

año. X — n° 40 — 2024 — issn n° 1853-760x

SCRIPTORIUM

desde las cátedras



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

Facultad de Cs. Sociales / Departamento de Historia - Cátedra Historia Medieval

SCRIPTORIUM

Somos un espacio abierto de participación y difusión sobre los estudios medievales de la mano de historiadores, estudiantes, profesores, investigadores y artistas de diferentes instituciones.

issn nº 1853-760x

Directores:

Dra. Mariana Zapatero (UCA)
Dr. Gerardo Rodríguez (UNMdP / CONICET / ANH)
Dra. Cecilia Bahr (UCA)
Dra. Silvia Arroñada (UCA / CONICET)

Comité Editorial:

Dra. María Filomena Coelho (UB – Brasil)
Dr. Martín Ríos Saloma (UNAM – México)

Equipo de Redacción:

Julieta Beccar
Liliana Bucchieri

Coordinadores de Redes:

Franco D'Acunto
Lucía Gómez

Colaboradores:

Ignacio Carozza
Federico D'Urso
Emilio Maldonado
Diego Verona
Francisco Claverol

Edición y Diseño:

Macarena Portela

Ilustración de tapa:

Adán nombrando a los animales del mundo, del Bestiario de Peterborough.
Cambridge, Corpus Christi College, MS 53, f. 195v, siglo XIV.

www.scriptorium.com.ar

UCA

Universidad Católica Argentina

Contacto: info@scriptorium.com.ar

Domicilio Editorial: Av. Alicia Moreau de Justo 1500
(CABA, Buenos Aires, Argentina)

SUMARIO

06

Palabras iniciales

08

La iconografía de la genealogía de Jesús en la catedral de Notre-Dame de Chartres

por Elías Feitosa de Amorim Junior

26

Emblemas asturianos para la propaganda episcopal: la Cruz de la Victoria y la Cruz de los Ángeles

por Nicolás Tastaciorre

35

El Pantocrátor de la parroquia Stella Maris y el *maiestas domini* de San Sernín: un vínculo entre el presente y el pasado medieval

por Sebastián Costa

58

Necromancia: el deseo de la comunicación con los muertos durante la Plena Edad Media

por Ainhoa Alarcón Escalante

... ..



... ..

...m...m...



Adán nombrando a los animales del mundo, del Bestiario de Peterborough. Cambridge, Corpus Christi College, MS 53, f. 195v, siglo XIV

...m...m...

PALABRAS INICIALES

A todos nuestros lectores les presentamos *Scriptorium desde la Cátedras 40*, con un contenido diferente, pues no se trata de trabajos conjuntos presentados a partir de la propuesta de una cátedra y presentados por sus profesores, sino de trabajos de alumnos de diferentes universidades y con distintos grados de avance en su carrera, que desean visibilizar un tema de su producción académica.

Elias Feitosa de Amorim Junior, doctorando en Historia del Arte por la Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne) nos asombra con el análisis e imágenes sobre “La iconografía de la genealogía de Jesús en la catedral de Notre-Dame de Chartres”.

Nicolás Tastaciore, estudiante avanzado de Artes Visuales de la Universidad de Buenos Aires , trata el tema de la memoria y el arte a partir de un estudio en torno a “Emblemas asturianos para la propaganda episcopal: la Cruz de la Victoria y la Cruz de los Ángeles”.

Sebastián Costa, estudiante de la Licenciatura en Humanidades de la Facultad de Derecho, Humanidades y Educación de la Universidad de Montevideo (Uruguay)

realiza una comparación entre las expresiones artísticas del pasado medieval y del presente en un trabajo presentado en la Cátedra de Historia del Arte Antiguo y Medieval “El Pantocrátor de la parroquia Stella Maris y el maestas domini de San Sernín: un vínculo entre el presente y el pasado medieval”.

Y por último, Ainhoa Alarcón Escalante, estudiante avanzada en el profesorado y licenciatura en Historia en Universidad Nacional del Comahue, reflexiona, de manera inicial, sobre un tema difícil y muy atractivo “Necromancia: el deseo de la comunicación con los muertos durante la Plena Edad Media.”

A todos ellos nuestro agradecimiento por permitir conocer sus investigaciones y a quienes hacen posible este proyecto de conocimiento y difusión de los estudios medievales.

Los directores

LA ICONOGRAFÍA DE LA GENEALOGÍA DE JESÚS

EN LA CATEDRAL DE
NOTRE-DAME DE CHARTRES



Elias Feitosa de Amorim Junior¹
Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne)
eliasamorimjr@gmail.com

La investigación tiene como objetivo los estudios historiográficos relacionados con la iconografía dentro del espacio sagrado, concretamente un conjunto de vitrales² que datan del siglo XIII. La catedral de Notre-Dame de Chartres es, ante todo, un lugar de devoción mariana y de peregrinación, pero también incluye otras formas de devoción y representaciones iconográficas tanto de los santos

1 Doctorando en Historia del Arte por la Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne); e-mail: eliasamorimjr@gmail.com ; Instagram @ars_in_vitro y @gabinetedehistoria

2 La numeración utilizada para identificar las casetas sigue las directrices definidas por el Comité Internacional del Corpus Vitrearum: las casetas del primer nivel (planta baja) se numeran del 0 al 99, las casetas del segundo nivel se numeran del 100 al 199 y así sucesivamente. Las plateas axiales se numeran siempre 0, 100, 200, etc., según el nivel en el que se encuentren. Las crujías situadas a la derecha de la crujía axial son pares (lado sur) y las situadas a la izquierda son impares (lado norte), lo que permite identificar la ubicación de una crujía sin conocer necesariamente el plano del edificio. En el texto se señala con el número del vano entre paréntesis y en negrita.

como de los mártires del cristianismo.

El conjunto de vanos³ de la fachada occidental de Chartres puede entenderse como un espacio muy expresivo para valorizar la figura de María y confirmar la lectura criptológica del papel de la Madre de Jesús en la teología cristiana, integrando una conexión entre las imágenes con el conjunto del ábside.

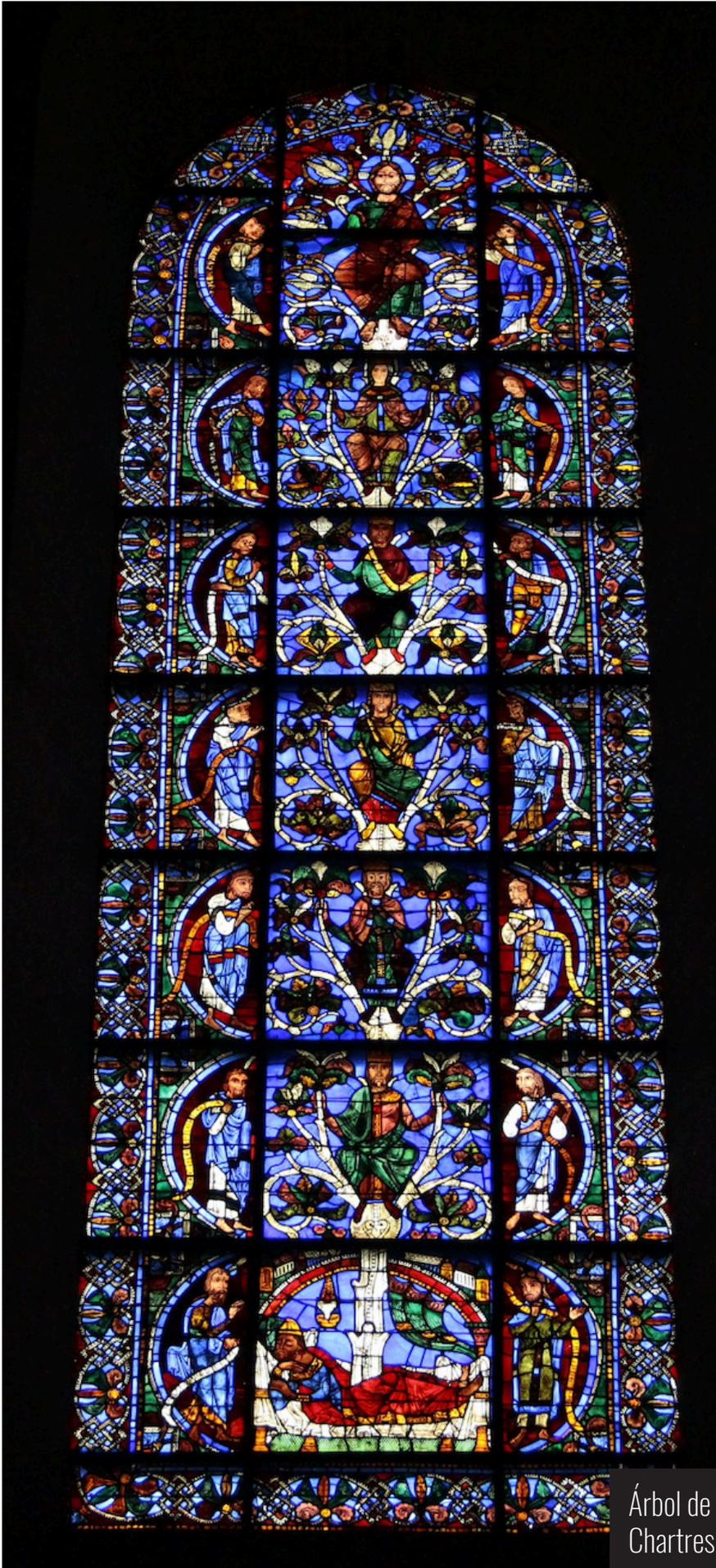
El Árbol de Jesé, tema que apareció por primera vez en las vitrinas de la basílica de Saint-Denis,⁴ siguiendo las directrices propuestas por Suger durante la renovación de la abadía (1135-44), se encuentra en Chartres en un estilo similar, pero con algunas características propias, como un mayor tamaño (en Saint-Denis hay un rey más representado, y la otra diferencia es la figura de Jesús, que aparece adornado con siete palomas en la cabeza), y su ubicación (en Saint-Denis la vidriera está en una capilla absidal).

