encarnación (1983). “Relación judeoconversa durante la segunda mitad del siglo XV en Aragón: enfermedades y muertes”. En: *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 43, 2, Madrid: p. 255.
- Martínez, Francisco (1994): *El culto a san Blas y la Máscara de Ateca*. Zaragoza: CEB.
- Ramos, Javier (2020): *La España Sagrada. Historia y viajes por las reliquias cristianas*. Córdoba: Arcopress.
- Walker, Mónica (2011): “Los santos médicos Cosme y Damián”. En: *Revista Digital de Iconografía Medieval*, III, 5, Madrid, pp. 51-60.

⁸ Marín, 1983: 251-344.

UN RELICARIO PARA LA BULA FUNDACIONAL DE LA ORDEN DE LAS CONCEPCIONISTAS: EL VALOR DE LAS RELIQUIAS COMO HERRAMIENTA DE LEGITIMACIÓN

Jaime Moraleda Moraleda¹

Introducción

El valor legitimador de los objetos sagrados hunde sus raíces en lo más arcano de la historia de las religiones². La vara florida de Aarón, diseño divino como sumo sacerdote, ocupaba ya un simbólico lugar entre los objetos que contenía el Arca de la Alianza³, y así se mantuvo como emblema en las representaciones que utilizó el cristianismo con objeto de dignificar la elección sacerdotal⁴. De igual modo, como testigos de fe, se revalorizaron los restos corporales de los primeros mártires⁵, confiriéndolos un valor de intercesión ante la divinidad que fue incrementando sus recursos a lo largo de los siglos⁶. Como herramienta devocional o taumatúrgica el culto a las reliquias acrecentó el anhelo por reunir las y el afán por mercadear y trasladar sus restos, lo que generó no pocos problemas de probación de su verosimilitud, a la par que entrañaba creencias más cercanas a la superstición que a la ortodoxia religiosa⁷. El uso y abuso de las reliquias y su acumulación indiscriminada condujo al sentir humanista de búsqueda de rigor en cuanto a su veneración, pues frente a las malas prácticas se alzaron numerosas voces que, como fray Hernando de Talavera, reclamaban el debido uso, frente a quienes “sacan las reliquias de las arcas [...] y las muestran al pueblo y se las dan a besar y se las ponen por acá y por allá, por buen sacar dinero”⁸.

¹Profesor del Departamento de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades de Toledo (UCLM), jaime.moraleda@uclm.es. Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación Científica y Transferencia de Tecnología de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, cofinanciados por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Toledo e Italia. Relaciones artísticas de ida y vuelta (ss. XVI-XVIII), SBPLY/19/180501/000311. IP principal: Palma Martínez-Burgos García. UCLM.

² Agradezco a la comunidad de religiosas concepcionistas las facilidades para acceder a la pieza original y poder realizar el estudio detenido de su contenido.

³ Carta a los Hebreos: 9, 4.

⁴ Réau, 1999: 255.

⁵ Encuentra Ortega, 2018: 1-7.

⁶ Cabe recordar la defensa del valor de las reliquias expuesto en el II Concilio de Nicea, celebrado el año 787, donde se manifestó la condena a quienes rehusaran de su significación sagrada. Ver: Rodríguez García, 1966: 370.

⁷ Martínez -Burgos, 1990: 119.

⁸ Hernando de Talavera: *Breue y muy prouechosa doctrina de lo que deue saber todo christiano*, 1496. Biblioteca Nacional da España (INC/2489).

La etapa posterior al Concilio de Trento (1545-1563) supuso un revisionismo extremo de aquellas prácticas poco adecuadas a la devoción sincera, tal y como expresaba el arzobispo Bartolomé de Carranza, quien enjuiciaba el abuso de las reliquias por el mismo estamento eclesiástico, “[...] que no las tienen sino para en ciertos días ponerlas en las puertas de sus iglesias para pedir limosna [...]”⁹, lo que ahondaba en el descrédito con el que “los herejes” habían descrito aquella modalidad de piedad popular. De igual modo, se reivindicó la veneración alejada de las supersticiones¹⁰, para lo que se inició un proceso normativo con el que se atendía al modo correcto para el culto de dulía, tanto desde la perspectiva moral como formal¹¹. (Fig. 1)



Figura 1. Sancho Dávila: *De la veneración que se deve a los cuerpos de los Sanctos...*, 1611. Pedro Ciruelo: *Reprobación de las supersticiones y hechizarias*, 1551. ©Biblioteca Digital de Castilla y León.

⁹ Bartolomé de Carranza: *Comentarios del reuerendissimo señor Frai Bartholome Carrança de Miranda sobre el catechismo Christiano: diuididos en quatro partes: las quales contienen todo lo que professamos en el sancto baptismo...* Amberes: casa de Martín Nucio, 1558. Biblioteca Nacional da España (R/5573).

¹⁰ Ciruelo, Pedro (1551): *Reprobación de las supersticiones y hechizarias*. Medina del Campo: en casa de Guillermo de millis. Biblioteca Digital de Castilla y León. Signatura: GE-512

¹¹ Junto a los textos del cardenal Carlos Borromeo, cabe destacar la aportación a la esfera devocional de los españoles Jaime Prades –*Historia de la Adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la fuente de la salud...* Valencia: en la impresión de Felipe Mey, 1596- y del obispo de Jaén Sancho Dávila –*De la veneración que se deve a los cuerpos de los Sanctos y a sus reliquias y de la singular con que se a adorar el cuerpo de Iesu Christo ...* Madrid: por Luis Sanchez, 1611-. Biblioteca de Castilla y León. Signatura: GE-1019.

Tras lo expuesto, la visión post-conciliar adquirió matices doctrinales en el uso y consecución de las reliquias¹², depositarias de la fe verdadera, y por ende bajo un férreo control que certificara su autenticidad¹³. En esta línea, el principio de decencia ante los sagrados restos implicaba su definitivo asiento, “que no se pueden mover de lugar sin licencia del papa y del príncipe, y que no se deben enseñar a cada paso pues se entibia la devoción”¹⁴, aspecto que se vio reforzado por la normativa procedente de las constituciones sinodales diocesanas¹⁵.

Un relicario como objeto legitimador para la bula *Inter Universa* y la fundación de la Orden de las Concepcionistas

Bajo el recurso renovado del culto a las reliquias propiciado desde la tendencia posterior a Trento –con especial predisposición en los territorios hispánicos a la *imitatio* del fervor del rey Felipe II- se multiplicó la materialidad del objeto relicario como digno depositario de los sagrados restos. De igual modo, la condición sobrenatural de las reliquias invitaba a su contemplación por parte del fiel, incluso en aquellos casos en los que la función primordial iba dirigida a su veneración dentro del ámbito claustral. En esta línea, los receptáculos asumieron una variada naturaleza material y formal, en la mayoría de los casos, herederos de las corrientes estilísticas imperantes en cada contexto artístico.

La Orden de las Concepcionistas, cuya casa madre se levantó en la ciudad de Toledo, fue fundada por doña Beatriz de Silva, dama de origen portugués que llegó a tierras de Castilla hacia 1447 con el séquito de Isabel de Portugal, quien habría de convertirse en la segunda esposa del rey Juan II. Tras diversos avatares descritos en su biografía como dama de la corte, abandonó el palacio de Tordesillas y arribó a Toledo para formar parte de la comunidad seglar del convento de Santo Domingo el Real¹⁶. El retiro al que se sometió condujo su espíritu a la gran empresa de fundar un convento en honor de la Inmaculada, para lo que recibió el apoyo de la princesa Isabel, futura reina de Castilla. Desde 1484 la dama portuguesa se retiró con otras doce mujeres a las dependencias de

¹² La sesión XXV del Concilio de Trento –celebrada en diciembre de 1563- atendió al culto a los santos, sus reliquias e imágenes, lo que significa un incuestionable esfuerzo por ordenar y renovar su veneración. Ver: Bouza, 1990: 34.

¹³ López de Ayala, 1875: 453.

¹⁴ Cianca, Antonio de (1595): *Historia de la vida, invención, milagros y traslación de San Segundo, primero obispo de Ávila*. Madrid: Luis Sánchez.

¹⁵ Martínez-Burgos, 1990: 140.

¹⁶ Omaechevarría, 1976.

los antiguos Palacios de Galiana¹⁷, cedidos por la reina, lo que supuso el origen de un beaterio desde el que solicitó a Roma la adopción de una regla y hábito propios para una comunidad en honor a la Concepción de María. El año 1489 el papa Inocencio VIII rubricó la bula *Inter Universa*¹⁸ por la que concedía la fundación de un nuevo monasterio observante bajo la Orden del Císter¹⁹. Aquella bula pontificia fue el primer peldaño para la consiguiente formulación de una nueva Orden, ratificada con la bula expedida por Alejandro VI en 1494 y con la posterior de Julio II, en 1511²⁰.



Figura 2. Relicario para la bula *Inter Universa*, 1611 Fotografía del autor, © Convento de la Inmaculada Concepción de Toledo

¹⁷ Martínez Caviro, 1990: 257.

¹⁸ Existe un hecho legendario relacionado con la bula papal, por el que se narra que ésta fue perdida en el naufragio de la nave que venía desde Roma. Sin embargo, el documento fue encontrado por doña Beatriz, de forma milagrosa, guardado en un cofre, lo que se ha representado en variadas manifestaciones artísticas y que, de algún modo, entra en relación con su custodia en el presente relicario; la bula se convirtió, a ojos de la comunidad, en una verdadera reliquia.

¹⁹ La peculiaridad que la bula papal otorgaba a la nueva orden observante radica en el vínculo jurisdiccional al arzobispo de Toledo y recoger la concesión de hábito propio: de color blanco, con manto azul y cordón de san Francisco.

²⁰ La bula *Ex Supremae Providentia*, de 1494, permitió, entre otras cosas, la implantación de la Orden de Santa Clara en sustitución de la Orden del Císter. Por su lado, la bula de Julio II, *Ad Statum Prosperum*, confirió a la comunidad una regla propia, adquiriendo la anhelada independencia.

Consolidada la Orden y establecida en las antiguas dependencias conventuales que habían ocupado previamente los padres franciscanos²¹, la abadesa Petronila de Rojas encargó en 1611 la composición de un relicario múltiple con el objetivo de guardar en su interior la primera bula fundacional, cuya relevancia radicaba tanto por representar la génesis de la comunidad observante como por el carácter milagroso de su descubrimiento. (Fig. 2) En este sentido, consideramos el relicario una herramienta evidente de legitimación ante la independencia de la comunidad, cuya fundación no vivió ajena a las dificultades y limitaciones de establecimiento de nuevas órdenes que imponía el IV Concilio Lateranense de 1215.

Como hemos indicado, la tipología de los relicarios asumió, por norma general, las pautas de estilo que protagonizaron los diferentes contextos artísticos peninsulares. El caso que nos ocupa se formuló bajo la tipología de pequeño retablo portátil –o de sobremesa-, según el modelo clasicista imperante en la mazonería española de finales del siglo XVI y principios del siguiente.

Concebido a modo de ostensorio, el relicario tiene un formato rectangular vertical, elevado sobre un pedestal abocinado de base rectangular y rematado en un frontón triangular²², cuyas dimensiones son de 595 x 390 x 65 mm. Consiste en una pieza de madera ebonizada, cuyo cuerpo principal está construido en madera de pino. Si bien, el anverso se presenta recubierto con chapa de ébano y molduras del mismo material, además de pequeños detalles en hueso, simétricamente dispuestos en la bordura²³, así como apliques de bronce dorado en el interior del tímpano y en la base²⁴.

El centro se organiza en torno a una pintura sobre papel con el episodio de la milagrosa aparición de la Virgen a doña Beatriz de Silva. La escena iluminada, cuyas dimensiones son de 140 x 125 mm, responde a los cánones manieristas de principios de la centuria del Seiscientos, donde la imagen mariana, representada con la media luna bajo los pies -como evidente alusión inmaculista-, manifiesta una elegante gestualidad acorde a la *grazzia* del

²¹ La Orden de San Francisco se había trasladado al Monasterio de San Juan de los Reyes, construido desde 1477 a expensas de la reina Isabel.

²² En los extremos laterales del frontón, así como en su vértice, encontramos los huecos que han podido dejar los remates en bronce o madera que, de forma habitual, completaban estas piezas. Por el contexto cronológico podríamos considerar un perfil piramidal, o de bolas, como modelo contemporáneo encontrado en los retablos del convento.

²³ Solo las filigranas superiores de la bordura y las incrustaciones de la base están realizadas en hueso, el resto son imitaciones pintadas en blanco sobre la superficie de la madera.

²⁴ En ambos espacios se aprecia la pérdida de pequeñas piezas, tres en el frontón y otras tres en la base.

contexto del arte toledano, muy influido por la estela dejada por el taller del Greco, a lo que responde, de igual modo, la estilizada figura del Niño²⁵ (Fig. 3).



Figura 3. Escena central del relicario: *santa Beatriz de Silva ante la Virgen María con Niño*. Fotografía del autor, © Convento de la Inmaculada Concepción de Toledo.

No hemos hallado documentación alguna que nos permita identificar la autoría de esta obra, si bien, podemos ponerla en relación con los trabajos de uno de los coetáneos del pintor candiota, el toledano Antón Pizarro (c. 1570-1622)²⁶, de quien tenemos constancia que en 1596 había contratado la ejecución de unos lienzos para la comunidad²⁷. Aunque heredero de un canon alargado en las figuras, observamos un progresivo acercamiento a las renovadas fórmulas clasicistas del primer Naturalismo, con una característica rotundez en el diseño. La escena se completa con un texto sobre la imagen de la fundadora, quien se postra vestida con el hábito propio de la nueva Orden, en el que se lee: “Doña Beatriz

²⁵ La composición anatómica del Niño nos recuerda el lienzo con la imagen de san Lucas como pintor del icono mariano, obra de hacia 1620, conservada en el Monasterio de Guadalupe. Ver: Civil, 2005: 18-19.

²⁶ Pérez Velarde, 2020: 165-195.

²⁷ Angulo y Pérez Sánchez, 1972: 25.

de Silba Fundadora de la Co[n]cepcion”. El protagonismo evidente de la escena condiciona la función devocional del relicario, pero no como ostensorio frente al que venerar una reliquia en concreto, sino como marco legitimador en cuyo centro se habría de colocar la bula papal²⁸, rodeada de variados restos óseos que complementan la semántica cotrarreformista. Por otra parte, el anverso presenta el acceso al interior del receptáculo, cerrado con llave, tal y como recomendaban las constituciones sinodales: “[...] que las reliquias de los santos, ciertas y aprobadas, se tengan en mucha veneración y en buena guarda debajo de llaves [...]”²⁹.

El marco que rodea la imagen devocional se compone de 8 compartimientos, 4 pequeños en las esquinas, 2 verticales en los laterales y 2 horizontales en los extremos superior e inferior. Los restos óseos dispuestos en los casilleros están identificados mediante sus correspondientes filacterias manuscritas, alguno de cuyos formatos recuerdan las composiciones de lacería manierista, tal y como observamos en algunas joyas-relicario de la misma centuria³⁰. En el recuadro superior izquierdo encontramos los restos de san Francisco, san Ignacio de Antioquía, san Bernardo, san Benito y san Andrés Apóstol, mientras que en el tramo inferior se recogen los huesos de santa Clara, santa Marina, santa Seraphina, santa Esperanza y santa Lucía³¹. Del lateral derecho solo podemos leer la filacteria inferior -al haberse desprendido la correspondiente al casillero superior- donde se enumeran los restos de santa Victoria, santa Tecla, santa Dipera³², sancta Gracia y santa Apolonia. El resto de reliquias corresponden a san Saturnino y san Zenón -en los huecos verticales de los laterales- y a san Fortunato -en el enmarque superior-, quien comparte espacio con un resto óseo de las Once Mil Vírgenes. Como complemento, el recuadro inferior contiene una cartela en la que se puede leer: “Aquí está la Bula de la Institución de la Orden de la Santísima Concepción hallada milagrosamente en el cofre de la Señora doña Beatriz de Silva. Hizo este relicario doña Petronila de Rojas, siendo

²⁸ Desde 1976, fecha de la canonización de santa Beatriz de Silva por el papa Pablo VI, la bula se extrajo del relicario y se muestra actualmente enmarcada en el coro alto del convento toledano.

²⁹ *Constituciones Synodales del Obispado de Osmá, hechas y ordenadas por el Reuerendissimo Señor Don Sebastian Perez Obispo del dicho Obispado. Recebidas y consentidas en la Synodo que celebroy en la Cathedral, desde tres de Iulio, de mil y quinientos y ochenta y quatro, hasta quinze del dicho mes y año*, título XLV. Villa del Burgo: por Diego Fernandez de Cordoua, 1586.

³⁰ Naya, 2019: 218-230.

³¹ Todos los restos de este casillero, así como el opuesto del tramo derecho, corresponden a santas mujeres que comparten su condición de mártires.

³² Hemos podido encontrar referencias semejantes a este nombre entre las reliquias que se guardan en el Colegio Jesuita de san Nicolás de Michoacán (México), en cuyo listado de restos se puede leer “Hueso de Santa Dispara, V.M.” Tras consultar el martirologio romano, no hemos podido concluir con la identificación de este nombre.

Ab[ade]s, año 1611.” No hay duda al respecto de la finalidad del relicario, al concebirse desde su génesis como objeto de devoción en torno a la imagen de doña Beatriz y al milagroso hallazgo de la bula fundacional.

En la bordura externa del cuerpo principal del relicario encontramos 8 nuevos compartimentos con reliquias; los superiores e inferiores -de izquierda a derecha- contienen los restos de san Silvestre papa, san Marcelino papa, san Pio papa y san Urbano papa, respectivamente. Los huecos laterales recogen las reliquias de san Zoilo y san Félix -a la derecha- y de san Mauricio -a la izquierda-³³. El relicario se completa con los restos de Fray Martín Ruiz³⁴ -dentro del compartimento de la base- y de santa Marcelina, santa Beatriz mártir, san Alejo y santa Emerenciana -recogidos en sendos receptáculos circulares abiertos en los laterales del cuerpo del relicario. Por último, la pérdida de la filacteria nos impide identificar el contenido del compartimento central del tímpano, enmarcado con un aplique de bronce dorado de diseño barroco (Fig. 4).



Figura 4. Detalle del frontón del relicario para la bula *Inter Universa*, 1611. Fotografía del autor, © Convento de la Inmaculada Concepción de Toledo

³³ No hemos podido identificar los restos del receptáculo inferior, por carecer de filacteria, así como apuntamos la pérdida del vidrio protector.

³⁴ Fray Martín Ruiz murió en 1364 y fue uno de los padres franciscanos del convento de la Orden mendicante, cuyo sepulcro se encuentra en la iglesia conventual del edificio que hoy ocupa la comunidad de la Concepción, fundada por santa Beatriz de Silva.

Conclusión

El diseño del relicario del convento de las Concepcionista de Toledo arroja una semántica compleja. Más allá del contexto devocional, la composición de esta pieza que, a pesar de sus pérdidas, goza de plena autenticidad, adquiere un significado legitimador al concebirse como receptáculo para la bula *Inter Universa*, el primer documento que recibió la comunidad impulsada por doña Beatriz de Silva, del que se desprende un valor simbólico por su milagroso hallazgo.

Durante el siglo XVII fueron frecuentes los relicarios a modo de ostensorios y pequeños retablos, con escenas devocionales rodeadas por variadas reliquias, si bien, el valor singular de esta pieza es el objetivo para el que fue encargada: dotar a la recepción de la primera bula de voluntad divina, para lo que el uso de las reliquias supuso una herramienta de legitimación cercana a las propuestas contrarreformistas.

Bibliografía

- Angulo Íñiguez, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso (1972): *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bouza Alvarez, José Luis (1990): *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Civil, Pierre (2005): “El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de San José”. En: *Les Cahiers de Framespa*, 1, pp. 1-24.
- Encuentra Ortega, Alfredo (2018): “Las reliquias y el culto a los mártires”. En: Naya Franco, Carolina y Alfaro Pérez, Francisco José (dirs.) (2018): *El culto a las reliquias: interpretación, difusión y ritos*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 1-7
- López de Ayala, Ignacio (1875): *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Imprenta Real.
- Martínez Caviro, Balbina (1990): *Conventos de Toledo*. Madrid: El Viso.
- Martínez –Burgos García, Palma (1990): *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Naya Franco, Carolina (2019): Joyas-relicario. Agnus aovados “a dos haces” y otros “detentes”. En: Naya Franco, Carolina y Alfaro Pérez, Francisco José (dirs.) (2019): *Supra Devotionem: Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 218-230.
- Omaechevarría, Ignacio (1976): *Orígenes de la Concepción de Toledo: documentos primitivos sobre Santa Beatriz de Silva y la Orden de la Inmaculada*. Burgos: Aldecoa.

- Pérez Velarde, Luis Alberto (2020): “El pintor toledano Antón Pizarro (ca.1570-1622)”. En: BSAA arte, 86, pp. 165-195.
- Réau, Louis (1999): *Iconografía de arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*, Tomo 1, vol. 1. Barcelona: Ediciones Serbal.
- Rodríguez García, Carmen (1966): *El culto de los santos en la España romana y visigoda*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

EL CUERPO INCORRUPTO DE MOSÉN LANCIS, EL SANTO DEL BARRIO DEL GANCHO

Sergio García Gómez¹

La insigne iglesia parroquial de San Pablo Apóstol de Zaragoza está considerada una de las parroquias más antiguas y monumentales de la ciudad. Sus orígenes se remontan a la Edad Media, cuando tras la conquista de la ciudad musulmana de Zaragoza los aragoneses fundaron en su lugar una pequeña ermita dedicada a San Blas. Con el paso de las décadas, el desarrollo de un nuevo barrio de la ciudad a su alrededor, llevó a mediados del siglo XIII a la constitución de la actual parroquia de San Pablo por iniciativa del obispo zaragozano Arnaldo de Peralta. Posteriormente se inició la creación de la actual iglesia, ejemplo destacado de la arquitectura mudéjar aragonesa. A lo largo del tiempo el templo primitivo ha ido cambiando, crecido y evolucionado mostrándonos los cambios artísticos y devocionales de los parroquianos a lo largo de los siglos. Como es habitual, esta larga historia de la iglesia y del barrio de San Pablo ha dado lugar a numerosas historias que en ocasiones se entrelazan con la leyenda, siendo una de las más conocidas la de Mosén Sebastián Lancis, popularmente conocida como la “momia” de San Pablo”.

Mosén Sebastián Lancis entre la leyenda y la historia.

A lo largo de la historia la muerte y la incertidumbre ante el más allá ha sido un terreno fecundo para la aparición de leyendas e historias populares. Durante décadas una de las historias más conocidas en el barrio de San Pablo fue la de Don Sebastián Lancis, Beneficiado de la parroquia en el siglo XVII.²

Tradicionalmente en el barrio de San Pablo se contaba la historia de este Beneficiado que según decían había alcanzado la santidad en vida debido a sus piadosas acciones. Especialmente se narraba un suceso dramático que aconteció en su vida y por el cual demostró un carácter humilde y piadoso. La historia arrancaba una noche en la Parroquia del Pilar donde un ladrón había entrado a robar en la casa llamada de Solarrás dando

¹Doctor en Historia del Arte. Técnico de visitas y actividades culturales de la iglesia de San Pablo. sggzaragoza@gmail.com

² Esta historia aparece recogida por ejemplo en diferentes ocasiones en el Heraldo de Aragón en 1945, 1981 y 2009.

muerte a uno de los habitantes apellidado Lancis. Al ser descubierto el asesinato, el ladrón inició su huida por las calles de la ciudad perseguido por las gentes de la casa y finalizando su recorrido en la iglesia de San Pablo. Allí solicitó apresuradamente acogerse a sagrado algo que permitían los fueros aragoneses de la época. En el templo fue recibido por uno de sus sacerdotes, Don Sebastián Lancis, al cual el asesino comenzó a contarle y a confesarle el motivo de la solicitud de acogida a sagrado. Al ser preguntado por el sacerdote por el nombre del asesinado, Don Sebastián descubrió en ese instante que tenía ante sí, al hombre que acabada de dar muerte a su propio padre. Mosén Lancis no se dejó llevar por la ira y actuó de una forma sorprendente, dando perdón al asesino. Además, lo acogió en su propia casa y lo cuidó el mismo durante once largos años de la contagiosa enfermedad de la lepra. Durante todo ese tiempo Don Sebastián no se contagió y los vecinos se maravillaron de su santidad. Al poco de morir el asesino el mismo Mosén Lancis falleció en “olor de santidad” según decían las gentes, siendo enterrado en la cripta del Capítulo de la iglesia.

Siguiendo los documentos del Archivo Parroquial de San Pablo podemos trazar parte de la historia de Mosén Sebastián Lancis, el cual empezó su sacerdocio en la Parroquia de San Pablo a mediados del siglo XVII.³ Rápidamente fue reconocido por sus coetáneos por sus altas virtudes, su humanidad, amor al necesitado, caridad y gran humildad. Fue benefactor de los más necesitados de la parroquia y de los niños y niñas del hospital de Nuestra Señora de Gracia. Así que no es de extrañar que la gente del barrio lo reconociera como Santo en vida a lo que hay que sumar que su muerte según contaban en la época se produjo en “olor de santidad”.

Don Sebastián falleció el día 9 de enero de 1686 en su vivienda de la calle San Pablo y fue enterrado al día siguiente en la cisterna del capítulo de la iglesia,⁴ tal como indica el Libro de Difuntos de ese año de la parroquia.⁵ Según nos relata el mismo documento dictó testamento el mismo día de su muerte ante el notario de número de la ciudad de Zaragoza,

³ En este punto quiero destacar y agradecer la ayuda y el trabajo realizado por su archivera D^a Ana Isabel Bruñén.

⁴ La cripta capitular fue creada bajo el coro de la iglesia de San Pablo en 1676. En este espacio se inhumaron los diferentes sacerdotes de la parroquia desde entonces hasta 1832. Las nuevas normativas municipales y la prohibición de enterrar dentro del espacio urbano llevó en esas fechas a la clausura del cementerio parroquial, así como a la prohibición de enterrar dentro del templo.

⁵ Libro de Difuntos. Tomo 13, folio 104. Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza.

Braulio Villanueva, y fueron ejecutores testamentarios el vicario de San Pablo, el Dr. Pedro Ximeno, y el coadjutor, el Dr. Manuel Laraga.

La primera vez que hay constancia de la aparición del cuerpo de Don Sebastián Lancis es en el año 1749 cuando se realizan obras en la cisterna de la cripta. En ese momento en el osario o carnerario se descubre el cuerpo incorrupto por lo que se decide colocar en unos de los nichos de la cripta. Según se indica en el libro de Resoluciones del Capítulo de 1790 en ese momento se sacaron 333 cadáveres más de la cisterna pero ninguno integro o incorrupto.⁶

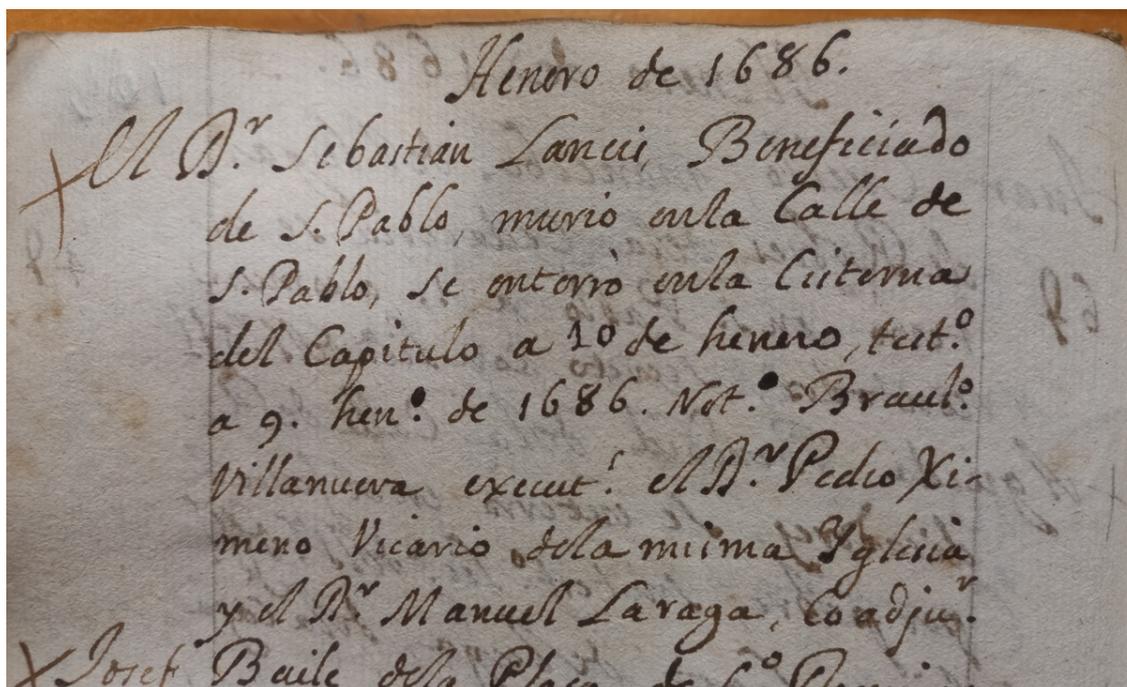


Figura 1. Registro de entierro de don Sebastián Lancis en el Libro de Difuntos de 1686. Foto del autor.

El cuerpo de Mosen Lancis se vuelve a descubrir en el año 1790, según recoge el libro de Resoluciones del Capítulo de la Parroquia de San Pablo de ese año.⁷ Concretamente el Capítulo reunido el día 1 de julio nos narra con bastante detalle todo lo que aconteció durante los días previos tras la aparición de un “cuerpo entero” en el carnerario de la iglesia. Según se detalla, tras la muerte del beneficiado Don Pedro Brusca el 25 de junio de ese año se buscó un nicho disponible para su entierro en la cisterna del capítulo. En la

⁶ Ya unos años antes en 1725 había aparecido el cuerpo incorrupto de fray Benito Latras, Abad del Monasterio Ribagorzano de Alaón y que dará lugar a la leyenda del Cos Sant o Cuerpo Santo. Su historia y vinculación con la parroquia de San pablo aparece recogida por Ana Isabel Bruñén en el artículo publicado en la revista Vinculo Escolapio, nº253, 2021, Pp. 18 y 19.

⁷ Libro de Resoluciones del Capítulo, 1786-1800, Folios 99-101. Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza.

búsqueda se abrió un nicho situado junto al altar de la cripta, dentro del cual apareció un cuerpo incorrupto, junto a él una nota indicaba lo siguiente: “Aquí está un cuerpo de un Sr. Eclesiástico, que se sacó entero de la cisterna en 1749, y se puso en este nicho, por estar entero”. Tras este descubrimiento el Vicario dictaminó sacarlo del nicho, llevarlo al Archivo alto del Capítulo con el objetivo de examinarlo detenidamente por gentes instruidas.

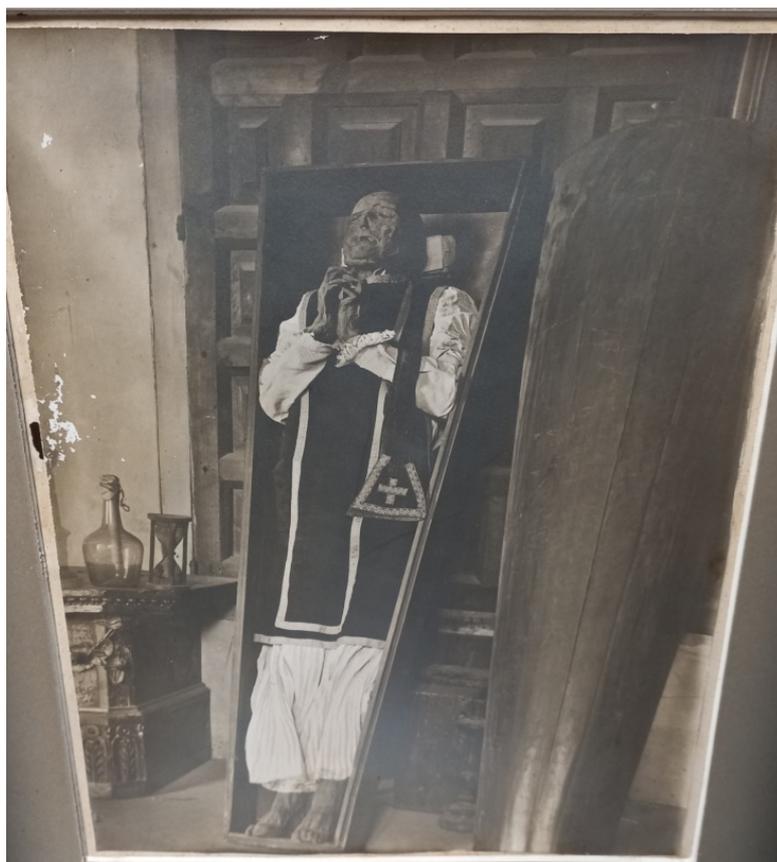
Según nos relata el documento, ya entonces se comentaba que en la cripta había un cuerpo incorrupto que correspondía a un Beneficiado que había acogido al asesino de su propio padre, librándolo de la justicia y cuidándolo en su propia casa de la enfermedad de la lepra durante once largos años como si fuera su propio padre.

El escrito nos detalla el examen realizado por el Colegial Cirujano Don Francisco Villa, el cual encontró el cuerpo en perfecto estado; igual que su ropa interior, libre de putrefacción, y un escapulario de la Virgen del Carmen pegado al cuerpo igualmente intacto. El cirujano también confirmó que el cadáver era flexible y no le faltaba nada, contando con manos, nariz, orejas, labios, dientes y vientre en perfecto estado, dictaminando finalmente que aquello era algo extraordinario. El texto continúa narrando que el cuerpo estuvo expuesto durante cinco días en la sala del archivo. Durante este tiempo recibió la visita de innumerables gentes instruidas, como eclesiásticos y médicos y todos se maravillaban de su incorrupción y más teniendo en cuenta el tiempo transcurrido en el primer nicho, posteriormente en el osario y los más de cuarenta años en el último nicho de la cripta.

Esos días también sirvieron para descubrir y verificar el nombre del Beneficiado incorrupto. Según se relata fue Don Felix Latassa, Racionero de Mensa de la Seo de Zaragoza, el que confirmó que se trataba de Don Sebastián Lancis ya que unos años antes Don Manuel Turmo, Canónigo Penitenciario de Zaragoza, al venderle un libro que había pertenecido a Mosén Lancis, le relató que había sido un hombre de vida ejemplar y que había acogido al asesino de su padre y lo había cuidado de la lepra. Con ello se verificaría la identidad del cuerpo incorrupto enterrado durante 104 años.

Tras los estudios se decidió llevar el cuerpo de nuevo al nicho donde se había encontrado y fue entonces cuando las gentes del barrio irrumpieron en la cripta abalanzándose sobre el cuerpo con el objetivo de llevarse una reliquia del “Santo del barrio”. El texto nos

detalla lo siguiente: “le quitaron la punta de las narices, algunos dientes y casi todas las uñas, también le quitaron el escapulario, medias y calcetas, un pedazo de jubón, parte del alba y algunos girones de la casulla, cortados con tijeras”. Tras expulsar a las gentes y volver la calma, el cuerpo fue nuevamente estudiado, vestido con una casulla nueva y finalmente depositado en el nicho en una caja. Dentro de ella se pusieron unas redomas o botellas con varios documentos que detallaban lo acontecido durante esos días con el



cuerpo de Don Sebastián Lancis. Igualmente se anotó todo ello por el archivero y secretario del Capítulo en el libro de Resoluciones para que quedara constancia “Ad futuram rei memoriam”.

Figura 2. Fotografía de Mosén Lancis que se se conserva en el archivo parroquial de la iglesia de San Pablo de Zaragoza. Se puede apreciar el alba blanca y la casulla de color negro y a la derecha la tapa de la caja realizada con toda probabilidad en el siglo XIX.

El cuerpo incorrupto de Mosén Lancis volverá a ver la luz en 1826. Tras informar el señor vicario al capítulo de la iglesia que en unos documentos de 1790 se indicaba que en la cripta había un nicho donde se custodiaba un cuerpo incorrupto. La insistencia de los señores Beneficiados propició la apertura del nicho y el traslado de la caja con el cuerpo

incorrupto a la sala alta del archivo parroquial.⁸ Algunos sacerdotes que lo habían visto en 1790 atestiguaron que se encontraba prácticamente igual. El Capítulo decidió volver a analizarlo por facultativos, los señores médicos colegiales de la ciudad.

Todos ellos certificaron vuelven a encontrar el cuerpo que continúa bien conservado por lo que el capítulo eclesiástico deciden llevarlo a la Sala Alta del Archivo y custodiarlo allí en una nueva caja de ciprés y bajo llave.

Posteriormente, ya en el siglo XX se colocará su cuerpo en una vitrina de cristal dentro de un altar situado en la Sala Capitular y realizado por los Hermanos Albareda en 1928. Una gran imagen de Cristo en la cruz preside este espacio donde los sacerdotes capitulares se reunión en Capítulo. Mosén Lancis está vestido con casulla negra y alba blanca y mantiene su buen estado de conservación.



Figura 3. Cuerpo de Mosen Lancis, tal como puede verse en la actualidad. Fotografía del autor.

⁸ Libro de Resoluciones del Capítulo, 1822-1846, Folios 52-53. Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza.



Figura 4. Detalle de las manos de Mosén Lancis tal como se puede ver en la actualidad. Fotografía del autor.

Ya en tiempos recientes la historia de Don Sebastián Lancis volvió a aparecer en público en la prensa aragonesa. Hay que destacar el artículo publicado en el Heraldo de Aragón en 1945 y recuperado en el mismo periódico por Mariano García en 2009.⁹ En él se detalla la conservación en la Sala Capitular de la iglesia de San Pablo del cuerpo incorrupto de don Sebastián Lancis en una vitrina de madera y cristal, bajo el altar del Santo Cristo. La historia del asesino al cual protegerá Don Sebastián Lancis continúa recordándose, siendo un relato que como el de tantos cuerpos santos se sitúa entre la historia y la leyenda.

Conclusión

Hoy día el cuerpo incorrupto de Don Sebastián Lancis continúa conservándose en la iglesia de San Pablo. Su cuerpo ya desde el siglo XIX preside de alguna forma el espacio donde se reunían los sacerdotes capitulares de la parroquia. Su simple presencia y, obviamente, su historia, conocida sin duda por todos los que allí se reunían, debía servir de ejemplo vital y moral para todos ellos. El cuerpo incorrupto de un sacerdote, vecino del barrio de San Pablo, era la mejor demostración posible de que la santidad está al alcance de la mano para todos. Las acciones realizadas en vida por Mosén Lancis, fueran

⁹<https://www.heraldo.es/noticias/blog/2009/07/01/la-increible-historia-la-momia-la-iglesia-san-pablo-1256238-2261124.html> [25/04/22]

veraces o fruto de la leyenda le habían asegurado la santidad como su cuerpo incorrupto de alguna forma demostraba. La labor benéfica de Mosén Lancis y la truculenta historia del asesino de su padre y posterior perdón, se mantienen en la tradición oral de algunos habitantes del barrio de San Pablo y que todavía recuerdan que en la iglesia se conserva la llamada por muchos “la Momia de San Pablo”.

LAS RELIQUIAS COMPARTIDAS. LA CUSTODIA DE RESTOS SANTOS POR LOS V CONDES DE ARANDA, DON ANTONIO XIMÉNEZ DE URREA Y DOÑA LUISA DE PADILLA

Laura Malo Barranco¹

La devoción hacia los restos santos fue una práctica compartida dentro de la comunidad religiosa católica que tomó gran fuerza tras los decretos del Concilio de Trento. Los matrimonios pertenecientes a la elite nobiliaria hicieron suya esta adoración a las reliquias que supuso un punto de encuentro dentro de la cotidianeidad devocional en las familias privilegiadas. Por medio de las líneas de este texto desea realizarse una aproximación a las reliquias propiedad de don Antonio Ximénez de Urrea (1590-1654), V conde de Aranda, y de su esposa doña Luisa María de Padilla (1591-1646) con el objetivo de conocer la posible identidad de los fragmentos de santo custodiados por la pareja y el uso dado a las preciadas reliquias familiares.

A la hora de abordar la realidad devocional de los V condes de Aranda es necesario iniciar estas líneas remarcando lo destacado de la figura de la condesa doña Luisa como una reconocida escritora del siglo XVII. En sus seis trabajos dados a la imprenta entre 1637 y 1644, Luisa de Padilla planteó lo necesario de la búsqueda de la perfección entre la nobleza para conseguir un comportamiento virtuoso, en el cual se incluía también la corrección religiosa y, con ella, el culto a las reliquias. Revisitar y ofrecer nuevas miradas a los argumentos de la condesa de Aranda con el fin de conocer y analizar las prácticas religiosas del conjunto social privilegiado sigue siendo actualmente una valiosa tarea en curso². Los consejos y directrices que doña Luisa de Padilla dejó impresos en su obra resultan de gran interés a la hora de presentar toda una serie de prácticas devocionales en las que el culto a las reliquias aparecía como una base esencial en la construcción de una religiosidad virtuosa.

¹Profesora del Departamento de Historia, Área de Historia Moderna, de la Universidad de Zaragoza lmalo@unizar.es. Este artículo se enmarca en el Proyecto “Cultura devocional y santidad en España en la Edad Moderna: de las prácticas privadas a las públicas celebraciones” (PGC2018-094899-B-51), con Eliseo Serrano como IP y dentro del Proyecto “BIESES. Biografías de Escritoras Españolas” (PID2019-106471GB-I00) con María Dolores Martos como IP.

² Véase Coca, 2020: 201-209; Agreda/Naya, 2021: 214-240.

Tal y como presentan Ana Ágreda y Carolina Naya, la condesa de Aranda insertó entre aquellos consejos que conformaron su primer trabajo titulado *Nobleza virtuosa* (1637), — que fue dedicado a las figuras literarias de su hijo e hija mayor — toda una serie de pautas que hacen posible subrayar la importancia del culto a las reliquias dentro de la corrección religiosa. En ellos, doña Luisa explicaba a su hijo varón la necesidad de tener “mucha devoción con las Reliquias ciertas de los Santos, y hazedlas guarnecer, y poner en toda veneración, trayendo para vuestra defensa (que es la mejor) algunas de las mayores en calidad, y mas seguras”³. Por medio de dichas palabras es posible plantear que el elemento masculino de la familia, poseedor de mayor capacidad de administración económica, debía quizás responsabilizarse de la obtención de reliquias para la familia, así como del adorno y guarniciones necesarias para honrarlas como fragmentos de cuerpos santos. Por su parte, la mujer, representada en la figura la hija mayor de la condesa, obtenía un encargo ligado a la educación religiosa de los más pequeños del hogar, tradicionalmente vinculada al conjunto femenino de la casa. En ella, le era encargada la tarea de ofrecer a los niños de la familia la posibilidad de acercarse a las reliquias para que las usaran como elementos defensivos y aprendieran a serles devotos desde su tierna edad⁴.

Hombre y mujeres compartían tareas complementarias en relación al uso de las reliquias dentro de la primera obra de la condesa de Aranda, quien continuó realizando reflexiones acerca del culto a los huesos de santos en sus sucesivos trabajos. En el año 1639, doña Luisa de Padilla dio a la imprenta la *Segunda parte de la Nobleza Virtuosa* o *Noble perfecto*. En ella, doña Luisa planteaba los pasos necesarios para conseguir un comportamiento religioso adecuado a nivel personal y en relación a las actividades diarias entre las que incluía para “quando anduvieres fuera de casa, siempre que pasares de visita a los Templos” la necesidad de venerar los restos santos pues decía: “quantas pudieres adorar Reliquias, lo hareys”⁵.

Al año siguiente, en 1640, la condesa publicó una nueva obra titulada *Elogios de la verdad e invectiva contra la mentira*. En su capítulo XXI, la autora describió la

³ Padilla, 1637: 32. Citado en Agreda/Naya, 2021: 220.

⁴ “También importará desde muy chiquitos aprendan a reverenciar las Imágenes (que han de tenerlas muy hermosas en sus aposentos) [...] usen del agua bendita con reverencia, y la tengan a las reliquias, y cruces (defensivo que en saliendo a los peligros deste mundo les han de poner sin que se le quiten de día, ni de noche)”. En Padilla, 1637: 313. Citado en Agreda/Naya, 2021: 220.

⁵ Padilla, 1639: 183.

importancia religiosa de las figuras de los mártires mientras ofrecía interesantes relatos sobre los distintos espacios que albergaban restos de estos santos en el momento de su escritura. Para ella, las reliquias eran:

“el mayor tesoro y defensa de las Repúblicas [...] en que experimentan cada día mil favores de tal protección con portentosos milagros, para almas, vidas, salud, honras y haciendas: porque a más de tener la caridad en su perfección los Cortesanos del cielo, miran desde él con particular afecto los lugares donde están en la tierra depositados sus cuerpos por el natural amor que les tienen”⁶.

Dichas líneas continúan con una especial referencia al glorioso mártir san Frontonio, patrón de Épila, localidad de origen de la familia donde residía la pareja formada por los V condes de Aranda. Decía la condesa que “incurriría en crimen de ingratitud si no hiziese memorial de sus maravillas”, pues la cabeza del santo defendía siempre a la población y a sus vecinos de los rayos y tormentas; y en días nublados, contaba doña Luisa, “se suelen oír golpes en su relicario, como tocando desde allí el Santo la caja para salir en campo contra el demonio que los arma, y avisando que le saquen y pongan en él su confianza”⁷. La referencia a las reliquias de san Frontonio como defensoras de la villa de Épila sirve de pretexto para acercarnos al hogar de la pareja condal formada por don Antonio y doña Luisa. Un hogar que estaba ligado a la historia del linaje y a una localidad que los condes habían enriquecido por medio de su actividad fundacional y de mejora de las instalaciones religiosas. Dentro de una estudiada estrategia de aumento del prestigio familiar, los V condes de Aranda decidieron fundar en el año 1621 el convento de padres capuchinos de San José y un centro religioso femenino, dedicado a la vida en clausura de religiosas concepcionistas⁸. Dichos espacios, entre los que destacó el Convento de la Purísima Concepción, se encontraron muy ligados a las reliquias propiedad de los condes pues — como se verá más adelante — algunas de ellas fueron destinadas a ser custodiadas en estas instituciones religiosas.

⁶ Padilla, 1640: 369.

⁷ Padilla, 1640: 369. “Cayó un rayo día de este Santo, aurá tres años, en la Iglesia, y salvando los que en ella pudiera matar, retrocediendo contra su naturaleza a vista de muchos, dio solo en una ala del retablo de la Capilla del Santo, que no quiso permitirle mas de que quedasse allí como está oy la señal de tan glorioso milagro: son muchos los que debe esta villa a este género y en la salud y otros beneficios a su gran Patrón san Frontonio; de quien los recibirán también sin duda los que en todas partes le fueron devotos pues ninguna dexará de alcanzar su poder”. En Padilla, 1640: 370.

⁸ Atienza (2008): 153. Véase Acquier (2013): 175-176. Además, en el año 1625, don Antonio y doña Luisa iniciaron también las obras de reforma y rehabilitación del convento de San Sebastián, un establecimiento de agustinos calzados con gran tradición en la villa. Véase Lázaro Sebastián (2007): 11-67.

Conocedores de la fuerte religiosidad de la pareja y de las opiniones de la condesa en relación a la veneración de los restos de santos y mártires, resulta necesario plantear en este punto cuáles fueron las reliquias veneradas por los condes y qué conocemos de ellas gracias a la documentación del linaje. Las noticias sobre las reliquias propiedad de don Antonio y doña Luisa aparecen en un primer testimonio ligadas a la capilla u oratorio del palacio familiar de Épila. Javier Martínez Molina presenta la existencia de esta sala dedicada al culto desde la construcción inicial del palacio en el siglo XV, con una probable ubicación que la situaba en la planta noble, “en un lugar preeminente cercano al Salón Principal o de Aparato”⁹. Aquella capilla era un espacio de recogimiento y devoción compartido por los miembros del linaje para el que se habían conseguido licencias con el fin de poder celebrar la eucaristía en su interior, una única misa diaria para los condes “que se les otorgaba ya que dicho oratorio se encontraba con el ornato y decencia adecuado”¹⁰, una decoración que incluían también reliquias.

