

# STUDIUM MEDIEVALE

Revista de Cultura visual - Cultura escrita

Núm. 3 - 2010

Monogràfic: Percepció i experiència de l'espai  
a l'Edat Mitjana

## La concepción del espacio sagrado en la Famagusta medieval

MICHELE BACCI

En las últimas décadas los historiadores del arte han empezado a interesarse por los monumentos góticos de Grecia y Chipre aunque centrando su atención en los elementos estructurales y estilísticos.<sup>1</sup> Los especialistas han considerado la documentación existente sobre su decoración y mobiliario sólo de manera ocasional. No nos debería sorprender este hecho si consideramos que hasta los últimos años no se ha puesto demasiado empeño en comprender el modo en que los edificios debían funcionar desde el punto de vista litúrgico y devocional. Para ser exacto, conviene considerar que, a los ojos de los creyentes medievales, cada espacio sacro se estimaba «decoroso y honorable», como se acostumbraba a decir en el siglo XIV, en la medida en que parecía construido de manera solemne, decorado con elegancia y convenientemente equipado con todos los instrumentos necesarios para el ritual. Las Constituciones de la Iglesia latina de Chipre, establecidas por el legado Pedro, obispo de Rodez, en 1313, prescribían la presencia de este utillaje sacro en todos los edificios religiosos de la isla

... de muchos, numerosos y diferentes adornos eclesiásticos, como es apropiado, y también de muchos acólitos, libros buenos y útiles, cálices de plata y oro, y muchas campanas... Además, los clérigos tienen que construir iglesias solemnes en sitios donde no hay otras, según las necesidades de los diferentes lugares, de buena y sólida fac-

tura, pero no demasiados altas; asimismo tienen que construir el resto de edificios que sean necesarios para las habitaciones de los clérigos.<sup>2</sup>

Lamentablemente, nuestra comprensión de la magnificencia interior está dificultada por las condiciones presentes en las iglesias latinas de Creta, Rodas y Chipre, que sufrieron muchas alteraciones en el periodo otomano. Sin embargo, hay que reconocer que la conversión de los templos en mezquitas (como pasó muchas veces en el caso de las catedrales y de los edificios más importantes) resultó menos destructivo que las renovaciones de la época post-Tridentina o las restauraciones de los siglos XIX y XX.<sup>3</sup>

Sabemos por los escritores de fines del siglo XVI que los otomanos acostumbraban a suprimir los estalos del coro, las tribunas de separación entre la nave y el coro, y los altares, como medidas imprescindibles y prioritarias para organizar el espacio de oración «según su costumbre».<sup>4</sup> A menudo destruían también estatuas y sepulturas (que podían utilizarse como material para obtener cal), pero otras veces se limitaban a ocultarlas bajo un revoque blanco. Ese fue el caso de los relieves con figuras de reyes, reinas, y obispos hallados en el tímpano de la portada mayor de la catedral de Santa Sofía en Nicosia.<sup>5</sup>

Hay que reconocer que, para las poblaciones autóctonas del Chipre de los Lusignan, como ya antes en el reino latino de Tierra

Santa, las decoraciones escultóricas constituían el artículo de importación menos habitual. Aunque aceptemos la idea de Paul Hetherington, que considera falso el célebre “tímpano de Larnaka” custodiado en el museo Victoria and Albert de Londres, pieza normalmente atribuida a inicios del siglo XIII<sup>6</sup>, no me cabe la menor duda de que las primeras iglesias latinas establecidas en Chipre estuvieron decoradas con obras tridimensionales, dado que el eremita san Neófito las desaprobó y condenó como prácticas idólatras.<sup>7</sup> Altosrelieves y estatuas exentas fueron habituales en los edificios de mayor envergadura del siglo XIV: San Nicolás de Famagusta, que para algunos visitantes recordaba a algunas catedrales francesas como la de Amiens (tal y como lo declara un peregrino inglés en 1344)<sup>8</sup>, llegó a ser celebrada como un monumento «similar a un relicario completamente decorado con adornos vegetales, pináculos, e imágenes de piedra».<sup>9</sup> Así, en el Museo etnográfico local se conserva el torso fracturado de una figura de obispo, que muy probablemente representa a san Nicolás y que fue exhumado

en las inmediaciones de la catedral;<sup>10</sup> o el caso de una majestuosa estatua de Jesús, hoy depositada en el colegio Pankyprio de Nicosia y que probablemente perteneció a la originaria decoración de la catedral.<sup>11</sup> Otros fragmentos de estatuas podían verse, hasta no hace mucho, en un lapidario al aire libre habilitado detrás de la mezquita de Haidar Pasha, donde vi personalmente hace pocos años una cabeza y un plinto de piedra con restos de un pie (Fig. 1).

En el interior de la que en su día fuera la iglesia de la coronación de los reyes de Chipre (Fig. 2) pueden verse todavía rastros de decoración pictórica (incluso adornos vegetales y cruces) sobre las columnas de la portada septentrional del transepto; parece muy probable que otros frescos permanezcan ocultos bajo el revoque blanco que cubre todo el interior de la iglesia, de la misma manera que las alfombras cubren algunos fragmentos de losas sepulcrales del pavimento.

Hay que reconocer que muy poco queda del gran mobiliario que embellecía Santa Sofía durante la época de la dominación latina.



Fig. 1. Fragmento escultórico, siglo xv (?). Nicosia, Mezquita de Haidar Pasha.

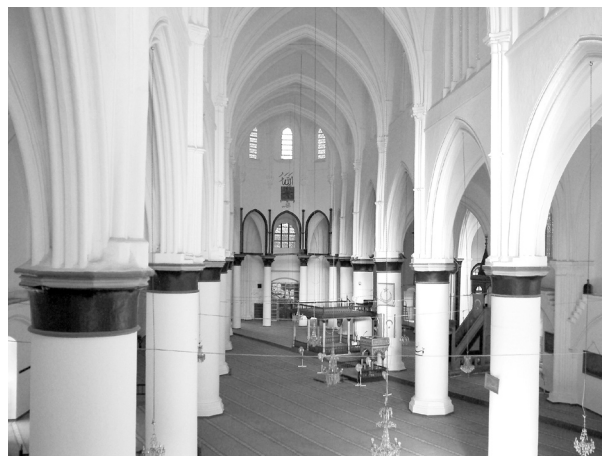


Fig. 2. Nicosia, catedral de Santa Sofía (Mezquita Selimiye), vista del interior.



Como sabemos por las fuentes de los siglos XIV-XVI, Santa Sofía albergaba diferentes altares tanto en las capillas laterales como en la nave, la cual estaba separada del coro por una tribuna, a la que muy probablemente estaba conectado un púlpito de mármol. Las seis columnas del deambulatorio estuvieron asimismo pintadas, como también las bóvedas, en cuyas superficies se simulaba un cielo estrellado. Una de las capillas, advocada a Santo Tomás de Aquino, estaba decorada con uno de los más antiguos ciclos murales de la vida del santo dominicano; las mismas historias estaban representadas en el retablo dorado dispuesto sobre el altar. Según el viajero suizo Felix Fabri, en el siglo XV este espacio albergaba también un antiguo sarcófago en jaspe verde que se identificaba como la tumba de Venus. Las ventanas estaban cerradas con vidrieras, cuyos restos fueron señalados por el comandante inglés Richard Chamberlayne a finales del siglo XIX.

Detrás del *jubé* se encontraban los estalos del coro, donde los canónigos asistían a la misa. Enfrente de éstos se hallaba el altar mayor, decorado con paños preciosos, cirios, cruces y dos ángeles de plata, que probablemente cumplían la misma función que las estatuas de metal o madera que se ponían cerca del altar en las iglesias góticas y se utilizaban como soportes para lámparas o velos.<sup>12</sup> Como en Europa, muchos objetos litúrgicos estaban destinados a ser exhibidos exclusivamente durante ceremonias especiales. Ese fue el caso del suntuoso antependio de seda bordado con la imagen de la Transfiguración comisionado por el arzobispo Giovanni Conti (1312-1332), que se ponía «en el medio de la iglesia» —esto es, desde la tribuna— durante la fiesta correspondiente, de manera que se viera y explicitara la intitulación del

edificio, dedicado a la divina sabiduría, la «Santa Sofía». Otros tejidos de seda, como los que cubrían los ataúdes durante los funerales, eran después donados a la catedral y utilizados durante las conmemoraciones periódicas de las almas.<sup>13</sup>

