

El trifollaro de Rogelio I de Sicilia con la imagen de la Virgen. Algunas aproximaciones a su interpretación iconográfica

María Laura Montemurro

CONICET-Universidad de General Sarmiento

Resumen: Entre las monedas emitidas por Rogelio I de Sicilia se destaca, por su originalidad iconográfica, un trifollaro que presenta en su anverso la imagen de un caballero armado con escudo y lanza y en reverso, la Virgen sedente con el Niño. Este artículo se centrará en esta última representación por considerarla única en la iconografía numismática. Intentaremos contextualizar la emisión de esta moneda aproximándonos a las fuentes iconográficas en las que podría estar basada, para finalmente intentar una interpretación acerca de su presencia en esta moneda.

Palabras Clave : Rogelio I, Trifollaro, Moneda de Bronce, Normandos, Sicilia, Virgen y Niño, Iconografía Mariana.

Title: The trifollaro of Rogelio I of Sicily with the image of the Virgin. Some approximations to its iconographic interpretation

Abstract: The trifollaro of Roger I of Sicily with the Norman knight on obverse and the Virgin and Child on reverse is, from an iconographical perspective, the most interesting coin minted by the count. Due to its unique character in numismatic iconography, this paper will focus on the representation of the Virgin. By putting the coin in its historical context, we intend to look at the iconographical sources in order to understand this peculiar type.

Keywords: Roger I, Trifollaro, Bronze coinage, Norman kings of Sicily, Virgin and Child, Marian iconography.

1. El avance normando

Hacia el siglo XI, el sur de Italia era una zona de una gran variedad cultural. Allí convergían las fronteras de los dominios musulmanes, bizantinos y latinos. Sicilia había sido conquistada por los musulmanes en el siglo IX, mientras que Bizancio extendía su territorio hacia el Norte, llegando incluso hasta Apulia. Solamente los tres principados lombardos de Salerno, Capua y Benevento se mantenían independientes. El ascenso de Otón I y su conquista del Norte de Italia se convirtieron, por otro lado, en una amenaza para el poder musulmán en el Sur, aunque las pretensiones sobre esta región menguaron tras la derrota de Otón II en el 982.¹

Si bien no se sabe con certeza, generalmente se sostiene que los normandos llegaron a esas tierras en las primeras décadas del siglo XI, actuando como mercenarios al servicio de nobles

¹ Loud, Graham. A.. *The Latin Church in Normand Italy*, Cambridge University Press, 2007.

griegos y lombardos.² Este periodo se prolongó hasta que el normando Ranulfo Drengot, recibió por parte de Sergio IV de Nápoles, el condado de Aversa en calidad de feudo. Poco después, se unieron a la revuelta lombarda en Apulia que terminaría por liberarla del control bizantino; Guillermo “Brazo de Hierro”, hijo de Tancredo de Hautville, recibió el título de Conde Apulia. Con el fin de poner sus asuntos en orden y establecer su permanencia en el territorio, los normandos se reúnen a principios de 1043 en Melfi, que es proclamada primera capital normanda. Sin ser atribuida a ningún gobernante en particular, fue dispuesta como una tierra compartida, símbolo de su empresa conjunta.³

Tras estos primeros éxitos llegaron otros descendientes de la casa de Hautville, entre quienes se destacó Roberto Guiscardo. Guiscardo cobró renombre por su participación en la batalla de Civitate (1053) donde los normandos se enfrentaron contra los ejércitos papales. Hacia finales de la década del 40, los avances normandos, especialmente sobre Benevento, donde el papa Leon IX (1049-1054) tenía intereses directos, llegaron a alarmar al pontífice. Optando por enfrentarse militarmente con los invasores, fue finalmente derrotado. Este hecho abrió a los normandos el paso al resto de la península y a partir de 1055 penetraron en el principado de Salerno. Tras su victoria en Civitate, Guiscardo sucedió a su hermanastro en el Condado de Apulia y, junto con su hermano menor Rogelio, llevó a cabo la conquista de Apulia y Calabria mientras el conde de Aversa conquistaba Capua.

Seis años después de Civitate, el papa Nicolás II (1059-1061) hizo de los normandos sus aliados contra el Sacro Imperio, confirmando esta relación en el Sínodo de Melfi (1059) donde se le otorgó a Roberto Guiscardo los territorios de Apulia, Calabria y Sicilia como feudo papal y se investió a Ricardo de Aversa como príncipe de Capua. Se establecieron así los dos primeros estados normandos en la región. Mientras Roberto Guiscardo luchaba exitosamente por mantener su autoridad en Apulia, Rogelio emprendió una lenta pero continua conquista en Sicilia, que le tomó treinta años. Sicilia, que se encontraba bajo dominio musulmán, estaba habitada principalmente por griegos ortodoxos, pudiendo esto haber favorecido el avance normando. Tras la conquista de Palermo, en 1072, Rogelio fue investido por Guiscardo como Gran Conde de Sicilia, a partir de lo cual completa la conquista de la isla.

2. La representación de la Virgen en el trifollaro de Rogelio I y otros ejemplos contemporáneos

En lo que respecta a la situación monetaria del sur de Italia⁴, ésta refleja la diversidad cultural de la región. Está bien documentado que los conquistadores preferían para sí el uso de los *romesisni*, monedas acuñadas en Rouen. Sin embargo no intentaron hacer imitaciones de estas monedas ni forzaron su uso en las regiones conquistadas, lo que obedece a la política de tolerancia cultural y religiosa que por lo general adoptaron. Por el contrario, hicieron sus propias imitaciones de las monedas circulantes: folles anónimos de clase C⁵ y el *tari*, una moneda de oro basada en el cuarto de dinar (*rub'ai*) emitida por los fatimíes en Sicilia. Las primeras monedas acuñadas por los

²Son varias las obras sobre el establecimiento de los normandos en el sur de Italia. Entre ellas mencionamos las siguientes: Brown, Gordon S. *The Norman Conquest of South Italy and Sicily*, Mc Farland, 2003; Loud, Graham. *The age of Robert Guiscard: Southern Italy and the Northern Conquest*, Routledge, 2000 y del mismo autor, *The Society of Norman Italy*, Brill, 2000.