El médico y biógrafo de la condesa de Aranda, Juan Lorenzo Merenzi y Aldaya, realizó una breve pero rica descripción de aquella capilla en las líneas dedicadas a narrar la vida de doña Luisa de Padilla dentro de su *Historia genealógica de los Ximénez de Urrea*. En ellas, Merenzi y Aldaya presentaba la capilla como

“[...] una de las más suntuosas y ricas que hay en España, así en los costosísimos y vistos ornamentos como en las jocalias ricas en su altar peregrino y muchas reliquias de santos guarnecidas en muchas medias figuras de plata cuyo artificio y correspondencia en todo aventaja a su material la invocación de ella que es de la Virgen de la Concepción, de tan artificiosa escultura que más viva que de talla parece, habiendo esta Señora gastado muchísimo en procurar se le hiciese en Valladolid por un grande artífice que, así por su maravillosa hechura como por el gasto y cuidado que puso en hacerla, es obra tan peregrina que mueve a todos a la devoción misma que esta Señora tiene a su Concepción”¹¹.

Aquella imagen de excelente talla, adjudicada por Víctor Marco al artista vallisoletano Gregorio Fernández — quien muy probablemente la realizó en torno a 1625, en un momento contemporáneo a la redacción de las líneas de Merenzi — “se encuentra hoy presidiendo la hornacina central del mueble relicario de la sacristía de las monjas”¹² del Convento de la Concepción de Épila, a donde posiblemente fue legada por la propia

⁹ Martínez Molina (2010): 89.

¹⁰ Martínez Molina (2010): 92.

¹¹ Merenzi y Aldaya (c. 1625): sin foliar.

¹² Marco García (2013): 146.

condesa doña Luisa. Dicha talla estuvo acompañada en la capilla de los condes por muchas reliquias que, como se ha citado anteriormente, se encontraban “guarnecidas de medias figuras de plata” y constituían el adorno del oratorio del palacio condal que acompañaba los momentos de devoción privada de los V condes de Aranda en vida.

La posesión de restos santos por parte de la pareja debe también seguirse a través de la destacada información que nos ofrecen sus últimas voluntades, en las cuales aparecen legados de gran interés vinculados a las reliquias propiedad de ambos. El día 18 de febrero de 1645, aproximadamente un año antes de su muerte, la condesa doña Luisa de Padilla dictó su testamento en Épila con el fin de organizar los legados que deseaba se realizaran tras su fallecimiento. Entre ellos destacó la aportación al “convento de religiosas descalzas de esta villa”, una comunidad religiosa femenina con la que la condesa doña Luisa había mantenido una estrecha relación como fundadora y patrona. A “sus monjas”, como ella las llamaba, dejaba:

“1.000 libras Jaquesas para obrar con ellas una enfermería y pieça de relicario y para ella les dexo así mesmo el relicario grande que yo tengo en mi capilla de las cassas de Çaragoza, el qual sirve de retablo con todas sus reliquias y la Ymagen de Nuestra Señora que en ellas es de bulto”¹³.

Dicha descripción resulta muy similar al citado altar-relicario que actualmente se encuentra ubicado en la sacristía de las monjas del convento de Épila y que, aunque posiblemente no se trate del mismo mueble, quizás sí la imagen en bulto y algunos de los restos conservados en él formen parte de aquellas reliquias que la condesa doña Luisa ofreció a las religiosas¹⁴.

En la posibilidad de legar restos santos de forma personal, queda impresa la especial devoción individual por determinadas reliquias y, probablemente, también una adquisición personal por parte de la dama de ciertos fragmentos de santo a través de aquellas cantidades monetarias, negociadas en capitulación matrimonial, que las mujeres

¹³ *Testamento de la condesa de Aranda doña Luisa María de Padilla y Manrique*, 18 de febrero de 1645, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Fondo Híjar-Aranda, P/1-370-30.

¹⁴ El citado altar-relicario no se pensó para la ubicación actual, pues según Javier Martínez Molina, “no es habitual colocar un retablo en una sacristía, a lo que se añade que en su disposición queda muy forzado”. Es probable que fuera dorado por Juan Lobera en las bolas y campanarios, por tratarse quizás del retablo provisional del altar mayor de la iglesia del convento previo a la llegada de la pieza definitiva. En Martínez Molina (2010): 192.

Actualmente se desconoce la identidad de los restos y reliquias conservados en dicho altar-relicario, pues no poseen denominación, información que me ha sido amablemente proporcionada por la abadesa del convento Sor María Esperanza Andrés y que agradezco enormemente desde estas líneas.

de la alta nobleza poseían para sus gastos propios¹⁵. Sin embargo, el uso de los restos de santos era compartido dentro de capilla u oratorio familiar, en el que las reliquias propiedad de la condesa y del conde se entremezclaban para conseguir crear un espacio protegido por aquellas advocaciones diversas que se custodiaban en una misma ubicación con el fin de ofrecer a ambos miembros de la pareja una posibilidad devocional más amplia.

La cotidianeidad religiosa dentro de la capilla del palacio condal continuó adornada por restos de santos tras la muerte de doña Luisa de Padilla en 1646, ya que el conde don Antonio Ximénez de Urrea mantuvo activas las prácticas devocionales en el oratorio familiar. La presencia de reliquias en la capilla puede describirse gracias al testimonio presente en las últimas voluntades del V conde de Aranda, en las cuales aparecen mencionadas ciertas piezas contenedoras de fragmentos santos legadas, también, “como gracia especial a la Madre Abadesa, religiosas y convento de la Purísima Concepción”¹⁶ de Épila. Entre ellas, el conde otorgaba a las religiosas

“[...] los dos medios cuerpos de plata que están en mi oratorio, uno de la Santa Madre Teresa de Jesús, con su reliquia en el pecho, otro de Santa Gertrudis, con la reliquia que tiene en el pecho; las dos cabeças de plata rejadas, con las reliquias que hay en ellas; y también el cofrecillo de plata a modo de urna que está en el cuerpo de San Saturnino”¹⁷.

Además, el conde incluía entre sus legados una pieza especial para su persona como muestra, decía, del amor y gran afecto que sentía hacia las religiosas y en busca de ser encomendado a Dios por medio de las oraciones de las monjas. Dicha pieza era un relicario guarnecido de oro liso con una cartilla iluminada en la que se mostraban por una parte a un Niño Jesús asentado en la columna con los azotes en la mano y los pasos de la pasión alrededor y, por otra, pintada una Santa María Magdalena. Aquel relicario era muy preciado para el conde pues “toda la vida lo he llevado conmigo y le tengo mucha devoción”.

De esta forma, los testimonios localizados permiten presentar la existencia de reliquias propias y reliquias compartidas que tuvieron como destino aquel convento de religiosas concepcionista de Épila fundado por los V condes de Aranda, muy probablemente en

¹⁵ Malo Barranco (2019): 374-391.

¹⁶ *Testamento del V conde de Aranda don Antonio Ximénez de Urrea*, 10 de octubre de 1654, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Fondo Híjar-Aranda, P/4-113-28.

¹⁷ *Testamento del V conde de Aranda don Antonio Ximénez de Urrea*, 10 de octubre de 1654, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Fondo Híjar-Aranda, P/4-113-28

busca de una custodia segura de las mismas y con el fin de ofrecer protección por medio de los restos santos a aquella comunidad conventual creada por la pareja condal.

Bibliografía

- Acquier, Marie-Laure (2013): “Cultura nobiliaria, prestigio familiar y política. La producción libresca de Luisa de Padilla y la grandeza de los Urrea: evaluación de una relación compleja (1617-1644)”. En: *Libros de la Corte*, 6, pp. 174-181.
- Ágreda, Ana/Naya, Carolina (2021): “Reliquias y materias preciosas legendarias propiciatorias del parto y protectoras contra alferecías y aojamientos”. En: Naya, Carolina/Postigo, Juan (eds.) (2021): *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias entre el poder y la identidad*. Zaragoza: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza, pp. 214-240.
- Atienza, Ángela (2008): *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*. Madrid: Marcial Pons.
- Coca, Oana María: “La condesa de Aranda, unamecenazas postridentina”. En Alfaro, Francisco/Naya, Carolina (coords.) (2020): *Mundos cambiantes. Las reliquias en los procesos histórico artísticos e identitarios*. Zaragoza: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza, pp. 201-209.
- Lázaro Sebastián, Francisco Javier (2007): *Los edificios religiosos de la villa de Épila. Estudio histórico-artístico*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Malo Barranco, Laura (2019): *Nobleza en femenino. Mujeres, poder y cultura en la España moderna*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Martínez Molina, Javier (2010): *El conjunto palaciego de los Condes de Aranda en la villa de Épila*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Marco García, Víctor (2013): ““Con la mayor hermosura y arte’ Las pinturas de Juan Ribalta para los Condes de Aranda”. En: *Ars Longa*, 22, pp. 143-158.
- Merenzi y Aldaya, Juan Lorenzo (c. 1625): *Historia genealógica de los Ximénez de Urrea*.
- Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Fondo Hajar-Aranda, P/4-38-1.
- Padilla y Manrique, Luisa María de (1637): *Nobleza Virtuosa*. Zaragoza: Juan de Lanaja. / (1639): *Noble perfecto y Segunda parte de la Nobleza Virtuosa*. Zaragoza: Juan de Lanaja. / (1640): *Elogios de la verdad e invectiva contra la mentira*. Zaragoza: Pedro Lanaja.

IL CULTO DELLE RELIQUIE DI SANTA ROSALIA IN SPAGNA. ALCUNI CASI DI DEVOZIONE

Lucía Ajello¹

Le Sacrosante Reliquie de corpi Santi, Illustrissimi Signori, sono a parere di S. Giovanni Crisostomo, un ricco tesoro a cui niun altro pareggiar si possa; quindi in ogni tempo, e contra ogni sorte di miseria si cavano ricchezze celesti (...) habbiamo noi tutti sperimentato un tale tesoro di virtù celeste posta in quel Sacro corpo di S. Rosalia, che a nostro pro quasi cinquecento anni da Dio guardato in una spelonca con infinita munificenza dal medesimo Iddio ci fu donato, valse a noi il suo preggio (sic) per sadisfare alla diuina giustizia il grosso debito, in, che eravamo entrati per la moltitudine e gravezza dei nostri peccati; giovò à sottrarci dalle pene della pestilenza e altri mali, che giustamente portammo: crediamo quinci haver havuta difesa contro a mali, che spesso improvvisamente ci affliggono (...)².

Inizia così il volume di Giordano Cascini, dedicato alla figura di Santa Rosalia scritto nel 1651, fonte preziosa per comprendere quanto il culto delle reliquie della vergine palermitana abbia avuto origine a Palermo in un momento particolarmente travagliato per il capoluogo siciliano, segnato dal diffondersi del morbo della peste. Le parole dell'agiografo gesuita fanno riflettere sull'importanza che in pieno Seicento³ assumeva il ritrovamento dei sacri resti dei santi: ricchezza celeste, novello *deus ex machina*, provvidenziale intervento divino contro i mali del tempo. Un ritrovamento che assume anche il significato di balsamo per alleviare le sofferenze e dono in grado di purificare Palermo dai suoi peccati.

La scoperta delle sante ossa si lega profondamente alla storia della città siciliana, alle sue vicissitudini e a inaspettati rimandi tra epoche lontane nel tempo.

Santa Rosalia visse, infatti, a Palermo tra il 1130 ed il 1170 durante il Regno di Sicilia di re Guglielmo I, poi detto il Malo e, secondo la tradizione raccolta dall'insigne storico

¹Docente a contratto presso l'Accademia di Belle Arti di Macerata: l.ajello@abamc.it

² Cascini, 1651:1.

³ Già nel XVI secolo la venerazione per le reliquie era molto in auge presso tutte le comunità cattoliche, come reazione al protestantesimo che, al contrario, aborrisce questa pratica. Il Concilio di Trento stabilì che dovevano essere adorati i sacri corpi dei santi e dei martiri e di coloro che vivevano con Cristo. Coloro i quali affermavano che alle reliquie non si dovesse tributare onore e venerazione, dovevano essere condannati. Concilio di Trento, sessione XXV, 3-4 dicembre 1563.

seicentesco Ottavio Caetani e recuperata da Collura⁴, fu damigella della moglie del re, la regina Margherita e fu spettatrice, suo malgrado, di tutti gli avvenimenti legati alla corte come l'assalto e il successivo saccheggio della reggia e assistette all'uccisione del piccolo erede Ruggero; si tramanda che scelse la via dell'ascetismo a seguito di questo triste evento.

In un'epoca segnata da un'intensa spiritualità cristiana, Rosalia visse, secondo la tradizione, l'eremitaggio in vari feudi palermitani per poi stabilirsi sul Monte Pellegrino, il promontorio della città di Palermo, poiché la scelta di una vita solitaria in preghiera e contemplazione era l'espressione più alta della sensibilità religiosa di quel tempo. Rosalia consacrò la sua vita alla castità, povertà e obbedienza al suo arcivescovo Gualtiero II e il 4 settembre 1170 morì con il compianto dei palermitani, che già all'epoca erano attratti dalla sua fama di eremita e le fu data sepoltura in una grotta della montagna⁵.

Il ritrovamento delle ossa, cinquecento anni dopo la dipartita della santa, consente di ricordare un'altra epoca in cui, sottolinea Maria Concetta Di Natale⁶, la città di Palermo viveva un rigoglioso fermento urbanistico e architettonico, decorativo e artistico, quando nel 1624, il morbo pestifero piegò la città con violenza, seminando distruzione e morte.

Ripercorrendo le date del ritrovamento delle ossa della Santa, si può comprendere appieno il valore taumaturgico e terapeutico delle sue reliquie.

Nella primavera del 1624, Palermo, come già accennato, stava vivendo un momento doloroso. Il 7 maggio dello stesso anno in città era giunto un vascello i cui occupanti erano portatori del virus della peste. Per tale motivo l'epidemia si era presto diffusa in città, causando migliaia di morti.

Qualche settimana dopo, una donna decise di scalare Monte Pellegrino per adempiere un voto. Si tramanda che fosse il 26 maggio, giorno di Pentecoste; in questa occasione bevve dell'acqua che gocciolava dalla roccia e, guarita, ebbe la visione della Vergine Maria e di Santa Rosalia.

⁴ Collura, 1991:11.

⁵ Si segnala che è stata realizzata in anni recenti una mostra dedicata alla figura della Santa Patrona di Palermo, si veda Abbate, 2018: 1-245.

⁶ Di Natale, 1994: 13- 80.

Alla donna venne indicato un punto preciso della montagna palermitana dove avrebbe ritrovato un vero tesoro e, il 15 luglio della stessa estate nel luogo indicato, sotto una grande lastra di marmo, furono scoperte ossa umane che emanavano un intenso profumo di fiori.

Sul monte siciliano salirono molti palermitani che pregarono e bevvero l'acqua miracolosa guarendo dalla peste e sconfiggendo la terribile epidemia. La giovane palermitana fu così acclamata a furore di popolo come protettrice contro il morbo. Appare miracolosa *L'invenzione delle sacre ossa*⁷ della vergine eremita Rosalia. Il concomitante affievolirsi del morbo venne direttamente posto dai palermitani in rapporto con quell'evento. Il 22 febbraio del 1625 si ebbe quindi il riconoscimento ufficiale dei resti di colei che divenne patrona di Palermo, mentre già l'epidemia rapidamente decresceva.

Rosalia, chiamata tutt'ora affettuosamente dai palermitani "la Santuzza", fu canonizzata nel 1630 da papa Urbano VIII⁸.

Il culto della vergine palermitana, pertanto, si inserì coerentemente nella volontà didascalica controriformistica di riconoscere valore alla devozione nei confronti dei santi del luogo, attribuendo particolare privilegio a coloro i quali esemplificavano l'abbandono delle ricchezze terrene a favore di spirituali itinerari di preghiera e contemplazione⁹.

La circolazione delle immagini della santa palermitana si diffuse ampiamente a partire dalla seconda metà del Seicento e si accompagnò a medaglie con la sua effigie¹⁰. Possiamo solitamente ammirarla nella sua iconografia tradizionale vestita con il saio francescano con in mano ora la croce, ora il teschio. Possiamo altresì osservare la caratteristica più frequente: i capelli sciolti adornati di una coroncina di rose che

⁷ Cascini:1651,1-.28. Antonio Mongitore ricorda che nel 1625 venne posta presso la Cattedrale di Palermo una lapide relativa all'*invenzione delle ossa* di Santa Rosalia. Si veda Di Natale, 1994: 13-80 che riporta tutti i dati documentali.

⁸ Per le date riguardanti il ritrovamento delle ossa si veda Di Natale, 1994: 13-80 e anche Ceravolo don Gaetano e Mazzola Girolamo, 2017, "Santa Rosalia (Vita – Ritrovamento ossa – Guarigione dalla peste)" en <https://www.santuariosantarosalia.it/santa-rosalia/in-breve/> (fecha de consulta: 29 04 2022)

⁹ Di Natale 1994:13-80.

¹⁰ Per approfondire il legame tra Santa Rosalia e le arti decorative siciliane, gli attributi iconografici e i messaggi iconologici si veda Di Natale, 1991: 15,90.

rimandano da una parte a una evidente simbologia mariana ma anche al suo nome, Rosalia.

Andando oltre i dati storici non sempre incontrovertibili e le inevitabili sovrastrutture di carattere devozionale, Rosalia si palesa quale positivo simbolo femminile che suscita ancora oggi interesse per il coraggio delle sue scelte in vita e per le sue reliquie salvifiche, che valicarono i confini dell'Isola in cui è nata.

“Da Roma com'è ben ragione si diffuse l'odore e si sparse il nome della rosa palermitana”¹¹: queste le parole del padre gesuita Giordano Cascini, che menzioniamo ancora una volta quale fonte autorevole del ritrovamento delle ossa.

La venerazione per Santa Rosalia era molto sentita in Spagna come dimostrano diversi reliquiari dedicati alla vergine palermitana sparsi in tutto il territorio spagnolo¹². In questa sede ci concentreremo in particolare su due casi di devozione che riguardano Siviglia e Toledo. Due importantissimi centri religiosi, uniti storicamente per la devozione alla Santa Palermitana attraverso le figure di Luis Fernandez Portocarrero e Jaime de Palafox y Cardona.

Siviglia

È notevole il legame devozionale che unì l'arcivescovo di Siviglia Don Jaime Palafox y Cardona¹³ alla Santa palermitana. Il culto di Santa Rosalia nell'arcidiocesi di Siviglia è stato, infatti, introdotto per volontà del prelado spagnolo che governò l'arcidiocesi andalusa dal 1684 fino alla sua morte nel 1701. In precedenza, era stato arcivescovo metropolitano di Palermo dal 1677 fino alla sua partenza per la Spagna, avvenuta nel 1684. È degna di considerazione l'ipotesi secondo la quale i calici d'argento e corallo che presentano il marchio di Palermo e le iniziali GO84, riferibili al console Giacinto Omodei

¹¹ Cascini, 1651:396.

¹² Il presente contributo è frutto delle mie ricerche cominciate con la tesi di laurea specialistica in Storia dell'Arte discussa nell'a.a. 2010-2011 ed è corroborato da recenti investigazioni. Per il busto reliquiario di Santa Rosalia di Siviglia e per l'esemplare di Toledo, oggetto di questa disamina si veda Ajello 2011: 90-96.

¹³ Sanz Serrano, 1976: 251-255.

che nel 1684 ricopriva tale carica¹⁴, custoditi presso il convento de la Encarnación¹⁵ e de Las Teresas di Siviglia, fossero donazioni dello stesso prelado spagnolo¹⁶.

Palafox non dimentico della devozione nutrita per Santa Rosalia, una volta tornato in patria, non solo donò alla Cattedrale andalusa un noto busto reliquiario d'argento della Santa (fig.1) che presenta il marchio della città di Palermo e la firma dell'argentiere Antonino Lo Castro¹⁷, ma introdusse anche il culto della Santa Vergine palermitana nella città sivigliana istituendo delle feste in suo onore; fondò, inoltre, un convento a lei dedicato e ordinò che si scrivesse un libro sulla sua vita¹⁸.

A tal fine, infatti, commissionò a fra Juan de San Bernardo nel 1689 una biografia che raccontasse le virtù della Santa. Oltre ai dati biografici di Rosalia, il documento includeva il sermone predicato da padre Juan de San Bernardo durante la prima festa che si tenne nella cattedrale di Siviglia in onore della Santa il 7 settembre di quell'anno, solenne cerimonia dovuta anche alla ricezione del busto reliquiario commissionato all'atelier palermitano al suo arrivo in città¹⁹. Altri passi del volume aiutano a comprendere non solo la forte devozione di Jaime de Palafox e Cardona nei confronti della Santa siciliana ma anche l'importanza che assumono il reliquiario e le reliquie di Santa Rosalia. Si apprende con le parole del frate spagnolo, come l'immagine d'argento della Santa fosse percepita quale opera ammirevole sia per la sua grandezza sia per l'arte con cui è scolpita. Con una prosa appassionata, fra Juan descrive un particolare del manufatto sacro: il petto ornato di un gioiello d'oro impreziosito di diamanti, in cui si trova la reliquia della santa.

¹⁴ Barraja, 1996: 69.

¹⁵ Il calice è attribuito ad Andrea Mamingari. Si veda Di Natale:2017, 115-138.

¹⁶ Sanz Serrano,1976:251-255.

¹⁷ L'opera è stata attribuita inizialmente al romano Lorenzo Castelli da Sanz Serrano in San Serrano,1976: 251-255. Successivamente la studiosa tornando sull'argomento in Sanz Serrano, 1994 97-113 analizza attentamente l'iscrizione identificando il nome dell'argentiere Antonino Lo Castro. A seguito degli studi condotti da Sanz Serrano anche Georgia Lo Cicero in Lo Cicero 2017: 48-50 si è espressa favorevolmente a favore di Antonino Lo Castro. David Chillón Raposo invece in uno studio recente riporta l'attribuzione al romano Lorenzo Castelli, si veda Chillón Raposo 2017: 269. Si segnala che non appare alcun orefice argentiere attivo nell'Urbe corrispondente al nome di Antonio Lorenzo Castelli negli studi dei maestri argentieri gemmari e orafi di Roma, per quanto sia testimoniata traccia della figura di Pietro Castelli maestro orefice, non patentato, attivo a Roma tra il 1655 e il 1681 che risulta figlio di Francesco anch'esso orefice, per cui si veda Bulgari Calisconi 1987:136. Ad ogni modo, si ritiene che l'opera di adozione andalusa sia attribuibile unicamente al palermitano Antonino Lo Castro anche in riferimento alle opere illustrate dalle fonti storiche di cui si approfondirà lo studio nel presente contributo.

¹⁸ Questo libro si diffuse rapidamente, con diverse edizioni in tutta la penisola. Sanz Serrano riferisce altresì che l'inventario dei beni dell'arcivescovo Palafox riporta due dipinti raffiguranti la Santa Patrona di Palermo si veda Sanz Serrano, 1976: 251-255. Si reputano molto interessanti le ricerche recenti di Chillón Raposo sui dipinti. Si veda Chillón Raposo 2017:260.

¹⁹ Si veda Chillón Raposo, 2017, p.254.



Figura 1. Antonino Lo Castro, Busto reliquiario de Santa Rosalia, 1687, Catedral de Siviglia.
Fuente: <https://www.catedraldesiviglia.es/obras/busto-relicario-de-santa-rosalia/>

La sacra particella diventa emblema di colei che disprezzava i gioielli in vita e i beni materiali della terra, divenendo essa stessa gioia celestiale. L'accoglienza andalusa fu tale che, come riporta l'autore del testo, a giudizio di tutti, l'Immagine (ovvero il reliquiario) e la Reliquia furono considerate degne di un dono di un così grande Principe a una così grande Chiesa²⁰. Un'ammirazione quella del popolo andaluso nei confronti della santa palermitana che si riverbera anche nella scelta di esporre il busto reliquiario in un'importante mostra del primo Novecento²¹.

Il reliquiario della Santa in terra sivigliana si qualifica infatti per le sue singolari dimensioni. Il busto d'argento mostra la Santa con lo sguardo verso l'alto e la tradizionale testa coronata di rose mentre sostiene un ramo di gigli, chiaro simbolo di purezza. Il corpo di Rosalia è avvolto in una tunica liscia adornata unicamente con una spilla d'oro che contiene la sacra reliquia. Il panneggio molto movimentato e decorato ricorda i tessuti damascati con grandi fiori carnosì cesellati²². La base quadrangolare sopra la quale si erge la figura della Santa presenta una esuberante ricchezza decorativa che contrasta con la semplicità del busto. Il gusto della base si iscrive nei dettami pienamente barocchi ancora tipici alla fine del Seicento. Fiori carnosì a sei petali si alternano a rappresentazioni zoomorfiche tanto care al gusto per il grottesco in pieno stile siciliano. Il bordo superiore dove si appoggia direttamente il busto è decorato con foglie di acanto; i piedi della base si caratterizzano per volute fittamente decorate. La figura della Santa si ispira a quella che fece Tommaso Avagnali nel 1625 per L'Abbazia di San Martino delle Scale²³.

²⁰«El Ilustrísimo, y Reverendísimo Señor D. Jayme de Palafox, y Cardona, Arzobispo de Sevilla, ha querido mostrar su amor á su Santa Patriarcal Iglesia, y su devocion cordial á Santa Rosalía. A este fin mandò labrar una Imagen riquisima de plata, obra admirable, así por la grandeza, como por el Arte, y escultura: el pecho de la qual está adornado con una joya de oro guarnecida de diamantes, en que está la Reliquia de la Santa; con que la que despreció las joyas, y adornos de la tierra, es aquí adorno, y joya celestial de si misma. La Imagen, y la Reliquia es tal, que al juicio de todos es digna dádiva de un tan gran Principe á una tan grande Iglesia». de San Bernardo, Fray Juan, 1689: 240-241. A proposito della gioia in oro Cruz Valdovinos ricorda che «la joya de oro que es el relicario se conserva guardado aparte» si veda Cruz Valdovinos 2007:164.

²¹La descrizione del manufatto presente nel catalogo «Exposición de Valdés Leal y Arte retrospectivo» mette in rilievo la grande maestria dell'argentiere che ha modellato il busto, la cui resa provoca la sensazione della morbidezza della carne e dimostra la grande considerazione che ancora nel Novecento si tributava al busto reliquiario di Santa Rosalia, apprezzato come una delle opere più importanti del tesoro della Cattedrale di Siviglia: «(...)La cabeza y manos son fundidas y finamente cinceladas; modeladas con tal primor y maestría, que dan la sensación de la blandura de la carne. Las ropas y peana, repujadas y cinceladas de manera tan sorprendente, que maravilla cómo haya podido relevarse la plata hasta conseguir los hermosos plegados de la túnica y manto que viste la imagen. Es una de las piezas de más importancia del tesoro de la Catedral sevillana.» *Exposición de Valdés Leal y Arte retrospectivo*:1923, p.80. In anni più recenti, l'opera è stata nuovamente protagonista di una rilevante mostra andalusa si veda Arenillas, 2007: 278-279.

²² Sanz Serrano, 1982:78.

²³ Per approfondire lo studio del busto di Avagnali si veda Di Natale, 1991:39-41.

Affinità stilistiche si riconoscono nella corona dei fiori, nella raffigurazione delle mani della Santa: una con il ramo e l'altra al petto dove si colloca la reliquia.

La base riporta una iscrizione che Sanz Serrano ricostruisce in modo convincente in ANTONINUS LO CAST(RO PA)NORMI(TANUS) A.L.C. FECIT AN.DO MDCLXXXVIII²⁴. L'opera presenta i punzoni R.U.P. Regia Urbs Panormi, sotto l'aquila coronata con le ali a volo basso, ovvero il marchio che caratterizza la città di Palermo; le iniziali dell'autore che a seguito degli studi condotti da Sanz Serrano possiamo ricondurre, come già accennato, a Antonino Lo Castro. Ripercorrendo l'attività dell'artista del metallo prezioso, riportata dalle fonti storiche, possiamo comprendere la sapienza compositiva del busto reliquiario di adozione savigliana. Orafo e argentiere attivo a Palermo tra il 1669 e il 1701, Lo Castro ha avuto l'opportunità di realizzare preziose commissioni e ha ricoperto incarichi di rilievo all'interno della congregazione degli orefici di Palermo²⁵. In un'occasione Lo Castro ha avuto la possibilità di collaborare insieme all'abile argentiere Andrea Mamingari²⁶, altro artefice noto per aver realizzato importanti commissioni in Spagna e verosimilmente anche per lo stesso Palafox²⁷.

Il busto reliquiario di adozione andalusa si configura quindi come un importante tassello per ricostruire l'immagine del valente argentiere palermitano. Il confronto con le opere riportate dalle fonti consente di avallare ancora una volta l'attribuzione del reliquiario a Matteo Lo Castro.

Cruz Valdovinos²⁸ riferisce che il marchio del console presente nel reliquiario sia ascrivibile al 1687 ed appartenga a Vincenzo di Napoli e menziona *un auto capitular* del 10 Novembre del 1688 in cui si riporta che il manufatto sia stato portato da Palermo. Lo

²⁴ Sanz Serrano, 1994: 97-113.

²⁵ Argentiere vissuto nel secolo XVII. Esegui una lampada d'argento, raffigurante una fonte ornata di angeli, delfini ed arpie, capace di nove lampade e 26 candele, che nel 1699 fu posta davanti la cappella della Madonna Libera Inferni della Cattedrale di Palermo. Il Mongitore a proposito della cappella descrive tra l'altro una lampada "fatta nel 1699" che "rappresenta un vaso fonte ornato d'angeli, delfini e arpie da accendersi in esso venti candele e sei lampanette". Fu console degli argentieri nel 1687, 1694, 1699. Si veda S. Barraja 2014, II tomo: 371 che riporta la precedente bibliografia.

²⁶ Il 31 agosto 1682 insieme con l'argentiere Andrea Mamingari realizzano un "palio d'argento" per il Noviziato dei Gesuiti di Palermo su disegno del fratello Antonio Lentini dell'Olivella. Si veda S. Barraja 2014, II tomo: 371 che riporta la precedente bibliografia.

²⁷ Su Andrea Mamingari si vedano Di Natale:2017, 115-138. Di Natale:2018 929-938.

²⁸ Cruz Valdovinos, 2007:164.

studioso spagnolo, inoltre sostiene che Palafox avesse commissionato l'opera prima di partire dalla Sicilia o direttamente da Siviglia.

Si è concordi con lo studioso nel ritenere che le iniziali del console siano pertinenti al 1687.

Il busto reliquario di Santa Rosalia testimonia la forte devozione dell'arcivescovo Don Jaime de Palafox y Cardona, a Palermo dal 1677 al 1685, nei confronti della Santa Patrona della città siciliana e, allo stesso tempo, indica la munificenza dell'arcivescovo verso la diocesi di appartenenza. Il volume già menzionato di fra Juan de San Bernardo ci aiuta a comprendere alcuni passaggi fondamentali che dimostrano quanto fossero considerate le reliquie della Santa. Infatti, così come specifici rituali erano stati approvati nella Sacra Congregazione dei Riti di Palermo nel 1666, anche a Siviglia furono approvati nel 1685. Il testo del frate spagnolo è utile altresì per vedere il legame già annunciato tra Siviglia e Toledo nel segno del culto delle reliquie di Santa Rosalia. Si ricorda il già citato don Luis Fernandez de Portocarrero, che fu inviato a Roma nel 1675 in qualità di *cardenal protector de España* e nel 1677 ricoprì il ruolo di viceré in Sicilia e vi rimase fino al 1679, quando ritornò a Toledo per essere nominato vescovo dopo la morte di Don Pascual de Aragon. Come possiamo osservare attraverso la lettura dell'antico testo spagnolo, il Cardinale Portocarrero recò a Toledo una Reliquia di S. Rosalia inducendo la Santa Congregazione dei Riti, il 21 Gennaio 1679, a decretare che nella Diocesi si celebrasse la festa a S. Rosalia con "rito doppio". Allo stesso modo l'Arcivescovo di **Siviglia**, Jaime de Palafox y Cardona si adoperò per seguire un analogo iter nella città andalusa. Nelle due città spagnole la santa palermitana è celebrata il 7 settembre, in quanto il 4 settembre è contrassegnato dalle feste in onore di Santa Sabina²⁹.

Toledo

“Sòlo diré que es obra hermosisima (...)algo mayor que el tamaño natural.”³⁰ : queste le parole dello studioso Ramirez de Arellano che nel 1915 descrive il reliquiario della Santa

²⁹ “El Eminentísimo Señor Cardenal Don Luis Portocarreo (sic.) , Arzo bispo de Toledo , y Primado destes Reynos , luego que fue electo para aquel Arzobispado, deseando engrandecer el tesoro del Relicario de aque lla Santa Iglesia , consiguió traerle una Reliquia de Santa Rosalia, y para su mayor veneracion alcanzó de la Sede Apostolica , que rezase de la Santa con Rito doble en la Santa Iglesia, y Ciudad de Toledo, y en todo el Arzobispado semidoble, eligiendo este dia, porque el 4 de Setiembre, que es el propio de la Santa, está impedido con Santa Sabina. El Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos es de 21. de Enero del año 1679” de San Bernardo, 1689:240.

³⁰ Ramirez Arellano, 1915:165.

palermitana conservato nel sacrario della Cattedrale di Toledo³¹. Le qualità del busto (fig.2) sono in effetti la straordinaria bellezza e le spettacolari dimensioni dell'opera che è conservata in alto, in una teca addossata ad una parete dell'*Ochavo*, ovvero l'emblematico sacrario dove vengono custodite le reliquie e quindi i reliquiari donati alla sacra istituzione³². E assume, per la centralità della sua collocazione, un ruolo preminente rispetto agli altri preziosi manufatti che arricchiscono la celebre Cattedrale. L'opera presenta in pieno gli stilemi della magnificenza barocca. La Santa è raffigurata con il viso inclinato verso destra, il busto reliquiario si esalta per l'uso sapiente della doppia cromatura dell'argento e del bronzo dorato. Morbidi capelli color oro incorniciano il volto argenteo di S. Rosalia. La tradizionale coroncina dorata si confonde con i capelli, spiccano le rose in argento. Il busto d'argento poi è caratterizzato da un mantello in bronzo dorato che presenta una superficie liscia e lavorata sui bordi con le tipiche decorazioni a volute e girali. Osserviamo sul mantello un medaglione entro cui è posta la sacra particella e al lato opposto un bastoncino d'argento che potrebbe alludere a un elemento pressoché costante nel vario quadro iconografico di Santa Rosalia, ovvero il bastone di pellegrino³³.

Il busto d'argento al di sotto del mantello è invece fittamente inciso. Il gioco di luci provocato dalla doppia cromia argento/dorato è abbastanza usuale nella seconda metà del XVII secolo e ricorda altri busti reliquiari dedicati alla vergine palermitana come l'esemplare ligneo conservato nella chiesa di san Francesco di Paola di Palermo. Un confronto è possibile effettuarlo con il reliquiario a busto della chiesa madre di Santo Stefano datato al 1625-1627³⁴: il busto consta della parte superiore in argento e di quella inferiore in rame, già possibilmente dorato e oggi ridipinto e poggia su un piedistallo ligneo; il confronto vale, ad ogni modo, non solo per la doppia cromia ma anche per una analoga tipologia compositiva che riguarda la parte inferiore del busto.

³¹ Ringrazio Jaime Moraleda e la cattedrale di Toledo per avermi agevolato la fotografia del busto reliquiario di cui si ha avuto una visione diretta. Si segnala ad ogni modo che la collocazione del busto ha reso impossibile l'identificazione di eventuali iscrizioni e/o punzoni, rispetto ai quali si rimanda a futuri studi.

³² L'attuale collocazione del busto di Santa Rosalia nell'*Ochavo* si rileva quale frutto di uno spostamento avvenuto nel corso del tempo. Si veda García Zapata 2019: 305.

³³ Scrive Maria Concetta Di Natale: "La verga, già attribuito di Aronne nel contesto del Vecchio Testamento, che secca misteriosamente fiorisce, è nel Nuovo, attribuito di Giuseppe, oltre che appoggio per il divino viandante di Emmaus. Anche Santa Rosalia nel suo viaggio mistico verso Dio si aiuta con il bastone" Di Natale 1991:18.

³⁴ Di Natale, 1991:39 fig.27.



Figura 2. Busto reliquiario di Santa Rosalia, 1677-1680, Cattedrale di Toledo. Cortesía de Catedral Primada de Toledo

Il reliquiario di Santa Rosalia è datato da Ramirez Arellano al XVIII secolo³⁵. La datazione proposta dal pioniere degli studi di oreficeria spagnola, tuttavia, non appare del tutto pertinente per lo stile e la tipologia. Un'ulteriore valutazione riguarda il committente dell'opera che lo studioso spagnolo ritiene possa essere il Cardinale D. Pascual de Aragon. Le fonti³⁶ documentano attentamente la storia del cardinale toledano: ebbe l'incarico di ambasciatore di Spagna a Roma e fu nominato da Re Filippo IV di Spagna viceré di Napoli nel 1664, città dove rimane fino al 1666. Anche de Aragon fu un grande

³⁵ La datazione proposta dallo studioso si ritiene possa essere frutto di un refuso grafico poiché lo studioso attribuisce la committenza dell'opera al Cardinale D. Pascual de Aragon

³⁶ de Estenaga y Echevarria 1929.

estimatore delle arti decorative siciliane come dimostrano diversi coralli donati a conventi di Toledo di chiara fattura siciliana³⁷.

Eppure, si ritiene più plausibile che il busto possa stato donato dal successore Portocarrero per le notizie documentali già menzionate. Inoltre, in uno studio approfondito sui doni del prelado alla *Virgen del Sacrario* condotto da Ángel Fernández Collado compare una descrizione di un busto datato al 4 giugno 1680 che si rivela preziosa traccia per ricostruirne la storia: il cardinale Portocarrero inviò un'immagine di Santa Rosalia, a mezzo busto, in argento, con piedistallo di bronzo, al sacrario della cattedrale. Il suo peso era di centosettantasei *marcos*.

Sul cuore recava una conchiglia d'oro con al centro un cristallo per deporvi la reliquia della Santa che anche il cardinale aveva donato. Nella parte corrispondente, dall'altro lato, indossava un *bordoncillo*, un bastoncino d'argento³⁸.

La descrizione sembra corrispondere al reliquiario oggetto di questa disamina per cui proponiamo una datazione che tiene conto del soggiorno siciliano del prelado spagnolo fino alla data dell'antica descrizione appena menzionata: un arco temporale che va dal 1677 al 1680.

Ulteriore spunto di riflessione è che non sembra essere l'unico reliquiario di Santa Rosalia che Portocarrero donò alla cattedrale toledana: nei documenti riportati da Chillón Raposo emerge un altro reliquiario dedicato alla Santa. Lo studioso menziona come Palafox avesse regalato una reliquia di Santa Rosalia a Portocarrero nel segno della comune devozione nei confronti della Santa e anche nell'ottica di diffusione del culto in un centro religioso come Toledo³⁹.

³⁷ Ajello 2011: 210-214 che riporta la precedente bibliografia.

³⁸ “ (...)El mismo año, el 4 de junio, el cardenal Portocarrero enviaba también para el Sagrario de la catedral una imagen de santa Rosalía, de medio cuerpo, en plata, con un pedestal de bronce. Su peso era de ciento setenta y seis marcos. Sobre el corazón llevaba una concha de oro con un cristal en el centro para colocar allí la reliquia de la santa que también había regalado el cardenal. En la parte correspondiente, por el otro lado, llevaba un *bordoncillo* de plata” il passo di *Fragments de un libro Inventario o de registro donde el sacristán mayor anota las joyas,*

reliquias, alfombras, ornamentos y demás objetos donados a la Virgen del Sagrario o a la Catedral (1644-1737) si trova in Collado 2008: 468-496

³⁹ Lo studioso riporta altresì che Álvarez y Palma, nel suo sermone nel convento delle monache cappuccine nella città di Siviglia, riferisce che l'arcivescovo Palafox in vita regalò a Portocarrero una reliquia della Santa per promuovere il culto della santa panormitana a Toledo. Si veda Chillón Raposo 2017: 258-259.

Altra informazione che si reputa importante proviene da una pubblicazione del 1857, in cui si cita la reliquia della Santa donata da Portocarrero nei tempi del suo arcivescovado a Toledo⁴⁰.

Attraverso antichi testi e preziosi reliquiari abbiamo potuto illustrare la devozione nei confronti di una Santa in terre lontane dal suo luogo di origine. Rosalia, eremita d'età normanna, conquista l'epoca barocca. Nel segno di una ritemprata devozione, le sue reliquie si caricano di una forza salvifica e trovano una piena accoglienza in Spagna.

Bibliografía

Abbate, Vincenzo (2018): *R – Rosalia, eris in peste patrona Palermo*. En: Abbate, Vincenzo / Bongiovanni, Gaetano/De Luca Maddalena (eds): *Catalogo della Mosta Palazzo Reale, Sale Duca di Montalto, 3 settembre 2018 - 5 maggio 2019*. Palermo: Fondazione Federico II editore.

Ajello, Lucia (2011): *Il filo aureo. Testimonianze di arte decorativa siciliana in Spagna*. [Tesi di laurea], Università degli Studi di Palermo, facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Maria Concetta Di Natale, a.a. 2010- 2011.

Arenillas, Juan Antonio (2007): “Busto relicario de Santa Rosalía”. En: Martínez Montiel, Luis Francisco/ Mulet Pérez, Fernando: *La imagen reflejada. Andalucía espejo de Europa*. Iglesia de Santa Cruz de Cádiz, 12 de noviembre de 2007 - 30 de enero de 2008. Cádiz: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 278-279.

Barraja, Silvano (2014) “Lo Castro Antonino”. En: Di Natale, Maria Concetta: *Arti Decorative in Sicilia Dizionario biografico*. Palermo: Novecento, II tomo p.371.

Bulgari Calissoni, Anna (1987): *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*. Roma: Fratelli Palombi editori.

Cascini, Giordano (1651): *Di S. Rosalia, vergine Palermitana*. Libri tre. Palermo: I Cirilli.

⁴⁰ “En uno de los pilares que corresponden al frente del Mediodía hay una lápida de mármol con la inscripción siguiente; En 29 de Octubre de 1660 se quemó el chapitel de esta torre y estas dos campanas : reedificóse , y se subió la última campana en 15 de Junio de 1682 siendo Arzobispo de Toledo el Emmo . y Excmo . Sr. D. Luis Portocarrero , y Obrero ma yor D. Gaspar de Rivadeneira y Zúñiga , Dignidad de Tesorero y Canónigo de esta Santa Iglesia . Su Eminencia dió las reliquias que están dentro de esta piedra : que son, Lignum crucis, leche, velo y cingulo de Nuestra Señora, agnus Dei de San Pio V, capa de San José, reliquias de San Eugenio y San Julian Arzobispos de Toledo , de Santa Sabina mártir y de Santa Rosalia virgen . Y en la última bola del chapitel puso dicho Obrero mayor muchas reliquias por su devoción”. Si veda Parro, 1857:733.

- Chillón Raposo, David (2017): “La sensibilidad estética siciliana en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII: el origen de la devoción a Santa Rosalía”. En: *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del arte, Nº 5 (Nueva época), pp. 247-272.
- Collado, Ángel Fernández (2008): “Los regalos del cardenal Portocarrero a la Virgen del Sagrario”. En: González Ruiz, Ramón (ed.): *Luz de sus ciudades: homenaje a Julio Porres Martín-Cleto*, Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, pp. 468-496.
- Collura, Paolo (1991): “Santa Rosalia fiore della stirpe normanna”. En: Di Natale, Maria Concetta (ed.): *Santa Rosalia nelle arti decorative*. Palermo: Arti grafiche siciliane, pp.11-13.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (2007): “Opere conservate e documenti sull’argenteria e i coralli siciliani in Spagna” en Di Natale, Maria Concetta (eds), *Storia, Critica e tutela dell’arte nel Novecento Un’esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Maria Accascina Caltanissetta: Sciascia Editore, pp.161-173.
- Estenaga y Echevarria, Narciso de (1929): *El Cardenal Aragon (1626-1677)*. Parigi: Imprentas Desfossés.
- De San Bernardo, Fray Juan, (1689): *Vida y milagros de Santa Rosalia*. Sevilla: Tomás Lopez de Haro.
- Di Natale, Maria Concetta (1991): “Santa Rosalia nelle arti decorative”. En: Di Natale, Maria Concetta (ed.): *Santa Rosalia nelle arti decorative*. Palermo: Arti grafiche siciliane, pp.15-89.
- Di Natale, Maria Concetta (1994): “L’arca d’oro”. En Di Natale, Maria Concetta (1994): *S. Rosaliae Patriae Servatrici con contributi di Maurizio Vitella*. Palermo: Cattedrale di Palermo, pp. 13-80.
- Di Natale, Maria Concetta (2017): “Andrea e gli argentieri Memmingher in Sicilia”. En: *Storia dell’Arte*, 146-148, , n.s. n. 46-48, pp. 115-138.
- Di Natale, Maria Concetta (2018): “Gli argentieri Memmingher tra Sicilia e Spagna”, en Cañestro Donoso, Alejandro (ed.): *Scripta Artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*. Alicante, pp. 929-938
- Exposición de Valdés Leal y Arte retrospectivo*, Catálogo. Siviglia, 1923.
- García Zapata, Ignacio (2019): “Culto, Devoción y Escenografía de las Reliquias: “Delineación” del Relicario del Ocho de la Catedral Primada de Toledo en 1790”. En: Quiles García, Fernando/
- Pilar López, María del (eds.): *Barroco vivo, Barroco continuo*. Sevilla: Enredars, pp.296-311.
- Lo Cicero, Georgia (2017): *Collezionismo e committenza di opere d’arte decorative siciliane in Spagna tra XVII e XVIII secolo*, Tesi di dottorato Ciclo XXIX, Università degli Studi di Palermo, facoltà di architettura.
- Parro Sisto, Ramon, (1857): *Toledo en la mano descripción histórico - artística de la magnífica catedral y de los demas célebres monumentos*. Toledo: Imprenta y Librerja De Severiano Lopez Fando.

Ramírez de Arellano, Rafael (1915): *Estudio Sobre la historia de la orfebrería Toledana*. Toledo: Imprenta Provincial Palacio De La Diputación.

Sanz Serrano, María Jesús (1976): *Orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial.

Sanz Serrano, María Jesús (1994): “Orfebrería Italiana en Sevilla (I)”. En: *Laboratorio De Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte*, 7. Universidad de Sevilla, pp. 97-113

UNA RELIQUIA *PROVIDENCIAL*: SAN PABLITO, MÁRTIR

Mariano Casas Hernández¹

La reliquia de San Pablito pertenece a uno de los denominados “cuerpos santos” de Medinaceli, identificados con los nombres de Arcadio, Probo, Eutiquiano, Pascasio y Pablito que sufrieron martirio en la Mauritania durante los días de Genserico (427).² El motivo de su muerte se centra -por supuesto- en la fidelidad a la fe católica y la negativa -en este caso- a profesar la fe arriana, el conocido monofisismo que niega la divinidad de Cristo tan afecto a los vándalos.

Estos mártires fueron reivindicados como “oriundos” de la ciudad de Salamanca.³ La noticia es transmitida en el texto del padre Román de la Higuera⁴, autor de un falso *Chronicón* que atribuye a Dextro⁵, fuente de los datos. Varias razones se concitaron para impulsar la promoción de su culto en la ciudad del Tormes, llegando a conseguir, incluso, sanción eclesiástica, al decretar *rezo doble del común* por parte del ordinario del lugar en 1665 y *rezo propio doble mayor* por la sede pontificia (Benedicto XIV) en 1743. Las demostraciones públicas con todos los actores de la ciudad (Cabildo, Universidad, Clerecía, Consistorio, corporaciones...) fueron acrecentándose en medio de la típica efervescencia del fervor y la autoafirmación identitaria hasta mediado el siglo XVIII, cuando comienza su declive. Así las cosas, se puede comprobar que en el siglo XIX había mermado notablemente el culto a los mártires salmantinos, debido al impacto y evolución de no pocas dudas razonables. No es baladí, por tanto, que Villar y Macías en su *Historia de Salamanca*⁶ haga propio el juicio de Vicente de la Fuente indicando que bajo la excusa del falso *Chronicón* se lleva a cabo “el indiscreto reparto de mártires que hizo a las

¹Profesor del Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes de la Universidad de Salamanca mcasas@usal.es. Miembro investigador del GIR *Historia Cultural y Universidades Alfonso IX (CUNALIX)* de la USAL.