Todos estos objetos han desaparecido desde hace mucho tiempo, pero podemos tener una idea de ellos gracias a algunas obras similares que han llegado hasta la actualidad. La figura en genuflexión, realizada en el siglo XV y ahora en el Museo medieval de Limassol, puede quizá considerarse un paralelo de los dos ángeles de plata del altar mayor de Santa Sofía. Más convincentemente, el antependio de seda tiene un verdadero “gemelo” que se conserva en el Museo dell’Opera del Duomo en Pisa. Como el de Santa Sofía, fue promovido en 1325 por Giovanni Conti como regalo para la catedral de Pisa, la ciudad donde había sido arzobispo Conti antes de su traslado a Chipre. Aún en el siglo XVIII, se utilizaba para embellecer el altar mayor durante la fiesta anual de la dedicación de la iglesia. Se trata, en realidad, del único ejemplo existente de los *draps d’or de Chypre* celebrados en toda Europa en los siglos XIII y XIV. Características como la conjugación de elementos estilísticos e iconográficos franceses y bizantinos, los rasgos fisionómicos de los personajes, el fondo estrellado o los escudos de armas con el león rampante de la casa de Lusignan, determinan que el lugar de producción más obvio para esta pieza fue Chipre.<sup>14</sup>

Al igual que en Europa occidental, las iglesias latinas de Chipre albergaban muchos altares laterales, utilizados principalmente para la celebración de misas votivas, conmemoraciones, y aniversarios por la salud espiritual del alma de sus donantes. Según

las reglas canónicas, tenían que equiparse con adornos y utensilios litúrgicos, es decir, con al menos tres manteles bordados, uno o dos corporales, una cruz de metal, un cáliz de oro o de plata, una patena, dos ampollas, una píxide y una muda completa para sacerdotes, diáconos y subdiáconos. Los objetos más preciosos eran retirados después de los oficios y guardados en pequeñas credencias u hornacinas en los muros de la iglesia, utilizados también para el crisma y los relicarios.<sup>15</sup> Esculturas exentas de madera o de piedra pudieron ser colocadas por encima de la mesa del altar o apoyadas en ella. El nicho cóncavo en el muro absidal de San Jorge de los Latinos en Famagusta puede interpretarse como un alojamiento adecuado para una estatua que, probablemente, representaba al santo titular. Una estructura muy similar se encuentra también en otra iglesia del sector meridional de la ciudad, y cuya advocación ignoramos.<sup>16</sup>

Además, es legítimo suponer que los altares estaban a menudo decorados con retablos que mostraban imágenes y episodios hagiográficos de los santos venerados allí. Uno de esos retablos, descrito por el historiador Stefano Lusignano durante el siglo XVI, se hallaba en la iglesia dominicana de Nicosia, donde los reyes de Chipre eran enterrados de manera usual. Cuando, en 1557, el edificio fue destruido para proporcionar espacio a las nuevas fortificaciones venecianas, en el interior del altar dedicado a Santa Eulalia fueron descubiertas las reliquias correspondientes a los personajes representados en su retablo, es decir, las santas Eulalia de Barcelona, Úrsula, y María Magdalena junto con la figura suplicante de la donante, la reina Eleonor de Aragón, mujer de Pedro I de Lusignan (1358-1369). Esa pintura, descrita por

el Lusignano como una «palla dell'altare», fue probablemente encargada alrededor de 1370 y podemos preguntarnos si adoptó la forma de un políptico italiano o, como parece más obvio, de un retablo ibérico donde la figura central sería en buena lógica la de la Virgen con el Niño.<sup>17</sup>

Aunque los retablos no existían en la práctica ritual bizantina, desde muchos puntos de vista sus formas y características compositivas estaban arraigadas en la tradición oriental de la pintura de iconos. En las iglesias latinas de Chipre, como en las de los principales puertos del Occidente mediterráneo (como Pisa o Venecia), podían compartir el mismo espacio que sus modelos griegos. Como han puesto en relieve algunos historiadores, a diferencia del parteluz, los nichos de la parte inferior de la portada mayor de Santa Sofía, que dada su escasa profundidad no podían albergar estatuas en alto relieve, estaban destinados a ser decorados con paneles estrechos y poco espesos, como los iconos funerarios que se conservan en el Museo bizantino de Nicosia.<sup>18</sup> Un icono más tradicional y muy célebre estuvo conservado durante tiempo en la catedral de San Nicolás en Famagusta. Mostraba al santo titular de la iglesia y, según los cronistas Machairás y Strambaldi, fue trasladado desde la iglesia martirial de San Nicolás sita en la ciudad de Myra (Lycia, Turquía). El traslado fue llevado a cabo por la armada chipriota, que había conquistado esta población en 1362.<sup>19</sup>

Como sucedió en Occidente a lo largo de la Edad Media, las iglesias parroquiales de Chipre disponían de un cementerio donde, según la ley canónica, estaban obligados a ser enterrados los feligreses. Sin embargo, a fines del siglo XIII la situación se hizo más complicada. Una nueva tendencia devocio-

nal, abrazada con particular interés por los mercadores, conscientes de su vida pecaminosa, fue generalizándose en las ciudades y regiones donde éstos acostumbraban a operar. En sus testamentos detallaban disposiciones para favorecer la salud espiritual de sus almas y elegían muy cuidadosamente su lugar de sepultura, considerada una estrategia importante para perpetuar la memoria individual después de la muerte. Perpetuar la memoria significaba conseguir el número más elevado posible de sufragios, misas votivas, y oraciones para «compensar» –como se acostumbraba a decir– los pecados cometidos en vida. Los que se consideraban grandes pecadores probablemente tendían a elegir sus sepulturas en el interior de la iglesia, o, si quedaban desplazados al cementerio exterior, solicitaban los espacios más cercanos a los muros exteriores.

La calidad de las oraciones era, también, un factor muy importante. Casi nadie ignoraba que estas resultaban más eficaces si eran verdaderos hombres santos, como los frailes mendicantes, los que las recitaban. Desde la segunda mitad del siglo XIII, cuando numerosos conventos franciscanos, dominicanos, y carmelitas recibieron el derecho de albergar sepulturas de laicos, surgieron grandes controversias entre las órdenes conventuales y el clero secular, que no ingresaba las rentas suplementarias que se recibían por los funerales. Chipre no permaneció ajena a estos acontecimientos. Por el contrario, ya en 1254 el arzobispo latino había escrito al Papa para declarar que los frailes de la isla se presentaban siempre en el lecho de muerte del testador y lo convencían para elegir sepultura en sus iglesias e invertir su dinero en mandas piadosas que contribuían a la ejecución de obras arquitectónicas o embellecimientos en

sus conventos. De todos modos, dado que estos legados no podían ser grabados fiscalmente por la parroquia y la curia obispal, el clero secular llegó a sospechar que las cesiones no respondían sólo a propósitos piadosos, sino que fueron inducidas por motivos económicos.<sup>20</sup>

Por otro lado, las iglesias y los monasterios griegos pronto comenzaron a atraer a los creyentes latinos, que con frecuencia los elegían para instalar sus sepulturas, especialmente en el medio rural, como atestiguan muy claramente las naves laterales septentrionales de la Panagia Angeloktistos en Kiti o de la iglesia de Timios Stavros en Pelendri. Estas naves fueron utilizadas como capillas organizadas según el rito latino. Probablemente en estos casos, los testadores evitaban el pago de la porción canónica debida a sus iglesias parroquiales. Por el contrario, se aprovecharon de la liturgia y de las anheladas oraciones del clero griego, que celebraba sus oficios en los espacios cercanos. En Pelendri, un fresco muy controvertido realizado en un estilo netamente paleólogo (Fig. 3), representa la *Incredulidad de san Tomás*. A ella se incor-



Fig. 3. *Incredulidad de Tomás y suplicantes*, c. 1375. Pelendri, iglesia de la Santa Cruz.

poran los retratos de dos suplicantes, identificados gracias a los escudos de armas: el señor local Jean de Lusignan y su mujer.<sup>21</sup> Dado que Jean fue asesinado en 1375, esta fecha podría considerarse el lógico *terminus ante quem* para la decoración y la utilización de la nave como capilla latina. Sin embargo, conforme a determinadas costumbres occidentales, esta deducción dista mucho de ser indiscutible. Desde luego, los donantes podían comisionar obras artísticas durante su vida, pero también cabía la posibilidad de que lo dejaran todo dispuesto para que se realizaran después de la muerte, a través de legados testamentarios, cuya cumplimiento por los *fideicommissarii* podía perdurar a lo largo de años o décadas. En el caso de un hombre asesinado o muerto prematuramente, podemos aún pensar que su viuda habría querido conmemorarlo con la realización de una imagen votiva, como era de costumbre, por ejemplo, en la Italia tardomedieval.<sup>22</sup>

