

[Recepción del artículo: 22/10/2017]  
[Aceptación del artículo revisado: 04/12/2017]

## INTRUSOS EN LOS ICONOS. PERSPECTIVAS COMPARATIVAS SOBRE LOS RETRATOS INDIVIDUALES EN LA ICONOGRAFÍA SAGRADA

### INTRUDERS IN THE ICONS. COMPARATIVE PERSPECTIVES ON INDIVIDUAL PORTRAITS IN SACRED ICONOGRAPHY

MICHELE BACCI

Université de Fribourg - Suiza  
michele.bacci@unifr.ch

#### RESUMEN

En este estudio se formulan algunas reflexiones sobre los resultados de la reciente investigación sobre el fenómeno que Andrew Martindale definió eficazmente como la *intrusion of the secular*, “intrusión de la esfera secular”. Con eso entendía la tendencia de los particulares, desarrollada en el curso de la Edad Media, de apropiarse de porciones del espacio sagrado y a jalonarlas con signos visuales, como inscripciones, escudos y retratos, que explicitaban su asociación con personas físicas y grupos familiares. Este fenómeno se relaciona sobre todo con la difusión de una nueva sensibilidad religiosa, que se expresa a través del encargo testamentario de obras de arte y que constituye una estrategia para propiciar la salud espiritual de los particulares (*pro remedio animae*). En nuestro estudio, nos interrogamos acerca de las ventajas y de los límites de los instrumentos hermenéuticos utilizados por la historia del arte en el análisis de las imágenes de individuos particulares exhibidas en los espacios sagrados medievales.

PALABRAS CLAVE: arte testamentario, legados, imágenes *pro anima*, donantes, exvoto, retratos.

#### ABSTRACT

The present article proposes some thoughts about the outcomes of recent research on the phenomenon once described by Andrew Martindale as the “intrusion of the secular”. This expression was meant to synthetically summarize the historical vicissitudes which, in the course of the Middle Ages, encouraged the laity to appropriate large portions of sacred space and decorate them with such visual markers as inscriptions, coats-of-arms, and portraits. Such signs were intended to record the association of single church parts with either individuals or family groups. This phenomenon was largely the outcome of a new religious sensibility,

which manifested itself via the testamentary patronage of works of art and its use as a strategy to promote and enhance the soul's sake of single individuals (*pro remedio animae*). In this sense, questions are raised here as to both the advantages and limitations of the hermeneutic tools used by art historians in analysing the representations of individuals which came to be exhibited in Medieval sacred spaces.

KEYWORDS: testamentary art, legacies, *pro anima* images, donors, ex-voto, portraits.

En un artículo que se publicó en 1995, Andrew Martindale utilizó la eficaz expresión *intrusion of the secular* para describir la manera en que, en el curso de la Baja Edad Media, los laicos pertenecientes a diversas clases sociales y categorías profesionales, desarrollaron una actitud en relación al espacio sagrado hasta el punto de promover formas de decoración que parecían alentar la asociación de algunas partes del edificio con las expectativas y las exigencias, no necesariamente de carácter devocional, de grupos familiares y personas particulares<sup>1</sup>.

Desde varios puntos de vista, esta interpretación daba en el blanco: en los últimos siglos de la Edad Media se asiste desde Italia a Holanda, desde Inglaterra a España y también en el Oriente mediterráneo, a una implicación de los particulares en la decoración de las iglesias, que se manifiesta, no solo a través de su participación económica, sino incluso en la organización del espacio, la selección del conjunto figurativo, las composiciones y la iconografía y, en última instancia, en la percepción y la experiencia del ambiente litúrgico. Había muchas maneras de asociar algo personal al espacio arquitectónico una vez concluido y a los ritos que iban a desarrollarse en él. La deposición de exvotos, la oferta de indumentos para cubrir las estatuas, la donación de velas para iluminar la elevación de la hostia o la incisión de *graffiti* en las paredes están entre las soluciones más *sui generis*, pero no son nada en comparación con el privilegio, que desde la antigüedad estaba reservado a los reyes, a los grandes aristócratas y a los miembros de la alta jerarquía eclesiástica, de depositar el cuerpo en el interior de una iglesia.

A partir del siglo XIII, muchas personas pertenecientes a rangos sociales y esferas profesionales diversas alcanzaron el privilegio de enterrarse en el interior de los edificios sagrados y no en los cementerios contiguos. En especial pudieron hacerlo en la parte occidental de la nave que las fuentes identifican como la *ecclesia laicorum*, la iglesia de los laicos o los “no clérigos”, tras asumir los costes derivados de la construcción del espacio privativo y del mobiliario que debía complementarlo.

Las razones por las que se reclama este derecho con tanta insistencia son numerosas, pero sustancialmente los factores más decisivos deben buscarse en la difusión de una nueva sensibilidad religiosa que enfatiza la responsabilidad individual por el pecado y la posibilidad de redención ofrecida por el sacrificio de Cristo en la cruz. Esto último fue, sin duda, promovido y popularizado por las nuevas órdenes mendicantes, que eran también la expresión de una sociedad impregnada de fuertes cambios, asociados a la aparición de una nueva economía basada en la centralidad del comercio y de un mundo secular que, en muchos aspectos, reclamaba su

<sup>1</sup> A. MARTINDALE, “Patrons and Minders: The Intrusion of the Secular into Sacred Spaces in the Late Middle Ages”, en D. WOOD (coord.), *The Church and the Arts. Papers Read at the 1990 Summer Meeting and the 1991 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society*, Oxford, 1995, pp. 143-78.

importancia y primacía. En este contexto se desarrolló una aproximación al más allá que, en muchos aspectos, hoy puede parecernos muy funcionalista –utilitarista, dicho de otro modo– puesto que esa sociedad apostó por los beneficios económicos que las prácticas inmanentes al capitalismo conllevaban, a pesar de las frecuentes advertencias de las autoridades eclesiásticas sobre el perjuicio que suponían tales usos para la salud espiritual. La necesidad cada vez más apremiante de purgar el alma de sus errores, en aras de la salvación, se cumplió por medio del ejercicio de la caridad que, con el tiempo, se fue desviando de las obras de piedad tradicionales a la financiación del “fasto cultural”, en forma de adornos e imágenes para las iglesias, particularmente las de los órdenes mendicantes. Al tomar conciencia de la imprecisión de la ley canónica en este punto, los laicos vieron en la financiación de la arquitectura y en el adorno de las iglesias y casas conventuales una serie de beneficios extraordinarios. Al disponer sus legados testamentarios a favor de estas comunidades los particulares asumían una acción espiritual ventajosa puesto que, como contrapartida, podrían beneficiarse de oraciones de sufragio particularmente eficaces. Los mendicantes, en virtud de la santidad que conllevaba su estilo de vida extremo, dada su renuncia a la propiedad, pertenecían a la categoría evangélica de los «pobres de Cristo»<sup>2</sup>.