3 El término es la referencia más habitual en la historiografía para referirse a los vitrales, en diálogo con el lenguaje arquitectónico que también lo utiliza para identificar los espacios entre arcos, columnas o vigas.

4 El vitral del siglo XII fue dañado durante la Revolución Francesa y ahora se conserva parcialmente, reconstituido por placas de vidrio que contienen pinturas de las imágenes originales, que se basan en descripciones anteriores a 1789.



Árbol de Jessé en la basílica de St-Denis, c. 1144.
Crédito: Elias Feitosa



Árbol de Jessé de la catedral de Notre-Dame de Chartres, c. 1145-50. Crédito: Elias Feitosa

Desde un punto de vista temático, se trata de una alusión al texto del Evangelio de Mateo (1: 1-16), que establece una conexión con el Antiguo Testamento, con el texto de Isaías (11: 1-2), que menciona la idea de que «una rama saldrá del tronco de Jesé, un retoño brotará de sus raíces y el espíritu de Yahvé⁵ reposará sobre él». Esta referencia puede entenderse a partir de dos ideas principales: por un lado, la conexión entre el mundo espiritual y el mundo carnal, con una fuerte connotación sexual, y por otro, la presentación genealógica de Jesús.

En el Árbol de Jesé, la connotación sexual se debe sobre todo a la composición de la propia imagen, en la que Jesé aparece dormido y el tronco del árbol brota de sus genitales. En segundo lugar, la propia palabra latina *virga* (vara), metáfora del falo de Jesé y de su descendencia, que es presentada por elementos masculinos, entre los que se encuentra José, que se casó con María. Sin embargo, es María quien aparece en el Árbol y no José, lo que revela el protagonismo de la Virgen en un espacio exclusivo de masculinidad.

Lejos de ser una mera representación imaginaria del texto evangélico, el Árbol de Jesé muestra una relación entre la Virgen como madre de Jesús, al mismo tiempo que la transición del Antiguo Testamento

5 *Bíblia de Jerusalém* Is 11: 1-2. São Paulo: Paulus Editora, 2012, p. 1272.

al Nuevo y también el surgimiento de la Iglesia en relación con la Sinagoga. La Buena Nueva se consolida en relación con la Ley de Moisés. Otra cuestión es el hecho de que el Árbol represente una alusión a la propia María, teniendo en cuenta la discusión sobre la Inmaculada Concepción, es decir, que María fue, según la tradición teológica, concebida y engendrada sin la mancha del Pecado Original.⁶

La idea de un vínculo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento se consolida con la acción del Espíritu Santo sobre María y la manifestación de la Encarnación: cuando el Verbo se hizo carne, asumió rasgos humanos y ejerció el magisterio divino entre los hombres, difundiendo la palabra de Salvación. María, precediendo a Jesús en el Árbol de Jesé, reafirma su condición de madre y, al mismo tiempo, su posición de reina entronizada y coronada, representada proporcionalmente en la misma escala que los reyes que la preceden en el Árbol, en la misma posición y postura.

Encima de María, ocupando el vértice y representado a una escala proporcionalmente mayor (casi el doble que las figuras anteriores) está Jesucristo, sentado con la misma postura y solemnidad que en las imágenes anteriores, pero acentuada por

6 A. Gerreau-Jalabert, "L'Arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté" en D. Iogna-Prat; E. Palazzo, D. Russo, *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris: Beauchesne Éditeur, 1996, pp. 161-163.

el aura azul sobre su cabeza, que también lleva la cruz. Rodean a Cristo siete palomas, también dotadas de un aura azul que puede hacer referencia, por un lado, al Espíritu Santo y, por otro, a las virtudes teologales (fe, esperanza y caridad)⁷ y cardinales (templanza, prudencia, justicia y fortaleza).

El tema del Árbol de Jesé aparece en una versión más compacta en el salterio de Ingeborg y de San Luis y Blanca de Castilla (comparado con el vitral) y conserva la misma referencia iconográfica que el compartimento (49) de Chartres: Cristo está precedido por la Virgen María en lugar de José, su padre, como se menciona en el Evangelio de Mateo. En cuanto al vitral, el marco del compartimento nos muestra un arreglo floral que remiten a la flor de lis, en el salterio de Blanca de Castilla, reina y madre de Luis IX; el símbolo de la Casa Real de Francia ocupa un lugar destacado, completando los espacios en torno a las ramas de la genealogía de Cristo, pero está ausente en el salterio de Ingeborg.

Como analicé con anterioridad, existe una relación entre el compartimento del Árbol de Jesé de la abadía de Saint-Denis (1140-1145) y el compartimento de la catedral de Chartres y, dada la época de su fabricación, muy probablemente sirvieron de referencia iconográfica para las imágenes de los salterios de Ingeborg y de San Luis y Blanca de Castilla.

7 *Bíblia de Jerusalém* 1Cor 13, 13. São Paulo: Paulus Editora, 2012, p. 2009.





Árbol de Jessé del Saltério de San Luis e Blanca de Castilla

Los elementos presentes en las imágenes de los salterios siguen un patrón que se expresa en los compartimentos: estructura narrativa ascendente, figuras que preceden a Cristo sentado y sosteniendo los tallos, Cristo entronizado rodeado de los siete dones del Espíritu Santo; a lo largo de la estructura del árbol se encuentran los Profetas, de modo que en su conjunto estas imágenes reúnen el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Otro punto en común respecto a la ornamentación, tanto las vidrieras como los salterios tienen una fuerte presencia de la linealidad en la composición de las imágenes: la formación de los motivos en las molduras, los elementos geométricos, los trazos que componen las figuras, dotándolas de gestos que emulan el movimiento de las formas.

La importancia de la observación de los gestos en una sociedad tan ritualizada como la medieval ofrece innumerables indicios para explorar las distintas maneras de reflejar y representar un tema iconográfico: en los vitrales de Saint-Denis y Chartres no hay ningún rey que sostenga un instrumento musical, en alusión a David y Salomón; y en los salterios, en ambos aparece -en el salterio de Ingeborg dos veces y en el salterio de San Luis y Blanca de Castilla una sola vez, dado que se trata de una representación más concisa en comparación con el primero y aún más en comparación con las vitrales.

Siguiendo con el tema de la linealidad, destaca-

ría la organización de los marcos, que en el caso de los salterios de Ingeborg y Copenhague seguía un modelo más simple; en este último, todavía hay una variedad de motivos decorativos abstractos, mientras que, en el primero, sólo hay una gruesa línea recta, muy diferente de la del salterio de San Luis y Branca de Castilla.

La diferencia radica en el salterio de San Luis y Blanca de Castilla, en el que no sólo hay una estructura rectilínea con marco rectangular, sino que se construyen hornacinas circulares que albergan la escena representada y crean una forma de presentación distintiva; como los círculos se entrecruzan verticalmente, se comunican y acaban formando una línea similar al número 8, que hace referencia al símbolo del Infinito.

Esta complejidad en la elaboración del espacio representativo es idéntica a la composición y relación formal de las escenas del interior de los vitrales de Chartres: los profetas que forman pareja con los personajes centrales están en semicírculos con fondo dorado, todos de pie con un pergamino (pergamino o papiro) que remite al texto profético y también a su identificación.

Como las escenas se desarrollan dentro del círculo y éste se inserta en el rectángulo, los espacios que quedan en el rectángulo se convierten en un complemento de la cenefa o incluso en una segunda cenefa, ocupada por masas de pintura, animales es-

tilizados y elementos florales; por tanto, un proceso que añade más información y referencias al lector y que, en este caso, se asemeja mucho a las cenefas de las vidrieras.

En el caso de la elaboración espacial de la iluminación dedicada al «Árbol de Jesé» en el salterio de San Luis y Blanca de Castilla, el iluminador dibujó el árbol dentro de una estructura que recuerda el hueco de una ventana y de forma muy similar a los compartimentos de Chartres. Además de la estructura externa, otra similitud con las vidrieras está en la estructura del árbol: el tronco nace de los genitales de Jesé y cada descendiente está sentado en una especie de trono y flanqueado por una estructura verde que es la rama y el límite del espacio, que a su vez está flanqueado por elementos florales entrelazados que ocupan su entorno, con tonos azules y rojos que contrastan con el fondo dorado.

Sin dejar de explorar el cromatismo, el salterio hace hincapié en el azul, el rojo, el dorado, el verde y el blanco. Al observar la iluminación, la emulación de la luz se hace mediante el oro, mientras que en el vitral se utiliza el azul para filtrar la luz del sol con el fin de resaltar los personajes centrales y el rojo para los laterales; sólo hay un poco de amarillo dorado, muy sutilmente en el vitral, que está presente en las volutas que identifican a los profetas, en detalles de las túnicas y ropajes regios, algunas frutas, algunas flores y también en pequeñas fracciones en los bor-

des de las molduras.

Sin embargo, el azul tiene la función de crear el ambiente mágico que ocuparían estos personajes, como si el vitral creara un efecto óptico que, atravesado por la luz natural, diera a las imágenes el aire de una aparición.



