

L'hipotètic *Llibre del rosari de la reina Joana en el seu context*

Marta Miralpeix Mestres
Universitat Autònoma de Barcelona

Com tots sabem, això del rosari continua essent un tema d'actualitat, ja que farà poc més d'una dècada que el papa Wojtyla es convertia en èxit de vendes amb un CD on es limitava a recitar el rosari, i han passat un parell o tres d'anys des de que la Santa Seu publicava el seu *Decàleg del bon conductor cristià*, incitant a prendre amb una mà el volant i amb l'altra el rosari per evitar els accidents de tràfic. Si es tractès d'un mòbil l'element de distracció, el conductor ja no seria entre els vius, però resant el rosari amb concentració, se salvarà per la gràcia divina. I és precisament en la concentració i en la devoció on rau la clau per resar bé el rosari, tant avui, com al segle XVI, època en què el clima espiritual propiciaria l'ús de tal pregària i faria aparèixer a Flandes un nou tipus de llibre de devoció privada centrat en els misteris del rosari. Dos d'aquests *llibres del rosari* haurien estat propietat de Carles V, un, i possiblement de la seva mare, la reina Joana I de Castella, l'altre.

Descripció i evolució de l'instrument i la pregària

El rosari no és més que un instrument per comptar, com un àbac, però per comptar pregàries. Tals instruments són d'origen oriental; a l'Orient s'usaven també per a la mateixa funció, i els creuats els importaren a Occident (Baviera, Morgan, Gorce).

Així, anteriorment al rosari, tal com el coneixem avui, ja existia aquesta eina primitiva, consistent en simples cordes amb nusos, o en una sèrie de grans enfilats, típic emblema de penitents i eremites, que servia per a comptar parenostres, i s'anomenaven *paternóster*. Tals grans enfilats podien ser d'os, fusta, ivori, àmbar, vidre, pinyols d'oliva, passant per les pedres precioses i els metalls; de manera que el que començà essent un instrument per a devoció d'eremites, arribaria amb el temps a ser un objecte de luxe i vanitat (v. apèndix gràfic). Posteriorment s'unirien els caps formant una corona o collaret, del que podia penjar una creu o medalla. Estris d'aquesta mena servien en un principi per a comptar els salms de David, fins que en època més avançada, potser per desconeixement del llatí, enlloc dels 150 salms de David, es recitarien 150 avemaries, anomenant-se els primers rosaris 'psalteris de la Benaurada Verge Maria'. El nombre d'avemaries recitat, indicat per cada un dels grans del rosari, es regia a causa de la fascinació a l'Edat Mitjana a través de la simbologia numèrica. Així, tot i que els rosaris més freqüents eren els que constaven de 150 avemaries, imitant el nombre de salms, existia la versió reduïda anomenada Rosarium, on el nombre d'oracions corresponia al nombre d'anys de vida de la Verge (63), passant després a 50 per comoditat.

Els primers precedents de les oracions seriades dedicades a Maria s'han trobat en els textos carolingis; en el còdex *Rossiano 205* provinent de Sant Pere de Moissac, hi

ha un conjunt de pregàries que es fan remuntar a l'època carolíngia (800-14). Escrit en minúscula carolina, el manuscrit és datat a la primera meitat del segle X. Entre les diverses pregàries n'hi ha una, "Salutatio Beatae Mariae", composta per 25 invocacions que comencen pel mot Ave, celebrant Maria i els seus misteris.

Tal pregària, amb variants, apareix també al *Saltiri d'Egbert* a Friuli. Aquest conté els texts dels Salms, copiats per Egbert, arquebisbe de Trèveris (977-93) i a continuació diverses mans van transcriure les citades lletanies i pregàries entre 1078-85. Versions similars es troben al *Saltiri de Shafstesbury* (s. XII) o al *Còdex de Tegernsee* (s. XII).

El cicle d'oracions en honor a Maria, més o menys modificat, ja era ben conegut al segle XII, i cal tenir en compte que els cistercencs en van ser uns dels principals difusors. Altres oracions seriades similars però més complexes no van quallar, com ara l'himne compost pel cartoixà Koenraad Van Haimburg (+1360), *Sertum beatae Mariae Virginis*, anomenat vulgarment "corona de roses espirituals". Constava de 25 estrofes dobles amb cinc salutacions a la Verge (Statton 98).

Els dominics fan remuntar l'origen de la devoció al fundador de l'ordre: pels voltants de 1210, la Verge s'hauria aparegut a Sant Domènec de Guzmán i li hauria entregat un rosari o corona de roses. Seria gràcies a aquest talismà que triomfaria en la seva lluita contra els albigeos (Carranza). Però no seria Sant Domènec sinó un altre sant bretó de la mateixa orde, Alanus de Rupe (1428-75) el que faria el següent pas per a la constant codificació de la pregària. Cap al 1470 escrivia *De utilitate Psalterii Mariae*, traduïda a totes les llengües: composà 150 clàusules que formaven els punts de contemplació per a cada avemaria. Aquests es basarien en un nombre equivalent de fets de la vida de Crist. Alanus s'ocupà d'unir la recitació de l'avemaria amb la meditació del misteri, ja que alhora que es començava a adquirir certa codificació en la forma de l'instrument, es dotava l'oració d'una major profunditat i introspecció, passant de ser simples lletanies a oracions més contemplatives. Per tal de facilitar la meditació, se serví de la regla de sant Agustí, que es divideix en 15 capítols, i cada capítol en 10 articles. Aleshores, el total de 150 avemaries seguia coincidint amb els 150 salms de David. Alanus preferia el nom de psalteri al de rosari per la seva noblesa, perquè els salms eren la pregària oficial del clergat. Alhora s'evitaven contaminacions profanes, que certes connotacions de la paraula rosa, tan habitual al món cortès, podrien ocasionar. La divisió en tres grups de 50 s'aplicà als tres moments del dia - matí, migdia i nit - i l'ulterior divisió en grups de 10 recordava l'arpa de 10 cordes del rei David.

L'oració va ser aprovada per Sixt IV al 1479, i va ser àmpliament difosa pels dominics. Però no era fàcil de dur a la pràctica sense el text corresponent i per tant, no era a l'abast de tothom. Això portaria a la creació d'un mètode més simple i molt similar al de l'oració definitiva. Cada punt de contemplació, anomenat secret o misteri, es vinculà a un grup de 10 avemaries. En un inici els secrets foren 7: Anunciació, Naixement, Presentació al temple, Acomiadament de Crist i Maria, Maria al peu de la

creu, Sepultura de Crist i Aparició de Crist a Maria després de la Ressurrecció, recomanats pel franciscà Juan de Capristano.

Poc temps després, el també franciscà Pelbaert von Themeswar (1483) proposava un sistema més unificat, relacionat amb els set goigs de la Verge: Anunciació, Visitació, Nativitat, Adoració dels Mags, Presentació al temple, Resurrecció i Coronació de la Verge. L'anomenà "petita corona de les set alegries" (Stratton, Trens). En ocasions es resava un parenostre després de cada cinc avemaries en memòria de les cinc ferides de Crist; altres cops, després, de set avemaries, pels set goigs de Maria; o bé després de nou, car Maria es troba sobre els nou cors angèlics; o també, més tard, de deu avemaries, per tal d'indicar que Maria havia estat admesa al desè cor del cel; i finalment, de dotze, pels dotze estels de la seva corona. S'indicaven amb un gra més gran que la resta.