³ Gordon Brown. *Op. cit.* p. 50.

⁴Para un tratamiento en profundidad ver: Grierson, Philip y Travaini, Lucia. *Medieval European Coinage*, Cambridge University Press, Vol. 14, 1998.

⁵También está registrado el uso de sólidos de oro y milaresia de plata bizantinos así como sólidos y denarios de plata lombardos. Ver Magli, Giovanni. “Zecche e monete durante la dominazione normanna nel ducato de Puglia e nel regno di Sicilia”, p. 139, *Archivio Storico Pugliese*, Vol. XII, 138-158.

normandos en Italia, por lo tanto, consistieron en imitaciones de *folles* anónimos atribuidos a Roberto Guiscardo o Rogelio anteriores a la conquista de Palermo.

Entre 1085 y 1087, Rogelio I emprende una reforma, creando el primer sistema monetario normando en Italia. Emitió taris de oro, *kharrubas* de plata y dos tipos de monedas en cobre. El primero consiste en *folles* caracterizados por una cruz en forma de *tau*, de factura rápida sobreacuñados en *folles* bizantinos de clase C. No antes de 1098, Rogelio I emite el segundo tipo: un *trifollaro* que lleva la imagen de un caballero montado en su caballo portando una lanza con un banderín y la leyenda **ROGERUS COMES**. En el reverso se encuentra la imagen de la Virgen sentada en un trono con el Niño reclinado sobre sus brazos. La perspectiva es ambigua, ya que los rostros de ambas figuras están en perfil, pero la parte inferior de la Virgen y el trono parecen estar en tres cuartos. En la mayoría de los ejemplares, el pequeño Cristo aparece claramente fajado a pesar de lo cual, parece sostener en su mano derecha el orbe. Entre ambas figuras, en el campo superior de la moneda se representa una cruz. Acompaña la leyenda **MARIA MATER DNI** (figura 1).

Ambas representaciones se destacan por su carácter inédito hasta ese momento en la iconografía monetaria de Occidente. Sin embargo, el interés de este artículo estará centrado en la imagen de la Virgen.



Fig. 1: Trifollaro acuñado probablemente en la ceca de Mileto por Rogelio I de Sicilia entre el 1063 y 1095, 13.73 gm.y 30 mm.

Foto: Classical Numismatic Group >Subasta: 67: Lote N° 1948

La representación de la figura de María no es en sí misma una novedad. El uso de su imagen en la tipología numismática está registrado en Bizancio a partir del siglo IX, bajo León VI. No obstante, su uso no será popular sino hasta el siglo XI, cuando la expansión del culto mariano encuentre su expresión también en la moneda. Grierson⁶ ha clasificado la representación de la Virgen en seis grupos:

- a) Busto de la Virgen orante con sus manos unidas en el gesto de la plegaria.
- b) Igual que el anterior pero la Virgen de pie.
- c) Busto de la Virgen orante con un medallón de Cristo sobre su pecho (*Episkepsis*)
- d) Busto de la Virgen sosteniendo un medallón de Cristo (*Nikopoia*)
- e) Figura de la Virgen de pie sosteniendo al Niño Jesús (*Hodegetria*)
- f) La Virgen con el emperador, ya sea representados en busto o de pie.

Sin embargo, la situación en Occidente es otra. Allí son muy pocos los ejemplares más o menos contemporáneos al *trifollaro* de Rogelio que portan la imagen mariana. Un ejemplo temprano lo presenta el *Pfenning* acuñado en Espira por Conrado II (1024-1033) (figura 2). Éste muestra en el anverso los retratos de Conrado II y Enrique III y en el reverso la imagen de María según el ícono de la *Episkepsis*: la Virgen en actitud de orante con un medallón del Niño sobre su pecho. Se trata del tercero de los tipos definidos por Grierson y que encuentra ejemplares bizantinos que le siguen muy de cerca, como el *histamenon* de Zoe y Teodora. Hermann Dannenberg fechó esta moneda en

⁶Grierson, Philip. *Catalogue of byzantine coins y Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1973, Vol.3, parte 1, pp. 170-174.

los últimos años del reinado de Conrado, lo que la haría anterior al mencionado *histamenon*. Sin embargo, dataciones posteriores lo ubican en torno al 1050 o 1060. En ese caso la presencia de la efigie de Conrado se justificaría por su participación en la reconstrucción de la catedral de Espira cuyas obras se habían iniciado en 1030. Según esta datación, la emisión del Pfenning sería posterior al *histamenon* de Zoe y Theodora.⁷



Fig. 2: Pfenning acuñado en Espira a finales del reinado de Conrado II (1024-1033) o hacia el 1050/1060. 1,47 g y 20 mm.

