

[Recepción del artículo: 01/11/2014]
[Aceptación del artículo revisado: 23/12/2014]

**LA ESCENOGRAFÍA DE LA TUMBA. LUGARES DE LA MUERTE EN LA
IGLESIA MEDIEVAL: RITOS Y ATREVIMIENTOS**
**THE SCENERY OF THE FUNERARY MONUMENT. PLACES OF DEATH IN
THE MEDIEVAL CHURCH: RITUALS AND BOLDNESS**

XAVIER BARRAL I ALTET
Université de Rennes 2 / Università Ca'Foscari di Venezia
xavierbarralaltet33@gmail.com

RESUMEN

En este artículo se estudian particularmente algunos ritos y atrevimientos que tienen a la tumba, y más aún al cuerpo incorrupto del difunto, como protagonista. Se trata de imágenes para la contemplación privada del difunto en su caja funeraria que solo a veces, parcialmente y en momentos determinados, pueden ser contempladas por los fieles espectadores; escenografías monumentales de monumentos funerarios fastuosos destinados a no ser vistas; reliquias escondidas para siempre; reapariciones o descubrimientos de cuerpos santos o en vías de santificación futura; invenciones y translaciones. Son algunos modos de escenificación de los misterios que encierran las relaciones entre los hombres y la posterioridad a la muerte en el contexto de la religión medieval. Acercarse a la tumba para ver las imágenes es un ejercicio de curiosidad y de fe. Ver y tocar el envoltorio de la muerte y las escenas que recuerdan la vida y los méritos del difunto es un rito individual y a veces colectivo. Ver, y en casos excepcionales tocar, el muerto, su cuerpo incorrupto o sus reliquias, es una garantía suplementaria de intercesión. Pero, entrar físicamente dentro de la tumba es penetrar realmente en la intimidad del difunto y aumentar las posibilidades de ser atendido.

PALABRAS CLAVE: tumbas, muerte, Iglesia medieval, liturgia, reliquias, incorruptibilidad, cuerpos santos.

ABSTRACT

In this paper I am studying in particular some rituals and daring acts in which the tomb and the uncorrupted body serve as protagonists. Images for the private contemplation of the dead in the funerary box that in some cases can be seen by the spectator. Often the monumental

scenography of the funerary monuments are not designated for viewing. This means that the relics can be hidden forever. Sometimes the bodies are rediscovered or transported from one place to another. These are some of the significations that surround the bodies of the dead in the context of medieval religion. Approaching the tomb to see the images is an exercise of curiosity and faith. To look and touch the surrounding of the dead is an individual or collective rite. Touching the uncorrupted body of the relics is a guarantee of intercession. Entering physically inside of the tomb increases the possibility of the satisfaction of the seeker's requests.

KEYWORDS: Funerary monuments, Relics, Medieval Church, uncorrupted bodies, Rituals.

La escenografía de la muerte en el contexto de los espacios sagrados es uno de los elementos centrales del culto medieval alrededor del cual se organizan los ritos y se concretan los atrevimientos más osados que relacionan los muertos con los vivos. La santidad oficializada, o convencionalmente aceptada por todos, es un parámetro de gestión entre lo racional y lo irracional (Fig. 1). Así, el poder de atracción de un lugar sagrado se relacionará directamente con la presencia de cuerpos santos que por su mayor o menor fama serán el punto final de peregrinaciones individuales o colectivas.



Fig. 1. Zadar. San Simeón. Tesoro. Brazos relicarios

RENTABILIZAR LOS CUERPOS SANTOS EN ESPACIOS PÚBLICOS O RESERVADOS

Poseer cuerpos santos era el desafío principal de las comunidades religiosas medievales, a menudo con grandes rivalidades (Fig. 2). Así, por ejemplo, el cuerpo de san Martín fue transportado de Tours a Auxerre para protegerlo de las invasiones normandas y colocado en la basílica de San Germán. Pero allí entró en rivalidad con los milagros que producía el cuerpo de san Germán. De tales milagros derivaban ganancias económicas y convenía distinguir las



Fig. 2. Lucca, San Frediano, exposición del cuerpo de santa Zita (muerta en 1272, descubierta íntegra en 1580, después momificada, canonizada en 1698)

que correspondían a un santo o a otro. Se decidió pues, para saber cómo dividir los beneficios, la siguiente prueba. Un leproso fue situado entre las dos tumbas relicario durante toda una noche mientras las dos comunidades, la de Tours y la de Auxerre, hacían un rezo colectivo nocturno continuado. A la mañana siguiente solo el lado del leproso situado hacia san Martín estaba curado. Insatisfechos y en conflicto, los religiosos decidieron efectuar una contra prueba durante la noche siguiente, situando de nuevo el leproso entre las dos tumbas, prueba que sirvió en realidad para demostrar la gran superioridad de san Martín: se situó el leproso con el lado aún enfermo vuelto hacia la tumba de san Martín y a la mañana siguiente también este lado apareció totalmente curado.

Este ejemplo indica la importancia que tenía en la Edad Media el hecho de poseer cuerpos santos; este era el desafío principal de las comunidades religiosas medievales. Otras razones más complejas, pero no menos relacionadas con la gestión económica, llevaban las comunidades religiosas a acoger las tumbas y los cuerpos difuntos de los notables y de los más ricos. Pero poseer los cuerpos no bastaba. Para obtener todos los beneficios, tanto los espirituales como los materiales, de la presencia de tales cuerpos, enterramientos y tumbas, era necesario escenificarlos.

Para explicar lo que entiendo por escenografía en estos casos en relación a los lugares sagrados, me atrevo a proponer una imagen que siempre me viene a la memoria cuando pongo en relación los dos conceptos. Podría parecer banal recordar la escenografía arquitectónica del teatro antiguo, pero a mí me evoca la relación más directa entre la arquitectura, su uso y también el sonido que con ella se relaciona. Me refiero a la comparación entre la escena de un teatro antiguo, por ejemplo el Odeion de Pompeya, utilizado aún como teatro en tiempos recientes, y la parte frontal de la zona presbiteral de cualquier iglesia medieval con tres ábsides.