Desde el comienzo del siglo xiv, las naves de las iglesias latinas de Chipre se llenaron de diferentes tipos de tumbas. Las más usuales eran las losas de piedra con representaciones talladas del difunto y, raras veces, con un yacente en alto relieve. Los sarcófagos, aunque contradecían la praxis canónica de la inhumación, se utilizaban aquí tanto como en Occidente. Con frecuencia presentaban temas iconográficos que manifestaban la búsqueda individual *pro remedio animae*, como es evidente en la *Deesis* occidentalizada esculpida en un frontal de sarcófago en torno a 1330-1340 y custodiada ahora en Museo medieval de Limassol (Fig. 4). Aquí, la Virgen María y san Juan Evangelista (en lugar del Bautista) suplican a Cristo en favor de dos caballeros arrodillados.<sup>23</sup> Muchas veces tales sepulcros estaban fijados a estructuras

arquitectónicas más complejas, como la sepultura de la abadesa Échive de Dampierre (muerta en 1340), que hasta hace pocos años se conservaba todavía en buen estado en la abandonada iglesia armenia de Nicosia, antiguamente conocida como Nuestra Señora de Tortosa, nombre derivado de una congregación de monjas latinas procedente del santuario mariano de Tartus, en Siria (Fig. 5). A pesar del estado ruinoso actual del ámbito, es posible reconocer todas las características de una diminuta capilla funeraria en el sentido medieval del término, es decir de un espacio litúrgico mínimo asociado a una capellanía para la conmemoración de un difunto. Todavía hoy se conserva la mesa del altar, donde el capellán beneficiario celebraría regularmente las misas por la salud espiritual de la abadesa. Los dos nichos laterales probablemente se emplearon como custodias para los utensilios litúrgicos. Aunque el yacente colocado en el lado frontal pueda parecer algo extraño, no creo que sea necesario pensar, como lo hacen otros autores, que el sarcófago fue colocado allí a posteriori. Por el contrario, reproduce muy fielmente la



Fig. 4. Sarcófago con representación de la *Déesis*, 1330-1340. Limassol, Museo medieval.





Fig. 5. Capilla-altar y sepultura de la abadesa Échive de Dampierre, 1340. Nicosia, iglesia armenia (Santa María de Tiro).

combinación del sepulcro individual con un altar que, por los mismos años, se encuentra con frecuencia en Italia y otros países.<sup>24</sup> Asimismo, una auténtica proliferación de capillas en forma de nichos murales se encuentra, en Famagusta, en el interior de la mezquita de Sinan Pascha (Fig. 6), que en otro tiempo funcionó probablemente como iglesia latina bajo la advocación de los santos Pedro y Pablo. Lo más destacable allí es la presencia de altares, que revela su utilización como espacio para la conmemoración litúrgica a favor de las almas de algunos individuos.<sup>25</sup>

La función funeraria desempeñada en el interior de la iglesia durante el siglo XIV, representa una clave de interpretación importante



Fig. 6. Secuencia de capillas “pro anima”, siglo XIV. Famagusta, Mezquita de Sinan Pacha (iglesia de Santos Pedro y Pablo).

para los frescos. El sistema de decoración orgánico e ininterrumpido, tan característico del *naos* bizantino, no se reconoce aquí, principalmente en la nave, donde estaba concentrada la mayor cantidad de tumbas. Por el contrario, en los muros se ve una mezcla extraña –tanto a nivel estilístico como iconográfico– de escenas autónomas, ciclos narrativos y retratos sagrados, donde a veces se introducen figuras de suplicantes. El término “frescos votivos” se utiliza con frecuencia en la literatura histórico-artística para designar tales fenómenos. No obstante, sólo en contadas ocasiones se encuentran indicios suficientes para establecer si ciertamente fueron realizados como exvotos, es decir, como regalos ofertados a los intercesores celestiales para propiciar su mediación o para agradecerles la concesión de un beneficio material. Los testimonios italianos de la misma época han indicado que tales imágenes frecuentemente fueron realizadas por los legados testamentarios de aquellos individuos que querían manifestar su deseo de salvación escatológica mostrando, al mismo tiempo, su relación estrecha con un

personaje sagrado. Estas imágenes pueden definirse más claramente como imágenes *pro anima*. Su localización y distribución estaba reglada conforme a criterios muy específicos, tales como la proximidad a la sepultura del donante o la participación y contribución en la sacralidad espacial que caracterizaba las partes más prestigiosas del edificio. Por ejemplo, se consideraba muy provechoso para la salud espiritual del individuo hacer legados para la decoración del presbiterio, aunque la tumba quedase instalada en otra parte de la iglesia.<sup>26</sup>

El resultado más palmario fue las secuencias caóticas de frescos, como las que se encuentran en las iglesias latinas de Chipre, conservadas en un estado ruinoso. Eso no significa, sin embargo, que no existieran en la isla ciclos bien organizados de decoración mural. Al igual que en otros lugares, los frescos se utilizaban para decorar los espacios más importantes de las iglesias mayores, como es evidente en el caso ya mencionado de la capilla de Santo Tomás de Aquino en Santa Sofía de Nicosia. Además, la presunta “Capilla Real” de Pyrgá, que se considera pintada en torno a 1421, aunque podría ser más antigua, fue costeadada por donantes latinos (allí está representado un obispo en dos ocasiones, al tiempo que un rey y una reina aparecen pintados en la escena de la Crucifixión en el muro oriental) y muestra un ciclo completo de la Pasión en sus porciones superiores.<sup>27</sup>

Análogos criterios de decoración habían sido utilizados ya anteriormente. Las porciones de frescos conservadas en el vestíbulo de la iglesia del monasterio de Bellapais, cercano de Kyrenia, pertenece probablemente a un ciclo desaparecido realizado por un pintor local a comienzos del siglo xiv. A pesar de su



Fig. 7. *Crucifixión*, comienzos del siglo xiv. Monasterio de Bellapais (Kyrenia), iglesia.

lamentable estado, el fresco posee interés por su contenido pero también por el marco que asumen, muy elaborado y grande y provisto de ornamentos geométricos y vegetales (Fig. 7). La escena central mostraba una *Crucifixión*, como sugieren distintas figuras parcialmente conservadas: ángeles en el margen superior izquierdo, restos de la Virgen y de las otras Marías y, en lado derecho, dos personajes más, uno de los cuales puede identificarse como el centurión por la espada que porta. En los costados de la Crucifixión están representados Juan el Bautista (a la izquierda) y un viejo con barba (¿san Pedro?). La imagen de Cristo Pantocrátor fue pintada en su día en el flanco superior.<sup>28</sup> La valoración del estilo resulta muy compleja: la compo-





Fig. 8. Decoración de un arcosolio con la *Imago Pietatis*, siglo XIV. Monasterio de Bellapais (Kyrenia), iglesia.

ción parece similar a modelos occidentales, pero las características fisionómicas expresadas de manera muy lineal encuentran sus mejores paralelos en la tendencia “mestiza” que es conocida como “maniera cypria” y que es típica de la pintura chipriota de las últimas décadas del siglo XIII.<sup>29</sup>

Por el contrario, el intradós de un arcosolio situado en el mismo vestíbulo asume un perfil claramente italianizante, proporcionado por los adornos vegetales, los escudos de armas y los cuadrilóbulos, uno de los cuales alberga una *Imago pietatis* (Fig. 8). Todos estos motivos corresponden al repertorio ornamental más convencional de la pintura italiana del siglo XIV. A tenor de estos elementos, el fresco podría considerarse obra de un artista itinerante procedente de la península itálica. La presencia de pintores italianos en el Levante mediterráneo durante esta época está acreditada claramente por un fresco de *santa Lucía* sito en la Panagia tou Kastrou, la catedral de los Hospitalarios de San Juan en Rodos, atribuible a una mano occidental, quizá a un artista de Nápoles del entorno

de 1330-40.<sup>30</sup> En este fresco, el remate triangular, el triple marco multicolor, los rayos tallados en la aureola, y también la iconografía de la santa concurren a reforzar esta atribución estilística. Aquí, como en Chipre, podemos pensar que los artistas procedentes de Italia trabajaron en la decoración de las iglesias latinas por casualidad.

En Chipre había pinturas de gusto italiano en el interior de la catedral latina de San Nicolás en Famagusta, donde todavía se pueden ver adornos con cuadrilóbulos y motivos vegetales en la decoración de un arco, y en algunos murales en la iglesia carmelita de la misma ciudad, como la Virgen y ángeles en la portada mayor, las figuras con prendas reales en la antefachada o el *San Jorge matando al dragón* en el muro norte, donde la princesa está representada en un fuerte *contrapposto* cerca de un castillo con almenas (Fig. 9).<sup>31</sup> Los donantes representados en el ábside y el ciclo hoy perdido de la Pasión, fueron probablemente realizados también por pintores occidentales o italianizantes. Tenemos que preguntarnos lo siguiente: ¿vinieron estos



Fig. 9. *San Jorge matando al dragón*, pintura mural, segunda mitad del siglo XIV. Famagusta, iglesia de los Carmelitas.



artistas directamente de Italia o existía en la isla una corriente pictórica autónoma, relacionada con la actividad de un taller de artistas «latino-chipriotas» de tercera o cuarta generación?