Foto : Westfälische Auktionsgesellschaft - Subasta 53, Lote 1181

Más interesante que el Pfenning de Conrado II, resulta para nosotros el denario del obispado de Clermont, que circula hacia mediados del siglo XI. La ciudad de Clermont, antiguamente llamada Arverne, presentaba una situación compleja en tanto el control de la misma estaba disputado entre dos autoridades: la del obispo y los condes de Auvernia. Más allá de estas tensiones, la centralidad del obispo y del capítulo catedralicio, no sólo en el plano eclesiástico, sino también en el cultural, político y económico, era evidente. En el plano religioso-cultural, su poder estaba centrado en la silla episcopal y en la catedral de Clermont. Desde allí se impartía la justicia temporal y espiritual a la vez que la catedral se imponía como “madre” a todas las iglesias colegiales de Clermont, que le debían obediencia.⁸ Su poder terrenal estaba, por otro lado, constituido en base tanto a derechos naturales de larga data como a otros más recientes, como el otorgado por el conde Guillermo, quien en el año 1030 cede al capítulo de Clermont su moneda y monederos. A partir de entonces este privilegio se hace común entre el capítulo y los obispos. Sin duda como resultado de esta concesión comenzaron a circular denarios que llevan en el anverso la leyenda **VRBS** en forma de cruz y en el campo **ARVERNAS** mientras que el reverso presenta la leyenda **SEAMARIA**.

Otro caso que puede mencionarse corresponde obispado de Puy, muy cercano al anterior. Al igual que en Clermont, aunque en fecha más temprana, el obispado de Puy recibió el derecho a monedaje, derecho que fue confirmado por el rey Lotario en el año 955. Hacia fines del siglo X, por lo tanto, vemos aparecer monedas del obispado de Puy con la leyenda de reverso **SCE MARIA** y otras con la leyenda **BEATE MARIE**.⁹ (Figura 3).



Fig. 3: Denario del obispado de Puy. Auvernia. Siglo XII, 1.58 gr, Diam. 21 mm.
Foto: <http://www.monnaiesdantan.com/vso16/auvergne-eveche-puy-denier-p717.htm>

⁷ *Ibid.* pp. 103 y 104.

⁸ Sobre la composición, derechos y prerrogativas del capítulo de Clermont ver: Welter, Louis, “Le chapitre cathédral de Clermont: sa constitution, ses privilèges”, en *Revue d'histoire de l'Église de France*, Vol. 41 Numéro, 136, 1955 pp. 5-42.

⁹ Poey D'Avant, Faustin. *Monnaies féodales de France, Vol. 1 Paris, Bureau de la Revue Numismatique Française*, Vol. I, p. 341.

La dedicación a la Virgen en los denarios de Clermont y Puy podría pensarse, entonces, en relación al derecho de acuñación obtenido por los obispos. La decisión de explicitar el nombre de María en estas monedas debe entenderse en el contexto del pujante culto mariano que dominaba tanto en Clermont como en Puy, un culto ligado directamente al prestigio y poder del obispado. La tradición hace retroceder hasta el siglo V el inicio de la peregrinación a la catedral de Puy donde, en el siglo X, se instala una imagen de la Virgen que desde entonces será centro del culto. En el año 1051, el papa León IX entrega al obispo de Puy el *pallium*, habitualmente llevado por los arzobispos, en razón del culto a María que es honrado en la ciudad. A la fama de Puy como centro de culto mariano se une su rol de cabecera de uno de los cuatro caminos que conducen a la gran catedral de Santiago.¹⁰



Fig. 4: Denario de vellón del Obispado de Clermont, en Auvernia; anónimo, siglo XIII. 1,12 g y 19 mm. Foto: Jean Elsen et Fils, Subasta 112, lote 573.

El paso tomado por la diócesis de Clermont al decidir incorporar el nombre de la Virgen en sus denarios irá todavía más lejos. Hacia mediados del siglo XII, la dedicación a María fue acompañada, además, por la representación de su efigie coronada¹¹ (Figura 4). El paso de la palabra a la imagen implica una relación mucho más inmediata con su referente, habilitándose así su decodificación a un amplio sector de la población que posiblemente no tuviese acceso a la lectura del nombre de María. Es probable, además, que la representación de la imagen tuviese un contenido ulterior, relacionado exclusivamente con la identidad del obispado de Clermont y el culto mariano del que era foco. Como veremos, esto último tiene relación con lo que luego desarrollaremos en torno a la representación de la Virgen en el trifollaro de Rogelio I.

3. La representación de la Virgen en el trifollaro de Rogelio en relación a las esculturas de las Vírgenes en Majestad

Según la visión de Robert, abad de Mozac¹², el obispo de Clermont Esteban II había mandado erigir una escultura de la Virgen y el Niño. Considerando que desde la Tardía Antigüedad la escultura en bulto exento había caído en desuso, debido posiblemente a su peligrosa cercanía con los ídolos paganos, este hecho cobra la dimensión mítica de un acontecimiento inaugural en la recuperación de la escultura exenta. Una ilustración hallada en el mismo manuscrito que recoge el relato de la visión, ilustra de manera genérica la descripción que de la imagen hace el abad (Figura 5). Se trata de un tipo escultórico que se popularizó en Auvernia y luego también, en gran parte de Europa, conocido como Trono de Sabiduría, *Sedes Sapientiae* o, simplemente, Vírgenes en

¹⁰ Martin, Daniel (dir.). *L'identité de l'Auvergne : mythe ou réalité historique* : essai sur une histoire de l'Auvergne des origines à nos jours, Editions Créer, 2002, p. 230. Sobre el desarrollo del peregrinaje a Notre Dame de Puy ver : Reinburg, Virginia, "Les pèlerins de Notre -Dame du Puy", en *Revue d'histoire de l'Église de France*, Vol.75, N° 195, 1989, pp. 297-313.

¹¹ Poey D'Avant, Faustin. *Op. cit.* pp.343-46.