A menudo se relacionan estos presbiterios con los arcos de triunfo romanos, puesto que ya en las fuentes carolingias el arco absidal se llama *arcus triumphalis*, *arcus maior*, *arcus maximus* o *arcus principalis*. Pero cuando me situó delante del ábside principal en una iglesia,

un lugar destinado a ejercer la función principal en el desarrollo de la liturgia, con su altar mayor y dos alas laterales, tanto si estas se encuentran delante de un transepto como de los ábsides menores, pienso menos en la forma de los arcos de triunfos romanos que en la idea de la función a la cual estos espacios estaban destinados. Se trata de una verdadera escena teatral con tres aperturas monumentales hacia la nada sobre la cual se recitaba un texto escrito y se organizaba una liturgia cotidiana y festiva con un clero numeroso y ricas decoraciones con tejidos, oro y colores; es decir se ponía en escena una representación muy similar a la de un teatro, con sus tiempos regulados, inmóvil y variada al mismo tiempo, en función de los protagonistas que son actores recitando el texto correspondiente.

Todo esto vale naturalmente también para los edificios que no tienen tres ábsides en los cuales el gran espacio teatral de las tribunas, de los coros, o de los lugares presbiterales, no era destinado a ser visto por los presentes, por los fieles. Porque no debemos olvidar que la mayor parte de las grandes iglesias, abadías o catedrales, y en el tardomedioevo iglesias de los órdenes mendicantes, poseían siempre barreras que en realidad impedían a los fieles participar plenamente en la liturgia, incluso verla con sus propios ojos, como después del Concilio de Trento será habitual en toda Europa.

Pero en la Edad Media la representación estaba a menudo reservada solo a unos pocos. En la iglesia abacial de Montecassino, la del abate Desiderio, de finales del siglo XI, uno de los complejos monumentales más completos de la cristiandad occidental, fuente y modelo de decenas de iglesias en la zona meridional de la península italiana, en la iglesia de Montecassino, el presbiterio era alto con tres ábsides y tres altares, y también la presencia de la tumba del fundador Benito, situada debajo del altar mayor, como después será habitual en tantas iglesias medievales. Pero en Montecassino todo esto era visible solo para los monjes.

Y cuando pensamos en las grandes catedrales europeas, tampoco debemos olvidar que en casi todas ellas, el presbiterio era inaccesible, porque altas barreras interrumpían las miradas en el centro de las naves, allí donde se sentaban los canónigos, barreras que impedían a los fieles ver lo que sucedía al otro lado. Esto era probablemente aún más natural en las iglesias mendicantes. Si observamos la célebre escena de la basílica superior de Asís, en la que Giotto representó el pesebre de Greccio, nos podemos hacer una idea exacta de lo que se desarrollaba en un lugar de culto de esta categoría. San Francisco es el protagonista en el ambiente interior de una verdadera basílica en la cual el presbiterio nos es mostrado cerrado a los fieles por una barrera de separación (Fig. 3).

Es interesante observar que la iglesia mendicante está reproducida en pintura en el interior de una iglesia mendicante real, con un reclamo tautológico extraordinario para quien veía por primera vez esta pintura a finales del siglo XIII. Aquí un gran artista proyectó en los muros de una iglesia lo que realmente sucedía en ella como en un juego de cajas chinas; un efecto aumentado por el hecho de que no se trataba de un acontecimiento normal de la liturgia sino más bien de un momento excepcional, con san Francisco como protagonista. Aquí vemos que en el presbiterio entran solo los monjes, los celebrantes y pocas personas de sexo masculino, invitados excepcionales, mientras las mujeres quedaban fuera del recinto sagrado.

Estas cuestiones de escenografía son puntos de referencia para los debates del monográfico que aquí introduzco. En realidad, quien se ocupa de espacios sagrados y de escenografía de los espacios conoce efectivamente muy bien estas temáticas que aquí recuerdo para enmarcar



Fig. 3. Asís. Basílica superior de San Francisco. Giotto. El pesebre de Greccio

las intervenciones. Me podrían preguntar por qué me centro en los espacios presbiterales en estas observaciones preliminares. Pues bien, me concentro en este tipo de espacios porque en muchas iglesias de la Europa medieval fue precisamente en el presbiterio, donde se instalaron las tumbas más importantes, monumentos funerarios que creaban ellos solos una escenografía teatral. Los ejemplos, los casos y las variantes son muy numerosos.

Cada reino de Europa tenía su panteón y estos, en la mayor parte de los casos, no estaban situados en lugares secundarios o en capillas laterales. Se encontraban en espacios destacados, en los coros o aún más frecuentemente en el presbiterio, en aquellos lugares en los que la misma configuración recordaba los antiguos teatros romanos, espacios donde el juego de la memoria era más solemne, oficial, y distinguido. De esta manera los monumentos funerarios de reyes y reinas invadían el espacio litúrgico imponiéndose a todos, celebrantes y fieles, y condicionando el espectáculo.

Propongo recordar rápidamente uno de los casos más evidentes, el que se encuentra en la iglesia de Santa Clara en Nápoles, un monumento esencial de la escenografía monumental de la ciudad de Nápoles en el tardo medioevo (Fig. 4). Cuando entramos en Santa Clara, tenemos la impresión de perdernos en un interior enorme por la amplitud de su nave única y por el aspecto pobre y despojado que hoy en día es el resultado de una restauración desbarroquizante posterior a la Segunda Guerra Mundial. Franqueada la puerta, vemos delante de nosotros inmediatamente y sin transición tres tumbas monumentales que se destacan sobre el muro de fondo del presbiterio, que en realidad esconden el coro de las monjas. La escenografía actual de esos monumentos funerarios es probablemente fruto de una decisión coherente tomada a



Fig. 4. Nápoles. Santa Clara. Monumentos funerarios de Maria de Durazzo (+1376), Roberto de Anjou (+1343) y Carlos de Calabria (+1328)

finales del siglo XIV. Los mausoleos se presentan con diferencias de altura estructurando un espacio privilegiado para la tumba central, situada justo detrás del altar mayor, la más grande: la tumba de Roberto de Anjou. La naturaleza del debate actual no interesa nuestro objetivo, es decir, si esta disposición altamente escenográfica fuese estado prevista desde el origen, pero seguro que lo fue a finales del Trecentos. Y lo que nos interesa es que esta disposición es la que veían los que entraban en el presbiterio a partir de estas fechas, es decir, una decoración teatral; el palco escénico de la liturgia presentado bajo la forma de monumentos sepulcrales.

De una cierta manera la muerte servía de fondo a los hechos cotidianos y concretamente a la conmemoración más repetida el rito de la resurrección de Jesucristo: tres tumbas hacían de telón de fondo a la elevación de la ostia. Aquí en Nápoles los tres ábsides habían sido substituidos por tres tumbas con sus cadáveres en el interior y sus estatuas de mármol en el exterior. Estas últimas, con las efigies llenas de vida de aquellos que ya eran solo cadáveres, representaban mucho más que una escenografía de fondo para las celebraciones litúrgicas; querían simbolizar la necesidad de recordar incesantemente los difuntos de la dinastía que tenía el poder en aquella ciudad.