² Beltrán Torreira, 2010: 313-331.

³ Véase la problemática sobre el particular en Nieto Jiménez, 2012: 166ss. Conviene señalar que no existe disputa alguna entre Medinaceli y Salamanca respecto de albergar las reliquias de los mártires africanos, tal y como aventura Beltrán Torreira, 2010: 330, puesto que los restos que recalcan en la ciudad universitaria proceden del depósito ocelitano.

⁴ González Fernández, 2006: 211-226.

⁵ Migne, PL 31, n. 567; Segura, 1737: 47-53; Flórez, 1758: 29; De Medina Conde, 1772.

⁶ Villar y Macías, 1887: 41.

iglesias de España”⁷ entre los cuales cupo a Salamanca el de los cinco mártires, en clara búsqueda etiológica de la preeminencia y antigüedad de las iglesias locales de la corona hispana.

Para comprender el alcance de la proyección que esta discreta reliquia va a tener, es preciso considerar su llegada a Salamanca en el contexto vindicativo y reivindicativo del siglo XVII, formando parte de una política eclesiástica capitular dirigida a inclinar la balanza a su favor en la pugna constante mantenida con las principales instituciones de la ciudad respecto de la propia visibilidad, supremacía, independencia y consiguientes subordinaciones.

“Llegó a esta ciudad un hidalgo de Medina-Celi...” Una donación providencial

Durante el cabildo ordinario de 30 de septiembre de 1673 es leída en la catedral salmantina una carta remitida por Francisco de Perea y Cifuentes, vecino de Medinaceli. Ofrecía en ella la donación de una reliquia de San Pablito niño que le había tocado en herencia de su abuelo, el doctor Francisco de Perea y Esquibel.⁸ El 11 de noviembre es constatada en la sesión capitular haberse hecho efectiva la llegada de la reliquia a Salamanca. Se determina entonces que sea conducida en secreto a la sacristía de la seo y que sean debidamente examinados los correspondientes testimonios y auténticas que la acompañan, dándose cuenta puntualmente de todo ello al obispo.⁹ El resultado del reconocimiento fue positivo¹⁰ y la reliquia pudo ser recibida con todas las garantías y con la necesaria aprobación de la autoridad episcopal, conforme a lo decretado por el concilio tridentino en su conocida sesión XXV. El cabildo, haciendo gala de pródiga generosidad -que refleja el aprecio dado a la reliquia- le ofrece al donante un regalo que epate y haga justicia a esta valoración, juntamente con otros para los dos criados y el capellán que le acompañaban. Y así le hace entrega de: 24 perdices, 24 pollas y 24 pavos y 160 reales de dulces de Santa Úrsula para el caballero Perea, más la minuta de la posada en la que se

⁷ De la Fuente, 1873: 32.

⁸ Cabildo ordinario de 30 de septiembre de 1673. Archivo de la Catedral de Salamanca (citaré ACSA) Actas capitulares (citaré AC) 40 f.718.

⁹ Cabildo ordinario de 11 de noviembre de 1673. ACSA AC 40 f.722.

¹⁰ Véanse los documentos recogidos en Sanz Hermida, 2001: 96-98.

alojó junto con su séquito; una sortija de rubíes y esmeraldas de coste de 40 pesos para su mujer; un corte de vestido para el capellán y un doblón de a dos para cada criado.¹¹



Figuras 1 y 2. Busto relicario de San Pablito (c.1630), vestido. Catedral de Salamanca. Detalle de la teca. Fotografías de Mariano Casas, cortesía de la S.I.B. Catedral de Salamanca

Inmediatamente, el 10 de noviembre, el cabildo no pierde tiempo en dar noticia de la llegada de la nueva reliquia a la Ciudad, aprovechándose de la proximidad de la festividad litúrgica de los mártires -el 13 del mismo mes- que fue revestida de especial solemnidad para evidenciar la posesión del sagrado despojo: procesión de capas por el claustro con asistencia del Consistorio, misa solemne, toque de campanas y fuegos artificiales. También fue solicitada una procesión general por parte del Ayuntamiento, la cual, a pesar de estar concedida y lista para llevarse a cabo, finalmente no pudo salir por el temporal de agua y viento.¹² La maquinaria para la reivindicación de la primacía de la comunidad capitular estaba en marcha.

¹¹ Cabildo ordinario de 15 de noviembre de 1673. ACSA AC 40 f. 743. Cabildo ordinario de 17 de noviembre de 1763. ACSA AC 40 f. 742v. Sanz Hermida, 2001:47.

¹² Archivo Diocesano de Salamanca (citaré ADSA) *Ceremonial de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca*, vol. 1, f. 582.

El relicario

El relicario desarrolla un desnudo infantil en bulto redondo hasta la altura de la cadera, apeando esta directamente sobre la peana. Sobre el vientre se sitúa la teca. Una musculatura pronunciada enmascara las redondeces propias de la tierna edad. El recurso de la carnación a pulimento coadyuba a crear un efecto de reflejo lumínico, cual halo de gloriosa claridad, aumentado, además, por el dorado cabello, de más habitual uso en épocas pretéritas. Conviene señalar que carece de todo tipo de elemento postizo: los ojos y pestañas están pintados, así como la herida del cuello, un detalle de particular relevancia. Como ha destacado Nieto Jiménez se trata de la única imagen del santo en la que se ha aventurado el tipo de muerte que sufrió, recurriendo para su figuración a un tipificado modelo semejante al de los santos inocentes.¹³

La teca en la que se contienen las partículas sagradas presenta una forma ovalada y se halla resaltada por un cerco de plata sobredorada, con cuatro remates flordelisados de intrincado dibujo en cada uno de los extremos cardinales de la orla. La inscripción dispuesta sobre el marco dice lo siguiente: “*Relichia de s(an) Pablito niño de los santos comp(añeros) mártires que (h)ay en Medinaceli, naturales de Salamanca.*”

Tipológicamente se corresponde a los conocidos relicarios de busto o medio cuerpo y no presenta novedad alguna. Para situar cronológicamente su factura son de gran ayuda los datos apuntados en la correspondencia enviada al cabildo y en los testimonios que acompañan la reliquia. Así, son los días de Francisco de Perea y Esquivel, abuelo del donante, donde se ha de situar el origen del relicario. Las noticias señalan claramente que, tras sacar los restos de la urna guardada en el convento de San Román de Medinaceli, los puso el señor Esquivel en el interior de la teca de la escultura.¹⁴ De este modo, hemos de adelantar en dos generaciones (aproximadamente unos cuarenta años) la hechura de la imagen, situándose, en consecuencia, en torno a la década de los años treinta del siglo XVII.

¹³ Cf. Nieto Jiménez, 2012: 278.

¹⁴ ACSA Cajón 43 Legajo 4 Núm. 5.

La elección de un busto relicario tiene la facultad de poder cubrir dos niveles de representación y presentación de un modo más eficaz que respecto de otros formatos de relicario. Reliquia e imagen se retroalimentan y construyen un entramado común que aumenta en términos de efectividad sobre la audiencia, permitiendo que una reliquia no insigne -como el caso que nos ocupa¹⁵- adquiera una mayor relevancia y visibilidad. Si bien, tal como señaló Belting, “la imagen escenificaba la presentación de la reliquia y cautivaba la fantasía de los creyentes, es decir, que no era objeto de una contemplación individual propia dirigida de manera exclusiva a ella ni era apreciada por sí misma [estima que se centraba en la reliquia].”¹⁶ Sobre todo, en el ámbito de las ceremonias culturales y de las públicas demostraciones en las diversas procesiones y liturgias, donde su participación evoca (testimonios de antiguos orígenes), invoca (la intercesión del santo y su asistencia), convoca (la concitación de los fieles) y provoca (la cohesión identitaria de la audiencia y su transformación mimética).



Figuras 3 y 4. Busto relicario de San Pablito (c.1630), frente y espalda. Catedral de Salamanca. Fotografías de Mariano Casas, cortesía de la S.I.B. Catedral de Salamanca

¹⁵ *No es reliquia insigne según el decreto de la Sagrada Congregación, que señala cabeza, brazo o pierna o parte principal donde el santo mártir padeció el martirio.* ADSA *Ceremonial de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca*, vol.1, f. 582.

¹⁶ Belting, 2009: 400.

La singularidad de esta obra (además de estar avalada por su significado y alcance) se acrecienta con el hecho que la convierte en ejemplar único de su tipología que se custodia en la lipsanoteca y tesoro de la Catedral de Salamanca. Producto, insistimos, no de un encargo capitular, sino de donación particular procedente de oratorio doméstico, circunstancia que bien explica el alcance artístico y tratamiento plástico de la pieza.

Circunstancia y oportunidad: una donación providencial

Los principales acontecimientos ligados a Arcadio y sus compañeros mártires con la ciudad de Salamanca se pueden sintetizar en las siguientes referencias cronológicas:

- En 1617 se lleva a cabo la ceremonia de la colocación de la primera piedra del Real Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca el día de la festividad de los cinco santos mártires, declarándolos los *tutelares del nuevo templo erigido en su patria a la Magestad divina*.¹⁷
- En 1618, bajo el influjo del falso *Chronicón* del padre La Higuera, Gil González Dávila incluye la alusión a los cinco santos mártires en su publicación.¹⁸
- En 1621 la Universidad de Salamanca recibe la donación de un hueso de la pierna de San Arcadio por parte de Sancho Dávila, obispo de Sigüenza.¹⁹
- (Sin fecha) Existe una noticia de un cráneo enviado a la iglesia de San Martín, por mandato de la silla apostólica por considerarse esta el lugar del bautismo de los santos.²⁰
- En 1665 el obispo Esparza ordena el rezo doble del común en todo el obispado como respuesta al Memorial que realiza fray Marcelo del Espíritu Santo en 1665 y publicado en 1668.²¹
- En 1668 se publica el memorial de fray Marcelo del Espíritu Santo.²²
- En 1673 se recibe la donación de la reliquia de San Pablito.²³

¹⁷ González Dávila, 1617: 8; Sanz Hermida, 2001:20.

¹⁸ González Dávila, 1618: 26.

¹⁹ Sanz Hermida, 2001: 21-27; Nieto Jiménez, 2011: 171-175.

²⁰ De la Casa / Ruiz Ezquerro, 2012: 62. En nota a pie se indica que Marco Nieto Jiménez publicará en breve el documento referente.

²¹ Sanz Hermida, 2001: 29-41.93-96.

²² Del Espíritu Santo, 1668.

²³ Sanz Hermida, 2001: 45-48.96-98.

- En 1684-1686 se realiza el retablo dedicado a los santos mártires en la Iglesia de San Martín de Salamanca.²⁴
- Entre 1714-1733 se llevan a cabo los estalos del coro de la Catedral de Salamanca. Cinco de los espaldares del coro alto figuran a los compañeros mártires.
- En 1743 se menciona la reliquia que conservaban las MM. Agustinas Recoletas (no se indica desde cuándo) en una solicitud de la Ciudad para que la expongan a veneración pública.²⁵
- El 15 de mayo de 1743 se consigue el rezo propio de los santos mártires bajo el rito doble mayor mediante un Breve de Benedicto XIV.²⁶
- En 1745 el mismo rey, Felipe V, mediante real provisión determina que la Ciudad tome partido por el Cabildo y ordena a la Ciudad que asista a la Catedral *observando en todo la forma y método que se ha tenido.*²⁷

Como puede advertirse, la donación de la reliquia a la catedral sucede en un momento álgido de fervor hacia los cinco mártires por parte de la sociedad salmantina, que coincide con la carencia por parte del cabildo de razones de peso (más allá de las oportunamente argumentadas desde la teoría) capaces de atraer sin ambages al resto de los actores sociales hacia el centro de gravedad de la seo, muy escorado en ese momento hacia la Universidad y la Iglesia de San Martín. La posesión de la reliquia de San Pablito viene a solventar la situación. Posibilitando una evidencia sólida, ayuda a devolver el equilibrio y asienta las pretensiones capitulares (secundadas por el obispo) en su reivindicación de preeminencia frente al resto de comunidades, especialmente la parroquial de San Martín, bien defendida por el interés del propio Ayuntamiento.

“Esto ha de ser siendo la fiesta en esta Santa Iglesia donde están sus reliquias...”

Proyección institucional en clave de primacía

Cuando el 10 de noviembre el cabildo de la Catedral de Salamanca recibió la noticia de la llegada de la reliquia de uno de los santos mártires salmantinos a la seo se contribuía a escribir un capítulo más de la afirmación de la primacía de la comunidad capitular y de la iglesia catedral frente al resto de comunidades e instituciones que pretendían concitar

²⁴ Rodríguez de Ceballos, 2005: 73; Sanz Hermida, 2001: 44-45.145-147.

²⁵ Sanz Hermida, 2001: 61.

²⁶ Sanz Hermida, 2001: 56-57.

²⁷ Sanz Hermida, 2001: 59.

sobre sí el epicentro cultural y las consiguientes fluencias e influencias. Este juego barroco de pública manifestación contribuye a evidenciar los equilibrios sociales correspondientes que, en el universo institucional, se fundaban también en las diversas jurisdicciones y campos de actuación.

La posesión de la preciada reliquia de San Pablito supuso para la catedral el argumento y fundamento perfecto para defender e imponer su primacía absoluta en lo referente al culto de los santos mártires frente al templo de San Martín. Así, cuando la corporación municipal -apoyada por la cofradía de los santos mártires de la parroquial- se dirige al cabildo para solicitar la realización de los festejos correspondientes, cuya función eclesiástica debía llevarse a cabo en la iglesia parroquial, el cabildo da su beneplácito y otorga su colaboración, salvo en la celebración litúrgica que debía de realizarse en la catedral. Es en este punto donde el capítulo salmantino incide en los restos del pequeño mártir, como sustento del apoyo que brindó a la procesión solicitada por el ayuntamiento: “porque le pareció asunto digno de que el pueblo adorase la reliquia de un santo mártir patricio suyo.”²⁸

De igual modo, su llegada vino a contrarrestar la preeminencia que sobre el culto a los mártires salmantinos tenía *de facto* la Universidad, otro de los polos de poder de la ciudad, al poseer la canilla de San Arcadio, reliquia insigne de uno de ellos, regalada por el obispo Sancho Dávila en 1621. La Academia tampoco había perdido tiempo para hacer ostentación de la preciada reliquia en los actos que en su Real Capilla de San Jerónimo se desarrollaron con motivo de las exequias del rey Felipe III el día 5 de junio de 1621. A partir de entonces era expuesta periódicamente cada 13 de noviembre en el mismo recinto sagrado.

Las complejas relaciones humanas de un contexto sociocultural en el que todo lo que rodeaba a la persona o a la institución debía de hacer referencia a su estamento, rol y función, prestaban especial atención a marcar las preeminencias y filiaciones en mutuas afirmaciones de identidad diferenciadora. Semejante contexto constituye el horizonte de comprensión en el que el relicario de San Pablito permite a la Catedral esgrimir un poderoso argumento frente a la competencia del resto de reliquias que se encontraban en

²⁸ *Exposición que hace el Cabildo de Salamanca a D. Felipe V de sus quejas contra el Concejo por las desatenciones de este y querer celebrar en San Martín la fiesta de los Santos Mártires de Salamanca y no en la Catedral por la concesión del Rezo de dichos mártires.* ACSA Cajón 17, Núm. 17, Legajo 1; Sanz Hermida, 2001: 119-128.

la ciudad, incluyendo las insignes de la Universidad y de la parroquia de San Martín, con la que se identificaba el Consistorio al pertenecer a esta demarcación.

En definitiva, se dibuja así un pulso de preeminencias corporativas y de corporaciones que, lejos de finalizar, se prolongó en el tiempo y obligó finalmente a dictaminar al respecto a la propia Corona en 1745 en barroca retórica de apariencias donde no todo es lo que parece pero sí parece todo lo que es.

Bibliografía

- Belting, Hans (2009): *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Beltrán Torreira, Federico-Mario (2010): “Propaganda y martirio en el África vándala. El caso de Arcadio y sus compañeros”. En: *HABIS*, 41, Sevilla, pp. 313-331.
- De la Casa, Carlos / Ruiz Ezquerro, Juan José (2012): “Reliquias óseas de los cuerpos santos de Medinaceli”. En: *Revista de Soria*, 79, Soria, pp. 51-84.
- De la Fuente, Vicente (1873): *Historia eclesiástica de España*, vol. 2, 2ª ed., Madrid: Compañía de impresores y libreros del Reino.
- De la Huerta, Francisco (1737): *Diario de los literatos de España*, t. III, Madrid: Antonio Sanz.
- De Medina Conde, Christoval (1772): *El fingido Dextro, convencido de tal por su pluma*, Málaga.
- Del Espíritu Santo, Marcelo (1668): *Vida y martirio de los cinco santos mártires Arcadio, Probo, Pasqual, Eutichiano y Pablito*, Valladolid: Imprenta de Ioseph de Rueda.
- Flórez, Enrique (1758): *España Sagrada*, vol. XIV, Madrid: Antonio Marín.
- González Dávila, Gil (1617): *Lo sucedido en el asiento de la primera piedra del Colegio Real del Espíritu Santo de la Compañía de Iesus de la ciudad de Salamanca*, Salamanca: Susana Muñoz.
- González Dávila, Gil (1618): *Theatro eclesiastico de la Iglesia y Ciudad de Salamanca*.
- González Fernández, Rafael (2006): “La pasión por la historia: cronicones, ¿falsos apócrifos? El mito gótico en los cronicones”. En: De la Peña Velasco, Concepción (coord.) (2006): *En torno al barroco. Miradas múltiples*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 211-226.
- Nieto Jiménez, Marcos (2012): *Los cuerpos santos de Medinaceli, Mártires de Salamanca, el Convento de San Román: una reinterpretación*, Guadalajara: Aache.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (2005): *Guía artística de Salamanca*, León: Ediciones Lancia.

Sanz Hermida, Jacobo (2001): *Prácticas religiosas salmantinas en el Seiscientos: La devoción de los Cinco Santos Mártires*, Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

Villar y Macías, Manuel (1887): *Historia de Salamanca*, vol. 1, Salamanca: Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo.

LA RELIQUIA DE SANTA ANA EN BREA DE ARAGÓN

Julia Pérez-Arantegui¹

La figura de santa Ana en Brea

A finales del siglo XII doña Sancha Rodriz hace donación de la totalidad de los derechos que le pertenecen sobre la villa de Brea a Guillermo de Narbona y a todo el Cabildo de la iglesia de Santa María la Mayor de Zaragoza. Aunque en esa época la población de Brea era prácticamente toda de religión musulmana, ya encontramos en la villa una pequeña capilla para el culto cristiano.² Fue finalmente tras la conversión forzosa de la población cuando se queda pequeño el espacio de la iglesia vieja y, en el año 1552, el Cabildo manda construir una iglesia nueva bajo la tutela y patrocinio de santa Ana (Figura 1). No se conoce porqué se escogió a la madre de la Virgen como patrona para Brea, aunque sabemos que santa Ana era objeto de especial devoción en el templo del Pilar de Zaragoza desde mediados del siglo XV. Existe también una bula de Alejandro VI, expedida en 1501, por la que se conceden indulgencias a quienes visiten la Santa Capilla del Pilar en la festividad de santa Ana y asistan a la procesión de la reliquia de la Santa que se celebraba en dicha iglesia.³ Quizás fueron éstas las razones por las cuales el Cabildo pensó en la madre de la Virgen para poner a la villa de Brea bajo su patronazgo o también por no haber anteriormente preferencia ni tradición en el culto a ningún santo, debido a la ausencia de habitantes cristianos en el pueblo.

La primera noticia en firme sobre la celebración de la fiesta de santa Ana en Brea la encontramos en los libros de la memoria de gastos, en el apunte que el jurado Adam de Arricle hizo el día 21 de junio del año 1592 “*por el pago realizado al carnicero, al panadero y al vicario por las viandas ofrecidas para la fiesta de la santa*”.⁴ También el vicario don Hernando Ruiz de Liorry, en la carta que escribió al Cabildo el 22 de julio de 1593, les notifica “*que el alcaide vendra para las fiestas de santa Ana*”. Incluso se ratifica el culto a la madre de la Virgen en el momento de la expulsión de los moriscos, cuando

¹ Investigadora independiente: juliapa9@hotmail.com

² Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (citaré ACPZ), Repartimientos 5 y 6, ligamen 7, nº 2.

³ ACPZ, Armario 1, caja 2, ligamen 1, nº 11. Criado, 2014: 352-358. Casorrán/Morte/Naya, 2021: 14.

⁴ ACPZ, Armario 3, caja 4, ligamen 6, nº 5.

el canónigo Bartolomé Llorente describe los sucesos del día 26 de julio, festividad de santa Ana: “*Dia 26. Dia de santa Ana se hizo la acostumbrada procesion por la villa*”.⁵

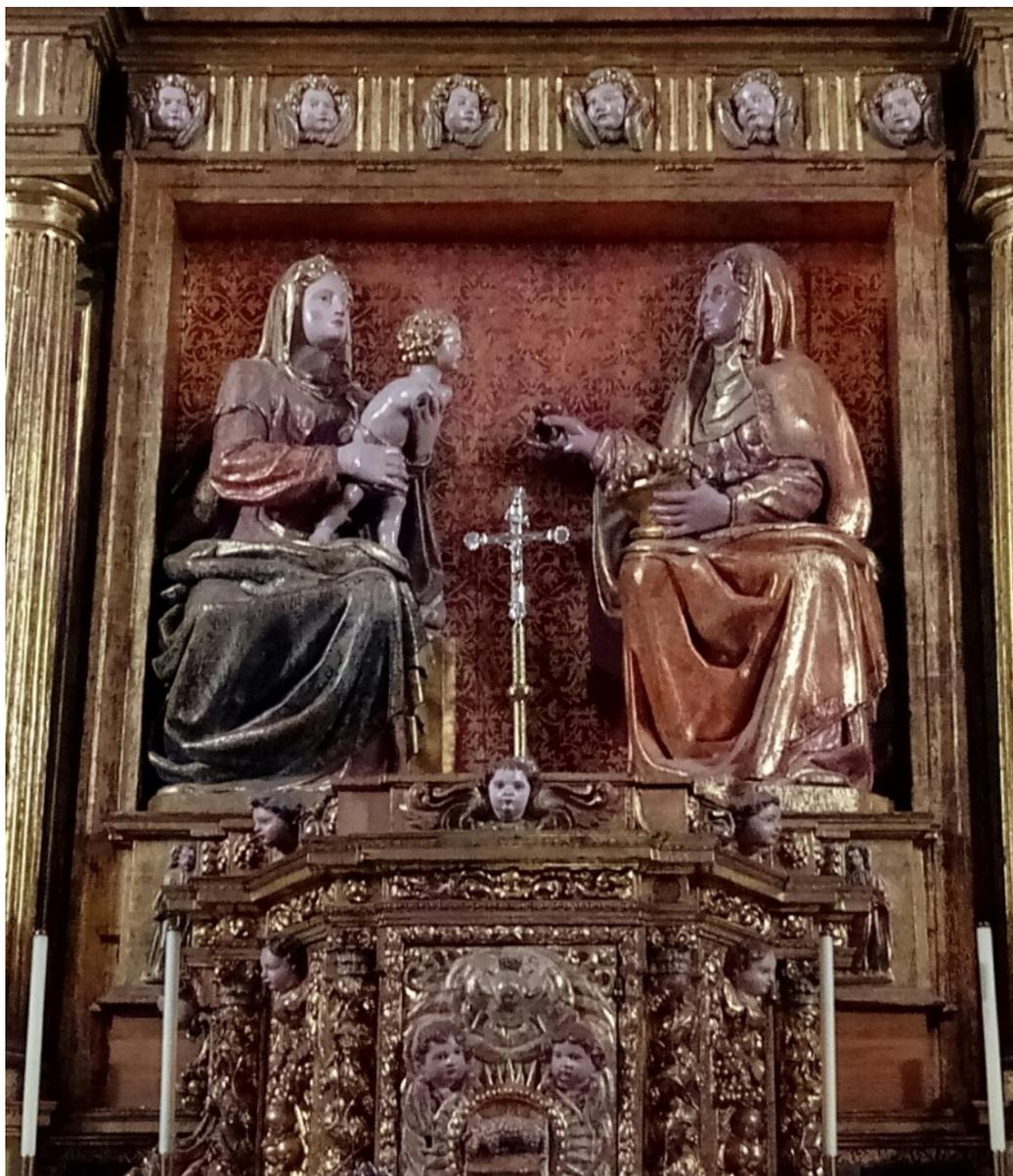


Figura 1. Santa Ana, la Virgen y el Niño, en la parte central del retablo del altar mayor. Iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza). Fotografía: archivo de la autora.

Con la llegada de nuevos pobladores y como anteriormente habían hecho los moriscos, además de seguir con el culto a santa Ana, los habitantes de Brea se unieron para formar la cofradía de los blanqueros, en la que también estaban incluidos zurradores y zapateros del pueblo. Ya desde finales del siglo XVI, concretamente desde el 23 de diciembre de 1593, conocemos la existencia de la cofradía del oficio de zurradores y blanqueros,

⁵ ACPZ, Armario 3, caja 5, ligamen 5, nº 32.

siempre unida a pagos hechos a la iglesia. El día 30 de mayo de 1623 reunidos en la sala del concejo el justicia, jurados, almotacén y mayordomos de la hermandad asignaron unas ordinations para que la cofradía funcionase correctamente.⁶

La pertenencia a una cofradía implicaba el cumplimiento de determinadas obligaciones que podían variar de unas a otras. Como en la mayoría de los textos publicados entonces, las ordinations recogen cláusulas y diversas normas de carácter religioso-asistencial, administrativo o referentes a la organización del trabajo. Al igual que todas las cofradías de tipo religioso-benéfico, la hermandad de los artesanos de Brea buscó una normativa para controlar el trabajo bien hecho y la competencia, estableciendo también medios de ayuda social para intentar mitigar las posibles desgracias o problemas de los cofrades. A la vez, poseía una estrecha vinculación con las tareas religiosas, como correspondía a la vida social de esos momentos mezclada totalmente con la religión.

Para el mantenimiento de la cofradía, los miembros debían abonar la cantidad estipulada como ingreso y las derramas aprobadas por la asociación, además de aceptar los cargos para los que fueran elegidos. La cofradía no disponía de rentas propias. Anualmente se nombraban mayordomos y era el prior el que tenía la obligación de recoger las limosnas y derechos de los cofrades entrantes, para dar cuenta todos los años al vicario. Era habitual el deber de acompañar a la imagen o a la reliquia de la Santa en los actos de culto programados, sobre todo en los que se desarrollaban el día de su festividad.

La reliquia de santa Ana

Sabemos cómo llegó la reliquia de san Blas a Brea,⁷ sin embargo no hemos encontrado ningún documento que atestigüe de qué manera y cuándo lo hizo la de santa Ana. Pudo ser un regalo del Cabildo de la iglesia de Santa María del Pilar a sus vasallos de Brea, de la misma manera que se concedió el regalo a la ciudad de Tudela.⁸

La primera noticia sobre esta reliquia la hallamos en la visita pastoral a Brea del año 1803, que nos cuenta, hablando de la sacristía, *“en la misma estancia hay un arcon en donde se guardan las reliquias de Santa Ana, San Blas y Santa Lucia, que consisten en huesos y*

⁶ ACPZ, Armario 3, caja 4, ligamen 1, nº 25.

⁷ Pérez-Arantegui, 2020: 280-285.

⁸ Casorrán/Morte/Naya, 2021: 16.

se custodian en relicarios de plata, solamente la de santa Ana se halla como autentica. A las demas se les da culto por tradicion”.⁹

Con fecha del 27 de junio de 1789, la iglesia parroquial posee un documento que testimonia su autenticidad y dice “como regalo obsequiamos un pedacito de santa annamatrio”, procedente de Roma. El certificado había sido expendido por fray Nicolás Ángel María Landini,¹⁰ obispo Porfirriense y prefecto del Sagrario Apostólico, de la orden de los Eremitas de san Agustín, afirmando que contiene un pequeño fragmento perteneciente a santa Ana, madre de Nuestra Señora, en Roma a 26 de junio de 1776. (Figura 2).¹¹

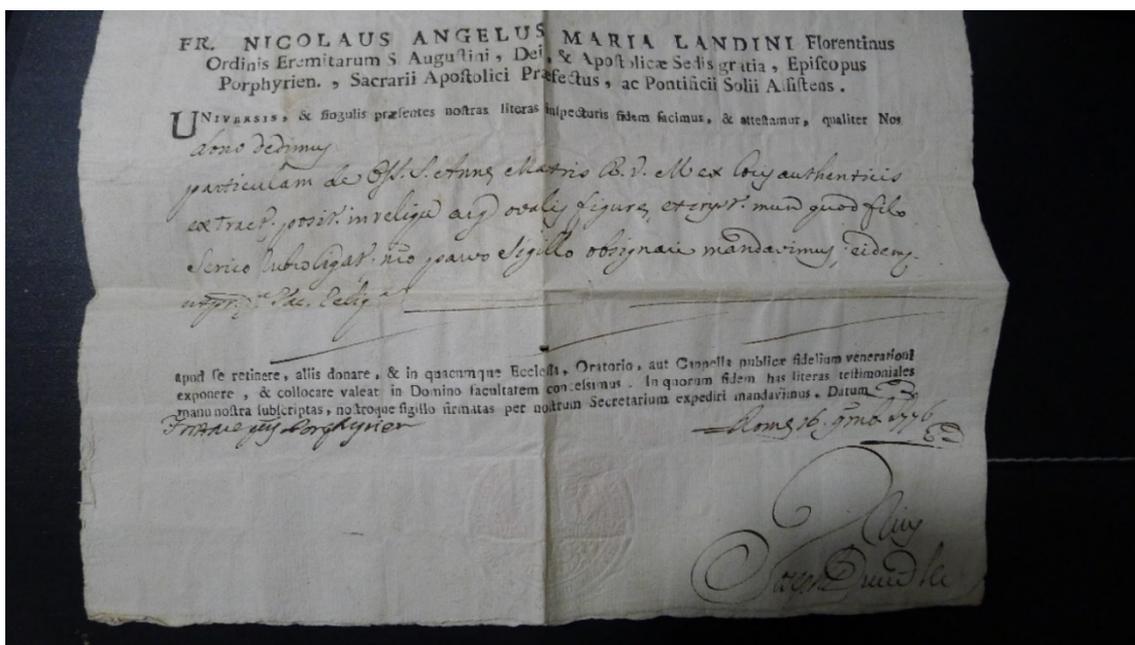


Figura 2. Certificado de autenticidad de la reliquia, depositado en la iglesia parroquial de Brea. Fotografía: archivo de la autora.

⁹ Archivo Diocesano de Zaragoza (citaré ADZ), Caja n.º 2 – Año 1803, 5ª Carpeta 226-5 y Caja n.º 2 – Año 1807, 5ª Carpeta 232-4.

¹⁰ Fray Nicolás Ángel María Landini parece que era el encargado de autenticar las reliquias desde Roma, como se puede ver en diferentes documentos que acompañan a la reliquia del *Lignum Crucis* de Autol en La Rioja, propiedad de la cofradía del Santísimo Sacramento, o a la reliquia de la parroquia de Épila (Zaragoza), entre otros.

¹¹ Certificado: *Frater Nicolaus Angelus Maria Landini Florentinus ordinis Eremitarum Sancti Augustini, Dei et Apostolicæ Sedis gratia, episcopus Porphyriensis, Sacrarii Apostolici Praefectus, ac Pontificii solii assistens.*

Universis et singulis praesentes nostras literas inspecturis fidem facimus et attestamus qualiter Nos dono dedimus particulam de Gloriosæ Sanctæ Annae Matris Beatae Virginis Mariae ex locis authenticis extractam positam in reliquiario argenteo ovalis figuræ et crystallo mundo quod filo serico rubro coligat nostro parvo sigillo obsignari mandavimus eidemque ut praedicta sacra Reliquia.

Apud se retinere aliis donare et in quacumque Ecclesia, Oratorio aut Cappella publicae fidelium venerationi exponere et collocare valeat in Domino facultatem concessimus. In quorum fidem has literas testimoniales manu nostra subscriptas, nostroque sigillo firmatas per nostrum secretarium expediri mandavimus. Datum Roma, 16 novembri, 1776. Frater Episcopus Porphyrien

En el reverso del folio, desde Zaragoza, se reconoce la legitimidad de la reliquia y se da licencia arzobispal para venerarla con esta disposición:

Nos el licenciado don Vicente de Baigorri, presbitero, abogado de los reales consejos, Racionero de Mensa de la santa Iglesia Metropolitana del Salvador de la ciudad de Zaragoza, Licenciado principal, Juez Metropolitano Cesaraugustano, y en lo espiritual y temporal, vicario general interino por indisposicion del señor don Josef de Areizaga, vicario general de dicha ciudad y su Arzobispado y por el ilustrísimo señor don Agustín de Lezo y Palomeque,¹² por la Gracia de Dios y de la Santa Sede Apostolica Arzobispo de la misma ciudad, Caballero Prelado Gran Cruz de la Real y distinguida Orden Española de Carlos tercero, del Consejo de su Majestad: Habiendo presentado la Sagrada Reliquia de la Gloriosa Santa Ana, Madre de la Virgen Santisima Nuestra Señora, dentro del relicario de plata en forma de ovalo, con la licencia y sello, y de forma y manera escrita expresa su autenticidad, nos ha constado en bastante forma de la identidad de dicha [...] de reliquia, damos licencia para que se pueda exponer a la publica veneracion de los fieles en cualquiera iglesia, oratorio, o capilla del presente Arzobispado. Dado en Zaragoza a veintisiete de junio de mil setecientos ochenta y nueve.

Firmas. Licenciado Baigorri

Firmado del s. Vº Gral. Int,nº

Vicº. Intº.

Urbano Francº. Latorre. Not.

Para albergar las reliquias se fabricaron diferentes y suntuosas piezas de orfebrería que sacaban en procesión durante las celebraciones religiosas, en las rogativas o en epidemias, confiando en su intercesión. Su valor, tanto material como artístico, es a veces muy importante. En Aragón fueron numerosos los maestros plateros que durante los siglos XVI, XVII y XVIII trabajaron la orfebrería religiosa, sobre todo tuvieron gran importancia los talleres de Zaragoza, aunque también hubo talleres de platería en Calatayud, Huesca y otras ciudades de Aragón.¹³ La marca o punzón, frecuente en las piezas de platería, se utilizaba para conocer la procedencia del taller donde se labró la

¹² Agustín de Lezo y Palomeque (Lima, 28-VIII-1724, Zaragoza, 10-II-1796). Educado de niño en Pasajes, estudió filosofía y teología en Pamplona en el convento dominico de Santiago y en la Universidad de Navarra. Fue nombrado arzobispo de Zaragoza, llegando a la ciudad el 14 de febrero de 1784. Entre las obras más destacadas en las que tomó parte hay que mencionar la continuación de las obras del palacio arzobispal, cuya fachada quedó terminada en 1787, la donación de 1.004.988 reales de vellón para la nueva fábrica del Hospicio de Huérfanos y la fundación en 1788 del seminario de San Valero y San Braulio, al que dotó de cátedras de Retórica sagrada, Filosofía, Teología dogmática y Moral, Sagradas Escrituras, Derecho canónico, etc. Como hombre de su tiempo, fue un reformador nato, tremendamente celoso de la estricta observancia de la ortodoxia católica y vinculado con el poder del rey hasta el punto de contribuir de forma extraordinaria en la guerra contra la Convención.

¹³ Esteban, 1976: 83-95; 1981; Mañas, 2016:741-756.

pieza. El relicario de santa Ana, firmado por la marca de punzón “ASCASO”, nos indica que pudo ser obra del platero oscense Miguel Ascaso (Figura 3).



Figura 3. Marca “ASCASO” en el relicario de Santa Ana. Iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza). Fotografía: archivo de la autora.

Ascaso trabajó como platero y orfebre en la ciudad de Huesca en la primera mitad del siglo XVII. Entre sus clientes estaba la iglesia parroquial de san Lorenzo,¹⁴ a la que deja como heredera universal de sus pertenencias y donde dispuso su sepultura. Se perfeccionó en el oficio de platero en Zaragoza, en el taller de Jerónimo Guevara. En 1604 fue examinado como maestro platero por Gregorio Puyuelo y Martín Frías, examinadores de la cofradía y oficio de plateros, y presentado por Andrés Cetina ante el concejo oscense.¹⁵ Fue nombrado prior de la cofradía de plateros en el año 1608 y repitió en 1646. Miguel Ascaso contrajo matrimonio con Juana Lecina en el año 1604. Murió de peste en 1652.

La reliquia de santa Ana de Brea está guardada dentro de un relicario barroco de plata repujada y cincelada. En la parte central hay un óvalo cubierto por un vidrio donde se ve la reliquia de santa Ana (Figura 4a) que, como nos dice el certificado de autenticidad, es un pedacito de la madre de la Virgen, aunque no se alude a qué parte del cuerpo pertenecía. Por la otra cara nos presenta un dibujo o pintura que representa a santa Ana con la Virgen joven, casi niña, con un libro en las manos (Figura 4b).

¹⁴ Naval, 1982: 163.

¹⁵ Esquiroz, 2008:159-168.



Figura 4. Relicario de Santa Ana: a) anverso; b) reverso. Iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza)
Fotografía: archivo de la autora.

El interés desmedido por las reliquias a partir del Concilio de Trento dio lugar a un tráfico internacional con una gran demanda por autoridades, órdenes religiosas e instituciones eclesiásticas. Seguramente la llegada de la reliquia a Brea, como elemento protector, reforzaría el fervor de los feligreses al sentirse amparados por sus beneficios ante amenazas como enfermedades o desastres naturales. De ese modo, las reliquias adquirirían poder terapéutico ante la creencia de que estaban cargadas de energía sobrenatural y, por lo tanto, eran poseedoras de la facultad de realizar prodigios. Convicción que en algunos casos puede llegar hasta el momento actual.

Bibliografía

- Casorrán Berges, Ester / Morte García, Carmen / Naya Franco, Carolina (2021): *Santa Ana en el Pilar. El busto relicario del platero Castelnou: del Gótico tardío a las gradas del Corpus*. Alcañiz: Renovatio.
- Criado Mainar, Jesús (2014): “Los bustos relicarios femeninos en Aragón. 1406-1567”. En: García Herrero, María del Carmen / Pérez Galán, Cristina (coords.): *Mujeres en la Edad Media: actividades políticas, socio económicas y culturales*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 341-368.
- Esquiroz Matilla, María (2008): “Orfebres y plateros con legados artísticos para San Lorenzo de Huesca”. En: *Argensola*, 118, Huesca, pp. 145-190.

- Esteban Lorente, Juan Francisco (1976): "El punzón de la platería y de los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX". En: *Cuadernos de Investigación: Geografía e Historia*, 2, 1, Zaragoza, pp. 83-95.
- Esteban Lorente, Juan Francisco (1981): *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Mañas Ballestín, Fabián (2016): "Los punzones de la platería de Calatayud". En: *Actas del IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, vol. 2. Calatayud: Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios Bilbilitanos, pp. 741-756.
- Naval Mas, Antonio (1982): "Marcas de plateros altoaragoneses". En: *Actas IV congreso del CEHA (Comité Español de Historia del Arte)*. Zaragoza, pp. 159-166.
- Pérez-Arantegui, Julia (2020): "Religiosidad popular: la reliquia de san Blas en Brea". En: Alfaro Pérez, Francisco José / Naya Franco, Carolina (coords.): *Mundos cambiantes: las reliquias en los procesos histórico-artísticos e identitarios. III Jornadas Internacionales de estudio e innovación sobre "Las reliquias y sus cultos"*. Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 280-285.

ASSULA CRUCIS, RELIQUIAS EN RELACIÓN CON LOS LIGNUM CRUCIS Y SPINA CHRISTI. UNA LECTURA DE LA OBRA DEL PADRE FACI: ARAGÓN REYNO DE CRISTO Y DOTE DE MARÍA SS.M^a. II PARTE (AÑO 1750)

Mariano Ibeas Gutiérrez¹

Lignum Crucis y Spina Christi en la obra del P. Faci

Assula, ae, f. (dim. de axis=tabla). Plin. Pedazo de tabla o de madero. Suet. Tabla pequeña. Plin. Viruta, acepilladura de carpintero, la broza y hojas que levanta el cepillo, cuando se alisa la madera; Astillas, pedazos que se sacan de la madera cuando se labra.²

1. Axis mundi

Todos sabemos lo que es un relicario. En Aragón los hay magníficos. Excepcional es el repertorio de los bustos-relicario. o “testas”, por ejemplo, en la Seo de Zaragoza. Aquí se guardan las “testas” de S. Valero, S. Vicente y S. Lorenzo, tres piezas labradas probablemente en Aviñón (con fecha de 1397) y regaladas por el papa Luna. Pero hay otras muchas, hasta medio centenar de indiscutible valor artístico.³

Dn. José Bada, autor del prólogo del libro facsímil del P. Faci, interpreta la conexión entre las reliquias y los fieles que las veneran como una metonimia, un lenguaje simbólico que necesita ser interpretado. Las interpretaciones posibles son múltiples y variadas, y de hecho lo han sido así a lo largo de los siglos.

No podemos medirlas hoy con los criterios del Siglo XVIII, pero podemos acercarnos al fenómeno de la religiosidad popular a través de los libros.

El libro del P. Faci, “Aragón, Reyno de Christo y Dote de María Santísima, fundado sobre la Columna inmóvil de Nuestra Señora en su Ciudad de Zaragoza” (1739 y 1750), es más que un título, casi un programa; se inscribe dentro de una serie de libros piadosos, un género que floreció al abrigo de la Contrarreforma. Influida por las obras como el “Atlas

¹Licenciado en Filología, secretario del Instituto Aragonés de Antropología (I.A.A.), mariano.ibeas@gmail.com.

² De Miguel, R. (1908) “Nuevo Diccionario Latino-Español Etimológico”, Saenz de Jubera, Hermanos, Editores, Madrid, 1908.

³ Bada Panillo, J. (1995) “Prácticas simbólicas y vida cotidiana” (La identidad aragonesa en cuestión). Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza. (p.27).

Mariano” de Guillermo de Gutemberg y sobre todo “*El Jardín*” del P. Narciso Camos, lo que “le llenó de rubor y le inflamó de nuevo”; no quiso ser menos que Cataluña y abordó la tarea de completar la relación de los santuarios marianos y de las imágenes de María Santísima en Aragón.

Para ello recurrió a la memoria popular pidiendo que le dijeran “tal como se contaba en los lugares de culto” lo que sabían de las santas imágenes, para confeccionar así “un mapa de todo lo más sagrado de nuestro Reyno”.⁴

El P. Faci nos presenta a la Virgen del Pilar como baluarte inexpugnable de Aragón. Es la “*divina Belona*”, que ahuyenta a los enemigos, la verdadera “*columna de Aragón*”, el origen y destino, el principio mítico de donde viene y adonde va a parar toda su historia, su fundamento incommovible. Y, por lo tanto, también, el centro sagrado de una tierra Sagrada.

El “numen” se asocia al “nomen” de ahí que el descendiente homónimo es como una imagen o relicario viviente de los ancestros, la persona, el nombre y la sangre conjuntamente, representan el espíritu de los antepasados; eso explica tal vez el número de mujeres llamadas Pilar. El culto a los santos y a sus reliquias da testimonio y lugar a un linaje espiritual del que los fieles se reclaman herederos.

Los símbolos deben ser interpretados y por ello, “A diferencia del Pilar que es un centro, un eje vertical y rígido sobre un centro, el Ebro es un eje horizontal y distendido que pasa por ese centro y lo une con otros pueblos y con otras tierras”.⁵

Habría que completar el símbolo con la fuerza del **cierzo**, que es definitorio también de la ciudad, y además el máximo ejemplo de fluidez horizontal.

El centro es por definición intransitable, un lugar de donde se viene y adonde se va, es el principio y el fin, el origen y el punto de referencia, el ombligo, y el eje del mundo, su fundamento y su firmamento. Ese centro es el Pilar, el eje, el “axis mundi”, la columna, el “omphalos”, el principio y fin de la identidad, el destino y el ser de Aragón y Zaragoza.

⁴ Bada, 1995: 30 y 31

⁵ Bada, 1995: 77

El Pilar es la columna de Aragón y puede equipararse a otros centros. El P. Faci en la introducción a la II parte, habla de los miliarios, que señalaban la ruta a los pasajeros, pero también de los faros que guían a los barcos, por ello la Columna señala también el camino seguro a la celestial patria. Se citan también otros lugares y ciudades famosas con las que se compara y se compite, Atenas, la ciudad del Sol, Jerusalén como madre y centro de la tierra, Cafarnaum como “*ciudad de Christo Nuestro Señor*”, o la “*piedra del Socorro*” de Samuel, celebrando la victoria contra los filisteos. A todos ellos se puede comparar la ciudad y a muchos los supera.

Y nada más firme que un monte, una piedra, una roca, un lugar elevado sobre el que levantar un ara, un altar, un “*haut lieu*”, un lugar de culto. De ahí los numerosos Pueyos (pódium / pueyo/ puy/ puig) o Altares, lugares elevados (altarium /otero), altos lugares en los que se alzan los numerosos santuarios dedicados a la Virgen en Aragón.

El P. Faci escribe, no sin ironía:

“San Epifanio escribe que los Basilianos admitían trescientos sesenta y cinco Cielos; y no he leído herejes más infelices, pues admitiendo tantos, no hubo uno para ellos, quedando en sus errores sin arrepentimiento. [Y continúa:] Más Cielos, digo Templos os consagra Aragón (Señora) imitando a sus Católicos Reyes [...] pues en mi Tomo primero ay trescientas noventa y dos, y en este hay muchas, [...] para que no solo el día, sino también las horas estén llenas de vuestra Gloria, honor y culto”.⁶

Los *Lignum Crucis*

El P. Faci se refiere en varias ocasiones al culto a las reliquias, un tema marginal en su libro que se centra en los santuarios dedicados a la Virgen María en Aragón, pero no quiere dejar ningún cabo suelto: “Aunque mi fin no es tratar de las reliquias, que ilustran a nuestro Reino; por aver dado noticia de algunas, [...] quiero añadir aquí Reliquias de otros, para mover a alguno a formar un Relicario de las más singulares reliquias veneradas en Aragón”.⁷

Así comienza el Padre Roque Faci este apartado de la II^a parte de su obra, que, por este orden, irá desgranado los siguientes “*Lignum Crucis*”: Zaragoza (2 lugares), Calatayud (2 porciones), Maluenda, Caspe, Huesca (2 porciones), y Monforte.

⁶ Faci, 1750, II^a Parte, Invocación y Prólogo, sin paginar.

⁷ Faci, 1750, II^a Parte, Invocación y Prólogo, sin paginar.

Empieza el P. Faci hablando de su propia casa y de la Santa Vera Cruz del Convento de Nuestra Señora del Carmen de Zaragoza. Lo vamos a tomar como ejemplo y referencia genérica del conjunto de “Lignum Crucis”.

Dice en sus orígenes que es un regalo de la Reyna Doña María, mujer de Alonso V de Aragón el Magnánimo. Dio lugar a una cofradía del mismo nombre y se dividió generosamente para los conventos de Huesca, Calatayud, Sangüesa, Alcañiz y otros.

Para mayor precisión se incluyen al margen del texto dos imágenes de una cruz de tres brazos: (A.) un brazo a la derecha y (B.) y el brazo a la izquierda. El P. Faci dice que él la ha visto el 21 de abril de 1724 y la que ha visto es la B.⁸

Nos cuenta el P. Faci que esta reliquia se probó con fuego: “muchas veces he oído decir que esta reliquia se probó con fuego [...] como refiere el P. Ferrando, y así lo dixo la voz popular: avía muchas reliquias de la Santa Cruz en Zaragoza y considerando su multitud la incertidumbre, se arrojaron al fuego todas y (dizen) saltó del fuego”. No todos opinan lo mismo. Y el propio P. Faci cita el Concilio II de Zaragoza que decretó “que las Reliquias que se hallaren en Iglesias de Arrianos, se probasen con el fuego”.⁹ Y efectivamente, muchas de estas reliquias desaparecieron no se sabe si en un fuego justiciero o purificador.