¹² Rigodon, René. "Vision de Robert, abbé de Mozat, au sujet de la basilique de la Mère de Dieu edifiée dans la ville des Avernès" (MS de Clermont 145, fol. 130-134), en *Bouletin historique et scientifique de l'Auvergne*, N1 LXX, 1950, pp. 22-55.

Majestad (Figura 6). El mismo consiste en la figura de la Virgen sentada en un trono, en posición hierática. Sobre su regazo se sienta el Niño, ya sea centrado o sentado sobre una rodilla, portando un libro en la mano izquierda y haciendo, con la derecha, el gesto de la bendición. Las imágenes más tempranas solían estar revestidas en oro o plata con incrustaciones de piedras preciosas, incluyendo el trono. Posteriormente, estos costosos materiales se fueron supliendo por otros más económicos. A partir de mediados de siglo XII es corriente encontrar estas esculturas simplemente policromadas, aunque en algunos casos, podían contar con elaboradas ornamentaciones en yeso o cobre y costosos pigmentos como el lapislázuli. Todas estas esculturas siguen los mismos rasgos generales con pocas variaciones y, aunque es imposible afirmarlo, muchos teóricos han querido ver en la Virgen de Clermont el prototipo de todas ellas.¹³

Estas imágenes llegaban a adquirir tal prestigio que podían llegar actuar como representantes civiles de su comunidad, convirtiéndose en verdaderos vicarios en la celebraciones ceremoniales.¹⁴

Es posible que, como sugiere Poey D'Avant, la introducción en la moneda de Clermont de la efigie de la Virgen, haya surgido como fruto de la presión efectuada por los mismos obispos. Su poder era efectivamente muy grande e iba más allá de los límites impuestos por la vida terrena, lo que puede constatarse a partir de la presencia de reliquias y tumbas distribuidas en las iglesias de Clermont, pertenecientes a obispos y santos locales.¹⁵ La representación del rostro de la Virgen podría por lo tanto entenderse en un doble sentido. En su aspecto trascendental estaría aludiendo a la persona de la madre de Dios mientras que en el terrenal, haría referencia al obispado de Clermont.

Poey D'Avant identificó una moneda perteneciente a Petrus de Brocia que copia la imagen de la Virgen de la moneda de Clermont. Posteriormente, la imagen de la Virgen con el Niño es representada en el *grosso* de plata de Pisa y a partir del siglo XIV, y especialmente en el XV, su aparición en las monedas deja definitivamente de ser una rareza.

Más allá de los casos mencionados, la representación de María en el *trifollaro* de Rogelio, resulta excepcional desde el punto de vista iconográfico. No solo no guarda comparación con el denario más o menos contemporáneo de Clermont, sino con ningún otro ejemplo en las monedas posteriores donde, exceptuando las escenas narrativas como la de la Anunciación, la representación de la *Madonna* sedente o de pie se hará de manera frontal. Vale la pena recordar que en la moneda bizantina, la Virgen nunca se representa sino es de frente. La imagen bidimensional en perfil de una persona sagrada fuera de todo contexto narrativo resulta peculiar a los esquemas de representación visual medievales. La representación frontal de una figura implica una llamada de atención al espectador, a la vez que la sitúa en un contexto intemporal. Su connotación es principalmente simbólica. Por el contrario, la representación en perfil la distancia del espectador colocándola en un contexto narrativo, es decir, histórico.¹⁶

¹³Esto fue sostenido, por ejemplo, por Louis Bréhier. Ver: Bréhier, L. "Vierges romanes d'Auvergne", en *Le Point. Revue artistique et littéraire*, N°25, 1943, pp. 12-33.

¹⁴ Baschet, Jérôme. *L'iconographie médiévale*, Gallimard, 2008, p.50.

¹⁵Según la contabilización llevada a cabo por Michèle Gailliard, de un total de treinta y cuatro iglesias en Clermont, dieciséis cuentan con un altar con reliquias o una tumba perteneciente a un obispo y otras siete, a un santo local. Es posible reconstruir, por ejemplo, algunos datos referentes a los obispos enterrados en la catedral de Clermont, aunque se trata de entierros algo más tardíos. Ver al respecto Gailliard, Michèle, "La présence épiscopale dans la ville du haut Moyen Âge : sanctuaires et processions", *Histoire urbaine*, 2004, N° 10, p. 123-140 y también Maquet, Arlette, « La crypte de la cathédrale de Clermont : sources médiévales et modernes », en Regond, Annie ; Chevallier, Pascale (dirs.), *Sculptures médiévales en Auvergne : création, disparition et réapparition*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont Ferrand, 2008, pp. 33-41.

¹⁶ Schapiro, Meyer. *Words and Pictures. On the literal and symbolic in the illustration of a text*. Paris, Mouton, 1973, pp. 37-49.

La ilustración de la escultura de Clermont que acompaña el texto de la visión del abad Robert, presenta características semejantes a la imagen en la moneda de Rogelio. La Virgen sedente con el Niño sobre su regazo se muestra en tres cuartos. En ese caso, el dibujo hace referencia a una escultura y es posible que la perspectiva en tres cuartos haya sido escogida con el fin de proveer al espectador la máxima información posible respecto a su referente. Por lo tanto, creemos lógica la sugerencia de Grierson¹⁷ de que la imagen de María en el *trifollaro* de Rogelio podría estar representando una escultura. Como quizás lo hiciese el busto de la Virgen en el denario de Clermont, la representación de la Virgen con el Niño en el *trifollaro* no estaría aludiendo de manera directa a la persona de la madre de Dios sino de manera indirecta, a través de la representación de una imagen escultórica concreta. Es decir, una escultura de la Virgen y el Niño, esculturas que como vimos, desde fines del siglo X comienzan a adquirir una gran popularidad en distintas partes de Europa. El hecho de representar una imagen de la Virgen (en definitiva un objeto terrenal) y no a la Virgen misma, explicaría entonces, la peculiar elección de mostrar a la Virgen de perfil.