¿Quién podía ver aquellas tumbas? Probablemente pocos. Porqué si efectivamente incluso en esta iglesia, como parece lógico, existía una barrera alta entonces estas tumbas, eran visibles solo para los monjes que celebraban en el interior del presbiterio y tan solo quizás la parte superior del monumento de Roberto podía ser visualizado desde lejos por los fieles. No sé si podemos definitivamente concluir de un ejemplo como este que las tumbas eran aquí solo parte integrante del mobiliario litúrgico del área presbiteral, y que no estaban destinadas

a la fruición pública. Llegados a este punto la cuestión de la utilización de relicarios y monumentos funerarios plantea debate entre una monumentalidad reservada a unos pocos o una escenografía para todos.

Ciertamente no deseo hablar de tumbas de reyes aquí para introducir este monográfico de la revista *Codex Aquilarensis*, dedicado a la experiencia de los lugares sagrados medievales. Hay otras tipologías de tumbas que nos permiten ver mejor las varias formas que tenía la muerte durante la Edad Media para entrar con un protagonismo especial y propio en los espacios del sacro (Fig. 5). También son muy variadas las maneras de percibir estas tumbas, estrategias muy amplias y probablemente de un impacto mayor aún de cuanto podamos imaginar. En realidad en el interior de la iglesia no hay lugares particulares para los enterramientos, es decir que no se excluye ningún lugar, de la entrada al ábside, las capillas, las naves o las criptas, el suelo y las paredes. Muy variados son pues los lugares de contacto con la muerte en la iglesia medieval.

Durante la Edad Media ser enterrado cerca de los cuerpos santos no era gratuito: el conde de Angulema, Guillermo, en su lecho de muerte ofreció al santo cerca del cual quería ser enterrado, san Cybard, pagar su sepultura, regalos, tierras, tejidos, objetos de culto y otras riquezas. Eran prácticas más habituales durante el Medioevo de lo que tenemos documentado.

La iglesia se modificaba a menudo, arquitectónicamente hablando, en función de estos lugares de la memoria que son las tumbas. Así Adalberon de Reims, al inicio de su episcopado (969-989), emprendió obras en su catedral, muy celebradas por el comentarista Richer. Situó el cuerpo de san Calixto, papa y mártir, en la misma entrada de la iglesia, en el lugar más visible y allí levantó un altar con un oratorio pensado para los que vendrían a rezar. Se trata de la cripta situada a nivel del suelo de la iglesia catedral de Reims.



Fig. 5. Santo Domingo de la Calzada. Monumento funerario de santo Domingo

Helgaud, alrededor del año Mil, nos ofrece otro testimonio de este tipo de construcciones relacionadas con las tumbas, en Saint-Aignan de Orléans, cuando dice que el rey Roberto se puso a construir sobre la tumba del santo, Aignan, una casa del señor más bella que la misma iglesia madre. Los testimonios conservados de este tipo de construcciones son más frecuentes aun en los siglos posteriores de la Edad Media.

La presencia de cuerpos santos en los monasterios y las catedrales atraía las multitudes y enriquecía las comunidades. En San Martín de Tours, Louis el Piadoso organizó con un diploma de 832 la distribución de las ofrendas hechas a la tumba de san Martín por los fieles: del tercio que debía de ir a los canónigos exceptuaba los tejidos que debían servir para decorar la tumba del santo y la cera y el aceite que pasaban a servir para la iluminación de la iglesia.

Transferencia de cuerpos santos y despedazamiento de ellos para multiplicar las reliquias son fenómenos muy frecuentes que correspondían a la voluntad de multiplicar los lugares de peregrinación y los beneficios asociados a ellos. Corresponden sin embargo también al deseo de multiplicar en el interior del edificio sagrado el número de santuarios. A menudo se separaban la cabeza del cuerpo de algunos santos para situarlos en diversos lugares de la iglesia. En 979, por ejemplo, el abad Esteban de Tournus dividió los huesos de san Valeriano que acababan de ser descubiertos en su sarcófago de la manera siguiente: la cabeza se encerró en una *imago* que se situó en la iglesia, mientras que el resto de los huesos fue puesto en un relicario llamado *scrinium* y situado en la cripta (citada como *inferius oratorium*). En 845, en Saint-Riquier ya se había hecho también algo semejante. En Conques, bajo Carlos el Calvo, las reliquias de santa Fe se dividieron entre una *capsa* y una *imago*.

Así empezaron a multiplicarse las criptas dando origen a niveles de criptas superpuestas y a dispositivos de circulación específicos para las tumbas y las reliquias. Las estatuas relicario o las arcas relicario aparecen entonces situadas detrás del altar. La gran arca de san Saviñano, ejecutada hacia 1015-1018, según un encargo de Roberto el Piadoso para el altar de las reliquias de la iglesia abacial de Saint-Pierre le Vif cerca de Sens, que medía más de un metro de largo, estaba situada detrás del altar mayor y se apoyaba parcialmente encima del altar. A veces, como en Saint-Vincent de Soignies, en Bélgica, la arquitectura del ábside sirve de baldaquino a un dispositivo de este tipo.

DAR VIDA AL CUERPO SANTO ES VERLO INCORRUPTO

Las cajas relicario que encerraban los restos del cuerpo y reproducían en su exterior historias se exponían con ostentación en las iglesias. Uno de tantos ejemplos, la caja de madera de san Mauricio del Musée des Arts Anciens du Namurois, muestra en su exterior las escenas de la vida del santo cuyas reliquias se encuentran en el interior, visualizando y dando vida a unos huesos que tuvieron protagonismo en este mundo; es decir, poniendo en escena las gestas de los muertos en el seno de una sociedad que necesitaba modelos de comportamiento al servicio de un orden social determinado.

Representar, dar vida a un cuerpo santo cuyos restos se encuentran en el interior de una caja, es tanto como dar prueba fehaciente de su incorruptibilidad. Pero es evidentemente mucho mejor cuando se puede mostrar directamente y realmente el cuerpo entero, incorrupto. Entonces los fieles lo pueden ver e incluso, en ciertos casos, tocar. El contacto directo, visual y

físico, es la experiencia máxima a la que puede aspirar el fiel devoto de un santo admirado, que debe servir de modelo de comportamiento pero que también esconde una parte importante de misterio detrás de la conservación milagrosa del cuerpo.