Muchos creían que la elección de sepultura en la iglesia conventual garantizaría una cierta implicación del difunto en la comunidad religiosa y, no sólo se solicitaron y obtuvieron que, durante el funeral, el cadáver llevase el hábito de la Orden, para hacer aparente esta afiliación, incluso hecha *in extremis*. La tumba mural, instalada bajo arcosolio, o más frecuentemente la excavada en el pavimento, cerrada con la correspondiente lastra, contribuyeron en gran medida al embellecimiento del espacio sagrado. Lo enriquecían, hacían evidente la fama de santidad atribuida a la comunidad religiosa que allí desarrollaba sus prácticas culturales y las segundas inhumaciones contribuyeron a definir un pavimento que protegía el edificio de la humedad y materializaba la idea, presente a menudo en los tratados litúrgicos contemporáneos, de los laicos como el fundamento de la comunidad cristiana. La intrusión de los particulares en el espacio sagrado conllevó que, en pocas décadas, los órdenes mendicantes abandonaran su ideario sobre el uso de moradas modestas y aceptaran que sus iglesias se transformaran en edificios grandes y ricamente decorados, gracias a los legados y donaciones de los promotores privados<sup>3</sup>. Es difícil decir en qué medida estos acontecimientos, que en realidad fueron muy rápidos, pudieron ser promovidos más o menos conscientemente por los propios mendicantes, puesto que tras aceptar la generosidad de los laicos y recibir su apoyo económico, los conventos fortalecieron su influencia y prestigio. Por lo que respecta a los patrocinadores, las ventajas fueron de orden más específicamente espiritual, también la posibilidad de liberarse de la estructura parroquial a la que pertenecían, lo que les evitaba que corresponden al rector y el obispo la llamada parte canónica, es decir un porcentaje sobre los legados destinados a obras de caridad<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Para una aproximación general a estos fenómenos, me permito remitir al lector a mis obras monográficas M. BACCI, *‘Pro remedio anima’. Immagini sacre e pratiche devozionali (secoli XIII e XIV)*, Pisa, 2000; Idem, *Investimenti per l’aldilà. Arte e raccomandazione dell’anima nel Medioevo*, Bari-Roma, 2003.

<sup>3</sup> El trabajo más completo sobre este tema es el de C. BRUZELIUS, *Preaching, building, and burying. Friars and the Medieval City*, New Haven, 2014.

<sup>4</sup> R. TREXLER, “The Bishop’s Portion: Generic Pious Legacies in the Late Middle Ages in Italy”, en idem, *Church and Community 1200-1600: Studies in the History of Florence and New Spain*, Roma, 1987, pp. 289-356. T. M. IZBICKI, “The Problem of Canonical Portion in the Later Middle Ages: The Application of ‘Super cathedram’”, en idem, *Friars and Jurists. Selected Studies*, Goldbach, 1997, pp. 143-157.

En este contexto, la financiación de obras de arte y arquitectura por parte de los particulares se convirtió en una de las estrategias más comunes para favorecer la salvación del alma. A las tumbas se asociaban los altares laterales erigidos para la celebración de misas votivas y aniversarios. Estos altares que estaban a cargo de un capellán remunerado según lo dispuesto específicamente en los últimos deseos del difunto: cada altar tenía que estar equipado con todo lo necesario para la celebración de los ritos, es decir *vasa sacra* y *non sacra*, mantelería, imágenes, candelabros y lámparas. Todas las estructuras asociadas al desarrollo de este tipo de actividad litúrgica destinada a propiciar la salud del alma de un individuo se definen genéricamente como “capillas”, un término con que se entendían tanto los independientes anexos al cuerpo principal del edificio, como los elementos ornamentales hechos de los materiales más dispares (albañilería, yeso, madera, etc.), tales como palios, sagrarios, ciborios, o “cielos”, llamados así por el hecho de que, en la mayoría de los casos, fueron pintados internamente con un cielo estrellado. A menudo el mismo testador contribuía a la decoración de las iglesias pertenecientes a diferentes órdenes: en los que no fue enterrado, podría limitarse a erigir un altar lateral o disponer la decoración pictórica de un sector del muro con una imagen sagrada que expresaba a la ansiedad del difunto por su propio destino en la otra vida<sup>5</sup>.

La distribución de tumbas, altares, capillas e imágenes en el espacio sagrado no necesariamente seguía un criterio preciso, a menos que la comunidad que administraba el edificio señalara estas directrices. De hecho, la articulación de las sepulturas y de las estructuras asociadas a la conmemoración de los difuntos formaron una red topográfica en el interior de la iglesia que a menudo parece caótica, porque está condicionada por múltiples factores, incluyendo la ambición personal del testador, su orientación devocional y su deseo de proximidad a partes

<sup>5</sup> Entre los numerosos estudios sobre la función e historia de las capillas-altares laterales en la Edad Media destacaré R. WAGNER-RIEGER, “Zur Typologie italienischer Bettelordenskirchen”, *Römische historische Mitteilungen*, 2 (1957-1958), pp. 266-98, en particular pp. 290-292; G. HENRY COOK, *Medieval Chantries and Chantry Chapels*, Londres, 1963; A. HÖGER, “Studien zur Entstehung der Familienkapellen und zu Familienkapellen und –altären des Trecento in Florentiner Kirchen”, tesis doctoral, Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1976; M. PAOLI, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento. Produzione artistica e cultura libraria*, Lucca, 1986, pp. 192-263; J. YARZA LUACES, “La capilla funeraria hispana en torno a 1400”, en M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ y E. PORTELA SILVA (coords.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y el arte de la Edad Media: ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 67-91; C. PLATT, *The Architecture of Medieval Britain. A Social History*, New Haven, 1990, pp. 135-143 y 169-180; H. COLVIN, *Architecture and the Afterlife*, New Haven-London, 1991, cap. IX y X, pp. 152-89 y 190-216; I. BANGO TORVISO, “Espacios para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, *Anuario del Departamento de historia y teoría del arte*, 4 (1992), pp. 92-132; A. GREWOLLS, *Die Kapellen der norddeutschen Kirchen im Mittelalter. Architektur und Funktion*, Kiel, 1999; C. FREIGANG, “Chapelles latérales privées. Origines, fonctions, financements: le cas de Notre-Dame de Paris”, en N. Bock, P. Kurmann, S. Romano, J.-M. Spieser (coords.), *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque de 3e cycle Romand de lettres Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000*, Roma, 2002, pp. 525-544; J. GARDNER, “The Family Chapel: Artistic Patronage and Architectural Transformation in Italy circa 1275-1325”, *Ibidem*, pp. 546-564; J. GUILLAUME (coord.), *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 11 au 14 juin 1996*, Paris, 2005; S. ROFFEY, *The Medieval Chantry Chapel: An Archaeology*, Woodbridge, 2007; J. M. LUXFORD y J. McNEILL (coords.), *The Medieval Chantry in England*, Leeds, 2011 (= *The Journal of the British Archaeological Association*, 164 (2011)); G. ANDENNA, “Definire, costruire, dotare e mantenere una cappella dal Medioevo all'età moderna”, en L. Arcangeli, G. Chittolini, F. Del Tredici, E. Rossetti (coords.), *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, Milano, 2015, pp. 13-33.

del edificio que podían ofrecerle mayores beneficios espirituales. Se elegían, por ejemplo, los puntos con mayor visibilidad (como la entrada de una iglesia o los escalones del coro), la proximidad a la imagen de un santo vinculado a la piedad personal del promotor. A veces, la razón para elegir una porción de suelo en lugar de otra resulta bastante sorprendente desde una perspectiva actual. Recuerdo el caso de un testador en Lucca que, en 1383, pidió enterrarse en un punto de la nave cuyo prestigio emanaba del hecho que, en sus inmediaciones, se estaba construyendo una campana<sup>6</sup>.

Este proceso trajo consigo una tendencia que se hizo aún más patente en el siglo XIV. En las obras financiadas para propiciar la salud del alma se insertaron una serie de “indicadores visuales” en forma de inscripciones monumentales, escudos de armas y retratos, bien exhibidos por separado o combinados entre sí, que desvelaban la identidad de la persona conmemorada. Con estos signos se perseguía subrayar visualmente el acto por medio del cual los suplicantes, tanto en esta vida como en la futura, se colocaban bajo la protección e intercesión de sus interlocutores celestes. A todo ello se sumaba, a menudo, el deseo de indicar por medio de inscripciones en las propias obras ejecutadas gracias a un legado testamentario, el feliz cumplimiento de la voluntad del difunto y, con ello, la obligación asumida por la comunidad religiosa con respecto a la contraprestación en oraciones, misas de sufragios y aniversarios. Como he subrayado en varias ocasiones<sup>7</sup>, numerosas inscripciones atestiguan, incluso a través de la recuperación de fórmulas notariales, la costumbre de fijar epigráficamente, o sobre pergamino, los compromisos contraídos por el clero beneficiario de un legado. Así, por ejemplo, en una hermosa inscripción gótica, expuesta en una capilla lateral de la iglesia de San Francisco en Pisa en 1412:

*Ad perpetuam memoriam. Conventus fratrum Minorum de Pisis habuit bonam elemoçinam pro anima domine Ive olim filie Iohannis Accini et relicta Francisci de Sancto Cassiano pro qua assignavit anime sue unam missam in perpetuum anno Domini MCCCCXII die X novembris<sup>8</sup>.*

Estamos ante una especie de recibo cristalizado en forma epigráfica, en la que se menciona explícitamente, aunque en términos vagos, la generosa limosna o la sustanciosa financiación ofrecida a los hermanos por una viuda rica, a cambio de la celebración de misas perpetuas en sufragio de su alma. Desde la perspectiva de la difunta debía de ser una obligación potencialmente ininterrumpida hasta el final de los tiempos. Acaso por esa consideración, el letrero fue registrado en forma monumental y expuesto en lugar visible, con el obvio propósito de asegurarse que la comunidad franciscana no olvidara cumplir sus compromisos con regularidad.

