

ANNUARIO 2015

sem in
 sem in
 sem in fodra
 sem li gazzafini
 sem lo deo. padre
 sem. li augelli sieno. ho.
 sem. le monigone. elassi. lino.
 sem. li quadri. volti. sieno. mag.
 salite. C. uno quadro et contero.
 sem. in necto. li altri cupinelli. tena. firu. in.
 come. d'lu. de mezo. et li altre. figure. g.
 lu. fogg. gregg. amadonia. et sieno. in necto.
 overamenti. monigone. fusiste. piami. de d'io. cupinelli.
 ficut. ad. olio. et de contera. l'ingli. et no. ficut. tena.
 sem. le sibillie. horanti. li. cupri. ficut. ad. d'one. onbra. in ficut. de.
 overamenti. eli. figure. le. veste. differenzia. l'una. de. l'otra.
 necto. ficut. ad. olio.
 sem. li. comizoni. pilastanti. cupinelli. et. ogni. m'inglio. posto. loro. come.
 edieto. de. fop. senza. d'olmo. colore. nel. mezo.
 sem. in. unode. de. mezo. ficut. de. p'entru. in. primo. la. ma. d'na. d'lo. suo. follo.
 eli. mugelli. ficut. ad. olio. in. necto. g'ferione. g'g'li. d'oz. g'fieri. d'omo.
 de. panti. piami. col. color. ficut. come. edieto. de. fop.
 sem. la. bancheta. horant. g'ne. li. altri. cupinelli. de. m'ozon.
 sem. necti. li. volti. d'omme. g'nta. et. ficut. m'ode. sieno. coloris. ad. olio.
 in. necto. g'ferione.
 sem. d'ago. con. d'lo. p'imo. firu. messo. loro. l'ommo. in. g'nta. de. g'ndiza.
 Pero. l'olomant. scabhamel. per. m' testimonio. ut. 1584.
 Johanne. Ambrosio. de. fucto. magello. 1584.
 Johanne. Ambrosio. de. fucto. magello. 1584.





Annuario dell'Archivio di Stato di Milano

© Archivio di Stato di Milano
via Senato 10,
20121 Milano
© 2015, Scalpendi editore, Milano
ISSN: 2282-1147
ISBN: 9788899473082

Direttore responsabile
Cinzia Cremonini

Direttore editoriale e scientifico
Daniela Ferrari

Comitato scientifico
Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Ezio Barbieri,
Amedeo Bellini, Maria Barbara Bertini, Giorgio Bigat-
ti, Edoardo Bressan, Giorgio Chittolini, Cinzia Cre-
monini, Massimo Carlo Giannini, Alexander Grab,
Simona Mori, Antonio Padoa-Schioppa, Alessandra
Stazzone, Claudia Storti, Stefano Twardzik

Redazione
Mariagrazia Carlone, Luca Fois, Giovanni Liva,
Vincenza Petrelli, Edoardo Rossetti, Andrea Terreni
Per contattare la Redazione: annuarioasmi@gmail.com

*Tutti i saggi delle sezioni Studi e Fonti e documenti
sono stati sottoposti alla valutazione di due referees
anonimi, in modalità double-blind*

Progetto grafico e copertina
Fabio Vittucci

Redazione
Simone Amerigo

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo

Final cut redazionale
Silvia Carmignani

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.
Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per
eventuali diritti non riconosciuti.

Prima edizione: marzo 2016

Scalpendi Editore S.r.l.

Sede legale: piazza Antonio Gramsci 8, 20154 Milano

Sede operativa: Grafiche Milani S.p.a., via Guglielmo
Marconi, 17/19, 20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu - info@scalpendieditore.eu

Autorizzazione del Tribunale civile e penale di Mila-
no n. 193 del 21 giugno 2013

Abbreviazioni

AG: Archivio Gonzaga
AICMi: Archivio dell'Istituto Canossiano di
Milano
ASBAMi: Archivio della già Soprintendenza ai
Beni Architettonici di Milano, ora Soprintendenza
Belle Arti e Paesaggio
ASCMi: Archivio Storico Civico di Milano
ASDMi: Archivio Storico Diocesano di Milano
ASMi: Archivio di Stato di Milano
ASMn: Archivio di Stato di Mantova
ASVe: Archivio di Stato di Venezia
Bibl. Ambr.: Biblioteca Ambrosiana Milano
BCMn: Biblioteca Comunale di Mantova
BL: Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia
dal 1 gennaio 1805 al 5 aprile 1814, Regia
Stamperia Veladini, Milano
BNE: Biblioteca Nacional de España
BnF: Bibliothèque nationale de France

b.: busta
c.: carta
fasc.: fascicolo
ms.: manoscritto

In copertina:

ASMi, *Cimeli*, 1483 aprile 25, Milano
Commissione a Leonardo da Vinci e ai fratelli
Evangelista e Gian Ambrogio de' Predis per la
Vergine delle Rocce. Atto rogato dal notaio
Antonio de Capitani
*Allegato all'atto notarile è l'elenco di quanto
deve essere dipinto e dei relativi colori come ad
esempio il manto della Madonna, le montagne e
gli angeli. Insieme a quelle dei fratelli de' Predis,
compare la firma autografa di Leonardo.*

In quarta di copertina:

Marcantonio Dal Re, *Collegio Elvetico
di Milano* (oggi palazzo del Senato), 1743-
1750, Milano, Civiche Raccolte Grafiche e
Fotografiche. Civica Raccolta delle Stampe
Achille Bertarelli



ANNUARIO DELL'ARCHIVIO DI STATO DI MILANO

2015



SCALPENDI EDITORE





SOMMARIO

PREFAZIONI

Daniela Ferrari	7
Benedetto Luigi Compagnoni	9

TAVOLE	11
--------	----

STUDI

Marisa Bueno	
<i>El Otro en los márgenes: Imagen y propaganda política en el Forum Turolii</i>	27
Marina Romani	
<i>Il governo della peste: malati, medici, religiosi, magistrature sanitarie (secoli XIV-XVI)</i>	63
Andrea Terreni	
<i>Milanesi seicenteschi: forestieri, stranieri e cittadini durante il XVII secolo. Un repertorio onomastico</i>	79
Elena Doria	
<i>«Magnifico e degno di un Monarca...». Un Orto Botanico per Venezia "semi-capitale" (1806-1814)</i>	125

ABSTRACTS	151
-----------	-----

FONTI E DOCUMENTI

Gigliola Gorio	
<i>Memorie di un archivio disperso: l'inventario delle scritture di San Matteo alla Banchetta a Milano e una testimonianza di Giuseppe Quadrio</i>	159
Jacopo Riccardi	
<i>Il cosiddetto Genio civile di Milano: prime osservazioni sulla struttura e sulla denominazione del fondo</i>	181
Silvio Mara	
<i>Gino Barbieri e la sezione di storia economica alla mostra Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza (1958)</i>	197





CONTROCANTO

Paola Venturelli

Qualche precisazione sulla Pace del Museo del Duomo di Vigevano 205

L'ARCHIVIO DI STATO DI MILANO 2014-2015

Mariagrazia Carlone

Novità del sito web dell'Istituto 213

Daniela Ferrari

Un anno, o quasi, di attività presso l'Archivio di Stato di Milano 219

Giovanni Liva

I versamenti ricevuti dal settembre 2014 al novembre 2015 231

Giovanni Liva

Un documento una storia. Dal pranzo della badessa all'abolizione della pastasciutta: come cambia l'alimentazione nei secoli (XII-XX). Una mostra del progetto Dalla terra alla tavola, vita in cucina 235

Vincenza Petrilli

Il Calendario dell'Archivio di Stato di Milano per l'anno 2015 243

Vincenza Petrilli

Statistiche 245

Carmela Santoro

Alternanza scuola-lavoro, tirocini formativi, volontariato 247

Carmela Santoro

In archivio va in scena la follia 249

Mario Signori

Un progetto per l'uniformazione e la pubblicazione in rete delle descrizioni archivistiche dell'Archivio di Stato di Milano 253

Francesco Lisanti

L'archivio in classe. Storie e personaggi milanesi attraverso i secoli 259

Andrea Terreni

Archeion per la lingua latina: Insolita Itinera, il latino in Archivio 261





Prefazioni

È un piacere constatare come l'Annuario dell'Archivio di Stato di Milano sia diventato un appuntamento regolare che segna l'attività dell'Istituto e ne evidenzia le funzioni di conservazione e di valorizzazione dell'immenso e prestigioso patrimonio documentario custodito.

Personalmente, data la mia professione che mi ha portato a una convivenza prolungata con il mondo delle fonti documentarie, provo un autentico piacere di fronte a libri come questo. Nato nel solco tracciato da Luigi Fumi, l'Annuario, giunto al quinto numero, rinverdisce e consolida la tradizione della cosiddetta scuola archivistica milanese, allargandosi, in chiave più moderna, a una serie di contributi che abbiano come oggetto lo studio di documentazione d'archivio; aprono la prima sezione, *Studi*, le ricerche di Marisa Bueno che esplora il significato delle immagini e il loro rapporto con il testo nella Spagna tardomedievale; di Marina Romani sulla peste del 1348, interpretata come cesura che segna lo spartiacque tra Medioevo e Rinascimento; di Andrea Terreni, che pubblica un repertorio onomastico milanese secentesco; di Elena Doria sulle vicende dell'orto botanico veneziano nel periodo napoleonico.

La seconda sezione, *Fonti e documenti*, vede i contributi di Gigliola Gorio riguardante il reperimento di alcune importanti testimonianze documentarie relative alla chiesa di San Matteo alla Banchetta di Milano; di Jacopo Riccardi sulla struttura e sulla denominazione del fondo del *Genio Civile di Milano*, dalla dominazione napoleonica alla Restaurazione; di Silvio Mara sulla sezione di storia economica curata da Gino Barbieri per la mostra *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* del 1958. Si conferma una delle tesi di Marc Bloch – autore di un libro sulla professione dello storico il cui valore rimane inalterato nel tempo – il quale sostiene che uno dei compiti più difficili per lo storico sia quello di raccogliere i documenti di cui ritiene di avere bisogno: non potrebbe riuscirvi senza l'aiuto di strumenti di corredo, guide, inventari, cataloghi, repertori, materiali cui l'Annuario dedica particolare attenzione.

In questo numero dell'Annuario si è introdotta una nuova sezione, *Controcanto*, al fine di consentire maggiori confronti e dibattiti fra gli studiosi.

La quarta sezione, infine, a firma dei colleghi Mariagrazia Carlone, Giovanni Liva, Vincenza Petrilli, Carmela Santoro, Mario Signori, Francesco Lisanti



e Andrea Terreni riguarda più strettamente, e in modo più specifico, l'attività svolta dall'Istituto tra il 2014 e il 2015, sia per quanto concerne la conservazione, tramite l'acquisizione di nuovi fondi, sia per quanto riguarda la valorizzazione e la promozione delle fonti documentarie e dell'Istituto nel suo complesso. Attività che si concretizzano tramite mostre organizzate in prima persona, accanto ad altre semplicemente ospitate nella prestigiosa sede di palazzo del Senato, e grazie a tirocini formativi, stage, rapporti di volontariato, laboratori e attività didattiche, curate, queste ultime, anche dalle due Associazioni Askesis e Archeion, che affiancano le attività dell'Istituto con qualificate iniziative; non mancano informazioni sulla comunicazione che, nello specifico, trova forma attraverso il sito web dell'Archivio, aggiornato pressoché quotidianamente, e attraverso la pubblicazione online di mezzi di corredo e di banche dati.

Il volume offre una raccolta di contributi di studiosi di diverse generazioni, un segno dell'essenziale nesso tra la conservazione degli archivi e la loro fruizione. L'impegno della Redazione testimonia la vitalità dell'Istituto che ho avuto l'onore di dirigere, seppure per un tempo molto breve; a tutti i componenti va la mia gratitudine sincera.

Daniela Ferrari

Già Direttore dell'Archivio di Stato di Milano (9 marzo-14 novembre 2015)





Il 16 febbraio 2016 ho ricevuto la nomina a Direttore dell'Archivio di Stato di Milano, un Istituto prestigioso, dalla ricca e complessa storia, che conserva un enorme patrimonio documentario di importanza innegabile per ricostruire vicende, strutture, dati statistico-quantitativi, fatti minuti così come di grande portata legati a una città e a un territorio che sono stati protagonisti nella formazione delle radici dell'Italia e anche dell'Europa.

Da cittadino, prima ancora che da funzionario dell'Amministrazione culturale italiana, ho sempre vissuto con consapevolezza e senso di speciale rassicurazione la presenza di ogni archivio come custode fidato che – garantendo la tutela, la conservazione e la fruizione delle testimonianze della vita di noi tutti – difende anche i cardini della nostra collettività quali la democrazia, l'uguaglianza dei diritti, la trasmissione della memoria e la possibilità di conoscere ciò che è avvenuto in passato.

È evidente come ciascun istituto conservatore, e quindi ogni archivio nel nostro caso, faccia sistema con il contesto che a esso ha dato origine e che da esso trae forza di diritto e autocoscienza. In quanto tale, un archivio non può esistere in una dimensione intellettuale di rarefatta lontananza, spesso noto solo a pochi, ma deve comunicare la propria missione e il proprio operato.

Ed è per me particolarmente gradito cominciare qui il mio incarico, presentando una tangibile dimostrazione di come l'Archivio di Stato di Milano risponda efficacemente a questi requisiti, non solo impegnandosi per la salvaguardia e la corretta tenuta dei fondi e delle collezioni documentarie, ma perseguendo altresì con costanza e passione l'obiettivo di valorizzare e rendere conosciute quelle risorse al pubblico degli studiosi e anche dei necessari e spero molti *curiosi* – da intendersi nell'accezione etimologica e più nobile del termine – nei confronti della natura umana.

L'Annuario dell'Archivio di Stato di Milano, giunto al suo quinto volume, è strumento di ricerca, dibattito, apertura e condivisione di conoscenze, elementi indispensabili per formare e mantenere un tessuto sociale maturo e fattivo.

Agli Autori, alla Redazione e al Comitato scientifico vorrei esprimere il mio profondo apprezzamento. A tutti voi auguro buona lettura, e do appuntamento al prossimo numero.