Además de todo ello, tenemos que considerar que a menudo los artistas no occidentales estaban implicados en la decoración de las iglesias latinas. En el interior de la iglesia carmelita un maestro griego realizó, probablemente en el último cuarto del siglo xiv, un icono mural con cuatro santos obispos, dos con vestimentas latinas y los otros dos ataviados a la manera de los metropolitanos bizantinos, una combinación que se efectuó también en la Capilla real de Pyrgá.<sup>32</sup> Las ca-



Fig. 10. *San Nicolás*, pintura mural, finales del siglo xiv. Famagusta, iglesia de los Carmelitas.

racterísticas formales son las del mejor estilo paleólogo, como indican el tratamiento de los pliegues, las sutiles gradaciones cromáticas y la representación realista de la barba y de los detalles fisionómicos. Características similares, como la cabeza grande y ovalada, los ojos y las orejas trazadas con fuerza o los múltiples niveles de rizos que rodean el rostro, pueden ponerse en relación con la corriente clasicista que se manifiesta en Tesalónica y su región a partir de los años sesenta del siglo xiv. Sin embargo, es evidente que el artista observó los murales votivos cercanos y se esforzó en revisar su composición de manera algo inusual: cuatro escenas se disponen en uno de los lados del primer obispo, mientras que los otros tres preladados están flanqueados por dos escenas hagiográficas bajo el sector superior de la composición. San Nicolás (Fig. 10) está vestido como un obispo latino con mitra y palio y le acompañan en sus costados las escenas de los tres inocentes y de las tres muchachas, según una solución compositiva que se encuentra sólo en la contemporánea pintura de iconos en Creta.<sup>33</sup>

Un ciclo más vasto de murales de estilo paleólogo fue realizado en el interior de la iglesia de Santa Ana, cuya filiación a la iglesia romana está claramente desvelada por las inscripciones latinas sobre ellos.<sup>34</sup> Las figuras icónicas de los santos están concentradas en las partes inferiores de los muros en la extremo occidental del edificio, mientras que el muro meridional está cubierto por tres registros de escenas cristológicas, entre las que aparecen los argumentos de la Presentación en el Templo, el Bautismo, el Pentecostés, y la Dormición de la Virgen (Fig. 11). La Pasión estaba representada en el ámbito absidal, es decir, en lógica relación con el espacio

donde se manifestaba el milagro eucarístico. La alta calidad de las pinturas no tiene parangón en el arte chipriota del siglo xiv; los paralelos más significativos se encuentran en los murales de estilo “neo-helenístico” realizados a finales del siglo xiv o a principios del xv en Tesalónica (Monasterio de Vlatadon) o en los Balcanes (Sveti Andrejas en el Treska, Manasija), como revela en particular el tratamiento de los pliegues, del pelo y de los detalles fisionómicos. Además, algunos adornos, como las secuencias polícromas de rombos que decoran los elementos arqueados, se asemejan mucho a los marcos que encuadran los bustos de santos en los ciclos de Ravanica y Manasija.<sup>35</sup>

En realidad, los modelos occidentales de decoración y mobiliario utilizados en las iglesias latinas de Chipre –donde se combinaban libremente elementos franceses, italianos y también catalanes– desempeñaron un papel en la formación de los espacios sagrados no latinos en Famagusta. La iglesia metropolitana de San Jorge de los Griegos (Fig. 12) fue construida a partir de 1360 cerca de un edificio más pequeño que, al menos durante



Fig. 11. *Ciclo cristológico*, finales del siglo xiv. Famagusta, iglesia de Santa Anna (estado antes de 1974).



Fig. 12. Famagusta, vista de las catedrales de San Jorge de los Griegos y de San Nicolás de los Latinos.

el siglo xvi, fue venerado como el lugar de sepultura de san Epifanio de Salamis. Desde los tiempos de Camille Enlart, los historiadores hicieron hincapié en el hecho que esta estructura pretendía rivalizar con la apariencia suntuosa de la cercana catedral latina<sup>36</sup>. El propósito de simular un lugar sagrado latino resulta evidente en sus dimensiones tanto como en características arquitectónicas (véanse los contrafuertes, arbotantes y las ventanas con tracería gótica). También su estructura general fue adaptada a las exigencias litúrgicas de la iglesia bizantina: los muros macizos de los ábsides semicirculares asumieron sólo pequeñas aberturas, acorde con los requisitos necesarios para desplegar la decoración mural. Este hecho resulta especialmente evidente si lo comparamos con el coro poligonal de San Nicolás, provisto de una doble serie de ventanas, originariamente decoradas con vidrieras. Una decoración similar con vidrieras fue utilizada también en las ventanas de la nave de la catedral ortodoxa –como se infiere del análisis de los fragmentos de vidrio colorado descubiertos a finales del siglo xix–, sin embargo la cuenca del santuario fue embellecido de manera más tradicional, con murales de tema reli-



gioso. Debemos preguntarnos qué tipo de estructura arquitectónica separaba la nave del bema: ¿la iglesia adoptó el *jubé* occidental, el *templon* bizantino, o quizá una libre combinación de las dos barreras?

Cualquiera que fuese la apariencia de esta estructura, la diferenciación y segregación espacial que operaba influyó intensamente en la organización espacial de la catedral griega. Los programas decorativos más coherentes se concentraban en los ábsides central y laterales, mientras que en los muros de las naves se sucedían imágenes muy diferentes y de forma mucho menos ordenada. Los murales que se conservan mejor son los del diakonikon, originariamente decorado con un ciclo completo de la Pasión, desplegado en secuencia vertical. Pueden reconocerse todavía la *Traición*, la *Deposición*, la *Sepultura* (Fig. 13), las *Mujeres al Sepulcro* y el *Anastasis*, realizadas en un estilo paleólogo de alta calidad pero un poco diferente y probablemente más antiguo que el empleado en las pinturas de Santa Ana.<sup>37</sup>



Fig. 13. *Sepultura de Jesús*, pintura mural, cerca de 1370-1380. Famagusta, iglesia de San Jorge de los Griegos.



Fig. 14. Ornamentos de tipo italiano, pintura mural, cerca de 1370-1380. Famagusta, iglesia de San Jorge de los Griegos.

De todos modos, lo que importa aquí es el dilatado marco que rodea las escenas, operado conforme a un planteamiento compositivo desconocido en Bizancio, pero perfectamente acreditado en la pintura mural italiana. A todas luces, el artista griego procuró simular un modelo occidental de decoración con círculos y cuadrilóbulos (Fig. 14), que cabe identificar con motivos análogos empleados en la catedral latina de San Nicolás. Esa singularidad tiene su más que probable explicación en la coexistencia de pintores de educación y origen diferentes en el espacio urbano de Famagusta. De hecho, esta obra desvela que los artistas bizantinos podían interesarse en la imitación de soluciones pictóricas occi-



Fig. 15. *Santos papas oficiantes*, pintura mural, cerca de 1370-1380. Famagusta, iglesia de San Jorge de los Griegos.

dentales, especialmente cuando no había implicaciones religiosas. Paralelamente, podía acaecer que les encargasen representaciones de temas insólitos para ellos, sin precedentes en el repertorio de Bizancio y que, a pesar de ello, asumían una significación particular en el contexto de los territorios levantinos bajo la dominación occidental. Por ejemplo, la imagen de los antiguos papas en el ábside mayor (Fig. 15) puede interpretarse como una estrategia visual para recordar a los Latinos la piedad manifestada por sus patriarcas en la época previa al cisma; o, al contrario, como una celebración del Papado por parte de una iglesia *de facto* 'uniate'<sup>38</sup>.