Otro detalle que aparece en la mayoría de las variantes parece confirmar esta hipótesis: las zonas visibles del trono así como la parte del manto de la Virgen que cae sobre su pecho no se dibujan con una línea continua sino por una sucesión de puntos. Este detalle podría ser una mera cuestión estilística sin mayor importancia, pero considerando el reducido espacio del campo y la economía de medios a la que se vio forzado el autor para ejecutar el diseño, nos resulta difícil pensar que haya incluido en ella detalles gratuitos. Creemos, por el contrario, que esta serie de puntos representan las piedras preciosas que solían adornar muchas de las esculturas tempranas de la Virgen y el Niño. Como todavía puede verse en la imagen de Sainte Foy de Conques, y como describe la visión del abad Robert, estas esculturas solían estar engalanadas con ricas piedras y metales preciosos. Estos materiales evidentemente ejercían una función simbólica, jerarquizaban la materia usada para representar a la madre de Dios al mismo tiempo que a la escultura en tanto relicario. No menos importante que el valor simbólico era el valor económico. Las esculturas así enjoradas y enriquecidas constituían, evidentemente, parte del tesoro de la iglesia.

Dada la significancia de estos materiales y su empleo no poco frecuente en las imágenes cultuales tempranas, no sería raro que se haya pensado como un signo característico de las mismas, siendo entonces aludidos en la concisa figura de la moneda, como medio de caracterización y distinción del tipo de escultura a la que hacía referencia.

Por otro lado, en la imagen de la Virgen del *trifollaro* hay algunos detalles que difieren de las características que suelen presentar las esculturas de la *Sedes Sapientiae*. Por ejemplo, la posición del Niño es diferente a la que suelen presentar los ejemplos paradigmáticos de esta tipología. En estos, el Niño está sentado de manera rígida y frontal sobre el regazo de su madre, mientras que en las distintas variantes del *trifollaro* lo vemos siempre reclinado, como un verdadero lactante, sostenido por los brazos de María. Algunos ejemplos, especialmente tempranos, de esta iconografía muestran al Niño de perfil. Aparentemente no fue sino hasta más tarde que la forma de representación viró de manera casi unánime a la representación frontal. Un ejemplo de representación del Niño en perfil lo encontramos en la Madonna de Essen (Figura 7). Esta escultura, datada en torno al 948, es el ejemplo escultórico más temprano conservado de una Virgen en Majestad.

La Madonna de Essen nos es útil además para ilustrar otro elemento que no suele formar parte de la tipología tradicional de la *Sedes Sapientiae*, pero que está presente en el *trifollaro* y parecería responder, igualmente, a un estado formativo en el desarrollo de la tipología: se trata del nimbo que porta tanto María como el Niño. En el caso de la Madonna de Essen, sólo el Niño porta un nimbo crucífero. En cambio, en el dibujo que ilustra la antigua imagen de la Virgen de Clermont, ambas

¹⁷Grierson, Philip y Travaini, Lucia. *Op. cit.* p. 90

figuras llevan halo. Quizás este elemento haya sido obviado en esculturas posteriores debido a la dificultad técnica que podría implicar el tallado de esta forma de manera adecuada. Sea como fuese, éste parece ser un elemento más propio de las esculturas tempranas.

En el trifollaro, el Niño parece estar sosteniendo el *Reichsapfel* u orbe crucífero, referencia a la realeza divina cuyo uso en la iconografía está registrado al menos desde el siglo V. Este elemento consiste, estrictamente hablando, en la representación del orbe coronado por la cruz. Sin embargo podemos encontrar ejemplos en donde la cruz está ausente. A primera vista, éste pareciera ser el caso en el *trifollaro*; sin embargo si atendemos a la cruz que sobrevuela entre las figuras, podemos deducir, especialmente al observar ciertos ejemplares, que posiblemente este elemento estuvo en un principio unido al orbe. La degeneración de la imagen original en ejemplares posteriores pudo haber ido distanciando la presencia de la cruz hasta hacerla parecer un elemento desconectado del orbe. Sin embargo, el que forme parte del mismo nos parece una idea más lógica que la que lo sugiere como un símbolo representado arbitrariamente en el campo de la moneda.

El *Reichsapfel*, que simboliza el dominio de Cristo sobre el mundo, se combina con la presencia del halo para enfatizar la naturaleza divina de Cristo. Al mismo tiempo, María es representante de su humanidad al ser la vía que hizo posible la Encarnación. Su naturaleza humana queda reforzada, además, por un detalle que aparece en casi todos los ejemplares: el Niño es representado fajado.

El evangelio de Lucas menciona que inmediatamente después del nacimiento, el Niño fue envuelto en fajas por su madre.¹⁸ Esta práctica era usual entre los recién nacidos y buscaba protegerlos durante sus primeros días de vida de posibles golpes o fracturas. En la iconografía cristiana, además, este detalle puede contener una dimensión simbólica aludiendo a la mortaja que cubriría el cuerpo de Cristo muerto y, por ende, a su Pasión.¹⁹ Al igual que la pose reclinada y de perfil, este último detalle no pertenece a la iconografía tradicional de las Vírgenes en Majestad. En cambio, el Niño aparece así representado en algunas escenas de la Adoración de los Magos, la Huida a Egipto y, mucho más frecuentemente, en la Natividad.²⁰

En este último caso existe una diferencia importante entre las representaciones tempranas y tardías de esta escena, específicamente en lo que se refiere a la demostración de afecto y cercanía entre las figuras. En los ejemplos más tempranos, por lo general, no hay contacto entre la Virgen y el Niño. Este se encuentra depositado en el pesebre o bien, sobre una manta en el piso. Recién a finales de la Alta Edad Media comienza a verse en la iconografía una relación más afectuosa. Lo vemos, por ejemplo, en el arte mural de la península itálica entre cuyos ejemplos, hay representaciones del niño fajado.