Benedetto Luigi Compagnoni

Direttore dell'Archivio di Stato di Milano







TAVOLE





1. Georg Christoph Mannhaft, *Ritratto equestre di Kaspar Stockalper* (1609-1691), olio su tela, Brigga, castello Stockalper





2. Jacob Ferdinand Voet, *Ritratto di Livio Odescalchi* (1658-1713), olio su tela, Baltimora, The Walters Art Museum

MILANESI SEICENTESCHI: FORESTIERI, STRANIERI E CITTADINI DURANTE IL XVII SECOLO 13



Indice

I. Campe <small>coll. Agricoltura, Silvicultura e Cautiva della</small>	II. Nazione Generale <small>coll. Agricoltura e Silvicultura della</small>	III. Fondi <small>e Massi di</small>	IV. Municipi <small>di</small>
Topografia	Popolazione	Produzione	Viti, Uva
<p><i>Longitudine</i> <i>Latitudine</i> <i>Amministrazione</i> <i>Industria</i> <i>Commerciale</i></p> <p><i>Relazione</i></p> <p><i>Terminologia</i></p> <p><i>Stazioni generali</i> <i>Relativa, forma, superficie</i> <i>Linea di confine</i></p> <p><i>Senti</i> <i>Fontane</i></p> <p><i>Naturali, fiumi</i> <i>Laghi</i> <i>Mari</i></p> <p><i>Dimensione</i></p> <p><i>Canali</i> <i>Acquedotti</i> <i>Fontane</i> <i>Solli</i> <i>Cisterne</i> <i>Palati</i></p> <p><i>Stipetta</i></p> <p><i>Legni</i> <i>Arboribus</i> <i>Seminabiles</i> <i>Symmetriches</i></p> <p><i>Stragione</i></p> <p><i>Senti</i> <i>Staggi</i> <i>Stivi</i> <i>Borne</i> <i>Stupicelle</i></p> <p><i>Leggi relative alla Topografia</i></p>	<p><i>Famiglia</i></p> <p><i>Stati della popolazione in</i></p> <p><i>Individui</i></p> <p><i>Stato</i> <i>Condizioni</i> <i>Sex</i> <i>Stragione</i> <i>Terre</i></p> <p><i>Parti della popolazione pto</i></p> <p><i>Stato</i> <i>Matrimoni</i> <i>Morti</i> <i>Emigrazioni</i> <i>Immigrazioni</i></p> <p><i>Stati</i> <i>Solli</i> <i>Staggi</i> <i>Stivi</i> <i>Crebini</i></p> <p><i>Malattie, migrazione</i></p> <p><i>Leggi relative alla popolazione</i></p>	<p><i>Fondi</i></p> <p><i>Animali</i> <i>Digitali</i> <i>Miscelati</i></p> <p><i>Melli</i></p> <p><i>Stati di animali, quali ovini, e volatili</i></p> <p><i>Località</i> <i>Spacchi</i> <i>Stragione</i> <i>Stivi</i> <i>Stivelle</i></p> <p><i>Leggi relative alla Caccia</i></p> <p><i>Stati di pecore</i> <i>Località</i> <i>Spacchi</i> <i>Stragione</i> <i>Stivi</i> <i>Stivelle</i></p> <p><i>Leggi relative alla Caccia</i></p> <p><i>Località</i> <i>Spacchi</i> <i>Stragione</i> <i>Stivi</i> <i>Stivelle</i></p> <p><i>Leggi relative alla Caccia</i></p> <p><i>Località</i> <i>Spacchi</i> <i>Stragione</i> <i>Stivi</i> <i>Stivelle</i></p> <p><i>Leggi relative alla Caccia</i></p> <p><i>Località</i> <i>Spacchi</i> <i>Stragione</i> <i>Stivi</i> <i>Stivelle</i></p> <p><i>Leggi relative alla Caccia</i></p>	<p><i>Località</i> <i>Spacchi</i> <i>Stragione</i> <i>Stivi</i> <i>Stivelle</i></p> <p><i>Leggi relative alla Caccia</i></p>

3. Melchiorre Gioia, Indice Statistico, s.d., ms., ASMi, Studi, Parte Moderna, b. 1183

dei diversi rami della pubblica amministrazione affidati tanto alla tabella che all' immediatezza

Amministrazione Comunale										Operazioni
Anno e Cap. 22 P. 11	Totale	Ridotti				Spese			Credito del Comune al 1807	
		proventi del comune	proventi dal part. di abitato proff. e comuni in comune	Totale	di amministrazione	di altre proventi	Totale			

Stabilimenti di Pubblica Beneficenza										Operazioni
Anno e Cap. 22 P. 11	Totale	Spese				Credito del Comune al 1807				
		di amministrazione	di altre proventi	Totale	di amministrazione					

Carceri, e Case di Forza										Operazioni
Anno e Cap. 22 P. 11	Totale	Spese				Credito del Comune al 1807				
		di amministrazione	di altre proventi	Totale	di amministrazione					

Acque, e Strade										Operazioni
Anno e Cap. 22 P. 11	Totale	Spese				Credito del Comune al 1807				
		di amministrazione	di altre proventi	Totale	di amministrazione					

5. Modello per la raccolta di notizie statistiche dei prefetti in uso nei dipartimenti del Regno d'Italia, 1807, ms. (ASMI, Studi, Parte Moderna, b. 1136)

Amministrazione della Prefettura del Dipartimento

Società per le arti									Osservazioni
Numero della Società	Rendite			Spese					
	Stipendi	Capitale	Totale	di Estensione	di manutenzione	di amministrazione	di altri oggetti	Totale	

Sanità Marittima									Osservazioni
Intercetti			Spese						
proveniente da spese materiali ed altri da Capitale	proveniente da grati comuni	Totale	di custodia al Sanatorio	di manutenzione di lastrici e tegole	di singole di getti di varie nature	di diversi oggetti	Di versò	Totale	

Sanità Continentale					Osservazioni
Intercetti		Spese			
proveniente da spese Materiali da Capitale	di servizio	di amministrazione	Di versò	Totale	

Dati statistici generali							Osservazioni	
Anno	Lettera Dipartimento in cui si trova	Popolazione dipartimentale			Assesti	manifesti		Fanti
		Maschi	Femmine	Totale	principali del dipartimento	principali del dipartimento		di Istruzione pubblica



8-10. Scene dallo spettacolo *I Tre Fiori Della Follia*

22 CARMELA SANTORO





IN ARCHIVIO VA IN SCENA LA FOLLIA 23







PARTE PRIMA

STUDI





EL OTRO EN LOS MÁRGENES: IMAGEN Y PROPAGANDA POLÍTICA EN EL FORUM TUROLII

Marisa Bueno¹

Me lleva el animo a decir las nuevas formas a mutados cuerpos.

(*Metamorfosis*, Ovidio, Libro I)

La frase que intitula el presente trabajo no resulta inocentemente escogida, «nuevas formas a mutados cuerpos», síntesis de la metamorfosis, del cambio, pero que encierra siempre en su interior algo de su antigua naturaleza, como la transmisión de los discursos y de las ideas políticas a lo largo de la construcción histórica. Viejas ideas, nuevas formas y mutados cuerpos sobre distintos soportes que adaptan antiguas imágenes y temas del mundo antiguo al servicio de los nuevos tiempos. Más no es el objeto de este trabajo realizar una ontogénesis del origen y mutación de los mitos, sino como las viejos arquetipos cristalizaron en imágenes nuevas a fin de inventar y reforzar un discurso político en paralelo a las Crónicas y tradiciones literarias que establecieron las bases de pensamiento y comportamiento social de la baja edad media hispánica. No se puede afirmar que exista una simbología transcultural, apoyada sobre los arquetipos y reveladora de verdades universales, sino que el mundo del símbolo es cultural lo que provoca la mutabilidad de los significados en los distintos periodos históricos².

El estudio de las *marginalia* de un manuscrito de naturaleza jurídica, como es el *Forum Turolii*, permite adentrarnos en el mundo de la imagen y de la simbología medieval, un mundo donde nada se elimina completamente sino que mas bien se superpone, lo que puede dar lugar a malentendidos en el análisis histórico.

El *Forum Turolii* es uno de los textos forales mas importantes de la España medieval, múltiples manuscritos y estudios críticos de la distintas ediciones del texto han permitido conocer una normativa fundamental que fue la base de la reorganización política, social y económica del territorio, no solo de la villa de Teruel, sino de otras localidades en las que también se otorgó el Fuero como sistema normativo³.

1 El presente trabajo se ha realizado dentro del Programa de Investigación, RELMIN, *Le statut légal des minorités religieuses dans l'espace Euro-Méditerranéen (V^e-XV^e siècles)*. Financiado por el European Research Council en su el Séptimo Programa Marco (FP7/2007-2013) ERC contrato n. 249416.

2 M. Pastoreau, *Une histoire symbolique du Moyen âge occidental*, Paris 2004, pp. 27-29.

3 Entre las ediciones mas conocidas, M. Gorosch, *El Fuero de Teruel según los manuscritos 1-4 de la Sociedad Económica Turolense de Amigos del País y 802 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Estocolmo 1950; J. Castañé Llinas, *El Fuero de Teruel. Edición crítica con introducción y traducción*, Teruel 1989.



La concesión del Fuero a Teruel puede remontarse a la carta puebla otorgada por el rey Alfonso II alrededor de 1177, según aparece en todas las ediciones del Fuero, pero los estudios unitarios del texto permiten establecer distintos momentos en la creación de su contenido legislativo. Existe unanimidad en considerar que el texto que ha llegado hasta nuestros días procede del siglo XIII, denominado como fuero antiguo, y que se reprodujo en la mayor parte de los manuscritos⁴. En el siglo XVI se realizó una recopilación de los distintos textos existentes cuyas disposiciones se presentaron de forma sistematizada, remontándose en origen a la carta puebla de concesión en el periodo de Alfonso II. De esa recopilación existen dos versiones: una de 1531 y otra mayor en latín que fue publicada en 1565, conociéndose como la recopilación de Gil de Luna⁵.

El contenido normativo del Fuero ha sido profusamente estudiado y ha dado lugar a múltiples análisis que permiten un acercamiento a distintas *facies* jurídicas y sociales de la sociedad medieval aragonesa: derechos reales y tipos de contratos⁶, el uso del combate judicial, el papel de la mujer en el espacio aragonés⁷, actividades lúdicas en los fueros medievales aragoneses⁸, sistema sucesorio, el estatuto jurídico de musulmanes y judíos que habitaba la villa⁹... etc. Mas a la información escrita que aporta el texto debe añadirse aquella proporcionada por los ciclos ilustrativos de los diversos manuscritos, donde las imágenes no constituyen ilustraciones gráficas de lo que el texto comunica sino que se construyen en otro nivel semántico.

De todos los manuscritos existentes de este fuero el más interesante a nivel iconográfico es el Ms. 802 de la Biblioteca Nacional de España también conocido como *Códice Matritense*, una copia del siglo XIV. El cuerpo legal del código no contiene variantes en lo que se refiere a la formulación normativa, pero como novedad con respecto a otros códigos posee iluminaciones marginales del mismo periodo del texto que permiten un acercamiento a un horizonte semántico diferente y adyacente al mismo. Esta discordancia en la relación semántica entre el texto

4 Una aproximación a la evolución del texto, A.M. Barrero García, *El Fuero de Teruel. Su historia proceso de formación y preconstitución crítica de sus fuentes*, Madrid 1979.

5 M. Gil de Luna, *Fori Turolii* (Imprenta de Juan Mey, Valencia 1565), ed. facsímil con presentación de J. Morales, *El Justicia de Aragón*, Teruel 1998.

6 J.L. Argudo Periz, Derechos reales y contratos agropecuarios en los fueros de Teruel y Albarracín, "Los Fueros de Teruel y Albarracín", (coord.) J. Manuel Latorre Ciria, Teruel 2000, pp. 321-334.

7 M.C. Esponera Extremera, *La mujer en el Fuero de Teruel. Similitudes y diferencias con el Fuero de Estella*, "Los Fueros de Teruel y Albarracín", pp. 97-107.

8 M.M. Agudo Romero, *Las actividades lúdicas en los fueros medievales aragoneses*, "El Ruego, Revista de estudios históricos y sociales", I, 1995, pp. 37-62.

9 R. Sainz de Varanda, *La sucesión ab intestato en el Fuero de Teruel*, "ADA", VI, 1951-1952, pp. 238-243; D. Abulafia, *Nam iudei servi regis sunt, et semper fisco regio deputati: The Jews in the Municipal Fuero of Teruel (1176-7)*, ed. H.J. Hames, *Jews, Muslims and Christians in and around the Crown of Aragón*, Boston-Leiden 2004, pp. 97-123.





y la imagen posibilita plantear cuestiones fundamentales de la función social de la obra, así como de los motivos ideológicos de la misma expresadas a través de las “extravagancias marginales”. El estudio de estas *marginalia* permite realizar una análisis iconográfico, a partir del repertorio gramatical de las imágenes en dos fases: en una primera etapa se decodifican las imágenes y los modos de significación de los elementos simbólicos relacionándolos entre ellos, y en una segunda fase se relacionan con otros corpus de imágenes existentes en manuscritos y en otros soportes a fin de comprender sus significados específicos en el contexto histórico determinado. El caso de estudio permite realizar un estudio de la discordancia entre texto e imagen y la elaboración de un discurso complementario al texto donde las imágenes contribuyen a la construcción del Otro religioso y los procesos de legitimación del conflicto bélico contra los enemigos de la fe. Esta temática es uno de los *topoi* clásicos de la historiografía de los últimos treinta años, abordada desde distintas ópticas de análisis, bien sea la historia medieval o la historia del arte¹⁰. El mensaje se ha transmitido en distintos soportes, de la piedra al pergamino, del pergamino al papel, desde ambos de nuevo a la piedra en diálogos interminables, un ovillo dialéctico de transmisiones semánticas donde el origen o la primera representación de las ideas no es siempre ni clara ni evidente.

Manuscritos jurídicos con ciclos ilustrativos en la cuenca del Mediterráneo

La ilustración de los manuscritos jurídicos es un tema que ofrece múltiples posibilidades de análisis, y en el caso de los fueros proporciona un horizonte semántico que complementa el cuadro sociopolítico y jurídico que aporta el texto normativo.

Los manuscritos ilustrados son frecuentes en la cuenca Mediterránea, desde Italia del Norte, Cataluña, Aragón, llegando hasta Castilla. No resulta extraño que la copia de un manuscrito realizada en el siglo XIV se acomode a los nuevos gustos de la época y se realice conforme a los nuevos criterios. La mayor parte de ilustraciones en manuscritos medievales aparecen en Libros de horas y Biblias, y son por ese motivo los más estudiados. También se ilustraron distintas colecciones de naturaleza jurídico-eclesiástica como el *Corpus Iuris Canonici*, existiendo estudios exclusivos sobre el *Decretum Gratiani*¹¹, así como los textos de derecho civil que

10 J.V. Tolan, *Saracens. Islam in the Medieval Imagination*, New York 2002, ed. española, *Sarracenos. El Islaam en la imaginación medieval europea*, Valencia 2007; R. Barkai, *Cristianos y musulmanes en la España medieval. El enemigo en el espejo*, Barcelona 2007; M. Bueno, *De enemigos a demonios. Imágenes de la guerra en el medievo castellonoleonés (siglos VIII-XII)*, “Medievalismo”, 16, 2006, pp. 225-254; I. Monteiro Arias, *El enemigo imaginado. La escultura románica hispánica y la lucha contra el Islam*, Toulouse 2012.

11 A. Melnikas, *The Corpus of Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani*, Roma 1975, 3 vols.





configuraron el *Corpus Iuris Civilis*¹², tales como el *Digestum*, libro que estableció las bases del *Ius Comune* difundido en toda Europa desde Bolonia a partir del siglo XII¹³. Gran número de ejemplares del Decreto de Graciano se conservan en los Archivos y Bibliotecas españolas¹⁴, así como de las *Decretales* y *Clementinas*¹⁵.

La ilustración no solo se realizó en obras generales de derecho civil sino también en textos forales de carácter local, como las *Coutumes de Toulousse* de 1296¹⁶ obra en la que aparecen 14 ilustraciones sobre los castigos medievales en los márgenes, y en algunas copias de las *Utsages*¹⁷ y en los *Furs de Valencia* (ca.1329), donde los márgenes albergan simultáneamente temáticas profanas y sacras¹⁸.

Las ilustraciones de los manuscritos jurídicos aparecen en distintos lugares de la página, bien en la letras capitales, miniaturas aisladas, o en las *marginalia*. Depende la calidad del manuscrito, del otorgante y del uso que se debe dar al mismo. Los ciclos ilustrativos son frecuentes en todas las producciones del Midi francés, norte de Italia y Cataluña durante los siglos XIII y XIV, muchos de los códices son producto de la circulación tanto de diversos manuscritos como de estudiantes desde Bolonia a Lérida y Barcelona¹⁹. El tránsito de obras entre el Midi y los diversos reinos hispánicos fue frecuente, operando Toulouse – una de las ciudades más pobladas de Europa en el momento, 35.000 habitantes²⁰ – como ciudad puente. Desde la segunda mitad del siglo XIII fue un centro importante para los estudios jurídicos, del mismo nivel que Bolonia, lo que posibilitó la creación de un centro especializado y la difusión de estudiantes y textos²¹. Esta circulación permitió la difusión de los textos de *Ius Comune* en Cataluña, siendo uno

12 Fr. Ebel, A. Fijal y G. Koclier, *Romisches Rechtsleben im Mittelalter. Miniaturen aus des Handschriften des Corpus Iuris Civilis*, Heidelberg 1988.

13 BnF, Ms. fr. 9137.

14 Vid. J. Domínguez Bordona, *Miniaturas boloñesas del siglo XIV. Tres obras desconocidas de Nicollo de Bologna*, “Archivo Español de Arte y Arqueología”, I, 1925, pp. 177-188; P. Bohigas, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Periodo gótico y Renacimiento*, Barcelona 1965, pp. 131-136; A. García García, *Los manuscritos del Decreto de Graciano en los Archivos y Bibliotecas de España*, “Studia Gratiana”, VIII, 1962, pp. 161-193.