Les bases del modern rosari es troben per primer cop en el *Unser Lieben frawen psalter* (Ulm, 1483) (Stratton 99). Es compon de tres sèries amb cinc secrets – número de les ferides de Crist –, corresponents als cinc goigs, cinc dolors i cinc glòries de la Verge, per cada un dels quals es pregaven deu avemaries, i entre les sèries de deu, es recitava un Pare Nostre, quinze en total. Els cinc goigs solen ser Anunciació, Visitació, Nativitat, Presentació al Temple i Jesús entre els doctors. Els cinc dolors són l'Agonia a l'hort de les oliveres, Flagel·lació, Coronació d'espines, Camí al calvari i Crucifixió. Els cinc misteris de glòria seran la Resurrecció, l'Ascensió, el Davallament de l'Esperit Sant, l'Assumpció de la Verge i la Coronació de Maria. Aquests esdeveniments estandaritzats, en un principi eren escollits a l'atzar i no sempre eren els mateixos; fins i tot podien variar en nombre, depenent de cada país i les seves tradicions.

Segons el que hem vist, podem diferenciar entre el més conegut rosari dominic, que és el que ens ha arribat fins avui, i el similar franciscà, fonamentat en els set goigs de la Verge; tots dos foren resats fins al 1500 i més enllà. Al rosari se li afegirà un glòria al final de cada desena cap al 1613; es va fer a Santa Maria Sopra Minerva per primer cop. Finalment, poden afegir-s'hi encara una sèrie d'oracions, com ara el Salve Regina. A aquestes els correspondrà igual nombre de grans afegits penjant de la corona del rosari, al final dels quals s'hi col·loca una creu.

Aquesta devoció agafaria gran volada des que el 8 de setembre de 1475, Sprenger, prior dels dominics de Colònia, instituïa en aquesta ciutat la primera confraria del Rosari,¹ aprovada al 1478 per una butlla pontifícia. Aquest fet el dugué a terme a conseqüència del perill d'una guerra imminent, ja que Carles el temerari assetjava Neuss, ciutat de l'oest de la Renània, i Sprenger convidà el poble i autoritats a invocar la Verge. Un cop allunyat el perill, es fundà la confraria en presència de l'emperador Frederic III i del llegat pontifici Alessandro Nanni Malatesta. A partir d'aquesta se'n fundarien moltes altres i la devoció es difondria amb gran rapidesa. Hi influiria també la gran quantitat d'indulgències que s'arribaren a donar pel fet de recitar el rosari.²

¹ Sprenger triaria aquest nom enlloc del de psaltiri (Baviera 27).

² Es concedien fins a 11.000 anys d'indulgència.

Encara el set d'octubre de 1571 el papa li atribuiria a la Verge del Rosari el mèrit de la victòria de Lepant sobre la flota turca, i la seva festa quedaria fixada el primer diumenge d'octubre. La consagració oficial del rosari es faria el 17 de setembre de 1569 per Pius V, amb la bula *Conserverunt*.

Quant a la Verge del Rosari, no apareix com a tal a la iconografia fins a l'últim quart del segle XV (Ringbom), excepte en uns petits baixos relleus anglesos d'alabastre datats al segle XIV, on a l'arcàngel Sant Miquel pesant les ànimes l'intenta enganyar, no el dimoni, sinó la Verge, col·locant un rosari sobre el plat de la balança a fi de salvar l'ànima en perill (Réau 130). A partir d'aquí, la Verge es representarà de diferents maneres, prenent com a model la Verge de la Misericòrdia, que aixopluga els fidels amb el seu mantell. Sol estar envoltada d'una corona de roses o bé repartint rosaris entre els devots. També pot aparèixer simplement envoltada d'un rosari, amb un ram de roses a la mà o sobre un roser. Existeixen altres versions més concretes: envoltada de sants; acompanyant la llegenda del cavaller de Colònia; envoltada dels quinze misteris; o bé la Verge de la confraria intercedint per les ànimes del Purgatori (Trens; v. apendix gràfic).

Simbologia del rosari

A part de les butlles i indulgències, el que contribuï a incrementar la devoció popular cap al rosari és el conjunt de connotacions que comporta el mot "rosari", ja des de l'antiguitat. Rosari etimològicament significa "corona de roses". La rosa, a la mitologia clàssica, era la flor consagrada a Venus i amb el cristianisme es converteix, junt amb el lliri, en la flor de la Verge Maria, qualificada de "rosa sense espines" pel fet d'haver nascut sense la taca del pecat original. De fet, els grans del rosari sovint tenien forma de roses vermelles i blanques. La rosa roja s'associava a la sang vessada per Crist i la blanca és símbol de la puresa.³ D'altra banda el color verd de les fulles i espines remetent a l'esperança, i les darreres, també al sacrifici.

El simbolisme poètic i teològic del rosari neix entorn del sentiment de joia que aflora a causa del naixement de Crist. Trobem paral·lels d'al·lusions a la rosa identificada amb la joia terrenal des de Guido Cavalcanti fins a Torquato Tasso, passant per Garcilaso de la Vega, Guillaume de Loris, Dante o els poemes d'amor cortès. També a l'Antic Testament apareix la imatge de la rosa en sentit positiu. Però alhora, la rosa també suggereix la idea de la caducitat de les coses terrenals, especialment la bellesa, contraposant-les a l'eternitat divina.

A la iconografia cristiana la rosa és la copa –identificada amb Maria– que recull la sang de Crist (Réau, Serra). Pot unir-se a la imatge de la creu i formar el que se'n diu la rosa-creu. Si la rosa és allà on es creuen els dos braços, vol simbolitzar l'amor de Crist, mentre que si hi ha cinc roses, una al mig i quatre als extrems, vol recordar les cinc llagues de Crist (Baviera 19). La rosa, a través de les rosasses tan freqüents a les

³ També el papa envia roses daurades a personatges destacats com a símbol de benedicció, doncs la rosa és l'atribut universal de l'amor i s'evoca així l'amor diví.

esglésies cristianes, es revela també com a imatge simbòlica de la roda, amb gran quantitat de significats, principalment la saviesa unida a la santedat o la fortuna (Sánchez 2010).

Rosari pot ser també un jardí de roses, amb gran riquesa de significats. La història de l'home comença en un jardí, símbol del paradís terrestre i celeste –la Jerusalem. El jardí com a imatge de l'ànima enamorada de Déu apareix al *Càntic dels càntics* de la Bíblia. Es refereix a l'esposa que com a “hortus conclusus” no hi deixa entrar res d'indigne. No per casualitat s'usarà per a representar la immaculada concepció de la Verge.

Ja hem vist que el rosari en principi és una simple corda que es transformarà en corona,⁴ amb àmplia simbologia també. La forma circular remet a la idea de perfecció. És amb una corona de roses que es corona Maria. Hi ha una bonica llegenda que explica que les 150 avemaries que sortien de la boca del creient es transformaven en 150 coloms que volaven cap al cel. Aquests es van substituir més tard per roses que anaven a coronar la Verge (Baviera, Blackman, Gorce). Vist tot això, s'entén que d'entre la multitud de formes de devoció a la Verge la del rosari ocupi el lloc principal per la quantitat de símbols que és capaç de suggerir.

Llibre del rosari

Vista l'evolució de la pregària i la importància simbòlica del rosari, el que ara ens interessa és el fet que a principis del segle XVI, apareix a Flandes un tipus de llibre de pregàries, de devoció particular i manuscrit, anomenat Rosari,⁵ en el qual apareixen miniatures referents als misteris sobre els que calia meditar, i al costat, les pregàries a recitar, dedicades a la Verge (Dogaer, Durrieu).

Entre aquests tipus de llibres, hi ha un Rosari conservat a Dublín, a la Chester Beatty Library (Miegroet, Testa 1987, 1992), que hauria estat propietat de Carles V i posteriorment de Felip II, i un segon Rosari dispers entre Boston (Public Library) i Cambridge (Fitzwilliam Museum), amb possibilitat d'haver estat possessió de Joana I de Castella. Tots dos haurien sortit del taller de Simon Bening (Brinkmann, Kupfer 1979a, b, Testa 1994, Weale) (Dublin, Chester Beatty Lib., MS. W. 99; MS Med 35, Boston Public Library; Fitzwilliam Museum, MS 257; v. apèndix gràfic).