Este interés nuevo por manifestar el afecto entre madre e hijo está presente en esculturas tempranas como la ya mencionada Madonna de Essen. Es posible que en el momento en el cual el tipo escultórico de la Virgen en Majestad se estaba formando, éste tomase elementos de las pocas escenas protagonizadas por la Virgen y el Niño, como la Natividad y la Adoración de los Magos. De allí, tal vez, derive el hecho de representar a Cristo en una relación de intimidad con su madre que, por lo visto, responde a un fenómeno que se estaba generalizando en la iconografía de la época, incluso a pesar de que posteriormente la tipología de la *Sedes Sapientiae* cristaliza en una

¹⁸ Lucas 2,7.

¹⁹González Hernando, Irene. “El nacimiento de Cristo” p. 42, en *Revista digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 4, pp. 41-59, 2010..

²⁰Generalmente, en los casos denominados “Iconografía de la Virgen Parturienta”, en los que el Niño se muestra depositado en el pesebre, a un lado de María.

representación hierática.²¹ También podría derivar de ese mismo contexto el hecho de representar al Niño fajado, si bien este detalle en las escenas no narrativas es muy poco frecuente, acentuando la peculiaridad iconográfica del trifollaro. Además de seguir fielmente la descripción hecha en el evangelio de Lucas, la representación del Niño envuelto en fajas apunta a señalar el carácter ordinario de este nacimiento que por lo demás, no tenía nada de corriente. Como ya habíamos adelantado, la humanidad de Cristo es manifestada, en el caso de la moneda, en conjunto con los signos de su carácter sacro, como el orbe y el nimbo. La doble humanidad de Cristo, mensaje que se desprende en esta imagen, está presente igualmente en las esculturas de la *Sedes Sapientiae*. Aunque, en el caso del *trifollaro*, el acento está puesto claramente en María ya que la inscripción lee **MARIA MATER DNI**. Por el contrario, las referencias a estas esculturas en las fuentes medievales suelen describirlas como “la imagen del salvador sobre el seno de su madre”.²² Por otro lado, la peculiaridad que resulta de mostrar al Niño fajado, refuerza la idea de que la imagen mariana en la moneda de Rogelio con toda probabilidad responda a una escultura concreta muy temprana, originada en un momento en el que la tipología de las Vírgenes románicas, como la encarnada por numerosos ejemplares de mediados del siglo XII, todavía no estaba del todo establecida y las variantes locales eran mucho más acentuadas.²³



Fig. 5: Ilustración de la Virgen en Majestas de la Catedral de Clermont Ferrand, Auvernia

<http://lieuxsacres.canalblog.com/archives/2011/10/28/22450207.html>



Fig. 6: Virgen en Majestad. Auvernia, mediados del siglo XII. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Foto de la autora.

²¹ Según Ilene Forsyth, que estudió el desarrollo de esta tipología, la mayor soltura que se observa en la Madonna de Essen es un rasgo que deriva del estilo carolingio, especialmente de la orfebrería. Ver: Forsyth, I. *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1972, p.115.

²² Wirth, Jean. *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 2008, p. 57.

²³ De ser así, incluso es probable que se trata de un relicario, lo cual explicaría el énfasis puesto en la representación de las gemas que ornaban tanto a la Virgen como al trono. El culto a una reliquia venerada, además, justificaría mejor la representación del relicario en la moneda.



Fig. 7: Madonna de Essen, ca. 980.
https://en.wikipedia.org/wiki/Golden_Madonna_of_Essen

4. Rogelio y la Iglesia

El reconocimiento por parte del papa Nicolás II de la autoridad de Roberto Guiscardo como conde de Apulia y Calabria y de Ricardo de Aversa como príncipe de Capua cambió la posición de los normandos con relación a la Iglesia. Estos ya no eran vistos como furtivos conquistadores sino como gobernantes establecidos cuya fuerza podía ser aprovechada. A cambio, los nuevos gobernantes normandos obtenían la legitimación papal que, si bien no indispensable, si resultaba muy útil para cimentar su poder. Aunque no faltan las crónicas que narran los asaltos cometidos por los normandos a diferentes monasterios aún después de 1059²⁴, algunas de sus acciones fueron favorables al fortalecimiento de la estructura eclesiástica en el sur de Italia. Por ejemplo, cuando sus operaciones militares en Sicilia se lo permitieron, Rogelio I fundó varios monasterios. Sus principales y primeras fundaciones en Calabria, donde su poder era indiscutido, fueron el monasterio benedictino de Sant' Angelo en Mileto, cuya iglesia fue consagrada en el 1080 y otro en Bagnara así como la comunidad eremítica de Santa Maria, cerca de Stilo. La mayoría de estas abadías estaban sujetas directamente a la autoridad papal. Por otro lado, una cantidad de monasterios griegos fueron puestos bajo jurisdicción de fundaciones latinas.²⁵ Cuando el último bastión musulmán en el sudeste de la isla finalmente se rindió, Rogelio fundó, como lo había hecho ya en Mileto, otras cuatro diócesis en Catania, Siracusa, Agrigento y Mazara.