En Zadar, la caja de plata de san Simeón, de finales del siglo XIV, conserva aún toda la estructura que demuestra su funcionamiento medieval y la manera como se encerraba el cuerpo y como se procedía a su visualización y exposición (Fig. 6). Alrededor de la caja se pueden ver los episodios de la vida del santo mientras que en la parte frontal se ve el cuerpo yacente. Durante la Edad Media, la caja respondía a una doble función. Por un lado, cuando se llevaba en procesión, cerrada, se visualizaba en su exterior tanto el cuerpo del santo como los episodios de su vida. En exposición, abriendo el panel delantero, se veía realmente el cuerpo.

Estas exposiciones de cuerpos incorruptos en las iglesias podían ser temporáneas, en cajas cerradas que podían abrirse, o permanentes, cuando el cuerpo era expuesto, debajo de un altar, por ejemplo. En Venecia se conserva una caja que responde a muchas de las problemáticas que estoy exponiendo y que he venido estudiando durante estos últimos años; es decir una tumba de santo –en este caso santa– destinada a devenir el centro de un culto y de una liturgia centrados en el hecho de abrir la tumba en determinadas ocasiones para proceder a la visualización del cuerpo (Fig. 7). Se trata de la llamada caja de la beata Giuliana conservada en el Museo Correr, una caja funeraria de madera pintada tanto por fuera como por dentro y concebida para la conservación de los despojos de una religiosa objeto localmente de gran veneración tanto durante la Edad Media como durante los siglos posteriores. La caja, muy grande, puesta sobre cuatro pies que la levantan del suelo, está cerrada en la parte superior por una tapa que puede abrirse hacia atrás dejando ver las pinturas que la decoran en su interior. También la mitad de la parte frontal es móvil y se puede abrir hacia adelante para la exposición del cuerpo a la vista de los fieles.



Fig. 6. Zadar.
Caja funeraria de san Simeón



Fig. 7. Venecia. Museo Correr.
Caja funeraria de la bienaventurada Giuliana

Muy interesante es el hecho de que la caja esté pintada por dentro como si las pinturas estuviesen destinadas a la contemplación exclusiva de la difunta. En la parte interior de la cubierta, visible para los fieles cuando se abría la caja, se ve la bienaventurada Giuliana arrodillada, rezando, delante de dos santos representados en pie, san Blas y san Cataldo. Se trata de los dos santos patronos del monasterio que estaba situado en la Giudecca de Venezia. La santa, Giuliana, nació cerca de Treviso en 1186 y entro muy joven en el convento benedictino de Santa Margarita de Salarola en los Colli Euganei, cerca de Padua. Habiéndose retirado en un lugar solitario se le apareció en sueños san Blas, obispo de Sebesta, que le dio la orden de ir a Venecia para fundar un monasterio en la isla de Spinalga, la actual Giudecca. Como abadesa del monasterio, su fama se acrecentó por las crueles mortificaciones a las que se sometía permanentemente y por la costumbre que tenía de dormir directamente en la tierra virgen. Cuando murió, el primero de septiembre de 1262 fue enterrada en el cementerio de la abadía.

Pero unos treinta y cinco años después de su muerte, cuando los fieles ya la consideraban como santa y reclamaban su cuerpo, el cuerpo fue desenterrado y encontrado intacto. Se cuenta que un prodigio acompañó este momento y que por la noche en el cementerio aparecieron unas luces que iluminaban el camino hacia su tumba. A este momento, alrededor del 22 de julio de 1297, corresponde la fabricación del sarcófago de madera que comento, que estaba destinado a contener el cuerpo intacto de la santa y a concentrar su culto. Así fue hasta 1733 cuando el cuerpo se trasladó a un sarcófago de mármol que se expuso en el altar mayor de la iglesia.

Se trata de un excelente ejemplo para entender cómo podían funcionar las tumbas para proceder a la visualización del difunto. Pero de ello se conocen otros testimonios en la misma Venecia donde se recuerda al menos la caja de san Segundo, conocida por un dibujo de 1770. En realidad, las cajas de madera destinadas a contener, preservar y presentar los cuerpos de los difuntos eran más frecuentes durante la Edad Media de lo que se puede leer hoy en los manuales de Historia del Arte. Se asume, generalmente, que las tumbas monumentales prestigiosas tenían que ser necesariamente de piedra o construidas con materiales aún más nobles como el mármol o el alabastro. Pero la madera pintada era tanto o más apreciada durante la Edad Media de cuanto puedan hacer pensar los pocos ejemplares conservados.

A menudo, las cajas de madera pintada se integraban en monumentos funerarios más grandes. En el monasterio de Sijena, por ejemplo, importante monasterio femenino y prestigiosa fundación real, varias de estas cajas funerarias estaban situadas en la iglesia monástica y hoy se conservan en el museo diocesano de Lérida. En este caso, la escenografía consistía en mostrar a los ojos de los espectadores además de lo que era habitual, la figura yacente de las difuntas, un resumen de su vida utilizando un sistema narrativo muy particular: los escudos familiares correspondientes. Se trata de un sistema de representación que vemos en diversos sarcófagos de madera, como por ejemplo en el de Isabel de Aragón, muerta en 1434, que se encontraba situado en el brazo izquierdo del transepto (Fig. 8). La figura yacente de la difunta está acompañada por una segunda religiosa, de dimensiones menores, en actitud de plegaria. Un poco más tarde, durante la segunda mitad del siglo xv, la caja sepulcral de Beatriz de Cornel reproduce el mismo esquema, en este caso desplazando los escudos hacia la parte superior, la tapa de la caja, mientras la figura yacente ocupa la pared frontal.



Fig. 8. Lleida. Museo diocesano.

Caja sepulcral de Isabel de Aragón, procedente del monasterio de Sijena (hacia 1434)

Esta tipología debía de ser bastante habitual para ciertos niveles de las jerarquías religiosas o civiles. El Museo Diocesano de la Seu d'Urgell conserva una caja sepulcral de finales del siglo XIV, de un dominico, Bernat de Travesseres, muerto en 1260. En este caso, además del yacente y de los escudos, en los lados menores del sarcófago se podían ver escenas de la vida del difunto.