15 Sirvan como ejemplo las *Decretales* del Archivo de la Corona de Aragón, Ms. Ripoll, 7, *Decretales* de la Catedral de Barcelona, Ms. 93. Cit. P. Bohigas, *La ilustración...* cit., pp. 34 y 45 respectivamente. Así como un ejemplar de las *Clementinas* en la Biblioteca Nacional de España, C.17.

16 BnF, Mss. Latin 9187.

17 *Usatci et Constitutiones Cataloniae*, BnF, Mss. Latin 4670A; G. Coll i Rossel, *Manuscripts jurídics il·luminats. Estudi d'alguns codex dels Utsagesi Constitucions de Catalunya i del Decret de Gracia (1300-1350)*, Montserrat 1995, pp. 19-43; F. Avril, J.P. Ariel, M. Mentre, A. Sulner, Y. Zatuska, *Manuscripts enluminés de la péninsule Ibérique*, BnF, Département de Manuscrits, 1982, pp. 1-66.

18 A. Vallalba Dávalos, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia 1964, p. 33.

19 M. Alessandra Billota, *Itinerari di manoscritti giuridici miniati attorno al Mediterraneo. (Catalogna, «Midi» della Francia, Italia), mobilità universitaria, vie di pellegrinaggio fra il XIII e il XIV secolo: uomini, manoscritti, modelli*, “Porticvm. Revista d'estudis medievals”, 4, 2012, pp. 47-63.

20 P. Wolf, *Histoire de Toulousse*, 1974, p. 162.

21 J. Verger, *L'enseignement du droit canon dans les universités méridionales (XIII^e-XIV^e siècles). L'Église et le droit dans le Midi (XIII^e-XIV^e siècles)*, “Cahiers de Fanjeuax”, 29, 1994, pp. 249-265.





de los ejemplos mas conocidos la trasmisión de *Lo Codi*²² manuscrito que había sido revertido en provenzal en la segunda mitad del siglo XII llegando también una traducción de ese texto en castellano, conservada en la Biblioteca Nacional²³. No solo las ideas circularon a través de los manuscritos sino también los estilos de edición, de ilustración de los mismos e incluso de la difusión de la lengua d' Oc. Algunos manuscritos de naturaleza jurídica con influencia tolosana se conservan en la Biblioteca Capitular de la Seo d'Urgell²⁴, así como otros manuscritos de naturaleza jurídico eclesiástica como el Código mc. 143 de las glosas Clementinas de Giovanni d'Andres (1270-1348) conservado en el Archivo Capitular de Vic.

También aparecen miniaturas en las obras generales de derecho civil. El código jurídico mas antiguo es el *Fuero Juzgo* de la Academia de la Historia de Madrid de la primera mitad el X que incorpora un árbol genealógico tema frecuente en los manuscritos medievales desde el *Breviario de Alarico*²⁵. Han merecido especial atención las obras del escritorio alfonsí²⁶, de las que se destacan las ediciones del Fuero Juzgo romanceado del siglo XIII que se conserva en la Biblioteca Nacional de España y la edición del Archivo Municipal de Murcia²⁷, destaca por su valor iconográfico un código de la *Primera Partida* conservado en British Museum y el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España copia del siglo XIV²⁸.

El estudio iconográfico de los textos forales no ha despertado la atención de los investigadores, la mayor parte de los manuscritos son extremadamente ricos por su contenido y analizados fundamentalmente por historiadores del derecho, por lo que el análisis de los ciclos ilustrativos ha pasado mayoritariamente inadvertido. Uno de los textos forales aragoneses mas conocidos, el *Vidal Mayor*, versión romanceada de los *Fueros de Aragón* redactados bajo la dirección de don

22 Constituye una *Summa Codicis*, exposición sistemática del Derecho Romano Justiniano, pero que como todas las Sumas de la Edad Media comprenden los primeros nueve libros del código. Los últimos tres libros formaban un libro especial, *Tres libris codicis* o *Tres libri*, completando el contenido intercalados del *Digestum* y de las *Instituta* de Gayo. *Lo Codi*, ed. F. Derrer, *Eine Summa Codices in provenzalischer Sprache aus dem 12. Jarhrundert. Die provenzalische Faassung der Handschrift A (Sorbonne, 632)*, Zürich 1974.

23 El texto provenía de la catedral de Ávila, BNE, Ms. 6416, *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid 1987, p. 185; J.A. Arias Bonet, *Lo Codi en castellano*, Madrid 1982; *Lo Codi y su repercusión en España*, Madrid 1984.

24 P. Maffei, *La cultura giuridica fra lengua d'oc a Catalogna nelle testimonianze dei manuscritti urgellesi*, "Rivista Internazionale di Diritto Comune", 20, 2009, pp. 147-177; A. García García, *Catálogo de los manuscritos jurídicos de la Biblioteca Capitular de la Seo d'Urgell*, La Seu d'Urgell 2009.

25 E. Volterra, *La Graduum Agnationis Vetustissima descriptio Segnalata da Cuias*, "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei", Roma 1978.

26 L. Fernández, *Arte y ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*, El Puerto de Santa María, Universidad de Sevilla, Cátedra Alfonso X el Sabio, Sevilla 2013.

27 BNE, Mss. 12793.

28 British Museum, sig. Add.20787; J.H. Herriot, *A Thirteenth Century Manuscript of the Primera Partida*, "Speculum", XIII, 1938, pp. 278-294; J.A. Arias Bonet, G. Ramos, J.M. Ruiz Asencio, *Primera Partida según el Manuscrito add.20.787 del British Museum*, Valladolid 1975.





Vidal de Canellas, Obispo de Huesca en 1247²⁹ ha sido objeto de algunos estudios y sus ciclos iconográficos se han puesto en relación con la miniatura francesa del momento y con *Las Partidas* de Alfonso X. El contenido de la obra remite a la contemplación privada de su propietario de las diversas ilustraciones, siendo seguramente la voluntad del mismo la que determino la realización de los ciclos ilustrativos a fin de acentuar la suntuosidad del empeño.

Del *Fuero de Teruel* existen diversos códices tanto latinos como romances que han dado lugar a diferentes ediciones del texto, pero sus ciclos ilustrativos no han sido estudiados con detalle³⁰. El códice mas antiguo corresponde al manuscrito 37/132 del Archivo Provincial de Teruel conocido como *Codex Turolensis*³¹, otra versión algo posterior del mismo fuero se encuentra en denominado como *Codex Matritensis*, Ms. 690 de la Biblioteca Nacional de España³²; un tercer manuscrito latino con fragmentos del Fuero de Teruel es propiedad del Ayuntamiento de Albarracín en la copia del Fuero Primitivo de Albarracín de la primera mitad el XIII³³. Existen copias posteriores en romance una del siglo XIII (Ms. 37/43 AHPT o Códice Turolense romanceado) y dos del siglo XIV. El códice que va a ser objeto de estudio es una de las versiones latinas, el Ms. 802 de la Biblioteca nacional de España también conocido como *Códice Matritense* uno de los textos que Gorosch utilizó para su edición del texto.

La existencia de imágenes en textos forales no es muy frecuente, en el caso del texto tratado aparecen “ilustraciones” con distinto valor en los diversos códices. En el manuscrito latino 37/132 del Archivo Provincial de Teruel aparece una desgastada representación de un calvario en el folio 182 r junto con el texto de los Evangelios dispuesto a doble columna³⁴. El calvario del manuscrito latino muestra al crucificado y a ambos lados el sol y la luna flaqueados por la Virgen y San Juan Evangelista.

29 Las miniaturas de este códice ya fueron estudiadas por G. Tilander, *Vidal Mayor. Traducción aragonesa de la obra “In excelsis Dei thesauris”*, Lund 1956, reproducioeno el manuscrito de la colección Perrins, y mas recientemente en el estudio realizado por M.C. Lacarra Ducay, *Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico*, “Vidal Mayor”, ed. facsímil, vol. II, Huesca 1989, pp. 133-166. Se trata de un códice ricamente iluminado con 156 miniaturas cuyo original se encuentra en el Museo de la Fundación Paul Getty. Ms. LUDWIG XIV 6.

30 Se encuentra una descripción de los códices y breve mención de las ilustraciones en le trabajo de M.M. Agudo Romeo, A.I. Lapena Paul, M.L. Rodrigo Esteban, *Las fuentes: manuscritos y ediciones de los Fueros de Teruel y Albarracín*, “Tiempo de Derecho foral en el sur aragonés: los fueros de Teruel y Albarracín”, Teruel 2007, pp. 281-317.

31 Edición del manuscrito por J. de Caruana Gómez de la Barreda, *El Fuero Latino de Teruel, edición preparada con estudio preliminar*, Zaragoza 1974.

32 M.M. Agudo Romero, A.I. Lapena Paul, M.L. Rodrigo Estevan, *Las fuentes...* cit., pp. 281-320.

33 A.M. Barrero García, *Los Fueros de Teruel y Albarracín (apunte historiográfico)*, J.M. Latorre Ciria (coord.), *Los Fueros de Teruel y Albarracín. Actas de las Jornadas de Estudios celebradas en Teruel y Albarracín los días 17, 18 y 19 de Diciembre de 1998*, Teruel 2000, pp. 269-279; G. Tilander, *El Fuero Latino de Albarracín*, “Revista de Filología Española”, XX, 1933, pp. 278-287.

34 AHPTE, Concejo/00037/0001.





Toda la composición se enmarca dentro de una orla rectangular. Su inclusión en el códice esta relacionada con la practica medieval de los juramentos sobre los textos sagrados. Los folios aparecen desgastados y deteriorados lo que implica que diversas manos se posaron sobre el texto cuando los diferentes cargos del municipio juraban anualmente cumplir con sus obligaciones o cuando el corpus foral exigía ser jurado por los distintos representantes del Concejo de la villa. El estudio de distintos fueros hace pensar que esto corresponde a una práctica común, ya que imágenes de semejantes características se han conservado en los Fueros de Uclés, Teruel, Soria, Fueros de Aragón y Navarra³⁵. Las notas marginales que se encuentran en el manuscrito del Archivo Provincial de Teruel han sido atribuidas a un momento posterior, en el que se esta revisando el texto para sus futuras ediciones, concretamente se atribuyeron a Gil de Luna que se encargó de la reedición del texto en 1565³⁶. Además del calvario mencionado aparecen imágenes muy elementales; manos extendidas señalando algún párrafo, numerales romanos y rostros simples³⁷.

El manuscrito que presenta un mayor interés a nivel icnográfico es el Ms.802 de la Biblioteca Nacional de España. A nivel estilístico descriptivo las *marginalia* del códice son de carácter simple, no poseen la traza estilística de las miniaturas de otros ejemplares del periodo, sino que son de una mayor simplicidad. Trazos arcaicos, y falta de elaboración, uso de tintas ocre y negras acentúan el arcaísmo de las mismas, lo que indica que posiblemente se realizaron in situ por un taller local o quizá el mismo copista del manuscrito que conocía otros códices de influencia francesa e inglesa, que son los que mas propagan este tipo de decoración extravagante. No se sabe si por falta de pericia o de medios, estas *marginalia* no poseen los elegantes trazos de la miniatura de influencia italianizante que empezó a divulgarse por la cuenca Mediterránea a partir de la escuela boloñesa, pero sin embargo son de una gran expresividad temática y conceptual que debe ser analizada para una comprensión integral del códice.

El valor del margen y de las marginalia en textos jurídicos medievales

La función y valor de las *marginalia* ha sido una cuestión ampliamente discutida en los últimos años, prestándose una mayor atención a los manuscritos mas

35 Ver S. Silva Verasátegui, *El tema de la Crucifixión en los manuscritos jurídicos medievales*, "Cuadernos de Arte e Iconografía, Actas del Primer Coloquio de Iconografía", II, 3, 1989, pp. 159-165.

36 M. Gil de Luna, *Fori Turolii* (Imprenta de Juan Mey, Valencia 1565), ed. facsímil con presentación de J. Morales, *El Justicia de Aragón*, Teruel 1998; C.L. de la Vega y de Luque, *La reforma del Fuero de Teruel. Hallazgo del manuscrito original de Micer Gil de Luna*, "Teruel", 47, 1972, pp. 47-64.

37 Varios rostros esbozados (fol. 34v), torre con estandarte en las almenas (fol. 177v), torre almenada con una animal con cornamenta recostado (fol. 179r).





abundantes, los de naturaleza eclesiástica, sin que existan muchos análisis en torno a los manuscritos de naturaleza jurídica. La comprensión de estos ciclos ilustrativos en los manuscritos jurídicos debe hacerse al igual que en resto de códices teniendo en cuenta cuatro horizontes gramaticales: la naturaleza del signo, es decir imagen, y su relación con el texto que acompañan; su ubicación en la arquitectura de la página; su forma (significante); y su contenido (significado).

El estudio de las relaciones entre texto e imágenes ha estado muy de moda entre los medievalistas, lo que permite clarificar las condiciones de cohabitación de dos sistemas semióticos diferentes en un mismo soporte. En la edad media emergen nuevas concepciones en cuanto a la imagen y a su relación con el texto, no son solo meras “ilustraciones”, sino que aportan diferentes niveles de significado con relación al texto: parecido, divergencia, mimesis, equivalencia y alteridad, y donde la “topografía” de la *mise en page* resulta reveladora de la naturaleza del discurso emanada de las mismas. Las imágenes poseen una gramática propia un pensamiento asociativo que nos lleva mas allá del texto y que al mismo tiempo completa su significado. Esta sutileza de las imágenes es propia de todas las representaciones iconográficas de la edad media³⁸, particularmente estudiadas, como se ha señalado, en códices de naturaleza religiosa, biblias, libros de horas y manuscritos jurídicos que reproducen las grandes obras de Derecho romano clásico, extendidas desde Bolonia por toda Europa y son menos frecuentes en códices jurídicos que recogen normativas territoriales concretas como las disposiciones forales que tratamos.

Las imágenes del códice de estudio aparecen en los márgenes, ninguna de ellas aparece como motivo central o ilustrando una letra capital, lo que las dota de un carácter propio. La palabra “margen” procede del latín *margo-inis* borde, que a su vez tienen su base en la raíz indoeuropea *merg*, de esta raíz derivan palabras tales como marco, marca, marques y remarcar, con significados próximos al concepto de limite, frontera. La palabra “marginar” posee dos acepciones: una positiva, “poner acotaciones o apostillas al margen de un texto, hacer o dejar márgenes en el papel u otra materia que se imprime o escribe” y varias acepciones negativas, “dejar al margen un asunto o cuestión, no entrar en el examen al tratar de otros, preterir a alguien, ponerlo o dejarlo al margen de una actividad”. El margen se define como «un espacio que queda en blanco a cada uno de los cuatro lados de la pagina manuscrita, impresa o grabada, y mas particularmente, el de la derecha o el de la izquierda; y como ocasión, oportunidad,

38 G. Didi-Huberman, *Fra Angélico, Disemblance et figuration*, Paris 1995, p. 41. Para una aproximación a la relación entre texto e imagen: VV.AA., *Texte et images. Actes du Colloque international de Chantilly, 13-15 octobre 1982*, Paris 1984; VV.AA., *L'image, fonctions et usages des images dans l'occident médiéval. Actes du 6 International Workshop on Medieval Societies, Erice, 17-23 octobre 1992*, Paris 1996.





holgura o espacio para un acto o suceso»³⁹. Los significados descritos, hablan de espacio-forma y función, ya que es la presencia de ese vacío la que permite el desarrollo del contenido de los márgenes, es su posición en la periferia de la página lo que permite crear un discurso paralelo al discurso central. Pero a pesar de su posición periférica la imagen por su enorme magnetismo visual salta en primer plano sobre el texto que acompaña.

El término *marginalia* no se utilizó en época medieval sino posteriormente, surgido como resultado de la convención historiográfica⁴⁰, en la edad media la decoración marginal se denomina genéricamente *vignette*⁴¹. Las anotaciones marginales en los periodos post-medievales fueron definidos como *bas-de-page*, para composiciones elaboradas, *vignette* et *drôleries*, y *drollerie* en inglés. En Inglaterra en el siglo XIV se documenta el término *babewyn*, haciendo referencia al gran número de simios que aparecían en los márgenes de los manuscritos y el siglo XV eran denominadas generalmente en Francia como *curiosités* o *babuini*. Los temas que se desarrollan en las *marginalia* son fundamentalmente, escenas relativas a combates simbólicos materializados en afrontamientos de guerreros con animales híbridos y dragones, escenas de caza, decoraciones florales, monstruos, reinversiones del orden lógico de la sociedad. Su función es de distinta naturaleza dependiendo del manuscrito, expresando elementos de crítica social adyacentes o describiendo el bagaje sociológico político del momento estableciéndose así un discurso complementario.