Al igual que las inscripciones, las imágenes no dejaron de ser percibidas también como indicadores vivos de los derechos de los testadores y de las obligaciones de los beneficiarios de sus legados. La exposición de los escudos de armas y retratos en las paredes de una iglesia puede parecer hoy como un abuso indebido de la esfera secular sobre la sagrada, una verdadera puesta en escena de la influencia social y económica de algunos particulares, así como una es-

<sup>6</sup> Lucca, Archivio di Stato, *Notari*, parte I, n. 292, folios 14v-16r (1383, julio 30): *Item commisit corpus suum seppelliendum in ecclesia Santi Petri Somaldi in medio navis dicte ecclesie in loco ubi hedificatur campana.*

<sup>7</sup> BACCI, “Pro remedio anime”, pp. 351-390.

<sup>8</sup> F. PALIAGA, S. RENZONI, *Chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa, 1991, p. 52.

trategia de autocelebración frente al resto de la comunidad. Este elemento, que puede definirse como propagandístico, estuvo presente en muchos, si no en todos, los encargos testamentarios de obras de arte y, ya en la Edad Media, podía ser visto como un signo despreciable de arrogancia —como lo certifican las notas crispadas escritas por Franco Sacchetti en este sentido<sup>9</sup>—, pero no era su propósito fundamental en absoluto. Los documentos extremadamente elocuentes de Lucca, que he analizado en mis publicaciones, me han situado en la posición privilegiada de poder bucear en las intenciones más profundas de los clientes y los donantes de los legados a favor del alma. En su mayoría eran moribundos temerosos de su destino en el más allá. Todos ellos estaban plenamente convencidos de la eficacia espiritual de sus generosos legados. Ante la perspectiva de la salvación, o más concretamente de favorecer una estancia más corta en el Purgatorio, la celebración de las necesidades del grupo familiar y su prestigio social pasaban a un segundo plano, o incluso se veían como contraproducentes (hasta el punto de que en 1382 un prestamista, que obviamente tenía fuertes temores acerca de su propia salvación, ordenó explícitamente que las obras que sus albaceas tenían que impulsar no exhibiesen escrito alguno o signo figurativo referido a su persona)<sup>10</sup>.

La función conmemorativa y documental atribuida a los escudos de armas y otros indicadores visuales emerge claramente de la lectura de los testamentos. En 1314 un comerciante de Lucca encargó a los fideicomisarios de su testamento que su escudo de armas y su nombre se colocaran en todos los objetos que había que realizar con su rico legado: un retablo, una lámpara, un cáliz de plata, un mantel (o frontal?) de seda, un misal iluminado y un planeta para el celebrante. En su plan, como se ocupó de explicar de forma explícita, todo esto tenía un propósito muy claro: “a través de esos emblemas y nombres” los frailes del convento de San Domenico, beneficiarios de sus legados, guardarían su memoria comprometiéndose a pedir a Dios por el remedio de sus pecados y la salud de su alma<sup>11</sup>. Cuando nos encontramos con

<sup>9</sup> F. SACCHETTI, *Sposizioni di Vangeli*, 1, en A. Borlenghi (coord.), *Franco Sacchetti. Opere*, Milano, 1957, pp. 809-814, en particular 813-814: *Tutto questo è che ogni bene, che si fa in questa vita, dé' avere merito o da Dio o dal mondo: quando l'ha da l'uno, non lo dée avere da l'altro. Verbigracia: uno fa una dipintura in una chiesa, e adorna con molti scudi de la sua arma; questi che l'ha fatta cerca il merito. Dove l'acquista? Nel mondo. Chi fece questa? Fecela il tale. E quivi ha la mercede. Non la può avere poi da Dio, però che non si può avere il merito nel mondo e in cielo a uno tratto, però che l'uno è contrario a l'altro. E tra l'uomo o l'anima in questa vita non bisogna mezzo, ogni cosa tra lui e noi vuole essere in ascondito. Ma guai a' viventi, che nessuno ci vive se non con vanagloria, volendo che sia una trombetta, che suoni la pietanza, la elemosina, e ogni altro bene che si fa, il quale tutto torna a male e in danno de l'anima. Ché non si fa una pianeta nel mondo che 'l prete, quando dice Messa con essa, non sia segnato con lo scudo dinanzi e di drieto, come li fanti, che recano le novelle. E 'l più de le volte quelle fiano arme di perfido usuraio o di pessimo uomo.*

<sup>10</sup> Lucca, Archivio di Stato, *Notari*, parte I, n. 292, folios 2r-6v (1382, mayo 31): *... et cum tali modo querendo amore et gratia quod ipse testator non vult in istis suprascriptis negotiis arma nec signum in aliqua pictura quod importet vel ostendat quod dictus testator fecisse facere illas et nisi super avellum liceat vobis facere ut placeat et videbitur vobis.*

<sup>11</sup> Lucca, Archivio di Stato, *S. Romano*, n. 2, folios 9r-15v (1314, julio 8): *Item <iudico et> relinquo ac volo et mando quo pro simili casu et modo quod de meis bonis per infrascriptos meos fideicommissarios ematur unus liber..., qui liber dari et offerri debeat pro simili casu et modo ut dictum est in ecclesia predicta Sancti Romani et cum eo debeat continue quibuslibet diebus celebrari officium et missa ad dictum altare Sancti Domini et dico et volo quod in ipso libro deintus tabulas ipsius libri pingantur arma mea et describatur nomen meum prout ipsius meis fideicommissariis melius videbitur et placuit, ad hoc ut pro dictis armis et nomine in futurum fratres dicti conventus habeant memorem animam meam pro cuius remedio ac salute supplicent Deo nostro (fol. 13v).*

un escudo esculpido en uno de los accesos desde la nave al coro, como sucede en la iglesia de San Francisco en Asciano (Siena), hay que imaginar que, por este medio, se buscaba atraer la atención de las únicas personas autorizadas a utilizar esa vía, es decir, los franciscanos del convento contiguo<sup>12</sup>. No difiere de la intención que expresan las inscripciones *pro anima* y los escudos de armas situadas en la capilla mayor de San Francesco de Pistoia, la parte más sagrada del edificio<sup>13</sup>. No hay duda de que herederos y fideicomisarios vieron en la presencia de estos indicadores visuales de la piedad particular un medio para conmemorar el prestigio social de todo el grupo, pero es igualmente cierto que, en la mayoría de los casos, los testadores preferían exponerse al riesgo de ser acusados de hipocresía y arrogancia, antes que promover acciones que les pareciesen ineficaces para su salud espiritual. Sobre este punto insistía Franco Sacchetti: “los que exhiben signos de celebración de sí mismos en el espacio sagrado se engañan a sí mismos, porque de esta manera terminan comprando un mérito que se consume en el mundo, y no en la otra vida”<sup>14</sup>. La mayoría de sus contemporáneos, sin embargo, no estaban de ninguna manera de esta opinión.