La querrela de las reliquias está servida: el P. Faci carga contra Calvinos y los que rechazan el culto a las reliquias y se emplea a fondo para defender su existencia y sobre todo su poder taumatúrgico, con todo tipo de milagros. La reliquia se considera eficaz en los nublados y tempestades de relámpagos y truenos y también para los enfermos, como ocurrió cuando el príncipe heredero Baltasar Carlos de Austria, hijo del rey Felipe IV de Castilla, enfermó de muerte en Zaragoza le trajeron en procesión la reliquia y nada menos que “ardieron quince mil hachas” en semejante acontecimiento. Por desgracia, el príncipe murió el mismo día.

2. Madera, materia...

Tierra, piedra, cabeza, cuerpos. “Aunque no es mi intento tratar de las reliquias que ilustran a nuestro Reino de Aragón, no puedo dejar de referir aquí algunas singulares,

⁸ Faci, 1750, IIª parte: 29.

⁹ Faci, 1750, IIª parte: 28.

entre las muchas que posee la villa de Pedrola, y son las siguientes:” [enumera el autor hasta 25].¹⁰

De la enumeración, que no incluimos, y por este orden, se puede deducir lo siguiente en cuanto a la materia y el tipo de esas reliquias:

- Tierra o roca, señalada en 12 de las 25 citadas.
- Cabeza o partes del cuerpo 7 de las 25 citadas.
- Maderas varias, arca, banco... 2.
- Vestido o hábitos... 1.
- Sin definir: objetos pertenecientes “a las once mil Vírgenes”, estas Vírgenes son muy socorridas, lo mismo que los Innumerables Mártires de Zaragoza, que permiten superar cualquier exageración.

Rosas y espinas

De la materia de las espinas, además de las de cambrón o cambronero, se dice de la de Samper del Salz: “Es la SS. Espina, larga, como la cuarta parte de un palmo: tiene la cabeza de junco: su color es moreno: no tiene esta, punta, porque esta porción se venera en el Real Monasterio de N. Señora de Rueda”.¹¹

Los religiosos Cisterciense quisieron llevarse desde Samper su reliquia a Rueda; la sacaron del sagrario, pero no pudieron salir de la iglesia, aunque sí pudieron llevarse una punta. Ese año se tocaron por sí mismas las campanas de Samper en la noche de la Conmemoración de las Almas.

El P. Faci se esfuerza en probar la autenticidad de esas reliquias, en primer lugar, por el origen, la raíz: regalos, donaciones de reyes, obispos o caballeros de la orden del Santo Sepulcro, todos ellos ofrecen criterios de autoridad y veracidad indiscutibles, otras veces no es tan fácil rastrear el origen.

Las hay que viene de la India: “Algunos dicen, que fue traída de las Indias por un devoto, otros que es porción de otra, que se venera en la Iglesia del Lugar de Maluenda, en la Comunidad de Calatayud”.¹²

¹⁰ Faci, 1750, IIª parte: 37.

¹¹ Faci, 1750: IIª parte: 40.

¹² Faci 1750. IIª parte: 30.

Otras se consiguen en pago de mercaderías. Algunas se dividen, se reparten y distribuyen entre distintos conventos o lugares de la orden, como en el caso de las reliquias del Convento del Carmen. Algunas se regalan o se dan como garantía de pago. Otras se roban claramente con la complicidad de los artesanos que las engarzan o aderezan, plateros, por ejemplo.

Daremos algunos ejemplos de ello.

De la materia de la cruz a la materia de las espinas.

No es fácil determinar la materia o el material de que están constituidas, pero se dan algunas pistas, el junco o la cambronera, o cambronero, (*Lycium intricatum*), llamada también espina santa, espino africano, rascaviejas, es una planta arbustiva adaptada a las zonas semiáridas del mediterráneo, de la familia de las solanáceas. Del resto no se dice nada podrían ser simples espinas de zarza recogidas al lado del camino.

Enumera el P. Faci los lugares donde se veneran espinas de la corona, los siguientes: Pedrola, Xelsa (Gelsa), Zaragoza, Santa Fe, Samper del Salz, Calaceyte, Calatayud, Luceni, Veruela (4 espinas), Caspe, Aniñón, Albalate, Huesca, El Pilar, La Seo, Santa Catalina y Santa Engraciay el Carmen de Zaragoza, Alcofea, Leciñena, Santa Cristina en el Somport, Tarazona, y Cortes, en la comunidad de Teruel.

Dos siglos más tarde, en la obra de Abbad Ríos¹³ “Catálogo Monumental de España, ZARAGOZA”, en dos volúmenes, el segundo de los cuales se dedica a las ilustraciones, aparecen 1898 fotografías, de las cuales apenas una veintena corresponden a relicarios, es decir, a elementos susceptibles de albergar reliquias.

Bien es verdad que entre las piezas de “Orfebrería” se encuentran custodias, copones, ostensorios, bustos-relicario, cruces procesionales, etc. Se trata de ofrecer las reliquias en manifestación, por ello deben ser exhibidas y mostradas a los fieles que las veneran, verlas incluso como si estuviesen todavía impregnadas en la sangre de Cristo, tocarlas, besarlas, oler a veces su perfume y, sobre todo, manifestar sus virtudes y milagros, los hechos asombrosos acontecidos en presencia de las reliquias, que harán exclamar como

¹³ Abbad Ríos, Fernando, (1957) Catálogo monumental de España, ZARAGOZA, II vols. Texto y Láminas. Consejo Superior de Investigaciones científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, MCMLVII.

se cuenta en el Evangelio en el episodio de la tormenta del lago Tiberíades: “Pero ¿quién es éste al que las olas el viento y el mar obedecen?”¹⁴. Son precisamente estos milagros al ser mostradas las reliquias los que determinan su veracidad, su autenticidad y su poder taumatúrgico, que mueven al asombro y la veneración de los fieles.

Es verdad que algunos de esos elementos podrían albergar en su interior reliquias, como en las cruces procesionales, pero de algunos no tenemos constancia fidedigna.

De los bustos-relicario se hace mención a los cuatro de la Seo: bustos de San Valero, San Lorenzo y San Vicente y San Hermenegildo; en San Pablo, busto-relicario de San Blas, en San Gil Abad, busto de San Andrés Apóstol y urna de San Mamés en La Magdalena, en Zaragoza; y por otro lado, unos de sobra conocidos como Santa Orosia en Yebra de Basa, Santa Pantaria en La Almunia de Doña Godina, y otros menos conocidos como los de San Félix y Santa Régula en Torrijo de la Cañada, y finalmente en Calcena, el de Santa Constancia.

No hemos pretendido ser exhaustivos, pero sí, a título de ilustración, ofrecer unos ejemplos” capitales” de este mundo de las reliquias. No nos extenderemos más en torno al resto de las citadas. No estaría de más, sin embargo, citar entre otras: el arca y los corporales de Daroca, las de Anento, Fuentes de Jiloca, Retascón, Villalengua, Luna, Pintano, Tarazona, Alarba, Aranda de Moncayo, Ambel, o Tarazona.

“En la Iglesia Parroquial del lugar de Torrecilla, Aldea de Alcañiz, ay una capilla, llamada “de los Santos “, que es el Relicario más admirable, después de el de los Innumerables Mártires, de Zaragoza, se venera en Aragón”.¹⁵

“Una capilla que pertenece a los Pellizeres y se transcribe una bula en la que se enumera una ristra de 106 santos y santas amén de un “Lignum Crucis” y un “Cíngulo Domini Nostri Jesu Christi” amén de “las otras Reliquias, con otras confundidas en unos saquillos preciosos, confían por auténticas”.¹⁶

¹⁴ Evangelio de San Marcos, cap. 4, v. 41.

¹⁵ Faci, 1750, IIª parte: 241.

¹⁶ Faci, 1750, IIª parte: 242.

“En dicha capilla se ve pendiente una tabla que escribió la devoción y en ella se leen otras Reliquias y son las siguientes (sigue otra lista de 44 más entre las que se atribuyen a Santa Engracia (no dize si es la de Zaragoza o la de Segovia)”.¹⁷

3. Las raíces del árbol

El árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración, centro del mundo, que se transforma ese centro en eje, vertical que conduce desde una vida subterránea al cielo, como una escalera o montaña que une los tres mundos: “inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; y superior o celeste”.¹⁸

Coincide el árbol con la cruz de la Redención, el “Arbol Soberano” del P. Faci y en la iconografía cristiana se representa como “el árbol de la vida”, algo que se identifica con la línea vertical de la cruz. La base sustenta el tronco, que representa la unidad de los fieles, las ramas llaman a la difusión del mensaje cristiano y las hojas, las flores y los frutos representan la muchedumbre de los fieles cristianos que reciben sus dones. La savia es la sangre de Cristo: todo un simbolismo muy querido por los oradores del XVIII.

La base, el comienzo, el fundamento, la veracidad y la autenticidad de las reliquias, es un tema que le preocupa sobre manera, y además del origen indiscutible en su raíz, o procedencia, se establece como criterio de autoridad el que príncipes católicos, papas, obispos, familias nobles, etc., han contribuido generosamente a dotar los santuarios con semejantes tesoros. También se busca la justificación en las obras, precisamente por sus frutos, los milagros incuestionables, los favores y la veneración de los fieles y la solemnidad de las iglesias. “*Cada día hace en mí muchos milagros la Santissima Espina*” dice el capellán de Pedrola.

Cristo en la cruz y las reliquias: La invención de la Santa Cruz, por Santa Elena con el mensaje de “In hoc signo vincis” con el que Constantino inició la expansión del cristianismo, se repite en los “miles” de fragmentos, astillas, “lignum crucis”, espinas e incluso Sábanas Santas diseminadas por toda la geografía aragonesa:

¹⁷ Faci, 1750, IIª parte: 244.

¹⁸ Cirlot, J. E. 2002, “Diccionario de símbolos”, Siruela, pág. 89.

“En el lugar de Pedrola: [...] la SS. Espina traxo de Roma Don Alonso de Aragón, Conde de Ribagorza, donación de Clemente VII, cuya prueba de veracidad se consiguió con ocasión de exorcizar con ella a un Energúmeno: “apretósele más, para que dicesse de quién era y de dónde avía venido; y respondió, que de Casa de los Duques de Villa Hermosa, y que se les habían dado en Roma”.¹⁹

Incluso se cita como testigo de la verdad al mismo Satanás o “padre de la Mentira”: “Pero agora se ve, [...] que la suma verdad de Dios, obligó en esta ocasión, [...] a que la dicesse el Padre de la Mentira, muy a su pesar, y a su despecho”.²⁰

Sábana Santa

Ya el título del apartado es significativo, y se insiste en la calidad de “copias”:

“SANTÍSIMAS COPIAS DE LOS SANTOS SUDARIOS. O Sabana Santa, que se venera en la ciudad de Turín, corte de Saboya; existentes en Nuestro Reyno de Aragón”.²¹

Y también las advertencias del P. Faci acerca de su autenticidad. Está claro que son “copias”. Enumera el P. Faci las siguientes sábanas santas:

- En el Convento de Agustinos Calzados de la ciudad de Zaragoza, Copia de la Santa Sábana que se venera en Turín, con la certificación de la verdad de su contacto con aquella Santa Sábana, como se usa en Saboya.
- En la villa de Campillo, el obispo de Malta decidió enriquecer a su Patria con una copia de la Sábana Santa que se venera en Turín.

4. De la vara de Jesé

“Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará. Se posará sobre él el espíritu de Yahvéh”.²²

Caminos de legitimación: De la misma manera que el mensaje mesiánico hunde sus raíces en el linaje de David, así las raíces y el fundamento de las reliquias deben estar a salvo de toda sospecha.

[La Santa Cruz de San Andrés de Calatayud,] “algunos dicen que fue traída de las Indias por un devoto, otros que es porción de otra que se venera en Maluenda [...]. Árbol

¹⁹ Faci, 1750, IIª Parte: 36

²⁰ Faci, 1750, IIª Parte: 36

²¹ Faci, 1750, IIª Parte: 45

²² Biblia de Jerusalén, 1967: Isaías.11,1.

Soberano, que Christo Nuestro Señor santificó, derramando en él su Sacratísima Sangre. [Se construyó una capilla y un sagrario] “que no fuesen de madera sino de estuco” para evitar algún incendio. [...]. Es digno de señalar que los que sacan la reliquia en procesión son sacerdotes y es también un milagro, que, a pesar de ser tan ligera, abruma los hombros de los costaleros con su peso, dando a entender así el sacrificio del que cargó sobre sus ombros la Redención”.²³

El barco de la Iglesia y el arca de la alianza.

Es verdad que las reliquias parecen tener vida propia, o al menos es lo que se deduce de lo que escribe el P. Faci sobre el “Lignum Crucis” de Calatayud “oyó por tres veces grandes golpes [...] y hallaron abiertas las Puertas del Sagrario o Urna, sobre ser ellas fuertes, y el pestillo torcido, y la reliquia que estaba dentro de la Urna, fue hallada en el labio de la misma [...] y cesó “la tempestad, que se había explicado en truenos, relámpagos espantosos, agua y granizo copioso”.²⁴

En Maluenda se consiguió “*en modo raro*”, en pago por la venta de una grande cantidad de vino a unos mercaderes de el cercano Reyno de Castilla que al faltarles dinero les rogó le admitiesen por prenda un Relicario”.²⁵

Guardada en un Baúl, en el Oratorio, con ocasión de una tormenta, la mujer oyó unos golpes, llamó a su marido y abrieron el baúl viendo que “el santo Relicario estaba en continuo movimiento” [...] la sacaron a la ventana y cesó la tempestad. [...] Fueron numerosos los milagros en el entorno, llevada en rogativa a Tobed y Munébrega, y no es de extrañar que fuese envidiada porque como relata el P. Faci “el Lignum Crucis de Calatayud es porción de la de Maluenda; pues aviendo traído a Casa de un Platero de dicha Ciudad, para colocarle en la Cruz de Plata, donde está, ocultamente quitó el Artífice una **estillita**, y es la que se venera en San Andrés.”²⁶

No terminan ahí los prodigios “ay quien afirma, que se que se ve como teñida en Sangre, todos los días de Viernes Santo, quedando en su ser natural todo lo restante del año”.²⁷

²³ Faci, 1750, IIª parte: 31-32.

²⁴ Faci, 1750, IIª parte: 30

²⁵ Faci, 1750, IIª parte: 33

²⁶ Faci, 1750, IIª parte: 34.

²⁷ Faci, 1750, IIª parte: 34

5. Los brazos y las ramas de la cruz

Caspe y las ciudades eternas. La Jerusalén celeste bendecida por la Cruz:

En Caspe se atribuye al Gran Maestro de San Juan de Jerusalén, la donación de la reliquia por parte del papa Clemente VII en Aviñón. Su sepultura está en la capilla del Santo Cristo. Y se dan precisiones minuciosas acerca del tamaño de las reliquias.

“Y enriqueció a este Monasterio y Capillas con cálices, cruces, Ornamentos y muchas Reliquias de Santos [...]” “En Caspe este Santísimo Lignum Cricis, alto de un palmo, su crucero o brazos, (forma una Cruz) un gema, de ancho, tiene dos dedos y de grueso uno [...] Y en verdad que estando la villa de Caspe, fundada en forma de Cruz, parece la era debida esta Santísima Reliquia: así consideraba a Caspe un Hijo suyo: la Cabeza es el portal del Muro: su pie, el Portal de la Barca: su Brazo diestro, La Muela: y el izquierdo, el Pueyo. Los Oradores celebraron una Cruz en otra”.²⁸

En el Monasterio de Santa Engracia, en *Santa María de las Santas Masas*, “Así quiso el Señor santificar las Santísimas Catacumbas, y Sepulcros de los Innumerables Martyres de la Ciudad de Zaragoza, venerándose el Santísimo Guión, que les condujo a la Patria Celestial, desde la Columna de Israel, la de nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.” [...] “Esta reliquia del *Lignum Crucis* exhala rara fragancia, y especialmente en las Fiestas de la Santa Cruz”.²⁹

En la localidad de Monforte, de la comunidad de Daroca, “Una cruz de Palo Santo del Brasil. Y en medio de ella el Lignum Crucis, engastado, y guarnecido en una Cruz de Plata, sobre una plancha de resplandor de Plata, guarnecida con un cerco de Bronze dorado, con los rayos del mismo Bronze, y ocho puntas de Crystal”³⁰ es una muestra de la riqueza y el boato que rodea las reliquias, que movían a la veneración cuanto más si, sacada en procesión, alejaba las tormentas, la piedra y el granizo, “que caía en los alrededores menos en los Términos de Monforte”. [...] “Pero lo singular es su patrocinio está en librar a los Términos de Monforte de la calamidad miserable de la piedra y granizo... pues aviendo algunas veces la piedra destruido los Lugares vecinos, no entró en los Términos de Monforte.”³¹

²⁸ Faci, 1750, IIª parte: 31

²⁹ Faci, 1750, IIª parte: 33.

³⁰ Faci, 1750, IIª parte: 32.

³¹ Faci, 1750, IIª parte: 32.

Se estima la magnificencia que rodea las reliquias, el esplendor de los relicarios, el boato de las procesiones, la veneración, la exposición en el templo, el beso a los ostensorios en las solemnidades o las fiestas patronales, la riqueza de los materiales y los elementos de ornato que les rodean: olores, o fragancias florales, el teñido de sangre, y otros prodigios que no pueden obedecer más que a un milagro indiscutible.

“Los favores que en todo tiempo logra aquella, con el patrocinio de la Santissima Espina, son muchos y singulares, de que no se puede hacer memoria, porque insta la brevedad”.³²

Los frutos del árbol se multiplican y “el patrocinio de esta Reliquia Soberana es singular en las tempestades, que amenazan con piedra, y rayos, quedando aquella Villa, con su veneración, tan guardada de estos temporales infaustos, que lo mismo es exponerla al Pueblo, que cesar la tempestad mudada en bonanza”.³³

6. Divide y subyugarás

Regalos, préstamos, engaños y latrocinios: de todo hay en el mundo de las reliquias y lo más misterioso de todo es su gran poder de multiplicación.

De una ascla / llasca / astilla/ salen ciento. “Con estas y otras partículas de la Santísima Cruz se ilustró nuestro dichoso Reyno de Aragón [...] aparecida dos veces, y millares venerada por los Reyes Católicos [...] no importa que sea una sola la Cruz de Christo, para que así se adornen con sus multiplicadas Reliquias”.³⁴

El Duque Don Fernando de Aragón pidió prestada la Santa Espina de la Villa de Pedrola, dejando en la iglesia un papel firmado de su mano; se la concedieron con pesar y fueron grandes los favores que le dispensó en la guerra, tanto es así que, a su muerte, no se les restituyó, sino que fue llevada en sus campañas siendo virrey en Cataluña. Años más tarde volvió a Pedrola.

(Ver la lista de las reliquias de Pedrola, que no reproducimos por falta de espacio).³⁵

En la villa de Xelsa / Gelsa, “Está la SS. Espina en un Crystal purísimo, y este en un Relicario de Oro, adornado con muchas Piedras preciosas, y varios Diamantes [...] es la

³² Faci, 1750, IIª parte: 32.

³³ Faci, 1750, IIª parte: 32.

³⁴ Faci, 1750, IIª parte: 34.

³⁵ Faci, 1750, IIª parte: 37.

SS. Espina Blanca: en su punta (dicen) ay una gota pequeña de Sangre, la cual se manifestó en ocasión de quitarle la misma punta de la Espina, la dicha Doña Francisca, cuando la entregó al Convento, para un Relicario suyo; porque deseaba tener consigo alguna porción suya y al tiempo de romperse se vió la gota de sangre [...] oy se conserva aunque un poco desleída.³⁶

“La villa de Xelsa la saca en procesión en caso de tempestades de Piedra y en las avenidas impetuosas del Rio Ebro, pues a su presencia, cede este, como el Mar a la voz de Dios”, un relato que ya hemos citado del Evangelio de San Marcos.³⁷

En el lugar de Samper se venera una Espina de la Corona del Señor... Llegada aquí a través de numerosas peripecias. Pero, “por cualquier camino que aya venido, consta ser verdadera Reliquia por los Milagros grandes, que con su protección se experimentan” [...] de librar a su Pueblo de Samper, y su Comarca; de las plagas de Piedra y Granizo, las que jamás o casi jamás (no ay memoria) han afligido a este pueblo [...] y si alguna vez ha caído algo de Piedra, no se ha notado daño grave en los campos.”³⁸

Veneran esta espina Azuara, Lécera, Moneva, Almonacil de la Cuva, Letux y La Gata y antiguamente Belchite, Codo, y Villar de los Navarros. “Se ha visto elevada [...] en el ayre, y otras veces dar vueltas, o como saltos y esto ha sucedido también al sacarla del Sagrario en veneración en tiempo de nublados malignos. En los Espirituados se han visto soberanas maravillas, huyendo de su vista, de los cuerpos de los obsessos, o possessos, los espíritus Infernales, no pudiendo sufrir la presencia de aquel Sagrado instrumento, que adornó la cabeza de el vencedor y triunfador del Infierno.”³⁹

“Porque esta milagrosa virtud de crecer, y de no disminuirse, por más que se divida, le viene de la Sangre de Christo, con quien unguida, queda toda incorruptible y una gracia siempre viva.”⁴⁰

³⁶ Faci, 1750, IIª parte: 38.

³⁷ Evangelio de San Marcos, cap. 4, v. 41. Ver Nota 14.

³⁸ Faci, 1750, IIª parte: 39-

³⁹ Faci, 1750, IIª parte: 39.

⁴⁰ Faci, 1750, IIª parte: 35.

7. El barco de las reliquias

¿Cómo hemos llegado hasta aquí? Hoy, de todas las referencias que nos da el P. Faci, en el libro, deberíamos pasar a hablar de un patrimonio expoliado por las guerras, la incuria, el robo, las ventas y cesiones fraudulentas, etc. etc. Basta comparar con obras posteriores como el Catálogo de Abbad Ríos, en la provincia de Zaragoza dos siglos más tarde.⁴¹ “Aunque no es mi intento tratar de las reliquias que ilustran a nuestro Reino de Aragón, [repite el P. Faci] no puedo dejar de referir aquí algunas singulares, entre las muchas que posee la villa de Pedrola, o las de Torrecilla”.⁴²

8. Con Calvino hemos topado

La prueba del fuego: “Cesse ya de blasfemar **Clavino** que decía burlando la devoción Catholica: (In Admonit. Reliquiar.) Qué multiplicación es esta de partículas de la Santa Cruz, pues ni una nave grande llevaría las que veneran los Papistas”.⁴³

[Y le dedica los siguientes epítetos:] “Assí blasfemaba aquel monstruo infernal: aquel mal Gramático é ignorante obstinado mordiendo lo que no pudo venerar” y aporta como argumentos los de un jesuita Padre Juan Ferdinando Anisiense en su “Disquisición Reliquiaria” sobre la multiplicación de la Santísima Cruz de Christo” “porque esta milagrosa virtud de crecer y no disminuirse, por más que se divida, le viene de la Sangre de Christo”.⁴⁴

9. Y final

Se trataba de rastrear en la lectura de la obra del P. Roque Alberto Faci el culto a las reliquias en torno a estos elementos de la Pasión que se veneran, según su testimonio, en Aragón, y sobre todo de invitar a los lectores a acercarse a las fuentes de uno de los monumentos dedicados a la religiosidad popular en Aragón.

“Que no hay necesidad de escrúpulos ridículos en adorar tales, y tantas Espinas, cuando los prelados lo toleran, que en ellas obra el Señor Soberanos Prodigios [...] que sea mayor la devoción y la fee, que la inútil disputa, que como usadas de Calvino, huelen tan mal en la Iglesia. [...] de otro mayor es trofeo la Soberana Corona de Jesús, cuyas Espinas, o

⁴¹ Abbad Ríos, F. (1957) “Catálogo monumental de España, ZARAGOZA, II vols. Texto y Láminas. Consejo Superior de Investigaciones científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, MCMLVII”

⁴² Faci, 1750, II parte: 241, 242 y 244.

⁴³ Faci, 1750, IIª parte: 35.

⁴⁴ Faci, 1750, IIª parte: 35.

verdaderas, o tocadas en ellas, veneramos en tantas Iglesias dichosas de nuestro Reyno. Estas son las SS. Espinas, que han llegado a mi noticia, y aunque no son de mi obra principal; no he querido defraudar a mis Compatriotas Aragoneses, de estos tesoros Celestiales, con que está riquísimo nuestro Reyno de Aragón, y siempre glorioso”.⁴⁵

Bibliografía

- Abbad Ríos, Fernando, (1957): *Catálogo monumental de España, ZARAGOZA*. II vols. Texto y Láminas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, MCMLVII
- Bada Panillo, José, (1995): *Prácticas simbólicas y vida cotidiana (La identidad aragonesa en cuestión)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura.
- Cirlot, Juan Eduardo, (2002): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Siruela, 6ªed.
- De Miguel, Raimundo, (1908): *Nuevo Diccionario Latino-Español Etimológico*. Madrid: Saenz de Jubera, Hermanos, Editores.
- Faci, Roque Alfredo, (1739) – (1750): *Aragón Reyno de Christo y dote de María Santísima fundado sobre la Columna inmóvil de Nuestra Señora, en la Ciudad de Zaragoza*. Ed. Facsímil, (1979): Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- VV.AA. (1967): *Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brouwer – Bruxelles (Belgium) Ed. Española, Bilbao: Desclée de Brouwer, S.A.

⁴⁵ Faci, 1750, IIº Tomo: 44 y 45.

LAS IMÁGENES EN LA IGLESIA DE LA CONTRARREFORMA: LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO SOBRE LA VIRGEN DEL TREMEDAL (SIERRA DE ALBARRACÍN, TERUEL)

Encarna Jarque Martínez¹ y José A. Salas Auséns²

Introducción

Hace relativamente poco, esperando en la visita médica, la enfermera llamó a la siguiente paciente. Su nombre Tremedal. Como originarios de la zona, la curiosidad hizo que preguntáramos a la mujer sobre su procedencia. En efecto, era de Orihuela del Tremedal, pueblo de la provincia de Teruel, limítrofe con la de Guadalajara, sito en la sierra de Albarracín, en el sistema Ibérico.

Tremedal no es un nombre corriente. Generalmente lo llevan las mujeres que son originarias de ese pueblo o que por alguna razón tienen alguna conexión con esta devoción turolense. Porque se trata en efecto de la devoción a una imagen, la de la virgen del Tremedal, cuyo culto se localiza en plena sierra, en los llamados Montes Universales, cuya riqueza comparte la actual comarca de la Sierra de Albarracín, compuesta por 24 pueblos a cuya cabeza se encuentra la ciudad de este nombre, que participa de modo ventajoso de su riqueza.

En la Edad Moderna, esta zona constituía una de las Comunidades del reino de Aragón, junto a las de Calatayud, Daroca y Teruel. Se trataba de una forma de organización territorial y política aragonesa, conformada por una serie de aldeas que se constituían en comunidad frente a la ciudad cabecera de la que llevaban el nombre, pero de la que habían logrado independizarse. En el caso de la de Albarracín esa independencia no se conseguirá en su totalidad hasta 1702, cuando la Comunidad logre la representación en las cortes del reino separadamente de la ciudad de Albarracín, hasta entonces representante de la ciudad y su tierra³.

¹Profesora del Departamento de Historia, área de Historia Moderna, Universidad de Zaragoza, jarmar@unizar.es. Trabajo realizado en el marco del proyecto PID2020-119980GB-I00 (Familia, dependencia y ciclo vital en España 1700-1860) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Catedrático Emérito del Departamento de Historia, área de Historia Moderna, Universidad de Zaragoza, jasalas@unizar.es

³ Jarque Martínez, 2016: 235- 237.

Esta Comunidad gozaba de fueros propios, cuya defensa ante Carlos I y Felipe II les produjo más de algún sinsabor. Finalmente lograron a fin del XVI participar de los fueros aragoneses en su totalidad, incluidos los beneficios relativos al Justicia de Aragón.

Políticamente constituidos como Comunidad, desde el punto de vista religioso las aldeas dependían del obispado de Albarracín, una diócesis bastante pobre. Tal era sí que cuando en ocasiones se les pretendía añadir alguna carga, el obispo de turno exponía su situación y solicitaba se le dispensase por incapacidad para atenderla. Una economía ligada al pastoreo, con una agricultura de subsistencia de escasísimo rendimiento debido a la altitud del territorio, en torno a los 1500 metros, explican esta pobreza de la diócesis y, en general, de los pueblos de la zona. Solo Albarracín, donde se concentraba cierta industria textil y actividad comercial, podía salvarse de este panorama general.

A esta zona, llena de ermitas con advocaciones a santos, sobre todo San Roque, y santas, entre las que sobresalía Santa Bárbara, le faltaba una virgen propia que representara al terreno. Esa fue la función encomendada a la virgen del Tremedal, cuyo santuario se localizó en plena sierra, rodeada de montes, en el corazón del bosque⁴.

El objetivo de esta contribución es doble. Por un lado, descubrir cuándo, de qué modo y por qué se construyó el relato en torno a la virgen del Tremedal y, por otro, poner en relación esta construcción con la disposición del Concilio de Trento en torno al sentido, veneración y poder de las imágenes.

1.- La construcción del relato de la Virgen del Tremedal

Cuando Vicencio Blasco de Lanuza se detiene en su obra en la historia de los santuarios de Nuestra Señora del Tremedal, de Cogullada y los Bañales, dice exactamente refiriéndose al de la virgen de Cogullada: “excede mucho en antigüedad la invención de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Cogullada...” En efecto, todos estos asuntos relativos a las imágenes eran una invención, explicitada probablemente sin querer por este autor en 1622, fecha de la edición de la obra de Blasco de Lanuza⁵. Bien, pues “la invención” de todo lo que se refiere a la virgen del Tremedal tiene como fundamento la existencia de una imagen, que el tratadista citado afirma ser ni más ni menos que de tiempo de los godos, luego escondida por temor a la invasión musulmana, y

⁴ Matas Velasco, 2015.

⁵ Blasco de Lanuza., vol. I, 1622: 524.

posteriormente manifestada milagrosamente, una vez recuperado el territorio por los cristianos. La aparición de esta imagen aconteció lógicamente a un pastor, manco, originario de Tronchón (Teruel) quien recuperó su mano a raíz del encuentro, de modo semejante a lo que ocurriría posteriormente con el cojo de Calanda y la virgen del Pilar. En definitiva, como muchos de los mitos de este país, todo lo relativo al Tremedal se quiere situar cronológicamente en el periodo de la reconquista y repoblación del territorio.

Los datos históricos sobre los que se ha construido el culto a la virgen del Tremedal son escasos. Todo tiene que ver con una imagen, catalogada como gótica, de una cronología incierta, siglo XIII o XIV, venerada en una antigua ermita, actualmente inexistente, cuya datación se ha querido relacionar con los Azagra de Albarracín, señores de la zona del XII al XIV (Fig, 1).⁶



Figura 1. Estampa de la virgen del Tremedal.

⁶ Berges Sánchez: 2003; Berges Sánchez e Ibáñez Hervás: 2012; Santiago Sebastián: 1970.

Nada se sabe de este particular culto hasta finales del siglo XV, gracias al testamento del molinero Pedro Soriano, vecino de Bronchales, la aldea de la Comunidad más cercana a Orihuela, distante solo a unos 8 Km. En dicho documento de 1486, este aldeano fundaba la limosna de una fanega de trigo anual, con la que hacer tortas para repartir, en la fuente del Canto de Bronchales, a los que se encaminaran en romería la víspera de San Juan a Santa María la Vieja del Alto de Orihuela⁷. En efecto, se trata del camino que en la actualidad todavía se sigue para acudir desde Bronchales al Tremedal el día de la romería, por lo que parece claro que ya a fines del XV existía en la zona una devoción a Santa María, todavía no llamada del Tremedal.

Será a partir del siglo XVII y sobre todo XVIII, cuando el culto a la virgen del Tremedal cobre enorme pujanza. Del XVII son las referencias ya comentadas de Blasco de Lanuza (1622) y la obra, *Historia breve de la milagrosa aparición de la virgen del Tremedal*, del jesuita orihuelano Juan Antonio Jarque, editada en Zaragoza hacia 1660⁸. En ella se basó el párroco de Orihuela y posterior canónigo de la catedral de Albarracín Francisco Lorente para componer *La Historia panegírica de la aparición y milagros de María Santísima del Tremedal*, en 1744, obra que fue reeditada por lo menos en dos ocasiones más en el XVIII (1766 y 1786), prueba de la extensión que cobró el culto a esta advocación. Con anterioridad, 1739, esta devoción es recogida por el padre Faci en su *Aragón, reyno de Cristo y dote de maría Santísima*⁹. Parece oportuno preguntarse por qué se produjo esta importante reactivación del culto a esta imagen, cuya titularidad claramente se fue trasladando de Santa María la Vieja a la Virgen del Tremedal.

2.-El contexto de la devoción a la virgen del Tremedal: la aldea de Orihuela

Orihuela era uno más de los lugares de la Comunidad de Albarracín al final del siglo XV. Según los recuentos poblacionales de que se dispone, el número de habitantes de este pueblo rondaba los 230 en el fogaje de 1495, por detrás de El Villar (que contaba con 475), Terriente (410), Jabaloyas (290) y Frías (280). Sin embargo, entre esta fecha y mediados del XVII las cosas cambiaron y Orihuela, según el recuento de 1646, había crecido comparativamente más que el resto de las aldeas citadas. Este progreso fue significativamente más contundente en el siglo XVIII, cuando esta localidad alcanzó

⁷ El testamento en Lorente: pp. 18 y estudiado por Berges Sánchez: 2003 y 2012.

⁸ Edición facsimil, Valladolid, editorial Maxtor, 2009.

⁹ Lorente, 2009: 184-188, se recogen las referencias al Tremedal de Faci: 1739.

1251 habitantes, a nivel poblacional el segundo lugar tras la ciudad de Albarracín, entonces con 2005 habitantes (Cuadro 1).

Cuadro nº 1. POBLACIÓN DE LA COMUNIDAD DE ALBARRACÍN (1787)			
Localidad	Habitantes	Localidad	Habitantes
Albarracín	2.005	Noguera	318
Bronchales	511	Orihuela	1.251
Bezas	152	Pozondón	309
Calomarde	246	Ródenas	282
El Toril	148	Royuela	294
El Vallecillo	392	Saldón	433
Frías	654	Terriente	636
Griegos	318	Tormón	233
Guadalaviar	562	Torres	513
Javaloyas	802	Tramacastilla	366
Masegoso	115	Val de Cuenca	291
Monterde	541	Villar del Cobo	381
Moscardón	500		
	Total	12.253	

Cuadro 1. Población de Albarracín en 1787. Elaboración propia.

En un contexto de crecimiento demográfico en el que entre 1646 y 1787 la población de la comunidad de Albarracín se habría duplicado ampliamente pasando de unos 5700 habitantes a más de 12000, el aumento de la población de Orihuela habría sido muy superior al de las restantes localidades, al multiplicar por cuatro sus efectivos, pasando del sexto lugar que ocupaba en 1646 al segundo tras la ciudad de Albarracín, que en este intervalo habría duplicado su población¹⁰.

El crecimiento de la población de este lugar tuvo que ver con el desarrollo experimentado por su economía durante este tiempo. Su tradicional dedicación ganadera basada en el ovino, alcanzó por entonces una evolución positiva considerable, base del aumento de la exportación lanera y de la industria textil de la zona. A este sector en crecimiento, se añadió la extracción de mineral de hierro y su transformación. A mediados del XVIII la herrería de Orihuela era una de las más importantes de todas las existentes en la sierra de

¹⁰ Salas Auséns y Jarque Martínez, 2008: 22.

Albarracín. Todo ello explica el alto nivel poblacional, probablemente el mayor de toda la historia del pueblo, con importantes familias ilustres que se dispondrían a potenciar cuanto hiciera brillar su tierra y linaje.

Es en este contexto en el que hay que situar todo lo relacionado con el santuario de la virgen del Tremedal y la construcción de la iglesia parroquial, un edificio que compite con la catedral de la propia ciudad de Albarracín. En efecto, entre 1744 y 1754 se construyó la ermita del Tremedal (Fig. 2) y entre 1770 y 1773 la iglesia titular del lugar dedicada a San Millán (Fig. 3).



Figura 2. Ermita actual restaurada de santuario del Tremedal. Foto: los autores.

Todo ello fue financiado por potentes familias, como los Franco Pérez de Liria, el propio concejo de Orihuela y también la Iglesia, la gran beneficiada que, a pesar de la oposición del cabildo catedralicio de Albarracín, consintió en que parte de los diezmos de Orihuela pagados al obispado de Albarracín, se destinaran a estos fines. Sin duda el éxito de la operación mereció la pena.

En efecto, el santuario erigido fue origen de un constante flujo de peregrinos, cuya organización y atención corrió a cargo de la Cofradía de la Esclavitud, que nacida con anterioridad, logró por entonces una reactivación importante al encargarse de la recaudación de limosnas por los pueblos de alrededor y de todas las ofrendas, en ocasiones valiosas, donadas a esta imagen sanadora.



Figura 3. Iglesia parroquial de San Millán (Orihuela). Foto: los autores.

La devoción a la virgen del Tremedal se extendió por distintos pueblos aragoneses – Teruel y Tronchón de donde es patrona, Calatorao, Tornos e incluso Zaragoza donde se constituyó tempranamente (1794) la Congregación de Nuestra Señora del Tremedal -, de la vecina Castilla- Setiles, Tordesilos, Alcocer o Soria- y de Valencia –Villarreal, Almazora o la propia ciudad de Valencia-, al calor de los peregrinos procedentes de estos lugares.

3.- Una imagen sanadora en la Iglesia católica posterior a Trento

Todo lo aquí comentado tiene relación con una imagen, la correspondiente a la virgen del Tremedal, cuyo relato cobra fuerza en el siglo XVIII al calor de la importancia creciente de un pueblo de la sierra de Albarracín, Orihuela.

Su construcción fue desde un principio la de una imagen sanadora. Los tratados que se dedican a esta virgen, desde Blasco de Lanuza a Francisco Lorente, se refieren a su potencial milagroso, ejercido en primera instancia con el pastor manco a quien devolvió la mano. Fue la imagen, la que, tras su aparición a este muchacho, se empeñó en escaparse hasta en tres ocasiones de la hornacina de la ermita o iglesia que le habían preparado los del pueblo de Orihuela hasta una zona de tremedales, arriba en el monte, en un lugar pintoresco pero muy complicado para la construcción de un santuario, que la imagen milagrosa vino a solucionar haciendo manar agua justo en el sitio elegido por ella para ser venerada. (cap. III de la obra de Lorente). De igual modo, es la “sagrada imagen” de esta virgen la que libera o cura a los niños de quebraduras (hernias) y atiende a enfermedades diversas relacionadas con piernas, brazos o cabeza, como manifiestan los exvotos ofrecidos y conservados en el santuario mariano. Lo curioso del caso es que esta imagen llegaba a proteger, según la obra de Lorente, hasta de los naufragios, lo que no deja de ser sorprendente, por lo que evidentemente su protección se extendía desde la sierra, enclavada en el interior peninsular hasta el mar y sus navegantes (cap. XII de la obra de Lorente).

Todo este inmenso poder otorgado a la imagen es preciso situarlo en el contexto de la Iglesia católica posterior a Trento. Como es bien conocido, el Concilio de Trento (1545-1563) puso las bases de una iglesia que había de enfrentarse a la Reforma luterana y calvinista surgida en el siglo XVI. En contraposición a la línea adoptada por los protestantes que acabaron con las imágenes, los santos y los ritos previos y apostaron por una religión intelectual, desnuda y esencial, la iglesia de Trento renovó sus postulados, pero adaptando su mensaje y culto a lo que algunos historiadores han definido como una religión de dos pistas, una intelectual para las élites alfabetizadas y quizá lectoras, y otra diríamos popular, en la que integraron y aprovecharon la mayor parte de los ritos previos, entre los que se incluían imágenes, peregrinaciones o santos de múltiples naturalezas. Parece que esta doble vía fue un éxito. De manera que, mientras a los cien años de la Reforma protestante, esta iglesia no había alcanzado los fines propuestos, la católica lograba ampliamente sus objetivos¹¹. Claro está, haciendo concesiones excesivas.

¹¹ Parker, 2001: 221-249.

Este exceso parece claro en el terreno de las imágenes y la del Tremedal no fue una excepción. Si se atiende a la Sesión 25 del Concilio de Trento, de la que surgió el Decreto sobre las imágenes, su uso legítimo y la veneración de las reliquias y de otros monumentos sagrados, lo que específicamente se dice en torno al culto y poder de las imágenes es lo siguiente: no se han de venerar “porque se crea que hay en ellas divinidad o virtud alguna o que se haya de poner la confianza en las imágenes...como los gentiles,... sino porque el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas...”

En definitiva, el Concilio de Trento intentó controlar este tipo de cultos, origen de muchos problemas religiosos, como todos los que rodearon al tema reliquias o indulgencias. Sin embargo, en un afán por adaptar su mensaje y llegar al pueblo, adoptó y potenció creencias populares, cercanas al común, con el fin de lograr sus propósitos. En este camino y sin pretenderlo quizá, otorgó a las imágenes y otros objetos, unos poderes sagrados extralimitados. El relato sobre la imagen de la virgen del Tremedal forma parte de este tipo de construcciones religiosas católicas.

Conclusión

La imagen de la virgen del Tremedal, venerada en Orihuela, un pueblo de la sierra de Albarracín (Teruel), nos ha servido para ejemplificar el papel otorgado a las imágenes por la Iglesia posterior a Trento, concilio que persiguió una reforma católica a raíz de las denuncias de Lutero o Calvino, pero que finalmente se adaptó a la mentalidad popular, potenciando el uso y abuso del poder de los objetos sagrados, como era el caso de las imágenes. Eran éstas las que hacían los milagros que se precisaban, no solo según la devoción de las gentes, sino según los propios ministros de la iglesia que construyeron sus relatos, difundiendo con sus escritos las virtudes de estas figuras en connivencia con los poderes del territorio, interesados en potenciar sus localidades en determinados momentos de esplendor de su propio discurrir. La virgen del Tremedal, sin querer, ejemplifica todo esto.

Bibliografía

- Berges Sánchez, Juan Manuel “En torno a los orígenes del culto a la virgen del Tremedal”, comunicación a las II Jornadas Nacionales de las Cofradías Medievales de la Sangre de Cristo (Rubielos de Mora, 8-9 marzo, 2003).
- Berges Sánchez, Juan Manuel y Ibáñez Hervás, Raul *El culto a la virgen del Tremedal*, Teruel, Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín, 2012.
- Blasco de Lanuza, Vicencio, *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón Historias eclesiásticas y seculares de Aragón: en que se continúan los Annales de Çurita y tiempos de Carlos V con historias eclesiásticas antiguas y modernas...*, en Çaragoça: por Iuan de Lanaja y Quartanet ..., vol. I, 1622.
- Faci, Roque Alberto, *Aragón, reyno de Cristo y dote de María Santísima*, Zaragoza, en la oficina J. Fort, 1739.
- Jarque Martínez, Encarna, “Ciudades, villas y lugares en el sistema parlamentario aragonés (siglos XVI y XVII)”, en Jarque, Encarna, coord., *El concejo en la Edad Moderna: poder y gestión de un mundo en pequeño*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016, pp. 231-256.
- Lorente, Francisco, *Historia panegírica de la aparición y milagros de María SSma. del Tremedal, venerada en un monte del lugar de Orihuela del obispado de Albarracín*, en Valencia, por Joseph Estevan y Cervera, año 1786, (3ª impresión), ed. Facsimil, Valladolid, ed. Maxtor, 2009.
- Matas Velasco, Manuel, *Las ermitas de la comarca de la sierra de Albarracín. Patrimonio Material e inmaterial*, Teruel, Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín, 2015.
- Parker, Geoffrey, *El éxito nunca es definitivo. Imperialismo, guerra y fe en la Europa Moderna*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 221-249.
- Rey Castela, Ofelia, *Los mitos del apóstol Santiago*, Vigo, Ed. Nigra Trea, 2011.
- Sebastián, Santiago, *Guía artística de Orihuela del Tremedal*, Valencia, Ayuntamiento de Orihuela, 1970.
- Salas Auséns, José Antonio y Jarque Martínez, Encarna “La población de la Comunidad de Albarracín según el censo de Floridablanca (1787)”, en *Rehaldá: Revista del centro de estudios de la Comunidad de Albarracín*, nº 7, 2008.

OTRAS VIDAS, SIGNIFICADOS Y USOS DE LOS RESTOS MORTALES: EL CASO DE FRANCISCO DE GOYA

Juan Carlos Lozano López¹

Nuestra intervención en estas jornadas, dedicadas específicamente a las reliquias y sus usos (de lo terapéutico a lo taumatúrgico), tiene un carácter singular, por cuanto en ella no vamos a hablar de reliquias en sentido estricto, toda vez que los restos mortales de personas célebres pero que no alcanzaron la santidad lo son únicamente en sentido figurado o literario, y desde una perspectiva que tiene que ver más bien con las leyendas y mitos que suelen rodear a estos personajes ilustres. En el caso concreto de una figura de proyección universal como es Goya, esa leyendas y mitos se fueron forjando a lo largo del siglo XIX, y en ciertos aspectos de su biografía permanecen vigentes, pero como historiadores haríamos mal en despreciarlos u obviarlos, pues tienen mucho que ver con la recepción y la visión que se ha tenido del pintor y de su obra en determinados momentos, y obedecen a factores que siempre es conveniente analizar. En esta ocasión nos centraremos en el tratamiento, significado y usos que se le dio a sus restos mortales desde su fallecimiento en Burdeos el 16 de abril de 1828 hasta su traslado a Madrid el 5 de junio de 1899, y en sus sucesivas inhumaciones y exhumaciones.²

Goya no fue ajeno al poder terapéutico y taumatúrgico de las reliquias, pero expresó artísticamente su interés hacia este asunto en sentido crítico, en coherencia con sus convicciones ilustradas.³ Así, en algunas de sus estampas de los *Caprichos* –abiertas siempre en su interpretación precisa– se ha querido identificar la presencia de reliquias. Es el caso, por ejemplo, del capricho número 58, *Tragala perro*, en el que el protagonista lleva colgado en su cuello un taleguillo que en algunos comentarios manuscritos de esta serie se ha identificado como un contenedor de reliquias; así lo hacen el ejemplar comentado de Ayala: "Intentan unos frailes curar a un pobre Marcos, colgándole al cuello

¹Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza: jclozano@unizar.es. Este artículo se enmarca entre las iniciativas del grupo de referencia *Vestigium*, cofinanciado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

² El presente texto es, en su mayor parte, una adaptación parcial de la monografía: Lozano, 2020. A esta publicación remitimos para todo lo referido a la fortuna de los restos mortales de Goya y sus sucesivas inhumaciones y exhumaciones. Véase también: Lozano, 2022.

³ El tema fue abordado en una edición anterior de estas Jornadas por Carlos Español Fauquí (Español, 2019), quien se centró fundamentalmente en el desastre 66, *Extraña devoción!*

una reliquia y echándole lavativas por fuerza"; y el de la Biblioteca Nacional: "No le echan mala lavativa a cierto Juan lanas unos frailes que galantean a su mujer y le ponen un taleguillo al cuello a manera de reliquia para que se cure y calle. La mujer se ve detrás cubierta con un velo y un monstruo de enorme cornamenta preside la función autorizandolo todo nuestro Padre Prior". El hispanista inglés Nigel Glendinning, por su parte, creyó identificar la fuente de inspiración en unas décimas manuscritas en Sevilla, de las que circulaban varias versiones, que relatan una anécdota muy conocida en la época referida a la rivalidad entre un oficial y un fraile por los favores de una mujer casada.⁴



Figura 1. Francisco de Goya, *Extraña devoción!*, núm. 66 de la serie *Desastres*. Aguafuerte y aguatinta, 1814-1815.