Si de la escenografía organizada al servicio de la memoria individual de una sola persona pasamos a escenografías más ampliamente colectivas dentro de la misma tipología de monumentos, querría evocar brevemente los sepulcros de la Pasión de Cristo, un objeto de devoción medieval muy difundido. El Museo de Arte y de Historia de Friburgo, en Suiza, conserva uno de estos objetos, un sepulcro pascual o Santo Sepulcro de la segunda mitad del siglo XIV, procedente del monasterio de Malgrauge (Magerau). La caja de madera de sauce está decorada con escenas del sepelio de Jesucristo y su función colectiva era espectacular en el seno de la liturgia de la Semana Santa. Así, durante el Viernes Santo, la caja se exponía vacía en la iglesia y después de la adoración de la Cruz, la estatua de Cristo muerto, envuelta en un lienzo, se encerraba en la caja hasta el domingo de Pascua cuando se escenificaba la resurrección sacando la estatua de la caja y dejando ésta vacía de nuevo con sus imágenes a la vista. Esta performance teatral, física y cantada, se realizaba alrededor de estas cajas sepulcrales que, como la de Wienhausen en Alemania, simbolizaban el verdadero sepulcro de Cristo (Fig. 9). Así, en el presbiterio de la iglesia, probablemente sobre una tarima elevada, una tumba de verdad, la caja de madera que cobraba vida con sus escenas pintadas, acogía un cuerpo de verdad, simbolizado por la estatua de Cristo, de madera pintada. De este modo, la relación entre la ritualidad, la escenografía de lo sagrado y la liturgia se complementaban, en este caso durante el periodo de Pascua, dando vida al texto sagrado que se transformaba en un texto teatral. La materialización visual de lo sagrado que en el caso de los sepulcros de Jesucristo entraba en una ceremonia particular y bien codificada, también se realizaba en torno a los sepulcros de los santos.

Todas estas prácticas medievales de exposición temporal de los cuerpos difuntos, de manera real o figurada, contribuyeron a la organización del espacio litúrgico y generaron también



Fig. 9. Wienhausen. Caja del Santo Sepulcro (hacia 1448)

una mayor movilidad en el interior de las iglesias, puesto que abriendo las tumbas, las cajas, para visualizar los cuerpos incorruptos en momentos determinados, se propiciaba la visualización de la santidad mientras que al mismo tiempo se procedía al acercamiento inconsciente pero programado del misterio del milagro a las plegarias de los fieles.

PENETRAR EN EL CUERPO MÍSTICO DE MARÍA

Abrir una caja funeraria para desvelar su interior, con el cuerpo que allí se encuentra y las imágenes que lo acompañan, es un procedimiento que conviene observar en relación a otros sistemas medievales ideados para esconder y desvelar imágenes en el seno de la liturgia o en la vida cotidiana. Los trípticos y los polípticos, por ejemplo, esconden imágenes cuando están cerrados y las desvelan cuando se abren los batientes u hojas laterales. A esta misma categoría pertenecen las cajas o armarios contenedores de estatuas (Fig. 10) e incluso las vírgenes abrideras.

La Virgen María llamada abridera porque tiene dos batientes móviles en su parte frontal pasa de ser una estatua cuando está cerrada a un tríptico cuando se abre y con este movimiento crea interrelaciones muy sofisticadas entorno a tres grandes grupos temáticos, la Trinidad, la vida de Jesucristo y la de la Virgen María. Pero, por encima de todo, este tipo particular de escenografía de lo sagrado ofrece un atrevimiento poco habitual por la evocación de la maternidad de María, entre inquietud y construcción teológica (Fig. 11).

En este caso, conviene distinguir entre las Vírgenes abrideras que se abren totalmente como un verdadero armario o un tríptico y las que abren solo su seno (Fig. 12). Estas últimas son sin lugar a dudas las que permiten pasar sin transición de la estatua a la evocación directa de la maternidad de María. En un caso como en el otro, pero sobretodo en el segundo, se invita al fiel espectador a penetrar físicamente, realmente, dentro, en el interior, del cuerpo de María.

Para prueba de ello, recordemos el caso más espectacular, arquitectónicamente hablando, de penetración real, física, en el interior del cuerpo místico de María: el de la catedral de Le Puy en Velay (Fig. 13).



Fig. 10. Halberstadt. Tesoro de la catedral. Armario procedente de la Liebfrauen Kirchen



Fig. 11. Allariz. Museo de Arte Sacro. Virgen abridera

Este celebre edificio había sido concebido en su reconstrucción románica como un verdadero relicario monumental mucho más allá de la aplicación que de este término se puede dar a cualquier iglesia medieval puesto que se había imaginado y puesto en práctica un original sistema de activación de la arquitectura relicario para acoger a los fieles en torno a la estatua románica de la Virgen. Quien subía la escalinata monumental que lleva a la basílica, entraba en la nave directamente por el centro, penetrando por el suelo del cuarto tramo, delante del coro de los canónigos, y percibía en el fondo del ábside, detrás del altar, la estatua objeto del culto y de la peregrinación (Fig. 14). La circulación de las multitudes de fieles se hacía sin entrar en el presbiterio, penetrando por la parte central de la nave y saliendo por los brazos del transepto. El resultado era de una teatralidad extrema que el peregrino vivía como actor principal de esta puesta en escena. Se trata, a nivel arquitectónico, de uno de los dispositivos más originales de toda la construcción románica occidental. Pero, a nivel simbólico, es, sin lugar a dudas, uno de los más atrevidos en la escenografía del misterio, puesto que penetrando directamente por la parte central de abajo para arriba en una basílica dedicada a Nuestra Señora se intentaba evocar la entrada simbólica en el cuerpo místico de María.

Durante la Edad Media, la Virgen María se encuentra situada en el centro de una simbología eclesial de la arquitectura y de su liturgia. Entre los altares de los edificios que le están dedicados, la Virgen María, a través del altar mayor, su altar, ocupa el lugar central en la organización del espacio litúrgico y de su definición eclesiológica. En la catedral de Le Puy, esta escenografía se ampliaba a toda la arquitectura como lo demuestra que aun en época moderna se decía que en la catedral se entraba por el ombligo y se salía por las orejas. Esta definición de la circulación arquitectónica con las características del cuerpo humano correspondía a la realidad medieval que en época moderna se escondía detrás de una formulación púdica que reflejaba la incompreensión de la simbología medieval.



Fig. 12. Virgen abridera de Eguisheim



Fig. 13. Le Puy-en-Velay. Catedral. Entrada central a través de la escalera central con acceso directo a la nave hacia el presbiterio



Fig. 14. Le Puy-en-Velay. Catedral. Sección longitudinal, con exposición de la escalera interna que permite el acceso directo a la nave. Colección Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

El recorrido que en la catedral de Le Puy llevaba directamente del exterior, sin transición, al interior, al seno, al corazón mismo del espacio eclesial, proyectando el peregrino, propulsándolo incluso, delante del altar y de la imagen de María, lo impelía bruscamente al centro de la Jerusalén celeste hecha catedral sobre la tierra. Pero en este caso la simbología, el atrevimiento, va mucho más allá.