A partir de León IX, el contacto del papado con el sur de Italia fue asiduo. La alianza con los normandos proveyó a Nicolás II y los reformistas el apoyo militar que necesitaban contra Benedicto X. Éste había sido proclamado papa por la nobleza romana unos meses antes que Nicolás II, pero no había contado con el apoyo de parte del colegio cardenalicio que alegaba que su elección se había producido mediante simonía.

También Urbano II se benefició de la alianza con los normandos al contar con su apoyo contra el antipapa Clemente III. Al inicio de su pontificado, viajó a Sicilia reuniéndose con Rogelio, encontrando allí refugio contra su rival. En total pasó un tercio de su pontificado en el sur de Italia. Durante sus viajes en el sur encabezó cuatro concilios: en Melfi (1089), Benevento (1091), Troia (1093) y Bari (1098).

²⁴Por ejemplo, la abadía de San Clemente en Casauria, Abruzzi. La crónica de la abadía, escrita en 1073, sostenía que los normandos estaban “despoblando toda la tierra”. Ver al respecto. Loud, *The Latin Church... op. cit.* p. 72.

²⁵Loud. *The Age of Robert Guiscard... op. cit.*p.

5. Interpretaciones en torno a la imagen del caballero

Según algunos autores han sugerido, la peculiar iconografía que encontramos tanto en el anverso como en el reverso del *trifollaro* de Rogelio I, podría entenderse en el contexto del inicio de la primera cruzada, siendo también posible que la emisión de esta moneda coincida con el momento en que el papa Urbano II hace entrega al conde de la *legatia apostólica*. En tal caso la moneda estaría evocando la victoria de Rogelio contra los infieles en la conquista de Sicilia. Este hecho sería entonces celebrado en el trifollaro como una suerte de pre-cruzada, precursora de la convocada por el papa Urbano.²⁶

Otras interpretaciones, en cambio, sitúan la emisión de esta moneda con anterioridad a la primera cruzada. Más exactamente durante o después de la conquista de Sicilia, aunque también en este caso la hazaña estaría considerada como una pre-cruzada²⁷. Esta interpretación se complementa con el relato que de la batalla hace Malaterra²⁸. Según este cronista, durante la batalla de Cerami (1063) Rogelio arengó a sus tropas diciéndoles que no tenían nada que temer ya que habría abanderados de Cristo que los asistirían en la lucha contra los rebeldes²⁹. Efectivamente, Malaterra relata que la ventaja de los normandos sobre los musulmanes se debió a una intervención sobrenatural de un caballero desconocido que llevaba en la punta de su lanza un banderín idéntico al que, de manera milagrosa, apareció de repente en la lanza del conde. A partir de la descripción de este acontecimiento, Carone³⁰ entiende la representación del caballero en el *trifollaro* como la imagen del mismo conde representado como *miles dei*, el caballero que guía al ejército cristiano contra los invasores.

Sin embargo, creemos que podría haber otra explicación para la presencia del caballero en esta moneda. Después de la batalla de Cerami, Rogelio envía a Alejandro II parte del botín obtenido tras la victoria a cambio de lo cual recibe el estandarte papal como símbolo de su bendición. Este estandarte se asemeja al que habría sido enviado por el Papa Alejandro a Guillermo El Conquistador en ocasión de la Batalla de Hastings, para manifestar su apoyo.³¹ De hecho, el tapiz de Bayeux presenta en distintas ocasiones un estandarte que porta una cruz, el cual ha sido interpretado por algunos autores como el estandarte papa³² (Figura 8). Cabe aclarar que tanto en el caso de Guillermo como en el de Rogelio la entrega del estandarte significó una muestra de aprobación que no necesariamente implicaba una relación de vasallaje. De hecho, Rogelio rechazó la invitación de Urbano II a participar en la primera cruzada, retenido por los intereses de su tierra. De haber mantenido una relación de mayor dependencia con el pontífice posiblemente su decisión hubiese sido otra.³³

²⁶ Ruga, Alfredo. “La moneta nella Calabria normanna: produzione e circolazione, en I Normanni in finibus Calabriae, 2003, p. 173-182 y Travaini, Lucia. “Un follaro inédito con San Demetrio e la monetazione in rame di Ruggero II in Sicilia”, p. 151 en *Revue Numismatique*, 1991, vol. 6, n° 33, pp. 143-160.

²⁷ Carone, Giuseppe. “Il trifollaro di Ruggero I: analisi iconográfica”, p. 116, en *Rogierius*, Año IX, n°1, 2006, pp. 115-119.

²⁸ Cronista de origen español o tal vez francés quien registró las hazañas de Rogelio I y sus hermanos hacia fines del siglo XI y principios del XII.

²⁹ Tounta, Eleni. “The Norman Conquerors between Epos and Chanson de Geste: The Perception of Identities in Cultural Flows”, p. 139, en Stefan Burkhardt y Thomas Foerster (eds.). *Norman Tradition and Transcultural Heritage. Exchange of Cultures in the “Norman” Periferies of Medieval Europe*, Ashgate, 2013, pp. 125-14.

³⁰ Carone, Giuseppe, (2006). “Il trifollaro di Ruggero I: analisi iconográfica”, p. 116, en *Rogierius*, Año IX, N°1, pp. 115-119.

³¹ Stack, Corliss K. *A to Z of the Crusades*, Plymouth, Scarecrow Press, 2003, p. 197 y Loud. *The Latin Church...*, p.152.

³² Lewis, Michael John. “Identity and Status in the Bayeux Tapestry”, p. 104, en *Anglo-Norman Studies*, n° 29, 2007, pp. 100-120.