Mucho más clara y evidente parece la lectura de dos estampas (números 66 y 67) pertenecientes a los llamados *Caprichos enfáticos*, última parte de la serie de los *Desastres*: *Extraña devoción!* [fig. 1] y *Esta no lo es menos* [fig. 2], títulos de indudable tono satírico para denunciar la devoción o religiosidad que, en el primer caso, lleva a un grupo de personas a arrodillarse para venerar una momia sagrada (o cuerpo incorrupto)

⁴ Glendinning, 1961; 1963.

que es transportada en el interior de una urna y a lomos de un asno o burro enjaezado con cascabeles, y en el segundo a un grupo de ancianos vestidos con trajes pasados de moda a llevar a cuestas y de modo manifiestamente inestable distintas imágenes marianas de vestir. Un claro ataque anticlerical pero también antiabsolutista, en clave ilustrada, a la religiosidad atávica, excesiva e irracional, en ocasiones rayana en lo ridículo y utilizada políticamente para someter y controlar al pueblo, asociada a los usos y costumbres del Antiguo Régimen, también presente en las procesiones, las ofrendas y los exvotos, como también se aprecia en el desastre siguiente (número 68), *Que locura*. Nigel Glendinning relacionó estos grabados con la fábula de Jean de la Fontaine *L'âne portant des reliques* (1668), que tuvo ediciones posteriores en francés y también algunas versiones españolas a cargo de Félix María de Samaniego y de José Agustín Ibáñez de la Rentería. Y los últimos estudios han localizado noticias coetáneas de procesiones protagonizadas por el cadáver de la monja mercedaria descalza Mariana de Jesús, posible inspiración para *Extraña devoción!* y por imágenes marianas muy veneradas como Nuestra Señora de la Soledad y la Virgen de Atocha, que lo serían para *Esta no lo es menos*.⁵



Figura 2. Francisco de Goya, *Esta no lo es menos*, núm. 67 de la serie *Desastres*. Aguafuerte, aguada y aguainta, 1814-1815.

⁵ Para todo lo anterior, remitimos a las fichas de catalogación de la página web del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte> [19/04/2022].

Difícilmente Goya pudo imaginar que sus restos mortales serían también, en cierta forma, procesionados y venerados, aunque con propósitos bien distintos, en la tarde del 11 de mayo de 1900, cumpliendo así el Real Decreto dado tres días antes.⁶ Ese día, el ataúd con los restos de Goya salió del que había sido su primer destino en suelo patrio, la cripta de la capilla parroquial de Nuestra Señora del Buen Consejo en la colegiata –y entonces catedral– de San Isidro el Real, y fue conducido al panteón de Hombres Ilustres ubicado en el madrileño cementerio sacramental de San Isidro, que había sido construido unos años antes.⁷

La comitiva fúnebre la componían también otras carrozas individuales con los restos de otros tres españoles ilustres, José Donoso Cortés, Juan Meléndez Valdés y Leandro Fernández de Moratín, así como una nutrida representación del mundo de las artes y las letras [fig. 3].



Figura 3. Cao (fot.), *Traslación de los restos de Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés. Paso de la comitiva fúnebre por delante del Ayuntamiento (izda.) y la presidencia del cortejo (dcha.)*. Fotografías publicadas en *La Ilustración Española y Americana*, XIX, 22 de mayo de 1900, p. 304.

⁶ “Real Decreto disponiendo la traslación de los restos mortales de Meléndez Valdés, Moratín, Goya y Donoso Cortés al cementerio de San Isidro”, *Gaceta de Madrid*, 233, 9-5-1900.

⁷ Obra del arquitecto Joaquín de la Concha Alcalde y el escultor madrileño Ricardo Bellver y Ramón, con ampliación de Ricardo Velázquez Bosco.

El traslado debió de ser, a juzgar por su reflejo en prensa,⁸ un gran acontecimiento: el cortejo salió de la Catedral a las cuatro menos cinco, atravesando el centro de la capital (Plaza Mayor, calles Toledo, Ciudad Rodrigo y Mayor, Cuesta de la Vega...). A las cinco y media llegó al cementerio, y los féretros fueron colocados primero en la capilla, para luego ser llevados al mausoleo. La recuperación del cuerpo del artista fue también utilizada políticamente; así, el partido liberal la presentó como un desagravio necesario reimpulsado por Práxedes Mateo Sagasta, pero no faltaron detractores que seguían viendo a Goya como un traidor a la patria. Y, por supuesto, tampoco faltó la visión caricaturesca.

Con motivo del traslado, entre el 12 de mayo y el 9 de junio, se organizó una exposición de obras de Goya en la sede del recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (escisión del Ministerio de Fomento). Era la segunda dedicada al artista que podía verse en Madrid, pues la primera había tenido lugar en 1846 en el Liceo Artístico y Literario, mientras en Zaragoza hubo que esperar a la Exposición *de Bellas Artes e Industrias Artísticas* de 1898, organizada por el Ateneo. En esta última, la presencia de obras de Goya no fue muy significativa desde el punto de vista cuantitativo, pues se redujo a tres obras, pero sí lo fue desde el punto de vista simbólico, pues tuvo una clara intención regeneracionista, con la intención última de recuperar una tradición artística aragonesa que se consideraba perdida.⁹

La exposición madrileña de 1900, con casi ciento ochenta piezas, a pesar de todo lo que tuvo de precipitación, constituyó un señalado hito para la expografía española, pues fue la primera muestra auspiciada por el Estado, celebrada en una sala temporal (fuera del espacio natural del museo y de los lugares donde solían celebrarse habitualmente los salones), con obras procedentes en su mayoría de colecciones particulares y de diferente tipología y naturaleza (pinturas, estampas, dibujos, documentos...) para los que hubo que adecuar las salas, y también por la organización del discurso expositivo. Y no lo fue menos para el conocimiento, la fortuna crítica y la difusión de la producción de Goya, pues por primera vez el público pudo ver un elevado número de obras conservadas fundamentalmente en colecciones privadas madrileñas, lo que permitió completar y enriquecer su personalidad artística.¹⁰ Podríamos decir por tanto que la recuperación del cadáver de Goya, que en cierta

⁸ Dorado, 2001.

⁹ Lozano, 2008: 66-69.

¹⁰ Vega, 2002.

forma lo era también de la pintura española (por su coincidencia intencionada con la efemérides del tercer centenario del nacimiento de Velázquez –algunos autores denominaban a Goya el “segundo Velázquez”–), se quiso que fuera también de su obra más invisible, que se mostró además de una forma especial e innovadora, y en un momento tan cargado de significado como el cambio de siglo. Goya y su obra se convertían de este modo en el quicio de la puerta que conectaba el pasado con el futuro, la tradición con la modernidad.

Con esa inhumación de 1900 en el panteón de Hombres Ilustres, que como veremos no fue la definitiva, se ponía fin a un largo proceso iniciado cuarenta años antes. Fue en la década de 1860 cuando, transcurridos más treinta años de olvido casi absoluto desde el entierro provisional y en una tumba ajena que Goya compartió con su consuegro, el comerciante Martín Miguel de Goicoechea (Alsasua, Navarra, 1775–Burdeos, 1825), en el cementerio de la Grande Chartreuse de Burdeos, se observan los primeros indicios del interés por la recuperación de la memoria del artista, que pasaban inevitablemente por solucionar de forma digna el asunto de su enterramiento. Ya en 1858, Laurent Mathéron, en la primera biografía dedicada al pintor, decía:

Les cendres de Goya resteront-elles toujours dans ce tombeau d'emprunt? J'oserais affirmer que non, si la reine Isabelle II, qui honore les beaux-arts de sa haute sympathie, apprenait que l'ami et le peintre de ses illustres aïeux n'a pas, dans son pays, un pierre où reposer ses restes.

El 14 de junio de 1863, el diario madrileño *La España*, que el día anterior había publicado una carta de la familia de Juan Meléndez Valdés y de algunos notables extremeños solicitando la repatriación de sus restos, publicó otra firmada por Eduardo Velaz de Medrano, socio del Ateneo de Madrid, profesor de literatura y crítico musical, en la que al hablar de las gestiones que en ese momento se estaban haciendo para traer a suelo patrio los restos de personalidades como Meléndez Valdés, Leandro Fernández de Moratín o Juan Donoso Cortés, escribe lo siguiente:

Nadie más digno de que se le tribute tan merecido recuerdo como el gran pintor aragonés FRANCISCO GOYA, cuyos huesos permanecen olvidados en el cementerio de Burdeos. MELENDEZ VALDES lo mismo que MORATIN debieron, separadamente, a la fiel amistad un sepulcro donde fueron depositados sus restos; pero el inmortal GOYA, cuya fama no es solamente nacional sino europea, no obtuvo siquiera una modesta tumba para sí propio, sino que su cadáver descansa *de prestado* en un rincón que la buena amistad de una familia española se dignó concederle en el sepulcro de su propiedad particular. Gracias a la generosa intervención de aquellos

buenos patricios no se ha perdido la huella de los restos mortales de tan esclarecido pintor; pero tiempo es ya de que la madre patria a quien tanta gloria legó aquel genio privilegiado, intervenga y recoja con religiosa solicitud lo que nos queda del grande artista español. Dichoso yo si puedo contribuir con estos desaliñados renglones a despertar el sentimiento patriótico de los que estiman y tienen en algo las glorias nacionales.

Efectivamente, recuperar los restos de esas glorias nacionales como parte de un patrimonio extrañado que se consideraba propio era uno de los logros que podían contribuir, siquiera de manera testimonial y simbólica, a despertar el “sentimiento patriótico” y a alimentar la autoestima de un país bien necesitado de ella, objetivos de los que el movimiento regeneracionista hizo bandera en los años del cambio de siglo, y especialmente tras el desastre del 98. En cierta forma, por tanto, la repatriación de esos restos buscaba un efecto terapéutico para la moral y el amor propio de los españoles, que acababan de perder sus colonias de ultramar.

Desde Aragón, el adalid de la iniciativa fue Francisco Zapater y Gómez, sobrino-nieto del amigo íntimo de Goya, Martín Zapater, quien el 6 de noviembre de ese mismo año 1863 presentó a la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País una propuesta para trasladar los restos a Zaragoza y depositarlos “en un sencillo y digno mausoleo” en la basílica del Pilar; propuesta para la que se contaba con el visto bueno de los descendientes del pintor, entre ellos su nieto Mariano. Zapater, que pensamos hubo de viajar a Burdeos, pues describe con detalle la tumba y su estado de dejadez, se queja amargamente en 1867 –parafraseando a Eduardo Velaz– de que “las cenizas de Goya, no tienen otro sepulcro, que el prestado en tierra extraña por la amistad. El Pintor de fama Europea, el amigo de varios reyes, el celebrado artista ~~de fama eu~~ [tachado] aragones, no tiene sitio designado en su país, para el descanso de sus restos”.

En los años inmediatos, el proyecto de Zapater contó con el apoyo de instituciones locales como la Academia de San Luis, el Cabildo Metropolitano, el Ayuntamiento y la Diputación Provincial de Zaragoza, y también de las academias de San Fernando y de la Historia, pero en ese momento fracasó por motivos económicos –pues solo el Ayuntamiento estaba dispuesto a aportar los fondos necesarios– y posiblemente también por la convulsa situación política en España. Tampoco fructificó la iniciativa del cónsul español en Burdeos, quien había reclamado en nombre de su gobierno los restos mortales, pues no se habían cumplido los cincuenta años preceptivos desde el óbito.

Aunque con diferente intensidad y con algunos paréntesis, Zapater y Gómez continuó desde Zaragoza en su empeño, y el asunto se retomó con fuerza en la década de 1880, pues en ese momento y desde Madrid se estaban empezando a mover los hilos para que la capital fuera el destino definitivo de los restos, un proceso en el que desempeñó un papel fundamental el cónsul de España en Burdeos, Joaquín Pereira y Abascal, a cuyo tesón debemos que el cadáver del artista fuera finalmente exhumado, no sin una serie de interrupciones, imprevisiones, cicatería, absurdos trámites burocráticos y obstáculos de todo tipo. Y todo ello sin que existiera unanimidad en España en cuanto a la política de “centralización” de tumbas, pues hubo partidarios de que cada provincia o región guardase y honrase memoria a sus hijos ilustres, como para el caso de Goya lo fue el conde de la Viñaza, quien seguía defendiendo la idea de Zapater y Gómez de que Zaragoza le debía al artista “un mausoleo en la basílica del Pilar”.

La primera exhumación se produjo el 16 de noviembre de 1888, con la sorpresa de la ausencia de una de las dos cabezas, que se supuso la de Goya por el tamaño mayor y la disposición más próxima a la entrada del resto de los huesos, un hecho que paralizó la operación, que no se retomó hasta el 5 de junio de 1899, fecha de la segunda exhumación y del traslado definitivo a España. La ocasión elegida desde Madrid, como ya se ha dicho, fue la celebración en ese año del tercer centenario del nacimiento de Velázquez, y el motivo inmediato las noticias que anunciaban la decisión del Ayuntamiento de Burdeos de restaurar la tumba y elevar un nuevo mausoleo más digno.

No obstante, en los primeros años del siglo XX fue calando la idea, impulsada por el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes (José del Prado y Palacio) y apoyada por el Rey, de que el lugar idóneo para el reposo definitivo del cuerpo de Goya no era el panteón de Hombres Ilustres, sino la ermita de San Antonio de la Florida, levantada entre 1792 y 1798 por iniciativa del rey Carlos IV en los terrenos de la llamada Quinta de la Florida como capilla de una finca de recreo; la ermita fue transformada en parroquia en 1881 y desde 1905 era Monumento Nacional. Y finalmente, la tarde del 28 de noviembre de 1919, el féretro fue nuevamente removido y exhumado –por tercera vez– de su panteón en la Sacramental [fig. 4]. Según los artículos aparecidos en prensa, el ataúd fue “conducido a una de las capillas particulares del cementerio [la situada en el patio de San Andrés], precisamente junto al nicho que ocupa la duquesa de Alba y donde está también el de la familia del famoso artista”; allí se abrieron las sucesivas cajas hasta llegar a la que contenía sus restos, que estaban protegidos con serrín de corcho, “y una vez

cerciorado el ministro de que la caja enviada desde Burdeos en 1890 [sic] contenía los restos de Goya, se volvió a cerrar ésta, soldándola de nuevo, y quedó depositada en la capilla”.¹¹



Figura 4. Julio Duque (fot.), *Exhumación de los restos, que estaban en el panteón de hombres ilustres del cementerio de San Isidro*. Fotografía publicada en la portada de *ABC*, 30 de noviembre de 1919.

A la mañana siguiente, en un día frío y lluvioso, con la asistencia de numerosas autoridades civiles y religiosas, las cajas con los restos de Goya y Goicoechea fueron trasladadas a San Antonio de la Florida e inhumadas en el presbiterio del templo (primero la de Goicoechea, en ceremonia más discreta, y luego la de Goya). Junto con esas cajas se enterró otra metálica con copias de varias reales órdenes, autorizaciones oficiales y un acta escrita en un pergamino redactada por el escritor y periodista Jacinto Octavio Picón.

La tumba del genio se sitúa bajo las excepcionales pinturas que él mismo pintó en 1798, encajada en un lugar principal del mismo: las escaleras de acceso al presbiterio. Y aunque nada al exterior lo indica (sí en el acta escrita por Picón), los restos de Goya no reposan solos en esa tumba, que contiene también los de su consuegro, como ya lo habían hecho en el cementerio de la Grande Chartreuse de Burdeos desde 1828 hasta 1899, año en que ambos cuerpos fueron exhumados –por segunda vez– y traídos a España. Tampoco existe ninguna indicación que señale que esos mortales no están completos, pues falta la cabeza de Goya, como pudo constatarse en la primera exhumación de 1888, aunque este es un

¹¹ Dorado, 2001.

enjundioso asunto del que aquí no podemos ocuparnos. Tal vez esa cabeza se conserve todavía, no sabemos dónde, convertida en una reliquia artística o científica.¹²



Figura 5. Juan Mora Insa (fot.), *Fuendetodos, Zaragoza. Casa de Goya*. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Archivo de Arte Aragonés “Juan Mora Insa”, 1710.

Tampoco Goya, en el mejor –o peor– de sus sueños, podía imaginar que algunos fragmentos de la capa y las cuentas de un rosario con los que fue enterrado, pasarían a manos del pintor vasco Ignacio Zuloaga, se guardaron en relicarios y se conservan y exhiben de este modo en el Museo Zuloaga de Zumaya (Guipúzcoa). Ni que su casa natal en Fuendetodos sería convertida, gracias también al impulso recuperador de Zuloaga, en un lugar de peregrinación para los amantes del arte. Y es que la memoria de Goya en esta localidad durante el siglo XIX había permanecido depositada en el recuerdo de sus vecinos y de sus descendientes. La casa [fig. 5] había pasado por herencia a la familia

¹² Véase: Lozano, 2020.

Grasa Lucientes, aunque en 1860 (si hacemos caso a Francisco Zapater), se había convertido en posada. En las primeras décadas del siglo XX Zuloaga fue el verdadero catalizador del recuerdo de Goya, gracias entre otras cosas a la recuperación y puesta en valor de Fuendetodos a partir de 1913. Su interés por el origen del genio pueden situarse en su visita a Zaragoza en noviembre de 1912, y a partir de ese momento su presencia en la localidad va a ser frecuente (unas diez visitas hasta comienzos de la década de 1930). Por esos años, Zuloaga ya proyectaba adquirir el inmueble, y así lo expresa en una carta a Marín Bagüés fechada en París el 27 de mayo de 1914: “Lo que es absolutamente necesario es: que no se abandone la cuestión de la casa del gran Don Francisco. Cuando vaya a esa [Zaragoza] iré también a Fuendetodos; pues ese debería ser para todos nosotros un santo lugar de peregrinación”.¹³

Bibliografía

- Dorado Fernández, Carlos (dir.) (2001): *El póstumo disparate de Goya: la odisea de sus restos mortales*, Colección “Testimonios de prensa” 1. Madrid: Hemeroteca Municipal. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0k4b9> [19/04/2022].
- Español Fauquié, Carlos (2019): “Goya y las reliquias. A propósito del Desastre número 66, *Extraña devoción!*”. En: Alfaro Pérez, Francisco José/Naya Franco, Carolina (eds.): *Supra Devotionem: Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*. Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.
- Glendinning, Nigel (1961): “The Monk and the Soldier in Plate 58 of Goya's Caprichos”. En: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV [1-2], pp. 115-120.
- Glendinning, Nigel (1963): “Nuevos datos sobre las fuentes del Capricho nº 58 de Goya”. En: *Papeles de Son Armadans*, 91, pp. 13-29.
- Lorente Lorente, Jesús Pedro (2010): “La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo”. En: *Artigrama*, 25, pp. 165-183.
- Lozano López, Juan Carlos (2008): “La memoria de Goya en Aragón (1828-1978), a golpe de efemérides”. En: Lozano López, Juan Carlos (dir. cient.): *La memoria de Goya (1828-1978)*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. 47-135.
- Lozano López, Juan Carlos (2020): *La cabeza de Goya ¿un enigma sin solución?* Zaragoza, La Cadiera. Disponible en línea: <http://www.lacadiera.org/p/publicaciones-501-al-601.html> [19/04/2022].

¹³ Para todo lo referente a la recuperación de la memoria de Goya y Fuendetodos por Zuloaga, véase: Lozano, 2008: 83-111. Y también: Lorente, 2010: 177-183.

- Lozano López, Juan Carlos (2022): "Goya, Burdeos y los otros exilios". En: Real, Inmaculada: *Goya: valor y símbolo del exilio republicano español*. Gijón: Trea, pp. 9-23.
- Vega, Jesusa y otros (2002): *Goya 1900: catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 2 vols. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

PINTORES EN BUSCA DE RELIQUIAS DE ARTISTAS, DE INGRES A ZULOAGA

Guillermo Juberías Gracia¹

El culto a los maestros, entre la hagiografía y el fetiche

Un fenómeno interesante repetido en sucesivas ocasiones a lo largo de la Historia del Arte es el de los procesos de canonización de los grandes maestros de la pintura. En palabras del profesor Jesús Pedro Lorente: “Uno de los más fascinantes temas de investigación para los historiadores del arte es rastrear la trascendencia de los grandes artistas y sus obras, tanto en lo que respecta al influjo en otros artistas como en lo relativo a su fortuna crítica entre los estudiosos”.² Véase, por ejemplo, la recuperación del arte de los pintores de la Italia renacentista, un modelo ineludible para el estudio de las artes en las academias decimonónicas francesas. O el caso de los pintores españoles del Siglo de Oro: Velázquez, Murillo, Zurbarán, Ribera o Alonso Cano. Su redescubrimiento en el siglo XIX vino motivado por el deseo nacionalista de crear un canon histórico-artístico patrio, erigiendo a ciertos maestros de la tradición pictórica española en modelo para los nuevos creadores. El caso de Bartolomé Esteban Murillo es uno de los más evidentes y ha sido investigado por diferentes autores. El carácter dulcificado de su pintura y su maestría para la ejecución de temas religiosos llevó a los críticos decimonónicos a hablar de Murillo como el “pintor del cielo”, en oposición al realismo de Velázquez, nombrado a su vez “pintor del suelo”.³ Las biografías artísticas sobre Murillo publicadas en el siglo XIX presentan una visión casi santificada de su figura, atribuyéndole ciertas condiciones que serían más propias del género hagiográfico que de la biografía artística. Y es que, el conservadurismo moral del periodo isabelino llevaría a los primeros críticos e historiadores del arte españoles a prestar atención fundamentalmente a los artistas patrios que mejor reflejaban la religiosidad española del Siglo de Oro. Habría que esperar hasta finales del siglo XIX para localizar nuevos enfoques sobre artistas más modernos para su

¹Doctorando en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y professeur contractuel en la Académie de Bordeaux (Francia). Contacto: guillermojuberias@unizar.es. Miembro del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública.

² Lorente, 2010: 165.

³ Álvarez, 2015: 134-147.

tiempo, véanse los casos del Greco y de Goya,⁴ reivindicados especialmente tras el Desastre del 98.⁵

Sin embargo, más allá de la crítica y la revisión de estos artistas por parte de la historiografía del arte, localizamos algunos ejemplos de cómo la canonización de un maestro acabó desembocando en una pasión morbosa relacionada con el coleccionismo de objetos que pertenecieron al artista o de elementos de su propio cuerpo, conseguidos en las exhumaciones contemporáneas de sus enterramientos. Presento a continuación dos casos que albergan ciertos paralelismos: las reliquias de Rafael Sanzio conseguidas por el pintor Jean-Aguste-Dominique Ingres y elementos procedentes del enterramiento de Goya, presentes en la colección de Ignacio Zuloaga.

El relicario de Rafael en el Musée Ingres-Bourdelle de Montauban

“Raphaël n’était pas seulement le plus grand des peintres : il
était beau, il était bon, il était tout !”⁶

El primer caso que aquí me interesa destacar es el del culto a Rafael Sanzio (1483-1520) por parte del artista francés Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Una parte importante del legado de Ingres se conserva en el Musée Ingres-Bourdelle, situado en la ciudad de Montauban, capital del departamento de Tarn-et-Garonne, en el mediodía francés (Fig. 1). Una buena parte de su acervo procede de las donaciones realizadas por el pintor *montalbanais* en 1851, además de la llegada de abundantes obras pertenecientes, sobre todo, a la colección de dibujos del artista, tras su fallecimiento en 1867.

Gracias a la incansable labor de Ingres, el museo alberga una colección muy variada que no solo acoge pinturas del maestro francés, sino que también conserva abundantes ejemplares de pintura italiana —especialmente del *Quattrocento* y del *Cinquecento*— y una espléndida colección de piezas arqueológicas de la antigua Grecia y la antigua Roma. Todas esas piezas revelan los intereses estéticos de Ingres, un pintor fascinado por la Antigüedad grecolatina y por el Renacimiento italiano.

⁴ Portús, 2012: 184.

⁵ Juberías, 2021: 1-5.

⁶ “Rafael no solamente era el pintor más grande, era lo bello, era lo bueno, ¡lo era todo!”, traducción del autor. Recogido en: Delaborde, 1870: 155.



Figura 1. Vista del antiguo palacio episcopal de Montauban (Tarn-et-Garonne, Francia), actual sede del Musée Ingres-Bourdelle

Una pieza insólita presente en la colección del museo es un pequeño relicario que contiene restos óseos del pintor Rafael Sanzio (Fig. 2).⁷ El relicario se compone de una pequeña caja de madera cerrada con una tapa de vidrio, todo ello encajado en un marco de madera dorada (42 x 36,3 cm). A continuación, señalo los pormenores de la llegada manos de Ingres de estos restos orgánicos del maestro de Urbino, así como la intencionalidad y significación del coleccionismo de este tipo de reliquias de artista. La pasión de Ingres por Italia tiene su comienzo en 1801, al ganar el Premio de Roma y partir a la ciudad eterna para completar su formación. A partir de entonces, las estancias del maestro francés en Italia fueron continuas, asentándose en Florencia en 1820 y dirigiendo la Academia Francesa en Roma entre 1834 y 1840. Fue durante estas etapas cuando tuvo acceso a la obra de Rafael, auténtico faro creativo para Ingres. Tal y como revelan los testimonios del maestro francés, el pintor de Urbino simbolizaba para él el camino más certero hacia las glorias perdidas de la Antigüedad y hacia la belleza escondida de la naturaleza. Los intereses estéticos de Ingres insistían en la superioridad del arte de la Antigüedad y del primer Renacimiento por encima de cualquier otro periodo de la

⁷ Musée Ingres-Bourdelle, número de inventario: 124.

Historia del Arte, en la situación de la naturaleza como fuente de toda belleza y en el respeto por la tradición frente a la creación individual.⁸ Todo ello, le llevó a copiar a Rafael en una serie de réplicas y homenajes que hoy en día se conservan en el Musée Ingres-Bourdelle —véanse los estudios realizados por Ingres durante su paso por las Stanze vaticanas; copias de cuadros como el de *La bella jardinera* o del autorretrato de Rafael conservado en los Uffizi; y composiciones con carácter de homenaje, véanse ciertos dibujos ejecutados al lápiz sobre papel como *El nacimiento de Rafael*, *Casa natal de Rafael en Urbino*, *El compromiso de Rafael* o *Rafael se presenta al papa*—.⁹



Figura 2. Relicario con los restos de Rafael Sanzio, 1833. Madera dorada y policromada. Fuente: Musée Ingres-Bourdelle (Montauban)

En septiembre de 1833 fueron exhumados los restos de Rafael Sanzio que descansaban en una sepultura en el Panteón en Roma. Sobre la sepultura del pintor de Urbino circulaban varias leyendas en la ciudad eterna. La primera afirmaba que el artista había

⁸ Carrington Shelton, 2008: 119.

⁹ Todas estas obras fueron expuestas en una pequeña muestra celebrada entre febrero y abril de 2006 en el Musée Ingres-Bourdelle, que tuvo por título “Ingres invite Raphaël”. Pude consultar su breve catálogo en la biblioteca de dicho museo: Viguier-Dutheil, 2006: 9-11.

sido enterrado en la iglesia de Santa Maria sopra Minerva, en la conocida como capilla de Urbino. Pero, en realidad, unos días antes de fallecer, en abril de 1520, Rafael hizo su testamento dejando una pequeña partida para la restauración de uno de los edículos del Panteón de Roma, con el objetivo de ser enterrado en este templo. Su elección resumía a la perfección la devoción que el artista sintió a lo largo de su vida por el arte de la Antigüedad, siendo el Panteón de Agripa uno de los edificios que mejor simbolizaban los ideales de perfección arquitectónica para Rafael. La decisión de Rafael implicó, según afirma David Karmon, el surgimiento del sentido moderno del término “panteón”, comprendido como un lugar de enterramiento de las personas más insignes de una nación. Además, la voluntad de Rafael de restaurar una de las partes del edificio refleja su propósito de mejorar el estado de conservación de dicho monumento, contribuyendo a su preservación.¹⁰ Su discípulo Lorenzo Lotto diseñó una escultura de la Madonna del Sasso que fue dispuesta en dicho edículo, sobre el espacio de enterramiento del pintor. Sin embargo, más de tres siglos después, el recuerdo del lugar exacto de enterramiento de Rafael parecía haber sido olvidado.¹¹

A toda esta confusión debemos sumar otro factor: desde hacía un siglo la Academia de San Lucas de Roma conservaba un supuesto cráneo del pintor de Urbino entre sus colecciones. Una tradición oral afirmaba que dicho cráneo había sido sustraído de la tumba de Rafael para la ejecución de un busto *post mortem*. Sin embargo, en 1831, se encontró documentación que afirmaba que los restos óseos pertenecían a Desiderio d’Adiutorio, fundador de la Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon.¹² Para resolver este misterio, el 9 de septiembre de 1833 comenzaron unas excavaciones en el Panteón romano que permitieron localizar cinco días después la tumba de Rafael, cuyo cuerpo contenía el cráneo. Hasta el día 18 de septiembre la sepultura quedó abierta y los ciudadanos romanos pudieron contemplar los restos de Rafael, que fueron luego inhumados en una nueva tumba tras la celebración de unas exequias. Finalmente, para satisfacer el enorme culto que la figura de Rafael comenzó a recibir durante los años treinta del siglo XIX, fue configurada una sepultura que quedaba a la vista del público, bajo la estatua de la Madonna del Sasso.¹³

¹⁰ Karmon, 2011: 159.

¹¹ Landart, 2021: 389.

¹² Lathers, 2001: 64-67.

¹³ Landart, 2021: 389.

Un interesante testimonio gráfico del hallazgo de la sepultura de Rafael en el Panteón fue una litografía (Fig. 3) realizada por el artista francés Horace Vernet (1789–1863), un pintor de historia con un perfil en ciertos aspectos similar al del propio Ingres, habiendo sido beneficiario del Premio de Roma en 1810 y presidiendo la Academia Francesa en Roma de 1829 a 1834, año en el que Ingres le sustituyó en el cargo.¹⁴ La relación de amistad entre ambos artistas queda demostrada en la dedicatoria presente en el ejemplar que Ingres conservaba de esta litografía de Horace Vernet, que actualmente forma parte de la colección del Musée Ingres-Bourdelle.¹⁵

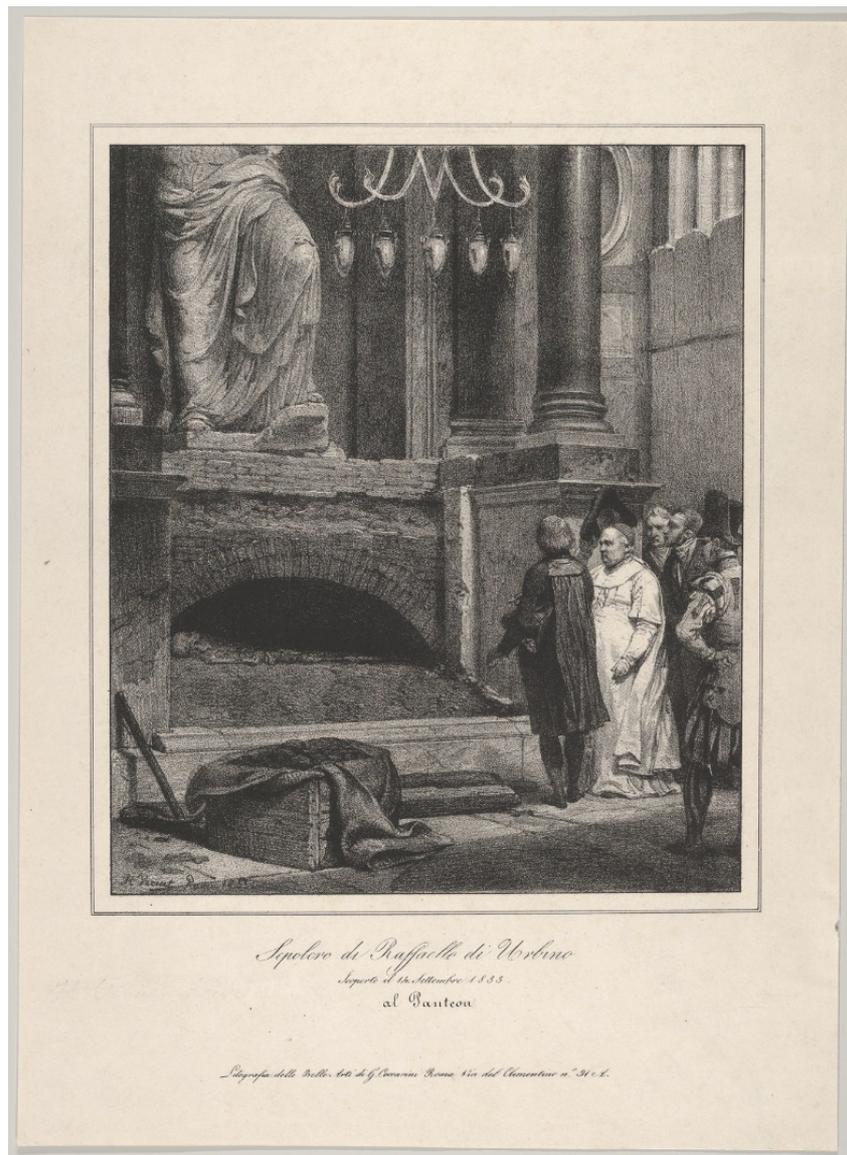


Figura 3. *La tumba de Rafael, abierta el 14 de septiembre de 1833.* Horace Vernet, 1833. Litografía. Fuente: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

¹⁴ Tinterow y Conisbee, 1999: 550.

¹⁵ Musée Ingres-Bourdelle (Montauban). Número de inventario: MI 205.

En ella se representa el momento del descubrimiento de la tumba de Rafael y la imagen viene acompañada de una leyenda “Sepolcro di Raffaello di Urbino, scoperto il 14 settembre 1833 al Panteon. Litografia delle Belle Arti di G. Ceccarini Roma Via del Clementino n° 21 A”. Al igual que Ingres, Horace Vernet vivió fascinado por la figura de Rafael y, un año antes de ejecutar esta litografía, llevó a cabo un lienzo de grandes dimensiones titulado *Rafael en el Vaticano*.¹⁶

Ingres estuvo al corriente de todo este proceso de descubrimiento de la sepultura de Rafael y solicitó al papa Gregorio XVI la obtención de una reliquia corporal de su artista admirado. Consiguió unos fragmentos óseos procedentes del cuerpo del artista italiano, demostrando una veneración morbosa y extraña.¹⁷ Estas reliquias fueron un objeto apreciadísimo por el pintor francés, mencionado en su testamento de 1866 como legadas a la ciudad de Montauban.¹⁸ El testamento de Ingres constituye un documento interesante que permite comprender cómo el artista no solamente se preocupó de donar a su ciudad natal una rica colección artística, sino que se ocupó de dar las instrucciones necesarias sobre cómo exponer su legado en el futuro Musée Ingres.¹⁹ De acuerdo a la voluntad del pintor francés, además de sus propias pinturas y dibujos también se exponía su colección de pintura antigua y moderna, de material arqueológico y de objetos pertenecientes al artista como su célebre violín, sus paletas, caballete, objetos familiares y, por supuesto, las cenizas de Rafael. Todo ello era expuesto en una sala del museo que precisamente fue nombrada como “el relicario” por Henri Lapauze en su obra *Ingres, sa vie et son oeuvre (1780-1867): D'après des documents inédits*.²⁰

Ignacio Zuloaga y las reliquias de Goya

El segundo caso que aquí me interesa destacar es la particular devoción que Ignacio Zuloaga (1870-1945) mantuvo por la figura de Francisco de Goya (1746-1828) a lo largo de su vida. Varios autores se han ocupado previamente de esta cuestión que tuvo su reflejo en diversas acciones llevadas a cabo por el pintor vasco a lo largo de su vida —desde el coleccionismo de pinturas y grabados de Goya, hasta la recuperación y puesta en valor de su memoria en Burdeos y Fuendetodos, emprendiendo campañas como la de

¹⁶ Musée du Louvre. Número de inventario: INV 8365.

¹⁷ Vigne, 1994: 101.

¹⁸ Viguier-Dutheil, 2006: 6.

¹⁹ Kobi, 2018: 125-128.

²⁰ Lapauze, 1911: 8.

adquisición y restauración de su casa natal, la construcción aneja de las escuelas de Fuendetodos o la erección en la localidad de un monumento dedicado al artista, ejecutado por el escultor Julio Antonio—. ²¹



Figura 4.-Ignacio Zuloaga durante una visita a Fuendetodos. Anónimo, 1926. Fuente: Archivo Municipal de Fuendetodos. Extraído de: VV.AA., 1996.

Una cuestión relacionada con el coleccionismo particular y la pasión que Zuloaga sintió por Francisco de Goya fue la existencia, en dos relicarios barrocos de su casa de Santiago Etxea en Zumaya, (Guipúzcoa) de varios elementos extraídos de la tumba de Goya en Burdeos durante su exhumación en 1888. Dichos relicarios de madera fueron fotografiados y difundidos por Jesús Pedro Lorente en su artículo “La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo”. ²² El autor señaló cómo originalmente estos elementos eran

²¹ Lorente, 2010: 165-183. Junquera, 2021: 137-150.

²² Lorente, 2010: 179-180.

conservados en cajas metálicas y fueron expuestos más adelante en estos relicarios. En el catálogo de la exposición *La memoria de Goya* (2008) figuran dos fotografías que ilustran cómo eran conservados estos elementos en la Fundación Zuloaga antes de ser introducidos en relicarios. Existían dos cajas distintas, una para el fragmento de capa y otra para el rosario.²³

La Fundación Zuloaga conserva los sobres en que llegaron a manos del pintor vasco estas reliquias de Goya y que constituyen en sí mismos un importante documento histórico sobre la exhumación en 1888 de los restos de Goya en Burdeos.²⁴ El primer sobre, timbrado por la Administración des Pompes Funèbres de Bordeaux se encuentra dirigido a Joaquín Pereira, cónsul de España en Burdeos (Fig. 5). Lleva la inscripción manuscrita: “morceau de la capa avec laquelle fut enveloppé et enterré le grand Goya”.²⁵

Junto al sello de las pompas fúnebres figura manuscrita la anotación “très urgent avec réponse”. Este era el sobre que contenía un fragmento de la capa con la que había sido amortajado Goya, tal y como señaló el artista Gustave Labat, quien estuvo presente durante la exhumación: “Goya avait été enveloppé dans sa capa, dont nous avons retrouvé des morceaux, et qu'il était coiffé d'une casquette à visière de cuir, dont il ne restait par extraordinaire aucun vestige” en un testimonio recogido por el profesor Juan Carlos Lozano.²⁶

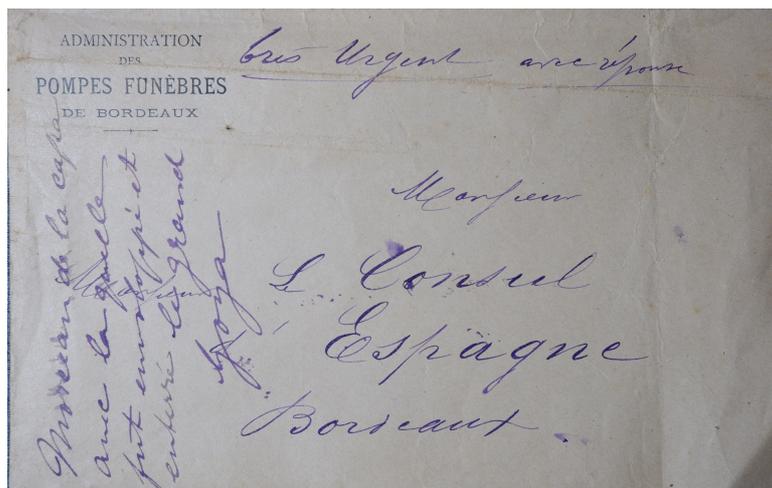
Por lo tanto, varios fragmentos de esta prenda de vestir fueron localizados en el enterramiento y uno de ellos acabó llegando a manos de Zuloaga. El sobre con el pedazo de capa al interior era custodiado en una pequeña caja en la que figuraba en una nota manuscrita la indicación “No abrir. Morceau de la capa avec laquelle a été enterré Goya”.

²³ Lozano, 2008: 82.

²⁴ Deseo expresar mi agradecimiento a los doctores Margarita Ruyra e Ignacio Suárez-Zuloaga por haberme facilitado esta labor de investigación en el Archivo de la Fundación Zuloaga.

²⁵ “Trozo de la capa con la que el gran Goya fue envuelto y enterrado”, traducción del autor.

²⁶ “Goya había sido envuelto en su capa, de la que localizamos algunos fragmentos y portaba una gorra con visera de cuero de la que no quedaba, extraordinariamente, ningún vestigio”, traducción del autor. Labat, 1899: 212. Recogido en Lozano, 2020: 20.



Figuras. 5 y 6. Sobres dirigidos a M. Pereire y M. Vallié que contenían el fragmento de la capa y el rosario con el que había sido enterrado Goya, 1888. Fuente: Archivo de la Fundación Zuloaga (Zumaya)

Otro pequeño sobre completa el conjunto y aporta un dato importante al misterio de cómo salieron estas reliquias del camposanto de La Chartreuse (Fig. 6). El sobre se encuentra sellado el 17 de noviembre de 1888 en Burdeos y dirigido a Monsieur Henri Vallie, Agent principale des fabriques reussies, 11 et 13 rue de Belfort, Bordeaux”.²⁷ Este sería el sobre en el que se habría introducido el rosario, que podemos identificar gracias a otra nota manuscrita que iría adherida a la cajita en la que se conservaba esta segunda reliquia: “No abrir. No abrir. Chapelet trouvé dans le cerceuil [sic] de Goya lors de sa exhumation à Bx”.²⁸

²⁷ Correspondencia con elementos localizados en la tumba de Goya durante su exhumación, 17 de noviembre de 1888, Burdeos, Archivo de la Fundación Zuloaga, Zumaya (Guipúzcoa).

²⁸ “No abrir. No abrir. Rosario encontrado en el ataúd de Goya cuando fue exhumado en Bx”, traducción del autor.

Esta nota manuscrita en la que se reitera imperativamente “no abrir” refleja la intención de proteger la integridad de estas reliquias, que no dejaban de tener un sentido espiritual y trascendente para el pintor vasco.

Desconocemos cómo llegaron a manos de Zuloaga estos elementos, aunque al estar dirigido el primero de los sobres al cónsul de España en Burdeos, sería muy factible que este hubiese regalado a Zuloaga estas reliquias. El pintor vasco mantuvo a lo largo de su vida una estrecha relación con la capital girondina pues la familia de su esposa, Valentine Dethomas, tenía una propiedad en Saint-Médard-en-Jalles, a donde acudieron juntos ya en 1899, en el periplo que ambos hicieron por Inglaterra, Países Bajos, Francia y España durante su luna de miel. A esta localidad vitícola ubicada en el departamento de Gironde regresaría durante los años siguientes, alternando estancias en el País Vasco francés y español, en París y en Segovia, fundamentalmente. Además, la familia de su esposa también poseía otra residencia vacacional en la campiña de Marcellus, en el cercano departamento de Lot-et-Garonne, desde donde Zuloaga escribió abundantes cartas.²⁹ Es bien conocido cómo en 1907 pagó una placa de mármol para señalar la última residencia de Goya en Burdeos,³⁰ cuestión que quizás pudo motivar, a modo de gesto de agradecimiento, el regalo de esos elementos localizados en la tumba de Goya.

Conclusiones

A modo de conclusión, es interesante destacar cómo este coleccionismo de reliquias de artistas constituye una vertiente más del complejo proceso de surgimiento del canon pictórico en la Historia del Arte universal, un fenómeno cargado de implicaciones ideológicas, políticas y sociales. La búsqueda y obtención de reliquias de artistas es un paso más en la afición coleccionista de los pintores decimonónicos, dando lugar a una forma de devoción espiritual y macabra a partes iguales. Los casos de Ingres y Zuloaga constituyen dos ejemplos aislados pero repletos de paralelismos y convendría continuar investigando estas formas de devoción y de homenaje en otros creadores contemporáneos.

²⁹ Lafuente, 1950: 84-85.

³⁰ Milhou, 1981: 32-33. Véase también Lorente, 2010: 178.

Bibliografía

- Álvarez Rodríguez, María Victoria (2015): “A vueltas con Murillo y Velázquez en la España de comienzos del reinado isabelino: la fortuna crítica del “pintor del cielo” y el “pintor del suelo” en la revista *El Artista* (1835-1836)”. En: *Atrio*, 21, Sevilla, pp. 134-147.
- Carrington Shelton, Andrew (2008): *Ingres*. Londres, Phaidon.
- Delaborde, Henri (1870): *Ingres: sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*. París, Henri Plon, Imprimeur-éditeur.
- Juberías Gracia, Guillermo (2021): “Imitando al artista «más español». Goya y la construcción de una identidad nacional en la pintura de género española (1868-1919)”. En: *ILCEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 44, Grenoble.
- Junquera Mato, Juan José (2021): “Zuloaga y Goya. Una reflexión sobre épocas, personalidades y ambientes”. En: Suárez-Zuloga Gáldiz, Ignacio (2021): *El verdadero Ignacio Zuloaga*. Madrid, Fundación Zuloaga, pp. 137-150.
- Karmon, David (2011): *The Ruin of the Eternal City: Antiquity and Preservation in Renaissance Rome*. Oxford, Oxford University Press.
- Koby, Valérie (2018): “Shaping posterity: Ingres’ violin”. En: Cordez, Philippe/ Kaske, Romana/ Saviello, Julia/ Thürigen/ Susanne (eds.) (2018): *Object Fantasies: Experience & Creation*. Berlín, De Gruyter, pp. 125-136.
- Labat, G. (1899), “Don Francisco de Goya y Lucientes”, *Actes de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, París, E. Dentu, p. 212
- Lafuente Ferrari, Enrique (1950): *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid, Editora Internacional.
- Landart, (2021): *Finding Ancient Rome*. Roma, Paula Landart.
- Lapauze, Henry (1911): *Ingres, sa vie et son oeuvre (1780-1867) : D'après des documents inédits*. París, Georges Petit.
- Lathers, Marie (2001): *Bodies of Art: French Literary Realism and the Artist's Model*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- Lorente Lorente, Jesús Pedro (2010): “La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo”. En: *Artigrama*, 25, Zaragoza, pp. 165-183.
- Lozano López, Juan Carlos (2020): *La cabeza de Goya ¿un enigma sin solución?* Zaragoza, Publicaciones de “La Cadiera”.
- Lozano López, Juan Carlos (dir.) (2008): *La memoria de Goya (1828-1878)*. Zaragoza, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón.
- Milhou, Mayi (1981): *Ignacio Zuloaga et la France*. Burdeos, Editions Bière.
- Portús Pérez, Javier (2012): *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Madrid, Verbum.

Tinterow, Gary y Conisbee, Philip (1999): *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Vigne, Georges (1994): *Le retour à Rome de Monsieur Ingres*. Roma, Fratelli Palombi Editori.

VV.AA. (1996): *Zuloaga en Fuendetodos*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.

CASI UNA GRAN RELIQUIA. EL SANTO SUDARIO DE CADOUIN, QUE DEJÓ OFICIALMENTE DE SERLO

Carlos Español Fauquié¹

“Si iamais verité de Relique a ehtë avantageusement approuvée & confirmée par miracles, nous ponvons hardiment dire que c’eft celle du S. Suaire de Jefu-Christ qui repofe dans l’Eglise de Cadouin” (*Histoire du St. Suaire*, 1644: 77).²

Introducción: reliquias por contacto. Sudarios, verónicas y santas faces

Es un hecho que las reliquias relacionadas con el cuerpo de Jesucristo o de la Virgen son las que han generado una mayor devoción por parte de los cristianos. Dentro de éstas, los objetos textiles en contacto con ellos constituyen un subgrupo específico, como los santos sudarios, las verónicas y las santas faces, que a lo largo de toda la historia del cristianismo han proporcionado un gran número de ejemplares que, a la vista de la historiografía actual, son objeto de continuos planteamientos críticos. De hecho, en el último siglo se han realizado numerosos estudios no solo de tipo religioso sino también científico³ o de divulgación⁴, que han planteado serias dudas sobre la autenticidad de estos objetos y han dado lugar a un inmenso número de publicaciones de todo tipo y cariz, imposibles de resumir aquí.

Sobre las plasmaciones de la cara o del cuerpo de Cristo en un tejido, o simplemente sobre las telas que empaparon su sudor o su sangre, se ha escrito y se ha especulado mucho también.⁵ A nivel mundial, el ejemplo más famoso es el de la conocida como la *Síndone* o Sábana Santa que se conserva desde 1998 en la catedral de Turín. Procedente de las

¹Investigador independiente: cmespannol@gmail.com

² “Si alguna vez la verdad de una Reliquia ha sido ventajosamente probada y confirmada por milagros, podemos decir con confianza que lo ha sido con la Sábana Santa de Jesucristo que reposa en la iglesia de Cadouin”.