Simon Bening com sabem, fou un dels més destacats miniaturistes actius a Gant i Bruges a la primera meitat del segle XVI. La seva activitat coincideix així amb la renovació estilística que s'aplicà als llibres d'hores per l'anomenada escola de Gant i Bruges durant el darrer terç del segle XV. Mestres com Simon Marmion o el Mestre de Maria de Borgonya, haurien estès l'estil per tota Europa i en tot tipus de manuscrits, però especialment en els llibres de devoció privada, de mida petita. Tal escola buscava bàsicament agradar, a la vista d'un públic laic, mitjançant colors rics i efectes decoratius il·lusoris. Els seus artífexs destacaran per les seves contribucions en

⁴ Al segle XVI, rosari és sinònim d'aquest mot.

⁵ En un principi era un terme genèric per a referir-se a un llibre d'oracions seriades.

la detallada descripció del paisatge, derivada dels grans mestres sobre taula flamencs; en la intensitat narrativa de les escenes; i pel que fa a les orles decoratives, amb un tractament espacial diferenciat de l'escena principal. Predominaran diversos tipus de decoració per a tals orles: flors i insectes de gran naturalisme sobre fons daurats, joies i objectes dispersos, plomes de gall dindi, insígnies de peregrinació i posteriorment, estructures arquitectòniques o petites escenes narratives complementàries de la principal (Dogaer).

Dins d'aquest ambient artístic es formà Simon Bening, en el taller del seu pare, el també miniaturista Alexander Bening. Aquest tingué dos fills, Simon i Paul, dedicant-se tots dos a la miniatura.⁶ Simon Bening es casaria dos cops, i també la primera filla del seu primer matrimoni, Liévine, treballà com a miniaturista a Anglaterra; i cridada per Enric VIII al 1546, arribà a formar part de la casa reial.⁷

El primer lloc on trobem citat Simon Bening és en un document expedit pel gremi de Sant Joan i Sant Lluç de Bruges al 1500 –comptava 17 anys– en què se li sol·licità que realitzés una marca d'identificació a les seves miniatures, que serà quelcom similar a “+II”. Des de llavors, amb seu a Gant, realitzarà diversos viatges a Bruges i Anvers on treballarà, establint-se finalment a Bruges, on contracta una sèrie d'aprenents per al seu taller i on fa diverses donacions per a la citada confraria, principalment per a la guarnició de la capella. Simon Bening ens aporta una nova concepció de les figures i el paisatge. Les seves miniatures són similars a taules però en format reduït. Les figures són grosses i compactes, però plenes de vida i sovint apareixen de mig cos o tres quarts en primer pla, de cap arrodonit. Són tractades de forma escultural, principalment els vestits, de manera que suggereixen la qualitat de la matèria (vellut, brocats, teles platejades,...), i usen colors saturats i brillants. Les zones carnes, contrastant, són modulades en tonalitats marrons. Les composicions són ben estructurades, amb l'espai ben organitzat. Simon Bening representa el punt àlgid de la plasmació del paisatge en la miniatura: dibuixa amplis espais lluminosos amb multitud de petits detalls individuals, com ara un grup d'arbres, turons, matolls, penya-segats, o la silueta d'una torre. Sovint apareixen en plànols esglaonats, amb camins o rierols que fugen, intensificant la sensació de profunditat.

Tot i que Simon Bening treballava amb ajuda del seu taller i tingué prou imitadors, se li han atribuït un bon nombre de manuscrits que reflecteixen el seu estil, bàsicament llibres de pregàries. Treballarà per a l'ordre del Toisó d'Or; per la família reial de Portugal, per a la qual il·luminarà una genealogia dissenyada per artistes de la cort portuguesa; per al Cardenal Abrecht von Brandenburg, per a qui realitzarà un llibre de pregàries; es conserven també dos autoretrats del 1523 i 1558, així com una crucifixió de 1530 per al missal de Dixmude, desaparegut a la primera Guerra Mundial, o el quadríptic de Stein. També se li han atribuït les *Hores Da Costa*, les *Hores Hennessy*, un llibre d'oracions per la família Imhoff, part de l'*Hortulus animae*,

⁶ A Paul se li ha atribuït el *Llibre d'hores de Maximilià* (Durrieu 42, Domínguez).

⁷ Arribaria a cobrar més del que rebia Hans Holbein (40 lliures).

l'anomenat *Llibre del Golf* (Miranda), i amb el taller o amb d'altres artífexs les *Hores Spinola* i el *Breviari Grimani*.

Entre les atribucions s'hi troben també la sèrie de les 14 planes que conformen el rosari de Boston i Cambridge, estudiat per Marcia Kupfer-Tarasulo (1979a y b). Aquest presenta miniatures a plana sencera en una cara, mentre l'altra s'omple de pregàries manuscrites. Aquests fulls avui dispersos, originàriament pertanyien a un sol manuscrit: un llibre del Rosari, mostrant-nos aquest format particular de la devoció popular en una fase primerenca del seu desenvolupament.

Dotze dels catorze folis són exposats en un muntatge modern a la Public Library de Boston, donats per Mrs. Joseph Cupples a l'abril de 1917. Els dos restants són al Fitzwilliam Museum de Cambridge, com hem vist, donats per Henry Yates Thomson al 1895 (Ricci).

Les planes conservades a Boston i Cambridge es corresponen en el tipus de textos, en la decoració i en les mesures, fent 10x8 cm. les de Cambridge i 9x6 cm. les de Boston -aquestes últimes han estat retallades-, confirmant que formaven part d'un mateix manuscrit (v. apndix gràfic).

De les catorze planes de Boston, totes, excepte dues que no presenten text, contenen pregàries en castellà i llatí, en setze línies o en algun cas en divuit. Són escrites en tinta negra i en lletra gòtica. El text, a cada plana, és conformat per tres parts: la primera i més llarga és escrita en castellà i s'adreça a la Verge, començant amb la inicial 'O' més gran, que ocupa dues línies. Aquesta és pintada en daurat sobre vermell o blau. Una altra inicial de similars característiques, una 'P' ocupant ara només una línia, senyala el començament de la segona part de la pregària, el parenostre, el qual podem trobar parcialment, o bé simplement indicat amb formes abreujades o amb la primera o segona paraula escrites en llatí. Això ve seguit d'una rúbrica vermella cridant a la recitació de deu avemaries. Aquesta tercera part de la pregària, també abreujada, s'iniciarà amb una 'A' de similars característiques que la 'P' anterior. El gros del text és envoltat per l'orla il·luminada amb flors de diversos colors, papallones, ocells, cargols, i d'altres insectes prou naturalistes, sobre fons daurat, proposta habitual de l'escola de Gant i Bruges. Podem observar que les orles dreta i inferior són més amples. Així, originàriament el text ocuparia el recto de les planes del manuscrit al qual pertanyia. Els versos en canvi, mostrarien miniatures representant escenes de la vida de Crist.

Les escenes del manuscrit de Boston i Cambridge conformen un cicle pictòric associat a aquest tipus particular de devoció anomenat rosari. Si exceptuem una imatge no narrativa amb la creu buida, tenim tretze dels quinze habituals misteris del modern rosari, que ja eren contemplats en època de Bening, amb variants encara. Reconeixem, doncs, els ja citats misteris de joia, amb escenes de la vida de Crist: Anunciació, Visitació, Nativitat, Presentació al temple i Crist entre els doctors; els de glòria, amb escenes relatives a moments després de la mort de Crist: Resurrecció, Ascensió, Pentecosta, Assumpció i Coronació de la Verge. Finalment, dels misteris de dolor, només se'n conserven tres: Flagel·lació, Coronació d'espines i Camí al calvari.