Sólo algunos restos escasos de murales permanecen en el registro superior de la nave. La imagen más interesante es la Crucifixión, dispuesta sobre la portada sur-occidental, pero tan lastimada que lo que hoy se advierte es poco más que la sombra de la pintura, como la impresión mural de su "negativo". Según Enlart, tanto de una parte como de otra se sucedía una serie bastante caótica de santos y escenas: actualmente aún se re-

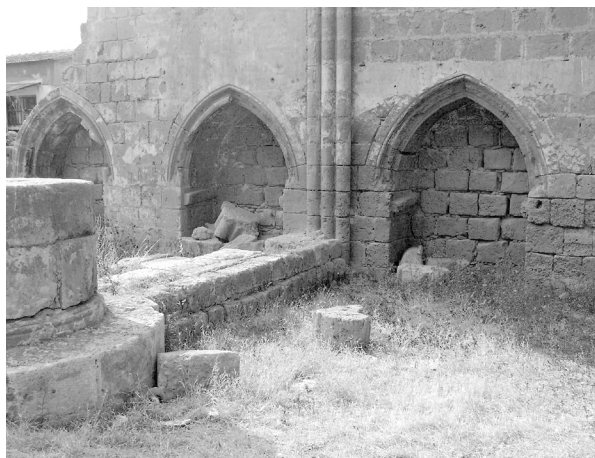


Fig. 16. Secuencia de capillas funerarias, segunda mitad del siglo xiv. Famagusta, iglesia de San Jorge de los Griegos.

conoce la figura de San Juan Bautista en la bóveda sur-occidental, pero los santos militares y el Cristo entronizado entre serafines descritos por Enlart han desaparecido completamente. En el registro inferior de la nave se habilitaron muchos arcosolios con remate ojival, que simulaban las capillas funerarias latinas en forma de nicho gótico (Fig. 16). Naturalmente estas estructuras no podían contener altares, como en sus modelos, ya que ello habría contradicho la práctica litúrgica ortodoxa. Por el contrario, resulta mucho más probable que fuesen utilizados como sepulturas. En la época bizantina tardía, los arcosolios no eran insólitos, pero, como las restantes tipologías de tumbas, estaban concentrados habitualmente en los vestíbulos o en el interior de anexos funerarios.<sup>39</sup> Solo las personas de muy alto rango (como los emperadores u otras figuras preeminentes de la corte) obtenían el privilegio de ser sepultados en el espacio sagrado del *naos*. Por el contrario, en Famagusta los arcosolios se encuentran incluso en el santuario. Algunos han conservado rastros de su antigua deco-



ración y en ellos aún pueden reconocerse santos, ángeles y profetas.

Una situación análoga se encuentra en la pequeña iglesia de una otra comunidad no latina, la de los Armenios de “Nuestra Señora de Verte”, erigida cerca de la iglesia de los Carmelitas.<sup>40</sup> En el reino de Cilicia, como en otros países orientales, las iglesias armenias impresionaban a los visitantes occidentales por su radical carencia de imágenes: «en sus iglesias», comentó el peregrino alemán Hans Schildtberger acerca de 1410, «ponen sólo la cruz y nada más, porque dicen que sería pecado hacer más que un sacrificio de Nuestro Señor en la misma iglesia; y no tienen imágenes sobre los altares...».<sup>41</sup> Los *khatchkar* y las cruces entalladas (Fig. 17) eran los motivos decorativos más extendidos en los lugares sagrados armenios, especialmente en el vestíbulo o *gawit*, y no es sorprendente reconocer su versión gótica en la fachada de la iglesia famagustana. Más asombrosa es la combinación de un programa coherente de escenas cristológicas con murales votivos en la decoración interior: aunque el análisis estilístico resulta muy difícil debido a su estado ruinoso, la combinación de formas paleológicas con temas iconográficos raros, de neta derivación occidental, sugiere una situación análoga a la de San Jorge de los Griegos. Cinco escenas de la Pasión fueron representadas en el muro septentrional: la Flagelación –un tema casi desconocido en la iconografía armenia y anómalo en la tradición bizantina metropolitana– el Vía Crucis, la Crucifixión, la Deposición y el Entierro. El énfasis en la Pasión se explica probablemente por su emplazamiento en el mismo muro que el nicho gótico de la prótesis, cuya significación ritual (relacionada con la partición del pan eucarístico) es revelada por

la representación de la *Imago Pietatis* (Fig. 18). Otras soluciones no tenían significación litúrgica y aspiraban a visualizar el deseo individual de salvación. En el muro meridional, un donante privado quiso insertar sus escudos de armas en el marco de una imagen que representaba a San Juan Bautista flanqueado por escenas de su vida, según un modelo compositivo de origen italiano que fue utilizado con frecuencia en las iglesias de Famagusta. El planteamiento de una imagen de santo flanqueada con escenas de su vida, enriquecida con la inserción de escudos de nobles se ejecutó, por ejemplo, en la iglesia de los Carmelitas en un “icono hagiográfico” en soporte mural dedicado a santa Catalina,



Fig. 17. Khatchkar (cruces ornamentales). Famagusta, iglesia armenia.



Fig. 18. Bautismo e *Imago pietatis*. Pintura mural. Finales del siglo XIV. Famagusta, iglesia armenia.

obra de gusto claramente gótico. Otra marca individual se encuentra en la tribuna absidal de la iglesia armenia, donde aún se reconoce el retrato de una señora arrodillada (Fig. 19), según una solución fuera de lo corriente en la tradición oriental, pero utilizada con frecuencia por los donantes laicos en el puerto chipriota (puede reconocerse a los donantes de la cercana iglesia de los Carmelitas). Eso es suficiente para admitir que la comunidad armenia de Famagusta se comportaba de la misma manera que sus compatriotas emigrados a Italia, completamente acostumbrados a decorar sus iglesias con murales y habituados a utilizar para sus oraciones la postura de genuflexión con manos juntas.<sup>42</sup>

Me gustaría acabar con un vistazo a la iglesia ejecutada por otra comunidad cristiana diferente. El edificio conocido hoy con el nombre de Agios Georgios Exorinos, donde hay inscripciones en escritura siria *estrangeló*, fue interpretado por Enlart como la iglesia nestoriana que dos ricos mercaderes de Mossul, los hermanos Laxás, erigieron en los años sesenta del siglo XIV.<sup>43</sup> Sin embargo, debemos cuestionar esta identificación



Fig. 19. Figura suplicante, pintura mural, mitad del siglo XIV (?). Famagusta, iglesia armenia.

nestoriana porque el historiador francés no tuvo en cuenta que algunos de los santos representados en sus murales interiores eran desconocidos para la iglesia siria oriental, cuyo santoral es notablemente conciso. Temas como la santa *Paraskevi*, aquí representada con el Cristo crucificado en un medallón, o el cercano san *Nuhra* (Fig. 20) cuya veneración se limita a una pequeña región cercana a la ciudad de Jbail en el Líbano,<sup>44</sup> indican que la iglesia perteneció, más probablemente, a una comunidad melkita, es decir árabe cristiana de rito bizantino.





Fig. 20. *Los santos Nuhra, Paraskevi y otro santo monje*, pintura mural, comienzo del siglo xiv. Famagusta, iglesia de Agios Georgios Exorinos.



Fig. 21. *San Miguel*, pintura mural, finales del siglo xiv. Famagusta, iglesia de Agios Georgios Exorinos.



Fig. 22. *Santo monje y san Menas*, pintura mural, finales del siglo xiv. Famagusta, iglesia de Agios Georgios Exorinos.

Lo más significativo de este templo es que en la decoración y en la organización del espacio fueron utilizados sin recelos ni conflictos elementos funcionales, iconográficos, y estilísticos adoptados de diferentes tradiciones mediterráneas. Un enorme *arcángel Miguel* (Fig. 21) está representado cerca de la portada meridional, según la práctica bizantina, y los registros inferiores están ocupados por figuras de santos, como es costumbre en las iglesias griegas. La intervención de un pintor paleólogo es evidente en el tratamiento de las figuras de san Víctor y san Menas en el naos (Fig. 22), mientras que en el retablo mural con san Paraskevi, san Nuhra y otro santo monje puede reconocerse el estilo fuertemente lineal que caracterizaba, hasta la mitad del siglo xiii, la pintura de los árabes cristianos en el antiguo condado de Trípoli (véanse, por ejemplo, los frescos de Ma'ad en el Líbano).<sup>45</sup>

Este retablo mural está localizado en el vestíbulo, donde se encuentra, en su muro septentrional, un arcosolio similar a los que hemos visto en las iglesias latinas y griegas de la ciu-





Fig. 23. *Santa Anna Metterza y escenas de la vida de la Virgen*, pintura mural, finales del siglo xiv. Famagusta, iglesia de Agios Georgios Exorinos.

dad, que conserva algunos fragmentos de su decoración figurativa. Notablemente, en el registro superior se encuentra aún una composición con la figura central flanqueada por escenas de su vida, utilizada esta vez para un tema muy raro y original, una especie de *Sant'Anna Metterza* donde Jesús, la Virgen y la Madre de María son representados en postura orante, con el propósito de visualizar la intercesión espiritual por el individuo allí enterrado (Fig. 23). Podemos observar que, incluso en esta iglesia siria, algunas imágenes servían de instrumentos figurativos para interpretar el deseo individual de conmemoración del alma y de salvación en la vida eterna.



Fig. 24. *Santa Maria Magdalena y fragmento de una Virgen de Misericordia (?)*, pintura mural, finales del siglo xiv. Famagusta, iglesia de Agios Georgios Exorinos.