Los comentaristas medievales no dudan en asimilar el altar mariano al seno y al útero de María que llevó a este mundo al Señor sin perder su virginidad. La asociación simbólica entre el altar marialógico y el útero de María la desarrolló por ejemplo Pedro Damiano (1007-1072). Sin entrar detalladamente en esta argumentación conviene recordar que tanto Beda el Venerable como Rábano Mauro, siguiendo a san Agustín, asociaban el Santo Sepulcro al útero de María, estableciendo así un lazo entre la Encarnación y la Resurrección, entre la llegada al mundo virginal y la salida de la tumba inviolada. En el desarrollo de este concepto, de la relación entre el simbolismo corporal, el útero, y el simbolismo espiritual, la Encarnación, se encuentra la clave de comprensión del esfuerzo arquitectónico de la catedral de Le Puy. Allí se escenificó con atrevimiento el útero de María, arquitectónicamente hablando, para acceder al seno inmaculado de la Virgen María, penetrando por el útero en el presbiterio de la catedral delante del altar mariano.

EL MAYOR ATREVIMIENTO: ENTRAR EN LA TUMBA DEL SANTO

Ampliando los ejemplos de penetración en la tumba, en el espacio místico de la iglesia e incluso dentro del mismo cuerpo de la Virgen María, quiero recordar la célebre Eva de Autun, uno de los relieves en piedra más conocidos del arte medieval (Fig. 15), que nos permite volver al tema central de mi discurso, las tumbas y sus diversas formas de escenificación activa.

El relieve de Eva desnuda en posición horizontal, descubierto en 1856 en los muros de una casa destruida, proviene del portal norte de la catedral de Autun desmontado el 1766. De este portal tenemos una descripción de 1482 que nos dice que en el tímpano se veía la historia de la resurrección de Lázaro y que debajo estaban las representaciones de Adán y Eva. Adán se encontraba, obviamente, como Eva, en posición horizontal.

En otro contexto cultural, quizás la ventana esculpida de Rebolledo de la Torre nos puede dar una vaga idea de esta disposición que representaba la caída de Adán y Eva (Fig. 16). Pero la imagen de Autun es sin embargo única, puesto que generalmente Eva se presenta en pie o sentada en las diversas representaciones que a ella se refieren. La razón de esta insólita disposición no es solo la de adaptar la figura humana a la forma horizontal del dintel, sino que responde a una escenificación muy particular de la liturgia de la Semana Santa. En un estudio de clara tendencia marxista publicado hace ya algunos decenios, en el 1972, Otto Karl Werckmeister se esforzó en demostrar que la posición de Eva tenía una razón local que estaba asociada a la liturgia de la penitencia y recordó que, en el tímpano original, detrás de Eva aparecía el demonio tentador también en posición horizontal como una serpiente.

En primer lugar, a nivel de composición simbólica, notamos el contraste entre la posición horizontal de la figura de Eva y la emergente y erguida imagen de Lázaro resucitando, en el tímpano. Pero hay más. Las relaciones con las alegorías bíblicas de la penitencia y de la confesión se manifiestan también en el capitel de la derecha del portal donde se ha plasmado la



Fig. 15. Autun. Catedral. Relieve de Eva



Fig. 16. Rebolledo de la Torre. Ventana románica con Adán y Eva

resurrección del hijo de la viuda según Lucas VII, 11-17. A la entrada de este portal, cada año, durante el miércoles de cenizas, los pecadores se presentaban para postrarse delante del obispo y pedir perdón de los pecados en una ceremonia de penitencia pública que tenía su apoteosis una vez ya dentro de la catedral donde se encontraba el monumento funerario de san Lázaro. Allí, en una gran escenificación colectiva, los fieles que entraban en la catedral arrodillados y casi tumbados penitencialmente por la puerta norte, pasando debajo de las figuras reptantes y pecadoras de Adán y Eva, repetían la actuación pasando arrepentidos dentro de la tumba monumental de Lázaro, por debajo de su sarcófago (Fig. 17).

Penetrar físicamente, al menos parcialmente, dentro de una tumba o pasar por debajo de ella eran prácticas medievales muy extendidas y habituales. En general, la tumba aísla al muerto del exterior, pero lo recuerda. Sin embargo, la tumba es también el lugar donde lo sobrenatural está a la espera de poderse manifestar. La forma más atrevida de relacionarse con el muerto, con el santo difunto, es, más allá de acercarse a la tumba, ver su interior, ver al muerto y en las ocasiones más osadas, llegar a tocarlo. Más aún, como en el caso de la catedral de le Puy, penetrar físicamente en el espacio infranqueable de la tumba, en el recinto privado y en ciertos casos sacralizado, entrar en la intimidad del difunto después de su muerte era, sin lugar a dudas, la experiencia más atrevida pero también la más productiva.

En diversos lugares se conservan testimonios de estas relaciones entre los vivos y los muertos durante toda la Edad Media. Hacia mediados del siglo XIII, un manuscrito de Cambridge (University Library, Ms Ee 3. 59, fol. 29v, 33r, 36r) muestra después de la apertura de la tumba de Eduardo el Confesor para la translación del cuerpo, cuando la tumba ya está cerrada, el apresuramiento de los fieles que quieren acercarse lo más posible no solo a la tumba sino también al cuerpo que se encuentra en su interior, penetrando incluso físicamente en la parte inferior del zócalo (Fig. 18). Lo que nos muestra esta ilustración lo testifican un cierto número de sarcófagos conservados como los de san Candido en Whitchurch Canonorum