Faltarien el primer, l'Agonia a l'hort de les oliveres, i l'últim, la Crucifixió. Avui perduts, haurien format part del programa original. Tal fet es confirma observant la seqüència text-imatge. Cada text al recto de cada full prega a la Verge referint-se a un determinat misteri, i així s'aparella amb la miniatura apropiada al verso de la plana anterior. Dos textos, però, han perdut les corresponents il·lustracions. Les seves pregàries incideixen en l'Agonia a l'hort de les oliveres i la Crucifixió, precisament les dues imatges que falten del cicle del rosari. A més a més, tals textos són precedits a la sèrie per dues escenes: Crist entre els doctors i el Camí al calvari, aquests sense les pregàries apropiades. Així, un foli adicional perdut presentaria en el seu recto la pregària referent a l'escena de Crist entre els doctors i al seu verso l'escena de l'Agonia a l'hort de les oliveres, indicant el pas entre els misteris de joia i dolor. D'igual manera, un altre full presentaria al seu recto la pregària referent a Crist camí al calvari i al verso la imatge de la Crucifixió, senyalant la pregària corresponent, el pas entre els misteris de dolor i glòria. Mancaria encara, per completar la sèrie, un tercer foli amb el text referent a l'escena de la Coronació de la Verge, que aniria situat a la plana oposada a tal l'escena. La miniatura de la creu buida no pot integrar-se dins la pauta regular text-imatge descrita, ja que no representa cap dels misteris convencionals del rosari, ni conté una pregària al seu revers. Aquesta imatge simbòlica de la creu apareix sobre una inscripció: 'PSALTERIUM CRUCIS', escrita amb lletra daurada al límit inferior de la miniatura. Es tracta del terme que s'usava fins al segle XV, com ja hem vist, per designar l'actual rosari. L'afegit "CRUCIS" però, no és habitual. Probablement servirà per descriure el contingut de la plana i fer la funció de títol de tota la sèrie, així com la plana sencera farà de frontispici per al conjunt.

Tenint en compte els tres fulls perduts, el Rosari constaria de quinze planes amb text, cada una amb la pregària devocional respectiva a cada misteri i amb indicacions per pregar un parentre i deu avemaries cada cop. El nombre reduït de fulles fa pensar que potser es tractava d'un fragment d'un manuscrit més gran que contindria diverses oracions devocionals, o bé podria ser un petit rosari individual. Les característiques suggereixen un encàrrec personalitzat d'algú que econòmicament s'ho podia permetre, car la riquesa de les miniatures indiquen una alta posició social del propietari. D'altra banda, es tracta de la primera obra coneguda de Bening escrita en castellà, i el comitent sembla que seria de la Península Ibèrica, o si més no el destinatari. Recordem que ja havia treballat l'autor per Portugal. Un altre detall que ha cridat l'atenció és que la seqüència dels misteris en època de Simon Bening no era encara estandaritzada. Hi havia altres temes de la vida de Crist que sovint eren contemplats com a secrets de goigs (Circumsició, Epifania, o miracles de Crist), de dolor (Caigudes camí al calvari) i de glòria (Mort de la Verge o Judici Final). La seqüència dels misteris que presenta Simon Bening mostra analogies amb imatges primerenques del rosari. Així, l'escena més antiga d'aquestes característiques és un gravat sobre coure realitzat al 1488 a Barcelona, amb el qual Simon Bening coincideix en les escenes triades. Potser és pura casualitat, però podria existir un particular cicle espanyol que després s'estendria arreu (Kupfer-Tarasuolo 1979, 223).

Quant a la hipòtesi que podria haver estat possessió de Joana I de Castella, s'hi poden relacionar diversos aspectes (Aram, Zalama). Hem vist que una part era escrita en llatí, llengua que Joana sabia llegir perfectament. D'altra banda, el llatí era la llengua en què s'escriuen de forma convencional oracions com el parenostre o l'avemaria. Pel que fa a les dates en què se situa el manuscrit (1520-30), bé podria tractar-se d'un regal de Carles V a la seva mare, o d'algun personatge arribat de Flandes, on Joana passà una part important de la seva vida. És cert que no es parla del llibre a l'inventari corresponent a la mort de Joana (1555), fet pel Marquès de Dènia divuit dies abans. Tampoc a l'inventari realitzat al 1509 pel cambrer de Joana Diego de Ribera, quan aquesta s'instal·la a Tordesillas, no se cita cap llibre del rosari (Zalama). Però cal tenir en compte que l'espoliació dels béns de Joana ja havia començat en morir Felip el Bell, amb la partida d'oficials flamencs, i havia continuat a Tordesillas per tots els membres de la família reial i la pròpia cort. Bé podria haver passat igualment amb aquest llibre. A més, cal tenir en compte que als inventaris sí hi consten molts llibres d'hores, i el nostre Rosari apareix en ocasions catalogat com a "hores"; així doncs, bé podria haver estat inventariat al segle XVI com a tal. En qualsevol cas, caldrien noves dades per afirmar que el Rosari tractat hauria estat en mans de Joana, car les existents són insuficients.

Entre els còdexs fets a Flandes per a clientela espanyola tenim d'altres rosaris i del cercle de Simon Bening. Aquest auge a la península potser va ser causat per la reticència de les autoritats eclesiàstiques per als llibres d'hores. Aquests passaran la censura de la inquisició: l'índex de 1559 vetarà pràcticament tots els llibres d'hores amb oracions no extretes de fonts canòniques.

Així, Simon Bening, ja a la seva maduresa, faria almenys un altre llibre del Rosari (c. 1530) per a la Península Ibèrica, el qual va pertànyer a la família reial. Aquest, més documentat (Testa 1987), es conserva avui a la Chester Beatty Library, a Dublín (Dublin, Chester Beatty Lib., MS. W. 99). Sembla que havia estat comissionat per Carles V i després hauria passat a mans de Felip II, com indiquen unes lletres manuscrites de 1652, al principi del llibre. Es tracta d'un escrit de Corfits Ulfeldt (1610-64), oficial influent a la cort de Cristian IV de Dinamarca, que comprà el manuscrit en un dels seus viatges per Europa. Exiliat i protegit per la reina Cristina de Suècia, el regalà a canvi de favors a un tal Wrangel, a qui dedica l'escrit esmentat. Aquest era casat amb un membre de la família Putbus, cognom del personatge que donaria el manuscrit a la Chester Beatty Library al 1926. A part d'aquest escrit, altres indicis remetent a la família reial: el color porpre imperial d'uns fulls afegits no era habitual a l'època si no es tractava de la reialesa espanyola i trobem també al manuscrit una pregària atribuïda a Sant Agustí on s'honora Crist perquè condueixi "regibus et principibus iuste iudicantibus tranquillitatem et pacem."

Entre el Rosari de Dublín i el de Boston i Cambridge trobem similituds en les composicions de moltes de les escenes –és el cas de la Visitació, per exemple– així com l'ús del mateix marc per decorar les il·lustracions, que retrobem en moltes altres

obres de Simon Bening. El primer, però, conté moltes altres miniatures afegides a més a més de les corresponents als quinze misteris canònics.

El *Rosari Beatty* és una barreja entre eclecticisme i originalitat, perquè tant miniatures com textos provenen de fonts anteriors recombinades. La relació text-miniatura i la selecció de textos no s'ha vist en cap altre manuscrit. És també de petites dimensions (12'4 x 8'4 cm.), com és habitual en aquest tipus de llibre. Resulta estranya també la seva brevetat, com passa amb el Rosari de Boston i Cambridge. Tenim 48 fulls en estat original, amb 33 miniatures a pàgina sencera, més una afegida posteriorment (v. apèndix gràfic).