De manera diferente, las inscripciones y escudos de armas, a través de su inclusión en obras pertenecientes a la decoración sagrada de una iglesia, evocaban visiblemente el vínculo con una comunidad de oración y con un contexto litúrgico específico que los individuos perseguían a través del ejercicio de caridad *pro remedio animae*. Este recuerdo rara vez fue reforzado o interpretado exclusivamente por un elemento figurativo, que en la mayoría de los casos correspondía a la representación de una persona en una actitud de súplica, que desempeñaba el cometido fundamental de visualizar y exponer el acto mediante el cual hombres y mujeres cuya memoria se quería perpetuar se confiaban a la intercesión de los santos y a la misericordia divina.

He utilizado deliberadamente este largo circunloquio para mostrar cuán complicado resulta utilizar una terminología que no se preste a ambigüedades o anacronismos en relación con estas cuestiones. Si queremos atenernos estrictamente a este principio hay que evitar términos como “retrato”, tan estrechamente vinculado a la práctica y a la teoría del arte renacentista, o “imagen de donantes”, “promotores” o “patronos”, ya que no se corresponden necesariamente con el mensaje destinado a ser comunicado a través de tales elementos figurativos<sup>15</sup>. Incluso en los últimos tiempos se ha hecho hincapié en la necesidad de “deconstruir” el concepto de “donante”, que la literatura histórica del arte utiliza a menudo de manera muy desenvuelta, y se ha establecido el principio de que este término no debería utilizarse en referencia a imágenes de individuos que carecen del atributo fundamental de la donación, es decir, el modelo de una iglesia. Sin embargo, esta perspectiva puede ser discutida, ya que la representación con el modelo subraya el papel más específico del fundador de un edificio, antes que el de los simples donantes o financiadores. La expresión “agente votivo” (*votive agent*), propuesto por

<sup>12</sup> Sobre esta iglesia poco conocida véase A. VITI, *Asciano*, Milano, 1929, pp. 10-2; R. LUCATTI, *Asciano. Centro delle Crete senesi*, Florencia, 1998, pp. 29-32.

<sup>13</sup> BACCI, *Investimenti*, pp. 122-3.

<sup>14</sup> Véase supra, nota 9.

<sup>15</sup> Para una aproximación general al tema de la representación del donante en el arte medieval véase ahora R. ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte del Occidente medieval*, Vitoria-Gasteiz, 2017.

Lars Raymond Jones en su tesis doctoral en la Universidad de Harvard en 1999<sup>16</sup>, no es menos problemática, teniendo en cuenta que no todas las prácticas de piedad a las cuales puede aludir la fórmula figurativa del suplicante pueden reducirse al intercambio votivo, que en sí mismo es la presentación de una oferta que implica una contraprestación bajo la óptica del *do ut des* o, por el contrario, del *das ut dem*.

Más articulada es la perspectiva de Linda Safran, quien en un artículo de 2014 apoya la necesidad de valorar el significado de estas figuras desde el punto de vista de los espectadores más que del de las personas representadas<sup>17</sup>. La estudiosa norteamericana medita sobre algunas imágenes de suplicantes -quizá el término más neutro al que podemos recurrir- existentes en las iglesias rupestres de Salento, que obedecen a las convenciones compositivas, tipológicas e iconográficas de las tradiciones latina y bizantina, y llega a la conclusión que merecen ser discutidas más detenidamente. Y argumenta:

- 1) Una de las razones por las que es impropio hablar de “donantes” es el hecho de que la mayoría de ellas aparecen en contextos funerarios y por lo tanto se caracterizan explícitamente como personas que ya no viven y como tales ya no son capaces de “donar”.
- 2) En algunos casos, no se puede determinar hasta qué punto tales imágenes se refirieren a individuos reconocibles que se muestran en su acceso privilegiado a la dimensión divina. Al contrario, se puede considerar más bien que funcionan como simuladores genéricos que, en lugar de pretender la envidia de los observadores, sirvieron de modelos visuales para enmarcar y orientar la actitud de oración de estos últimos y trascender los límites materiales entre la dimensión de la experiencia humana y la de la otra vida, evocada a través del medio figurativo.

Entre los ejemplos citados se encuentran dos figuras femeninas dentro de un recuadro colocado en una zona liminal, en el margen de dos nichos que contienen imágenes de santos dentro de la cueva de San Nicola a Mottola, decorada hacia mediados del siglo XIII (Fig. 1). Visten humildemente y llevan la cabeza descubierta. Se las ha representado en el acto de llevar dos velas encendidas<sup>18</sup>. Según Safran, no está probado que se trate efectivamente de “donantes”, es decir, de retratos, aunque genéricos, de dos personas que han pagado por la ejecución de la pintura. Podrían ser señales visuales que registran la oferta real de cera como agradecimiento por la finalización de un embarazo, o, a la inversa, de una imagen realizada en memoria de las

<sup>16</sup> L. R. JONES, ‘*Visio divina*’, *Exegesis, & Beholder-Image Relationships in the Middle Ages and the Renaissance. Indications from Donor Figure Representations*, tesis doctoral, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1999.

<sup>17</sup> L. SAFRAN, “Deconstructing ‘Donors’ in Medieval Southern Italy”, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 60-61 (2011-2012, publicado en 2014), pp. 135-51. Véase también eadem, EAD., *The Medieval Salento. Art and Identity in Southern Italy*, Philadelphia, 2014, pp. 126-7.

<sup>18</sup> C. D. FONSECA, *Civiltà rupestre in terra jonica*, Milano, 1970, pp. 182-203; A. GUILLOU, “Arte e religione nell’Italia greca medioevale”, en *Aspetti della civiltà bizantina in Italia: società e cultura*, Bari, 1976, pp. 367-98, en particular p. 374; N. LAVERMICOCCA, “Il programma decorativo del santuario rupestre di S. Nicola a Mottola”, en C. D. FONSECA (coord.), *Il passaggio dal dominio bizantino allo Stato normanno nell’Italia meridionale*, Taranto, 1977, pp. 291-337; V. PACE, “La pittura delle origini in Puglia: secoli IX-XIV”, en P. BELLI D’ELIA (coord.), *La Puglia fra Bisanzio e l’Occidente*, Milano 1980, pp. 317-400, en particular 340-342; R. TORTORELLI, *Aree culturali e cicli agiografici della civiltà rupestre. I casi di Santa Margherita e San Nicola di Mottola*, tesis doctoral, Università di Roma “Tor Vergata”, 2008.