Detalle del Árbol de Jessé de la catedral de Notre-Dame de Chartres. Crédito: Elias Feitosa

En esta comparación, hago hincapié en la diferencia de soportes. El libro es un objeto que se manipula y, por tanto, está cerca del ojo, mientras que el vitral está lejos y sólo es contemplada a distancia por el ojo. Otro punto de distinción es la diferencia entre la construcción de la imagen y la iluminación del vitral, porque en la primera hay uniformidad de línea y relleno de espacios por los pigmentos; mientras que la segunda está marcada por la fragmentación de la imagen, que se apoya en los marcos de plomo y en la retícula estructural del compartimento, siempre vista de lejos y según la luminosidad del momento, que es variable, ya sea por la hora de observación o por la condición climática y la estación del año.

Es pertinente apuntar también que el salterio de San Luis y Blanca de Castilla presenta una estructura muy próxima a la de las vitrinas del siglo XIII: las relaciones entre círculos y cuadrados que se entrecruzan o yuxtaponen dentro de la estructura del compartimento.

Las conclusiones extraídas en esta investigación orientan la reflexión sobre la iconografía utilizada en los vitrales de la catedral como parte de un pensamiento común, materializado en diferentes lugares y, al mismo tiempo, en movimiento a través de la acción de los comitentes, los artistas y sus talleres en el contexto de los siglos XII-XIII entre los talleres del norte de Francia e Inglaterra en el universo de las co-

nexiones culturales y diplomáticas que implicaban a los Capetos y Plantagenet.

BIBLIOGRAFÍA

AMORIM JUNIOR, Elias F. *Luz, imagem e devoção mariana nos vitrais da catedral de Notre-Dame de Chartres (séc. XII-XIII)*. 2019. 188f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

AMORIM JUNIOR, Elias F. *Apontamentos sobre a circulação do modelo iconográfico da Transfiguração de Jesus*. *SIGNUM - REVISTA DA ABREM*, v. 23, p. 38, 2022.

BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Éditions Gallimard, 2008, p.67-68.

BERNÉ, Damien & PLAGNIEUX, Philippe. *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2018.

BONNE, Jean-Claude. *Formes et fonctions de l'ornemental dans l'art médiéval (VII-XIIe siècle). Le modèle insulaire*. Actes du 6e 'International Workshop on Medieval Societies', Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23/10/1992). BASCHET, Jérôme & SCHMITT, Jean-Claude (ORG.), Paris: Cahiers du Léopard d'Or, Vol. 5, 1996.

BRISAC, Catherine, *Le Vitrail*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1990.

DEREMBLE, Jean-Paul et MANHES, Colette, *Vitraux de Chartres*, Paris: Editions Zodiaque, 2003.

KURMANN-SCHWARZ, Brigitte & PASTAN, Elizabeth, *Investigations in Medieval Stained Glass: Materials, methods and expressions*. Leiden/Boston: Brill, 2019. Reading Medieval Sources, Volume: 3.

LAUTIER, Claudine, “Les vitraux de la cathédrale de Chartres. Reliques et images”, *Bulletin Monumental*, tome 161, n°1, 2003. pp.3-96.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. (ORGs.) *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

MANHES-DEREMBLE, Colette; DEREMBLE, Jean-Paul. “Corpus Vitrearum France” *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres*, Paris: Le Léopard d’Or, 1993, vol. II.

SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps des images: Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris: Éditions Gallimard, 2002.

GALLI TATSCH, Flavia. “As transferências artísticas na Europa Gótica” In DUARTE SILVA, Paulo; SOUSA NASCIMENTO, Renata Cristina de. *Ensaio de História Medieval: temas que se renovam*. Curitiba: Editora CRV, 2019 (pp.107-123).

EMBLEMAS ASTURIANOS PARA LA PROPAGANDA EPISCOPAL:

LA CRUZ DE LA VICTORIA
Y LA CRUZ DE LOS ÁNGELES



Nicolás Tastaciore
Universidad de Buenos Aires
nicolasmtataciore@gmail.com

A lo largo del siglo XI y parte del XII fueron varias las instituciones eclesiásticas europeas que modificaron su memoria preservando el recuerdo de algunos acontecimientos pasados. Para estos procesos se utilizaron diversos mecanismos y materiales: objetos, crónicas o incluso edificios enteros que cambiaron su significado para defender nuevos intereses.

Tal es así un caso particular, que se sucedió en la sede catedralicia de Oviedo. Allí se realizaron operaciones de esta naturaleza y hay dos objetos en concreto que han mutado su significado en el siglo XII: la Cruz de la Victoria y la Cruz de los Ángeles.

El personaje central en esta historia fue el obispo Pelayo de Oviedo (1101-1153), quien creó la memoria de su diócesis y, con ella, la de Asturias. ¿Cómo lo hizo? A través de un conjunto literario de naturaleza histórica reunida en el *Liber Testamentorum Ecclesiae Ouetensis* y el *Corpus pelagianum*.



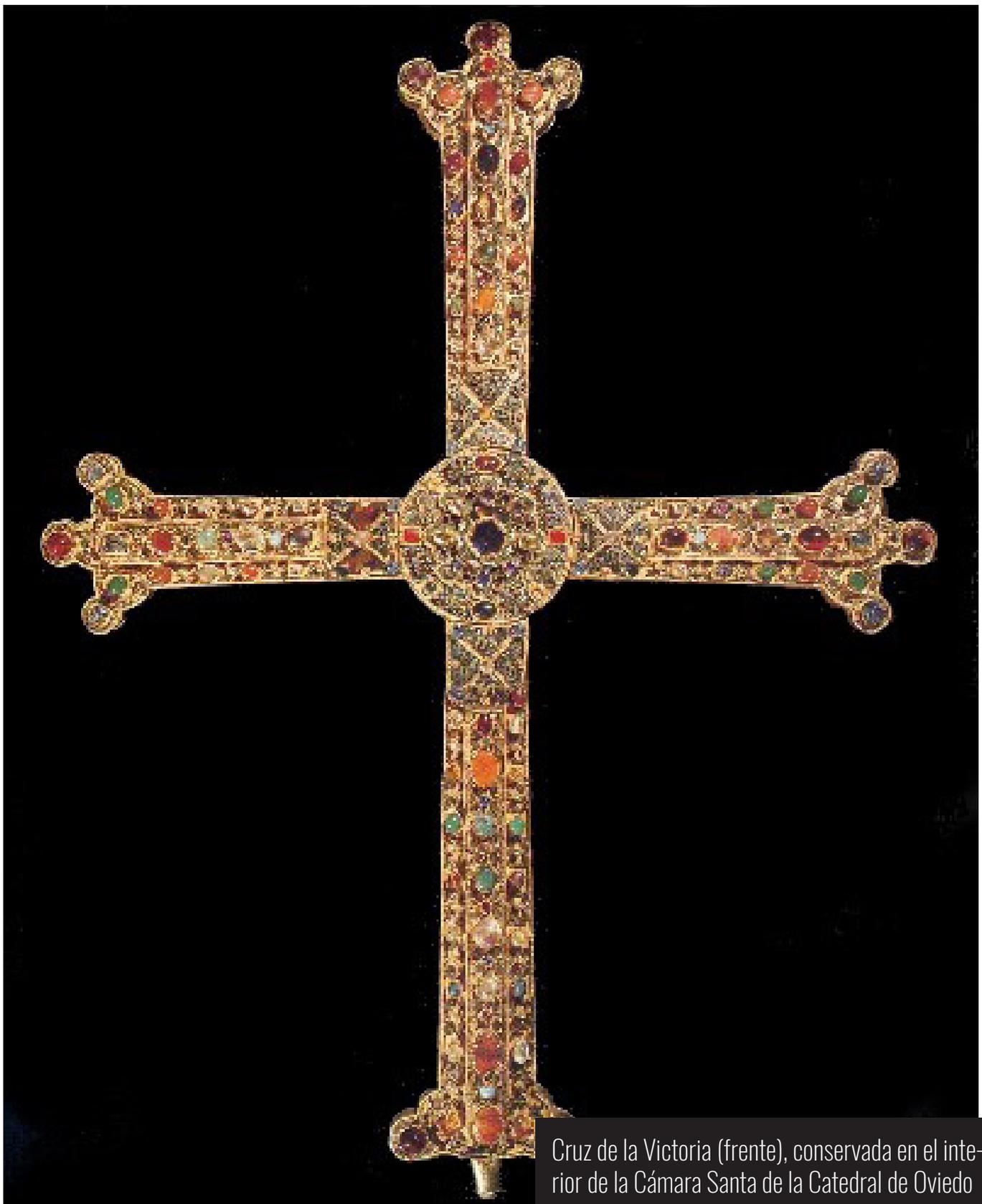
Cruz de los Ángeles, conservada en el interior de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo

Comencemos con el primer caso. La llamada Cruz de los Ángeles fue ofrecida por Alfonso II en el año 808. Si bien es poca la información sobre su uso primitivo, se supone que su función era procesional. Al no tener enganches para ser suspendida, se cree que el obispo la llevaba al desfilarse en alguna ocasión especial y que luego permanecía guardada en el tesoro. Sin embargo, la *Historia Silense* la describe, en el siglo XII, colocada en el altar de la iglesia de San Salvador. Teniendo en cuenta el momento cronológico, esta disposición no es de extrañar ya que a partir del siglo XI encontramos cruces enjovadas sobre altares.