Els textos, a part de la citada oració atribuïda a Sant Agustí, són en llatí i pertanyen a llibres litúrgics de l'església catòlica, el missal i el breviari principalment, però en versions abreujades, en forma de versicle + resposta + pregària. Potser Simon Bening escollí l'ordre dels textos d'acord amb algun assessor.⁸ Al *Rosari Beatty* els textos pertanyen als dies festius de l'any litúrgic, però seguint un ordre biogràfic, ja que en tractar-se d'un devocionari privat, per ús d'un promotor laic, no calia seguir la litúrgia de manera estricta. La majoria del text és escrit en minúscula gòtica rodona. Les inicials de cada oració, són lletres capitals molt decorades, combinant or, vermell i blau, com en el Rosari de Boston i Cambridge. Trobem una proporció inusualment alta entre miniatures (a pàgina sencera també) i pàgines de text: excepte al primer i últim quadern, trobem una il·lustració per cada plana de text. El manuscrit seria fet en dos moments. El gruix d'aquest, d'elevada qualitat, es realitzaria a Bruges, cap al 1530. Posteriorment s'envià a la Península Ibèrica on s'hi afegiren dos plecs dobles de pergami prim tenyit de porpre, un al principi i un al final, i s'enquadernà. Al primer plec trobem un Crist obrat probablement a la Península, mentre que al segon plec hi ha una oració a la Verge i una il·lustració de Simon Bening de la Mare de Déu amb el nen, que demostra que el manuscrit és, un cop més, un compendi de temes, figures i composicions de l'art flamenc de finals del segle XV fins a principis del XVI. Tal Verge és pràcticament idèntica a la d'una taula de Jan van Eyck. Més que plagiador, Simon Bening era un *pasticheur*, una mena de Rossini dels manuscrits, barrejant tradició i innovació, reinterpretant els tipus iconogràfics establerts. Usa gravats de Schongauer i Dürer, però els modifica. De Schongauer, per exemple, en pren la seva intenció expressiva en les figures grotesques i l'aspecte de les armadures. Usa aspectes que reforcen el caràcter brutal, però en un llenguatge propi, arrodonint i refinant les formes de Schongauer.

El ritme text-il·lustració en aquest manuscrit és diferent del Rosari de Boston i Cambridge, perquè apareixen miniatures tant en el recto com en el verso d'un mateix full (habitualment es deixa el recto en blanc o s'alterna text-miniatura). S'afegeix a

⁸ Sabem que Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, encarregà al 1539 a Simon Bening sis pintures sobre vitel·la, i a Antonius van Damme, escriptor de Bruges i col·laborador de l'anterior, altres sis fulls manuscrits, potser per unes hores. Un cop escrits els textos, els havia d'il·luminar Simon Bening, seguint les indicacions de l'erasmista J.L. Vives (1492-1540).

aquest ritme visual, el ritme de la repetició de les devocions (l'avemaria i el pàrenostre).

Malgrat les similituds i coincidències entre el *Rosari Beatty* i el Rosari de Boston i Cambridge, aquestes no es poden usar per identificar els propietaris del segon com a membres de la mateixa família reial espanyola a qui es dedicà el primer.

Pocs manuscrits sortiran ja del taller de Bening amb posterioritat, ja que la impremta s'imposava amb força.

Clima espiritual al segle XVI

Aquest fervor per la nova devoció al rosari apareix en un clima espiritual molt particular, tant a la Península com a tota Europa, motiu pel qual es veurà afectada directament tal devoció.

El trànsit del XV al XVI que li tocà viure a Joana és un moment decisiu per al destí d'Europa. L'espai europeu adquireix dimensió mundial. En pocs anys canvien les coordenades bàsiques de la percepció humana en qüestions d'espai i de temps, tal com s'esdevindrà segles més tard amb la televisió, els avions o internet i s'accelera el ritme de vida. Aquests canvis espectaculars a l'espai exterior, per força havien de veure's reflectits a l'espai interior de l'individu, creant certa confusió. Els vells ídols cauen enfront dels nous coneixements. L'església catòlica i el seu poder inamovible durant tota l'Edat Mitjana també se'n veurà afectada: s'està gestant la Reforma. Parafrasejant el títol de Panofsky *Renaixement i renaixements en l'art occidental*, podem parlar també de Reforma i reformes al llarg de l'Edat Mitjana. Cluny ja va ser una reforma de l'església; Sant Bernat de Claraval, amb la reforma del cister, demanarà austeritat enfront del luxe ostentat per Suger; Joaquim de Fiore seguirà les mateixes passes; la pobresa beguina o franciscana també buscarà una reforma; Savonarola, profeta del penediment i predicador de la fi del món, serà cremat per "reformista". Tots aquests intents de reforma de l'església catòlica venien a demanar el mateix: retorn a la pobresa evangèlica. Però cap d'aquests intents arribaria a fer trontollar les bases de la institució com la Reforma del XVI, probablement gràcies a l'efectivitat en la comunicació de la informació que la impremta proporcionava.

Referint-se a la Reforma, Erasme no es va posicionar en el moment de prendre decisions clau per al destí d'Europa, però tot el clima espiritual del moment gira al seu entorn (Zweig). Erasme plantarà les llavors que donaran com a fruit les 95 tesis que Luter penjarà a la porta de l'església de Wittenberg al 1517, el mateix any en què Carles V és proclamat rei d'Espanya. Les seves crítiques atacaven una sèrie de corrupcions intolerables a les que havia arribat l'església catòlica. Es tractava principalment de la venda de butlles i indulgències per part de l'església. Com sabem, una butlla és un certificat atorgat pel papa a canvi d'una tarifa pagada a l'església. Les butlles ja existien des del segle X, quan després de la confessió, als creients se'ls demanava una penitència pública que podia durar anys i causar gran vergonya. A algú se li va ocórrer la possibilitat d'evitar-la a canvi d'una quantitat depositada a

l'església. Al segle XI, les butlles ja no es vendran només per evitar el càstig terrenal, sinó també per eludir el purgatori, car els soldats tenien por d'una mort sobtada a les creuades. A finals del XV la butlla s'aconseguia per algú que ja era mort, per tal de reduir o cancel·lar la seva estada al purgatori. Finalment, al 1507 i 1513, Lleó X atorga una butlla especial de Jubileu, a canvi de diners per a la nova basílica de Sant Pere a Roma. S'envien monjos arreu a predicar les butlles en lloc de l'Evangelí, acompanyats de grans parafernàlies, i tothom aconseguia el seu perdó, fets que faran esclatar a Luter.

De les mateixes llavors erasmistes, escriuria Luter el 1520 tres manifestos, afirmant la igualtat de tots els cristians: bisbes sacerdots i monjos no tenien, com es pensava, un status espiritual més elevat que la resta, ni podien decidir pel significat de la Bíblia (Atkinson, Egido, Lortz, Lutero, O'Neill). En conseqüència, tothom havia de poder llegir els Evangelis en les seves pròpies llengües. Es criticava també el complex sistema de normes entorn les pràctiques sacramentals, impartides amb tota ostentació per clergues corruptes. Luter justifica l'omnipotència de la fe per al cristià, sense necessitat de res més per a salvar-se. L'església catòlica havia sotmès el perdó per als cristians a un rígid i poderós sistema de lleis i es volia tornar al missatge del NT, incitant a la pobresa evangèlica i criticant la riquesa del clergat.