Las mismas temáticas se encuentran también en contextos arquitectónicos diversos, artesonados, capiteles, canchillos románicos, arquivoltas, ménsulas, gárgolas, cimbras góticas, orlas sepulcrales, misericordias de las sillerías de coro⁴². La presencia de motivos y temáticas que aparecen en las impostas de los canchillos de los capiteles románicos son fundamentalmente escenas de carácter lúdico o decoraciones florales ajenas a las temáticas religiosas, también temas clásicos reconvertidos glosando los ciclos de los espacios centrales, y que en determinados casos suponen elementos de protesta y trasgresión a los códigos de la cultura oficial⁴³. El hecho de encontrar en un mismo contexto bien sea un edificio o un manuscrito elementos sagrados y profanos lleva a un panorama concreto de una sociedad donde las fronteras entre lo sagrado y lo profano no son claras, constituyendo ambos el anverso y reverso de la representación de la realidad.

39 *Diccionario de la lengua Española*, vol. II, vigésimo primera edición, Madrid 1992, p. 1324.

40 Análisis de las cuestiones terminológicas en L. Valentine, *Ornament in Médiéval Manuscripts: a Glossary*, London 1965; J.C. Schmitt, *L'univers des marges*, en J. Dalaurum (dir.), *Le Moyen âge en lumière, Manuscrits enlumines des Bibliothèques de France*, Paris 2002.

41 J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1955, pp. 197-199.

42 Cit. F. Villaseñor, *Iconografía medieval en Castilla (1454-1492)*, Madrid 2009, p. 36.

43 N. Kennan Keddar, *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the Depicting of an Enigmatic Pictorial Language*, Cambridge 1995, p. 1.





El hecho de que los márgenes existan, o se describan geográficamente en función del texto no implica que el discurso del margen sea siempre una crítica, una oposición, o de importancia secundaria. Su definición en la periferia de la página llevó a parte de la historiografía a devaluarlas como discursos secundarios o bien a interpretarlos como expresiones de insumisión cultural. Las *marginalia* se exponen en los contornos pero «no relegadas en ellos»⁴⁴, de forma que ambos, texto e imagen, son parte sustancial del discurso en tanto en cuanto la imagen no glosa al texto, sino que ambos constituyen espacios expresivos de importancia paralela. La interpretación de las *drôleries* es siempre compleja: «salvo raras excepciones carecen de función ilustrativa ¿Cómo determinar, entonces, el nivel de significado apropiado para un motivo dado? ¿Como diferenciar entre lo singular y lo convencional, entre fantasía inventada y la intencionalidad controlada? Incluso cuando la fuente de un motivo es conocida, no se tienen la seguridad de que su significado no haya sido sumergido en el libre juego de formas tan características del gótico marginal»⁴⁵.

La interpretación de forma y contenido de los ciclos ilustrativos, nos remite directamente al origen de las imágenes y su función, cuestiones polémicas con diferentes análisis en los distintos periodos según la metodología y criterios seguidos por los autores⁴⁶. No son cuestiones nuevas, son bien conocidas las interrogantes que despertaban estas imágenes en San Bernardo, monstruos deformes, semihombres, afrontamientos de guerreros, libros abiertos para los iletrados que despistan de la meditación de la ley de Dios⁴⁷.

La historiografía del siglo XX ofrece diferentes interpretaciones en función del método del estudio. Baltrušaitis, explicaba las extravagancias marginales a partir de fuentes de inspiración de la cultura greco-latina, imágenes productos de la abstracción conceptual que adquieren nuevas interpretaciones y sentidos, a

44 La interpretación de Boto Varela tiende a romper el discurso “centro-periferia” en la interpretación de las *marginalia*, G. Boto Varela, *Monerías sobre pergamino. La pintura de los márgenes en los códices hispanos bajo-medievales (1150-1518)*, “Boletín de Arte”, 28, 2007, pp. 23-57.

45 H.W. Janson, *Ape and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, “Studies of the Warburg Institute”, 1952, p. 163.

46 Para una historiografía de las *marginalia*, ver G. Boto Varela, *Marginalia o la fecundación de los contornos vacíos. Historiografía método y escrutinio de los primeros márgenes hispanos (920-1150)*, en J. Yarza (ed.), *La miniatura medieval en la península Ibérica*, Murcia 2007, pp. 419-484.

47 «Pero no sé de qué puede servir una cantidad de monstruos ridículos, una cierta belleza disforme y una deformidad agradable que se presenta sobre todas las paredes de los claustros a los ojos de los monjes que se aplican allí a la lectura. ¿A qué provecho estas rústicas monas, estos leones furiosos, estos monstruosos centauros, estos semihombres, estos tigres moteados, estas gentes armadas que se combaten, estos cazadores que tocan la trompeta?... En fin, se ve aquí por todas partes una tan grande y tan prodigiosa diversidad de toda suerte de animales, que los mármoles, más bien que los libros, podrían servir de lectura; y se pasarían aquí todo el día con más gusto en admirar cada obra en particular que en meditar la ley del Señor. ¡Ah Dios mío! Ya que no se tenga vergüenza de estas miserias, ¿por qué a lo menos no hay pesar por unos gastos tan necios?», *Apología a Guillermo, abad de Saint-Thierry*, en *Obras completas de san Bernardo*, edic. de G. Díez Ramos, Madrid 1955, II, pp. 849-850.





las que se suman nuevas influencias orientalizantes tanto del próximo como del lejano oriente a partir de los viajes de Marco Polo⁴⁸. Lillian Randall⁴⁹, propone un método interpretativo donde la imagen se relacionaba con el contexto histórico y con el texto, y se traduce en función de *exempla*, proverbios e historias que circulaban en el momento de creación de la obra y cuyo desconocimiento actual nos priva a primera vista de una completa comprensión del significado de la imagen que trasciende a si misma convirtiéndose en símbolo⁵⁰. Para Camille tanto imagen como textos son reflejos secundarios de una fuente primaria básica⁵¹ y considera la imagen marginal inherente a la mentalidad del periodo y es siempre consciente del texto que glosa bien parodiándolo o problematizándolo, construyendo en muchos casos un sentido paralelo al mismo⁵², partiendo de un principio hermenéutico ordenador de la realidad, centro y periferia aplicado a la arquitectura del texto. Recientemente Jean Claude Schmitt nos remite a un horizonte interpretativo donde estos ciclos ilustrativos son la expresión de las tensiones sociales narradas en los márgenes⁵³ entendidos como espacios de libertad semántica independientes del texto. Las *marginalia* en textos de distinta naturaleza bien sean bíblicos, canónicos o eclesiásticos pueden estar relacionadas con el contenido del texto principal pero con un contenido semántico bien divergente: bien una crítica o bien como complemento al texto. Una línea similar sigue el trabajo de Jean Wirth en sus análisis de libros de horas y salterios, donde las *droleries* son los espacios consagrados a la dimensión satírica, obscena y anticlerical, una crítica al interior de la propia Iglesia⁵⁴. En general no existen en los códices medievales espacios prioritarios para lo sagrado y lo profano, articulándose lo sagrado en el centro y lo profano en los bordes, sino que las disposiciones temáticas y las reacciones dialécticas entre los diversos temas dependen de la naturaleza del manuscrito⁵⁵. De hecho, sagrado y profano no eran dos realidades confrontadas en la mentalidad medieval donde las fronteras entre lo visible y lo invisible no están claras, sino que son mas bien realidades complementarias como las dos caras de una moneda.

48 J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique...* cit., pp. 200-227.

49 L.M.C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley-Los Angeles 1966.

50 L.M.C. Randall, *Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination*, "The Art Bulletin", 39, 2, 1957, pp. 97-107.

51 M. Camille, *Seeing and Redding, some visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, "Art History", 8, 1985, p. 32.

52 M. Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Cambridge 1992.

53 J. Claude Schmitt, "Review of Image on the Edge", *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, XLVIII, 6, 1993, p. 1620: «Marges de l'art, mais aussi marges géographique du monde connu et marges de la société: la iconographie marginale ne porte-t-elle pas en elle la tension entre seigneurs et travailleurs, entre riches et pauvres, entre culture savante et culture populaire, entre clercs et laïcs, entre sacre et profane, entre hommes et femmes».

54 J. Wirth, *Les marges à droleries des manuscrits gothiques*, Paris 2008, pp. 11-13.

55 M. Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, pp. 11-56.





La figuración en los textos forales y leyes municipales desempeña diversas funciones: pueden reforzar el sentido del texto, ilustrar castigos o describir escenas de la vida cotidiana, aumentando el valor del manuscrito. En otras ocasiones, como el manuscrito a estudiar las *droleries* permiten ilustrar el contexto ideológico político de la realidad social que el texto regula. Además de estas funciones los márgenes poseen en los documentos jurídicos un uso lúdico en el que los escribanos del siglo XIV aliviaban las tardes de tedio copiando y diseñando bestias y personajes imaginarios, escenas de carnaval, castillos y escenas de prociadidad sexual. En algunos textos jurídicos como las *Utsages i Constitutions de Catalunya* (1321-1341) las imágenes de los márgenes poseen dobles funciones: acompañan y complementan al texto, y poseen una función estética al gusto de la época a través de los soportes heráldicos. Coll defendía una explicación funcional mas que simbólica de las ilustraciones marginales en el códice de las *Utsages* estableciendo como paradigma de inspiración las *Instituciones* de Justiniano de la Biblioteca Vaticana⁵⁶ donde la proliferación de escudos exigía la ampliación del espacio de la página. La presencia de heráldica esta también presente en otras obras como el Tercer *Llibre de Privilegiis de Barcelona* (1342-1345) atribuido a un importante taller aragonés, el de los Bassa y en la ilustración del *Decretum Gratiani* con clipeos con decoración vegetal donde aparecen los evangelistas y animales⁵⁷. En este caso la heráldica estructura las áreas secundarias de la página. En las *Leges Palatinae* de Mallorca (ca. 1341) aparecen iniciales con antenas sobre las que discurren híbridos inspirados en los modelos italianos, casi siempre aves con torsos humanos⁵⁸.

Marginalia en el Codex Turolii. Origen, finalidad interpretación

El códice consta de 113 folios todos de papel, salvo el primero que es pergamino, con unas dimensiones de 280x200 mm y 190x150 mm en la caja de escritura que contienen entre 22 y 42 líneas en función de la página. La escritura es regular, gótica cursiva del siglo XIV con el texto dispuesto a dos columnas y utilizando fundamentalmente tinta negra en el texto y el rojo-ocre para resaltar epígrafes y calderones así como el rojo-azul para las letras capitales. El texto presenta una doble foliación, la numeración romana se sitúa en el centro del margen superior de la caja de escritura, numeración coetánea al texto y a ella hace referencia el índice de rubricas al final del

56 Ms. Vat. Lat. 1434, cit. G. Coll, *Manuscripts*, p. 64.

57 G. Coll, *Manuscripts*, 241-357; LBL, Mss. Add.15274.

58 L. Pérez Martínez, et alii, *Jaime III rey de Mallorca. Leyes palatinas. Cod. n° 9169 de la Bibliotheque Royale Albert I*, Palma de Mallorca 1991; P. Bohigas, *La iluminación de las leyes Palatinas de Mallorca*, "Scriptorium", 23, 1969, pp. 94-100.





manuscrito. La segunda foliación se ubica en el margen superior derecho de cada folio, arábigo y con letra moderna, computando un total de 113 folios⁵⁹.

El códice se estructura en cuatro partes claramente diferenciadas:

a. Del folio 1 al 5 aparece una lista con los nombres de los jueces y noticias que afectaron a la villa durante el mandato de cada juez, hasta 1367. La descripción de jueces continua en las páginas finales del texto, en las páginas 110-112 hasta 1400.

b. El cuerpo legal se extiende del folio 6 al 100 y se caracteriza por las diversas notas marginales de la caja de escritura. Estas aparecen regularmente desde el folio 62 al 94.

c. El índice de rubricas se extiende de la página 100 a la 111, utilizando en su descripción la numeración romana.

d. En la página 113 aparece una cruz, símbolo de los evangelios, con el nombre de los cuatro evangelistas en cada uno de los cuadrantes. Su presencia en el texto, al igual que en el manuscrito 37/132 del Archivo Provincial de Teruel estuvo relacionada con el uso del texto en los juramentos.

Las treinta y dos viñetas marginales que aparecen distribuidas en el corpus legal del códice no poseen una unidad temática narrativa, la lectura de las mismas no posee un *continuuum* historiado, pero permiten reconstruir de modo discontinuo el discurso ideológico-político de la sociedad que regulan asociando las viñetas en función de su contenido semántico. Para interpretar la imagen debe valorarse no solo su contenido simbólico, sino el soporte de la misma, las condiciones de elaboración del manuscrito y los intereses del contexto de creación de la obra.

En lo que se refiere a la fecha y contexto de creación esta copia del *Forum Turolii* puede datarse en los años posteriores a la Guerra de los dos Pedros (1356-1366), en los momentos de reintegración y de recuperación de las relaciones entre el concejo y el rey, rotas durante el enfrentamiento bélico entre Aragón y Castilla. Durante la guerra, la sumisión de una ciudad aragonesa al rey de Castilla sin contar con el beneplácito de Pedro IV se consideró como un acto de rebeldía y de trasgresión a la autoridad regia con duras consecuencias para los habitantes de la villa. La rendición de una villa de realengo, implicaba un procedimiento ritualizado en el que previa a la sumisión a otra autoridad los habitantes de la misma debían solicitar la “desnaturalización” rompiendo así el vínculo que une al señor con su villa. Este procedimiento se siguió en Tarazona, de modo que sus habitantes quedaron “desnaturalizados”, pudiendo rendirse a las autoridades castellanas⁶⁰.

⁵⁹ Por una mayor claridad expositiva en la clasificación y análisis de las *marginalia*, utilizare la numeración arábigo en este trabajo.

⁶⁰ M. Lafuente González, *Rebeldía, traición y lesa maiestas en Aragón durante la guerra de*





Teruel se rindió el 3 de mayo de 1363 sin el beneplácito regio por lo que se consideró como un acto de rebeldía, comenzando las confiscaciones de bienes a sus habitantes pocos días después de la rendición. El final de la guerra entre Castilla y Aragón se solapó con el principio de la guerra civil en Castilla de manera que fue entre los meses de marzo y abril de 1366 cuando comenzó la salida de las tropas castellanas de las distintas ciudades, reintegrándose los territorios a manos del Ceremonioso sin grandes actos de violencia, por lo que el rey emitió una serie de documentos indultando a los habitantes de las villas sometidas de cualquier tipo de pena derivada de su sometimiento al rey de Castilla, entre otras Teruel⁶¹. La recuperación del tejido institucional de las diversas poblaciones provocó la solicitud de algunos concejos de la confirmación de sus fueros y privilegios, como fue el caso de los vecinos de Teruel cuyos fueros fueron confirmados por la reina Leonor en 1366⁶². La confirmación de los fueros dados por Alfonso II, pudo provocar la reelaboración de un nuevo código, en el que se recogieron en sus primeras paginas todos los jueces de la villa, cargos oficiales a cargo del Concejo que habían servido fielmente al rey y a la villa, introduciendo la adhesión histórica del Concejo de Teruel con el nombre de los alcaldes y de los principales hechos que acaecieron en la villa extendiéndose en los años de los enfrentamientos, como elemento de legitimación ante la sospecha de la ruptura de la fidelidad durante la guerra entre Castilla y Aragón⁶³. Con la nueva copia, espejo de la confirmación de la reina Leonor, de los Fueros se reestablecía la fidelidad y confianza entre el Rey y el Concejo. Según Gorosch que hace el estudio del manuscrito, el código pudo estar terminado alrededor de 1379, fecha en la que determina un cambio de amanuense⁶⁴.