En el texto mencionando anteriormente aparece la leyenda que marca el nuevo significado de la cruz. Allí la pieza (que originalmente era una ofrenda) aparece descrita como un *acheiropoieton* (una representación realizada milagrosamente y no por la mano del hombre), fabricada por dos ángeles bajo la apariencia de orfebres. Así el objeto adquiere un carácter superior marcado por la decisión divina de entregar a esa diócesis en particular una ofrenda. Este cambio en el relato es fundamental para aumentar el status del objeto y por ende de la diócesis que la posee; el lugar fue elegido por Dios.

Actualmente la cruz se puede observar entre dos ángeles inclinados en gesto de adoración. Se tratan de agregados escultóricos modernos, pero que sin embargo, reproducen otros más antiguos anteriores

al siglo XIV. Ya desde principios del siglo VII, además, la crux gemmata puede estar flanqueada por dos ángeles de pie como guardia de honor.



Cruz de la Victoria (frente), conservada en el interior de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo

Ahora bien, la otra pieza es la Cruz de la Victoria. En el año 908, Alfonso III, monarca asturiano, entregó esta cruz enjoyada a la Iglesia de Oviedo para uso originalmente procesional. Su nombre alude a la leyenda que asegura que el alma de madera de la pieza habría sido enarbolada por el príncipe Pelayo en la batalla de Covadonga, la cual marcó el inicio de la insurrección cristiana contra la invasión musulmana. Si nos remitimos a las referencias literarias, las más antiguas son posteriores al siglo XVI y figuran en Ambrosio de Morales y Tirso de Avilés. De todas maneras hay un documento iconográfico que sugiere un posible origen medieval para el tema.

En el manuscrito número 2805 que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, una copia de fines del siglo XII del *Corpus pelagianum la Adefonsi tertii chronica*, solo se copia fragmentariamente a partir de Mauregato y en ella no aparece el príncipe Pelayo. Este personaje aparece en unos folios antes, en la *Chronica Albendensia*. En el capítulo correspondiente, la inicial de la primera palabra, *Primum*, toma un gran desarrollo independiente. El *scriptorium* de Oviedo toma la crónica y representa en la P inicial al rey Pelayo en la batalla de Covadonga. A través del astil de la P, ascienden los musulmanes vestidos como guerreros convencionales sin detalle que identifique su credo. Estos soldados intentan alcanzar la parte superior donde la figura de Pelayo

surge de una estructura arquitectónica. Nuestro personaje está ataviado como rey, con una corona que se corresponde con los modelos miniados de finales del siglo XI. El príncipe asturiano sostiene en su mano izquierda una cruz a la que señala con la mano derecha, resaltando la importancia de este objeto.

Quizás el caso de Pelayo en la Cruz de la Victoria es el ejemplo más explícito de la capacidad simbólica y evocadora que portan, aún al día de hoy, los emblemas asturianos (la bandera de Asturias, por ejemplo, sigue manteniendo esta cruz como símbolo). Al frente de una diócesis que se alejaba de los centros de poder, un astuto obispo supo renovar el significado de sus emblemas para incorporarlos a un discurso de resistencia ante la pérdida de protagonismo en la antigua sede regia y ante la constante amenaza del Islam. Estas piezas son el testimonio del talento literario puesto al servicio de las instituciones cristianas en un intento por incrementar el prestigio y resistir al “olvido”.



Don Pelayo en la batalla de Covadonga, elaborado en el scriptorium del obispo Pelayo de Oviedo

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO ÁLVAREZ, Raquel. “El origen de las leyendas de la Cruz de los Ángeles y la Cruz de la Victoria (catedral de Oviedo): *cruces gemmato* al servicio de la propaganda episcopal”. *Territorio, Sociedad Y Poder*, 5, Universidad de Oviedo, 2012.

MARTIN BARRA, José Julio, “La cruz de Oviedo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*. Volumen VIII, N° 15, 2016.

JORGE ARAGONESES, Manuel, “Nuevo caso de aprovechamiento de material entre los canteros de Alfonso II”, *Archivum*, nº 3, pp. 31-4., 1953.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, “El lábaro primitivo de la reconquista: crucesasturianas y cruces visigodas”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXXXVI, nº2, pp. 276-296, 1955. Reeditado en 2003 en *Varia Medievalia* I. Real Academia de la Historia, Madrid, pp. 177-202.

EL PANTOCRÁTOR DE LA PARROQUIA STELLA MARIS Y EL *MAIESTAS DOMINI* DE SAN SERNÍN:

UN VÍNCULO ENTRE EL PRESENTE
Y EL PASADO MEDIEVAL



Sebastián Costa

Universidad de Montevideo

scosta3@correo.um.edu.uy

Para abordar esta temática se da un contexto histórico sobre la Alta Edad Media y el románico europeo. Se muestra la cosmovisión del hombre medieval, para explicar por qué surge este tipo de arte. Se muestran las concepciones teológicas de la época ya que son fundamentales para comprender estas representaciones de Cristo.

Además, se explica el concepto de *maiestas domini* y el de los tetramorfos, representaciones artísticas típicas del arte románico, que dicen mucho sobre la mentalidad de la época.

Finalmente, se investiga sobre el Cristo entronizado situado en el altar de la iglesia *Stella Maris* en Arocena. Se presentan datos sobre la obra, para analizarla de forma histórica y teológica comparándola con el Cristo entronizado de la basílica de San Sernín que se analiza de la misma forma.

El objetivo principal de este trabajo es demostrar el vínculo artístico entre el pasado medieval y el

presente en la escultura románica e iluminar sobre el legado del arte medieval en la época contemporánea.

MARCO TEÓRICO: LA ALTA EDAD MEDIA Y EL ROMÁNICO

Según Alfonso San José Carbajosa y José María González García, el arte románico florece entre el siglo X y el XII en Europa, afirman que el mismo fue bastante uniforme, no obstante, existen diferentes estilos, dependiendo del período y la zona.¹

Arnold Hauser dice que el románico se desarrolla en el contexto, en el que los núcleos artísticos y culturales comienzan a ser los monasterios. El arte florece en una red interconectada de monasterios con sus talleres.² Hauser comenta lo siguiente: “El arte románico fue un arte monástico, pero al mismo tiempo también un arte aristocrático”.³

Para explicar el arte románico se debe contextualizar el mundo del primer milenio, Joan Sureda comenta que la idea que tenían de que el mundo terminaría en el año mil, realmente no cambió nada en

1 J. María González García y A. San José Carbajosa, “Arte románico”, en *Trabajos prácticos de arte: una visión integradora: de Grecia al gótico*, Madrid: Ediciones Akal, 1991, p.197.

2 A. Hauser, “La organización del trabajo artístico en los monasterios”, *Historia social de la literatura y el arte I*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968, pp.223- 225.

3 *Ibidem*, p.233.

las vidas de las personas. Todos siguieron con sus correspondientes labores sin problema. Lo que más influyó el arte románico fue un renacimiento del deseo de alabar a Dios a través del arte, un anhelo por exaltar su gloria en obras artísticas.⁴

También es importante mencionar las peregrinaciones en la Alta Edad Media para entender el período, este fenómeno es explicado por Georges Duby:

*En los años que precedieron al Año Mil, cundió entre los muy grandes señores del reino de Francia el hábito de partir a la lejanía con sus sacerdotes y vasallos, para visitar un lugar santo. Esto significaba, a la vez, imponerse una penitencia saludable y asegurarse los favores de los personajes invisibles y formidables cuya sepultura se iba a saludar. A esto se añadían los placeres de un viaje en cuadrilla. Así el duque Guillermo de Aquitania «ya en su juventud había contraído el hábito de dirigirse todos los años a Roma, a la tumba de los Apóstoles; los años en que no iba a Roma hacía, en compensación, un viaje de devoción a Santiago en Galicia».*⁵

4 J.Sureda Pons, “El arte románico”, en A. Gómez Cedillo y J. A. Ramírez (coord.) *Historia del Arte: La Edad Media*, Madrid, Editorial Alianza, 1996, p.148.

5 G. Duby, “La purificación”, en *El Año Mil*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2018, p.165.

En las ciudades de peregrinaje se erigían iglesias imponentes, debido a que lo inmenso era sinónimo de belleza, se buscaba impresionar y llenar de júbilo al peregrino al ver la iglesia y su arquitectura, debía ser una experiencia espiritual.⁶

Otro proceso que influenció el desarrollo del románico fue el feudalismo, contribuyó en el establecimiento de una armonía en lo que a guerras y conflictos refiere. Este sistema, unido a un nuevo bienestar monetario contribuye a la creación de este nuevo arte.⁷

Es relevante explicar la concepción de belleza en el período románico, Buenaventura de Bagnorea en el siglo XIII explicó esta visión así:

La belleza de la imagen o de la pintura se refiere a su modelo de modo que no por sí misma esta es honorable como sucede si se honra la imagen del beato Nicolás; sino que la belleza se refiere al modelo de tal forma que incluso en la imagen hay belleza, y no solo en aquello de lo que es imagen. Así se pueden hallar en estas dos formas de belleza, aunque es obvio que el sujeto de la imagen es uno solo. Porque es evidente que la imagen se la considera bella cuando está bien pintada, y también se dice que es bella cuando representa

6 J. Sureda, *ob.cit.*, pp. 179-180.

7 *Ibidem*, pp.148-149.

bien aquello de lo que es imagen. Y que esta sea otra razón de belleza resulta del hecho de que una puede existir sin la otra; por la misma razón por la que se dice que la imagen del diablo es bella cuando representa bien la fealdad del diablo y por este aspecto es ella también fea.⁸

Según de Bagnorea, el arte se entendía por bello cuando representaba con claridad lo que se buscaba transmitir al espectador, el arte románico intenta mostrar con transparencia un concepto, en este caso es la fealdad del diablo, por lo tanto, es irrelevante si la imagen es fea, cuando muestra claramente lo que quiere representar.