Esta suposición parece confirmada por una pintura mural muy extraña dispuesta en la nave meridional. Allí, en la época de Camille Enlart, a finales del siglo xix, aún podía verse un grupo de tres figuras sagradas femeninas. Lo que puede reconocerse actualmente es una María Magdalena de figura completa y un ángel asiendo con la mano el borde del manto de una figura ahora desaparecida, probablemente una *Virgen de la Misericordia* (Fig. 24). La obra refleja todos los rasgos característicos de la pintura gótica italiana del siglo xiv, como el fondo azul oscuro o ultramarino, las posturas refinadas y el pelo largo y suelto. No obstante, el uso del *proplasmos*



Fig. 25. Banda ornamental con escudos de arma de los Embriaco-Gibelet, señores de Jbail, pintura mural, finales del siglo xiv (detalle de la Fig. 24).

verde y el hecho de que no hay interrupciones en la superficie pictórica entre este retablo mural y las pinturas cercanas, indica que esta solución figurativa fue realizada por el mismo artista paleólogo bajo un modelo italiano, probablemente para secundar el deseo del comitente. De modo nada banal, el marco superior muestra motivos vegetales y cuadrilóbulos que alojan escudos de armas con una estrella de ocho puntas (Fig. 25). Esta era la insignia de los Embriaco-Gibelet, los antiguos señores genoveses de Jbail (Byblos) en el Líbano que, después de la conquista de su ciudad en 1288, se habían refugiado en Chipre, donde permanecieron hasta 1570.<sup>46</sup> El propio hecho de que ordenaran la realización de un fresco votivo en una iglesia de rito sirio puede considerarse un testimonio de sus perdurables relaciones con la población inmigrada desde sus antiguos feudos en la costa libanesa. Esto, además, muy probablemente indica que el edificio pertenecía a una comunidad de refugiados árabes cristianos que disponía de la ciudadanía genovesa, circunstancia administrativa que se revelaba muy ventajosa gracias a los privilegios fisca-

les que les proporcionaba (la ley chipriota los llamabas «genoveses blancos»).

<sup>47</sup>

En conclusión, el impacto de los modelos latinos de decoración eclesiástica repercutió, en mi opinión, de dos maneras diferentes. En primer lugar, los cristianos no latinos podían compartir el concepto estético de “decoro” (*decentia*, en latín) y “suntuosidad” que se asociaba a los edificios góticos: esta decoración, como se manifestaba especialmente en los adornos arquitectónicos o en los marcos decorativos muy elaborados que encuadraban los iconos murales, se reveló un instrumento muy eficaz para realzar el aura de sacralidad de los principales espacios litúrgicos. Además, las imágenes *pro anima* fueron realizadas eventualmente por iniciativa de individuos que pretendían lograr su salvación en la vida futura. Por su parte, los griegos, los armenios y los árabes cristianos, dado que no podían aprovecharse de las misas votivas y de las capellanías, imitaron a los latinos en la disposición de legados piadosos destinados a la realización de obras arquitectónicas y decoraciones monumentales y, además, se apropiaron de amplios segmentos del espacio sagrado para garantizarse la prosperidad de su salud espiritual. Todas las comunidades no latinas de Famagusta demostraron un interés análogo en las imágenes votivas exentas y en la monumentalización de los signos de devoción individual, tales como los retratos pintados en lugares privilegiados y los escudos de armas.

Por otra parte, tanto los Latinos como las otras comunidades no-ortodoxas apreciaban extraordinariamente la pintura bizantina cuando decidían decorar sus iglesias con amplios programas de escenas religiosas: el análisis estilístico me anima a suponer que un pintor o un equipo de pintores proceden-

tes de Constantinopla o, más probablemente, de Tesalónica permaneció en la ciudad para trabajar tanto para los árabes cristianos, como para los Latinos y los Armenios. Aunque se mantuvieron siempre fieles a la tradición bizantina en el estilo y en la concepción general de las escenas narrativas, estos artistas elaboraron también soluciones iconográficas y compositivas originales, que se adaptaban a las exigencias religiosas y a las convenciones visuales de los cristianos no-ortodoxos, como la imagen de San Nicolás vestido a la manera latina en la iglesia carmelitana. Además, efectuaron un uso selectivo de las formas (especialmente adornos y modelos compositivos) relacionadas con las tradiciones de las otras comunidades, que se consideraban universalmente eficaces desde un punto de vista funcional o estético, a pesar de la diversidad de contextos arquitectónicos o religiosos que tenían que embellecer.

**Michele Bacci**

Università degli Studi di Siena  
bacci9@unisi.it

#### notas

1. El estudio fundamental es el de C. ENLART, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, París 1899, reimpresso en traducción inglesa bajo la supervisión de D. HUNT, *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, Londres, 1987. El trabajo *L'art gothique en Chypre*, J.-B. de VAIVRE, Ph. PLAIGNIEUX (dirs.), París 2006, constituye la contribución más reciente y analítica sobre este tema. Véanse también los artículos recogidos en el volumen *La France aux portes de l'Orient. Chypre XII<sup>ème</sup>-XV<sup>ème</sup> siècle*, Ch. GAFFIOT (dir.), París 1991; N. COLDSTREAM, "Die gotische Architektur Zyperns", en *Aphrodites Schwestern und christliches Zypern. 9000 Jahre Kultur Zyperns*, catalogo de la exposición (Bremen, Übersee-Museum, 1987), H. GANSLMAYR, A. PISTOFIDIS (dir.), Bremen,

1987, p. 108-110; EAD, "Gothic Architecture in the Lusignan Kingdom", en *Byzantine Medieval Cyprus*, catálogo de la exposición (Tesalónica, 1997), D. PAPANIKOLA BAKIRTZIS-M. IAKOVOU (dirs.), Nicosia, 1998, p. 51-60; M. RIVOIRE-RICHARD, "Η γοτθική τέχνη στην Κύπρο", en *Ιστορία της Κύπρου*, Th. PAPADOPOULLOS (dir.), Nicosia, 1995, V, p. 1415-1454. Sobre la arquitectura gótica en Grecia, véase el artículo de Ch. BOURAS, "The Impact of Frankish Architecture on Thirteenth-Century Byzantine Architecture", en *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, A. LAIOU, R.P. MOTTAHEDEH (dirs.), Washington, D.C., 2001, p. 247-262.

2. *Regulaciones del Obispo Pedro de Rodez*, cap. 31-32, Ch. SCHABEL (ed.), *The Synodicon Nicosiense and Other Documents of the Latin Church of Cyprus, 1196-1373*, Nicosia 2001, p. 220.
3. Véase P. CUNEO, "Chiese latine trasformate in moschee. Il caso di Cipro", in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, Roma 1992, p. 285-294.
4. Descripción de Fray Angelo Calepio (1573), en C.D. COBHAM, *Excerpta Cyprica. Materials for a History of Cyprus*, Cambridge 1908, p. 180.
5. Th.S. R. BOASE, "The Arts in Cyprus. A: Ecclesiastical Art", en *A History of the Crusades*, Madison 1977, IV, p. 165-195, esp. 171; RIVOIRE-RICHARD, "Η γοτθική τέχνη", p. 1442; N. COLDSTREAM, "Nicosia", in *The Dictionary of Art*, New York 1998<sup>2</sup>, XXIII, p. 111-112; J.M. ANDREWS, "Santa Sophia in Nicosia: The Sculpture of the Western Portals and Its Reception", *Comitatus*, 30 (1999), p. 63-80; J.-B. de VAIVRE, "Le tympan du portail central de la cathédrale Sainte-Sophie de Nicosie", *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* (2001), p. 1031-1042.
6. P. HETHERINGTON, "The 'Larnaka Tympanum' and Its Origins: A Persisting Problem from 19<sup>th</sup> Century Cyprus", *Report of the Department of Antiquities Cyprus* (2000), p. 361-379. Véase la datación a los dibujos del siglo XIII por M. D. WILLIS, "The Larnaka Tympanum", *Κυπριακά σπουδαί*, 45 (1981), p. 16-81.
7. C. GALATARIOU, *The Making of a Saint. The Life, Time, and Sanctification of Neophytos the Recluse*, Cambridge 1991, p. 240; N. COUREAS,