Muchas de las *marginalia* aparecen acompañadas de anotaciones a mano, bien textos explicativos en una pequeña cartela coetánea al momento de realización de la ilustración, ya que el es mismo tipo de letra, bien glosas marginales realizadas en periodos posteriores y que nada que tienen que ver con la ilustración, sino con aclaraciones puntuales de las personas que utilizaron el código, casi siempre resúmenes de contenido del texto jurídico. El diseño no es muy evolucionado, si las comparamos con otros libros jurídicos, quizá fueron elaboradas por el mismo copista ya que ni proporciones ni colores, ni la técnica utilizada suponen una gran maestría en el diseño. No existe un ciclo narrativo continuo,

los dos Pedros (1356-1366), “e-Spania”, 14, 2012, mis en ligne le 13 septembre 2012, consultado 2 Septiembre 2014. URL: <http://e-spania.revues.org/21989>; DOI:10.4000/e-spania.21989.

61 Archivo Municipal de Teruel, Sec.o, per. 84 (1366, sep, 1, Barcelona).

62 AMT, sec.o, per. 85 (1366, sep, 1, Barcelona).

63 Un listado detallado de los mismos aparece en *Crónicas de los Jueces de Teruel (1176-1532)*, ed. F. López Rajael, Teruel 1994, pp. 174-180; J. Carruana Gómez, *Una relación inédita de los jueces de Teruel*, “Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita”, 14-15, 1963.

64 M. Gorosch, *El Fuero de Teruel según los manuscritos 1-4 de la Sociedad Económica Turolense de Amigos del País y 802 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 25.





ni las imágenes ilustran el texto que acompañan, a simple vista parece una colección caprichosa de extravagancias producto del aburrimiento del copista. Mas si analizamos el manuscrito en su conjunto se observan diferentes unidades temáticas que se repiten y un cierto orden compositivo en el lenguaje simbólico.

Alegorías cristológicas

El pavo real se ha entendido en el periodo medieval como una alegoría cristológica (fols. 62r, 72r, 75v, 77v, 94r). Aparecen en distintas posiciones, tanto afrontados como de modo aislado. La imagen del pavo real se usó desde la Grecia clásica como símbolo de resurrección por la incorruptibilidad de su carne. Fue también considerado como el símbolo de la vanidad, Plinio en su *Historia Natural* afirmaba que el era «consciente de su propia belleza y se sentía orgullosa de ella», debido a sus múltiples colores y a su hermosa cola que desplegaba al sol⁶⁵. Según el simbolismo sufí Dios creó al espíritu bajo la forma de pavo real y le enseñó su propia imagen, por ese motivo aparecen afrontados como en un espejo invisible a ambos lados de un árbol de la vida, de un recipiente donde ambos picotean o entrelazando sus picos en diversas posiciones⁶⁶. En el mundo cristiano, el pavo real era símbolo de la vida eterna, inmortalidad del alma y de la nueva vida que se adquiere por el bautismo⁶⁷, el Papa Clemente V en *su Comentario a la carta a los Corintios* (XXV) explicaba el origen de su simbología como una transposición de la figura del Ave Fénix al mundo cristiano como la figura del Cristo resucitado⁶⁸. Con ese sentido aparece en diferentes soportes del arte paleocristiano: Mausoleo de santa Constanza en Roma; siglo IV d.C, fresco de la bóveda del techo de las catacumbas de san Marcelino y san Pedro y en múltiples Bestiarios y manuscritos del periodo medieval.

Otro animal utilizado como alegoría de Cristo es el ciervo, animal al que Plinio consideraba enemigo de la serpiente, la que le obligaba a salir de su guarida para llevarle a la muerte. Los padres de la Iglesia y los teólogos hicieron del ciervo un animal puro y virtuoso, imagen del buen cristiano, atributo o sustituto de Cristo con el mismo valor del cordero o del unicornio, jugando con el sentido de las palabras *servus* et *cervus*. En los tratados de venatoria la muerte de un ciervo

65 Plinio Cayo Segundo, *Historia Naturalis*, ed. J. Canto, Madrid 2002, Libro 10, pp. 22-23.

66 J. Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles: mythes, revés, coutumes, gestes, fromes, figures, colours, nombres*, Paris 1982, p. 185.

67 San Agustín, *La Ciudad de Dios*, ed. S. Santamarta del Río *et alii*, Madrid 2009, Libro 21, Capitulo 4; San Isidoro, *Etimologías*, ed. J. Oroz Reta, M.A. Marcos Casquero, M.C. Díaz Díaz, Madrid 2004, Libro 12, pp. 7-48.

68 J.B. Lightfoot, *Los padres Apostólicos*, Barcelona 1990, pp. 60-63.





tiene un carácter ritual y se pone en paralelo con la pasión de Cristo⁶⁹. En el arte cristiano aparece prefigurado como uno de los símbolos mas antiguos, alegoría del alma que busca la unión con Dios⁷⁰, apareciendo en múltiples tratados entre otros en el *Liber Scivias* de Hildegarda de Bingen (circa 1175) como alegoría de la virtud de la Constancia⁷¹.

Alegorías a partir de la vida cotidiana

Aparecen en el código sin solución de continuidad escenas de caza, de guerra, ilustración de algunos delitos y penas que aparecen en el fuero acompañados de la expresión ejemplarizante del *ius puniendi*. En una primera lectura todas ellas pueden ser interpretadas como un espejo de la realidad, todas ellas actividades cotidianas del hombre medieval, bien sea la caza, la guerra o la vida en el municipio expresada a partir del valor ejemplarizante del código. Pero una lectura profunda permite comprender la carga simbólica que entrañan estas imágenes, revelando segundos niveles de lectura y múltiples significados que no son evidentes en las sociedades contemporáneas.

a. Escenas cinegéticas y alegorías de la caza

Aparecen representadas en el código cinco escenas cinegéticas, que junto con la guerra fueron las actividades por excelencia de la sociedad caballeresca. Existieron distintos tratados venatorios que ejemplifican el valor de esta actividad y de los principales cazaderos peninsulares así como los periodos óptimos de caza de cada animal. De los *Libros de la Caça* existieron varias versiones en la península Ibérica, como ejemplar de Alfonso XI o el escrito por Don Juan Manuel entre 1325 y 1326⁷². Las monterías podían ser bien deportivas destinadas al ejercicio de la *virtus* nobiliaria, o tener cariz concejil siendo en esos casos firmemente reglamentadas por el poder a fin de controlar la fauna de los bosques⁷³.

69 M. Pastoureau, *Une histoire symbolique...* cit., pp. 84-86.

70 Salmo 41, «Como el ciervo desea las corrientes de agua, así mi alma te anhela a Tí, Dios mío». Ver comentario de san Agustín, *Enaratio in Salmun*, 41, J.P. Migne, *Patrología Latina*, 36, Paris 1845, col. 466.

71 Un estudio completo de su simbología y los mitos relacionados en B. Rowland, *Animal with Human faces. A Guide to Animal Symbolism*, Knoxville 1973, pp. 94-101.

72 Alfonso X, *Libro de la Montería*, ed. J. Gutiérrez de la Vega, Madrid 1877; P. López de Ayala, *Libro de las aves de caça*, ed. J. Gutiérrez de la Vega, Madrid 1879; Don Juan Manuel, *Libro de la Caça*, ed. F. Fradejas, G. Blázquez, Madrid 1995.

73 J. Vicente Matallanes, *Aproximación a la política ecológica y cinegética en los fueros del siglo XIII*, "Actas del I Congreso de Ecohistoria e historia medieval", Cáceres 2001, pp. 335-356.





Las escenas venatorias que representa el códice, son las mas frecuentes entre las clases nobiliarias: caza de ciervo con arco, de jabalí con lanza y la caza menor de liebres con galgos (folios 72r, 76r, 77r).

Estas escenas nos remiten a dos niveles de lectura: la realista y la alegórica. Las escenas cinegéticas son muy abundantes en el ámbito religioso, razón por la que Yarza desaconsejaba las explicaciones simples y fáciles, no siempre se pueden interpretar como simples temas profanos alusivos a la vida cotidiana de la sociedad caballeresca o bien con símbolos de conversión del pecado o generales combates psicomáquicos en una lectura escatológica. Bajo la apariencia de la caza realista ilustrada en el código, que ocupó sin duda a los caballeros turo-lenses, se ocultan mensajes políticos que nos remiten al contexto ideológico del periodo, a través de la metáfora animal y las armas del cazador se ejemplarizó la persecución del “Otro religioso” como respuesta a los ataques y peligros que conlleva para el cristianismo.

La viñeta que representa la caza del ciervo (folio 72r) resulta llamativa, un arquero dispara una flecha que se incrusta bajo la cola del animal. Imágenes similares han sido interpretadas de dos modos asociándolas con distintos Salmos: bien como metáforas de los castigos de Dios a los pecadores, representados en los manuscritos del siglo XIII como monstruos o monos, reflejo del Salmo 78,64-65⁷⁴; bien como las palabras hirientes que los viles hombres lanzan contra los inocentes en base al Salmo 64,3-5⁷⁵. Así la virtud, la representación del bien, de Cristo, aparece perseguido por su enemigo, simbolizado en este caso por un arquero, metáfora admitida para la identificación con el musulmán⁷⁶. En el *Poema de Fernán González* se describen las armas del enemigo: «Los turcos e alárabes, essas gentes ligeras/ que son por en batallas vnas gentes çeteras,/ trraen arcos de nervios e ballestas çerberas,/ destos venien llenos senderos e carreteras»⁷⁷, y no solo las fuentes literarias sino el derecho islámico hace eco del uso del arco recogiendo la prohibición del uso de flechas envenenadas contra los cristianos⁷⁸. La indumentaria del arquero también puede ser determinante a fin de determinar la adscripción de su credo religioso, en este caso aparece con una especie de túnica amplia en dos colores, la clásica *al-shaya*, bajo la que lleva unos pantalones anchos que le cubren hasta los tobillos, zaragüelles, el *sarāwīl* que

74 Salmo 78, 64-65, «Mas despertome entonces el señor como quien duerme, como el valiente dominado por el vino, e hirió a su opresor por la espalda».

75 Salmo 64, 3-5, «Protégeme de la conjuración de los malvados, de la conspiración de los obradores de la iniquidad, que afilan como espada su lengua y lanzan como flechas amargas palabras para tirar en secreto contra el inocente y aletearle de improviso sin temor».

76 I. Monteiro Arias, *El enemigo imaginado...* cit., pp. 375-387.

77 *Poema de Fernán González*, ed. H. Salvador Martínez, Madrid 1973, XVI, p. 73.

78 F. Maíllo Salgado, *La guerra santa según el derecho maliki. Su preceptiva. Su influencia en el derecho de las comunidades cristianas*, “Studia Histórica, Historia Medieval”, vol. I, 2, 1983, pp. 22-66, 36.





fue usado en al-Andalus desde el siglo X⁷⁹. La temática de la caza del ciervo fue profusamente representada tanto en los capiteles de iglesias románicas como en frescos murales, en este caso la iconografía posee un cierto paralelismo con uno de los frescos de San Baudelio de Berlanga, donde el arquero aparece representado en los mismos términos.

La reacción y la persecución del mal que amenaza los valores de la villa aparece también prefigurada el folio 69r, donde un cazador con su arco trata de dar caza a un humanoide alado semejante a una arpía, metáfora del enemigo de la religión. A pesar de que el arco y la ballesta se pueden asociar a las armas clásicas de los musulmanes, ello no excluye de su uso a los cristianos, en este caso identificado por su particular indumentaria, túnica talar corta, a veces con calzas y casco y ciertos de refuerzos de cota de malla. En el mundo cristiano estas armas era consideradas de segunda categoría, de hecho *el II Concilio de Letrán* condenaba a los arqueros interpretándolos como «salvajes hombres que viven al margen de la sociedad y dedicados a inferiores modos de actividad militar»⁸⁰.

Otra escena de caza con arco, en principio similar a la anterior, posee una naturaleza bien diferente. En el folio 66v aparece un arquero con la cabeza cubierta por una especie de cendal que se cierra en el cuello, recordando a los velados almorávides⁸¹, apuntando a un indefenso pavo real identificado con el Cristo resucitado. Con esta y otras imágenes que se muestran en las *marginalia* se explicita la percepción del “Otro” musulmán como enemigo religioso, a pesar de los mensajes de aparente integración de los musulmanes libres y de los judíos que aparecían en el discurso del Fuero. A los mudéjares y judíos se les reconocía como vecinos de la villa con sus propios tribunales para asuntos internos, así como el desarrollo de su propio culto. Los delitos de sangre donde la víctima fuese musulmana o judía y el actor fuese un cristiano, debían pagar, en ambos casos, una multa como si fuese cualquier otro vecino⁸², la designación de jueces en pleitos mixtos se fundaba en la idea de la vecindad mas que en la diversidad de credo religioso⁸³.

La caza del jabalí supuso una de las actividades cinegéticas por excelencia, y se representa de modo realista (folio 76r). En el mundo romano la caza de este ani-

79 G. Marçais, *Le costume musulman d'Alger*, Paris 1935, p. 80; sobre la durrā-a usada en al-Andalus, vid. R. Dozy, *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les arabes*, Amsterdam 1845, p. 177.

80 J. Le Goff, *Histoire et Memoire*, Paris 1988, p. 113.

81 M. Marín, *Signos visuales de la identidad andalusí*, ed. M. Marín, “Tejer y vestir: de la antigüedad al Islam”, Madrid 2001, pp. 150-152.

82 *Fuero de Teruel*, ed. Jose Castané Llinas, §36, «Si christianus iudeum occiderit- Similiter si christianus iudeum vicinum occiderit vel iudeus christianum, sit, ut dictum est superius, pro vicino alio iudicatum».

83 *Fuero de Teruel*, ed. Jose Castané Llinas, §422, «De disceptacione Christian sive iudei- Item mando quod ssi christianus et iudeus super aliquo disceptqverint, duos qlcqldes vicinos faciant, quórum unos sit christianus et alter, ut forum precipit, sit iudeus».





mal era practicada por las altas oligarquías y cargada de tintes heroicos y de ecos clásicos asociada a caza sacralizada del relato de Meleagro y el jabalí de Calidón. Así mismo los valores atribuidos al jabalí en el periodo clásico eran nobles, sinónimos de su fuerza y valentía, animales que jamás retrocedían ante el adversario⁸⁴.

En la alta edad media, la caza del jabalí sigue teñida de tintes heroicos que se perdieron a partir del siglo XII, cuando calan los discursos de los padres de la Iglesia en el contexto social. Fue San Agustín el primero en asociar al animal con una criatura del diablo en su comentario al Salmo 80(79): «Oh Dios, los pueblos paganos han invadido tu herencia; han profanado tu santo templo, han dejado en ruinas a Jerusalén», describiendo al jabalí como aquel que destruye las viñas del señor⁸⁵. San Isidoro en las *Etimologías* resalta su ferocidad, pero la definitiva asociación con las fuerzas del mal se debe a Rábano Mauro en el siglo IX⁸⁶, pasando esa valorización a los bestiarios medievales y los tratados de la baja edad media. En los tratados de venatoria medieval europeos suele aparecer el jabalí asimilado a los enemigos de Cristo, una bestia negra que habita entre las tinieblas, orgulloso e imbatible sin tornar jamás su cerviz al cielo⁸⁷.

Otros valores negativos se les atribuyen como la promiscuidad, la glotonería, la suciedad, lo que hace que no sean dignos de cazas reales o caballerescas asociándose mas bien en su nivel terrenal con monterías de la vida campesina.

El cazador que aparece en la viñeta no es un rey ni un caballero noble, aparece vestido con hábito talar y loriga corta, con casco y lanza larga. La caza del jabalí fue considerada en los contextos eclesiásticos como una alegoría simbólica de la persecución del pecado y del mal, así bien sean los *miles dei* o los sacerdotes, deben destruir el pecado que el animal simboliza, esta interpretación de orden moralizante ha sido aplicada por distintos investigadores a propósito de su aparición en los contextos escultóricos hispanos del norte Peninsular⁸⁸ y en múltiples manuscritos.