³ Por citar un texto en castellano de los muchos existentes, puede verse López-Amo, 2000, donde se realiza un estudio técnico-textil de la *Síndone* de Turín y el sudario de Oviedo. Para un resumen sobre los análisis y pruebas realizados a la Sábana Santa de Turín, desde los textiles o volumétricos realizados por la NASA, pasando por el de los pólenes hasta llegar a los análisis de las supuestas manchas de sangre existentes (Eslava, 2005: 103-136).

⁴ Con esa intención divulgadora y un tanto polemista publicó el escritor y novelista Juan Eslava Galán un libro donde recopila muy diversa documentación sobre santos sudarios, sábanas santas, santas faces, verónicas y otras reliquias, especialmente respecto de la Sábana Santa de Turín conocida como la *Síndone*, pero con referencias también a las de Cadouin, Cahors y otras muchas (Eslava, 2005:196.197).

⁵ Nicolotti, 2016: 91-94, sobre sudarios y Síndones medievales. Sobre polémicas respecto de estos temas puede verse un amplio resumen en el ya citado Eslava, 2005.

colecciones de los Duques de Saboya⁶, y conocida en la Edad Media como el sudario de la localidad francesa de Lirey, diócesis de Troyes, hasta fechas recientes se veneraba en una preciosa capilla mandada construir por la familia Saboya al arquitecto Guarino Guarini.⁷ El hecho de que a día de hoy sea la más conocida y la más famosa cuando se habla de grandes reliquias, no quiere decir que siempre haya sido así. En época medieval tuvieron igual o mayor devoción otros ejemplares como los de la catedral de Oviedo⁸ o el de la catedral de Cahors⁹, además del de Cadouin.¹⁰

2.Cadouin y la reliquia del Santo Sudario: milagros atribuidos a su intercesión

Ahora nos vamos a referir a la que da título a esta comunicación, la reliquia que durante siglos fue considerada por sus fieles devotos como el auténtico sudario del cuerpo de Jesucristo, el tejido que lo envolvió una vez fue descolgado de la cruz del martirio.¹¹ Fama y prestigio que adquirió en época medieval y ello pese a que en la misma no se reflejara imagen alguna, como sí sucedía en otras reliquias de la cristiandad, con representaciones de la cara o el cuerpo entero de Jesús.

Pero empecemos por el principio. Cadouin es el nombre de una localidad del Perigord, en Francia, en la que la Orden del Císter fundó una abadía hacia 1150¹², en pleno siglo XII, una anodina construcción que por aquel entonces carecía de un elemento atrayente para la visita de peregrinos y para el suministro de un flujo económico procedente de los poderosos que permitiera su engrandecimiento. Carecía de una gran reliquia. Y qué reliquia podía ser más importante que un tejido que hubiera envuelto el santo cuerpo de Jesús crucificado, el cuerpo del Redentor. De esta forma, en fecha indeterminada, pero al parecer próxima a la Primera Cruzada, y traída acaso por Simón de Monfort, por alguien

⁶ Sobre el origen y traslado de la *Síndone* de Turín por el duque Manuel Filiberto de Saboya en 1578 puede verse De la Cal/Franco, 2018: 59.

⁷ Sobre la extraordinaria capilla de Guarino Guarini dedicada a custodiarla puede verse Martínez, 2020.

⁸ Sobre el santo sudario de la ciudad española de Oviedo puede verse un breve resumen en Nicolotti, 2016, donde se hace una comparativa entre el sudario de esta ciudad y el de Turín.

⁹ Cahors, ciudad francesa próxima a Cadouin, presume de tener la “Saint-Coiffe” o “Saint-Suaire de Cahors”, que consta fue consagrado por el papa Calixto II, en 1119. Sobre esta reliquia puede verse Foissac, 2019.

¹⁰ Sobre la preeminencia de la reliquia de Cadouin respecto de otras de origen medieval puede verse Fournié, 2013: 25.

¹¹ De la Cal/Franco, 2018: 59.

¹² Sobre los primeros datos de la existencia de la reliquia en la abadía de Cadouin, puede verse Gareyte, 2009:4-6.

próximo a la Orden del Cister o perteneciente a algún linaje de la zona, apareció en la abadía de Cadouin el Santo Sudario de Cristo.¹³

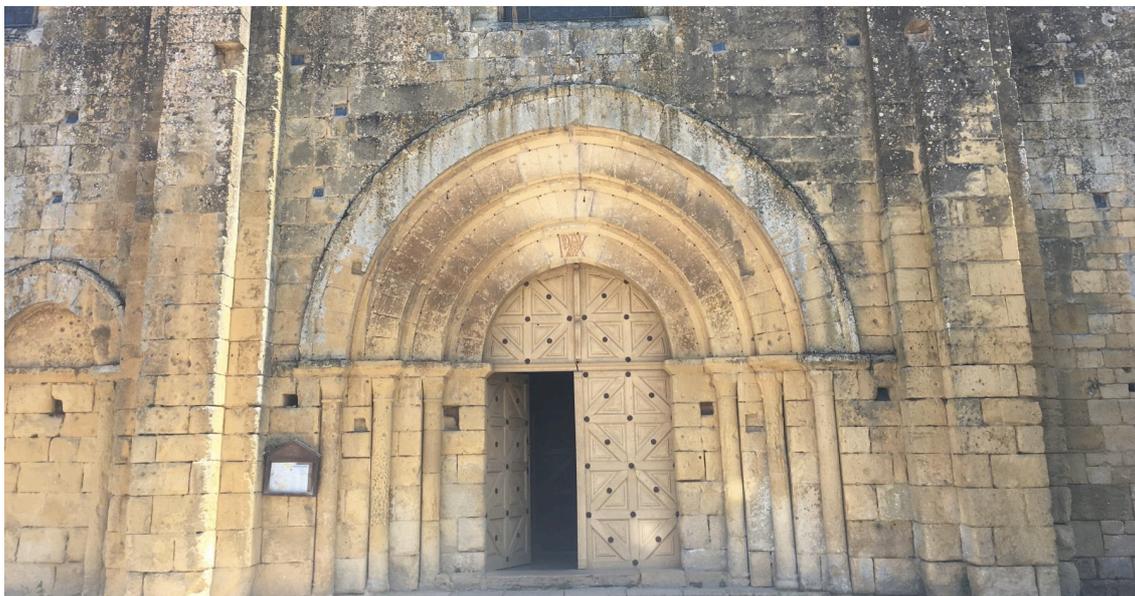


Figura 1. Portada en la fachada de la abadía de Cadouin. Fotografía del autor.

Pero el fervor hacia una reliquia comienza, como bien sabemos, por el prestigio que adquiere, por su fama de tener el valor taumátúrgico o terapéutico que los fieles le atribuyen. Y claro, los milagros empiezan a producirse en Cadouin gracias a la intervención de la reliquia del Santo Sudario.¹⁴ Pensemos que los milagros no necesariamente se producían por contacto con el sudario, sino que muchos de ellos se realizaban por la mera invocación, en ocasiones a gran distancia del lugar en el que se encontraba. Podemos comentar el caso de una noble de la diócesis de Orleáns que, muerto su hijo de peste en 1395 invocó al santo sudario de Cadouin y resucitó,¹⁵ o el más lejano a la reliquia de una niña de trece años residente en la villa de Urgel y que poseída por el diablo y atormentada horriblemente logró liberarse, gracias a la invocación del santo sudario.¹⁶

Por otra parte, no siempre el sudario se conservó en localidad de Cadouin, las vicisitudes de las guerras, los robos¹⁷ o los intereses de los poderosos hicieron que viajara a diversas

¹³ Delluc/Delluc, 2009: 14. En el epígrafe que los autores denominan “La leyenda dorada del Santo Sudario”, recopilan diversas informaciones y tradiciones sobre la llegada de la reliquia al Perigord.

¹⁴ En relación con la iconografía del Santo Sudario, con diversas fotografías de sus representaciones artísticas, vidrieras o medallas, véase Delluc, 1995: 51-72.

¹⁵ Milagro número 9, *Histoire du St. Suaire*, 1644: 87.

¹⁶ Milagro 88, *Histoire du St. Suaire*, 1644: 122.

¹⁷ Consta que la reliquia fue robada, por lo menos, en dos ocasiones, en 1402 y en 1455. Ver Fournié, 2013: 28-29.

localidades, incluso a París, como luego se dirá. Pero fue en Toulouse¹⁸ donde permaneció durante casi un siglo¹⁹ y donde se le atribuyeron un mayor número de milagros a lo largo del siglo XV.²⁰



Figura 2. Ángeles tenantes con el Santo Sudario en una clave del claustro de la abadía de Cadouin. Fotografía de Carmen Suñén Sánchez.

No vamos ahora describir los innumerables milagros atribuidos a la intervención del Santo Sudario de Cadouin, únicamente comentar que existe una relación de los mismos que realizan los propios monjes de su abadía en un libro sobre su historia publicado en París, en 1644²¹ y que supuso una reactivación del culto en Época Moderna. Pero sí podemos destacar los diferentes tipos de milagro recogidos en el inventario de los monjes: los relativos a la recuperación de la vista (milagro número 4); la resurrección de un fallecido (milagros 18, 47, 49); la protección frente a la tormenta (milagro 61); la expulsión de una serpiente del cuerpo (milagro 64); la curación de una anoréxica (milagro 69); una enfermedad incurable (milagro 70); la sanación de un embrujado por el sortilegio

¹⁸ Interesante la descripción de dónde se custodiaba la reliquia en Toulouse, en un oratorio construido al efecto, a seis metros de altura, doblado y plegado, suspendido de una bóveda y guardado en un cofre con un gran número de cerraduras cuyas llaves custodiaban diversas autoridades de la ciudad. Fournié, 2013:29.

¹⁹ Permaneció en la ciudad Toulouse entre 1392 y 1455. Fournié, 2013: 25; 2011: 135-149.

²⁰ Sobre la devoción al Santo Sudario durante su estancia en Toulouse en el siglo XV puede verse Bastard-Bournié, 2013: 291-308, y sobre las tribulaciones del mismo durante su estancia tolosana: Fournié, 2013: 27-32.

²¹ En este texto escrito por los monjes de la abadía de Cadouin se dedica el capítulo VI a “des miracles que nostre Sauveur Jesu-Christ a opé re par la vertu de son S. Suaire”, *Histoire du St. Suaire et du Sacré Bandeau...*, 1644: 77-124. También el abate Carles le dedicará el capítulo VI a este importante apartado de la historia del sudario, Carles, 1868: 41-53.

de una bruja (milagro 84), o un caso similar que podría considerarse de posesión demoníaca (milagro 86).²²

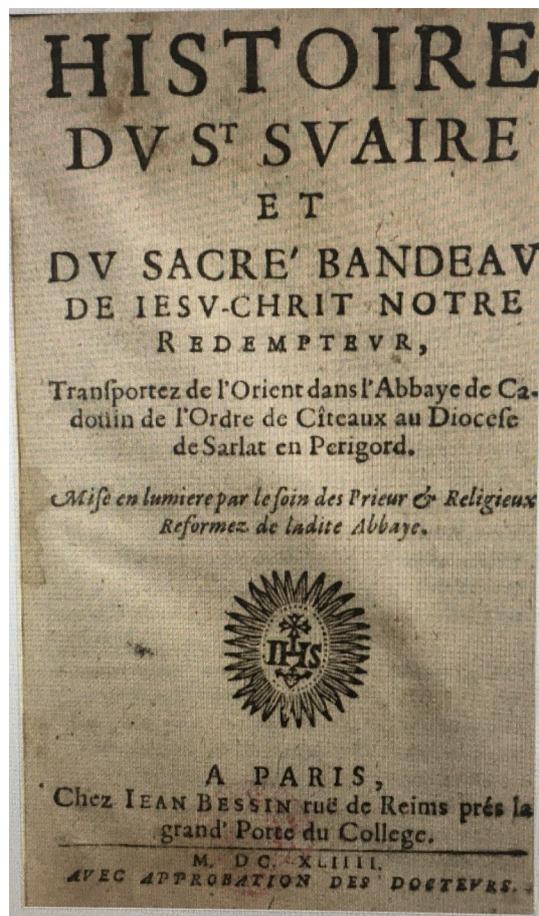


Figura 3. Portada de la *Histoire du St. Suaire et du Sacré Bandeau de Jesu-Christ Notre Redempteur...*, publicado en París en 1644. Fuente: Books.google.com.

Pero el que mayor número de milagros de sanación recoge será el mal de la locura (los milagros 87, 88, 89, 100, 101 y 102, y los que por error de impresión no aparecen reflejados en el libro, del 90 al 99). Y respecto del mismo, hay que referirse a un hecho concreto y que resume el gran impacto y prestigio que esta reliquia disfrutó en época bajomedieval.²³ Hallándose en la ciudad de Toulouse, Carlos VI de Francia solicitó expresamente su intercesión para ser curado de la locura que padecía y que había supuesto una seria alteración en el normal desempeño de sus funciones como rey, y para ello prefirió el Santo Sudario de Cadouin frente al sudario de Lirey, en la Champaña francesa, luego tan famoso en su actual ubicación en Turín y del que ya hemos hablado. Sus accesos

²² Un cuadro bastante completo sobre las fechas, personas favorecidas, diócesis, lugar, diagnóstico y circunstancias del milagro puede verse en Delluc/Delluc, 2009: 25-30.

²³ El prestigio de la reliquia llevó incluso a que el Papa de la obediencia de Aviñón Benedicto XIII, el aragonés Pedro de Luna, en febrero de 1397 aprobara diversas indulgencias para promover su devoción. Véase sobre ello Bastard-Fournié, 2013: 303-304.

de locura eran conocidos y temidos por todo el reino, como en cierta ocasión en que, rodeado de su corte, desenfundó la espada y asesinó a cuatro o cinco de sus cortesanos. Parece ser que fue temporalmente trasladada a Paris, a petición del rey, donde pese al empeño puesto por el monarca y al gran número de invocaciones y ofrendas, no fue posible su sanación.

A la larga lista de sanaciones por intercesión del santo sudario ha de mencionarse este caso, como uno de los fracasos que sobre su poder terapéutico o taumaturgico pueden atribuírsele.²⁴

Por otra parte, queremos llamar la atención sobre el amplio espectro geográfico en el que se ubicaban los milagros recogidos en la relación publicada en 1644, casi todas localidades francesas pertenecientes a las diócesis de Toulouse, Orleáns, Comminges, Bourges, Mirepoix, Clairmont, Perigueux, Limoges, Cahors, Narbona, Albi, Sarlat, Aux, o Rhodéz, con la única excepción de la española de la villa de Urgel.²⁵



Figura 4. Reproducción del Santo Sudario de Cadouin en una tarjeta postal de principios del siglo XX (imagen obtenida de <https://www.delcampe.net/es/coleccionismo/postales/francia/sin-clasificacion-25/24-b6587cpa-cadouin-saint-suaire-parfait-etat-dordogne-1461583552.html>, página consultada el 05/05/2022).

²⁴ Delluc/Delluc, 2009: 14-15.

²⁵ Para este aspecto geográfico es sumamente expresivo el mapa publicado en Fournié, 2013: 31, donde se recogen las distintas ubicaciones de las ciudades donde consta la existencia de un milagro.



Figura 5. Cofre que contenía el Santo Sudario de Cadouin. Fotografía del autor.

Tras la visita a Cadouin del obispo de Sarlat en 1642 y examinar las bulas papales, las patentes de reyes, los títulos, registros y el propio cartulario de la abadía, se ordenó la recopilación de los milagros documentados obtenidos gracias a la reliquia, al parecer más de diez mil,²⁶ lo que dio lugar a la publicación dos años después de una historia del santo sudario.²⁷ Pese a ello y a los intentos de mantener el vigor milagrero de la reliquia y el fervor religioso, las visitas y donaciones de los peregrinos fueron decayendo hasta tal punto que casi la envolvió el olvido, ya solo conocida por los lugareños que seguían dedicándole sus oraciones.

3. Declinar y recuperar el culto al Santo Sudario en el siglo XIX

Fue a mediados del siglo XIX, en 1866, cuando resurgió el culto a la reliquia del santo sudario por el esfuerzo de las jerarquías religiosas, en particular del obispo de Perigueux, y por el impulso de las autoridades civiles a reavivar el culto. Comenzaron a producirse nuevas peregrinaciones y a obtener nuevos donativos y limosnas. Se publicó una nueva historia sobre el Santo Sudario en 1868, obra del abate Carles, que venía a ser una nueva versión de la publicada por los propios monjes en 1644, lo que conllevó una revitalización del culto y a que las procesiones de la reliquia se reanudaran, así como las peregrinaciones a la abadía. Fruto de este renacer es que se incrementaran los ingresos lo que facilitó que se encargara la realización de una nueva y lujosa urna de estilo neogótico para contenerla.²⁸ La nueva ciencia fotográfica recogió estas nuevas manifestaciones de fervor

²⁶ Delluc/Delluc, 2008: 24.

²⁷ Histoire du St. Suaire, 1644, escrito al parecer por los propios monjes de la abadía.

²⁸ Sobre la urna antigua y el proceso de su restauración, puede verse Sibille et alii, 2015: 34-47, con numerosas fotografías.

y fe, que mediante publicaciones, folletos y tarjetas postales favorecieron su difusión por todo Francia (Figs.6-7).²⁹



Figura 6. Fotografía de una procesión del Santo Sudario en una tarjeta postal de principios del siglo XX (imagen obtenida de <https://www.delcampe.net/es/coleccionismo/cartes-postales/france/autres-communes-24/cadouin-la-procession-le-saint-suaire-1002299881.html>, página consulta el 05/05/2022).



Figura 7. Tarjeta postal con publicidad de un viaje de peregrinación a Cadouin (imagen obtenida de <https://www.delcampe.net/es/coleccionismo/postales/francia/otros-municipios-24/pelerinage-au-saint-suaire-de-cadouin-etat-1500454861.html>, página consultada el 05/05/2022).

²⁹ Para una relación de nuevos milagros producidos en el siglo XIX, ver Delluc/Delluc, 2009: 18-19. Son interesantes los ejemplos que se describen por intervenir en varios de ellos médicos o facultativos sanitarios, quienes permiten ofrecer una versión de los hechos más objetiva, de unos hechos que cubren el último tercio del siglo XIX y el primero del XX. Incluso se refiere un caso de sanación en el que se relaciona Cadouin con Lourdes en 1927.

Con el inicio del siglo y la aparición y consolidación de nuevos medios de transporte y de las agencias de viaje, se inician recorridos de lo que hoy llamamos “turismo religioso” que tienen como destino el Santo Sudario de la abadía de Cadouin. Las procesiones con la urna en la que se conserva el Santo Sudario según se aprecia en las viejas fotografías de la época son multitudinarias, viendo reverdecer la actividad y la economía de la propia abadía y de la localidad que todavía hoy la acoge.

4. El descubrimiento de la verdad, el abandono del culto y el olvido del Santo Sudario de Cadouin en el siglo XX

Pero algo sucedió, en los años veinte del siglo pasado que vendría a revolucionar esta época de bonanza. Y no fue el declinar de la fe, ni una crisis económica, ni una guerra ni siquiera el robo de la reliquia. Lo que sucedió es que un estudioso conocedor de la lengua árabe se dio cuenta de que el Santo Sudario no podía ser tal, al contener un texto que perfectamente pudo leerse y en el que se contienen expresiones y loas a Alá, a Mahoma o a Ali. Nada que ver con Jesucristo ni con su martirio, nada que ver con el Santo Sudario tantas veces invocado y que tan milagrero había sido durante siglos.



Figura 8. Fragmento del Santo Sudario de Cadouin. Fuente: Wikipedia Commons.

Posterioros estudios confirmaron el mal presagio.³⁰ Las propias autoridades eclesiásticas llegaron a la conclusión de que el Santo Sudario de Cadouin era tan sólo un tejido egipcio del siglo XII, y el obispo de Perigueux ordenó retirarlo del culto en 1934³¹, además de

³⁰ Sobre el proceso de peritación, ver Delluc, 2013: 29-53.

³¹ Nicolotti, 2016: 93.

esconder la urna que lo contenía (hoy recientemente restaurada)³², y a exhortar a los feligreses que siguieran rezando a Dios, sin invocar a tan fantástica reliquia.³³ Como curiosidad, podemos comentar que el tejido (de 280 por 113 centímetros)³⁴ está elaborado con lino y seda y es un velo o tiraz fatimí característico de las obras coptas de Egipto (fechaable por sus inscripciones entre 1094 y 1101) y que las mismas no forman parte del tejido, sino que han sido bordadas según la técnica conocida como del “tapiz insertado”.³⁵

5.La realidad actual y un final casi feliz. La abadía de Cadouin, hoy

Esta pequeñísima localidad francesa de la Dordoña perteneciente al obispado de Périgueux y Sarlat, en el Perigord, en lo que hoy se conoce como la región de Nueva Aquitania, conserva el encanto de esos pequeños pueblecitos del interior francés, con sus mercados semanales en los que podemos encontrar absolutamente de todo. Bueno, de todo no, encontraremos lugareños y turistas, pero no a los peregrinos que durante siglos dieron vida a la localidad y riqueza a su abadía. La presencia del santo sudario en Cadouin no genera ya ni el fervor religioso ni la curiosidad viajera.



Figura 9. Claustro de la abadía de Cadouin. Fotografía del autor.

³² Puede verse una fotografía de la urna en Delluc, 2013: 52.

³³ Una reproducción del documento con el texto del comunicado del obispo de Perigueux publicado en 1934 en Delluc/Delluc, 2013: 51, que dice “communiqué de l’Evêché. Les fêtes en l’honneur du Saint-Suaire de Cadouin n’auront pas lieu cette année. A la demande de personnes competentes et en accord avec le Chapitre, Monseigneur l’Evêque fait déchiffrer, depuis plusieurs mois, par un savant orientaliste, les caracteres qui figurent sur les broderies du Saint-Suaire. Leur lectura permettra de fixer l’origiene du tissu et décidera la question de son authenticité. C’est sagesse d’attendre les conclusioins de ce travail délicat et important”.

³⁴ Para una descripción del tejido, materiales, medidas, traducción de los textos del árabe y notas complementarias, la ficha que le dedica Quantara. Patrimonio Mediterráneo con la voz “Sudario de Cadouin”, en https://www.quantara-med.org/public/show_document.php?do_id=1113&lang=es, (página consultada el 25/04/2022).

³⁵ Sobre este proceso y los posteriores análisis realizados recientemente puede verse Delluc/Delluc, 2008: 23-26.

A día de hoy, Cadouin puede presumir de una abadía con un precioso claustro, una interesante iglesia, un delicioso mercado semanal, una cierta actividad cultural y turística, pero ya no, desde luego, de poseer el Santo Sudario de Cristo.

Bibliografía

- Bastard-Fournié, Michelle (2013), “Dévotions à Toulouse au XV^e siècle autour du saint suaire de Cadouin-Toulouse”, *Annales du Midi*, tome 125, n° 282, 291-308.
- Carles, Abbé (1868), *Histoire du Saint Suaire de Cadouin*, Imprimerie d’Auguste Boucharie et C^o, Périgueux.
- De la Cal, Lucía y Franco, Marta (2018). “Los Santos Sudarios de Turín y Oviedo. Análisis comparativo”, en Francisco José Alfaro Pérez y Carolina Naya Franco (Eds.), *El culto a las reliquias. Interpretación, difusión y ritos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 59-65.
- Delluc, Brigitte y Gilles (1995), “Iconographie du suaire de Cadouin, L’Environnement cistercien de l’abbaye de Cadouin”, en *Actes du 1^o Colloque de Cadouin*, 51-72.
- Delluc, Brigitte y Gilles (2008), *L’abbaye de Cadouin*, Éditions Sud Ouest.
- Delluc, Brigitte y Gilles (2009), “*Les miracles de Cadouin*”, *XVI^{ème} colloque des Amis de Cadouin*, pp. 14-30.
- Delluc, Brigitte y Gilles (2013), “*Le suspense de l’expertise du suaire de Cadouin dans la correspondance des intéressés (1933-1934)*”, *XX^o Colloque des Amis de Cadouin*, 29-53.
- Eslava Galán, Juan (2005), *El fraude de la Sábana Santa y las reliquias de Cristo*, Barcelona, Editorial Planeta.
- Foissac, Patrice (2019). “La “Sainte-Coiffe” ou “Saint-Suaire de Cahors”, ce que l’on en dit et ce que l’on sait...”, *Bulletin de la Société des Études du Lot*, 2019-1, pp. 88-97.
- Fournié, Michelle (2011), “Une municipalité en quête de reliques. Le Saint Suaire de Cadouin et son dépôt à Toulouse à la fin du Moyen Âge”, *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, t. LXXI, 127-162.
- Fournié, Michelle (2013), “Les miracles du suaire de Cadouin-Toulouse et la folie de Charles VI”, *RHEF*, t. 99, 25-52.
- Gareyte, Jean-François (2009), “Essai sur la “pré” histoire du “Saint Suaire” de l’abbaye de Cadouin”, *Actes du XVI^{ème} colloque, Croisades, pèlerinages et miracles, Association les amis de Cadouin*, 4-6.
- Histoire du St. Suaire et du Sacré Bandeau de Jesu-Christ Notre Redempteur, transportez de l’Ordre de Cîteaux au Diocese de Sarlat en Perigord* (1644), Chez Jean Bessin, Paris.

- López-Amo, F. (2000). “Estudio técnico-textil de dos piezas singulares de la arqueología paleocristiana. La síndone de Torino y el sudario de Oviedo”, *Boletín Intexter (UPC)*, nº 117, pp. 69-78.
- Martínez Gil, Isabel (2020). “La capilla de la Sábana Santa de Guarino Guarini en Turín”, en Francisco José Alfaro Pérez y Carolina Naya Franc (Eds.), *Mundos cambiantes. Las reliquias en los procesos histórico-artísticos e identitarios*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 286-296.
- Nicolotti, Andrea (2016), “El Sudario de Oviedo: historia antigua y moderna”, *Territorio, Sociedad y Poder*, nº 11, 89-111.
- Sibile, Barbara, Richardin, Pascale y Schröter, Julie (2015), “Un coffre dans l’histoire mouvementée du “saint suaire de Cadouin” (1214-1934). Identification. Datation. Restauration”, *Actes du colloque de Cadouin, Mémoire de la Dordogne*, 25.

LAS HUELLAS DE SAN ROQUE EN ARAGÓN: PASADO Y PRESENTE DE UNA DEVOCIÓN TAUMATÚRGICA

Pablo Royo Latorre¹

A lo largo de la historia de la humanidad, las diferentes sociedades -ante las dificultades- han depositado su confianza y esperanza en elementos como la magia o las supersticiones, teniendo en ello las religiones un papel muy relevante.

En el mundo cristiano, hasta los siglos XIV y XV, quizá el santo más recurrido para librarles de las enfermedades, pestes o plagas fue San Sebastián mártir. Figura que sería sustituida de forma paulatina por la de Roque de Montpellier. San Roque se convertiría así, en los siglos siguientes, en el santo sanador por antonomasia. De este modo, la huella que ha dejado en Aragón es el objeto de estudio tratado en esta investigación.

La hagiografía de San Roque, al existir diferentes versiones, ha causado una importante controversia. Ésta se basa, principalmente, en dos fuentes, *La Vita Sanct Rochi* escrita por Francisco Diedo en 1479; y el *Acta Breviora*, cuya primera edición conocida se encuentra en un libro, de Vitae de santos, publicado en Colonia en 1483.² Ambas aportan diferentes cronologías, aunque aquí, sucintamente, expondremos la hagiografía más “tradicional” o extendida.

Roque (Montpellier, fines S.XIII o inicios XIV-Voghera S.XIV)³ debió nacer en el seno de una noble y acomodada familia, en la ciudad de Montpellier, perteneciente en esos momentos a la Corona de Aragón. Siendo joven sus padres fallecieron y viéndose sin nada, cuenta la misma, decidió entregar su vida al peregrinaje perpetuo, entregando todos sus bienes a las personas necesitadas y a los hospitales. De ahí su relación con las epidemias, no solo de peste, que azotaron de forma relevante a la Europa del siglo XIV.

Su primera peregrinación fue a Roma, y en su camino se topó con peste en Acquapendente, una localidad del Lazio, por lo que decidió quedarse un tiempo ayudando en el hospital a los enfermos y contagiados. Aquí empiezan a tener lugar curaciones

¹Alumno del Grado en Historia de la Universidad de Zaragoza.

² Torrico. 2017: 109.

³ La cronología aceptada actualmente, llamada nueva o tardía, fecha el nacimiento entre 1345-1350 y la muerte entre 1376-1379.

milagrosas. Haciendo la señal de la cruz, libraba a los apestados de la muerte. Después, le llegaron noticias de un brote de enfermedad en Cesena (Emilia Romagna), por lo que decidió desviarse de su camino inicial e ir en auxilio. De allí partió a Rímini y luego a Roma, ciudad vacía de papas, porque en esos momentos seguían residiendo en Aviñón. Roque permaneció tres años en Roma, donde supuestamente curó a un alto cargo de la jerarquía vaticana, y como agradecimiento, éste le concertó una audiencia con el Papa Urbano V.

Tras estos tres años en Roma emprende el camino de vuelta a Montpellier. En Piacenza, después de haber tratado con cientos de enfermos y haberles acompañado en sus últimos días, siente que ha enfermado de la peste. Por este motivo le expulsan de la ciudad y se ve obligado a vivir en un bosque, en una cueva, aislado de todo el mundo, sin ningún recurso. Gracias a la ayuda de un perro, que le llevaba pan todos los días y le lamía las heridas, pudo sobrevivir. El dueño del perro extrañado por su comportamiento decidió seguirlo y descubrió a Roque. El hombre le curó y le asistió, y se convirtió en discípulo suyo. Otra versión de la hagiografía de San Roque dice que la curación fue por un ángel enviado por Dios.

Tras recuperarse, emprende el camino de vuelta hacia su localidad natal, pero en la Lombardía le detienen y le acusan de espionaje. Sus últimos años de vida los paso en la cárcel, posiblemente en Voghera. Se cuenta que una vez muerto, el cuerpo resplandecía, lo que llamó la atención de los guardias, y descubrieron que había fallecido y que era familiar del gobernador de la cárcel de aquel momento. Por este motivo fue trasladado y enterrado en una iglesia de forma solemne. En esa ciudad se le levantó la primera capilla.

A partir de aquel momento, la propagación de su culto y devoción se extendió por su vinculación con la sanación de enfermedades, por su carácter taumatúrgico, que estaban afectando de manera importante a Europa. San Roque perteneció a la Tercera Orden Franciscana, por lo que los franciscanos se encargaron también de propagar su vida y su espíritu de caridad. Su figura se hace muy popular antes de que la Iglesia lo canonicé a finales del siglo XVI, aunque también se discute la fecha oficial de esa ceremonia.

La hagiografía de san Roque define su iconografía. Suele aparecer vestido de peregrino, mostrando el bubón –causado por la peste- en el muslo, acompañado de un perro que le

lame las heridas, con un trozo de pan. En las representaciones pictóricas, sobre todo, en las escultóricas a veces, suele ir acompañado del ángel enviado por Dios.

Se dice que sus restos fueron trasladados a Venecia (se habla de un hurto intencionado), donde se funda una de las primeras cofradías de San Roque, la *Scuola Grande di San Rocco*, en torno a 1577, para asistir a la gente como hacía Roque. Sus miembros mandan construir una iglesia en honor a San Roque, donde se encuentran la mayor parte de los restos del santo. Desde Venecia, importante centro de comunicaciones y comercio, punto de encuentro para muchos peregrinos que se dirigían hacia Tierra Santa, la devoción se propagará por toda Europa, sobre todo por Alemania y Francia.



Figura 1. Jacopo Tintoretto, *La glorificación de San Roque*. (1564) Scuola Grande di San Rocco. Venecia. Fuente: Wikimedia Commons.

En la península Ibérica, este nuevo santo fue introducido a través del Camino de Santiago francés. En esas vías hacia Santiago se levantan hospitales de peregrinos y ermitas cuyo patrón es San Roque, como en Llanes o Ribadesella, destacan sobre todo en la actual Galicia y Asturias. No debemos olvidar el carácter peregrino de Roque.

En cuanto a las reliquias del santo, consta que el papa Alejandro VI pidió reliquias de San Roque para donar a los monasterios del Reino de Granada, que los Reyes Católicos habían conquistado a los musulmanes; y Felipe II pidió otra reliquia para el monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

En la antigua Corona de Aragón podemos encontrar las primeras cofradías de San Roque en los siglos XV y XVI como son los casos de Valencia, constituida en 1490, dentro del contexto de la peste que estaba afectando a ciudad, o la de Blancas (Teruel) en torno a 1530.

En la localidad zaragozana de Calatayud tenemos constancia documental de la existencia de una cofradía con reliquia de San Roque ya a comienzos del siglo XVI. “En 1520 los carmelitas de Pamplona dieron fe de que existía en el convento de Calatayud una reliquia consistente en un pedazo de nuca de San Roque, sobre la que hay gran devoción, cofradía y procesión anual.” (Asociación Torre Albarrana. Calatayud. , s.f.).

En Calaceite, en el Matarraña turolense, encontramos la ermita de San Roque, documentada desde 1555, pero el edificio que vemos actualmente pertenece a una ampliación de comienzos del siglo XVII.

Aunque las epidemias de peste en sus diversas formas -peste negra, viruela, fiebre amarilla o cólera- estuvieron presentes en el actual Aragón entre los siglos XIV y XIX, afectó a estos territorios de forma más agresiva en los siglos XVII al XIX, convirtiéndose en un santo muy popular en la Sierra de Albarracín, en el Campo de Daroca o en la Comarca del Jiloca.

En Calamocha, por ejemplo, tenemos documentación histórica del XVII, que hablan del derribo de una ermita en los extramuros del pueblo dedicada a San Roque para construir una nueva, en 1645. Y en 1647 se inaugura un nuevo convento franciscano en honor al santo. Durante la restauración del baldaquino de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Calamocha en 2015, se encontró una caja redonda de hojalata con unos documentos fechados en 1769, donde el alcalde de esos momentos, Juan Antonio Valerio de Bernabé, narra las obras que se llevaron a cabo en el templo. En esos documentos se deja constancia que el patrón del pueblo es San Roque.

La mayor parte de las ermitas que podemos encontrar en la actualidad en la sierra de Albarracín están fechadas en los siglos XVII y XVIII como las de Griegos, Pozondón, Bronchales o Monterde.

Pero buena parte de las tradiciones que podemos ver en la actualidad en torno a la figura de San Roque como son los bailes o los dichos, nacieron a partir del siglo XIX. La epidemia de cólera de fines del XIX que afectó a buena parte de España hizo que nacieran esas manifestaciones populares en las que se pedía a San Roque que les librara de la peste y les sanara. Un ejemplo de esto se puede ver en el Valle del Jiloca, en localidades como Calamocha, Cutanda o Ferrerueta, aunque en otros pueblos de la zona se hacen bailes similares, pero no en honor a San Roque, como el de Bello, Gallocanta o Caminreal.



Figura 2. Procesión de San Roque en Calamocha en el siglo XX. Fuente: Fundación San Roque, cedidas por la familia Angulo.

Como muestra tenemos la fiesta de San Roque en Calamocha, donde podemos ver la procesión del 16 de agosto, festividad litúrgica de San Roque, que se va desde la iglesia de la Asunción hasta la ermita de San Roque y vuelta a la Asunción; la del 17, San Roquico, se procesiona al santo por el pueblo; y la del domingo, en la que se devuelve el santo a su ermita. El baile tiene su origen en el año 1885, cuando la localidad sufrió una epidemia de cólera y le ofreció al santo un baile para que les protegiera. Lo mismo ocurrió en la cercana localidad de Cutanda, que desde ese año convirtió a San Roque en patrón de la localidad, como agradecimiento por la intercesión divina en la peste.

Debemos mencionar que, antes del baile de San Roque, existía el Dance de Calamocha, y que el baile de San Roque es parte de ese dance, del cual se desconoce buena parte de su contenido, porque no se han descubierto hasta el momento documentos escritos donde se hable detalladamente de ese dance, pero se cree que una parte de ese dance es el baile de San Roque que se interpretó en el 1885.⁴ En 2011, con motivo del 125 aniversario del Baile de San Roque, se inició la recuperación de la representación del antiguo Dance de Calamocha. El Baile de San Roque de Calamocha es fiesta de interés turístico de Aragón desde el año 2012.

La procesión está conformada por unos trescientos bailadores en total, hombres y mujeres, dispuestos en dos filas, una enfrente de la otra, y las parejas de bailadores más antiguos son las que están más cerca del santo, y las más jóvenes en la cabecera de la procesión. Entre los bailadores hay que dejar una distancia prudencial para poder bailar sin molestarse el uno al otro. “Cada uno de ellos baila al son de la música con el que tiene delante, con el que va detrás y con el de enfrente, que es su pareja y con el que se cambiará de fila al mismo tiempo”. (jiloca.es, s.f.)

Durante el recorrido de la procesión, que suele durar unas tres horas, diferentes personas de la localidad recitan unos poemas a San Roque. Esta tradición de los dichos no es exclusiva de Calamocha, sino que también se realizan en otras procesiones o romerías de otros municipios, aunque reciben el nombre de gozos, como los de San Roque en Calatayud, Ferrerueta, La Puebla de Alfinden o Monterde.

⁴ Sobre el dance de Calamocha, consultar las publicaciones “Consideraciones sobre el Dance y el Baile de San Roque de Calamocha” (págs. 63-66) y “El dance de Calamocha. Presentación” (págs. 67-70) ambos de José María Jaime Lorién, en el Cuaderno de etnología nº.25 (2012).

“Los dichos son poemas en los que se tiene por interlocutor a San Roque, circunstancia que permite reflexionar a la comunidad en voz alta sobre cualquier asunto. El dichero tiene como misión el hacer crónica, y a la vez crítica, de la vida del pueblo, refiriéndose a situaciones generales o personas concretas; "dichero puede ser cualquiera, sin distinción de sexo o edad, no es preciso ser bailarín; no obstante hay personas que son reconocidas como tales por decirlos habitualmente. Los dichos se renuevan continuamente y son un ejemplo sin par de literatura popular comprometida; cuando en un dicho se alude a una persona o hecho muy particular la única posibilidad de réplica es por medio de otro dicho”.

Los temas de los dichos podemos agruparlos en cuatro núcleos -más representativos- siendo lo normal que un mismo dicho pueda encuadrarse en varios de ellos a la vez: temática religiosa, sobre el baile y las fiestas del pueblo, asuntos locales y circunstancias de ámbito nacional.”⁵

Con la procesión parada, el dichero, para que le vean todos, lleva en una mano un bastón que alza mientras está recitando el poema. “El jefe de cuadrilla”, el responsable de organizar las parejas, es el que porta el bastón durante la procesión, menos cuando se paran para escuchar los dichos.

La música actual, de raíz popular, fue una adaptación realizada a finales del XIX por Manuel Marina. Esta adaptación permite que sea interpretada por dulzaina y tambor o por banda de música, como se puede escuchar en la actualidad. Y el bolero de Calamocha compuesto por Mariano Aparicio Gil en la década de 1950, se basa en la música del baile de San Roque.

Gracias a testimonios orales, sabemos que a principios del siglo pasado los bailarines eran hombres y mozos que pagaban a escote para poder después tener una merienda, y solían tener entre 15 y hasta 30 o 40 años de edad.⁶ Durante la década de los años treinta del siglo XX lo bailaban unas 10-12 parejas, y fue gracias a la gente joven, que continuó con la tradición y siguió haciendo el baile. En estos momentos se producen cambios, en cuanto a la participación, la vestimenta o la música. Ahora el baile es un elemento identitario del pueblo.

El baile se mantuvo a pesar de que, con la emigración a las ciudades en la década de los ‘60, el número de parejas fue mermando sin llegar a desaparecer para, en las décadas

⁵ Gonzalvo. 1988: 10.

⁶ Gonzalvo. 1989: 135.

siguientes, revitalizarse gracias a la fundación de la Peña la Unión en 1968. Entonces comenzó un relevo generacional de parejas.

Fue a través de la Peña, cuando se empezó a “imponer” una vestimenta común para todos los participantes de baile, que consiste en: alpargatas baturras, pantalón y camisa blanca, faja ancha azul, cachirulo y las castañuelas adornadas con cintas de colores. A partir de finales de los 80 se empezó a incorporar la mujer también al baile, participando, de forma plena, todos los habitantes de Calamocha, sin distinción alguna.

Calamocha solo es un ejemplo de la multitud de manifestaciones populares que podemos encontrar en Aragón y en toda Europa en torno a la figura de San Roque. También es ejemplo de recuperación de una antigua tradición que a punto estuvo de perderse y, como gracias al movimiento popular espontáneo no se perdió, sino que se convirtió en una seña de identidad en el pueblo, siendo ahora un elemento central y vertebrador en las fiestas en honor al Santo.

La figura taumaturgica de San Roque no es algo de siglos pasados. Como se ha podido ver recientemente por la pandemia COVID-19, a San Roque se le siguió rezando por el fin de la pandemia, a través de rogativas, novenas y misas⁷, tal y como hicieron nuestros antepasados siglos atrás.

Podemos concluir por lo tanto, que los movimientos populares tienen una gran capacidad de movilización, transmisión de información y capacidad de decisión, ya que, como hemos podido ver, mucho antes de que San Roque fuera elevado a los altares de forma oficial, su devoción y culto ya estaba propagada por buena parte de Europa, convirtiéndose en muy poco tiempo, en uno de los santos más populares del mundo.

Actualmente en Aragón se pueden contabilizar más de cincuenta ermitas dedicadas a San Roque, formando parte del grupo de santos muy arraigados en la cultura popular actual, creándose una rica y variada tradición folclórica y literaria que ha llegado hasta nuestros días.

⁷Del 20 al 28 de noviembre de 2020, por petición popular, la Unidad pastoral de Calatayud organizó una novena en honor a San Roque por el fin de la pandemia COVID-19 en todas las parroquias de la localidad.

Bibliografía

- De Jaime Lorén, José María / De Jaime Gómez, José (1989): “Hitos y tipos del baile de San Roque de Calamocha”. En: *Actas de las Jornadas de Etnología Aragonesa. El Dance en Aragón*, 3, Centro de Estudios del Jiloca, Calamocha, pp.177-183.
- Expósito Navarro, Luis M. (2010): *San Roque de Montpellier. De Voghera a Burjassot. Historia de un caminante, peregrino y taumaturgo*. Burjassot: Asociación Amigos de San Roque.
- Expósito Navarro, Luis Manuel / Cervellera Moscardó, Arturo (2016): “La devoción a San Roque en Valencia y su advocación como abogado contra la peste (1490-1878)”. En: *Revista Valenciana de Estudios Históricos*, III, 3.
- Gonzalo Vallespi, Ángel (1988): “El baile a San Roque, enlace entre el pasado y el presente”. En: *Cuadernos de Etnología*, 1, Centro de Estudios del Jiloca, Calamocha, pp. 9-11.
- Gonzalo Vallespi, Ángel (1989): “El Baile de San Roque en la Comarca del Jiloca”. En: *Actas de las Jornadas de Etnología Aragonesa. El Dance en Aragón*, 3, Centro de Estudios del Jiloca, Calamocha, pp. 123-152.
- Jaime Lorién, José María (2012): “Consideraciones sobre el Dance y el Baile de San Roque de Calamocha y El dance de Calamocha. Presentación”. En: *Cuaderno de Etnología*, 25, Centro de Estudios del Jiloca, Calamocha. pp. 63-66; 67-70.
- Luego, María (2008): *San Roque de Montpellier. Una aproximación a su vida y a su devoción en Llanes*. Associazione italiana San Rocco di Montpellier - Centro Studi Rocchiano.
- Peña, Ángel. O.A.R. (2018): *San Roque. Patrono de los apestados*. Logroño.
- Santos Rodríguez, Juan Ignacio (2013): *El hospital de peregrinos y el culto a San Roque en la villa de Llanes*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Oviedo] Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo.
- Torrice Lorenzo, Iván (2017): “San Roque, El peregrino antipestífero de Montpelier”. En: *Revista digital de iconografía medieval*, IX, 18. Madrid - Universidad Complutense, pp. 105-116.
- Archivo Municipal de Calamocha el febrero (2016): *Documento encontrado en el Baldaquino* <https://dara-documentos-y-archivos-de-aragon.blogspot.com/2016/02/documento-encontrado-en-el-baldaquino.html> [abril 2022]
- Asociación Torre Albarrana (s.f.): *Calendario bilbilitano*. En: <http://torrealbarrana.com/fiestas/calendario-bilbilitano/> [abril 2022]
- Comarca del Matarraña, Departamento de Turismo (s.f.): *Capilla de San Roque, Calaceite*. <http://matarranyaturismo.es/wp-content/uploads/2021/04/CAPILLA-DE-SAN-ROQUE-CALACEITE-matarrana-matarranya-teruel-aragon-espana.pdf?x18445> [abril 2022]
- Heraldo de Aragón (2015): Una cápsula del tiempo en Calamocha. <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/teruel/2015/11/21/una-capsula-del-tiempo-calamocha-642915-2261128.html> [abril 2022]
- La Sobresaliente Calatayud (2019): *San Roque, una devoción bilbilitana con solera*. En: <https://lasobresaliente.com/san-roque-una-devocion-bilbilitana-con-solera/> [abril 2022]

- Matas, Manuel (2014): *La devoción a San Roque en la Sierra de Albarracín*. <https://pcisa.wordpress.com/2014/02/22/la-devocion-a-san-roque-en-la-sierra-de-albarracin/#:~:text=San%20Roque%20es%20patrono%20o,el%20d%C3%ADa%2016%20de%20Agosto> [abril 2022]
- Solana, Alberto (2020): *San Roque, un santo para tiempos de pandemia*. En: <https://albertosolana.wordpress.com/2020/09/04/43-san-roque-un-santo-para-tiempos-de-pandemia/> [abril 2022]
- Xilocapedia (s.f.): *San Roque en la comarca del Jiloca*. http://xiloca.org/xilocapedia/index.php?title=Categor%C3%ADa:San_Roque. [abril 2022]

NUEVAS RELIQUIAS: FLUIDOS CORPORALES EN TORNO AL CONCEPTO DEL CUERPO AUSENTE Y EL CUERPO ABYECTO

José Antonio Colón Fraile¹

En su amplio estudio sobre la veneración de las reliquias durante la Edad Media *The Way to Heaven*, Henk van Os señala que es una característica universal de la existencia humana el querer preservar elementos tangibles de las personas que amamos, y que esta característica se acrecienta cuando aquellas personas tuvieron un aura especial propia del rol que desempeñaron en vida, como reyes y príncipes, héroes, santos o *stars*². Durante siglos, la veneración de las reliquias, tanto por su poder sanador y obrador de milagros, como por su efecto apotropaico, y su prestigio, ha sido uno de los rasgos definitorios del culto cristiano y, en menor medida, de otras confesiones como el budismo y el islamismo.

Reliquias premodernas

De su paso por este mundo, Jesús, María, toda la corte celestial y los bienaventurados santos supuestamente dejaron venerables restos de su corpórea humanidad o de su milagrosa presencia entre nosotros: restos corporales, huesos, órganos y vísceras, cabellos y dientes, ropas y utensilios que utilizaron en vida, y también restos de sus fluidos corporales más preciados, como sangre, leche, sudor y lágrimas, principalmente.

Reliquias de la preciosa sangre de Cristo se veneran en la abadía de la Trinidad de Fécamp (Francia), en la basílica de la Santa Sangre de Brujas (Bélgica), en la Sainte-Chapelle de París (Francia), o en la iglesia de Santiago de Rothenburg ob der Tauber (Alemania), aunque la más preciada sea la *Síndone* o Sábana Santa de Turín (Italia) por servir de mortaja al cuerpo muerto de Jesús. Entre las reliquias de la sangre de los santos destacan, por su cambiante estado físico oscilante entre la coagulación y la licuación, la de San Genaro en el duomo de Nápoles (Italia) o la de San Pantaleón en el monasterio de la Encarnación de Madrid.

¹Alumno del Doctorado de Estudios Avanzados en Humanidades, Historia, Arte, Filosofía y Ciencias de la Antigüedad. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga colonfrailealbaida@hotmail.com

² Van Os, 2001: 5.