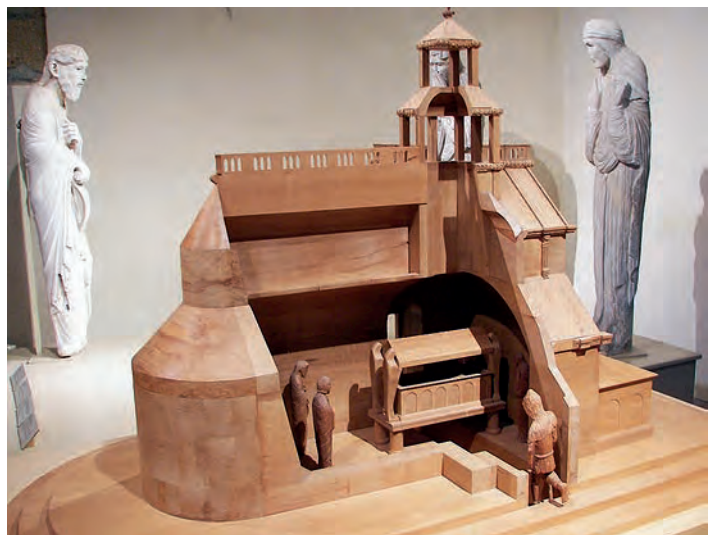


Fig. 17. Autun. Catedral. Maqueta del monumento funerario de san Lázaro



Fig. 18. Cambridge University Library, Ms. Ee 3. 59, fol. 33r, peregrinos en la tumba de san Eduardo (hacia 1250-1260)



Fig. 19. Saint-Menoux (Allier). Sarcófago del santo

(Dorset), de Saint-Dizier-l'Evêque en la parte meridional del Territorio de Belfort, cerca de la frontera franco suiza, donde el cenotafio dedicado al santo curador Desiderius permitía el paso bajo el sarcófago y sobretodo el de Saint-Menoux en el Allier francés (Fig. 19). En este último, un agujero permite aun hoy la introducción de la cabeza en el interior del sarcófago-mausoleo que contenía los restos del santo venerado localmente. Todos estos ejemplos confirman las prácticas que he descrito y que consisten en lograr acercarse lo más posible al cuerpo santo. El mayor atrevimiento y el más rentable espiritualmente era pues penetrar físicamente en el interior de la tumba, considerado el medio más seguro para obtener la gracia. Tocár el cuerpo



Fig. 20. Košice (Eslovaquia).
Catedral. Altar de santa
Elisabeth: ceremonial de la
elevatio y de la translatio del
cuerpo de la santa

a través de los relicarios y de las tumbas, asistir a los milagros de incorruptibilidad o de transformación era el deseo de muchos. Canalizar estos fervores implicaba concebir arquitecturas adecuadas y generar circuitos litúrgicos que permitieran la teatralización de estos momentos de éxtasis individual o colectivo.

Ceremonias de enterramiento, translaciones de cuerpos de una tumba a otra, distribución de partes del cuerpo en diversos relicarios, estrategias visuales para esconder o desvelar los cuerpos encerrados en sus cajas decoradas son algunos de los aspectos de la teatralización de los cultos a los santos difuntos en las iglesias medievales, como lo muestra un panel del altar principal dedicado a santa Elisabeth de la catedral de Košice en la actual Eslovaquia (Fig. 20). En él se ve la apertura de la tumba, el descubrimiento del cuerpo incorrupto y el sistema que será utilizado para su veneración futura, una caja con posibilidad de apertura sostenida para su desplazamiento con un sistema de cuerdas.

CONCLUSIÓN: ESCENIFICAR LOS MISTERIOS COMO PRÁCTICA MEDIEVAL

Hasta aquí hemos tomado en consideración las cuestiones de disposición, de teatralidad, de escenografía y de culto de los muertos y de las tumbas de los santos en las iglesias. He insistido en el hecho de penetrar en la iglesia y hasta en la tumba, en el frenesí por acercarse a los cuerpos santos y verlos de cerca, incluso tocarlos. Pero el fenómeno contrario también está documentado durante la Edad Media y hasta nuestros días, cuando los santos salen de sus lugares de encierro en busca de sus fieles devotos y también para conseguir nuevos adeptos. Es el principio de la procesión con estatuas que simbolizan, evocan y recuerdan otras formas de teatralización, otros atrevimientos. Las relaciones con ellas son muy variadas pasando sin transición de la veneración al diálogo, de la imploración por la fe al insulto y al escarnio.

De Alvèrnia proceden algunos bustos relicarios, célebres por sus calidades artísticas y por la severidad de sus formas faciales. Cerca del año Mil, alguna fuente medieval menciona que dichos bustos de santos, relicarios de forma humana, salían de vez en cuando individualmente o en procesión de las iglesias donde estaban custodiados para reunirse todos ellos en una gran manifestación colectiva en la plaza de Rodez. Los bustos, los relicarios y aquellos que los acompañaban, salían a la búsqueda de sus fieles y, queda sobrentendido, de sus limosnas.

Porque detrás de todos estos sistemas de veneración, de fe y de supersticiones, se encierran los afanes e intereses económicos de las comunidades religiosas. Conocemos bien los robos numerosos de reliquias en las comunidades religiosas medievales y el mercadeo que alrededor de ellas se construía. Para evitar la ruina que podía provocar el robo de un relicario venerado se construyeron las cámaras de los tesoros medievales, verdaderas cajas fuertes situadas en lugares elevados de los muros de las iglesias. La estatua de santa Fe, en Conques, como todas las otras, salía solo de su escondite en momentos señalados y aun así se le construyeron verjas de hierro para cerrar el santuario durante su exposición. Estos sistemas de amparo y salvaguarda también son verdaderas escenografías que además de proteger valorizan. En Saint-Nectaire, siempre en Auvernia, la célebre estatua relicario de san Baudime ha sido encerrada detrás de una potente reja. Mucho más tarde, en San Millán de la Cogolla, la estatua encerrada para que no pueda ser robada ha producido una escenografía casi carcelaria que parece querer impedir a la estatua relicario huir, como para frenar el ímpetu del santo de querer acercarse a los que lo necesitan (Fig. 21).

La presencia de tumbas, de enterramientos y de monumentos funerarios de tipos muy diversos, de reliquias visibles o escondidas, y de liturgias para el más allá hace pues de la iglesia medieval un lugar de la muerte destinado a celebrar los muertos, los desaparecidos conocidos, imaginados o inventados, de manera racional o irracional. Alrededor de estas tumbas se desarrollan ritos muy variados y se conciben atrevimientos que tienen a la tumba y más aún al cuerpo incorrupto del difunto como protagonista. Las imágenes substituyen al muerto y son garantía de veracidad. Algunas de ellas, dentro de la tumba, parecen destinadas a la contemplación privada del difunto en su caja funeraria que solo a veces, parcialmente y en momentos determinados, pueden ser vistas por los fieles espectadores. Algunas escenografías monumentales de monumentos funerarios fastuosos en cambio se han concebido casi para no ser vistas por el lugar cerrado donde se encuentran, como si fueran reliquias escondidas para siempre. Las reapariciones y los descubrimientos de cuerpos santos o en vías de santificación futura generan invenciones y translaciones. Todos son modos de escenificación de los misterios



Fig. 21. San Millán de la Cogolla. Busto relicario en su nicho detrás del altar

que encierran las relaciones entre los hombres y el después de la muerte en el contexto de la religión medieval.