La asimilación del jabalí con el pecado, con los paganos, con herejes y con los perseguidores de Cristo, permite asociarlos con musulmanes y sobre todo

84 J. Aymard, *Les Chasses romaines*, Paris 1951, pp. 352-361.

85 San Agustín, *Ennaratio in Psalmum 79*, Migne, *Patrologia Latina*, Tomo 36, Paris 1845, col. 1025.

86 Rábano Mauro, *De rerum naturis*, Migne, *PL*, Tomo 111, col. 207.

87 Estas propiedades le son atribuidos en diversos tratados de venatoria escritos durante la baja edad media, como en libro del normando Henri de Ferrières en su *Livres du roy Modus et de la royne Ratio* (1360-1379), ed. G. Tilander, Paris 1932, Tomo I, pp. 146-148. Dedicó un capítulo completo al estudio de esta desvalorización, M. Pastoureau, *Une histoire symbolique... cit.*, pp. 73-88.

88 Especialmente llamativa es su aparición en una imposta de la Cámara santa ovetense, sobre la glosa de un capitel con distintos temas, el *Descenso ad Inferos*, la *salutation angélica* y la representación de la Virgen e Isaías, vid. E. Fernández González, *Estructura y simbolismo de la capilla palatina y otros lugares de peregrinación: los ejemplos asturianos de la Cámara Santa y las ermitas del Monsacro*, "Actas del Congreso Internacional Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela y San salvador de Oviedo en la Edad Media", Oviedo 1990, pp. 335-397; otros ejemplos J.L. Hernando Garrido, *Estampas del mundo rural. La imagen del campesino en el arte romano hispánico*, en *Poder y seducción de la imagen románica*, Palencia 2006, pp. 157-188.





con los judíos. Múltiples historias circulaban por Europa relativas a la transformación de judíos en cerdos por burlarse del cristianismo y como perseguidores de Cristo, animal que detestaban en su tradición, asociándoles con el animal que tanto detestaron⁸⁹.

La escena de caza de la liebre con galgos es también un tema recurrente de la pintura y la arquitectura románica, frescos decorativos como el existente en San Baudelio de Berlanga (Soria) y múltiples capiteles del románico hispano ilustran este tema⁹⁰.

En este caso el cazador ya atrapado una, mientras los lebreles corren tras otras dos que observan en la carrera a sus perseguidores. Los lepóridos (liebres y conejos) aparecen cargados de simbolismo desde el mundo griego, Aristóteles en su *Historia animalium* (Libro IV, 33), identifica la liebre con el amor carnal y el deseo sexual, idea que fue asumida por los teólogos medievales como Tertuliano, san Clemente, Orígenes, San Cirilo, San Agustín y retomado por Rábano Mauro. Este último consideró a conejos y liebres como símbolos de la lujuria y la perversión, de la promiscuidad sexual por su alta capacidad reproductiva⁹¹, de la fragilidad de los pecados que hay que combatir como a todos los enemigos de la fe, todos ellos significados que se le atribuyen en la iconografía medieval. Pero no solo se les atribuyó una connotación negativa sino que en ocasiones fueron interpretadas como las almas de los pecadores necesitados de salvación siguiendo los contenidos de los *Physiologus*⁹².

Los musulmanes fueron asociados con la lujuria y las conductas tumultuosas en la rica producción cronística hispana cuyos argumentos habían calado en las élites sociales en la baja edad media. Como ejemplo sirvan las referencias existentes en la *Historia Compostelana* donde se atribuye a los musulmanes la deshonra de las mujeres cristianas, «estimulados por la lujuria deshonraban torpemente a las mujeres tanto a las vírgenes como a las casadas»⁹³, sin olvidar la tumultuosa conducta y los excesos sexuales que en los escritos de polémica antimusulmana se atribuyeron al Profeta. También en la cronística hispana se atribuye ese comportamiento a Mahoma, tanto en el *Chronicum Mundi* como en la *Primera Crónica General* del escritorio alfonsí, se contraponen las figuras de Cristo y el Profeta, mientras el primero rechaza el sexo y el poder mundano el segundo los persigue inmoderadamente⁹⁴.

89 B. Rowland, *Animals with human faces...* cit., p. 40.

90 A. Ávila Juárez, *San Baudelio de Berlanga: Fuente sellada del Paraíso*, “Cuadernos de Arte e Iconografía”, 26a, 2004, pp. 333-395.

91 B. Rowland, *Animals with human faces...* cit., pp. 133-135.

92 H. Biedermann, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona 1993, p. 269.

93 *Historia Compostelana*, ed. E. Falque, Madrid 1994, p. 541, la misma idea es expresada en otros fragmentos de la crónica, «honestas mujeres desnudadas, vírgenes violadas impúdicamente», p. 172.

94 *Primera Crónica General de España*, ed. Menéndez Pidal, Madrid 1977, §26; J. Tolan, *Sarracenos...* cit., p. 221.





En el contexto del manuscrito y asociada a otras escenas, la viñeta incide en la persecución de los pecadores y de los enemigos de la fe, los musulmanes, persecución justificada por su naturaleza lujuriosa y el desorden social que ello implica, no solo una amenaza militar sino una fuente potencial de corrupción a través de la contaminación religiosa y sexual.

b. Crimen y castigo: Sicut in terrae et in inferno

La función del *Fuero* es mantener el orden social en la tierra, reflejo del orden celeste y donde la palabra, la acción descrita en el texto tiene valor performativo. El texto contiene disposiciones de derecho penal y de derecho civil, relativas a delitos de lesiones, adulterios, robos y los múltiples conflictos ocasionados en la vida municipal. Las imágenes existentes en el manuscrito hacen eco de esa relación que no se expresa en el texto escrito, provocan una emoción, una impresión en el receptor del texto que no posee la palabra materializando la fuerza del *ius puniendi* y la legitimación del mismo. ¿Pero que delitos son objeto de ilustración y quienes son sus protagonistas? ¿Cuál es la justificación y origen de los castigos terrestres?

La transgresión de la norma provoca el castigo evocando penas del infierno de acuerdo con la mentalidad medieval, donde las fronteras entre el *Más Allá* y la realidad temporal se encuentran diluidas. La teología y la ciencia eclesiástica se esforzaron por mantener la existencia de un mundo metafísico-espiritual contrapuesto a un mundo físico-material, como las dos caras de un mismo espejo y donde la ley, como reflejo del orden trascendente supone el cruce de ese puente y modera el *horror vacui* del hombre ante el desorden.

El castigo no es un tema raro en los en las miniaturas medievales, ilustran la acción de la justicia terrena como reflejo de la justicia divina, en los márgenes se han representado castigos frecuentes en el *Más Allá* y reflejados en el orden terrenal. Cumple la punición una función represiva e ideológica para la conservación de la estructura vertical de la sociedad y del equilibrio entre las distintas comunidades a fin de mantener el orden moral de la misma.

En otros manuscritos de la Francia meridional se ilustran distintos castigos, en concreto en las mencionadas *Coutumes de Toulouse* (1296)⁹⁵.

En cuatro de las páginas aparecen ilustrados castigos de reminiscencias escatológicas, descritos no solo en las escrituras, sino en comentarios del Apocalipsis y literatura de visiones que sin duda debieron circular por toda Europa inspiradas en el evangelio apócrifo atribuido a San Pablo donde en un pasaje describe las visiones del infierno. Los mismos castigos se describen en manuscritos de diversa antigüedad y naturaleza, uno de los mas antiguos es el conocido como el *Jardín de Soulas*,

95 BnF, Ms.fr. 9187.





una versión del *Speculum Theologiae* realizado en Picardía entre los siglos XIII y XIV conservado en la BnF⁹⁶ donde se ilustran los doce castigos del infierno. Estas descripciones tuvieron sus ecos en la península Ibérica en distintos textos a medio camino entre la literatura de viajes y la literatura visionaria como son el *Viaje del caballero Owein al Purgatorio de Saint Patricoi*, o el *Viaje al Purgatorio de Ramón de Perellós*⁹⁷. Todo ello pone de manifiesto una construcción de la sociedad y de la justicia inspirada en la búsqueda de la salvación y donde la escatología y todo lo referente al Juicio final⁹⁸ tuvo consecuencias y aplicaciones jurídicas.

En el manuscrito aparecen diversas escenas que permiten asociar los delitos y las penas, en otras simplemente se ilustran los castigos, sin que exista una frontera nítida entre los castigos infernales y los terrenales, en ambos casos suponen una infracción del orden moral. En tres páginas (fol. 67v, fol. 69v, fol. 82r) aparecen castigos de naturaleza escatológica con aplicación terrena, mientras que el folio 74r ilustra un delito descrito en el propio texto legislativo.

Los castigos del fuego y de la caldera que aparecen en el código son comunes tanto en los textos escatológicos cristianos como islámicos. En el folio 67v aparece el suplicio de la caldera, diseñada en forma de pozo o tina en la que dos mujeres sufren su castigo custodiadas por dos demonios teriomorfos, esta pena es una de las más representadas en toda la iconografía románica y gótica a modo de caldera hirviente donde los demonios arrojan las almas de los pecadores. Según Emile Male los artistas del siglo XIII sitúan este suplicio en el interior del infierno y podría prefigurar uno de los castigos del Libro del Apocalipsis (Apocalipsis 9, 2): «Y abrió el pozo del abismo y subió del pozo un humo semejante al de un gran horno y con el humo de este pozo quedaron oscurecidos el sol y el aire». En la literatura escatológica más difundida como las visiones de San Pablo no aparece la caldera como tal, describiendo algo parecido a un horno ígneo. Tampoco aparece la caldera en los textos musulmanes, mencionándose un horno de fuego que sirve para castigar a los adúlteros, recogidos en el ciclo II de la versión B de la Isra «Después mire y vi unos hombres y unas mujeres en unos hornos y el fuego se encendía sobre ellos y la llama subía hasta sus caras y sus cabezas. ¿Y quienes son estos? Respondió: los adúlteros y las adúlteras»⁹⁹. Posiblemente en las representaciones el horno se transformó en caldera por su mayor plasticidad o adaptando el mensaje

96 BnF, Ms.fr. 9220 7v-8r. Ilustra las doce penas de la Visión de San Pablo, P. Meyer, *La descente de Saint Paul au enfer*, "Romania", XXIV, 1895, pp. 357-375.

97 R. Miquel y Planas, *Histories de l'altre temps. X Viatge al Purgatori de Saint Patrici. Vision de Tundal i de Triclem, Viatge d'en Pere Portes*, Barcelona 1917.

98 J. Le Goff, *Mas Allá*, J. Le Goff y J.C. Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del occidente medieval*, Madrid 2003, p. 498. Estudio de los referentes plásticos en la Corona de Aragón, P. Rodríguez Bernal, *La Justicia del Mas Allá. Iconografía de la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, Valencia 2007.

99 M. Asín Palacios, *La escatología musulmana en la divina comedia*, Madrid 1966, p. 436.





de algunas fuentes escritas. En el *Viatge del cavaller Owein al Purgatori de Sant Patrici* se habla de una especie de silo lleno de metal fundido en cuyo interior los condenados son obligados a bañarse¹⁰⁰.

El castigo el fuego (folio 69v) aparece precedido del delito que lo motiva en la viñeta presente donde los rostros de un hombre y una mujer aparecen en un lecho con dosel que sugiere una relación ilícita, sobre todo si vemos las consecuencias. En la viñeta subsiguiente dos minotauros con sendas porras en la mano alimentan una hoguera donde un hombre barbado y con la cabeza cubierta con una especie de tocado a modo de cornamenta resiste estoicamente el asedio del fuego. Los cuernos han sido un atributo en la iconografía mosaica, explicado por algunos autores como la consecuencia de un error de traducción por parte de San Jerónimo de un pasaje del Éxodo (34:29-35), donde se describe el descenso de Moisés del Sinaí con un rostro que emanaba rayos de luz – *karan ohn panav* – siendo *karan* en hebreo “rayo” o “cuerno”, eligiendo el traductor la segunda acepción ya que nadie excepto Cristo podía tener el rostro iluminado¹⁰¹. Lo que se olvida en esta interpretación son las fuentes usadas por San Jerónimo en la traducción, concretamente la *Septuaginta* en griego donde se usa la expresión *dedocastai*, con un significado próximo glorificar, “henchido de divinidad”, como un espejo de la gloria su rostro resplandecía. En su traducción utilizo la expresión «Quod corneta esset facies sua», con un simbolismo teológico que procedía de las herencias del periodo clásico donde la cornamenta era un tocado de glorificación, Zeus, Alejandro Magno aparecen tocados con cuernos de carnero en numerosas monedas. Así lo explica Jerónimo en sus comentarios al *Libro de Amon* donde la voz corneta era una referencia metafórica a la glorificación. A lo largo del periodo medieval estas imágenes dejaron de poseer sentido y el símbolo cambio de significado, y los cuernos permanecieron como los restos de una simbología perdida¹⁰². Para el cristianismo medieval la cornamenta había pasado a ser símbolo de posesión demoníaca, de hecho hay caracterizaciones de judíos con cuernos presentados como aliados del demonio e incitadores al pecado, sentido que puede atribuirse a la viñeta del códice. La escasa destreza del dibujante hace que aparezca algo deformado. En este sentido la viñeta ejemplifica uno de los castigos medievales más clásicos previstos en el caso de relaciones ilícitas entre mujeres cristianas y hombres de otro credo. El *Fuero de Teruel* en su rúbrica *De la mujer que sea sorprendida con un infiel* establece esta sanción por el mero hecho de yacer carnalmente: «Si una mujer es sorprendida con un moro o con un judío y pueden ser capturados, ambos conjuntamente deben que-

100 R. Miquel y Planas, *Legendes de l'altre vida*, Barcelona 1914, p. 20.

101 I. Caldwell y D. Thomason, *The Rule of the Four*, London 2005, p. 213.

102 R. Mellinkof, *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Eugene 1997.





mados¹⁰³», la dureza del castigo implica la importancia que socialmente tenía el adulterio con un infiel, considerado como trasgresión social y religiosa, y donde el honor de la familia de la mujer se ponía en entredicho con la relación ilícita. El castigo fue de similares proporciones en Castilla, donde aplicación a distintas localidades donde se aplicó el *Fuero de Cuenca*, con una tradición común al *Fuero de Teruel*¹⁰⁴.

En los dos casos descritos los verdugos aparecen representados como diablos en forma de seres híbridos, humanoides con cabeza animal, en forma de serpiente vigilando la caldera, o en forma de toro en el segundo caso asemejando minotauros que portan sendas mazas en sus manos alimentando una hoguera donde el hombre es quemado vivo. La iconografía de los demonios ha sido extensamente estudiada por Yarza, en su estudio sobre los beatos, señalando la función simbólica de la representación de los seres híbridos. El origen de estas representaciones proviene de la tradición judía recogida por Orígenes, naturalezas imperfectas que se alejan del modelo humano y representados de perfil con ojos prominentes lo que refuerza su naturaleza negativa¹⁰⁵.

En el folio 82v aparece una representación de la boca Acheron, un animal dentado con lengua de fuego que engulle a los condenados al vientre del infierno, en este caso aparece un ángel que lleva de la mano a un alma, lo que nos indica que no es una escena infernal, pues el tormento eterno no tiene retorno y una vez en el infierno no hay posibilidad de salvación. La representación de la boca de Acheron evoluciona a representaciones más complejas que la establecida en este códice como la que se ilustra en la Visión de Tungdal de Simon Marmion (Gante 1475)¹⁰⁶. Vulnear el orden divino provoca las penas del infierno que se reproducen como en un espejo en los castigos medievales para aquellos que vulneran el orden establecido de la ciudad. La ilustración ofrece una realidad tangible más allá de la palabra, provoca una impresión en la retina del espectador, donde queda gravada el valor ejemplarizante del castigo, de forma más efectiva que el texto escrito. El suplicio significa el irremediable destino del condenado que vulnera bien el orden moral o el terrenal social.

Imágenes de similares características a las descritas aparecen en un manuscrito de exegesis bíblica, el *Breviloquium super concordia Veteris et Novi Testamenti* de Joaquín de Fiore¹⁰⁷ realizado en Aragón en el mismo periodo, donde

103 *Fuero de Teruel*, ed. J. Castañé e Llinás, p. 385. Sobre las complejas relaciones entre la ley la sexualidad, ver J. Brundage, *Law, sex and Christian Society in Medieval Europe*, Chicago 1987.