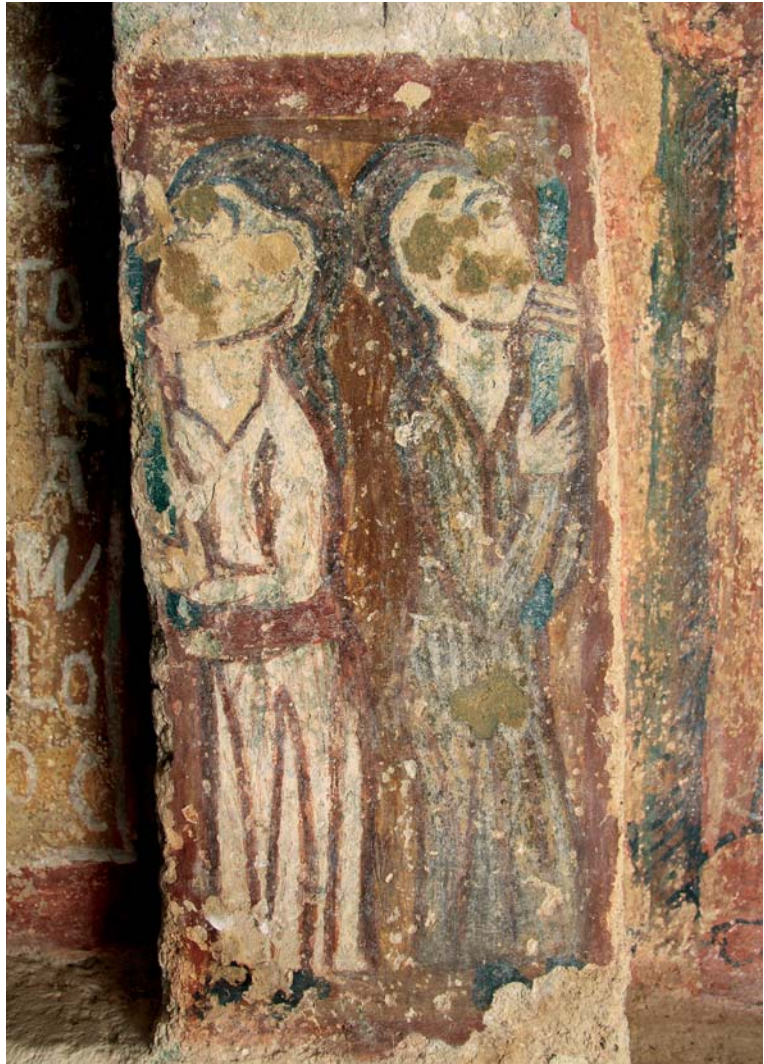


Fig. 1. Mujeres suplicando a los santos, mediados del siglo XIII. Mottola, iglesia de San Nicola (foto: autor)

mujeres muertas durante el parto. La idea de ofrecer velas estaría vinculada en este contexto a la fiesta de la Candelaria o a la re-admisión de las púerperas en la iglesia cuarenta días después del parto. Además, según esta interpretación, la representación de las dos mujeres sin velo sobre su pelo sería una indicación de que murieron y se podría interpretar como una imagen genérica que expresa la recomendación de todas las madres a la protección de los santos durante el embarazo<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> SAFRAN, "Deconstructing 'Donors'", pp. 145-50.

Toda esta interpretación, como Safran admite, es altamente especulativa y no tiene en cuenta muchos factores. En primer lugar, la imagen se coloca en un espacio intermedio entre dos nichos y no es posible determinar exactamente cuándo, y en qué circunstancias específicas, se ha añadido al ciclo decorativo. Sin embargo, su posición cerca del suelo parece enfatizar el acto de humillación de las dos figuras ante los santos adyacentes, de los cuales difieren por los espacios separados que ocupan unos y otros, así como por su fuerte desviación dimensional. El acto de exhibir velas encendidas difícilmente puede considerarse una prerrogativa femenina y el simbolismo de la vela (y de su material, la cera) no puede reducirse a su uso en la fiesta de la Purificación de la Virgen; la ofrenda de cirios, velas y otras fuentes de iluminación (tales como el aceite para quemar en las lámparas) constituía una de las prácticas más habituales tanto en las donaciones votivas como en los legados testamentarios, y, en la medida en que permitía iluminar ambientes oscuros (como lo son las iglesias rupestres de Apulia), se interpretaba como una alegoría del alma que se libera de la oscuridad del pecado –una *luminaria animae*, como lo expresan los testadores del siglo XIII<sup>20</sup>. La fórmula del suplicante ofreciendo velas es, en realidad, una de las soluciones figurativas más antiguas que se han utilizado para dar voz a la recomendación espiritual de los particulares, como lo demuestra la efigie de Teódoto en su capilla en Santa Maria Antiqua de Roma<sup>21</sup>.

Por encima de todo, no entiendo porqué la falta de un velo debería indicar que las dos mujeres ya no están viviendo: el cabello cubierto de hecho fue considerado como un elemento ordinario del aspecto femenino y no hay necesidad de decir que velos y tocados aparecen regularmente en las representaciones de mujeres muertas, tanto en la escultura funeraria como en las representaciones pictóricas cuya asociación a comisiones testamentarias y funciones *pro anima* está bien documentada. De hecho, en la Edad Media, la representación de mujeres con la cabeza descubierta en contextos religiosos no es una declaración de la feminidad, como Safran parece suponer: no se trata aquí de mostrar la verdadera naturaleza de las mujeres –y de las madres– a pesar de las limitaciones impuestas por los hombres y las convenciones sociales, sino de manifestar la humillación personal en términos particularmente eficaces. En los funerales, por ejemplo, era normal que las mujeres manifestaran su dolor, mostrando el pelo despeinado y desgarrado, un *look* comparable al que se adoptaba para hacer un voto en peligro de muerte. Esta última situación se describe, por ejemplo, en el episodio del niño que se cayó de la cuna en la pala del bienaventurado Agostino Novello de Simone Martini<sup>22</sup>, donde la madre se encomienda desesperada al santo con el pelo suelto, una imagen que encuentra un vibrante paralelo en uno de los testimonios presentados en el proceso para la canonización

<sup>20</sup> BACCI, “*Pro remedio animae*”, p. 302.

<sup>21</sup> H. BELTING, “Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom”, *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), pp. 55-69; N. TETERIATNIKOV, “For whom is Theodotus praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S. Maria Antiqua”, *Cahiers Archéologiques*, 41 (1993), pp. 37-46; A. RETTNER, “Dreimal Theodotus? Stifterbild und Grabstiftung in der Theodotus-Kapelle von Santa Maria Antiqua in Rom”, en H.-R. Meier, C. Jäggi (coords.), *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Beat Brenk zum 60. Geburtstag*, Berlín 1995, pp. 31-46; G. BORDI, “La cappella del *primicerius* Teodoto”, en M. Andaloro, G. Bordi, G. Morgante (coords.), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Milán, 2016, pp. 260-269.

<sup>22</sup> Véase sobre todo C. S. HOENIGER, “The Child Miracles in Simone Martini’s Beato Agostino Novello Altarpiece”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65 (2002), pp. 303-324.

de Nicola de Tolentino, donde una mujer declara que se recogió ante la imagen del santo “despeñada, descalza y de rodillas” para mostrar mejor su humillación y pedir por la salvación del marido moribundo<sup>23</sup>.

La ilustración más eficaz de este aspecto de la sensibilidad religiosa bajomedieval se encuentra en una pintura mural que Tomaso da Modena realizó en los años cincuenta del siglo XIV sobre un pilar de la iglesia de San Nicolás de Treviso (Figs. 2 y 3)<sup>24</sup>, y que constituye, en mi opinión, un buen paralelo de la imagen de Mottola. La efigie entronizada de San Romualdo, fundador de los Camaldulenses, está acompañada por dos figuras, masculina y femenina, situadas a los pies de la cátedra. Ambos están representados arrodillados y vestidos con silicios, es decir, con túnicas cortas y sencillas de tela basta, características de los que absolvían un voto a través de la peregrinación penitencial<sup>25</sup>. La razón de esto se explica por un detalle: las esposas de cera que penden de la cintura de la mujer, y que corresponden al típico exvoto ofrecido a los santos patronos por los liberados de un cautiverio. Los suntuosos cirios en forma de espiral, llamados en las fuentes *torcioni* (“antorchas grandes”), que los dos personajes presentan, indican su agradecimiento al santo y el cumplimiento de los votos pronunciados al ser encarcelados, es decir la promesa de honrar a su benefactor celeste desplazándose a pie hasta su santuario y adoptando una mirada que manifestara plenamente su total humillación. Este aspecto no se corresponde en absoluto con las convenciones de género asociadas al espacio litúrgico. De hecho, si bien en condiciones normales se habría considerado inconveniente para una mujer mostrarse sin velo en el interior de un recinto sagrado, en este caso particular prevalece la intención de subrayar el acto de humillación por parte de la fémina suplicante, que se manifiesta a través de la exhibición de la cabeza descubierta y desmañada, carente del menor indicio de sensualidad. Las dos mujeres de Mottola (Fig. 1), aunque representadas en un estilo mucho más lineal, muestran una actitud comparable con la que se traduce la voluntad de expresar, de la forma más dramática posible, la recomendación total de sí mismas a sus interlocutores celestes. En lugar de definir modelos generales de conducta, esta solución parece poner en escena una implicación personal muy profunda y cargada de emoción, asociada a las circunstancias específicas de la formulación de un voto.