- The Latin Church in Cyprus, 1195-1312*, Aldershot, 1997, p. 253.
8. «Ecclesiam habet parochialem cathedralem et metropolim, quasi alteram Amiensium»: *Itinerarium cuiusdam Anglici* [1344], G. GOLUBOVICH (ed.), *Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente francescano*, vol. IV, Quaracchi, 1923, p. 427-460, esp. 448.
  9. Según las palabras del peregrino Conrad Grünenberg en 1487, G. GRIVAUD (ed.), *Excerpta Cypria nova. I: Voyageurs occidentaux à Chypre au XVème siècle*, Nicosia 1990, p. 126.
  10. J.-B. de VAIVRE, "Sculpteurs parisiens en Chypre autour de 1300", en *Dei Gesta per Francos. Études sur les croisades dédiées à Jean Richard*, M. BALARD, B. Z. KEDAR, J. RILEY SMITH (dirs.), Aldershot 2001, p. 373-388.
  11. M. SOLOMIDOU-IERONYMIDOU, "À propos d'un relief gothique inédit", *Report of the Department of Antiquities, Cyprus*, 2 (1988), p. 249-253.
  12. ENLART, *Gothic Art*, p. 128-130. G. JEFFERY, *A Description of the Historic Monuments of Cyprus. Studies in the Archaeology and Architecture of the Island*, Nicosia 1918, p. 72-77.
  13. *Regulaciones del legado Eudes de Châteauroux*, cap. xx, Ch. SCHABEL(ed.), *The Synodicon Nicosiense and Other Documents of the Latin Church of Cyprus, 1196-1373*, Nicosia, 2001, p. 171.
  14. M. BACCI, "Tra Pisa e Cipro: la committenza artistica di Giovanni Conti († 1332)", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, 5 (2000), p. 343-386.
  15. *Concilio de la iglesia de Limassol en el año 1298*, chap. VI.g.3, SCHABEL (ed.), *The Synodicon Nicosiense*, p. 196-198.
  16. N. COLDSTREAM, "The Church of Saint George the Latin", *Report of the Department of Antiquities Cyprus* (1975), p. 147-151.
  17. «Solo dirò questo, che nella destruttione del convento di San Domenico di Nicosia, dentro in un altare murato furono ritrovate 6 teste, e molti ossi con una veste di donzella, di seta riccamata nella quale erano li pugni di sangue attaccati. Vi trovorno una saetta e un coltello insanguinati e delli rami di palme e delle corone di pater nostri di corda e li capi erano pieni di ferite, quali tutte rendeano un odore suave. Vi trovorno anco una tavoletta con la carta pergamena, scritta in versi di laude di Maria Magdalena, di Santa Orsola e di Santa Eullalia: e nel fine si raccomandava a queste sante, quali erano di fuori dipinte alla palla dell'altare. Onde noi habbiamo iudicato essere reliquie della compagnia di Santa Orsola; e che la regina Lionora di Aragona habbia posti e nascosti in quel luogo per le guerre che erano al tempo suo de' Genovesi: e perché essa regina è dipinta all'altare in genocchione avanti a quelle 3 sante: ma sia di chi si voglia, reliquie di sante vergini sono»: S. LUSIGNANO, *Chrograffia et breve historia universale dell'isola de Cipro*, Bologna 1573, c. 27<sup>r</sup>.
  18. BOASE, "The Arts in Cyprus", p. 171; A. WEYL CARR, "Art in the Court of the Lusignan Kings", en *H Κύπρος και οι σταυροφορίες*, actas del simposio (Nicosia, 6-9 septiembre 1994), dir. N. COUREAS y J. RILEY SMITH, Nicosia 1995, p. 239-274, esp. 245; EAD., "Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art", *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), p. 339-357, esp. 340-341; EAD., "A Palaiologan Funerary Icon from Gothic Cyprus", en *Πρακτικά του τρίτου διεθνούς κυπριολογικού συνεδρίου*, Nicosia, 2001, II, pág. 599-619 [todos reimpresos en EAD., *Cyprus and the Devotional Arts of Byzantium in the Era of the Crusades*, Aldershot, 2005, cap. VII, IX, and XI].
  19. M. BACCI, *San Nicola. Il Grande Taumaturgo*, Roma-Bari, 2009, p. 116-121.
  20. «Ceterum adiecit idem archiepiscopus quod, si parrochianorum ecclesiarum earundem contingat in egritudinis lectum quemquam decidere, statim confluunt religiosi predicti, et plerumque infirmum, invitatione preventa sub pietatis specie visitantes, ipsius testamentum componunt et ordinant, magno tandem ascribentes innueri, si executores mereantur ipsius fieri testamenti. Quid plura blandis ipsorum infirmus illectus sermonibus, omissis avitis et paternis sepulchris apud eos eligens sepeliri, ampla ipsis predictis vero ecclesiis nulla vel modica legata largitur, et ut ex huiusmodi legatis prefatus archiepiscopus ac rectores predicti non possint ab eis canonicam exigere portionem. Interdum ipsa, ut creditur, non sine fraudis comento ad fabricam et perpetuum cultum ecclesiarum suarum relinqui pro-

- curant»: Innocent III, *Letter to the Patriarch of Jerusalem*, 1254 May 10. N. COUREAS, Ch. SCHABEL (eds.), *The Cartulary of the Cathedral of Holy Wisdom of Nicosia*, Nicosia 1997, p. 128-130. Sobre este tema véase M. BACCI, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Bari-Rome, 2003.
21. ENLART, *Gothic Art*, pág. 352-353. Según An-nemarie Weyl Carr (*Byzantines and Italians*, p. 345) la figura masculina podría identificarse con Tomás, hermano de Juan de Lusignan, lo que explicaría su representación en la escena de la Incredulidad de santo Tomás.
22. Sobre las representaciones de mujeres vivientes con sus hombres muertos en la pintura italiana del siglo XIV véase BACCI, *Investimenti per l'aldilà*, pág. 179-180.
23. B. IMHAUS, "Tombeaux et fragments funéraires médiévaux de l'île de Chypre", *Report of the Department of Antiquities, Cyprus* (1998), p. 225-231, esp. 228.
24. B. IMHAUS, "Un monastère féminin de Nicosie: Notre-Dame de Tortose", en *Dei Gesta per Francos*, p. 389-401, esp. 400-401.
25. M. BACCI, "Arte e raccomandazione dell'anima nei domini latini del Levante: alcune riflessioni", en *Oltre la morte. Testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei sec. XIV-XVIII*, Chr. MALTEZOU, G. VARZELIOTI (dirs.), actas del simposio (Venecia, 22-23 enero 2007), Atenas 2008, p. 131-159. ID., "Side-altars and 'pro anima' chapels in the Medieval Mediterranean: Evidence from Cyprus", en *The Altar and Its Decorations*, actas del simposio (Groningen, 8-10 junio 2006), V.M. SCHMIDT, J. KROESSEN (dirs.) (de próxima aparición).
26. M. BACCI, «Pro remedio animae». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000, cap. IV y V; ID, *Investimenti per l'aldilà*, cap. 5.
27. ENLART, *Gothic Art*, pág. 325-334; A. PAPA-GEORGHIOU, *The "Royal Chapel" of Pyrga. A Guide*, Nicosia, s.d. ID, "L'art byzantin de Chypre et l'art des Croisés: influences réciproques", *Report of the Department of Antiquities, Cyprus* (1982), p. 217-226, esp. 221. ID, "Crusader Influence on the Byzantine Art of Cyprus", en Η Κύπρος και οι σταυροφορίες, p. 275-294, esp. 279; A. STYLIANOU, J. STYLIANOU, *The Painted Churches of Cyprus*, Londres 1985, p. 428-432. M. EMMA-NUEL, "Monumental Painting in Cyprus during the Last Phase of the Lusignan Dynasty, 1374-1489", en *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, N. Patterson Ševčenko, Ch. Moss (dirs.), Princeton 1999, p. 241-262, esp. 242-244. N. GIOLÉS, Η χριστιανική τέχνη της Κύπρου, Nicosia 2003, pág. 177-178; J.-B. de VAIVRE, "La Chapelle Royale de Pyrga", in *L'art gothique en Chypre*, p. 297-304.
28. ENLART, *Gothic Art*, pág. 183-186; A. H. S. MEGAW, A. I. DIKIGOROUPOLOS, *Bellapais Abbey. A Guide*, Nicosia s. d., p. 6; R. GUNNIS, *Historic Cyprus*, Nicosia 1935, p. 213.
29. Sobre este fenómeno estilístico véanse D. MOURIKI, "Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus", *The Griffon*, n.s., 1-2 (1985-1986), p. 9-78; EAD., "The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus", en *Byzanz und der Westen*, I. HUTTER (dir.), Viena 1984, p. 171-213. A. WEYL CARR, L. J. MORROCCO, *A Byzantine Masterpiece Recovered, the Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin 1991; L.-A. HUNT, "A Woman's Prayer to St. Sergios in Latin Syria: Interpreting a Thirteenth-Century Icon at Mount Sinai", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 15 (1991), p. 96-145. J. FOLDA, "The Saint Marina Icon. Maniera Cypria, Lingua Franca, or Crusader Art?", en *Four Icons in the Menil Collection*, B. DAVEZAC (dir.), Houston, 1992, p. 107-133. ID., "Reflections on the Mellon Madonna as a Work of Crusader Art", en *Dei Gesta per Francos*, pág. 361-371. D. KOTOULA, "'Maniera cypria' and Thirteenth-Century Icon Production on Cyprus. A Critical Approach", *Byzantine and Modern Greek Studies* 28 (2004), p. 89-100.
30. M. ACHEIMÁSTOU-POTAMIÁNOU, "Η εκκλησία της Παναγίας του Κάστρου της Ρόδου", *Αρχαιολογικόν δελτίον* 23 (1963), Μελέται, p. 221-263, esp. 267-268. E. KÓLLIAS, Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου, Atenas 1994, p. 117-119 y fig. 61. J.-B. de VAIVRE, "Peintures murales à Rhodes: le quatre chevaliers de Philermos", *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus*, (2004), fasc. 2, p. 919-943. A.-M. KASDÁGLI, A. KATSIÓTI, M. MICHAELÍDOU,