Otro fenómeno importante que resaltar es el uso del arte como medio de catequización y evangelización, Joan Sureda afirma:

Las imágenes de lo divino no eran tenidas como frívolas y engañosas ilusiones, sino como algo tan indispensable para inculcar las doctrinas de la Iglesia a los iletrados, como lo eran los libros para aquellos pocos privilegiados que podían disponer de ellos y aún menos los que podían gozar de su lectura. Para los iletrados, en realidad para

8 Buenaventura de Bagnorea, “Comentario a las sentencias, I, 31, 2” (s. XIII), citado en U. Eco, *Historia de la belleza*, Barcelona: Debolsillo, 2004, p.133.

la mayor parte de la gente de la época, las figuraciones de los frescos que cubrían los muros de las iglesias, así como los relieves escultóricos, eran la verdadera palabra de Dios, la remembranza imperecedera de los sermones de los predicadores, la luz que les guiaba en el camino de la salvación.⁹

Con este concepto se entiende que el artista buscaba generar una respuesta psicológica y emocional en el cristiano, quería catequizar y educar a través de la imagen, por eso es importante la simpleza y la claridad del románico. El fiel debe comprender lo que está viendo y los conceptos que se buscan transmitir.¹⁰

Al respecto Sureda afirma: “Las formas claras y simétricas dominadas por la geometría responden a un estilo de plenitud plástica, un estilo en el que lo importante no era transcribir en una superficie o en un bloque de piedra la realidad exterior, lo que percibían los ojos, sino aquello que la época consideraba el ideal de perfección.”¹¹

Para vincular el arte románico a la zona de la obra que se analiza más adelante es prudente mencionar que según Juan Plazaola, el arte románico se gestó y afirmó en Francia, la obra a analizar se

9 Sureda, *ob.cit.*, p. 152.

10 *Ibidem*, pp. 152-153.

11 *Ibidem*, p. 199.

encuentra en una iglesia en Toulouse, Francia, es la catedral de St. Sernin un excelente ejemplo de la típica arquitectura románica.¹²

EL MAIESTAS DOMINI Y LOS EVANGELISTAS TETRAMORFOS

Para esta investigación es necesario definir dos *leitmotivs* del románico que están en las obras a analizar, estos son el Cristo en majestad y los tetramorfos. Según Juan Plazaola, el *maiestas domini* flanqueado por los evangelistas tetramorfos, es uno de los estilos típicos del románico. El autor afirma que la imagen está vinculada con la Biblia, específicamente con el Apocalipsis y la visión de Ezequiel.¹³

José Martínez Gázquez explica que en el *maiestas domini*, el mayor fundamento de la representación son las sagradas escrituras, usadas como justificación para esta imagen. La idea de Cristo como rey del universo sale de libros tanto del antiguo como del nuevo testamento.¹⁴

Para desarrollar este concepto es importante

12 J. Plazaola Artola, “La era románica”, en *Historia del arte cristiano*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999, pp.91-92.

13 *Ibidem*, p. 95-96.

14 José Martínez Gázquez, «Memoria de la *maiestas domini*: del mundo clásico a la Edad Media», *Cuadernos del CEMyR*, n°24, 2016, pp.40-43, https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6170/CC_24_%282016%29_02.pdf?sequence=1&isAllowed=y

mencionar el siguiente pasaje bíblico, que fundamenta esta representación de Cristo:

En ese mismo momento se apoderó de mí el Espíritu y estuve contemplando esto: En el cielo había un trono colocado y en el trono alguien estaba sentado que tenía aspecto como de jaspe verde y de ágata. Alrededor del trono un arco iris arroja reflejos de esmeraldas. Veinticuatro sillones rodean el trono, en los que están sentados veinticuatro ancianos con blancas vestiduras y coronas de oro en la cabeza. Del trono salen relámpagos, voces y truenos. Siete antorchas arden ante el trono, que son los siete espíritus de Dios. Ante el trono se extiende un mar como de cristal transparente. A los cuatro lados del trono permanecen cuatro vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. El primer viviente se parece a un león; el segundo, a un toro; el tercero tiene cara como de hombre, y el cuarto es como águila en pleno vuelo.¹⁵

Sureda explica que se muestra a Cristo elevado en los cielos en una posición de autoridad y aparece como juez del universo. Por eso se representa con semejante tamaño, para mostrar su grandeza. Según este autor Cristo está entronizado rodeado por

15 Apoc. 4, 2:7 Biblia latinoamericana.

un aura o mandorla de luz, gesticulando para mostrar su potestad, tiene una mano en alto en signo de bendición, esto representa su juicio y su poder y en la otra sostiene el libro de la vida, aquí se expresan sus características teológicas.¹⁶

Sobre la mandorla de luz que rodea a Cristo, Alfons Puigarnau afirma que tiene orígenes bíblicos y patrísticos, pero también influencias de otras tradiciones de oriente medio, además esta aureola busca mostrar que el Dios humano, Jesucristo, está unido al concepto teológico de la luz. Cristo encarnado está unido a la divinidad y la luz.¹⁷

Es importante mencionar los evangelistas tetramorfos, Sureda comenta que el Cristo en majestad suele estar rodeado por los cuatro evangelistas, San Juan, San Lucas, San Marcos y San Mateo, se representan correspondientemente con un águila, un toro, un león y un ángel, aparecen alabando a Cristo que está en el centro, basándose en la visión de Ezequiel.¹⁸ Según Irene González Hernando los tetramorfos pueden aparecer con alas, referenciando al ya mencionado extracto bíblico.¹⁹

16 J. Sureda, *ob.cit.*

17 Alfons Puigarnau, "Neoplatonismo e iconografía en la Europa medieval", *Anuario filosófico*, vol. 33, n° 2, 2000, pp. 662-665.

18 J. Sureda, *ob.cit.*, p.192.

19 I. González Hernando, «El tetramorfo», *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 3, n° 5, 2011, pp. 61-62.



Fig. 1 - Gilduinus, Bernardo (1096). *Christ in majesty* [escultura en mármol]. Bluffton University

EL MAIESTAS DOMINI DE SAN SERNÍN DE TOULOUSE Y DE LA PARROQUIA STELLA MARIS

La iglesia de San Sernín fue construida en Toulouse hacia el año 1080 según María Teresa González Vicario, Esther Alegre Carvajal y Genoveva Tusell García. Se dice que el Cristo en majestad (fig. 1) de esta iglesia fue construido por Bernardo Gilduinus como bajorrelieve.²⁰ Se hizo en mármol, algo extraño en el románico ya que normalmente se empleaba el mismo material usado para construir los muros.²¹ Se aprecia que su mano derecha está levantada en bendición, su izquierda sostiene un libro, además está rodeado por un halo de luz y los tetramorfos.

Según Thomas W. Lyman, en el libro que Cristo sostiene en su mano está escrito *Pax Vobis*, además resalta que ahora la escultura está en el ambulatorio. Probablemente haya pertenecido a un santuario en el que los peregrinos se encontraban con la escultura al entrar en la nave de la parroquia. Es posible que haya sido pensado como referencia a la última reunión entre Cristo y sus discípulos y a otras escenas bíblicas.²²

20 M. T. González Vicario, E. Alegre Carvajal, G. Tusell García, «Pintura y escultura románica», en *Historia del arte de la antigua Edad Media*, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2009, p.213.

21 Sureda, *ob.cit.*, p.159.

22 T. W. Lyman, "The Sculpture Programme of the Porte Des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, 1971,p.34.



Fig. 2 - Stella Mattos de Calvo, *Maqueta del Pantocrator* [arcilla, colado en yeso]. Foto tomada por mí

Sobre el Cristo en majestad de la parroquia Stella Maris (fig. 2) se puede decir que se sitúa en el altar mayor desde 1990, fue transportado a donde está ahora por el obispo Alberto Sanguinetti. Este Cristo fue confeccionado por Stella de Calvo, lo talló en madera. Además, los costos de su creación fueron cubiertos por los fieles.²³

Ese Cristo sostiene en la mano izquierda las tablas de la Ley y su mano derecha está en signo de bendición, mientras Cristo se encuentra rodeado por los evangelistas tetramorfos.²⁴ Además, encima de él se encuentra la mano de Dios Padre, señalando a Cristo, saliendo de una nube, esta imagen está envuelta en un círculo.²⁵

LA INFLUENCIA ROMÁNICA EN EL MAIESTAS DOMINI DE STELLA MARIS: SU VÍNCULO CON EL CRISTO DE SAN SERNÍN

Al momento de comparar las obras se ve una influencia del románico en el tallado de la parroquia Stella Maris. Encontramos muchos elementos en común entre ambas obras, el primero es que mues-

23 “Historia y presente de la parroquia Stella Maris”, Iglesia Católica Montevideo.

24 Entrevista con funcionario de la parroquia Stella Maris, Montevideo, 23 de junio de 2023.

25 S. Matos de Calvo, J. Nieva, A. Sanguinetti Montero, *El Cristo pantocrator de la Parroquia Stella Maris* Montevideo: Impresora Delta, 1996, pp.24-25.

tran a un Cristo sentado en un trono, como rey. Hay una similitud en sus manos, en las dos obras la mano derecha hace un signo de bendición y la izquierda sostiene un libro. En el caso de San Sernín se mencionó que el libro dice *pax vobis* (*pax* significa paz y *vobis* significa vosotros),²⁶ mientras que el Cristo de Stella Maris sostiene un libro, que si es mirado de cerca dice «yo soy la verdad».