Con esto, no queremos negar que las imágenes de los suplicantes podrían, para aquellos que las miran, tener una función de la ejemplaridad. Ciertamente, los que tuvieron la oportunidad de ver las figuras orantes en las pinturas de la cripta de los Santi Stefani en Vaste<sup>26</sup> podían

<sup>23</sup> *Processus canonizationis Sancti Nicolai a Tholentino*, en N. OCCHIONI (coord.), *Il processo per la canonizzazione di S. Nicola da Tolentino*, Roma, 1984, p. 364: *Interrogata de presentibus, dixit quod ipsa sola stabat in camera ad custodiendum dictum maritum suum, et stabat coram quadam cona scapillata, scalciata et genuflexa in domo supradicta ipsius Cappe quando fecit votum.*

<sup>24</sup> R. GIBBS, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80*, Cambridge, 1989, pp. 267-268.

<sup>25</sup> E. MENESTO, “The Apostolic Canonization Proceedings of Clare of Montefalco, 1318-1319”, en D. Bornstein, R. Rusconi (coords.), *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, Chicago, 1996, pp. 104-29, en particular 113 y notas 31 y 33, donde se citan algunos ejemplos de mujeres que promiten a la santa de ir en peregrinación a su tumba descalzas, sin velo y también “sin camisa”, es decir con una veste que manifestaba su humildad.

<sup>26</sup> A. JACOB, “Vaste en Terre d’Otrante et ses inscriptions”, *Aevum*, 71 (1997), pp. 243-271; M. FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milán, 1991, pp. 53-60, 75-81, 233-237; L. SAFRAN, “Betwixt or Beyond? The Salento in the Fourteenth and Fifteenth Centuries”, en M. S. Brownlee, D. Gondicas (eds.), *Renaissance Encounters: Greek East and Latin West*, Leiden, 2012, pp. 115-144, en particular 121-130; EAD., *The Medieval Salento*, p. 157.



Fig. 2. Tomaso da Modena, Una mujer en actitud penitencial a los pies de San Romualdo, 1350-1360. Treviso, iglesia de San Nicola (foto: autor)



Fig. 3. Tomaso da Modena, Un hombre en actitud penitencial a los pies de San Romualdo, 1350-1360. Treviso, iglesia de San Nicola (foto: autor)

reconocer, en lugar de individuos particulares, hombres y mujeres representados en el acto de manifestar su misericordia de una manera consistente con las prácticas de la época, es decir de la segunda mitad del siglo XIV, como lo muestra el hecho de que casi todos incorporan, ostensiblemente, un accesorio devocional entonces en boga, el *circulum praecatorum*, o corona de *paternoster*, a partir del cual se va a desarrollar, un siglo tarde, el rosario moderno<sup>27</sup>. A diferencia de las dos mujeres de Mottola, estos suplicantes no llevan ropas penitenciales, sino vestidos que revelan un cierto prestigio social, incluso en ausencia de adornos particularmente llamativos. Que esto deba interpretarse como una estrategia para evitar el mal de ojo, como supone Safran, y que las imágenes estén funcionando, más que como referencias visuales a personas concretas, como estrategias figurativas para orientar a los devotos hacia correctas actitudes de oración, creo, con toda honestidad, que es muy improbable<sup>28</sup>. Representados en varios puntos de los muros y de los pilares vemos a personas, tanto laicos como clérigos, que se distinguen por edad y categoría profesional (Fig. 4). En el ábside aparece un grupo familiar

<sup>27</sup> A. WINSTON-ALLEN, *Stories of the Rose: The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park (PA), 1998.

<sup>28</sup> SAFRAN, "Deconstructing 'Donors'", pp. 141-5.

entero que expresa su devoción a la Virgen del Apocalipsis (Fig. 5). Como lo indica una inscripción griega, se trata del Sr. Antonios Douletzeas, su esposa María y sus hijos María y Catalina, que dispusieron la ejecución de la obra en 1376. Teniendo en cuenta la más que probable función funeraria del ambiente, es la proximidad a los lugares de entierro y la conmemoración de individuos particulares, lo que explica la distribución no sistemática de las imágenes y su asociación a unas composiciones más que a otras.

Estos individuos, que como todo ser humano se concebían como una unidad de cuerpo y alma, experimentaban como observadores una especie de desdoblamiento: la imagen era en realidad percibida en combinación con el cadáver enterrado allí y en su particularidad iconográfica se creaba inmediatamente un efecto de distinción, como se ve en algunos casos emblemáticos, véase, por ejemplo, una pintura mural del siglo XIV en la iglesia de Santa María Forisportam en Lucca, que está colocada muy cerca del pavimento, lo que hace muy probable su asociación original con una sepultura<sup>29</sup>. En contraste con la horizontalidad evidente del cadáver, enterrado cerca de allí y quizás evocado visualmente por la figura yacente que se graba normalmente sobre la losa, la efigie que se representaba de rodillas, erigida, por lo tanto, verticalmente, a los pies o en las proximidades del santo intercesor, no podría ser interpretada más que como el alma del difunto que tenía una buena oportunidad de ser aceptada en el reino de los cielos, sobre todo si el observador apiadado contribuía a su salud espiritual con una oración que, bajo el principio de la comunión de los santos, sin duda sería correspondida.

En este sentido, es poco probable que el simple creyente que acedía al espacio sagrado tuviera un interés particular en conocer la identidad específica de los individuos representados en las imágenes. Para él, era tranquilizador constatar que las personas pertenecientes a diferentes grupos familiares, sociales y profesionales a través del ejercicio de la caridad podían ganar su salud espiritual. La propensión de los particulares a ostentar su propia piedad no necesariamente irritaba a los contemporáneos del mismo modo que repugnaba a Franco Sacchetti. Puede ser que, aparte de los que se indignaban, también hubiera otros que apreciaban el hecho de que incluso los grandes mercaderes y los usureros cuidaban de sus almas, aunque fuera sólo



Fig. 4. Suplicante, hacia 1350-1360. Vaste, Cripta dei Santi Stefani (foto: autor)

<sup>29</sup> G. GIORGI, *S. Maria Forisportam*, Lucca, 1974, p. 63; BACCI, *Investimenti*, p. 161.



Fig. 5. La familia de Antonios Douletzeas en adoración de la Virgen del Apocalipsis, 1376. Vaste, Cripta dei Santi Stefani (foto: autor)

*in extremis*. Pero quizás hubo otro aspecto que desempeñó un papel aún más predominante. De la misma manera que la cantidad de velas encendidas o exvotos depositados a los pies de la imagen de un santo ayudaba a definir la eficacia y la posición jerárquica del personaje representado en una lista imaginaria de los intercesores más eficaces, así la presencia de imágenes de particulares atestiguaba claramente del éxito de un fenómeno de culto y contribuía a darle forma. Cuando se trataba de elegir al santo a quién encomendarse, era útil saber cuales, especialmente entre los más recientes, gozaban de una veneración particular.

Ahora, si se puede estar de acuerdo con Safran al observar que la etiqueta “donantes” pone el acento exclusivamente en la intencionalidad de los promotores y no tiene lo bastante en cuenta la función visual de las imágenes individuales en su contexto de fruición material; a pesar de esto, la asociación con individuos concretos era percibida como un factor muy importante, aunque es incuestionable que esta conciencia pudo variar según los ámbitos geográficos e históricos. No pocos de los testamentos de Lucca estudiados en mis trabajos incluyen instrucciones explícitas acerca de la representación de retratos individuales en el programa de las pinturas murales o sobre tablas, con el propósito específico de evocar a los testadores y manifestar su búsqueda de protección celestial, a veces llegando a poner en escena un verdadero diálogo figurado con los personajes sagrados. En el testamento del mercader Giovanni Fatinelli, dictado en el año 1373, se ordena en términos muy claros que, debajo de las figuras de los santos representados en un retablo en actitud de intercesión hacia la Virgen con el Niño, se debe insertar “la figura pintada del testador, de rodillas, y con las manos entrelazadas en

la forma de una persona que está en el acto de súplica con la máxima humildad, presentando una petición a su favor”<sup>30</sup>.