Tot això proporcionà una gran llibertat, que és el que espantà a l'església romana: ja no calia la intercessió de cap jerarquia eclesiàstica superior per acostar-se a Déu, al perdó, als sacraments, a l'Evangelí, etc. Tots eren sacerdots davant Déu. Tal llibertat també es manifestà en l'oració. Pren gran volada ara aquesta tendència pietosa, popular, privada i personal que es coneix com *devotio moderna* o pietat nova. Es tracta d'un moviment espiritual de tendència renovadora que neix als Països Baixos a finals del segle XIV, es desenvolupa durant el XV i fa créixer corrents espirituals similars al llarg del XVI. Enfonsa les seves arrels en els moviments religiosos de dones a l'Edat Mitjana, en la mística de Brabant i Renània i en l'espiritualitat cartoixana. L'inspirador del moviment fou Gert Groot (+1384), místic de Deventer convertit l'any 1374 i conegut pels seus atacs a laics i clergues. Groot fundarà l'ordre dels *Germanes de la vida comú*, amb la corresponent branca femenina, que serà una de les dues institucions en les quals s'encarnarà al segle XV la *devotio moderna*. L'altra partirà de la fundació d'un monestir de canonges agustins reformats a Windesheim des de 1387, també amb una branca femenina (Waite, Emmet, Post).

Diversos autors seran reflex d'aquesta nova pietat popular: Jan van Ruysbroeck, Florentinus Radewijns, Gerhard von Zutpen, Gerlach Petersz, Heinrich Mande o principalment Tomas de Kempis (1379-1471), autor de la influent *Imitació de Crist*, l'obra d'espiritualitat més llegida pels cristians després de la Bíblia. Es tracta d'una mena de manual d'autoajuda del segle XV, compendi dels principals corrents teològics medievals, des de Sant Bernat a Hugo de Sant Víctor, Groot o Sant Francesc, i reflecteix fidelment el que suposava aquest moviment de la *devotio moderna*: representa un anhel de vida interior i pietat autèntica. Busca una vida espiritual pels laics, trencant el monopoli dels eclesiàstics. De gran austeritat, rebutja tot allò material

innecessari, seguint a Crist en pobresa i humilitat. Para gran atenció a la dimensió més pràctica de la vida del creient, proposant una oració metòdica en contacte directe amb Déu, a qui es busca en el propi interior. Proposa exàmens de consciència, cultiu de les virtuts ascètiques, amor per la lectura espiritual, i dóna gran importància a la meditació recollida i individual.

És en la vivència religiosa, doncs, on per primer cop es manifestava quelcom tan modern com el jo personal i individual, privat, íntim, afectiu, transformant l'experiència religiosa en un exercici d'introspecció i privatització, una creació personal que elabora i recrea les pròpies formes de relació amb Déu. El nou concepte d'home anirà parell al nou concepte de Déu. Per aquest motiu es va veure com a novetat, però no va ser l'únic. La impremta i el desenvolupament de les llengües vernacles seran factors determinants. Hi haurà una àmplia difusió librària en llengües romàniques amb la conseqüent vulgarització del llenguatge espiritual, models, mètodes i tècniques d'oració –ja no serà oral sino mental. Davant la nova cultura del llibre fomentada per la *devotio moderna*, no serà Kempis l'únic manual pel poble, àvid d'espiritualitat. Escrits edificants de similars característiques es multipliquen i els llibres d'oracions proliferen, així com els manuals de confessió, comunió, matrimoni, etc. En són exemples títols com ara *Espejo de los cristianos*; *Camino del cielo*; *Puerta del cielo*; *Consuelo del alma*; *Jardín del alma*; i un llarg etcètera.

La nova devoció s'estén ràpidament per tota Europa, com ho faran les idees reformistes d'Erasme i Luter, arribant també a la Península Ibèrica, essent aquí Erasme l'autor que causarà una gran revolta (Alonso, Asensio, Bataillon, Batllori, Cantimori, Thomas). S'ha dit que Erasme era de Rotterdam, però l'erasmisme és espanyol. Efectivament, Erasme tindrà en un principi molt bona acollida. Quan les seves idees arriben a la Península, aquestes ja troben el terreny adobat. I la figura clau per entendre-ho serà el Cardenal Cisneros, confessor de la reina Isabel, provincial dels franciscans de Castella, arquebisbe de Toledo, primat d'Espanya, inquisidor general i regent en dues ocasions. Cisneros era un bon clergue i com a tal inicià la reforma que l'església espanyola necessitava. Com molts ja havien fet a l'època, criticà l'enriquiment d'esglésies i monestirs i la ignorància i la sobèrbia de la institució. Reformà primer la seva pròpia orde, seguint per les restants. Afavorí l'estudi de la Bíblia, permetent-ne una major llibertat i estimulà la publicació de llibres de religiositat en llengua vernacle perquè hi pogués accedir la gran massa del poble que no sabia llatí, com ara la *Vita Christi* de Iñigo de Mendoza, la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis o el *Retablo del cartujo* de Juan de Padilla. Funda la universitat d'Alcalà, viver d'espiritualitat per on hi passarà Nebrija o Sant Ignasi de Loiola, i mor finalment al 1517, vuit dies abans que Luter clavés les 95 tesis.

No és d'estranyar, doncs, que quan arribà a Espanya l'*Enquirdion o manual del cavaller cristià* (1503), d'Erasme, que és un manual similar al Kempis, tingués una gran recepció i s'imprimís diverses vegades, ja que el llegirien tots els estaments de la societat. No era el primer llibre que es publicava d'Erasme, però potser sí el que faria més soroll. Seguint clarament les propostes de la *devotio moderna* (Sowards), altre

cop censura les supersticions i les pràctiques devotes externes, amb cerimònies ostentoses. Critica les devocions sense ànima i fa una crida cap a una pietat interior. Enormement pedagògic, predica un humanisme enèrgic i un cristianisme essencial, depurat de tot element accessori. Tot això penetrà profundament a la mentalitat del moment i el llibre tingué una enorme i ràpida difusió, sortint una edició rera l'altre, fins a 14 en castellà. Anys més tard serà l'atac furibund del monacat -el qual Erasme tant havia criticat- el que provocarà revoltes contra aquest, titllant-lo d'heretge i de luterà, i prohibint-se finalment a la Península (Asensio, Thomas). Però durant molts anys Erasme comptà amb l'amistat de Cisneros i de Carles V, que vivia envoltat d'erasmistes. Els personatges més influents de la cort i de les jerarquies eclesiàstiques ho eren: el canceller Gattinara, el Sr. De la Roche, el secretari Jean Lallemand, l'arquebisbe de Compostela, Alonso de Fonseca, l'inquisidor general Alonso Manrique, etc. I entre els lletrats, J.L.Vives o Juan i Alfonso de Valdés. L'erasmisme, doncs, a la Península Ibèrica trobà les condicions culturals i socials necessàries per a la seva adaptació i hi arrelà com a cap altre país d'Europa, patint les transformacions necessàries per a convertir-se en un moviment quasi autòcton i esvalotant profundament l'espiritualitat local. No quedà racó a la cort, convents, catedrals, escoles o posades de camins on no es llegís Erasme, i Joana, que ja era a Tordesillas, no en seria l'excepció.