En referencia al Cristo de Stella Maris, según el padre Alberto Sanguinetti su entronización simboliza la gloria de Cristo y el reino del Resucitado, se muestra que Cristo está entronizado a la diestra de Dios Padre, se exalta su realeza y su poder sobre el universo.²⁷ Podría llegarse a asumir que el mensaje del Cristo de San Sernín es similar. Aunque no se pueden afirmar las intenciones del artista.

Cristo se ve rodeado por un halo de luz y por los evangelistas tetramorfos con alas en ambas obras, en San Sernín los evangelistas están adosados a la obra, en Stella Maris parecen haber sido tallados por separado.

Según Sanguinetti el tetramorfos busca mostrar un concepto de cuaternidad, este concepto refiere al cuatro como un número relacionado a la perfección y lo sagrado.²⁸ Además, esta mandorla que rodea a

26 J. M. Mir, *Vox Diccionario Ilustrado: latino - español, español - latino*, Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana, 1992.

27 de Calvo, Nieva y Sanguinetti Montero, *El Cristo pantorator de la Parroquia Stella Maris*, 26.

Cristo en Stella Maris es, en las palabras del padre Sanguinetti: «círculo de luz, que expresa la divinidad». Busca mostrar también los misterios del Dios único y trino.²⁹

En ambas obras Cristo tiene un halo circular con una cruz detrás de su cabeza. Por otro lado, se diferencian ambas imágenes en que el Cristo de San Sernín no tiene barba, el de Stella Maris sí.

Otra similitud entre ambas piezas es el anti-naturalismo, explicado por Plazaola como un irrealismo utilizado para expresar claramente un significado.³⁰ Mientras la obra de San Sernín es claramente irrealista, la de Stella Maris es un poco más detallada, pero es anti-naturalista en sus proporciones.

Sobre el anti-naturalismo se puede resaltar la mano en bendición, desproporcionada y grande en ambas esculturas, en el caso de Stella Maris se sabe que fue intencional y se quería que se extendiera hacia adelante.³¹ Es curioso que en la primera maqueta del pantocrátor la artista esculpió a Cristo con la mano pegada al cuerpo (ver fig. 3).³²

28 *Ibidem*, pp.28-29.

29 *Ibidem*, p. 25.

30 Plazaola Artola, *ob.cit*, p.100.

31 de Calvo, Nieva y Sanguinetti Montero, *ob. cit.*, p.27.

32 Entrevista a Mattos de Calvo, Stella, Montevideo, 30 de junio de 2022.



Fig. 3 - Mattos de Calvo, Stella (1990). *Pantocrátor* [tallado en madera]. Foto tomada por mí

La mano grande representa la divina facultad y autoridad de Cristo, la mano que decide el destino final del hombre, tanto sea el cielo como el infierno y que bendice. Y su extensión hacia adelante representa a Cristo alcanzando a sus seguidores para salvarlos, al menos en el caso de Stella Maris.³³ Sin embargo, en el Cristo de San Sernín la mano está adosada al cuerpo.

Por otro lado, está la cabeza, en ambas obras tiene un gran tamaño en comparación al cuerpo. En el Cristo de Stella Maris representa que Cristo es líder de lo creado, líder de la Iglesia Católica.³⁴

Teniendo en cuenta el concepto explicado por Plazaola sobre ese anti-naturalismo, el Cristo de San Sernín puede haber sido esculpido con la misma intención de dar claridad a un mensaje, a través del tamaño y la desproporción.³⁵

Ambas obras presentan un estilo de dibujos lineales, principalmente en los ropajes de Cristo.³⁶ En el Cristo de Stella Maris es explicado por la escultora que buscan mostrar movimiento, tanto las líneas diagonales, como los espirales, son símbolos de perpetuidad, buscando expresar una cierta cadencia.³⁷

A su vez, se ve más ornamentación en la obra

33 S. de Calvo, J. Nieva y A. Sanguinetti Montero, *ob.cit.*, 27.

34 *Idem.*

35 J. Plazaola Artola, *ob.cit.*, p. 100.

36 *Idem.*

37 S.de Calvo, J. Nieva y A.Sanguinetti Montero, *ob.cit.*, p.12.

de San Sernín de Toulouse, en el románico se ornamentaba por belleza estética, en cambio en Stella Maris, por más que haya mayor detalle y definición no se nota una intención de decorar extensivamente la obra.³⁸

Es importante mencionar también el vínculo de las obras a la arquitectura, sabemos que en el románico hay una tendencia a adosar las esculturas a la arquitectura, para demostrar una idea con la colocación.³⁹ Stella de Calvo parece claramente haber seguido este concepto.

La obra está colocada en el altar.⁴⁰ El altar es un lugar sacro, es la salvación a la que el fiel quiere llegar. Además, se encuentra centrada, lo que busca representar que Cristo es la fuente de todo. Y que este colocado alto en la pared muestra que: «es el centro del mundo divino, que está elevado, en los cielos».⁴¹

En el caso de San Sernín fue mencionado que posiblemente la escultura se haya encontrado en la nave de la parroquia, representando el último encuentro de Cristo con los apóstoles, se repite un *leitmotiv* de colocar en la nave lo que el fiel quiere

38 J. Plazaola Artola, *ob.cit.*, p. 100.

39 *Idem.*

40 «Historia y presente de la parroquia Stella Maris», Iglesia Católica Montevideo, acceso el 25 de junio, 2023, <https://icm.org.uy/historia-y-presente-de-la-parroquia-stella-maris/>

41 S.de Calvo, J. Nieva y A.Sanguinetti Montero, *ob cit.*, p.23.

alcanzar, que es a Cristo.⁴²

Por último, la similitud más importante entre ambas obras es la intención de transmitir un mensaje a los fieles, se expresa la idea de Cristo como rey del universo y juez, en ambas obras vemos una intención de catequizar. Se busca la evangelización a través de la palabra de Dios en imagen, el arte es recuerdo permanente de la autoridad de Cristo.⁴³ Como dijo Stella Mattos de Calvo: “Además, esta detectivesca iconográfica, esta geometría placentera no es importante. Lo importante es el impacto, lo que penetra en nuestro interior.”⁴⁴

REFLEXIONES FINALES

Luego de este análisis, se podría decir que hay un vínculo entre el arte románico altomedieval y el arte contemporáneo, tanto en el sentido estético, artístico y físico, como en el sentido filosófico y teológico. No solo vemos estilos similares, sino que conservamos los mismos símbolos, las mismas concepciones teológicas y se quieren transmitir los mismos mensajes, por lo menos al ver estos dos casos, San Sernín y Stella Maris, se busca la catequización a través del

42 T. Lyman, «The Sculpture Programme of the Porte Des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, 1971, p. 34.

43 J. Sureda, *ob.cit.*, p. 152.

44 S.de Calvo, J.Nieva y A.Sanguinetti Montero, *ob.cit.*, p. 12.

arte, idea que es expresamente románica. Se ve claramente que hay una permanencia de la relevancia del mensaje, de cómo el arte no es forma solamente, sino significado. En estas dos obras se ve reflejado realmente el legado altomedieval que ha conservado la sociedad moderna, que además de ser un legado artístico, es un legado simbólico y humano.

BIBLIOGRAFÍA

González García, José María y Alfonso San José Carbajosa. «Arte románico». En *Trabajos prácticos de arte: una visión integradora, de Grecia al gótico*. Madrid: Ediciones Akal, 1991.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte: tomo I*. Traducido por A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Madrid: Ediciones Guardarrama, 1968.

Sureda Pons, Juan. «El arte románico». En *Historia del arte: la Edad Media*, vol. 2 coordinado por Adolfo Gómez Cedillo y Juan Antonio Ramírez. Madrid: Alianza Editorial, 1996, 148-211.

Duby, Georges. La purificación. En *El Año Mil*, trad. por Irene Agoff. Barcelona, Editorial Gedisa, 2018, 139-169.

de Bagnorea, Buenaventura, s. XIII «Comentario a las sentencias, I, 31, 2», citado en Umberto Eco. *Historia de la belleza*, trad. por María Pons Irazazábal. Barcelona: Debolsillo, 2004.

Plazaola Artola, Juan. «La era románica». En *Historia del arte cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999, 87-116.

Martínez Gázquez, José. «Memoria de la *maiestas domini*: del mundo clásico a la Edad Media». *Cuadernos del CEMyR*, nº 24 (2016): 31-50, https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6170/CC_24_%282016%29_02.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Hurault, Bernardo y Ramón Ricciardi. *La Biblia: Latinoamérica*. Roma: Sociedad Bíblica Católica Internacional, 1972.

Puigarnau, Alfons, «Neoplatonismo e iconografía en la Europa medieval». *Anuario filosófico*, vol. 33, n° 2 (2000): 655-673, DOI:10.15581/009.33.29548

González Hernando, Irene. «El tetramorfo», *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 3, n° 5 (2011): 61-74, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Tetramorfo.pdf>

González Vicario, María Teresa, Esther Alegre Carvajal, Genoveva Tusell García. *Historia del arte de la antigua Edad Media*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces, 2009.

Lyman, Thomas W. «The Sculpture Programme of the Porte Des Comtes Master at Saint- Sernin in Toulouse». En *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 34: 12– 39, <https://doi.org/10.2307/751013>

Iglesia Católica de Montevideo. «Historia y presente de la parroquia Stella Maris». Acceso el 25 de junio, 2023.