En la intención de Fatinelli la efígie del suplicante, la *fighura picta ipsius testatoris*, era su retrato, o al menos un sustituto figurativo que hacía evidente su acto de recomendación a sus abogados celestes, y estimulaba su memoria, en especial a los ojos de los clérigos receptores de sus legados. Esa imagen podía mostrar la asociación con el testador de manera más o menos eficaz, pero incluso si se hacía de una manera indeterminada tenía la ventaja, en comparación con los escudos y las inscripciones, de poder interactuar de forma dinámica con el resto de la composición, y en algunos casos, incluso permitía alterar las convenciones icónicas para transformar las composiciones tradicionales en imágenes *sui generis*, que escenificaban la intercesión de los santos a favor de personas particulares. El grupo familiar de Vaste, representado como un observador privilegiado del Apocalipsis, es un ejemplo muy indicativo de esta categoría. Entre la segunda mitad del siglo XIII y la primera mitad del XV, las composiciones en las que figuras suplicantes se muestran tentativamente al exterior, cerca o por encima del marco que delimita las composiciones sagradas conviven con otras en las que estas mismas figuras se introducen dentro de las escenas narrativas, ocupan una posición prominente en ellas, van en busca de un contacto físico con los personajes sagrados y se hacen representar en el momento en que sus protectores les introducen en presencia del Rey y la Reina del cielo, que les otorgan la salvación del alma<sup>31</sup>.

Ciertamente, en todo esto, la intencionalidad del «donante» no es menos importante que los significados secundarios en los que Safran pone el acento y que, en su opinión, explicarían por qué este tipo de imágenes han sobrevivido en las paredes y mobiliario de las iglesias, sin ser destruidas o modificadas, una vez caída en el olvido la donación asociada a ellas. La razón es que, a finales de la Edad Media, el estímulo y la preservación de la memoria constituyen la finalidad auténtica atribuida por los donantes de obras de arte a la representación de sus retratos individuales dentro de las composiciones sagradas financiadas por ellos. A diferencia de los escudos e inscripciones, estos elementos figurativos servían para garantizar que toda la comunidad, y más particularmente el clero que percibía las rentas vinculadas a las fundaciones, mantuviera viva la memoria del acto meritorio, piadoso y legalmente vinculante establecido por el testador *pro remedio animae*, y su alma pudiera seguir beneficiándose de la correspondiente contraprestación litúrgica.

<sup>30</sup> Lucca, Archivio di Stato, S. Frediano, n. 250, ff. 109v-116v (1373, luglio 31): *Item pro Christi amore et anime sue salute et suorum peccatorum remissione iudicavit, disposuit et mandavit quod per infrascriptos suos commissarios seu heredes fiat construi una honorabilis tabula in qua sint pictae ymagines beatissime Virginis Marie cum figura domini Iesu Christi in forma puerili in brachio pulcre et ornate et ymago sancte Site et ymago beatissimi Vultus sancte Crucis et ymago sancti Urbani pape et ymago sancti Iohannis Baptiste et ymago seu figura sancti Blasii et ymago et figura sancti Christofori et ymago seu figura sancti Bartholomei apostoli et ymago sancti Concordii et eorum visus et figura oculorum respiciat ex versu et parte et habitu et forma quod omnes prenominati sancti rogent dominum Iesum Christum et beatissimam Virginem Mariam pro salute anime dicti testatoris et suorum peccatorum remissione et supras figuram omnium sanctorum sit et esse debeat figura picta ipsius testatoris genuflexi cum manibus iunctis in modum humillime supplicantis et supplicationem pro se postulantis (ff. 110r-v). Este documento fue publicado por la primera vez para E. LAZZARESCHI, “Angelo Puccinelli e gli altri pittori lucchesi del Trecento”, *Bollettino storico lucchese*, 10 (1938), pp. 137-164, en particular 162.*

<sup>31</sup> BACCI, *Investimenti*, pp. 155-201; ALCOV, *Anticipaciones*, passim.

En este sentido resulta significativo que, en muchos casos, se expresara claramente la identidad de la persona representada. Ya en los ejemplos más antiguos se encuentran figuras de suplicantes acompañadas de inscripciones que revelan su nombre bautismal y, no pocas veces, su asociación *pro anima* a la efigie sagrada; de esta manera, los observadores piadosos podían finalizar sus oraciones a favor de un alma particular, en lugar de contentarse con alguna petición genérica<sup>32</sup>. Recordemos que, a menudo, los retratos estaban asociados directamente a los escenarios consagrados al desarrollo de los ritos en sufragio de las almas de los testadores; su inserción en las composiciones permitía al capellán encargado de la actividad litúrgica visualizar a la persona conmemorada, ante sus ojos. Tomemos el caso muy elocuente de una pintura sobre tabla presidida por santa Catalina de Alejandría, ahora en el Museo dell'Opera di Firenze, vinculada en origen a un altar lateral, localizado en un pilar de la catedral de Santa María del Fiore, al cual estaba asociada una capellanía financiada por la familia Bischeri. Ya en vida, quizás como agradecimiento por haber escapado de la epidemia de peste de 1372, el mercader Nofero hizo pintar su imagen junto a la de su interlocutora espiritual en una proporción corporal semejante; exigió que se le mostrase en una posición destacada, *iunctis manibus et genibus flexis*, vestido según su estatus social. Sin embargo, no fue hasta después de 1407, cuando Nofero ya había dictado sus últimas voluntades y elegido su inhumación ante el altar de la capilla, que sus herederos y albaceas, Bartolomeo y Giovanni Bischeri, probablemente con el objeto de hacer hincapié en la continuidad del patrocinio familiar sobre la columna, se preocuparon de añadir las historias de la santa, sus propios retratos y una inscripción en vulgar, que no dejaba duda alguna sobre la identidad de los personajes representados: *Questi sono Nofero Bischeri messere Bartolomeo e Giovanni suoi figliuoli*.<sup>33</sup>

La intención de los comitentes privados no puede ser subestimada, nutría una sensibilidad religiosa y unas prácticas sociales generalizadas y profundamente arraigadas. Con la esperanza de lograr su salvación, los particulares no dudaron en apropiarse de porciones de los muros y del pavimento de las iglesias para encomendarse a un santo o para explicitar el vínculo establecido con dicho santo, a través de la caridad, con una comunidad religiosa. Esto llevó a la distribución, a menudo desordenada, de altares, tumbas, adornos figurativos e iconos murales marcados de un modo más o menos evidente por signos individuales, como lo muestra elocuentemente el número desigual de imágenes sagradas (los llamados “frescos votivos”) desplegado sobre las paredes de la nave de San Giovenale en Orvieto, entre otros<sup>34</sup>. En su reciente libro *Religious poverty, visual riches*, Joanna Cannon se preguntó, con respecto a las iglesias pertenecientes a la Orden Dominicana, si podría tratarse de un desorden real o si puede vislumbrarse un hilo común en la seriación de las imágenes<sup>35</sup>. Es difícil dar una respuesta concluyente a partir de los datos que poseemos, sobre todo porque a menudo no estamos en disposición de establecer la relación original de las pinturas con las tumbas privadas, los altares o las capillas.

<sup>32</sup> BACCI, “*Pro remedio animae*”, pp. 351-390.

<sup>33</sup> L. BECHERUCCI y G. BRUNETTI, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, Milano, 1970, vol. II, pp. 284-5. Sobre el testamento de ser Noferi véase W. COHN, “Notizie storiche intorno ad alcune tavole fiorentine del '300 e del '400”, *Rivista d'arte*, 31 (1956), pp. 41-72, en particular 55.