De la leche de la Virgen se veneran reliquias, conocidas como ampollas de la Santa Leche, en las catedrales de Toledo, Murcia, y Oviedo en España, aunque por su trascendencia histórica la más preciada sea la conservada en la Colegiata de San Lorenzo de Montevarchi (Italia).

Los peregrinos a lo largo de la Edad Media coleccionaron líquidos como preciosas reliquias asociadas a Cristo, a los santos y a los lugares sagrados. Entre estos líquidos se encontraban las lágrimas, como *La Sainte Larme*, o lágrimas santas de Cristo, venerada en Sainte -Pierre, Sélincourt (Amiens) que procedían según la tradición de las derramadas en la muerte de su amigo Lázaro, y que tras ser recogidas por un ángel fueron entregadas a su hermana María para recordar a los fieles en su veneración la humanidad de Cristo. Estas lágrimas fueron veneradas como emanación efluorescente de santidad y como muestra de la contrición y la penitencia, la conversión y el bautismo, el crecimiento espiritual y la perfección³.

Reliquias del sudor se conservan en el Santo Sudario de la catedral de Oviedo. La palabra “sudario” del latín *sudarium* significa literalmente "pañó de sudor" y está religiosamente vinculado con el que la Verónica enjugó el rostro de Jesús durante su camino de subida al Calvario. Y mucho más pintoresca resulta “una ampolla con el sudor de San Miguel cuando combatió con el diablo” citada por Giovanni Boccaccio en la décima novela de la sexta jornada de *El Decamerón*.

No es nuestro cometido relacionar el amplio listado de reliquias con humores corporales de santos y vírgenes que venera la Iglesia, pero sí ponerlo en relación con las reliquias contemporáneas, creadas por artistas que han trabajado con los/sus fluidos corporales.

Este apego histórico del cristianismo al cuerpo sufriente y fragmentado abre un camino “que el arte contemporáneo centrado en el cuerpo continúa [...]”⁴. Catrien Santing pone en relación las reliquias de los santos con la obra de varios artistas corporales contemporáneos como creadores de reliquias de nueva moda, o reliquias posmodernas⁵.

³ Knight, 2016: 51.

⁴ Aguilar, 2013: 219.

⁵ Santing, 2009: 99.

Reliquias posmodernas

Dos conceptos fundamentales del arte contemporáneo como son el “cuerpo abyecto” y el “cuerpo ausente” convergen en estas reliquias profanas, entroncándolas directamente con la larga tradición de culto y veneración de las cristianas.

Con respecto a “lo abyecto”, una de sus características en el arte contemporáneo será la utilización de los fluidos corporales y también la mezcla de ellos con una finalidad artística y expresiva. El término “abyección” comienza a hacerse familiar en el ámbito artístico al inicio de la década de los 80, a partir de la publicación del libro de Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) en el que se pone en relación este término con el cuerpo y sus alteraciones, su decadencia y su muerte. El elemento más puramente abyecto sería para Kristeva el cadáver “porque en él se difuminan los límites entre el yo y el otro”, entre lo interno (fluidos, humedad, deformidad) y lo externo (ordenado y estructurado por el organismo)⁶. El paradigma de lo abyecto sería el cadáver porque en él todo el interior queda expuesto y visible, como si el cuerpo se diera la vuelta mostrando todo lo que contiene hacia fuera, a través de las heridas, los cortes, los despedazamientos, y los traumatismos: “Así estas imágenes evocan el cuerpo vuelto del revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado”⁷.

Según Kristeva, no es la muerte lo que amenaza, sino la vida al margen. Los fluidos corporales, la herida con sangre y pus, los orificios, es aquí donde se rompen los límites del cuerpo. Sangrar, sudar, gotear la leche materna representa un “borde” de la “condición de ser vivo”. La “abyección” no es sólo un compromiso personal y corporal, sino que, según Kristeva, “representa una amenaza para los sistemas sociales y simbólicos represivos”. Su representación en el arte es un potente instrumento de transgresión, un alarde de libertad extrema del cuerpo que amenaza al orden impuesto en tanto que no puede ser contenido ni controlado⁸.

Para Lynda Nead los objetos que provocan la abyección “son aquellos que atraviesan el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo: lágrimas, orina, heces y así sucesivamente. Lo abyecto, pues, es el espacio entre sujeto y objeto; el lugar tanto del

⁶ Patella, 2016: 286-287.

⁷ Ramírez Zapata, 2020: 44.

⁸ Cohen, 2003: 130.

deseo como del peligro”⁹. Aplicado al ámbito artístico, la abyección sería un proceso de enaltecimiento y de sublimación por el cual aquello que es despreciable adquiere un nuevo valor y aquello que se considera indecente toma el *status* de arte.

Para Giuseppe Patella detrás de este arte transgresor se encuentra un potente “retorno de lo real” en el que el cuerpo se ofrece a la percepción de los sentidos sin filtro alguno, una forma de “realismo traumático” que tiñe el período abyecto o post-humano de los años 90, caracterizado por la presentación de los cuerpos heridos, despedazados, degradados y deshechos, acompañados de sus desperdicios, humores, residuos y excrementos¹⁰.

Como en la tradición cristiana, artistas contemporáneos como Andrés Nebreda [fig. 1], Hermann Nitsch [fig. 2], Andrés Serrano [fig. 3] o Franko B [fig. 4] han tenido el mismo apego histórico que el cristianismo al cuerpo sufriente, al cuerpo herido y al cuerpo fragmentado, como elemento de expresión artística.



Figura 1. *Autorretrato*, David Nebreda (1952-). Fotografía procedente de: www.bexfotografia.com



Figura 2. *Ira acción. Crucifixión y entierro de un cuerpo humano* (1962), Hermann Nitsch (1938-2022), apartamento de Otto Mühl, Viena, duración: 30 minutos. Fotografía procedente de: www.nitsch.org

⁹ Nead, 2013: 57.

¹⁰ Patella, 2016: 285.



Figura 3. *La morgue, veneno (para ratas), suicidio II* (1992), Andrés Serrano (1950-), Colección Centro Cultural Arte Contemporáneo
Fotografía procedente de: www.fotografica.mx

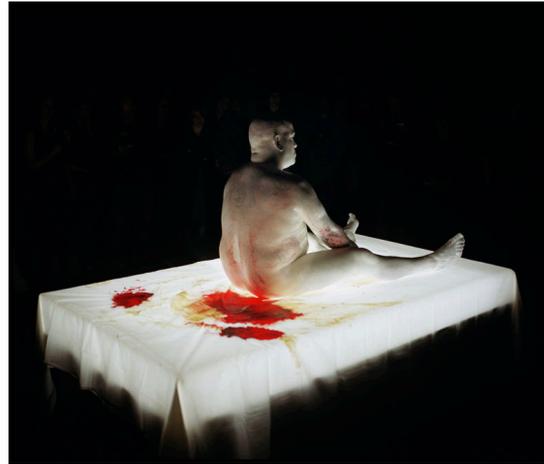


Figura 4. *Still Life*, performance (2003-2006), Franko B (1960-). Fotografía procedente de: www.franko-b.com

La fuente directa que utiliza Patella para referirse a este “realismo traumático” es el ensayo de Hal Foster, *El retorno de lo real*, en el cual el autor se pregunta el porqué de la fascinación por el trauma en la vanguardia de finales del siglo XX, el deseo de abyección existente en nuestros días, concluyendo así:

Sin duda, hay motivos en el arte y en la teoría. Como se ha sugerido, existe insatisfacción con el modelo textualista de la cultura así como con la visión convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la posmodernidad postestructuralista, hubiera retornado como traumático. También, pues, hay desilusión con la celebración del deseo como pasaporte abierto de un sujeto móvil, como si lo real, despreciado por una posmodernidad *performativa*, fuera dirigido contra el mundo imaginario de una fantasía cautiva del consumismo. Pero hay otras fuerzas poderosas en funcionamiento: la desesperación por la persistente crisis del sida, la enfermedad y la muerte omnipresentes, la pobreza y el delito sistemáticos, el destruido estado del bienestar, incluso el contrato social roto (cuando los ricos deciden no tomar parte en la revolución por arriba y los pobres son dejados en la miseria por abajo). La articulación de estas diferentes fuerzas es difícil, pero jamás impulsan la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección¹¹.

Si hay una obra contemporánea que puede erigirse en emblema de lo sanguíneo en el arte esa es *Self (Yo)* del inglés Marc Quinn [fig. 5], un autorretrato realizado con molde de silicona relleno de cinco litros de su propia sangre, congelada y expuesta en una caja frigorífica.

El trabajo se realizó en un momento en que Quinn era alcohólico y la noción de dependencia, de cosas que necesitan enchufarse o conectarse a algo para sobrevivir, resulta evidente, ya que el trabajo necesita electricidad para conservar su apariencia

¹¹ Foster, 2001: 170.

congelada. Además, cada cinco años, estos autorretratos se renuevan para que reflejen el continuo envejecimiento y el cambio del “yo” del artista¹². En una entrevista realizada por Elena Cué a Quinn, le preguntó por la intencionalidad de la obra, más allá de su macabra fábrica y sobrecogedora apariencia, a lo que respondió:

Podría parecer que la cabeza que está hecha con sangre esté relacionada con la muerte, pero, en realidad se trata de la vida, de la manera en que tu cuerpo se vuelve a crear. Hay la misma cantidad de sangre en la escultura que en todo mi cuerpo. Por tanto, los dos existen juntos, y significa que mi cuerpo ha vuelto a producir esa misma cantidad de sangre. Está congelada con la forma de mi cabeza, pero también está hecha de mí. Si la desenchufas, se convierte en un charco de sangre y la forma desaparece, símbolo de la extrema fragilidad de la vida natural. De la misma manera que si alguien muere, ¿adónde va? Nunca vas a obtener una respuesta. Amo la vida. Se deberían ensalzar todos sus aspectos, los difíciles y también los fáciles. Bueno, puede que ensalzar no sea la palabra correcta. Meditar sobre la vida, a lo mejor...¹³.

Lo que nos interesa destacar de la mayoría de estas obras que tienen a la sangre como protagonista es que el cuerpo ya no es más un elemento pasivo, sino que se convierte en una plataforma de expresión para canalizar “diversas experiencias ligadas al dolor, al placer, al sexo, a la cosmética, a la cirugía, a la implantación.



Figura 5. *Self* (1991-presente) (2006), Marc Quinn (1964), National Portrait Gallery, Londres (Reino Unido). Fotografía procedente de: www.marcquinn.com



Figura 6. *Cabeza incorrupta de Santa Catalina de Siena* (1347-1380), Basílica de Santo Domingo, Siena (Italia). Fotografía procedente de: www.tuscany-villas.es

¹² “Self, 1991—Present”. En: <<http://marcquinn.com/artworks/self>> [25/04/2022].

¹³ Cué, Elena (2017): “Marc Quinn: Entrevista”. En: <<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/41456-marc-quinn-entrevista>> [25/04/2022].

El resultado final es que se distorsionan los límites entre cuerpo real y cuerpo virtual, se diluyen las diferencias entre el mundo real y el mundo representado, se desvanecen cada vez más las fronteras que separan la ficción de la realidad”¹⁴.

Entre la obra *Self* de Marc Quinn y la reliquia de la cabeza incorrupta de Santa Catalina de Siena [fig. 6], permanente expuesta a la veneración de los fieles en la Basílica de Santo Domingo de Siena (Italia), existe una misma pulsión abyecta: al fin y al cabo, la fragmentación más abyecta -y más traumática del cuerpo- es la que muestra la cabeza desgajada del tronco.

Con respecto al “cuerpo ausente”, la representación del cuerpo humano en el arte ha sido una constante desde los primeros tiempos, pero el cuerpo ausente, como forma de presencia, hace referencia a obras de arte que trabajan con el cuerpo, pero sin la representación visual de la figura humana.

Tempranos ejemplos de cuerpo ausente giran principalmente en torno a las imágenes sagradas, especialmente a la imaginería cristiana representada en fragmentos del cuerpo o excreciones corporales que sirven al devoto como herramienta para transportarle a un lugar sagrado y como una manifestación fehaciente de la presencia de lo divino en el ámbito de lo humano. Entroncados con esta tradición, los artistas contemporáneos examinan los elementos abyectos del cuerpo, como sus fluidos corporales y desechos, como una forma de mencionar al cuerpo sin su representación. Entre las formas alternativas de aludir al cuerpo sin representarlo están la sangre, el semen, el sudor, y las lágrimas como pruebas físicas de su existencia corporal.

De 1987 es la curiosa y bella obra denominada *Incubus* [fig. 7] del artista joyero, curador, y cineasta londinense llamado Simon Costin cuyo significado en palabras del propio artista era claramente anticlerical: “Había estado investigando la forma en que la iglesia cristiana primitiva había tratado de imponer una práctica religiosa totalmente extranjera a la de las Islas Británicas. Fueron los teólogos cristianos y su profundo odio por todo lo pagano lo que me proporcionó el punto de partida para el collar ‘Incubus’”¹⁵.

¹⁴ Escudero, 2007: 74.

¹⁵ Costin, Simon (1987): “Incubus”. En: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/124143?searchField=All&sortBy=Relevance∓ft=Simon+Costin&offset=0&rpp=20&pos=1> [25/04/2022].



Figura 7. *Incubus* (1987), Simon Costin (1963-), Metropolitan Museum of Art, Nueva York (EE. UU.). Plata, cobre, vidrio, perlas barrocas y esperma humano. Fotografía procedente de: www.metmuseum.org

Con el nombre de *Incubus* Costin retomaba del folklore popular la figura del espíritu del íncubo macho y la súcubo hembra. Se pensaba que la súcubo hembra visitaba a los hombres dormidos, generalmente a los más "robustos", y procedía a tener "relaciones carnales" con ellos para "extraer sus fluidos más preciados". Estos fluidos (semen) se guardarían en frascos de vidrio y se pasarían al íncubo macho que podía volar e "impregnar" a las monjas dormidas. Costin construyó un discurso en contra de las relaciones carnales entre miembros de la jerarquía eclesiástica ya que esta historia fantástica le daba a la Iglesia la excusa ideal para explicar "las sábanas manchadas de los monjes y los embarazos inesperados de las monjas". Los frascos contienen semen de 4 amigos, más un quinto frasco con semen del propio artista.

Ese mismo año, Kiki Smith presentaba *Untitled* (1987-90) [fig. 8], obra compuesta por doce botellas de agua de vidrio con tornasol plateado, grabadas con los nombres en

caracteres góticos de doce fluidos corporales: lágrimas, orina, leche, sangre, saliva, vómito, espermatozoides, etc. Extraído de la teología de la fe católica de Smith, los fluidos de *Untitled* constituyen un *corpus* sacramental. Según la propia artista, le influyeron mucho las vidas de los santos cuando era niña y su fascinación por el martirio. Los libros de horas medievales proporcionaban “algún tipo de meditación, algo en lo que uno podía pensar o creer”, para cada hora del día. Al elegir este elenco de fluidos corporales que salen del cuerpo, Smith encontró sustitutos tangibles para lo inmaterial que caracteriza a las creencias religiosas¹⁶. Silberman, en cambio, hace una lectura menos transcendental de la obra afirmando que, aunque el cuerpo puede ser el templo del espíritu, sus fluidos, sin embargo, no todos son miel y agua bendita¹⁷.

Hay una gran similitud formal entre la disposición de las botellas de *Untitled* y la barroca, simétrica y escalonada disposición de muchas reliquias en altares y capillas, como los existentes en la Iglesia de San Roque de Lisboa [fig. 9].



Figura 8. *Untitled* (1987-90), Kiki Smith (1954-), MoMA, Nueva York (EE. UU.). Fotografía procedente de: www.thebroad.org © Kiki Smith



Figura 9. *Altar de las reliquias*, Iglesia de San Roque, Lisboa (Portugal). Fotografía procedente de: www.mais.scml.pt

Años más tarde, Louise Bourgeois presentaba en la Documenta de Kassel de 1992 una instalación llamada *Precious Liquids* [fig. 10], consistente en un enorme santuario construido en madera, con forma circular en cuyo interior se encontraba una cama y una estructura metálica sobre la que colgaban ampollas de cristal conteniendo diversos humores corporales -sangre, leche, semen y lágrimas-, presentados como preciosas reliquias procedentes del cuerpo cuando este sufre intensas pasiones como el amor, el

¹⁶ Schoenholz/Heliczer, 2004: 330.

¹⁷ Silberman, 2006: 877.

miedo, el placer o el dolor¹⁸. ¿Acaso no cumplen la misma función las ampollas de humores corporales de Louise Bourgeois que las ampollas de cristal que contienen la sangre de tantos santos?, ¿no está en su ostensión pública una forma de exorcizar el dolor?

Heredera de una gran tradición arquitectónica de lo circular vinculado con lo divino, Bourgeois resuelve su santuario contenedor de reliquias como lo hicieron muchos arquitectos del barroco, entre ellos Filippo Parodi para la fastuosa *Capilla de las Reliquias* de la Basílica de San Antonio de Padua [fig. 11].



Figura 10. *Precious Liquids* (1992), Louise Bourgeois (1911-2010), Documenta Kassel (Alemania). Fotografía procedente de: www.panoramadelart.com © Louise Bourgeois Trust / ADAGP © Centre Pompidou, MNAM-CCI, distr. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat.

La obra del artista mexicano Roberto Rugaro también expresa ese deseo de permanencia de lo intrascendente a lo largo del tiempo. En obras como *300 tubos de ensayo con orina del autor registrados* [fig. 12], el artista recoge muestras de 300 micciones suyas y las ordena espacialmente en línea recta modulando las variaciones de color del amarillo de las muestras.

¹⁸ Patella, 2016: 283-284.



Figura 11. *Capilla de las Reliquias* (1689-1697), Filippo Parodi (1630-1702) y taller, Basilica de San Antonio, Padua (Italia). Fotografía procedente de: www.commonswikimedia.org



Figura 12. *300 tubos de ensayo con orina del autor registrados*, Roberto Rugerio (1972-2017), Capilla del Arte, Universidad de las Américas, Puebla (México). Fotografía procedente de: www.criticarte.com

Con *10 toallas con registro de sudor* [fig. 13], al igual que ocurrió con el paño de la Santa Mujer Verónica [fig. 14], Rugerio incide en esta misma idea de dejar registro de la actividad en el tiempo, la huella de la acción, la materialidad fluida del cuerpo: “Nuestras actividades diarias están repletas de actos intrascendentes: Amontonar un periódico atrasado, orinar, escribir una fecha en un trozo de papel, pisar una superficie, secarse el sudor, mirarse en el espejo... La operación artística de resignificar estas acciones bajo una estrategia acumulativa crea un discurso donde lo cotidiano es conformado como arte”¹⁹.



Figura 13. *10 toallas con registro de sudor*, Roberto Rugerio (1972-2017), Capilla del Arte, Universidad de las Américas, Puebla (México). Fotografía procedente de: www.criticarte.com



Figura 14. *La Verónica*, Bernardo Strozzi (1581 - 1644), Museo del Prado, Madrid (España). Fotografía procedente de: www.museodelprado.es

Rugerio es heredero de una larga tradición de reliquias anatómicas que intentan fijar la huella fluida del cuerpo, el registro corporal momentáneo en una superficie perdurable, desde la prehistoria hasta nuestros días. Herederos de esta tradición son las *Manos* [fig. 15] en el arte rupestre de la Cueva de Altamira y la innumerable colección de manos relicarios del santoral cristiano, entre la que destaca la de Santa Teresa de Jesús [fig. 16]; las huellas corporales de Ana Mendieta en *Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)* [fig. 17] al igual que lo hiciera Nuestro Señor Jesucristo dejando las huellas de sus pies divinos a la salida de Roma en la escena del *Quo Vadis?* [fig. 18]; la *Antropometría sin título (ANT 110)* de Yves Klein; la *Pintura de sangre* de Teresa Margolles realizada a partir del acto

¹⁹ Almela, Ramón: “Roberto Rugerio. De lo intrascendente y el tiempo pasado Roberto Rugerio”. En: <http://www.criticarte.com/Page/file/art2003/RobertoRugerioFS.html?=&RobertoRugerio.html> [25/04/2022].

de sumergir el lienzo directamente en un charco de sangre producido por un ajuste de cuentas en Culiacán; o la *performance* de Franko B *Oh Lover Boy* [fig. 19] en la que el artista hace una exhibición del fluir de su sangre dejando constancia de ello sobre un lienzo blanco como un nuevo sacro lienzo turinés, como si de una *Síndone* posmoderna se tratara. Los fluidos corporales no les son ajenos al cristianismo “que quiere ver en ellos la prueba evidente de la existencia de un cuerpo humano devenido en divino según la impresión que aquél dejara en la famosa sábana santa de Turín, fotocopia milenaria del sudor, la sangre y las lágrimas del cuerpo sufriente pero también incorruptible más fragmentado e iconizado de la cristiandad”²⁰.

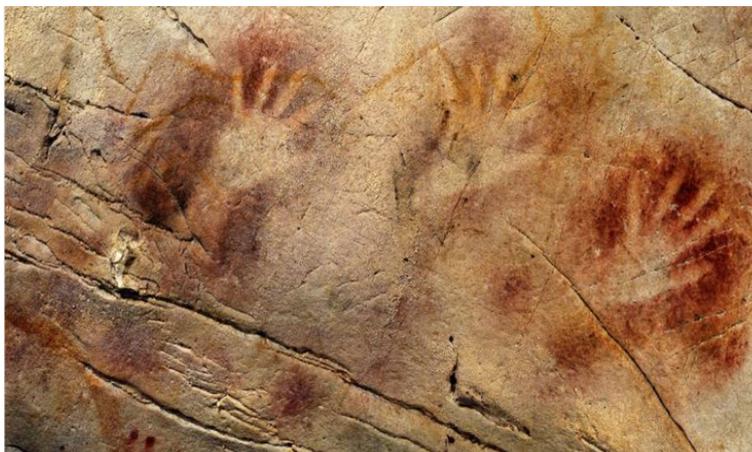


Figura 15. *Manos*, Arte rupestre, Paleolítico Superior, Cueva de Altamira, Cantabria (España). Fotografía procedente de: www.elespanol.com



Figura 16. *Mano de Santa Teresa*, Relicario, siglo XVII, Iglesia de la Merced, Ronda (España). Fotografía procedente de: www.malaga.es



Figura 17. *Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)* (1982), Ana Mendieta (1948-1985), Franklin Furnace, New York, Nueva York (EE.UU.). Fotografía procedente de: www.hemi.nyu.edu © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong, New York.



Figura 18. *Huellas de Jesús*, Iglesia de San Sebastián extramuros, Roma (Italia). Fotografía procedente de: www.reliquiosamente.com

²⁰ Aguilar, 2013: 219.

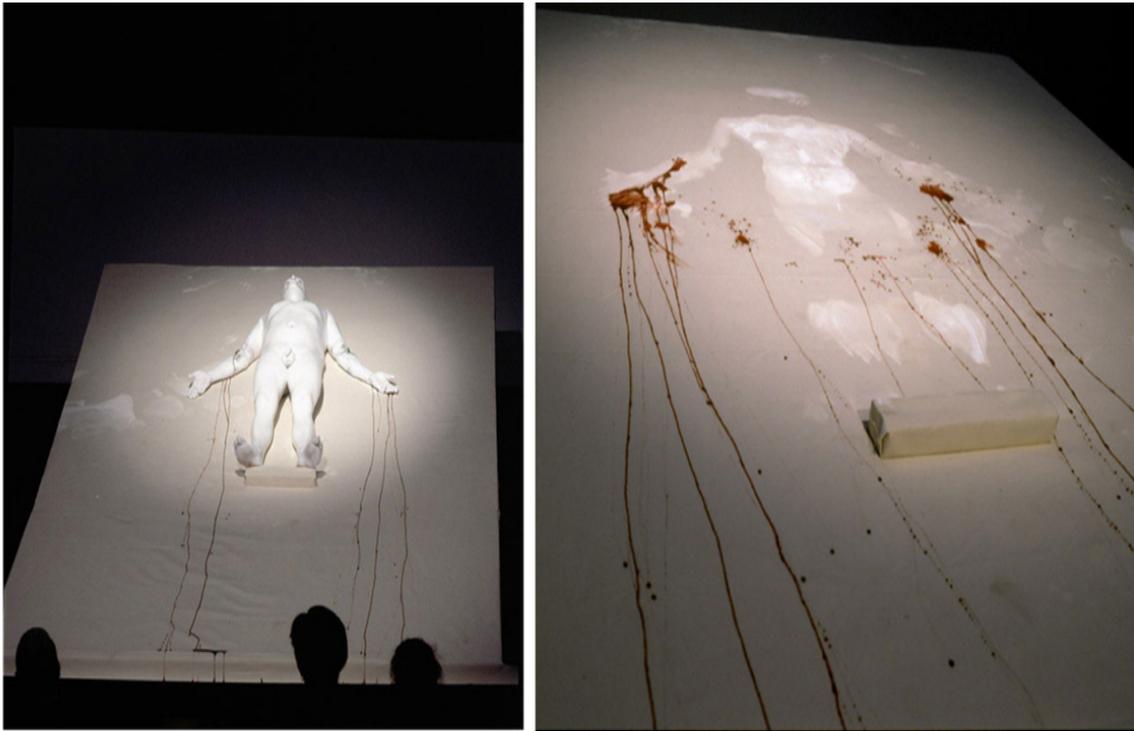


Figura 19. *Oh Lover Boy* (2001-2005), Performance, Franko B (1960-), The Crawford Municipal Gallery, Cork (Irlanda). Fotografía procedente de: www.franko-b.com

Franko B se muestra desnudo con el cuerpo pintado de blanco sobre una plataforma inclinada que es a la par losa mortuoria y lienzo para el artista. Durante diez minutos la sangre brota de dos venas abiertas en sus brazos y escapa por ambos lados de su cuerpo dejando impresos regueros rojos en el blanco lienzo.

Transcurrido los diez minutos se incorpora y desaparece. Señala la escritora y crítica de arte Lyn Gardner que por muy tentador que resulte buscar la semejanza con la iconografía religiosa, *Oh Lover Boy* es una experiencia totalmente secular, rodeada de público y acompañada por los *clicks* y los *flashes* de las cámaras²¹.

¿Acaso si Jesús se levantara y dejara tras de sí su mortaja ensangrentada rodeado de público no lo haría igualmente acompañado por los *clicks* y los *flashes* de las cámaras?

²¹ Gardner, Lyn (2001): "Bloody peculiar". En: <https://www.theguardian.com/culture/2001/may/01/artsfeatures1> [25/04/2022].

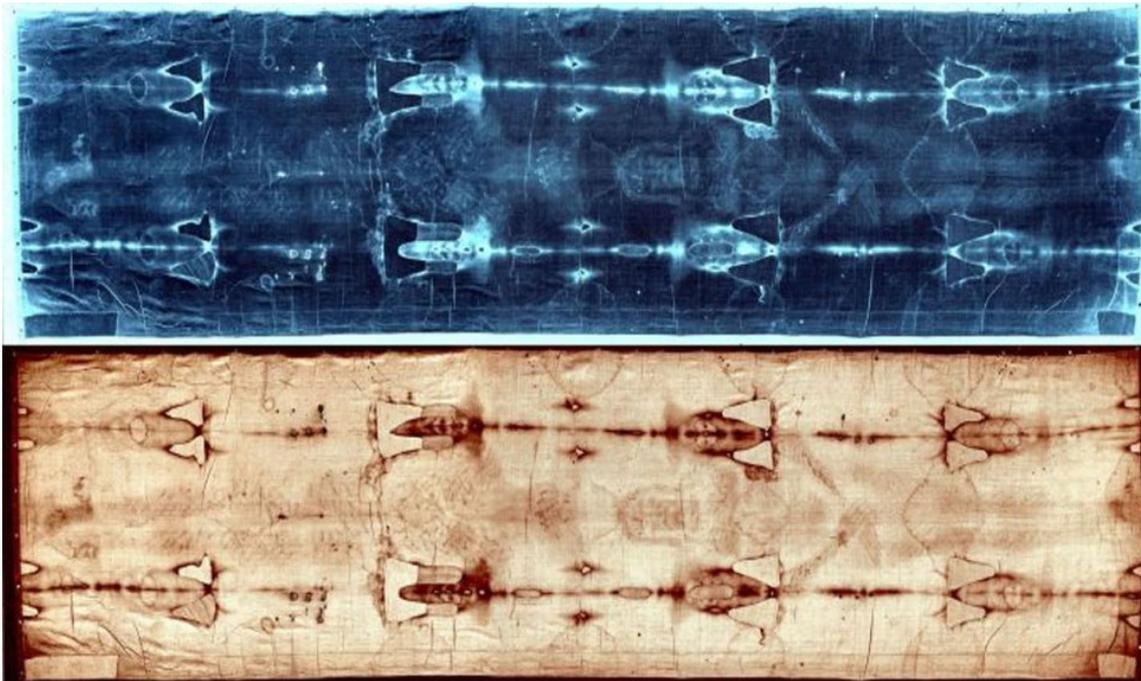


Figura 20. *La Síndone*, Capilla de la Sábana Santa, Turín (Italia). Fotografía procedente de: www.elitediario.com

Paradójicamente, tras el lienzo ensangrentado de Franko B con su auto sangría y tras la *Síndone* de Turín [fig. 20], ambas reliquias palpables de un cruento castigo corporal, no hay muerte sino vida y palpitan a partes iguales lo siniestro y lo hermoso:

Situarnos frente a una reliquia, donde lo hermoso y lo siniestro se encuentran, desata sensaciones de atracción y aversión a partes iguales; pero también nos interroga sobre nociones medulares de los intereses humanos como el contacto con la divinidad, la muerte, la memoria o la identidad. Estos conceptos se materializan en la reliquia al quedar encapsulados en espléndidos receptáculos y revelados en imágenes, desplegando un juego de contradicciones: lo intangible atrapado en lo material, lo eterno en lo temporal, lo repulsivo en lo bello²².

No todo es espiritualidad y trascendencia humana en las reliquias pre y post modernas, también hay motivaciones mucho menos elevadas como el mercantilismo. En 2007 una empresa estadounidense adquirió notoriedad gracias a la venta de fluidos corporales como orina, saliva y excrementos de famosos y personajes de la farándula:

la empresa *Celebrity Skin and Bodily Fluids*, con sede en Los Ángeles (California), anunció la comercialización de sus nuevos productos: desechos personales de hombres y mujeres famosos. Entregados al cliente en envases transparentes herméticamente cerrados, la oferta es irresistible: se puede comprar orina de Mike Tyson por 12,75 dólares, saliva de Robin Williams por 25 y

²² Arias/González/González García/Vincent-Cassy, 2021: 21.

excrementos de Robert Downey Jr. por 33. Como es de rigor, las heces del músico y actor Jack Black cuestan un poco más y su precio alcanza los 93 dólares por unidad²³.

Nada parece haber cambiado desde el tráfico de reliquias de la Edad Media hasta las ofertas escatológicas de esta empresa californiana. El mismo mercantilismo que desvirtuó el comercio de reliquias de la Edad Media caracteriza el culto a la fama y el esnobismo consumista de la sociedad actual.

Bibliografía

- Aguilar, María Teresa (2013): *Cuerpos sin límites, transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro.
- Alba Rico, Santiago (2008): "La sangre de Cristo y la orina de Tyson. Reliquias". En: <<https://rebellion.org/reliquias/>>
- Almela, Ramón (s.f.): "Roberto Rugerio. De lo intrascendente y el tiempo pasado". En: <<http://www.criticarte.com/Page/file/art2003/RobertoRugerioFS.html?=&RobertoRugerio.html>>
- Arias, Manuel/González, Escardiel/González, Juan Luis/Vincent-Cassy, Cécile (2021): "Extraña devoción. De reliquias y relicarios". En: Arias, Manuel/Bolaños, María (eds.) (2021): *Extraña devoción*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, pp. 17-21.
- Cohen, Joyce (2003): Kiki Smith's Scissors, Paste and Fire. En: Cheney, Liana De Girolami (ed.) (2003): *Essays on Women Artist "The Most Excellent"*. Nueva York: The Edwin Mellen Press, pp. 125-141.
- Costis, Simon (1987): "Incubus". En: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/124143?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Simon+Costin&offset=0&rpp=20&pos=1>>
- Cué, Elena (2017): "Marc Quinn: Entrevista". En: <<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/41456-marc-quinn-entrevista>>
- Escudero, Jesús Adrián (2007): "Cuerpo y representación. Una panorámica general". En: Torras, Mari: *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Ediciones UAB, pp. 55-85.
- Foster, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal Ediciones.
- Gardner, Lyn (2001): "Bloody peculiar". En: <<https://www.theguardian.com/culture/2001/may/01/artsfeatures1>>

²³ Alba, Santiago: "La sangre de Cristo y la orina de Tyson. Reliquias". En: <<https://rebellion.org/reliquias/>> [25/04/2022].

- Knights, Kimberley-Joy (2016): "Droplets of Heaven: Tears Relics in the High and Later Middle Age". En: *The Mediaeval Journal*, 6 [Vol.], 2 [Núm.], Turnhout, pp. 45-75.
- Nead, Lynda (2013): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Patella, Giuseppe (2016): "Il corpo ferito dell'arte contemporanea". En: *Horti Hesperidum*, 6 [Vol.], 2 [Núm.], Roma, pp. 281-322.
- Ramírez Zapata, Adriana María (s.f.): "El arte abyecto en la obra de David Nebreda en relación a la noción de real lacaniano". En: http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/18154/1/RamirezAdriana_2021_ArteAbyectoPsicoanalisis.pdf
- Santing, Catrien (2009): "Cynical vanity or Fons Vitae: Anatomical Relics in Premodern and Contemporary Art". En: Baert, Barbara (ed.) (2009): *Fluid Flesh. The Body, Religion and the Visual Arts*. Leuven: Leuven University Press, pp. 89-106.
- Schoenholz Bee, Harriet/Heliczer, Cassandra (2004): *MOMA Highlights: 350 Works from the Museum of Modern Art, New York*. New York: Museum of Modern Art.
- "Self, 1991—Present". En: <http://marcquinn.com/artworks/self>
- Silberman, Robert (2006): "Exhibition Reviews: Kiki Smith". En: *The Burlington Magazine*, 148 [Vol.], 1245 [Núm.], Londres, pp. 877-878.
- Van Os, Henk (2001): *The Way to Heaven. Relic veneration in the Middle Ages*. Amsterdam: de Prom.

MUÑECOS MÁGICOS DEL VUDÚ AMERICANO: RELIQUIAS MILENARIAS

Manuel M^a Medrano Marqués¹

Introducción

Pocos elementos del Vudú son tan popularmente conocidos, gracias especialmente a las producciones cinematográficas, como los *voodoo dolls*, muñecos o muñecas vudú.² Aparecen en escenas en las que alguien les clava agujas o clavos, con la intención de causar daño a las personas que, teóricamente, representan, de las que son imagen más o menos elaborada y de las cuales, a veces, contienen elementos orgánicos o que estuvieron en contacto con ellas.

Antes de continuar, la primera cuestión es saber si, realmente, estos muñecos mágicos³ existieron y existen en el Vudú de Haití y Nueva Orleans. Al respecto, y debido a la polémica sobre el tema, traemos aquí varios comentarios bastante esclarecedores.

Nos dice Seabrook (1929: 12): “... un mundo en el que un hombre agonizaba a corta distancia de mi casa y de una enfermedad no mortal porque una anciana en Léogane se sentó desenrollando lentamente el hilo enrollado alrededor de una muñeca de madera hecha a su imagen.”⁴

Por su parte Métraux (1958: 241) escribe: “Se conoce muy bien en Haití el tipo clásico de hechizo con una muñeca o cualquier otro objeto que simboliza a la víctima [...] Naturalmente, se puede causar la muerte de una persona si se efectúan ciertos ritos sobre un objeto que le haya pertenecido.”

¹Profesor del Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza. medrano@unizar.es

² Utilizaremos indistintamente muñeco o muñeca para definir estos objetos, sin que ello tenga ninguna connotación.

³ También llamados “muñecas vinculantes o vinculadas” (*binding dolls*), “muñeca ligada” (*doll bound*), “muñecas persuasivas o suatorias” (*persuasive dolls*), y de otras muchas formas.

⁴ Todas las traducciones de los textos originalmente publicados en francés o inglés, son responsabilidad del autor.

Y Carpentier (1973: 38): “En alguna casa retirada –lo sospechaba- habría una imagen suya hincada con alfileres o colgada de mala manera con un cuchillo encajado en el lugar del corazón.”

Finalmente, Zúñiga (2015: 175) comenta:

“Se han descubierto en varias plantaciones de Louisiana, muñecas antiguas atadas con intestinos de gato o cordeles y pegado con alfileres o espinas de pescado. Con frecuencia tienen una variedad de elementos conectados a la figura. Por ejemplo, artículos personales, tela, cuerda, clavos o tachuelas para activar su poder e invocar al espíritu. [...] Las que frecuentemente se utilizan en Haití son las muñecas construidas de tela [...] se utilizan principalmente como medios para llevar mensajes al mundo de los espíritus. Estos se pueden encontrar a la izquierda en el cementerio o el cruce de caminos, a veces llevan notas fijadas a sus cuerpos.”

Bien, pues parece ser que existieron y existen, otro asunto es su significado y utilización, que no tienen por qué ser siempre iguales. Al respecto, la opinión de Sigmund Freud (2002: 92) era:

“Uno de los procedimientos mágicos más extendidos para perjudicar a un enemigo es haciendo una efigie de él con un material conveniente. Que la efigie se parezca a él es de poca importancia: cualquier objeto puede ‘convertirse’ en una efigie de él. Lo que se le haga a la efigie, lo mismo le pasará al detestado original; cualquiera que sea la parte de la primera que esté dañada, la misma parte del segundo se enfermará. La misma técnica mágica puede emplearse, no solo con fines de enemistad privada, sino también con fines piadosos y para ayudar a los dioses contra demonios malignos.”

Como podemos ver, Freud se abonaba excesivamente a la interpretación maligna de las muñecas mágicas. Una opción restringida, pero muy europea, vinculada a los *poppets* de los que hablaremos.

Los muñecos mágicos en la Historia

Quien más ha estudiado las muñecas mágicas en la Antigüedad es Christopher Pharaone.⁵ A lo largo de uno de sus trabajos más citados, Pharaone (1991: 166-199) nos habla de las efigies rituales y muñecas mágicas que se han hallado en diversos lugares, correspondientes al mundo griego antiguo:

“... las evidencias literarias, epigráficas y arqueológicas demuestran que los griegos en todos los periodos utilizaron imágenes atadas o enterradas para controlar a los dioses y

⁵ Véase, por ejemplo, la abundante bibliografía de este autor tratando del tema que presenta Ball, 2019: 42-43.

demonios hostiles así como a los fantasmas y otros enemigos más humanos. [...] uso de ‘voodoo dolls’ en el mundo griego tan temprano como en el siglo VII a.C.”

Faraone nos relata aquí también la existencia de imágenes de cera de diversos tamaños, representando enemigos, en el Egipto del tercer milenio a.C., así como imágenes vinculadas en el mundo asirio, hitita, etc. Muñecas que en el ámbito griego llevan hebras de pelo, y que en ocasiones son atadas, enterradas o quemadas ritualmente. Al respecto de todo esto, merece la pena destacar estas palabras de Faraone (1991: 199):

“... en las culturas egipcia, asiria e hitita. Un escollo básico permanece: las relativamente pequeñas distancias que separan estas culturas antiguas en o cerca de la antigua Cuenca del Mediterráneo permite la posibilidad de un interminable número de préstamos cruzados en todas direcciones...”

Una observación muy interesante para este y otros temas culturales, aunque deja en el aire un asunto muy importante: las influencias que se pudieron extender hacia el interior de África, no sólo hacia el Mediterráneo y Europa y las que, a su vez, desde allí se difundieron hacia el norte.⁶

Antes de continuar hemos de introducir una precisión. Los muñecos mágicos pueden, perfectamente, tener un significado o intención positivo, negativo o meramente representativo y, por ello, no es extraño que se reivindicque dentro de esta misma categoría a la denominada Venus de Willendorf y otras figuras del Paleolítico Superior, el Neolítico o la Edad del Bronce. En todo caso, no entraremos en ese debate, muy alejado de nuestro objetivo.

Del uso posterior a la Antigüedad, tenemos datos muy interesantes. Armitage (2015: 85), opina al respecto que:

“Pese a todo, como el nombre sugiere, esta práctica no es una característica destacada del Vudú haitiano, o de la cultura Voodoo que emergió en Nueva Orleans en el siglo XIX [...] Aún el uso de imágenes, incluyendo las de la figura humana, en magia ritual es destacado en la brujería y tradiciones mágicas de casi todas las culturas, aunque en muy variadas formas [...] El tipo de magia que es más reconocible con lo que llamamos ‘voodoo doll’ tiene sus orígenes en la práctica mágica europea, no en una religión sincrética colonial...”

⁶ Alvarado (2009: 12-13, 15-19) presenta un comentario histórico sobre las muñecas mágicas y efigies rituales en la Antigüedad, así como en diversas culturas y periodos. La misma autora, en otra obra posterior (2014: prefacio xvii-xviii, 3-4, 59-60) comenta qué son las muñecas mágicas, proporciona fuentes históricas sobre ellas, su antigüedad, la amplia extensión espacio-temporal de su presencia y los principios mágicos de su acción.

Las informaciones que Armitage (2015: 88) nos proporciona sobre la utilización de muñecas mágicas en el periodo medieval europeo son muy significativas, poniendo de manifiesto una clara evolución hacia lo que se conoce como brujería satánica o maligna, y la presencia generalizada de la intención de infligir daño con fuertes connotaciones demoníacas. Carlomagno promulgó edictos contra la brujería durante su reinado (siglos VIII y IX) y emitió varias sentencias, una por un crimen haciendo imágenes de cera. La perforación de muñecos (*poppets*) que representan a la víctima con clavos se documenta en el siglo X, la cremación malintencionada de imágenes de cera en Escocia a finales del mismo siglo, en el siglo XI tres muñecos de arcilla se enterraron en el suelo también con intenciones malignas en Angulema, y se usó la imagen mágica en 1317 en Cahors (Francia). Armitage (2015: 88) nos transmite también un caso en el siglo XIII en Francia de factura de una imagen de cera con usos mágicos malignos, incluyendo pincharla con alfileres y, si con esto no bastaba, echarla al fuego. Hay otros casos posteriores de uso similar de imágenes mágicas de cera y de otros materiales. Así, Armitage (2015: 89) escribe que:

“... *Malleus Maleficarum* de 1486, describe la práctica de pinchar cuadros pintados o imágenes hechas de cera para causar daño. Estas ideas duraron y todavía preocuparon a la mentalidad de la temprana modernidad, como es evidente en la *Daemonologie* del Rey James (1597, reimpresso en 1603), en la que escribió que las imágenes de cera y arcilla pudieron usarse para provocar la enfermedad [...] De forma similar, el erudito jesuita español Martín del Río, publicó sus *Disquisitiones Magicae* en tres volúmenes entre 1599 y 1600 [...] Acerca de los fabricantes de imágenes, Del Río establece: ‘meten alfileres en ellas, o las derriten en el fuego, o las rompen en trozos, y ello asegura que la gente representada por las imágenes se marchita o sufre algún otro tipo de muerte.’”

En cuanto a los *poppets*, que ya hemos mencionado, aunque se deduce claramente qué son debemos precisar más su significado. Alvarado (2009: 28) nos dice:

“La palabra *poppet* es actualmente una ortografía antigua de la palabra *puppet*, del Inglés Medio *popet*, que significa niño pequeño o muñeco. *Poppet* es también un término inglés de cariño. Hoy en día, la palabra *poppet* generalmente hace referencia a su uso en magia popular. En magia popular y brujería, un *poppet* es un muñeco hecho para representar a una persona, para lanzar un hechizo sobre esa persona. Estos muñecos pueden estar formados con materiales como raíz tallada, grano o maíz, una fruta, papel, cera, una patata, arcilla, ramas, o tela rellena con hierbas. La intención es que cualquier acción que se realice sobre la efigie será transferida al sujeto como en magia simpática. Si el hechizo es una maldición, el *poppet* se trabaja de varias formas, incluyendo perforarlo con alfileres, clavos o esquilas, atándolo con un cordón, cubriéndolo con cera caliente de una vela, o colgándolo por el cuello. Los *poppets* se usan a menudo para fines curativos,

promover la salud, encontrar el amor, crear la felicidad y buena suerte, para protección, para amarrar, maldecir, y para manipular energía de otras muchas formas.”

Así vemos que los *poppets* pueden tener usos benignos o malignos. Su origen es claramente europeo, y se vinculan a la tradición que hemos expuesto anteriormente existente ya desde la Antigüedad y la Edad Media europeas, aunque perdurará muchos siglos más (figura 1, izquierda arriba). De hecho son tan populares y recurrentes que se usan en la cinematografía actual como podemos ver en la serie de TV *La maldición de Bly Manor* (2020), donde los *poppets* aparecen ya en el episodio 1, como muñecos hechos con elementos vegetales o reutilizando materiales antiguos, que carecen de rostro o con rasgos faciales difusos, que deben ocupar lugares especiales y a los cuales incluso se les canta. Se diferencian perfectamente de los demás muñecos que aparecen en la serie, y nos remiten a las muñecas del Vudú.



Figura 1. Izquierda, arriba: *Poppet* de tela rellena con vestido negro de estilo eduardiano y un estilete atravesándole la cara. South Devon, Inglaterra, 1909-1913. Fotografía del Museum of Witchcraft and Magic, Boscastle. Derecha: Louvre Voodoo Doll (Ball, 2019: 37, Fig. 1, y 30-32). Musée du Louvre. Imagen de Wikimedia Commons. Izquierda, abajo: Karanis Doll (Ball, 2019: 38, Fig. 4, y 33-34). Kelsey Museum. Fotografía del Kelsey Museum.

Si, como hemos visto, la práctica de elaborar muñecos mágicos se menciona hasta en textos europeos de finales del siglo XVI, su traslado a América pudo ser bastante temprano. Y lo fue, como demuestran los Juicios de las Brujas de Salem. Durante el Interrogatorio de Candy, procedente de Barbados y que dominaba mal el inglés, el 4 de julio de 1692, ella presentó dos rudimentarios muñecos de trapo que causaron terror entre las testigos, que se afligieron cuando los pellizcaron, dijeron que se quemaban cuando se prendió fuego a uno de los trapos, y cuando sumergieron estos objetos en agua dos de las testigos sufrieron ataques como si se ahogasen.⁷ Es decir, muñecos mágicos a finales del siglo XVII en América, tradición venida de Inglaterra con los colonos.

Ahora veamos algunas informaciones interesantes sobre el uso de muñecos mágicos y talismanes en África. Según Zúñiga (2015: 173-174):

“Tradicionalmente, los muñecos vudú se crean para representar una deidad o un espíritu casero no muy diferente a los *nkisi* (literalmente se traduce como medicina sagrada), estatuas de poder utilizadas en la Cuenca del Congo África Central, que se cree que contienen poderes espirituales o espíritus. Se les representan con mayor frecuencia como objetos de venganza, la mayoría de los practicantes del vudú hacen un esfuerzo concertado para desvincularse del uso malévolo de muñecos, para el *bokor* es un vehículo para realizar hechizos. Por otro lado los muñecos vudú se crean y utilizan para propósitos positivos.”

Más específicas son las aportaciones sobre este tema, referidas a África, que nos transmite Kwosek sobre los Fon y sus prácticas religiosas (2006: 47-49):

“La base de estas asociaciones religiosas y mágicas está en el poder de *bo*, también escrito *gbo*, que se define dualmente como un poder mágico tanto como un talismán mágico imbuido con este poder. Una de las expresiones más comunes de *gbo* es la figura humana tallada llamada *bocio*. [...] *bocio* proporciona protección contra la brujería. [...] garantizan protección, corrigen errores y proporcionan salud. [...] Para cargar mejor el *bocio* con el poder necesario de *gbo*, se suelen añadir sustancias a la figura [...] Muchos *bocio* se cubren de artículos escogidos siguiendo el principio de que lo semejante atrae a lo semejante. [...] Muchos *bocio* se caracterizan por una amplia cantidad de alfileres, clavijas o clavos introducidos en la pieza. [...] El paso preparatorio final en la fabricación de un *bocio* es pronunciar una frase usada para activar la magia. Dado que se cree que la saliva, la sangre y otros fluidos corporales contienen las fuerzas mágicas que se han acumulado en los humanos, uno o más de estos elementos se usa como un agente de unión para sujetar las palabras al objeto.”