<https://icm.org.uy/historia-y-presente-de-la-parroquia-stella-maris/>

Mir, José María. *Vox Diccionario Ilustrado: latino - español, español - latino*, 15. a ed. Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana, 1992.

Mattos de Calvo, Stella, Javier Nieva y Alberto Sanguinetti Montero, *El Cristo Pantocrator de la Parroquia Stella Maris*. Montevideo: Impresora Delta, 1996.

NECROMANCIA¹:

EL DESEO DE LA COMUNICACIÓN CON LOS
MUERTOS DURANTE LA PLENA EDAD MEDIA



Ainhoa Alarcón Escalante
Universidad Nacional del Comahue
ainhoaalarcon27@gmail.com

La brujería es parte del mundo medieval, no podemos verla con ojos actuales. No debemos ponerle otro nombre, ni buscarle otro sentido más que el pensado en aquella época. Lo imaginario para nosotros, en el mundo medieval forma parte de lo real. Tocaremos un aspecto concreto de la magia oscura, la necromancia: el arte de hablar con los muertos. Siguiendo a Michelet², planteamos a la necromante con un rol social claro: el de la comunicación, en una sociedad donde este tipo de comunicación se hace inevitablemente deseable.

Nuestra hipótesis sostiene que los vínculos establecidos en vida con los muertos, en especial los familiares, generan condiciones de posibilidad en

1 Entendemos por necromancia la práctica mágica para la comunicación con los muertos, principalmente para traerlos desde el más allá. En cambio nigromancia hace referencia a toda la magia considerada maligna, dentro de la cual encontramos, entre otras, a la necromancia.

2 J. Michelet, J. *La Bruja*, Ediciones Ibérica, 2020.

las que la necromancia podría ser deseada. Por lo tanto, se debe pensar durante la Plena Edad Media, antes de la Inquisición, ya que esta significa un rompimiento con la concepción acerca de la magia, la consideración acerca de la bruja y la relación cotidiana con la acción mágica.

La magia se puede entender como buena o como mala, pero puede haber magia considerada maligna que sea deseada por quien la busca. Nos dice Michelet: “¿Quién no tiene interés en hacerlo? ¿Quién no ha perdido a alguien, quién no ha llorado? ¿Quién no ve con alegría que se tiende un puente entre los dos mundos? «¡Oh, bruja bendita!...»”³

LA MAGIA Y LAS BRUJAS, ALGUNAS DEFINICIONES

La magia durante el medioevo es entendida como parte de lo maravilloso, lo extraordinario que está por encima de la leyes de la naturaleza y no se puede comprender si no es con fé. Le Goff⁴ lo define desde la *mirabilia*, un universo, el de lo sobrenatural, que se cuela en lo cotidiano. Distinguimos dos tipos de magias.⁵ Una, llamada magia natural, compati-

3 *Ibidem*, p.102.

4 J. Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Gedisa editorial, 1994.

5 S. Giralt, “Magia y ciencia en la Baja Edad Media: La construcción de los límites entre la magia natural y la nigromancia, c. 1230 - c. 1310”, *Clío y crimen* 8, 2011, pp.15-72.

ble con las ideas del cristianismo porque no hace tratos con lo que considera el mal, haría uso de las cualidades naturales de la creación de Dios.⁶ Otra, llamada nigromancia, es dirigida por los demonios con el objetivo de sacar beneficios. Debemos aclarar una confusión etimológica,⁷ nigromancia es la magia diabólica ya que sustituye el *nekros* griego por el *níger* latino, en cambio necromancia es la magia que actúa sobre la muerte.

Está relacionada con fines negativos y el trato del diablo. Queda evidenciado en la cantiga 125 de las cantigas de Santa Maria, Corti⁸ ve en la imagen la lucha entre el poder de la Iglesia en la virgen, frente al poder de los demonios conjurados por el clérigo. La Iglesia de aquel momento la repudiaba, ya que alejaba de Dios.⁹ Aún así la cotidianeidad se aleja de las creaciones teóricas religiosas-legales. Definiremos necromancia como:

“...una práctica mágica que implica la comunicación con un muerto ya sea para convocar a su espíritu en forma de aparición, visión o en for-

6 R. A. Torres, “El mundo de la comunicación con los muertos (I) La necromancia. *National Geographic Society*.

7 *Ibidem*.

8 F. Corti, “Cantiga 125: la nigromancia y las relaciones entre imágenes y textos” Alcanate: *Revista de estudios Alfonsés*, 5, 2007, pp. 293-305.

9 M. Albiol Albiol, “Una breve revisión de las nociones sobre la magia y sus practicantes durante la Alta Edad Media” *REVISTA HÆRÉTICVS*, 2002, pp. 37-47.

ma material, con el propósito de la adivinación [...] obtener información oculta, [...] manipular la voluntad de una persona o personas [o simplemente] traer a alguien desde el más allá”¹⁰

Circe en Homero¹¹ y Endor¹² en la Biblia¹³ son las nigromantes por antonomasia. Para nosotros: “nigromantes son aquellos con cuyos hechizos aparecen los muertos resucitados y adivinan y responden a las preguntas que se les formula”.¹⁴ Durante la Plena Edad Media, especial los espacios que luego de la reforma serán protestantes,¹⁵ habrá un este-

10 R. A. Torres, “El mundo de la comunicación con los muertos (I) La necromancia. *National Geographic Society*. s/p.

11 Homero, *Odisea*, Losada, 1973.

12 Véase: F. Corti, *op. cit.*, p. 293-305.

13 Aunque las escrituras lo condenan de forma explícita en varias ocasiones, véase: Levítico, 19:31, Deuteronomía 18:11. A pesar de ello los muertos hacen predicciones acerca de Jerusalén: “Desde el suelo, donde estés tendida, hablaras, pero tu palabra será sofocada por el polvo. Tu voz saldrá desde la tierra como la de un fantasma y tus palabras brotarán del polvo como un murmullo” (Isaias, 29:4). Bien nos dice Michelet en *La Bruja*, hay dos cosas proscritas en la Edad Media: prever el futuro y evocar el pasado, es decir, relacionarse con la naturaleza.

14 P. Castro Hernández, “La magia en los libros de viajes medievales: una aproximación a la nigromancia y los encantamientos en las andanzas de Pero Tafur” *Revista Sans Soleil estudio de la imagen*, 2016, pp. 66-75. p. 72.

15 Los países protestantes serán los que llevarán la principal caza de brujas dentro de todo el proceso de la inquisición. Esta institución se asentó en más de un país y por lo tanto tuvo variantes en cada uno de los casos. Así como la inquisición española buscaba ir contra moros y marranos, en los países protestantes, por ejemplo Alemania, se va a ir con las mujeres percibidas como brujas.

reotipo de necromante: “La figura estereotipada de nigromante, que practica una magia superior, de transmisión escrita, es masculina: suele ser alguien capaz de leer en latín y por lo tanto a menudo es un clérigo y a veces incluso un universitario”.¹⁶ Sin embargo, excavaciones arqueológicas encontraron cadáveres supuestamente usados para necromancia, sin relación con el estereotipo. No debemos olvidar que el saber campesino fue de difícil conservación, se transmitía de forma oral.¹⁷ Miguel Albiol nos invita a pensar un actor social amplio:

*“es muy difícil de encasillar dentro del arquetipo de magos, hechiceros, curanderas y nigromantes, ya que se encuentran todo tipo de personas, desde clérigos, monjes, párrocos, cirujanos, barberos, comadronas, sanadores populares e incluso personas comunes y corrientes sin ninguna preparación”.*¹⁸

Este actor social amplio es, definible por la satisfacción del deseo de la necromancia. La acción para cumplir el deseo de hablar con los muertos es lo que hace al necromante.

16 *op. cit.*, 5.

17 Véase : M. Albiol Albiol., *op. cit.*

18 *Ibidem*, p. 44.



La Danse Macabre (S. XV). Bibliotheque de la Sorbonne, Paris, Francia

LA INQUISICIÓN, CAMBIO DE TIEMPOS

La Inquisición tiene su momento álgido durante el S. XVI,¹⁹ buscó la persecución de la herejía en toda Europa. Ortega Muñoz encuentra dos factores que dan a la persecución de la brujería de forma sistemática y formal. El primero es la Reforma protestante, se aboga por la persecución y el castigo del pacto con el diablo. El segundo es el nacimiento de la ciencia, el rechazo de los conocimientos que no se consideran modernos alimentan la carga negativa sobre la magia. Anteriormente, la brujería era vista con normalidad, lo maravilloso era parte de lo cotidiano. La difusión de las ideas de los persecutores de la brujería fue cambiando la forma de percibir y relacionarse, empezó a ser característico de toda acción mágica.²⁰

Un ejemplo está en la literatura artúrica. Con anterioridad al S. XII se encuentra a Morgana como una bruja benevolente o un hada, con el paso del tiempo la encontramos como vengativa. En ella se condensa el cambio que sufre la visión sobre la bruja. Es por este cambio que nos interesa tomar una periodización anterior a la Inquisición, en especí-

19 V. J. Ortega Muñoz, "Brujería en la Edad Moderna. Una aproximación", *Revista de Claseshistoria*, 4, 2012, s/p.

20 *Ibidem*.

fico la Plena Edad Media en países que luego de la reforma religiosa serán protestantes. Ya que en ellos encontramos una persecución específica, la de las mujeres percibidas como brujas. En estos espacios nos encontramos con el cambio de noción acerca de lo mágico. Nos interesa pensar la bruja dentro de un mundo que tiene completamente normalizada la magia. Un mundo donde hay magia aceptable y hasta deseable, es decir, la Plena Edad Media.