<sup>34</sup> C. PACETTI, *L'antica chiesa di S. Giovenale in Orvieto*, Roma, 1939.

<sup>35</sup> J. CANNON, *Religious Poverty, Visual Riches. Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven-Londres, 2013, pp. 277-97.



No obstante, se puede afirmar que, en general, a las presiones de los particulares que con el encargo de obras de arte y de arquitectura esperaban conseguir ventajas espirituales, los beneficiarios respondieron, a veces de manera muy condescendiente, y en otros casos se esforzaron por dotar a esta decoración de un mínimo de coherencia.

Así, por ejemplo, la zona intermedia de la pared de la nave de San Francisco en Asciano (Fig. 6) está decorada con en una larga secuencia de efigies de santos, muchas de ellas acompañadas de suplicantes, incluidos algunos niños<sup>36</sup>. En este caso, cabe preguntarse si la concepción del programa, homogéneo por estilo y composición, es el resultado de una intervención de los frailes que han permitido a diferentes personas participar más o menos al mismo tiempo en la financiación de la obra. Del mismo modo, en la pequeña iglesia de Santa Maria Nova en Farra di Soligo (Treviso) (Fig. 7), los iconos de la pared se hicieron alrededor de 1360 en grupos de dos o tres, a intervalos cortos y por diferentes manos, a iniciativa de diferentes personas; sin embargo, las partes singulares fueron armonizadas para construir una secuencia homogénea, de lo que se infiere que incluso en este caso pudo ser el clero beneficiado el que se aseguró de que el edificio se decorara de acuerdo con un criterio coherente<sup>37</sup>.

Por otro lado, y con esto llego a las conclusiones, la presencia de suplicantes a los pies de los santos tiende a ser percibido como un indicador de su santidad especial y puede darse que



Fig. 6. Secuencia de pinturas murales, cerca de 1360. Asciano, iglesia de San Francesco (foto: autor)

<sup>36</sup> Sobre los frescos de Asciano véase BACCI, “*Pro remedio animae*”, pp. 214-215.

<sup>37</sup> G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi delle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento. Volume I.I. Romanico e Gotico*, Treviso, 2003, pp. 369-372.

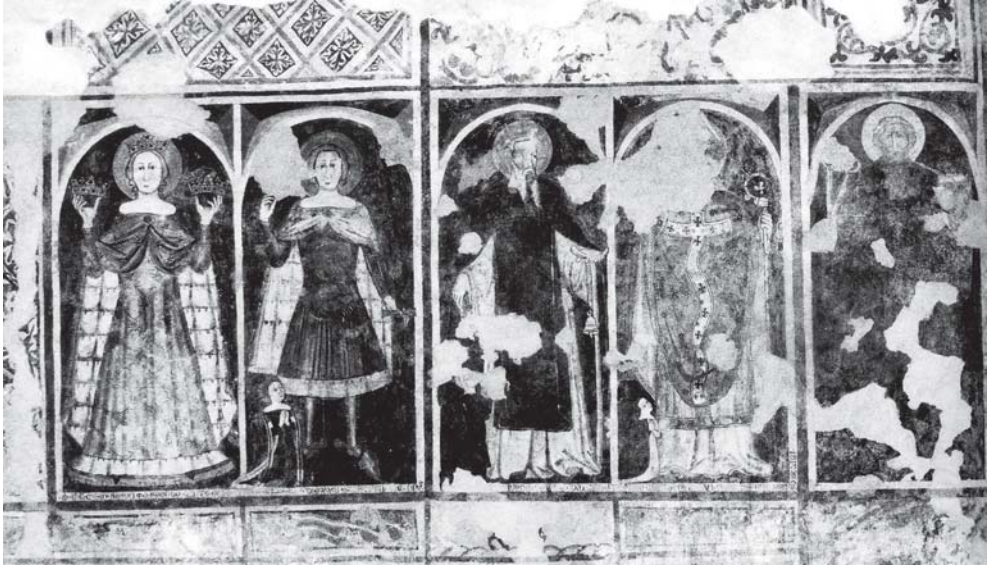


Fig. 7. Secuencia de pinturas murales, cerca de 1360.  
Farra di Soligo, iglesia de Santa Maria Nova. (Según Fossaluzza, 2003, fig. 7.47)

funcione, a veces, como un tipo de atributo o signo figurativo que añade informaciones que el resto de la imagen sagrada no llega a comunicar. Esto se ve particularmente en las imágenes acompañadas de representaciones de endemoniados y paráliticos; se trata de “retratos” de personas que se han beneficiado de un milagro, o referencias genéricas a la eficacia especial de un santo en ciertos tipos de curaciones? En la iglesia de San Agustín en Montefalco la imagen muy fragmentada de una Virgen entronizada entre San Juan Evangelista y Nicolás de Tolentino muestra una banda inferior con ocho figuras suplicantes, una endemoniada sostenida por dos mujeres en el instante en el que el demonio sale de su boca, y dos paráliticos (Fig. 8). En este caso se puede deducir que la composición, tan abarrotada, es el resultado de un encargo colectivo, consecuencia probablemente de algún episodio milagroso<sup>38</sup>.

Por último, un caso aún más *sui generis*, y emblemático por su singularidad, es la efigie del beato Gerardo Cagnoli en la iglesia de San Francisco en Lucignano (Fig. 9), que data de los años sesenta del siglo XIV<sup>39</sup>. En el borde derecho, en una posición generalmente reservada para los suplicantes, se sitúa un grupo de personas: una mujer poseída, otra mujer que la sostiene en sus brazos, y un niño que señala que al diablo que se escapa de la boca de la primera por intercesión del santo (Fig. 10). En este caso se trata de un prodigio acaecido en Pisa que el fraile Bartolomé Albizzi registró por escrito a partir de la narración de sus protagonistas, particular-

<sup>38</sup> A. DELPRIORI, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia, 2015, p. 115.

<sup>39</sup> M. BACCI, “Le bienheureux Gérard de Valenza, O.F.M.: images et croyances dans la Toscane du XIV<sup>e</sup> siècle”, *Revue Mabillon*, n.s., 12 (2001), pp. 97-119, en particular 113-114; Idem, “La nuova iconografia religiosa”, en M. SEIDEL (coord.), *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, Florencia 2004, pp. 147-170, particularmente 164.



Fig. 8. Endemoniada y paralíticos, cerca de 1325. Montefalco, iglesia de Sant'Agostino.  
(Según Delpriori, 2015, fig. V.38a)



Fig. 9. El beato Gerardo Cagnoli, hacia 1360.  
Lucignano, iglesia de San Francesco (foto: autor)



Fig. 10. Milagro de la liberación de una endemoniada, detalle de la fig.9 (foto: autor)

mente del niño que le contó que había visto el *bubbum nigrum*, es decir el espantajo infantil representado en la imagen como una sombra negra que sale de la boca de la madre. Es, pues, un acontecimiento integrado en el corpus hagiográfico del bienaventurado franciscano, que entonces había empezado a circular y el encargo de la imagen no se vincula, por lo tanto, a un episodio local. Para explicar esta singularidad, sólo podemos formular dos hipótesis. Por un lado, pensar en los familiares de una mujer poseída de Lucignano que querían agradecer al beato una gracia recibida o forzarlo a interceder, mediante una referencia visual a un evento significativo de su currículum taumatúrgico, para lograr un milagro que aún no se había producido. Por otro lado, es posible que los que concibieron la imagen tuvieran en cuenta la familiaridad de los espectadores devotos con la representación de figuras suplicantes en el margen inferior de la composición para insertar una pequeña escena capaz de recordar sintéticamente la virtud especial del personaje –un santo aún poco conocido– como enemigo infalible del diablo.

En cualquier caso, estas efigies tan singulares demuestran que, en estas fechas, la presencia de suplicantes a los pies de los santos se consideró un elemento nada ajeno, sino totalmente integrado en las composiciones de temática religiosa.