Precisament d'aquest erasmisme s'ha dit que sorgeix l'única heretgia específicament i genuïna espanyola: l'il·luminisme (Asensio 1952, 70; Alonso 34), de la que Joana va ser acusada. Sota aquest mot, s'agrupen diverses idees religioses que semblen tenir la base a la reforma cisneriana de l'orde dels franciscans de Castella. I no s'ha d'oblidar que Joana era devota del monestir de santa Clara a Tordesillas, branca femenina dels franciscans. Seria Francisco de Osuna el representant que exposaria al *Tercer Abecedario Espiritual* (1520-23) el seu mètode espiritual consistent a allunyar-se de totes les coses i idees, inclús les més santes, fins deixar acallada la intel·ligència i els sentits i anihilar els desitjos per omplir-se de la presència de Déu com a llum interior, i aconseguir així una unió mística. Consciència, voluntat, enteniment i memòria han de ser negades perquè no destorbin. Aquesta espiritualitat afectiva que recollia l'herència de la mística medieval era pràctica comuna entre els franciscans i s'estendrà a d'altres ordes i fins als laics. Un cop més la proposta d'una oració mental, introspectiva conflüïa amb el corrent erasmista i amb la nova religiositat europea. Així, la influència d'Erasme a la península serà posterior a l'aparició de la secta, tot i que aquesta sí acollí els llibres del primer com a confirmació de les seves doctrines. De fet, molts altres corrents amb una espiritualitat similar ocupen l'espai de la península al segle XVI, sovint sota l'adjectiu d'erasmistes sense ser-ho, i tots s'influiran els uns als altres: shadilíes, sufís, judeoconvertos, franciscans, islamistes, luterans, erasmistes, heterodoxos alemanys o místics de l'Edat Mitjana compartiran idees i terreny.

És evident que a la Península dominava un renou espiritual popular i eclèctic, però que es podia resumir en un mot: la interiorització. I és aquest clima espiritual el que

viu Joana els últims anys de la seva vida a Tordesillas (1509-55), on, tot i reclosa, no en podia restar aliena. Molts dels llibres citats passarien per les seves mans i els nous corrents l'impregnarien també a ella. Sabem que cremava els seus béns personals per evitar que els hi usurpessin, però potser també per unir-se a aquesta austeritat propagada pels franciscans, Kempis, Erasme o il·luminats. Rebutjava seguir les cerimònies a la casa de Tordesillas, potser per dur la contrària als qui la mantenien reclosa (Marquès de Dènia), però potser per seguir els principis d'aquesta pietat nova es tancava a la seva capella personal. Rebutjava també vestir-se amb els mínims que la seva dignitat exigia, altre cop per rebel·lia, potser barrejada amb humilitat.

D'altra banda, tot i que vivia austerament a Tordesillas, Joana tenia gran quantitat d'objectes litúrgics: roba, capes, casulles, dalmàtiques, frontals d'altar, creus, calzes, portapaus, navetes, patenes, encensers, etc. apareixen als seus inventaris. Se citen també tapissos amb escenes de l'Antic i Nou Testament, de la vida de la Verge o de la Verge amb el nen. Tenia molts retaules i imatges de devoció; entre aquestes, divuit taules amb els misteris del rosari. I la seva devoció quedava confirmada per l'elevat nombre de llibres d'hores, de restes de rosaris i rosaris sencers que s'enumeren (Zalama).

El rosari ocupà un paper peculiar i quelcom contradictori dins el clima espiritual del segle XVI. Era acceptat per l'església catòlica, aprovat per Sixt IV, Innocenci VIII, Lleó X, Climent VII, Pau III, Juli III, Pius I, etc. Es concedien indulgències per resar el rosari i es convertirà en sant i senya de la contrareforma. Alhora que Luter el menysprearà i els nous corrents devocionals en general el rebutjaven pel fet de resar-se de forma monòtona i sense pensar ni interioritzar l'oració. Fins i tot es podia resar en grup. D'altra banda, Dürer era profundament reformista i luterà i és prou coneguda la seva devoció al rosari (Panofsky, Bialostocki). Per solucionar el problema de la superficialitat, comencen a aparèixer a l'època multitud de llibres indicant la correcta forma de resar el rosari, incidint especialment en la meditació de cada misteri i la devoció amb què cal fer-ho (Arnaldo de Vilanova, Matteo Corsini, Bernardino de Bustis o Alberto Castellanos són alguns autors d'aquesta mena de tractats). Tal com explica el dominic Fray Bartolomé Carranza de Miranda a *La forma de rezar el rosario de Nuestra Señora*, "los que lo rezan han de tener más cuenta con decirlo con devoción y atención que no con decirlo muchas veces, porque más vale medio rosario dicho con el corazón, que uno entero dicho con sólo la lengua" (xxxvi)). Són paraules que s'acosten prou a les idees dels nous corrents devocionals. Curiosament Carranza fou acusat de luterà per les expressions usades als seus escrits. També els citats llibres del Rosari, siguin o no de Joana, s'apropen a les propostes de la *Devotio moderna*. Al llibre, tots els elements es reforcen de forma recíproca. El propòsit de la imatge, especialment en tractar-se de llibres de devoció privada, era d'ajudar a l'orant a establir una empatia davant un determinat esdeveniment, en aquest cas els goigs i especialment dolors de Crist i la Verge. A més les figures se situaven en primers plans, es dirigien a l'espectador de forma més contundent i s'arribava, amb el detall, a un naturalisme més intens per captar respostes emotives de l'espectador. El propòsit era

induir al lector a meditar sobre les vides de Crist i Maria seguint la pregària que acompanya a cada escena, però no només en busca d'una comprensió intel·lectual, sinó també de la identificació personal i emocional. De forma molt similar Joana es posava un suposat anell de la Verge en el moment del part dels seus fills (Aram 99). L'usaria com a amulet, però probablement pretenia identificar-se emocionalment amb els sentiments de la pròpia Verge en el moment d'infantar Jesús.

Conclusió

Deixant de banda les baralles institucionals, és evident que la pràctica del rosari, tot i que rebutjada per alguns, era importantíssima i habitual a l'època. Les comunitats religioses de tots els ordes el resaven; a nivell popular, sorgiren gran nombre de rondalles i cançons al voltant del rosari, així com llegendes i acudits (Serra, Rodríguez-San Pedro). Tothom portava un rosari al damunt i es deixaven en herència com els béns més preuats. Tenia tal força que arrelà amb intensitat a les prioritats devocionals de la gran massa del poble europeu, tant a la Península Ibèrica com a fora, tant entre reformistes com entre els seguidors de l'església romana. I entre les manifestacions de tal devoció, el llibre del rosari en general, i el tractat aquí en particular, acabaria ocupant un lloc important i perfectament encabible per les seves característiques dins els nous corrents devocionals que arribaven del nord i que acabarien penetrant arreu d'Europa, també a la Península, amalgamades aquí amb altres tendències locals de característiques prou similars com per confondre's en una sola. Ja no només els clergues, sino també els laics, col·loquen la contemplació i meditació al centre de les seves experiències diàries, i millor que ningú ho pot exemplificar la reina Joana, amb el seu peculiar mode de vida. Si realment va estar a les seves mans el citat llibre del Rosari, no podem dubtar que el llegiria com a pregària interior i l'observaria amb la pietat autèntica que caracteritzava la *devotio moderna* o qualsevol dels corrents espirituals similars que convivia a l'època, ja fossin considerades un camí a la santedat o a l'heretgia, mots separats, com sabem, per una fina línia divisòria a l'Espanya del segle XVI.