⁷ Véase *Salem Witch Trials. Documentary Archive and Transcription Project*, Benjamin C. Ray dir., University of Virginia. Accesible en línea: <http://salem.lib.virginia.edu/n23.html>. Consultado el 30 de noviembre de 2021.

También nos informa Kwosek (2006: 67) sobre la religión de los Yoruba quienes usan especialmente *body charms* (encantamientos para llevar puestos):

“Típicamente son bolsas de cuero gastadas por la persona, diseñadas para producir el efecto deseado, generalmente protector o benévolo. Pueden incluir elementos como palos, piedras, hierbas, sangre, pelo y recortes de uñas, y huesos. [...] los efectos personales, como pelo y recortes de uñas, se incluyen para unir el hechizo al destinatario del beneficio (o víctima, en el caso de la magia agresiva).”

Es decir, observamos conceptos, usos y objetivos muy similares de estos elementos mágicos en África y Europa, con escasas diferencias más bien poco significativas, y la insistencia en la utilización casi exclusivamente benevolente que mantienen algunos autores es encomiable pero no cierta. Aunque, claramente, es en Europa donde tienen mayor arraigo en el ámbito de lo demoníaco.

Qué son los muñecos vudú

Como precedentes notables del muy extendido estereotipo actual de las muñecas vudú, tenemos dos ejemplos ya clásicos. El primero, la “Louvre Voodoo Doll” (figura 1, derecha), de la que Ball (2019: 30-31) nos dice que fue encontrada en lugar desconocido, quizá al norte de Oxirrinco. Se descubrió formando parte de un conjunto que también contenía un vaso de arcilla y una tableta de plomo con un hechizo erótico escrito. Los objetos se colocaron en el vaso y se enterraron. Se dataría en torno al siglo III o IV d.C. Está hecha de arcilla sin cocer, pero hábilmente realizada y su alto nivel de detalle sugiere que la muñeca fue modelada a imagen de un sujeto humano específico. La muñeca fue perforada con 13 clavos como parte del hechizo. El segundo es la “Karanis Doll” (figura 1, izquierda abajo) de la que Ball (2019: 33-34) nos comenta que esta pequeña figurita, que se fecha en el siglo III-IV d.C., está hecha de arcilla sin cocer. La muñeca tiene toscamente hechos el pelo, los pechos y los ojos, la nariz, la boca, los pezones y los genitales, marcados con una herramienta. Era parte de un conjunto que también contenía cuentas, óstraka y tres agujas de hueso, y con una de estas agujas de hueso se dio forma a esta muñeca. Cree Ball que los orificios quemados y agujereados en la muñeca sugieren que puede haber sido usada en un hechizo erótico como el de la Louvre Voodoo Doll.

Ahora bien, a nivel de consideración general, los muñecos mágicos pueden clasificarse dentro del amplio mundo de los talismanes, como un tipo de ellos. En Nueva Orleans entran dentro del concepto general de *gris-gris*, del que Alvarado (2011: 235) nos dice:

“Gris Gris (se pronuncia gri-gri) es un término usado para describir el tipo de sistema mágico-religioso practicado por personas en la tradición Voodoo de Nueva Orleans. [...] El término gris gris, como la palabra hoodoo, es un sustantivo y un verbo. El gris gris es la magia y el acto de crear el encantamiento, que puede ser en la forma de una bolsa, muñeca o polvo (entre otras cosas). [...] La persona que hace el gris gris es frecuentemente llamada hombre o mujer gris gris. El objeto resultante es esencialmente un encantamiento portátil, oración o hechizo. [...] gris gris es una forma de magia talismánica y se basa en principios de simpatía y magia contagiosa. En el caso de la magia simpática, un objeto es creado a semejanza de la persona para la cual el gris gris se destina. Más comúnmente, ese tipo de gris gris tiene la forma de un muñeco. Magia contagiosa se produce cuando algo perteneciente a la persona para la cual se destina el gris gris se añade al gris gris, como una mecha de pelo, uñas...”

Al respecto de estas muñecas, Humpálová (2012: 31) comenta:

“Muñecas vudú son una forma de gris-gris que invocan espíritus o destinos, y actos en una dirección específica hacia la persona objetivo. Las muñecas pueden ser usadas tanto para propósitos buenos como malos, sin embargo el 90 % del uso está dedicado al bien, principalmente sanación. Pueden traer amor, suerte, poder, pero pueden también causar daño. Las muñecas vudú no manipulan o controlan a otra persona, pero representan a la persona que, así, los espíritus vudú encuentran atractiva. Hay dos formas de hacer una muñeca usando alfileres rectos o espinas. La primera forma es unir una imagen o un nombre de la persona objetivo a la muñeca. La segunda forma es unir algo que estuvo en contacto íntimo con la persona objetivo a la muñeca. Las muñecas vudú se atribuyen a la magia negra, pero este concepto es erróneo. Si la muñeca se usa de manera malevolente, el color es rojo. En las películas, las muñecas vudú son fácilmente detectadas y mostradas, sin embargo, si se quiere que trabaje apropiadamente la muñeca debe ser mantenida en secreto y oculta, es recomendable que esté tan cerca como sea posible de la persona objetivo.”

Por citar una opinión más próxima al ámbito del Caribe, aunque de alcance bastante limitado, mencionaremos que Platoff (2015: 6) expresa lo siguiente:

“Las muñecas son a veces utilizadas en los altares, pero no en el estereotipado modo maléfico que vemos en TV y en las películas, no están cogidas con alfileres para dañar a otros mágicamente. En vez de ello, se usan para honrar a un Lwa [*loa* o espíritu] específico o para servir como mensajeros de los espíritus.”

Bien, como puede verse hay coincidencias generales pero también alguna confusión, lo cual es normal dada la inexistencia de dogmas en el Vudú, puesto que en Haití es una religión que se organiza en cada centro de culto, sin estructuras superiores, aunque los

templos, que tienen peculiaridades propias, respetan un reglamento general (*règleman*). En Luisiana no existen esos centros de culto o *humfó* característicos del Vudú de Haití, aunque sí hay espacios determinados donde tienen lugar celebraciones rituales.

Lo que está claro es que las muñecas mágicas son talismanes, y tienen además parentesco con uno de los más característicos del Vudú, el *paquett*, *Paquet Congo* o *Pàket Kongo* (figura 2). *Paquett* se puede definir como “un pequeño paquete, muchas veces enrollado, que sirve como una protección mágica, en efigie, de la persona contra la enfermedad y los espíritus malignos”,⁸ o “Pequeño paquete sagrado conteniendo ingredientes mágicos que sirve para proteger a una persona contra la enfermedad o el mal; el objeto más próximo que existe a la notoria y frecuentemente tergiversada ‘muñeca vudú’”,⁹ o “talismanes que contienen hierbas, especias, flores, etc., que tienen poder espiritual”.¹⁰ Célius, (2005: 32, nota 34) lo define como: “Talismán de un tipo especial: cartera de seda con adornos y de apariencia antropomórfica”.

Así pues, protegen mágicamente a una persona contra la enfermedad o el mal. Gracias a Moreau de Saint-Méry (1797: 48-49), quien relata una ceremonia en la que se produce una posesión (*monter Vaudoux*), se tiene noticia de ellos desde el siglo XVIII: “El Rey Vudú traza un gran círculo con una sustancia que mancha, y coloca allí a quien quiere ser iniciado, y en su mano pone un paquete compuesto de hierbas, crines, trozos de cuerno y otros objetos bastante repugnantes.”. Aquí, pues, menciona específicamente el *Pàket Kongo*.

⁸ Deren, 1953: 334.

⁹ Davis, 1988: 298.

¹⁰ Kwosek, 2006: 203.



Figura 2. *Pàket Kongo*: Arriba, bulto central envuelto con tela de algodón rojo y tiras de otros colores. Plumas en la parte superior. Haití, 1927. Fotografía: https://www.europeana.eu/en/item/91619/SMVK_EM_objekt_1040338. Abajo, anterior a 1966 (recogido en 1966). Plumas, hilo de tela, cuentas de vidrio, lentejuelas, y botella de vidrio con contenido desconocido. Dimensiones: 40 x 10'5 x 10 cm. Haití. Hood Museum of Art, Dartmouth College. Fotografía <https://hoodmuseum.dartmouth.edu/objects/2005.7.5>.

Antes de terminar este apartado, debemos aclarar que muchos elementos mágicos del Vudú se usan también en el Hudú (*Hoodoo*), definido por Kwosek (2006: 201) como: “*Hoodoo* (Sur de Estados Unidos): Una tradición mágica derivada del conjuro y la herboristería del Occidente de África o *root-work*”. En realidad, el Hudú es un sistema de magia y curanderismo en el que los *rootworkers* o *root doctors*¹¹ de Nueva Orleans y otros lugares del sur de Estados Unidos utilizan magia, religión (católica) y fitoterapia. Pero estas prácticas, que pueden incluir muñecos mágicos, no poseen el componente religioso del Vudú. En este sentido es interesante lo que pensaba Courlander (1988: 88):

“Voodoo es una corrupción de Vodun, pero tiene un significado totalmente distinto. Usado con propiedad, incluye la magia negra, brujería, mojos, grisgris, pociones de amor, pociones de odio, etc., que una vez existieron (posiblemente, hasta cierto punto, todavía lo hacen) en el Sur de Estados Unidos entre negros y blancos por igual”.

El autor habla en realidad del Hudú, ya que elude totalmente el importante aspecto religioso del Vudú en Haití y Luisiana, y de paso nos ilustra sobre algo que ya hemos comentado en varias ocasiones: tanto el sistema mágico-religioso del Vudú como las prácticas exclusivamente mágicas del Hudú (y otras) de estos territorios, son síntesis de elementos africanos, europeos y mediterráneos que interaccionan (especialmente desde el siglo XIX) hasta llegar a lo que actualmente conocemos (Medrano, 2021: 402, 404, 405-406, 411-413).

Dos casos interesantes de muñecos mágicos

Las muñecas mágicas utilizan la magia de la imagen siguiendo el concepto y principio de *similia similibus*, que los investigadores que escriben en lengua inglesa denominan *like attracts like* o *like creates like*. Es decir, magia simpática fundamentalmente. Sin embargo, el papel meramente representativo de un muñeco o efigie, con poder espiritual y fuerza simbólica, se da también en el Vudú, sin que haya acción física sobre esas representaciones.¹² Así, presentamos el muñeco de la figura 3 con un esbozo de rostro y manos y que, contra lo que es habitual en este tipo de elementos, sí tiene pies, ocultos por los bajos del pantalón.¹³ Fue adquirido en 2008 en el establecimiento de un comerciante

¹¹ También denominados *conjure man*, *conjure woman*, y *Hoodoo doctors*.

¹² Es lo que hemos visto que comenta Platoff (2015: 6) sobre muñecas en los altares vudú para honrar a un espíritu o servir como mensajeros de los *loa*.

¹³ Sobre este asunto nos informa Alvarado (2009: 18-19): “...las muñecas vudú algunas veces carecen de rasgos faciales, o tienen características muy genéricas. [...] Las muñecas vudú elaboradas al modo tradicional de Nueva Orleans carecen además de pies [...] Algunas muñecas vudú halladas en Nueva

haitiano en El Cortecito (Punta Cana, República Dominicana), aunque no estaba en venta, más por convencimiento que por regateo ni precio. Representa un *hungan*, un sacerdote del Vudú haitiano, personaje muy respetado al que se atribuyen los poderes de clarividencia, adivinación y protección. Seabrook (1929: 34, 56) nos relata en dos ocasiones que los oficiantes principales de sendas ceremonias vudú, a quienes denomina *papaloi*, llevaban un turbante rojo en la cabeza. En la película *La serpiente y el arco iris*, de Wes Craven, podemos ver un *hungan* con atuendo similar, especialmente el tocado y pañuelo rojos, dirigiendo una ceremonia (figura 4, izquierda). Igualmente en el documental *Los Misterios del Vudú*, de Planet Doc, se ve un *hungan* de Artibonito (Haití) con esa especie de turbante y un pañuelo rojos invocando al *loa* Le Baron-Samedi (figura 4, derecha).



Figura 3. Muñeco haitiano de tela rellena representando un *hungan*, arte popular, siglo XXI. Altura: 23 cm. Colección particular del autor. Fotografía: Manuel Medrano.

Orleans carecen de pies por la rudimentaria naturaleza de su elaboración. Se crearon primitivamente con dos palos formando una cruz y envueltas con musgo español.”

No es el único caso de representación, digamos, atípica respecto a los estereotipos, aunque en esta segunda ocasión sí pueda haber un efecto vinculante sobre las personas representadas. Así, en *Los Misterios del Vudú*, durante la ceremonia del mencionado *hungan*, vemos colocadas cerca del lugar donde el sacerdote desarrolla el rito unas muñequitas rojas y negras que representan a hombres y mujeres (figura 4, derecha abajo). La ceremonia que se desarrolla tiene como objetivo que Le Baron-Samedi imparta justicia en un litigio, ejecutando su sentencia sobre el culpable, así que estas muñecas sí transmitirán el resultado a las personas que representan, aunque carecen totalmente de sus rasgos.



Figura 4. Izquierda: Escenas de una ceremonia de invocación a la loa *Erzili* (*Erzulie* o *Ezili*) de la película *La serpiente y el arco iris*. En relación con el muñeco de la figura 3, podemos ver que aparece aquí un *hungan* con una especie de turbante y un pañuelo rojos. Arriba, el *hungan* dirigiendo la ceremonia. Abajo, el *hungan* llena su boca con *clairin* y rocía escupiéndolo a la mujer que será poseída por *Erzili*. Según Seabrook (1929: 50), esto se hace para alejar a los malos espíritus. Derecha: Imágenes del documental *Los Misterios del Vudú* (Planet Doc). Arriba aparece un *hungan* de Artibonito con tocado y pañuelo rojos como el muñeco de la figura 3, invocando a Le Baron-Samedi. Abajo, muñequitas rojas y negras que se ven en la ceremonia y que representan a los protagonistas, hombres y mujeres, del litigio que se expone, pues esta ceremonia se realiza para que el Baron imparta justicia en algún conflicto, y ejecute su sentencia sobre el culpable.

Conclusiones

Como definición general del objetivo que se busca con los muñecos mágicos, nos parece muy adecuada la que ofrece Ball (2019: 15): “La creación de una muñeca se entiende para canalizar una fuerza sobrenatural hacia un propósito concreto”.

Se elaboran así imágenes vinculadas a personas, o que irradian su poder hacia quienes las poseen porque representan personajes espiritualmente poderosos. Estas imágenes pueden tener más o menos detalles anatómicos y concreción en sus rasgos faciales, y en ocasiones incluyen fragmentos orgánicos de la persona a la que se vinculan: recortes de uñas, pelo, saliva, sangre, etc. O bien objetos directamente relacionados con ella: su fotografía, un peine, un trozo de vestimenta, etc.

Como sucede con los talismanes, tengan propósitos benignos o malignos, a las muñecas mágicas hay que activarlas para dotarlas de su poder, mediante ceremonias o rituales que, en muchas ocasiones, exigen el trabajo¹⁴ de un experto hechicero o sacerdote. Con frecuencia es muy importante el lugar de colocación de estas muñecas. Dice Zúñiga (2015: 175) que: “... se pueden encontrar a la izquierda en el cementerio o el cruce de caminos, a veces llevan notas fijadas a sus cuerpos.”. Recordemos que el Señor de los Cementerios es el poderoso *loa* Le Baron-Samedi, guardián de la muerte (Medrano, 2021: 410), y que el espíritu de los cruces de caminos, lugares propicios a las artes mágicas, Señor de las Encrucijadas, es el *loa* Mèt Kalfou (Maître Carrefour) a quien se considera un gran mago y señor de los encantamientos y sortilegios (Medrano, 2021: 410).

La tradición de los muñecos mágicos existió, como hemos visto, desde muy antiguo en Egipto, Próximo Oriente y Europa, es milenaria. Y dio el salto a América con los colonos europeos, especialmente los *poppets* ingleses pero, también, llegó con ellos el concepto general de la magia de la imagen que se manifestará después en el Vudú.

Por otra parte, la población de origen africano traía consigo el mismo modelo mágico. Las estatuas de poder de África Central contienen poderes espirituales, como nuestro *hungan* de la figura 3. Pero el pueblo Fon, en concreto, talla los *bocio*, figuras humanas dotadas de poder mágico que, para mayor eficacia, se cargan con objetos significativos, se les introduce alfileres o clavos, y se unen (vinculan) a personas concretas mediante

¹⁴ *Travay* en criollo haitiano, palabra que describe una práctica mágica.

fluidos corporales humanos que contienen las fuerzas mágicas, activando finalmente este objeto así preparado mediante una frase. Algo similar a lo que hacen los Yoruba con sus bolsas de cuero, generando hechizos con fines benévolos o malévolos. Los muñecos mágicos son talismanes que están emparentados con los *Pàket Kongo* de Haití y con los *gris-gris* de Luisiana, estos últimos similares a las bolsas yoruba.

Así pues, son elementos europeos y africanos que coinciden en ambos ámbitos culturales de origen en muchas de sus características así como en los objetivos que se persigue con su elaboración: poder mágico, irradiado desde el muñeco hacia su poseedor o que vincula al objeto con la persona que representa, reproduciendo en ella las acciones ejecutadas sobre su imagen, tengan estas como objetivo buenas o malas intenciones.

Fenton (2009: 70) intentó explicar por qué en el Caribe las muñecas son de tela y no de madera o piedra como en África Occidental, argumentando que la madera o la piedra no estaban disponibles en las plantaciones y que, al elaborar las figuras con tela, se asimilaban a los malignos *poppets* europeos. Kwosek (2006: 118) también atribuía las prácticas exclusivamente malignas con muñecas a la brujería europea, negando su vinculación con el Vudú pero, obviamente, esto no se sostiene.

Visto lo anterior, interesa saber si los muñecos mágicos se siguen utilizando hoy día. Sobre Haití tenemos las informaciones de Seabrook (1929: 12), Métraux (1958: 241) y el relato de Carpentier (1973: 38) que hemos visto al principio. Kwosek, (2006: 119), también acerca de Haití, nos dice:

“La magia imitativa de las muñecas vinculadas es frecuentemente complementada con una aplicación también de magia contagiosa. Cuando sea posible, pelo o recortes de uñas de la persona que será afectada por el hechizo son incluidas en el relleno de las muñecas. Si esto no está disponible, una pequeña pertenencia personal, como una pieza de joyería o un peine, es un sustituto aceptable. Como en África Occidental, saliva u otros fluidos corporales pueden usarse para sellar el poder del hacedor de hechizos.”

Zúñiga (2015: 175) nos habla de las muñecas antiguas descubiertas en plantaciones de Luisiana, atadas y atravesadas por alfileres o espinas. Pero Alvarado (2011: 13) comenta que: “El uso de muñecos vudú y bebés muñecos en hechizos mágicos se ha convertido en un icono del vudú de Nueva Orleans, aunque su uso por practicantes genuinos sea mucho más complejo de lo que normalmente es percibido por el público en general.”. Así que,

actualmente, se usan, por mucho que Crocker (2008: 33) cite a *Manbo*¹⁵ Sallie Ann diciendo que las muñecas vudú no forman parte de la práctica del Vudú. Y, para completar el panorama de lo que hace referencia a Haití, ahí tenemos el muñeco representando un *hungan* de la figura 3, y al *hungan* de Artibonito celebrando una ceremonia donde aparecen muñecas que representan personas en el documental *Los Misterios del Vudú* (figura 4, derecha), ambos testimonios del siglo XXI.

No entraremos en las intenciones específicas que hay cuando se utilizan muñecos que se vinculan a personas, aunque Crocker (2008: 33) dice que en Nueva Orleans las así realizadas se hacen para usos rituales positivos y no negativos, y Zúñiga (2015: 174) expone que: “Aproximadamente el 90 % de la utilización de muñecos vudú se centra para curación, encontrar el amor verdadero y la dirección espiritual.”. De todo habrá, indudablemente.

Un último aspecto es la enorme difusión de estos muñecos mágicos debida al turismo, influenciado poderosamente por los estereotipos cinematográficos, literarios, etc. El tema de la comercialización de elementos materiales del Vudú es antiguo, ya que la larga ocupación militar de Haití por Estados Unidos (1915-1934) generó un turismo en busca de experiencias exóticas que también lanzó el comercio turístico de banderas, las cuales se introdujeron igualmente en los circuitos del mercado del arte, las galerías y los coleccionistas, desnaturalizando estos elementos, con mucha frecuencia, de su esencia y significado religiosos. Respecto a las muñecas, Crocker (2008: 29, 33) comenta que en Nueva Orleans son muy populares en las tiendas para turistas y que se venden masivamente, así como otros talismanes, por ejemplo los *gris-gris*. Y Kwosek (2006: 172) nos dice: “Virtualmente cada vendedor no-Vudú en el Barrio Francés de Nueva Orleans lleva una caricatura de estas muñecas en forma de cruz, producidas en masa, vendidas cinco por seis dólares, y a menudo claramente etiquetadas ‘Made in China’.”

Ciertamente, se pueden adquirir objetos que reproducen muñecas mágicas de diversos estilos, en ocasiones muy próximos a los *poppets*, también por comercio electrónico, fabricados en varios lugares del mundo. Sin embargo, algunos de ellos sí muestran características formales propias del Vudú, lo que suponemos que se explica por los conocimientos de quien ha asesorado su fabricación, con iconografías típicas de estos

¹⁵ *Manbo* o *mambo*, es una sacerdotisa del Vudú en Haití, equivalente al *hungan* masculino.

objetos (figura 5). Se trata evidentemente de una actividad comercial que no tiene nada que ver, y tampoco perjudica, ni al Vudú de Nueva Orleans ni al sistema mágico-religioso del Vudú haitiano.

Virtualmente los muñecos mágicos del Vudú, hoy, son reliquias,¹⁶ vestigios de sistemas mágico-religiosos o residuos de la magia popular aunque, marginalmente, su uso continúa vigente y ven la luz publicaciones que dan a conocer su historia y significado, así como la práctica de su elaboración y utilizaciones rituales (Alvarado, 2009; 2014).



Figura 5: Pequeños muñecos vudú de hilo de tela, elaborados como elementos para colgar. Alturas de 4’2 a 6 cm. Obsérvese que figuran algunas de las iconografías más características, como “el tuerto” (fila superior, primero por la izquierda) o los que tienen representado el corazón para “trabajar” hechizos de amor o dominación (fila superior, tercero y cuarto por la izquierda). Colección particular del autor (adquisición en agosto del año 2020). Fotografía: Manuel Medrano.

¹⁶ Véase las acepciones primera y cuarta del término “Reliquia” en el diccionario de la lengua de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/reliquia>

Bibliografía

- Alvarado, Denise (2009): *Voodoo Dolls in Magick and Ritual*. CreateSpace.
- Alvarado, Denise (2011): *Voodoo Hoodoo Spellbook*. San Francisco: Weiser Books.
- Alvarado, Denise (2014): *The Voodoo Doll Spellbook: A Compendium of Ancient and Contemporary Spells and Rituals*. San Francisco: Weiser Books.
- Armitage, Natalie (2015): “European and African Figural Ritual Magic: The Beginnings of the Voodoo Doll Myth”. En: Ceri Houlbrook; Natalie Armitage (eds.): *The Materiality of Magic: An Artifactual Investigation into Ritual Practices and Popular Beliefs*, Oxford: Oxbow Books, pp. 85–101.
- Ball, Amanda Cates (2019): *A New Typology of Magic Dolls*. A thesis submitted to the faculty at the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Classics in the College of Arts and Sciences, Chapel Hill.
- Carpentier, Alejo (1973): *El reino de este mundo*. México 4, DF: Compañía General de Ediciones, S.A.
- Célius, Carlo A. (2005): “La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti”. En: *Gradhiva (Revue d’anthropologie et d’histoire des arts)*, n° 1, Musée du quai Branly-Jackes Chirac, Paris, pp. 71-94.
- Courlander, Harold (1988): “The Word Voodoo”. En: *African Arts*, Feb. 1988, Vol. 21, N° 2, UCLA James S. Coleman African Studies Center, Los Ángeles, USA, p. 88.
- Crocker, Elisabeth Thomas (2008): *A Trinity of Beliefs and a Unity of the Sacred: Modern Vodou Practices in New Orleans*. A thesis submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, May 2008.
- Davis, Wade (1985): *The Serpent and the Rainbow*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Davis, Wade (1988): *Passage of Darkness: the Ethnobiology of the Haitian Zombie*. University of North Carolina Press.
- Deren, Maya (1953): *Divine Horsemen: The Living Goods of Haiti*. London: Thames and Hudson.
- Faraone, Cristopher A. (1991): “Binding and Burying the Forces of Evil: The Defensive Use of ‘Voodoo Dolls’ in Ancient Greece”. En: *Classical Antiquity*, Vol. 10, No. 2 (Oct. 1991), University of California Press, pp. 165-205, 207-220.
- Fenton, Louise (2009): *Representations of Voodoo: The history and influence of Haitian Vodou within the cultural productions of Britain and America since 1850*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Caribbean Studies, University of Warwick, Centre for Caribbean Studies, September 2009.
- Freud, Sigmund (2002): *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*. London: Routledge, primera publicación en 1913.
- Humpálová, Denisa (2012): *Voodoo in Louisiana*. Pilsen: Universidad de Bohemia Occidental.

Kwosek, Susan L. (2006): *Elements of Continuity and Change Between Vodou in New Orleans, Haitian Vodou and the Indigenous West African Religions of the Fon and Yoruba*. A thesis submitted at the Graduate School in partial fulfillment of the requirements for the degree Master Of Arts, Department of Anthropology, Northern Illinois University.

Medrano Marqués, Manuel (2021): “Los veve del Vudú haitiano: símbolos-reliquia, faros de los loa”. En: actas de las *IV Jornadas Internacionales. El culto a las reliquias, interpretación, difusión y ritos (De la devoción al coleccionismo. Las reliquias, mediadoras entre el poder y la identidad)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 401-416. ISBN 978-84-18321-13-9. DOI: 10.26754/uz.978-84-18321-13-9.

Métraux, Alfred (1958): *Le Vaudou haïtien*. Paris: Éditions Gallimard.

Moreau de Saint-Méry, Médéric Louis-Élie (1797): *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue*. Philadelphia: tomo 1.

Platoff, Anne M. (2015): “Drapo Vodou: ‘Sacred Standards of Haitian Vodou’”. En: *Flag Research Quarterly n° 7, 2 (3-4)*, North American Vexillological Association, Boston (USA), agosto 2015, pp. 1-23.

Seabrook, William Buehler (1929): *The Magic Island*. New York City: Blue Ribbon Books Inc.

Zúñiga Carrasco, Iván Renato (2015): “Vudú: una visión integral de la espiritualidad haitiana”. En: *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe Colombiano*, n° 26, Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia), mayo-agosto 2015, pp. 152-176.

Películas

La serpiente y el arco iris (The Serpent and the Rainbow), Wes Craven, 1988). Película basada parcialmente en el libro homónimo del antropólogo y etnobotánico Wade Davis (1985), rodada en localizaciones de Haití.

La maldición de Bly Manor (The Haunting of Bly Manor), Mike Flanagan para Netflix: 2020). Serie de TV en 9 episodios. Los *poppets* aparecen ya en el episodio 1, como muñecos hechos con elementos vegetales o reutilizando materiales antiguos, que carecen de rostro, que deben ocupar lugares especiales y a los cuales incluso se les canta. Se diferencian perfectamente de los demás muñecos que aparecen en la serie.

Documental

Los Misterios del Vudú. Planet Doc, 2014. Accesible en línea:
<https://www.youtube.com/watch?v=QUAD3XKxjWk> . Subido: 16.02.2014.
Consultado: 15.12.2021

LAS RELIQUIAS DE SAN CUTBERTO EN LA FICCIÓN HISTÓRICA *THE LAST KINGDOM*

Ángela Melo Royo¹

The Last Kingdom (2015-2022), en español *El último reino*, es una serie de televisión producida por Carnival Films, BBC Two y BBC América, a las que se suma Netflix a partir de su segunda temporada.² Basada en la saga de novelas históricas *Sajones, vikingos y normandos* (*The Saxon Stories*) escrita por Bernard Cornwell entre 2004 y 2020 cuenta con un total de cinco temporadas y una película en proceso de rodaje que bajo el título *Seven Kings Must Die* pondrá fin al universo creado por Cornwell.³ Actualmente, solo doce de los trece libros que componen la colección han sido traducidos al español.

La ficción narra la historia del monarca Alfredo el Grande y sus sucesores en su voluntad por unificar y salvar de los invasores el territorio que más tarde se llamará Inglaterra a través de los ojos de Uthred de Bebbanburg.⁴ Sajón criado entre daneses, Uthred acompañará a la familia real de Wessex en su lucha contra los hombres del norte con el objetivo de recuperar su hogar en las costas de Northumbria: Bebbanburg, la fortaleza que usurpó su tío y que le pertenece por derecho de nacimiento.

Cuenta una leyenda recopilada en el siglo XI en la *Historia de Sancto Cuthberto* que mientras Alfredo se estaba refugiando en los pantanos de Athelney y sus súbditos habían salido a pescar, se le acercó San Cutberto con aspecto de peregrino preguntando por comida. Cuando el monarca compartió su última hogaza de pan con él, este desapareció. Los pescadores regresaron con una gran cantidad de peces, como si de un milagro se tratase, y esa misma noche Cutberto visitó al rey en sueños para indicarle que el milagro

¹Graduada en Historia del Arte y alumna del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza: anmelroy@gmail.com.

² Robles Delgado, 2021: 400.

³ Goldbart, Max (2021): “Netflix’s ‘The Last Kingdom’ Featured In The Works, ‘Seven Kings Must Die’ Filming To Begin Next Year”, en: <https://deadline.com/2021/10/last-kingdom-feature-film-1234861411/> [fecha de consulta: 12-04-2022]

⁴ Si bien parece que la obra se centra en la historia de Uthred de Bebbanburg, en la nota histórica al primer libro Cornwell indica: *Alfredo, como es sabido, es el único monarca en la historia inglesa al que se le ha concedido el honor de ser llamado «el Grande» y esta novela, junto con las que seguirán, intentará mostrar por qué se gana ese título. No quiero anticipar esas otras novelas pero, a grandes rasgos, Alfredo fue responsable de salvar Wessex y, a la larga, a la sociedad inglesa de los asaltos daneses, y su hijo Eduardo, su hija Etlfedda, y su nieto Etlstano terminaron lo que él empezó a crear, que fue, por vez primera, una entidad política a la que llamaron England. Tengo la intención de implicar a Uthred en la serie completa. Pero la historia comienza con Alfredo [...]*, Cornwell, 2004: p. 433.

de la pesca simbolizaba su victoria contra los vikingos.⁵ Teniendo en cuenta esta historia, en la que el santo patrón de Northumbria brindaba su apoyo a Wessex —una excelente estrategia política—,⁶ así como los orígenes de Uthred, no extraña que la presencia de las reliquias de San Cutberto sea tan abundante a lo largo de la saga. A ello se ha de sumar la constante necesidad de reafirmar el culto cristiano sobre el pagano mediante la posesión de reliquias y sus poderes taumátúrgicos. Debido a la magnitud de la obra escrita, el presente trabajo se centrará exclusivamente en la presencia de las reliquias del santo en la adaptación televisiva.

De Northumbria a Wessex. La posesión de reliquias y el traslado del cuerpo de San Cutberto

La primera referencia a San Cutberto tiene lugar al comienzo de la serie y la aparición de sus reliquias no decaerá en las sucesivas temporadas. En el año 866, cuando todavía ocupaba el trono de Wessex el hermano mayor de Alfredo, un grupo de daneses bajo el mando del *jarl* Ragnar el Temerario desembarcó en las costas de Northumbria. Frente a la presencia escandinava a las puertas de Bebbanburg (Castillo de Bamburgh, Northumberland), Osbert—nombre del protagonista de la serie antes de que muera su hermano mayor y vuelva a ser bautizado como Uthred— pregunta al padre Beocca por los antiguos dioses en los que creían sus antepasados sajones, pues los considera similares a los dioses de los daneses. Beocca responde que sus antepasados habían errado y que muy pronto miraron hacia Roma, apuntando además que debería hacer jurar a Uthred ante el peine de San Cutberto que no volvería a mencionar a esos dioses. Ante esta réplica, Uthred se cuestiona si de verdad es el peine de San Cutberto, a lo que Beocca contesta afirmativamente indicando que “su cabello sagrado aún está entre las púas”. Aunque el peine no aparece físicamente en la producción audiovisual, un peine de marfil encontrado en el sepulcro de Cutberto se alberga en el Museo de la Catedral de Durham. Y pese a que el objeto real se halló enterrado junto al santo y, por lo tanto, no debería haberse conservado en Bebbanburg, se podría considerar un primer testimonio del carácter itinerante de las reliquias de San Cutberto.

Según Belting, el lugar es un símbolo de la presencia y una esfera de influencia y de derecho que normalmente viene determinado por el sepulcro. A este lugar acudía aquel

⁵ Johnson South, 2002: 9. Keynes/Lapidge, 1983: 22.

⁶ Haywood, 2015: 92.

que necesitaba ayuda del santo.⁷ Sin embargo, si por algo se caracterizó el culto a Cutberto fue por la inexistencia de un lugar de veneración asociado a sus reliquias hasta el asentamiento de su comunidad en Durham en el año 995. Hasta este momento, las reliquias de San Cutberto, trasladadas hasta en siete ocasiones, constituyeron el centro de la devoción a su figura. Su comunidad era móvil y sus reliquias se transportaban cuando esta se encontraba en peligro o cuando podía beneficiarse de una nueva ubicación.⁸ Durante los desplazamientos de su cuerpo, se llevaban objetos de gran valor y dimensiones, como su ataúd o las reliquias de otros santos asociados a su figura. Esto parece indicar que los religiosos no huían de los ataques de los hombres del norte, sino que su viaje continuo estuvo destinado a afianzar su poder y el control sobre sus propiedades territoriales.⁹

La *Historia de Sancto Cuthberto* narra cómo Cutberto se apareció una noche a Eadred, abad de Carlisle, y le indicó que debía ir al otro lado del río Tyne. Allí tenía que liberar a un esclavo llamado Guthfrith (también conocido como Guthred), seguramente propiedad de algún miembro del ejército vikingo asentado en el lugar, y proclamarlo rey delante de la multitud. Cuando Guthfrith fuese nombrado rey debía entregar a Cutberto todo el territorio ubicado entre los ríos Tyne y Wear.¹⁰ El abad llevó a cabo las órdenes del santo y las tropas escandinavas juraron lealtad ante las reliquias de Cutberto. Si bien se trata de un episodio legendario, es un testimonio de las interacciones políticas que se produjeron entre los escandinavos y las comunidades cristianas de Northumbria.¹¹ Prueba de ello la ofrece la donación territorial que Guthfrith, ya en el trono de Jórviik (York bajo dominio danés), hizo a la comunidad de San Cutberto para que construyera una iglesia y depositase el cuerpo del santo.¹² Chester-le-Street se convirtió en uno de los primeros lugares en los que reposaron las reliquias de Cutberto en su largo viaje por el territorio anglosajón.

Este episodio, con ligeras variaciones, se representa en pantalla al inicio de la segunda temporada de *The Last Kingdom*. El hermano Trew viaja desde Cumbraland (Cumbria, con capital en Carlisle), al oeste de Northumbria, a Wessex para entregar a Alfredo una misiva. En ella, Eadred, abad de Cumbraland, explica cómo San Cutberto se le apareció

⁷ Belting, 2009: 86.

⁸ Luginbill, 2014: p. 10.

⁹ Aird, 1998: p. 34.

¹⁰ Whitelock, 1979: 284.

¹¹ Whittock/Whittock, 2018: 100-101.

¹² Anónimo, 1901: 42.

en sueños indicándole que debía salvar al esclavo Guthred. Este danés, a instancia del “bendito Cutberto”, se convertiría en el salvador cristiano que necesitaban los sajones y britanos del norte, la mayoría gobernados por daneses. Alfredo pretende extender la influencia cristiana de Guthred por toda Northumbria, por lo que entrega dinero al padre Beocca y al hermano Trew para que cumplan las órdenes de Cutberto. En su camino, se encuentran con Uthred y le piden ayuda en su misión: han de viajar hasta las tierras de Kjartan, enemigo de Uthred al haber matado a su familia danesa, para rescatar al esclavo. Cuando el protagonista descubre que Kjartan también mató al padre de Guthred y por este motivo fue convertido en esclavo, ve en el futuro rey un potencial aliado para destruir a su adversario y decide acompañar a los religiosos a salvarlo.



Figura 1. Cuerpo de San Cutberto en el altar de la iglesia de Cumbraland. Fotograma de la serie *The Last Kingdom* (2x01).

Tras idear un ingenioso plan y liberar a Guthred de las manos de los vikingos, los habitantes de Cumbraland acogen ociosos a la comitiva que acompaña a Guthred a la ciudad. Recibidos por el abad Eadred, son conducidos a la iglesia para coronar al nuevo rey y realizar su juramento real sobre el cadáver de San Cutberto. Un grupo de seis monjes, tres a cada lado, conduce el ataúd de madera hasta el altar y allí, Eadred abre la tapa y descubre al santo (fig. 1). Es en este momento cuando el padre Beocca queda asombrado al comprobar con sus propios ojos que doscientos años después de su muerte, el cuerpo de Cutberto permanece intacto. De hecho, las fuentes narran que once años después de su muerte la comunidad de Lindisfarne desenterró el cuerpo del santo y lo

encontró incorrupto, hecho que confirmó su santidad y popularizó su culto.¹³ Según Beda el Venerable, autor de dos de las *Vidas* de San Cutberto escritas en el siglo VIII, los días previos a su muerte dio instrucciones de cómo debía tratarse su cuerpo una vez muerto.¹⁴ Cutberto fue enterrado de nuevo en Lindisfarne en un ataúd-relicario de madera cuyos restos se exponen actualmente en el Museo de la Catedral de Durham. A imagen de este ataúd se realizó el que se contempla en la serie de televisión.



Figura 2. Traslado del ejército de Guthred hacia Eoferwic con el ataúd de San Cutberto a la cabeza. Fotograma de la serie *The Last Kingdom* (2x02).

Guthred se aproxima al altar y, tomando la mano del santo jura reunir a un gran ejército para “erradicar la maldad”. Unos días más tarde, las tropas de Guthred, con el ataúd-relicario a la cabeza, marchan hacia Eoferwic (York) y se asientan allí. Según el abad Eadred, llevar el cuerpo de Cutberto a la cabeza ha otorgado a Guthred la ciudad sin derramar una sola gota de sangre (fig. 2). Más adelante, combatirá a los daneses que asolaban el territorio. La imagen de los monjes portando el ataúd sobre sus hombros trasciende los límites de la pantalla. El artista Fenwick Lawson se hizo eco de la naturaleza itinerante del culto a Cutberto y realizó dos esculturas representando esta escena. La primera se destinó en el año 1999 a la iglesia de Santa María en Lindisfarne

¹³ Battiscombe, 1956: 27.

¹⁴ Creemens, 2018: 1.

(fig. 3), mientras que la segunda se colocó en 2008 en la plaza Millenium de la ciudad de Durham, ambas bajo el título *The Journey*.¹⁵



Figura 3. *The Journey* por Fenwick Lawson, 1999. Fotografía: libscouse, Flickr.com.

Durante el desarrollo de toda esta parafernalia, Beocca comunica a Uthred su intención de regresar a Wessex y le muestra, envueltos en unas telas, los dientes de San Cutberto. Esta reliquia brindará protección a Beocca en su viaje y será entregada como presente a Alfredo (fig. 4). En la tercera temporada de la serie, Alfredo obligará a su hijo Eduardo a realizar un juramento real sobre los dientes del santo, por lo que ha de suponerse que el regalo de Beocca llegó sin problemas a su destino.

La isla sagrada y los benefactores reales

Aunque hasta el asentamiento del cuerpo de San Cutberto en Durham no existía un lugar fijo de culto asociado a sus reliquias, sí existió un lugar venerado como su hogar: la isla de Lindisfarne. Cutberto ejerció como obispo en la isla y allí permaneció su cuerpo durante más de un siglo hasta que en el año 875 la comunidad tuvo que marcharse.¹⁶ Sin embargo, las reliquias regresaron a su lugar de origen en varias ocasiones durante los

¹⁵ “Fenwick Lawson Sculptor. Works” En: <http://www.fenwicklawson.co.uk/works.html> [fecha de consulta: 13-04-2022]

¹⁶ Battiscombe, 1956: 29.

siglos sucesivos. La isla de Lindisfarne fue un núcleo de gran relevancia cultural, espiritual e intelectual y estuvo en el centro del poder real y eclesiástico desde sus inicios. El rey Osvaldo de Northumbria pretendía convertir a los habitantes del reino al cristianismo y para ello envió al obispo Aidan a Lindisfarne, quien estableció la sede episcopal en el emplazamiento. La asociación de las tres figuras —Osvaldo, Aidan y Cutberto— se volvió frecuente durante el siglo XI¹⁷ y el cráneo del monarca descansa desde sus inicios junto a los restos de Cutberto.



Figura 4. Dientes de San Cutberto. Fotograma de la serie *The Last Kingdom* (2x02).

El interés de la casa real de Wessex por los santos del norte se manifestó desde el gobierno de Alfredo el Grande, quien realizó varias donaciones a monasterios de Northumbria y Mercia. Esta inclinación la mostraron también sus hijos, Eduardo el Viejo y Ethleflada, señora de Mercia.¹⁸ *The Last Kingdom* ilustra un episodio en el cual Ethelswitha, casada con el rey Eduardo el Viejo, siente tal asombro por una visionaria que ha podido contemplar a San Cutberto en una hoja de col que decide que las damas de la corte tejan un tapiz ilustrado con sus hazañas en honor al santo (fig. 5). Cuando concluyen el trabajo, la propia reina decide viajar con la visionaria hasta Lindisfarne para entregar el tapiz al santuario. En esta tradición de benefactores reales destacará Athelstan, nieto de Alfredo, si bien en pantalla todavía no ha llegado al trono de Inglaterra. El monarca visitó el santuario de Cutberto en Chester-le-Street y le regaló, entre otras cosas, una copia del

¹⁷ Crumplin, 2004: 7.

¹⁸ Sawyer, 1998: 243.

siglo IX de la *Vida* escrita por Beda el Venerable y una gran cantidad de textiles que muy pronto se convirtieron en una reliquia más asociada al santo.¹⁹ Una de las páginas del manuscrito iluminado, conservado en el Corpus Christi College de Cambridge, representa al monarca ofreciendo el propio manuscrito a Cutberto.



Figura 5. Fragmento del tapiz encargado por la reina Ethelswitha en honor a San Cutberto. Fotograma de la serie *The Last Kingdom* (5x03).

Sin embargo, las reliquias de Cutberto no son las únicas que aparecen en la serie. Históricamente Etelredo de Mercia y su esposa Ethelfleda retiraron las reliquias de San Osvaldo de Bardney y las colocaron en Gloucester.²⁰

La ficción muestra cómo Etelredo pretende recopilar los restos mortales de San Osvaldo con el fin de devolver la grandeza al pueblo mercio. Para ello, envía a unos monjes a Northumbria a comprar el corazón del santo, albergado en Bebbanburg y propiedad del tío de Uthred.²¹ Unos capítulos más adelante, cuando Etelredo está en su lecho de muerte, pide las reliquias del santo para rezarles y que obren un milagro en su favor.

¹⁹ Creemens, 2018: 1-2.

²⁰ Sawyer, 1998: 243.

²¹ Peter H. Sawyer indica que la cabeza de Osvaldo se encontraba junto al cuerpo de Cutberto, su brazo derecho estaba en Bamburgh (y no su corazón) y el resto de su cuerpo descansaba en Gloucester. Sawyer, 1998: 243-244.

Conclusiones

La presencia de las reliquias de San Cutberto a lo largo de las cinco temporadas que componen la serie de televisión es especialmente abundante. En una narración en la que se entremezclan realidad y ficción, la aparición de los restos tangibles del santo coincide con los acontecimientos históricos que relatan las crónicas de la época y con algunos de los testimonios materiales que han llegado hasta nosotros.

Sus usos y funciones son de lo más diverso. El trasfondo histórico detrás de *The Last Kingdom* se presenta como un periodo convulso en el que los invasores asolaban el país. En él, las reliquias de Cutberto son utilizadas a modo de protección en el camino y a modo de presente a la realeza, como ejemplifican las acciones del padre Beocca. Sin embargo, es el episodio desarrollado en Cumbreland en el que más entidad cobran los restos del santo. De este modo, las reliquias de San Cutberto funcionarán como elemento legitimador del poder eclesiástico al otorgar al abad Eadred el poder de elegir —por mandato celestial según se narra— soberano y constituirse como uno de sus consejeros obteniendo así influencia y territorios frente al ataque danés. Pero sobre todo, a partir de su viaje físico, del interés que suscitaron en los monarcas de otros territorios y de su asociación con las reliquias de otros santos permitieron conectar, de manera figurada, los reinos del norte y del sur para el beneficio político de sus gobernantes antes de la unificación de Inglaterra.

Bibliografía

- Aird, William M. (1998): *St. Cuthbert and the Normans. The Church of Durham, 1071-1153*. Woodbridge: Boydell Press.
- Anónimo (1901): “Nova et Vetera. The Bones of St. Cuthbert”, *The British Medical Journal*, 1901, 2, 2114, pp. 42-43.
- Battiscombe, Christopher Francis (coord.) (1956): *The relics of Saint Cuthbert: studies by various authors*. Oxford: Oxford Univeristy Press.
- Belting, Hans (2009): *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Cornwell, Bernard (2004): *Northumbria, el último reino*. Barcelona: Edhasa.
- Creameens, Elisabeth (2018): "Weaving Sanctity: The Textile Relics of St Cuthbert", *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 6, 4, pp. 1-25

- Crumplin, Sally (2004): *Rewriting History in the Cult of St. Cuthbert from the Ninth to the Twelfth Centuries*, tesis doctoral. University of St Andrews: San Andrews.
- Haywood, John (2015): *Los hombres del norte. La saga vikinga (793-1241)*. Barcelona: Planeta.
- Johnson South, Ted (ed.) (2002): *Historia de Sancto Cuthberto. A history of Saint Cuthbert and a record of his patrimony*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Keynes, Simon/Lapidge, Michael (trads.) (1983): *Alfred the Great. Asser's Life of King Alfred and other contemporary sources*. Harmondsworth: Penguin.
- Luginbill, Sarah (2014): *The Bones of St. Cuthbert: Defining a Saint's Cult in Medieval Northumbria*, History Honors Thesis, Trinity University, San Antonio, Texas.
- Robles Delgado, Alberto (2021): "Un rey para el olvido: la figura de Alfredo el Grande a través de la pantalla", *Medievalismo*, 31, pp. 389-408.
- Sawyer, Peter Hayes (1998): *From Roman Britain to Norman England*. Londres: Routledge.
- Whithelock, Dorothy (ed.) (1979): *English Historical Documents, c. 500-1042*. Londres: Routledge.
- Whittock, Martyn/ Whittock, Hannah (2018): *Los vikingos. De Odín a Cristo*. Madrid: Rialp.



Estas V Jornadas internacionales de estudio e innovación sobre **“Las reliquias y sus cultos”**, auspiciadas por el Proyecto PIIDUZ_3_214 de la Universidad de Zaragoza, son un foro de encuentro, intercambio de ideas y discusión formado por investigadores, docentes y egresados de las diferentes áreas de saber que componen las titulaciones de Humanidades. En esta ocasión están dedicadas, concretamente, a **Las reliquias y sus usos: de lo terapéutico a lo taumátúrgico**, donde se tratan fenómenos culturales relacionados necesariamente con la fe y la devoción, pero sobre todo con el empleo de las reliquias como instrumento práctico con el que tratar de resolver algunas necesidades del creyente con todo lo que ello implica, incluyendo su aproximación al mundo mágico.



EDITORES:

Francisco Alfaro Pérez (fjalfaro@unizar.es)

Carolina Naya Franco (naya@unizar.es)

Juan Postigo Vidal (jpostigo@unizar.es)



Grupo de
Investigación
de Referencia
Blancas

EL CULTO A LAS
RELIQUIAS
INTERPRETACIÓN, DIFUSIÓN Y RITOS



Instituto de
Patrimonio y Humanidades
Universidad Zaragoza