Acercarse a la tumba para ver las imágenes es un ejercicio de curiosidad y de fe. Ver y tocar el envoltorio de la muerte y las escenas que recuerdan la vida y los méritos del difunto es un rito individual y a veces colectivo. Ver, y en casos excepcionales tocar, el muerto, su cuerpo incorrupto o sus reliquias, es una garantía suplementaria de intercesión. Pero, entrar físicamente dentro de la tumba es penetrar realmente en la intimidad del difunto y aumentar las posibilidades de ser atendido. En la Edad Media cristiana estaba previsto ver el interior de las tumbas y entrar en ellas, ver el interior de las estatuas y pasar así de la visión externa de la imagen física del santo a la contemplación de la simbología que encerraba. En algún caso, la arquitectura de la iglesia estaba concebida de tal manera que los fieles entrando en el edificio lo hacían directamente en el seno de María, de manera análoga pero inversa a como el recién nacido sale de su interior.

BIBLIOGRAFÍA

- ABALLÉA, S., *Les saints sépulcres monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe (1340-1400)*, Strasbourg, 2003.
- ARGENZIANO R., “Corpi santi e immagini nella Siena medievale: l'iconografia dei sepolcri di Gioacchino da Siena e di Aldobrandesca Ponzi”, *Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna*, III (2004), pp. 48-61.
- BARRAL I ALTET, X., *La cathédrale du Puy-en-Velay*, Milano 2000.
- BARRAL I ALTET, X., “Dissimuler la sainteté dans l’obscurité de la tombe et provoquer sa visualisation: à propos du coffre gothique en bois peint de la bienheureuse Giuliana de Venise”, *In locis competentibus. L’Eglise en action: lieux et objets du Mystère*, DAUSSY, S. D. (dir.), Paris, 2015, en prensa.
- BERLABÉ. C., “Fundación y patronato real en el monasterio de Sigena (Huesca). De Alfonso el Casto a Jaime el Justo”, *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, MELERO MONEO M. L. (dir.), Bellaterra, 2001, pp. 255-268.
- BORNGÄSSER B., KARGE H. y KLEIN B. (dir.), *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal*, Frankfurt am Main, Madrid-Frankfurt, 2006 (Ars Iberica et Americana, 11).
- CANNON, J., “Popular Saints and Private Chantries. The Sienese Tomb-Altar of Margherita of Cortona and Questions of Liturgical Use”, in *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongress der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome* (Rom, 28-30 September 1997), BOCK, N. et alii (dir.), München, 2000, pp. 149-161.
- CROOK, J., *English Medieval Shrines*, Woodbridge, 2011.
- DECTOT, X., *Les tombeaux des familles royales de la Péninsule Ibérique au Moyen Âge*, Turnhout, 2009 (Histoires de famille. La parenté au Moyen Age, 7).
- DINZELBACHER P., *Religiosität und Mentalität des Mittelalters*, Klagenfurt, 2003.
- FRINTA, M. S., “The Closing tabernacle - A Fanciful Innovation of Medieval Design”, *The Art Quarterly*, XXX (1967), pp. 103-117.
- GERAT, I., *Legendary Scenes. An Essay on Medieval Pictorial Hagiography*, Bratislava, 2013.
- GERTSMAN E. y STEVENSON J. (dir.), *Exploring the Thresholds of Medieval Visual Culture*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2012.
- JÄGGI, C., “Dialogar con Dios: el uso de las imágenes en los conventos femeninos de dominicas en la Teutonia bajomedieval”, *Anuario de Estudios Medievales*, num. Monográfico, GARÍ B. (dir.), *Espacios de espiritualidad femenina en la Europa medieval. Una mirada interdisciplinar*, 44 (2014), pp. 241-276.
- JAMES-RAOUL, D. y TOMASSET, C. (dir.), *De l'écrin au cercueil. Essai sur les contenants au Moyen Âge*, Paris, 2007.
- MARIA, S. de y FORTUNATI, V. (dir.), *Monumento e memoria. Dall'antichità al contemporaneo*. Atti del convegno (Bologna, 11-13 ottobre 2006), Bologna, 2010.
- MCCCLUSKEY, K., “Miraculous Visions. *Apparitio* in the *Vitae* of Mediaeval Venetian Saints and Beati”, *Ikon. Journal of Iconographic Studies*, 6 (2013), pp. 167-181.

- MICHALSKY, T., *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Könighauses Anjou in Italien*, Göttingen, 2000 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 157).
- MUNK A., “The Queen and her Shrine: an Art Historical Twist on Historical Evidence Concerning the Hungarian Queen Elisabeth, née Kotromanić, Donor of the Saint Simeon Shrine”, *Hortus artium medievalium*, X (2004), pp. 253-259.
- MUNK, A., “The Art of Relic Cults in Trecento Venice: *Corpi sancti* as a Pictorial Motif and Artistic Motivation”, *Radovi Instituta povijest umjetnosti [Journal of the Institute of History of Art, Zagreb]*, 30 (2006), pp. 81-92.
- MUNK A., “Somatic Treasures: Function and Reception of Effigies on Holy Tombs in Fourteenth Century Venice”, *Ikon*, IV (2011), pp. 193-210.
- PETRICIOLI, I., GRČEVIĆ, N. y BABIĆ, M., *Der Shrein des Hl.Simeon in Zadar*, Zagreb, 1983.
- PINKUS, A., “The Eye and the Womb: Viewing the Schreinmadonna”, *Arte Medievale*, sér. II, IV (2012), pp. 201-220.
- SAPIN, Ch., *Les cryptes en France*, Paris, 2014.
- SCHLEMMER, H., “Sog. Holzschrein des hl. Emmeram”, *Ratisbona Sacra. Das Bistum Regensburg im Mittelalter*, MORSBACH P. (dir.), München-Zürich, 1989, p. 47.
- VAUCHEZ, A., *Esperienze religiose nel Medioevo*, Roma, 2003.
- GERTSMAN, E. (dir.), *Visualising Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts*, Aldershot, 2008.
- WERCKMEISTER, O. K., “The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXV (1972), pp. 1-30.
- WENDLAND, U. (coord.), *Das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, Regensburg, 2010 (Sachsen-Anhalt, Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie. Arbeitsberichte, 2007).