104 *Fuero de Cuenca*, XI, p. 48, ed. Ureña y Smenjaud, Madrid 1935, p. 382. Comentario en M. Bueno, <http://www.cn-telma.fr/relmin/extrait252466/>.

105 J. Yarza Luardes, *Diablo e infierno en la literatura de los Beatos*, "Simposio para el estudio de los códices el Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana", Madrid 1980, p. 63.

106 Los Angeles. The Paul Getty Museum, Ms. 30 f 017.

107 BNE, Mss. 6368.





la imagen del Juicio Final estaba iconográficamente presente así como en todo el contexto europeo¹⁰⁸.

Ilustra el manuscrito en el folio 74r, uno de los delitos más infamantes para los hombres del medievo, como es el del “palo”, pues era asociado con un acusación implícita de sodomía, recogido en el *Fuero de Teruel* y el *Fuero de Cuenca* así como en todas las disposiciones municipales derivadas de los mismos. En la escena aparece un hombre que introduce un palo por el ano a otro en presencia de un testigo, lo que induce a pensar que la escena se produce fuera del contexto doméstico, la frenta llevaba acarreada una grave multa, docientos áureos en Cuenca y la misma cantidad en el *Fuero de Teruel*¹⁰⁹. El elemento utilizado para lesión es un palo, una de las armas prohibidas (*Fuero de Teruel*, 356; *Fuero de Cuenca*, XI, 9), lo que provoca la deshonra del cuerpo y del honor del aldeano (*Fuero de Teruel*, 355, *Fuero de Cuenca*, XI, 11). La agresión anal, se relaciona directamente con la sodomía, una de las mayores ignominias en las que puede caer el hombre y regulado en todas las disposiciones forales del momento (*Fuero de Teruel*, 399).

De la psicomaquia escatológica a la psicomaquia política: los ardides de la culebra

Diversas representaciones del enfrentamiento con el mal se encuentran en el código. El enfrentamiento del *miles christi* con la “Bestia” es una de las figuraciones más recurrentes en la iconografía medieval (fol. 63r), imágenes con distintos ecos políticos y religiosos que definen la mentalidad de un periodo¹¹⁰. El caballero noble aparece con sus armas, una espada, cota de malla y escudo en posición de lance contra el dragón de siete cabezas que según el Apocalipsis (Ap. 13) es la imagen de Satanás, «un dragón color de fuego con siete cabezas y diez cuerpos». Algunos testigos del discurso de Urbano II en Clermont Ferrant en 1095 recogían las comparaciones que el pontífice había realizado de los infieles con criaturas fantásticas, dragones, grifos, fieras, asociados a las fuerzas del maligno con las que habrían que batirse los *miles christi*, idea que se refleja en todos los soportes posible, desde la piedra al pergamino. El monje italiano Joaquín de Fiore aludía a las profecías apocalípticas, prefiguraciones de cuanto pasaba en la propia época, asociando las siete cabezas de la bestia del Apocalipsis con los siete perseguidores

108 P. Rodríguez Bernal, *La Justicia del Mas allá*, pp. 20-45; J. Baschet, *Les Justices de l'au delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Roma 1993.

109 *Fuero de Teruel*, §398, «De palo: Item quicumque alicui extra domum suam palum miserit per anum et probatum fuerit, pectet CC aureos, alfonsinos et exeat in perpetuum inimicus. Si autem salvet se cum duodecim vicinis, vel iuret solus, et suo pari respondeat quod quereloso magnus placuerit, u test dictum». Texto paralelo en *Fuero de Cuenca*, XI, p. 35.

110 I. Monteiro Arias, *El enemigo imaginado... cit.*, pp. 329-365.





de la Iglesia. La imagen posee en si misma un doble significado, uno escatológico y una lectura política aplicada al contexto hispano y a la difusión de la idea de la guerra santa contra el Islam identificando al enemigo musulmán con el mismo demonio al que hay que combatir. Las escenas de lucha contra el dragón representan el triunfo espiritual sobre un enemigo terreno haciendo eco de las palabras de Rábano Mauro relativas a la lucha contra dragones y diablos como persecutores *ecclesiae* y del progresivo proceso de demonización en los textos teológicos y cronísticos hispanos sobre todo a partir del siglo XII¹¹¹.

La representación de la lucha contra el Islam aparece explícita en el folio 64r donde se muestra el combate entre dos hombres barbados, uno con rasgos cristianos con la espada y escudo en posición de lance contra otro hombre barbado con rasgos negroides, tocado con un turbante del que sale una cola de serpiente, identificada con los seguidores de Mahoma y con el mismo profeta. Alvaro de Córdoba en el siglo IX en el contexto de las revueltas de Córdoba identificaba al profeta con la serpiente, «Con razón es designado con el nombre de serpiente porque avanzando a la manera de reptil, llenó deslizándose todo el orbe en general, el cual fue capturado por el anzuelo de la verdadera divinidad»¹¹². La misma imagen está presente en diversas Crónicas como la Compostelana haciendo mención de los “ardides de la culebra” con referencia a las polémicas islámicas que negaban los milagros de Santiago¹¹³, también aparece en la épica castellana como el *Poema de Fernán González*: «Vyeron aquella noche una fuera cosa,/ venya por el ayre una sierpe rabyossa,/ dando muy fuertes gruytos la fanstasma astrosa, toda venuie sangrienta, bermeja como rossa... A los moros tenya que venir a ayudar»¹¹⁴.

El musulmán aparece representado con rasgos negroides, un color mas oscuro que su adversario de cabellos claros, asociación frecuente en la iconografía medieval y en la cronística medieval¹¹⁵. Tanto en la obra de Jiménez de Rada cómo en la *Primera Crónica General de España* (ca. 1284), se asocia a los cristianos con el color blanco derivado del apoyo que reciben de las fuerzas celestiales, mientras que los musulmanes con el negro por su relación con las fuerzas del averno «sus caras eran tan negras como el betún, el más distinguido de ellos

111 M. Bueno, *De enemigos a demonios...* cit., 253.

112 Alvaro de Córdoba, *El Indiculus luminosus. Álvaro de Córdoba y la polémica contra el Islam*, ed. J. Delgado León, Córdoba 1996, 28, pp. 160-161.

113 *Historia Compostelana*, ed. E. Falque, Madrid 1994, p. 58; R. Barkai, *Cristianos y musulmanes...* cit., p. 140.

114 *Poema de Fernán González...* cit., XVIII, p. 86.

115 Para Barkai la asociación de los musulmanes con el color negro, asociado al demonio surge en la cronística durante los siglos XII y XIII, originándose la idea a dos niveles: entre las clases cultas donde se desarrolla la polémica antimusulmana se afirma que Mahoma poesía sangre negra por su relación con Satán, lo que produce el efecto de identificar a los musulmanes con el color negro en la literatura y en las representaciones artísticas; R. Barkai, *Cristianos y musulmanes...* cit., p. 289.





eran tan negro como una caldera, sus ojos brillaban como las candelas»¹¹⁶. En la *Historia Compostelana* también se resalta el color de la piel como forma de marcar la diferencia, y construir los rasgos del “Otro”, «in ea parte quod aestus solia facia Ethipobis símiles»¹¹⁷. En otros manuscritos, como el *Vidal Mayor* se representa al musulmán de color oscuro, concretamente en una escena de bautismo contrastando con la imagen de sus padrinos¹¹⁸. Los distintos ejemplos proporcionados en los estudios recientes relativos a la península Ibérica consolidan la idea de la proliferación de esta iconografía en el medievo hispano con la llegada a la península de negros africanos a partir del siglo XI, lo que produce un rechazo formal ante el otro religioso, cultural y físico. La imagen del negro cristaliza en el arte asociada al musulmán agudizando las diferencias físicas y atribuyendo cualidades morales peyorativas al enemigo¹¹⁹.

Escenas litúrgicas y legitimación del conflicto armado

Realmente no existe una confrontación entre lo sagrado y lo profano, sino que ambos temas aparecen profundamente imbricados en el “cuerpo legal” del código, que representa la materialización del nuevo orden sobre las antiguas tierras del Islam, orden legitimado por la recuperación de los territorios para la fe cristiana, y en el contexto de creación supone la restauración de las dinastías aragonesas después del conflicto con Castilla. El *Fuero* restablece el orden de la sociedad, al igual que Cristo restablece el equilibrio del mundo. Las imágenes de naturaleza teológica proporcionan los elementos de legitimación de su existencia y contenido. El discurso teológico está presente en múltiples viñetas del código, apareciendo en 8 de las 32 folios con decoración marginal.

Los folios 83v y 84r, pueden leerse de modo continuo constituyendo el espacio marginal una *bande dessinée* de glosa litúrgica referente a la “Parábola de la viña” recogida en Isaías 5¹²⁰. En los márgenes de estos dos folios aparece una vid

116 *Primera Crónica General de España*, II, caps. 594-596, pp. 338-339; R. Barkai, *Cristianos y musulmanes...* cit., p. 129; J.V. Tolan, *Sarracenos...* cit., p. 221.

117 *Historia Compostelana*, 51, 125. La traducción de Falque atenúa la diferencia «los almorávides, a los que el calor del sol hace semejantes a los etíopes».

118 Los Angeles, Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XIV, 6, f. 242v.

119 I. Monteiro Arias, *El enemigo imaginado...* cit., pp. 479-488.

120 «Tenía mi amado una vinya, en una ladera fértil. La había cercado y despedregado y plantado de vides escogidas; había edificado en medio de ella una torrey había hecho también en ella un lagar; y esperaba que diera uvas buenas, pero dio uvas silvestres. Ahora, pues, vecinos de Jerusalén y varones de Judá, juzgad entre mí y mi vinya. ¿Qué más se podía hacer a mi vinya, que yo no haya hecho en ella? ¿Cómo, esperando yo que diera uvas buenas, ha dado uvas silvestres? Os mostraré, pues, ahoralo que haré yo a mi vinya: Le quitaré su vallado y será consumida; derribaré su cerca y será pisoteada. Haré que quede desierta; no será podada ni cavada, y crecerán el cardo y los espinos; y aun a las nubes mandaré que





cuidada, alegoría de la viña plantada, cuidada por Dios, que ha construido una torre de vigilancia contra los malhechores que la acechan, sin embargo en lugar de dar buenos frutos solo da uvas salvajes, lo que provoca su cólera. La reacción divina es violenta, manda arrancar su viña, acto ejecutado por dos arpías quedando la tierra libre de la protección divina por donde campa a su placer el pecado, simbolizado por un hombre prosternado ante un falo, en alusión a las prácticas sodomíticas duramente condenadas tanto en la legislación foral, con la pena de muerte en la hoguera¹²¹, como en leyes de mayor alcance territorial como *Las Partidas* de Alfonso X¹²² en su título XXI «de los que fazen de pecado de luxuria contra natura» entroncando y justificando la naturaleza del pecado *contra natura* con el relato de Génesis 19, 23 referido a la destrucción de Sodomá. En todos los casos el pecado sodomítico se asocia con la destrucción de las ciudades y el desequilibrio del orden moral, civil y político¹²³. La acusación de sodomía se considera una de las formulas injuriosas en la legislación municipal, con una clara función social a fin de canalizar la violencia del grupo a través de ataques verbales contra distintas personas y comunidades con objeto de afianzar la comunidad de pertenencia¹²⁴. Son frecuentes las asociaciones de sodomitas a herejes y traidores en los distintos discursos de construcción del Otro religioso. El peligro subyacente de este pecado-delito no era la condenación del alma del individuo sino que el acto vulneraba el orden de la creación y del orden establecido por Dios como demiurgo supremo, en un periodo donde el orden terrestre es reflejo del celestial, por lo que suponía también un agravio para la monarquía y el equilibrio de la ciudad. Esta consideración provocó su asimilación a los herejes a finales de la Edad Media. A través de la parábola de la viña se traduce en imágenes el discurso altomedieval del providencialismo, donde Dios entra en el concierto histórico como director de escena. Tanto palabras en las crónicas como imágenes en piedra y papel recogen la filosofía de la historia agustiniana de la *Civitate Dei*, transmitida por Orosio y San Isidoro de Sevilla en la historiografía

no derramen lluvia sobre ella. Ciertamente la viña de Jehová de los ejércitos es la casa de Israel, y los hombres de Judá, planta deliciosa suya. Esperaba juicio, y hubo vileza; justicia, y hubo clamor».

121 *Fuero de Teruel*, 399, «Item si quis i sodocmico vicio deprehensus fuerit et ei probatum fuerit comburatur. Si qualicui dixerit “ego tee viciavi per anum” et probatum fuerit ambo pariter comboratur. Si autem; qui tale nefas dixerit si manifestus exterut vel quod hoc dixit ei probatum fuerit, solus sine remedio comboratur». El castigo fue similar en todos los Fueros del priodo influenciados por la familia Cuenca-Teruel.

122 Alfonso el Sabio, *Las Siete Partidas*, Madrid 1807, *Partida VII*, Título *De los que fazen pecado de luxuria contra naturam*.

123 Un completo estudio en Ana I. Carrasco Manchado, *Entre el delito y el pecado: el pecado contra naturam*, “Pecar en la Edad Media”, (coords.) A.I. Carrasco y M.P. Rábade Obrado, *Pecar en la Edad Media*, Madrid 2008, pp. 113-143.

124 La sexualidad es uno de los lugares comunes de la injuria, ver. M. Madero, *Manos violentas, palabras vedadas. La injuria en Castilla León (siglos XIII-XIV)*, Madrid 1992.





altomedieval hispana que trasciende hasta la conquista de Granada amplificando sus ecos. Sintetiza también esta imagen el discurso histórico presente desde la cronística altomedieval hispana donde se presenta al pueblo hispano – la viña ingrata – apartado de Dios por la lujuria de Rodrigo y de Witiza por lo que permitió la llegada de los árabes¹²⁵.

Otras imágenes analizadas de manera conjunta nos remiten a dos tipos de legitimación: la del conflicto armado, reflejando la vieja idea del “neogoticismo” asturleonés aplicado a la legitimación de la guerra contra los enemigos de la fe, bien sean los musulmanes, los herejes o cualquier elemento que distorsione el orden social; y la legitimación del poder real que suscribe el texto legal y restaura el orden social como reflejo del orden divino, en este caso los monarcas aragoneses.

En el primer caso, una lectura continua de las imágenes marginales de los folios 63v a 67r nos remite a la justificación de la guerra contra el musulmán, estereotipado como enemigo de la fe, insistiendo en ello en tres imágenes consecutivas. Encabezando la narración pictórica aparece el Dios místico de la Trinidad a través de la metáfora de los tres peces de distintos colores (distintas personas de Dios en una única naturaleza divina) enlazados en una sola cabeza, imagen que aparece en repetidas ocasiones en el manuscrito (fol. 63v, 73v y 85v)¹²⁶, en todos los casos aparece acompañando otras imágenes. En el folio 63v acompaña una escena de celebración de la eucaristía, en el momento de la transustanciación Dios entra en la escena como actor. El valor de la imagen es doble en este sentido, no solo “representa” el concepto, sino que también lo hace presente de nuevo, introduciendo al mismo Dios en el hilo narrativo de la historia. La iglesia esta representada por una torre con su campana a la que se adosa un altar sobre el que reposa un cáliz. La escena de consagración precede a la representación de un combate entre un cristiano y un musulmán como personificación del mal, una psicomauquia política como se ha señalado en el apartado anterior. En los folios sucesivos aparecen diversas escenas de guerra donde dos hombres armados con arcos (fol. 65v) asedian una castillo representado con tres torres – tal y como corresponden a la idealización de estos edificios en la heráldica cristiana – que aparece también cercado en su margen derecho por una máquina de guerra (fol. 66r). Esta escena de guerra esconde la metáfora del asedio de la “fortaleza de la cristiandad”, rodeada por sus enemigos, representados en este caso como arqueros, como metáfora del musulmán, y por la máquina

125 E. Benito Ruano, *La historiografía de la Alta Edad Media española. Ideología y estructura*, “Cuadernos de Historia de España”, XVII, 1952, pp. 50-104.