Fig. 1 Comptes de rosari d'àmbar i cristall de roca, s. XIII-XIV. Excavació de Bommersheim, Oberursel



Fig. 2 Rosari Langdale, or, Anglaterra, ca. 1500. Victoria and Albert Museum



Figs. 3 y 4 Adam Dirksz. Compte de rosari amb St. Geroni, fusta, Brabant, ca. 1510-20. Victoria and Albert Museum



Fig. 5 Rosari d'ivori, França? Flandes? Ca. 1525-50. Victoria and Albert Museum



Figs. 6 y 7 Compte de rosari d'ivori: memento mori, França? Flandes? Ca. 1525-50. Victoria and Albert Museum



Fig. 8 Compte de rosari d'atzabeja representant St. Jaume el Major, Santiago, ca. 1520-1650. Victoria and Albert Museum



Fig. 9 Artesà confeccionant paternosters, 1425. Mendelschen Zwölfbrüderstiftung: Amb. 317.2 f.13r. Nürnberg Stadtbibliothek



Fig. 10 Sofonisba Anguissola, Felip II, 1565. Museo del Prado



Figs. 11 y 12 Alonso Sánchez Coello, La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz, ca. 1585. Museo del Prado



Fig. 13 *Llibre d'hores* de Maria de Borgonya, Flandes, ca. 1470. MS 1857 f. 43v Biblioteca Nacional d'Àustria, Viena



Fig. 14 MS W 99, f.1r. Chester Beatty Library, Dublin



Fig. 15 MS W 99, f. 18v-19r (facsimil). Chester Beatty Library, Dublin



Fig. 16 MS W 99, f. 38v-39r (facsimil). Chester Beatty Library, Dublin



Fig. 17 MS Med. 35 f. 2v. Boston Public Library



Fig. 18 MS Med. 35 Boston Public Library [número de f. desconegut]



Fig. 19 MS Med. 35 f. 14v-15r (facsimil) Boston Public Library

Obres citades

- Alonso Burgos, Jesús. *El luteranismo en Castilla durante el siglo XVI*. Madrid: Swan, 1983.
- Aram, Bethany. Tr. S. Jákfalvi. *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Asensio, Eugenio. "Censura inquisitorial de libros en los siglos XVI y XVII. Fluctuaciones. Decadencia." *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988: 21-36.
- . "El erasmismo y las corrientes espirituales afines." *Revista de Filología Española* 36 (1952): 31-99.
- Atkinson, James. Tr. Ana de la Cámara. *Lutero y el nacimiento del protestantismo*. Madrid: Alianza, 1968.
- Bataillon, Marcel. Tr. A. Alatorre. *Erasmo y España*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Batllore, Miguel. *Humanismo y Renacimiento. Estudios hispano-europeos*. Barcelona: Ariel, 1987.
- Baviera, Salvatore. "Simbología del rosario." *La candida rosa*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1988: 15-32.
- Bialostocki, Jan. Tr. M. Morán. *El Arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid: Istmo, 1998.
- Blackman, Winifred S. "The Rosary in Magic and Religion." *Folklore* 29.4 (1918): 255-80.
- Brinkmann, Bodo. "Simon Bening." *The Dictionary of Art*. New York: Grove, 1996. III: 725-27.
- Cantimori, Delio. *Humanismo y religiones en el renacimiento*. Barcelona: Península, 1984.
- Carranza de Miranda, F. Bartholome. Ed. J. I. Tellechea. *La forma de rezar el rosario de nuestra señora*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- Dogaer, Georges. *Flemish Miniature Painting in the 15th. and 16th. Centuries*. Amsterdam: Meppel, 1987.
- Domínguez, Ana. *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979.
- Durrieu, Paul. *La Miniature Flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530)*. Paris et Bruxelles: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1927.
- Egido, Teófanos. *Las claves de la Reforma y la Contrarreforma 1517-1648*. Barcelona: Planeta, 1991.
- Emmet McLaughlin, R. "Devotio Moderna: Basic Writings by Jonh van Engen." *Sixteenth Century Journal* 21.1 (1990): 140-86.
- Erasmo (de Rotterdam). Trads. Pedro Jiménez Guijarro & Ana Martín. *Educación del príncipe cristiano*. Madrid: Tecnos, 1996.

- . Ed. Dámaso Alonso. *El Enquiridión o Manual del caballero cristiano*. Madrid: CSIC, 1971.
- Gorce, M.-M. "Rosaire." *Dictionnaire de Théologie Catholique*. Paris: Librairie Letouzey et ané, 1936. III: 2902-11.
- Kempis, Tomás de. Tr. Fr. Luis de Granada. *Imitación de Cristo*. Madrid: Aguilar, 1989.
- Kren, Thomas-Mckendrick, Scot. *Illuminating the Renaissance*. London: Royal Academy of Arts, 2003.
- Kupfer-Tarasulo, Marcia. "A Rosary Psalter illuminated by Simon Bening." *Quaerendo* 9.3 (1979a): 209-26.
- . "Innovation and Copy in the Stein Quadriptych of Simon Bening." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42 (1979b): 274-98.
- Lortz, Joseph. L. Tr. García Ortega. *Historia de la Reforma, I*. Madrid: Taurus, 1963.
- Lutero, Martín. Tr. Joaquín Abellán. *Escritos políticos*. Madrid: Tecnos, 1990.
- Miegroet, Hans J. Van. "The Beatty Rosarium. A Manuscript with Miniatures by Simon Bening by Judith Anne Testa." *Sixteenth Century Journal* 22.4 (1991): 911-13.
- Miranda García-Tejedor, Carlos. *Libro del Golf*. Barcelona: Moleiro, 2004.
- Morgan, Nigel J. "Rosary." *The Dictionary of Art*. New York: Grove, 1996. XXVII: 158-60.
- O'Neill, Judith. Tr. M. Tiana Ferre. *Martín Lutero*. Madrid: Akal, 1991.
- Panofsky, Erwin. Tr. M. L. Balseiro. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza forma, 1989.
- Post, R. R. *The Modern Devotion*. Leiden: E. J. Brill, 1968.
- Réau, Louis. Tr. Daniel Alcoba. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1. Vol. 2. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Serbal, 1996.
- Ricci, S. de-Wilson, W. J. *Census of Medievale and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*. New York: Kraus reprint Corporation, 1961.
- Ringbom, S. "Maria in sole and the Virgen of the Rosary." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25 (1962): 326-30.
- Rivera Garretas, María-Milagros, coord. *Las relaciones en la historia de la Europa medieval*. València: Tirant lo Blanch, 2006.
- Rodríguez-San Pedro, Luis E., & José Luis Sánchez Lora *Los siglos XVI-XVII. Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Sánchez Castro, José. "La censura de la figuración artística en España (1487-1820)." *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 65 (1996):37-67.
- Sánchez Márquez, Carles. "'Fortuna velut luna': iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento." *eHumanista* 17 (2011). *En prensa*.
- Serra i Boldú, Valeri. *Llibre popular del Rosari. Folklore del Roser*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.

- Sowards, J. K. "The Spirituality of Erasmus of Rotterdam by Richard L. DeMolen." *Sixteenth Century Journal* 19.4 (1988): 679.
- Stratton, Suzanne. Tr. José L. Checa. *La inmaculada concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- Testa, Judith A. *Rosarium* [facs. of Dublin, Chester Beatty Lib., MS. W. 99]. Madrid: Casariego, 1987.
- . *The Stockholm-Kassel Book of Hours*. Stockholm: Royal Library, 1992.
- . "An Unpublished Manuscript by Simon Bening." *The Burlington Magazine* 136/1096 (1994): 416-26.
- Thomas, Werner. *La represión del protestantismo en España (1517-1648)*. Leuven: Leuven University Press, 2001.
- Trens, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947.
- VV.AA. *Diccionario enciclopédico de la época de la Reforma*. Barcelona: Herder, 2005.
- Waite Miller, Edward. "The Christian Renaissance: A History of the *Devotio Moderna* by Albert Hyma." *The American Historical Review* 30.2 (1925): 346-48.
- Weale, W. H. James. "Simon Binnink, Miniaturist." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 8.35 (1906): 355-57.
- Zalama, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio de la Reina Juana en Tordesillas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.
- Zweig, Stefan. Tr. Rosa S. Carbó. *Erasmus de Rotterdam. Triunfo y tragedia de un humanista*. Barcelona: Paidós, 2005.