Triunfo y danza de la muerte (1484-1485). Giacomo Borlone de Buschis

LA VIOLENCIA Y LA FAMILIA, UNA RELACIÓN CONSTANTE

La necesidad de comunicación con los muertos puede tener estrecha relación con las condiciones del mundo en que se vivía: un mundo violento.

A partir del año mil²¹ se incrementa la violencia. Devia sostiene que la ésta tiene una función transicional: “La violencia es consustancial al feudalismo, por lo que [...] no hubo periodos de inusitada violencia que interrumpieron la reproducción de la sociedad, sino que esta continúa construyéndose a través de la violencia”.²² Aquella noción no nos debe acercar a los estereotipos decimonónicos que califican al medioevo como una “edad oscura”. La idea de la “buena muerte”²³ revela los miedos, la familiarización se evidencia en obras artísticas. Era un mundo donde la muerte sobre todo de los hijos estaba muy cerca. Este mundo de dolor por la pérdida fue retratado por Arroñada.²⁴

Orme y Sharar²⁵ matizan las hipótesis de Aries. La inexistencia de la infancia en la sociedad medieval, no es algo para refutar. Pero si su hipótesis acerca del cariño, según los autores ingleses. Sostienen que la imagen de la virgen Maria con el niño

21 G. Bois, *La revolución del año mil*, Crítica, 1991.

22 C. Devia, “Aproximaciones historiográficas a la violencia en la Edad Media”, *Medievalistas online*, 18, 2015, p. 10.

23 Véase: C. J. Días Angelo de Souza, “Muerte y representación en la Edad Media: consideraciones sobre la imagen, la iconografía de la muerte y la influencia de la Peste Negra en el surgimiento de los temas macabros”, *De Medio Evo*, 2018, pp. 239-259.

24 S. Arroñada, “Madres, Padres e hijos pequeños en las Cantigas de Santa Maria. Modelos e interrelaciones”, *Centro de Estudios del Camino de Santiago*, 12, 2006, p. 109-125.

25 Véase: *Ibidem*.

fue popular porque había un amor hacia los niños que lo permitió.

Gomes y Curto²⁶ plantean que en el medioevo la familia es un “concepto plástico” porque esta era parte de las “sociedades de casa” donde el parentesco está formado por quienes viven en un mismo lugar, también porque al empezar a implementarse los papeles de familia dependen de la memoria. A su vez la familia estaba atravesada por factores socio-económicos y geográficos, con varias generaciones y adopciones. En los linajes no solo cabía la “biología”, también existía un “parentesco ritual” el cual se basa en valores como la lealtad, la amistad, o hasta el mecenazgo. En definitiva tenemos familias extendidas.

Miremos las cantigas donde figura el dolor por la muerte. La cantiga 331: “Y gritaba mucho, arrancándose el cabello,/ y no dejaba de retorcerse los dedos de las manos/ ni tampoco de agitar los brazos/ diciendo: ‘sin ti, hijo mío, este mundo quedo sin luz...’.”²⁷ La cantiga 122 muestra el ocultamiento del dolor ya que este estaba más asemejado a las reacciones de los gentiles y no la reacción de la ma-

26 C. Gomes, y A. Curto, “Family in medieval society: A bioarchaeological Perspective”, *Genealogy*, 8, 2024.

<https://doi.org/10.3390/genealogy8010020>

27 Alfonso X, Rey de Castilla; Fidalgo Francisco, E. (trad.) *Traducción al castellano de las “Cantigas de Santa María” de Alfonso X el Sabio Alicante*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022, p. 341.

28 *Ibidem.* p.177.

dre de la infanta fallecida.²⁸ Otra cuenta del dolor de una monja al no poder ver a su hijo: “... y quiso encontrar a su hijo, pero su búsqueda fue en vano/ [...] y sufría más por el de lo que sufre una leona por su cachorro....”²⁹ Estos hechos también son acompañados, en algunos casos, por los padres, como se puede ver en la cantiga 43 y 411.

Los vínculos familiares, con sus particularidades al tratarse, como se ha dicho, de un “concepto plástico”³⁰, están a la merced de un mundo especialmente emparentado con la muerte y la violencia. Esta relación da muestras de las condiciones de posibilidad para que la necromancia sea deseada por quienes habían perdido un ser querido. Es una sociedad atravesada por la violencia y relacionada con la muerte, y a su vez una sociedad que nos muestra los lazos de familia, amor y dolor. Por qué no querían el contacto con los muertos. Michelet lo deja claro: “Los muertos han partido. Dulce y desgarradora, queja. ¿Es justa? No. Prefiero olvidarte mil veces de mí mismo antes que olvidarlos a ellos. Y, sin embargo, cueste lo que cueste, estamos obligados a decirlo, algunas huellas se escapan...”³¹ Si es la muerte la que quita al ser querido, ¿no es coherente querer revertirlo?.

29 *Ibidem.* p.85.

30 C. Gomes, y A. Curto, *op. cit.* P.25.

31 J. Michelet, *ob.cit.*, p. 99.



RETOMANDO A MICHELET, UNA COMUNICACIÓN INEVITABLE. REFLEXIONES FINALES.

Los lazos creados en el contexto de violencia dan las condiciones de posibilidad para que la necromancia sea deseada, a pesar de ser condenada desde la Iglesia. El sentimiento es de desesperación y el deseo de reencuentro lleva a un deseo de comunicación con los muertos. Tenemos un pueblo en donde la bruja es benévola y buscada, es sanadora. Frente a una vida tortuosa en donde la pérdida es familiar, la bruja contacta con los muertos.

La intención no es ofender a Dios, la experiencia se vive con un extremo temor: el bosque en donde vive la bruja, los tratos que hace, las consecuencias. Escondiéndose uno de los otros acuden a la bruja. Contactar con los muertos es un alivio. “El Espíritu calumniado, este monstruo despiadado, una rebelión caritativa, ha socorrido a los que lloran, consolado a los amantes, a las madres. Se ha apiadado de ellos en contra del nuevo dios”.³² Se desea contactar con los muertos, la necromante lo logra. La necromante tiene un rol social deseado, el de la comunicación, satisfacción del deseo. Una comunicación característica de la edad media: la comunicación con los muertos.

32 *Ibidem.* p. 101.

BIBLIOGRAFÍA

ALBIOL ALBIOL, M., “Una breve revisión de las nociones sobre la magia y sus practicantes durante la Alta Edad Media” *REVISTA HÆRÉ† ICVS*, 2002, p. 37-47.

ALFONSO X, REY DE CASTILLA; Fidalgo Francisco, E. (trad.) Traducción al castellano de las “Cantigas de Santa María” de Alfonso X el Sabio Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.

ARROÑADA, S. N. “Madres, Padres e hijos pequeños en las Cantigas de Santa Maria. Modelos e interrelaciones”, *Centro de Estudios del Camino de Santiago*, 12, 2006, p. 109-125.

BOIS, G. *La revolución del año mil*, Crítica, 1991.

CASTRO HERNÁNDEZ P., “La magia en los libros de viajes medievales: una aproximación a la nigromancia y los encantamientos en las andanzas de pero tafur” *Revista Sans Soleil estudio de la imagen*, 2016, p. 66-75.

CORTI, F., “Cantiga 125: la nigromancia y las relaciones entre imágenes y textos” *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 5, 2007, p. 293-305.

DEVIA, C. “Aproximaciones historiográficas a la violencia en la Edad Media”, *Medievalistas online*, 18, 2015, s/p.

DÍAS ANGELO DE SOUZA, C. J. “Muerte y representación en la Edad Media: consideraciones sobre la imagen, la iconografía de la muerte y la influencia de la Peste Negra en el surgimiento de los temas macabros”,

De Medio Evo, 2018, p. 239-259.

GIRALT, S., “Magia y ciencia en la Baja Edad Media: La construcción de los límites entre la magia natural y la nigromancia, c. 1230 - c. 1310”, *Clío y crimen* 8, 2011, p. 17-72.

GOMES, C. y CURTO, A. “Family in medieval society: A bioarchaeological Perspective”, *Genealogy*, 8, 2024. <https://doi.org/10.3390/genealogy8010020>

HOMERO, *Odisea*, Losada, 1973.

LE GOFF, J. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Gedisa editorial, 1994.

MICHELET, J. *La Bruja*, Ediciones Ibérica. 2020.

ORTEGA MUÑOZ, V. J., “Brujería en la Edad Moderna. Una aproximación”, *Revista de Claseshistoria*, 4, 2012, s/p.

Sagas arturicas, Alianza Editorial, 2011.

Santa Biblia, Ediciones Paulinas, 1976 V edición, A. G. Lamadrid, J. F. Hernandez, Imprimatur Juan, Obispo, Vic. General.

TORRES, R. A. “El mundo de la comunicación con los muertos (I) La necromancia. *National Geographic Society*, s/p.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

Facultad de Ciencias Sociales / Departamento de Historia
Cátedra Historia Medieval

SCRIPTORIUM

a ñ o . X — n° 40 — 2024 — issn n° 1853- 760x

COPYLEFT 2024 - Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

La universidad no es responsable por el contenido de los artículos publicados en el presente número. Los autores son los únicos responsables frente a terceros por reclamos derivados de las obras publicadas.

www.scriptorium.com.ar

DISEÑO: Macarena Portela