126 Para Baltrušaitis este símbolo de los tres peces con cabeza común es un signo que viene del antiguo Egipto, como una forma de representación de la svastica. J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique... cit.*, fig. 98, 134.





de guerra, una catapulta, mientras el castillo sigue en pie inmune a los asedios. La idea de la cristiandad representada como bastión asediado por sus enemigos cristaliza en el discurso teológico de la baja edad media, con su máxima expresión en el *Fortaletium fidei* de Alonso de Espina (1464) donde ofrece un manual de argumentos que los cristianos podrían esgrimir en sus polémicas ideológicas contra sus enemigos: árabes, judíos, herejes y demonios¹²⁷.

La misma idea con distinta imagen se repite en el folio siguiente, 66v, donde se a través de una aparente escena de caza, ya analizada – un arquero identificado con el musulmán asediando a la cristiandad representada a través de la figura del pavo real –, se ejemplifica el peligro al que está sometida la cristiandad.

Pero en todo este combate entre el bien y el mal, los cristianos no están solos, pues gozan de la presencia de Cristo en el mundo, representada a través de la escena de la Anunciación, donde María con su aceptación permite la entrada de Cristo en la historia de la humanidad. La imagen está acompañada de una cartela con el texto: «Ave María». Este recurso de acompañar las imágenes con texto no supone una redundancia expresiva, sino una forma esencial de la representación de la divinidad a través de la palabra encarnada¹²⁸. Imagen y texto aparecen en el seno de una misma escena como representación total del acontecimiento¹²⁹.

La legitimación del poder regio, acorde con la idea de una monarquía teocrática aparece reflejada en el folio 73v. Donde el símbolo trinitario de los tres peces acompaña la imagen de un hombre barbado, imagen sobre la cual un lector posterior a la escritura del texto escribió «de los rreyes», incidiéndose en el origen divino de la realeza. Se presenta la imagen humana del rey asimilado a Cristo, expresando sus dos naturalezas como una *gemina persona*. El rey es por naturaleza un hombre individual pero por la acción de la gracia que recibe en la unción y consagración se transforma en un Cristo, un dios-hombre, tras ser ungido o consagrado deviene imagen de Cristo en la tierra y como tal se le representa. La idea de la doble naturaleza de Cristo, una *persona duae natura* ya se expresaba en los *Concilios Toledanos*¹³⁰ constituyendo las bases de las monarquías teocráticas hispánicas.

127 A. Menyugas Ginio, *La forteresse de la foi: la vision du moine Alonso de Espina, moine espagnol*, Paris 1998, pp. 108-109.

128 Alonso de Espina, *Fortaletium fidei contra Iudeos, Sarracenos aliosque Christinae fidei inimicos*, 1464, Biblioteca y Archivo Capitular del Burgo de Osma (1464), Mss. 154.

129 El contenido semántico de la palabra se desarrolla en dos niveles, a través de la palabra y de la imagen, ya desde el mundo romano. M. Corvier, *Donner a voir, donner a lire. Memoire et communication dans la Rome ancienne*, Paris 2006. El recurso es muy utilizado en la escultura románica donde la imagen y la palabra sobre el mismo soporte son expresiones de un mismo concepto, V. Debais, *La poétique de l'image. Entre littérature classique et épigraphie médiévale*, "Veleia", 29, 2012, pp. 43-53.

130 E. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del Rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid 2012, p. 82.





Animales, monstruos e híbridos: el enemigo desnaturalizado

Jabalíes, serpientes, dragones, animales reales y fantásticos, monstruos e híbridos transformados en metáforas del enemigo. La representación de los animales tanto en bestiarios como en distintos soportes bien sea escultóricos o librarios se corresponde en el imaginario medieval a un lenguaje metafórico evocando bien vicios humanos, o bien virtudes. La percepción del animal puede entenderse en función de dos corrientes de pensamiento: por un lado, se permite la atribución y encarnación de vicios resultado de la oposición entre el hombre, creado a imagen de Dios y la criatura animal imperfecta, lo que permite hacer del mismo la encarnación de todas las metáforas. Otra corriente más discreta hace del animal parte de la comunidad de vivientes encarnando el pensamiento aristotélico en el seno de la tradición cristiana con su máxima expresión en San Francisco de Asís y que entroncó con la escolástica cristiana, otorgando al animal un lugar en la sociedad¹³¹. Al mismo tiempo cada animal posee una carga simbólica que se reconfigura en función del periodo histórico, de modo que animales que eran percibidos con valores positivos en el periodo clásico pasan a ser percibidos con valores negativos y asociados con los enemigos de la fe, como se ha visto en el caso del jabalí.

Los orígenes de la fauna fantástica se han intentado encontrar a veces en fuentes de origen literario como la *Historia Natural* de Plinio, o el *Libro sobre los animales* de Aristóteles, pero son fundamentalmente taxonomías descriptivas donde se describen algunas características del animal a las que se atribuyen propiedades y virtudes o vicios concretos. La obra más influyente de la antigüedad fue el *Physiologus*¹³², tratado moralizante de animales fantásticos y reales, obra que inspiró tanto a Ambrosio de Milán como múltiples bestiarios escritos entre el XI y el XIII, circulando esa iconografía por toda Europa plasmada en distintos soportes: piedra, libros, frescos¹³³.

Dragones de siete cabezas, serpientes con cabeza de dragón barbado, monstruos apocalípticos como representación del demonio y las tentaciones, múltiples arpías, seres híbridos con apariencia de dragón-serpiente, seres mitad hombre, mitad animal, todas ellas imágenes que tienen un sentido completo más allá de sí mismas. Los monstruos combinan todos los campos del saber y presentan una alegoría universal fundada sobre la similitud y la diferencia, cada criatura es un espejo para nosotros, refleja el mundo y en nuestra mirada se refleja también la parte del

131 M. Pastoreau, *Une histoire symbolique...* cit., p. 35.

132 A. Zucker, *Physiologos, le bestiaire des bestiaires: Texte traduit du grec, introduit et commenté par Arnaud Zucker, Jérôme Millon*, coll. «Atopia», 2005.

133 Algunos autores limitan la influencia del *Physiologus* en el contexto de la imagen animal hispana en el siglo XII, J. Yarza Lvarces, *Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español*, "Boletín del Instituto Camón Aznar", XVI, 1984, pp. 5-26.





mundo que nos refleja¹³⁴. La idea del monstruo no ha sido siempre la misma, sino que como afirma Kapler, es relativa y subjetiva, cada época crea e imagina monstruos desde la norma o desde los contextos lingüísticos ubicándolos fuera de la normalidad, en el contexto bien de lo extraordinario o de la alteridad, expresando y simbolizando el desorden. El monstruo representa ese “Otro” al que se carga de contenido simbólico explicando como se le percibe y le construye. La percepción del monstruo cambia en el pensamiento cristiano desde el periodo de san Agustín a la baja edad media. En los primeros tiempos san Agustín llega a preguntarse si los mismos descendían de Adán, admitiéndolos como parte de la creación, sin negar por ello la belleza del universo, un universo, el medieval, donde se entrelazan la similitud y la diferencia como las partes de un todo¹³⁵. Mas en periodos posteriores esa visión teológico-estética se pierde en arras de la ejemplaridad normativa de la diferencia, los monstruos se convierten en deformaciones de la realidad, suponen un elemento de desorden en contradicción con la criatura humana reflejo de la creación divina, la imperfección se muestra en el desorden y este es el reflejo del mal. En el contexto hispánico los monstruos cumplieron diversas funciones en el discurso político, representan la alteridad y permiten comprender como se construye “el Otro” y como se percibe. La representación del monstruo pasa de un libro a otro, de un soporte a otro, con escasas variaciones morfológicas en su significante mientras que su significado sufre diversas metamorfosis de contenido. En el manuscrito de estudio aparecen como los ejecutores de los castigos divinos y representan las tentaciones de las que la cristiandad debe protegerse.

Una serpiente con cabeza de dragón emplumado y barba de macho cabrío observa una pareja que danza (fol. 62v), encarnación del diablo que provoca la tentación en la mujer narrada en el capítulo 3 del Génesis, la historia de una caída causada por la transgresión de la norma que condenara a la totalidad el género humano, la historia de una traición: la ruptura del acuerdo entre el hombre y Dios¹³⁶. El pecado original es acumulativo y contienen en si mismo una multiplicidad de pecados fijados por san Agustín. En la escena el hombre se somete a una doble tentación la del diablo y la de la mujer, que con independencia de su condición, como todas las de su género, es sometida a la pasión de la carne, causa innegable de impureza y de caída, tal y como establece el Eclesiastés, 7: 26: «Y he hallado más amarga que la muerte a la mujer cuyo corazón es lazos y redes, y sus manos son como ataduras. El que agrada a Dios escapará de ella; mas el pecador será apresado por ella». La viñeta es la representación misma de la tentación y del

134 U. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris 1997, pp. 92-93. Sobre la noción de imitación, G. Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris 2004, pp. 199-204.

135 C.C. Kapler, *Monstres, demons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris 1980, p. 210.

136 L. Wajeman, *La parole d'Adam, le corps d'Eve. Le péche original au XVI^e siècle*, Genève 2007, pp. 43-74.





pecado, de la desobediencia y de la ruptura del pacto, de la llegada del desorden y de la incertidumbre que a nivel religioso restaura la venida de Cristo y a nivel social el contenido del Fuero que devuelve el orden a la sociedad.

Múltiples arpías aparecen representadas en el texto, siendo el monstruo híbrido humanoide mas representado en el códice. Aparece en seis ocasiones y en diversas circunstancias: como ejecutoras de castigos en el folio 84r donde arrancan la viña ingrata o simplemente testigos de los mismos 67r; en otras la arpía es objeto de persecución (folio 69r) metáfora del mal que debe ser extinguido; o supone un peligro amenazante para el bien y la sociedad (folio 73r) donde observa como el pavo real, representación cristológica bebe de la fuente de la verdad, en un caso (folio 36r) aparece cubierta con un turbante aludiendo claramente a la indumentaria de los musulmanes.

La arpía tiene orígenes orientales y apareció también en la mitología griega y romana como genio maléfico asociada a la tempestad por su carácter raptor, mensajera del Dios infernal que rapta el alma y lo aleja de la recta senda¹³⁷. Es una animal frecuentemente representado tanto en Bestiarios¹³⁸ como en la iconografía románica, generalmente de naturaleza femenina, pero también existen representaciones de arpías masculinas –sirva como ejemplo la representación que aparece en uno de los capiteles de la sala capitular del Burgo de Osma (finales del XII)¹³⁹. En el imaginario medieval las arpías fueron alegorías de los vicios de culpa y castigo, autoras de desgracias, falsedad y muerte. Algunos autores las asociaron con descripciones existentes en los textos bíblicos que aluden a su falsedad «Sepulcro abierto es su garganta, con su lengua urden engaños», *Epístola a los Romanos*, 3-13¹⁴⁰, lo que justifica las cualidades espirituales, aunque su parte material es mas bien de inspiración clásica de tipo culto¹⁴¹. Aparecen las arpías en algunos tratados medievales como el *Liber Monstruorum*, colección de historias de animales no moralizada entorno al año 700¹⁴², Fulgencio el Mitógrafo y los Mitógrafos Vaticanos. En el contexto del manuscrito, introducen un elemento de

137 K. Weitzmann, *The Survival of Mithological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact in Christian Iconography*, “Dumbarton Oaks Papers”, XIV, 1960, pp. 45-68.

138 J. Voisenet, *Bestiaire chrétine. L'imaginerie animale desautours de Haut Moyen âge (V^e-XI^e siècle)*, Toulouse 1994.

139 J. Yarza Luaces, *Nuevas esculturas románicas en la Catedral del Burgo de Osma*, “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología”, XXXIV-XXXV, 1969, pp. 217-229.

140 Paralelos en los *Salmos*, 5, 10, 140, 4.

141 J. Leclercq-Marx, *Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias mutaciones y recreaciones*, M.V. Chico Picaza, Fernández Fernández (eds.) *La creación de la imagen en la Edad Media. De la herencia a la renovación*, Vol. extraordinario, “Anales de Historia del Arte”, 2010, pp. 259-274.

142 *Liber Monstruorum*, (ed.) A. Orchard, *Pride and Prodigies. Studies in the Monsters of the Beowulf Manuscripts*, Cambridge-New York 1995, pp. 262-263.





desorden social que hay que perseguir, o bien traen males a la sociedad como castigo a los pecados de la misma, es el enemigo a perseguir, el musulmán descrito en las crónicas medievales como el “Azote de Dios” por las desobediencia y pecados de su pueblo lo que provocó la forja de imágenes polémicas¹⁴³.

Otro de los híbridos representados es el “minotauro”, recogido como una de las categorías de monstruos en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla que recoge describe la existencia de algunos en los que se producen cambios parciales en su forma «aquellos que tienen cara de león o de perro, o bien una cabeza o cuerpo de toro, tal y como se relata el Minotauro nacido de Pasifae y que los griegos llaman heteromorfos»¹⁴⁴. Es más, precisa sobre el Minotauro «bestia que la fabula dice que su nombre provenía del toro y del hombre y que estaba encerrada en el Laberinto. De ahí lo que dice Ovidio, *semibonveque virum, semivivumque bovem*»¹⁴⁵.

El Otro en los márgenes y la mutación de los signos

Este análisis supone un pequeño paseo por la mentalidad e ideología del medioevo hispánico a través de un discurso construido en imágenes en los márgenes de un manuscrito jurídico. En él se adapta el estereotipo teológico del adversario de la fe, asociado con el *Otro* religioso, ajustado a los intereses de la agenda política, y reflejando así todos los temores implícitos en la mentalidad de la época y no recogidos directamente en el discurso legal. Las *marginalia* aportan un discurso ideológico que contextualiza el texto, de modo que los contornos aparecen como una prolongación del discurso central el *Fuero*, y deben ser analizados de manera dialéctica y complementaria no como antitéticos¹⁴⁶. Supone así mismo una aproximación al funcionamiento de la imagen más allá de su apariencia objetiva, escudriñando los límites entre la analogía con la realidad, el símbolo adaptado a su contexto ideológico político del que emanan. El significado de las imágenes evoluciona de un periodo a otro, como se ha expuesto claramente con la descripción de algunas escenas, y deben interpretarse en relación con el contexto histórico lo que supone mutaciones de significado.

La discriminación de los diferentes niveles de lectura: texto, contexto, e imagen marginal, permiten interpretar la realidad social que el código gobierna y al mismo tiempo aporta criterios de legitimación al propio fuero en el momento en

143 J.V. Tolan, *Sarracenos...* cit., pp. 99-137.

144 Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. J. Oroz Reta, M.A. Marcos Casquero, M.C. Díaz Díaz, Madrid 2004, 11.3.38, 881.

145 Ivi, 887.

146 J.J. Alexander, *Dancing in the Streets*, “Journal of the Walters Arts Gallery”, 54, 1996, pp. 147-162.





el que Pedro el Ceremonioso se asienta en el trono de Aragón, el texto municipal reeditado se vincula con su pasado reciente reforzando la legitimación de la antigua conquista y el poder de las oligarquías locales.

La construcción del *Otro* religioso y la lucha contra el pecado y el mal que ello supone expresa una mentalidad, posiblemente la del creador del texto, síntesis de su época agudizada en la Disputa de Tortosa y en las predicaciones de Vicente Ferrer sobre 1412¹⁴⁷. Esos argumentos calaron hondo en los cuadros teológico-políticos vinculados al poder. La preservación de la cristiandad es un tema central y preocupación de todos los monarcas y legisladores y con un discurso velado en el texto surgen animales y monstruos que no son el producto del sueño irracional del copista, sino la materialización plástica de un discurso político ideológico que entronca el texto aragonés con la guerra contra el Islam y contra el Otro religioso.

Animales y monstruos son expresiones de un lenguaje figurado donde el cristiano adquiere forma humana a imagen de Dios, mientras que las bestias y otros delirios creativos representan pecadores, judíos, musulmanes y demonios de diversas naturalezas. El enemigo desnaturalizado, resumen de un proceso donde un discurso al servicio del poder abre la puerta al caos urbano que representan híbridos y semihombres, los contrapuntos perfectos para definir las amenazas que acechan tanto las leyes de Dios como las de los hombres recogidas en el texto municipal.

147 A. Alcalá Galve, *Cristianos y judíos en Aragón: la disputa de Tortosa*, ed. A. de Prado Moura, *Inquisición y sociedad*, Valladolid 1999, pp. 27-64.