- “Archaeology on Rhodes and the Knights of Saint John of Jerusalem”, en *Archaeology and the Crusades. Proceedings of the Round Table, Nicosia, 1 February 2005*, P. EDBURY, S. KALOPIS-SI-VÉRTI (dirs.), Atenas, 2007, p. 35-62, esp. 51.
31. Las pinturas murales supervivientes de Famagusta, despues de la descripción de Camille Enlart en 1899, han sido mencionadas muy raramente por los historiadores. Véase en relación con ello mi artículo “Patterns of Church Decoration in Famagusta (14<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries)”, en el obra miscelánea *Medieval Famagusta*, A. KONNARI, Chr. SCHABEL, (dirs.), de próxima aparición.
  32. ENLART, *Gothic art*, p. 271.
  33. Como en el caso de un icono pintado por un pintor constantinopolitano en Candia a partir de los dibujos del siglo xv, hoy en una colección particular: E. HAUSTEIN-BARTSCH, “Die Ikone ‘Lukas malt die Gottesmutter’ im Ikonen-Museum Recklinghausen”, en *Griechische Ikonen. Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998*. E. HAUSTEIN-BARTSCH, N. CHATZIDAKI (dirs.), Atenas-Recklinghausen 2000, p. 11-28.
  34. ENLART, *Gothic Art*, p. 277-279. JEFFERY, *A Description*, p. 141-142.
  35. Sobre las características particulares de este estilo véanse V. J. Djurić, “Solunsko pereklo resavskog živopisa”, *Zbornik radova vizantološkog instituta*, 6 (1960), p. 111-128. Ch. MAVROPOULOU-TSIOUMI, “Μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα”, en Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, Atenas 1992, t. II, p. 658-668. M. PANAGIOTIDI, “Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople, comme expression de la situation politico-économique de ces villes pendant le XIV<sup>e</sup> siècle”, en Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ΄ αιώνα, Atenas, 1996, p. 351-362. N. KYRIAKOUDIS, “The Morava School and the Art of Thessaloniki in the Light of New Data and Observations”, *Zograf*, 26 (1997), p. 95-105. E. N. TSIGARIDAS, Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας, Τε살όνικα, 1999, p. 331-340.
  36. ENLART, *Gothic Art*, p. 253-58. JEFFERY, *A Description*, p. 147-51. G. SOTIRIOU, Τα βυζαντινά μνημεία της Κύπρου, Atenas 1935, tav. 34, figs 48, 49α, 50α, 60β. BOASE, “The Arts in Cyprus”, p. 177-79. RIVOIRE-RICHARD, “Η γοτθική τέχνη”, p. 1423. GIOLÉS, Η χριστιανική τέχνη, p. 144. A. G. MARANGOU, Αμμόχωστος. Η ιστορία της πόλης, Nicosia 2005, p. 112-17. A. W. CARR, *Art*, en *Cyprus. Society and Culture 1191-1374*, A. NICOLAOU-KONNARI, Chr. SCHABEL (dirs.), Leiden-Boston, 2005, p. 285-328, esp. 315-16. Th. SOULARD, “L’architecture gothique grecque du royaume des Lusignans: les cathédrales de Famagouste et Nicosie”, en *Identités croisées en un milieu méditerranéen: le cas de Chypre (Antiquité-Moyen Âge)*, S. FOURRIER y G. GRIVAUD (dirs.), Mont-Saint-Aignan, 2006, p. 355-384, esp. 356-65. Ph. PLAGNIEUX, Th. SOULARD, “La cathédrale Saint-Georges des Grecs”, *L’art gothique en Chypre*, p. 286-296.
  37. CARR, *Art*, pág. 318.
  38. ‘uniate’ es un término que se emplea en italiano para aludir a las comunidades cristianas orientales que ofician a la manera bizantina pero reconocen la autoridad y el primato del Papa y se reconocen como católicas. No existe una traducción exacta en castellano [N. del revisor] GBV.
  39. Th. PAZARAS, Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιος πλάκες της μέσης και ύστερης Βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα, Αθήνα 1988. S. BROOKS, “Sculpture and the Late Byzantine Tomb”, *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catálogo de l’exposición (New York, Metropolitan Museum of Art, 23 marzo-4 julio 2004), H.C. EVANS (dir.), New Haven-Londres, 2004, p. 95-103.
  40. ENLART, *Gothic Art*, p. 286-288. JEFFERY, *A Description*, p. 143-144. GUNNIS, *Historic Cyprus*, p. 101-102. Ph. PLAGNIEUX, Th. SOULARD, “Famagouste. L’Église des Arméniens (Sainte-Marie-de-Vert)”, en *L’art gothique en Chypre*, p. 257-260.
  41. H. SCHILDTBERGER, *Reisebuch*, cap. 65, V. LANGMANTEL (ed.), *Hans Schildtbergers Reisebuch nach der nürnbergers Handschrift herausgegeben*, Tübingen, 1885, p. 107-108. Tenemos pocos testimonios de la decoración mural en las iglesias armenias del Reino de Cilicia; fragmentos de pintura se conservan todavía en la pequeña iglesia de Anazarbus: R.W. EDWARDS, “Ecclesiastical Architecture in the Fortifications of Armenian

- Cilicia: Second Report”, *Dumbarton Oaks Papers*, 37 (1983), p. 123-146, esp. 159.
42. M. BACCI, “The Armenian Church in Famagusta and Its Mural Decoration”, en *Culture of Cilician Armenia*, actas del simposio internacional (Antelyas, Catholicosato armenio de Cilicia, 14-18 enero 2008), Antelyas, 2009, p. 1-20.
  43. ENLART, *Gothic Art*, p. 280-286. JEFFERY, *A Description*, p. 144-147. GUNNIS, *Historic Cyprus*, p. 99-100. KESHISHIAN, *Famagusta*, p. 60-61; RIVOIRE-RICHARD, Η γοτθική τέχνη, p. 1427, 1430, 1432, 1440, 1448. Ph. PLAGNIEUX, Th. SOULARD, “L’église des Nestoriens”, en *L’art gothique en Chypre*, p. 266-270. Sobre la decoración mural véase mi lectura preliminar en M. BACCI, “Syrian, Palaiologan, and Gothic Murals in the “Nestorian” Church of Famagusta”, Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας, ser. IV, 27 (2006), p. 207-220.
  44. J.-M. FIEY, “De quelques saints vénérés au Liban”, *Proche Orient Chrétien*, 28 (1978), p. 18-43, esp. 23-24; ID., *Saints syriaques*, Princeton, 2004, p. 146.
  45. E. CRUIKSHANK DODD, *Medieval Painting in the Lebanon*, Wiesbaden, 2004, p. 316-360 y láminas LXIX-LXXXVI; M. ZIBAWI, *Images chrétiennes du Levant. Les décors peints des églises syro-libanaises au Moyen Âge*, Paris, 2009, p. 30-44.
  46. W.-H. RUDT DE COLLEBERG, “L’héraldique de Chypre”, *Cahiers d’héraldique* 3 (1977), p. 85-158, esp. 100, n° 250, p. 103 nota 297, p. 111, p. 126, nota 36 y fig. 14. Sobre los Gibelet véase también las informaciones recogidas esporádicamente en ID., *Familles de l’Orient latin XIIe-XIVe siècles*, Londres, 1983, cap. III y IV; y E.G. REY, “Les seigneurs de Gibelet”, *Revue de l’Orient latin*, 3 (1895), p. 399-422.
  47. D. JACOBY, “Citoyens, sujets et protégés de Venise et de Gênes en Chypre du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle”, *Byzantinische Forschungen*, 5 (1977), p. 159-188. J. RICHARD, “Une famille de «Vénitiens blancs» dans le royaume de Chypre au milieu du XV<sup>ème</sup> siècle: les Audeth et la seigneurie de Marathas-se”, *Rivista di studi bizantini e slavi*, 1 (1981), p. 89-129bis [reimpreso en ID., *Croisés, missionnaires et voyageurs. Les perspectives orientales du monde latin médiéval*, London 1983, cap. X], esp. 118-122.