³³ Wolff, Robert Lee y Hazard, Harry W. (eds.). *A History of the Crusades*, Madison, Milwaukee, Londres, University of Wisconsin Press, 1969, Vol. II p. 6.



Fig. 8: Tapiz de Bayeux. Detalle del conde Eustaquio de Boloña portando lo que podría ser el estandarte papal.

https://en.wikipedia.org/wiki/Companions_of_William_the_Conqueror

6. Hipótesis a modo de conclusión

En lo que respecta a la presencia de la Virgen en el *trifollaro*, Carone la interpreta como un signo del reordenamiento religioso en la región. La elección de esta imagen “occidental” en contraste con el tipo bizantino, estaría expresando, según el autor, el cambio doctrinal del rito griego al latino.

Ya mencionamos la intervención de Rogelio en la fundación de diócesis y monasterios así como el pasaje de iglesias griegas a jurisdicción latina. Sin embargo queda claro que sus acciones, como otras semejantes por parte de sus compatriotas, estaban motivadas principalmente por conveniencias políticas y territoriales y no por un legítimo interés en defender la Iglesia. Su tolerancia religiosa era manifiesta y son varios los ejemplos que demuestran su incorporación de la cultura musulmana.³⁴ Por otro lado, el avance del rito latino en sustitución del griego fue un proceso lento y cauteloso. Como explica Loud, tanto griegos como latinos eran considerados parte de una misma Iglesia. De hecho, si los clérigos griegos estaban dispuestos a reconocer la autoridad papal, podían continuar celebrando su oficio. Los normandos, incluso, fueron patrocinadores de monasterios griegos. Durante el gobierno de Rogelio, fueron fundados más de veinte monasterios griegos, fundando él mismo o cooperando en la fundación de catorce de ellos.³⁵

Lo que queremos decir con esto es que la presencia de la Virgen en el *trifollaro* difícilmente pueda ser entendida con un carácter propagandístico en defensa de los intereses de la Iglesia. Ni tampoco debería entenderse, creemos nosotros, como símbolo de dominio de la Iglesia latina frente a la griega. La explicación de Carone no nos es suficiente ya que, además de lo que venimos de exponer, no había entonces en Sicilia monedas circulantes bizantinas con la representación de María. ¿Qué sentido tendría entonces como mensaje político y religioso imponer una imagen “occidental” de la Virgen en una moneda si no iba a poder leérsela en contraste con otro ejemplar bizantino semejante?

Por el contrario, creemos que su significado es más íntimo y debe circunscribirse a una piedad de carácter más personal e inmediatamente relacionada con la persona del conde. Si efectivamente la representación de María en el *trifollaro* hace referencia a una escultura, como creemos que es el

³⁴ Ver al respect Zaimche, Salah. “Sicily”, 2004, pp. 5-8.

Disponible online en <http://www.muslimheritage.com/uploads/Sicily1.pdf> . Consultado el 21-12-16

³⁵ Loud. *Op.Cit.* p. 501.

caso, entonces allí debería estar la clave para entender la elección de este motivo. Pero para ello, es necesario primero hacer un esfuerzo por distanciarnos de nuestras ideas contemporáneas acerca del arte. Imágenes como las Vírgenes en Majestad no eran consideradas en la Edad Media como meras representaciones de figuras sagradas. Una imagen no era nunca, solamente, una imagen. La representación era indisoluble de su soporte material. No sólo era importante la persona representada sino cómo era representada. Su naturaleza material era tan importante como su carácter representacional. El “cuerpo” de la imagen, en nuestro caso el objeto-escultura al que probablemente haga referencia la Virgen del *trifollaro*, encerraba un profundo significado. Era ese cuerpo, compuesto por materiales no menos significativos³⁶ el que permitía hacer presente a la persona sagrada a la cual representaba³⁷. Las imágenes actuaban entonces como *transitus*, dispuestas en una suerte de lugar intermedio entre lo terrenal y lo divino, el hombre y Dios³⁸. Es su accionar en la evocación de la persona divina, poder potenciado muchas veces por las reliquias que guardaban, lo que activaba su poder intercesor. Sólo así se entiende el trato y culto recibido por estas imágenes en el Medioevo: su función litúrgica cuando eran ubicadas sobre el altar, su papel en numerosas leyendas y relatos de milagros como figuras que cobraban vida, su rol en las procesiones y el deseo de los fieles por tocar las imágenes, su carácter de representantes no sólo de la iglesia que las albergaba sino de toda la comunidad.

Los ejemplares más venerados de las Vírgenes en Majestad eran considerados no sólo sagrados sino también poderosos. No podemos saber a qué escultura hace referencia la imagen en la moneda, ni el rol que ésta cumplía en su comunidad o el significado que tenía para el mismo Rogelio. Pero probablemente se trataba de una imagen significativa para la comunidad cristiana local y seguramente, también, para el conde en tanto figura intercesora, quizás hasta milagrosa. Leída en conjunto con la figura del anverso donde se evoca el triunfo contra los infieles, posiblemente esta fuese evocada en el reverso como el instrumento de intermediación divina que aseguró la victoria en la batalla.

BIBLIOGRAFÍA

- BASCHET J. (2008). *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard.
- BROWN G. S. (2003). *The Norman Conquest of South Italy and Sicily*, Mc Farland.
- CARONE G. (2006). Il trifollaro di Ruggero I: analisi iconográfica, *Rogierius*, Año IX, N°1, pp. 115-119.
- CHEVALLIER P. y REGOND A. (dirs.), (2008) *Sculptures médiévales en Auvergne : création, disparition et réapparition*, Presses universitaires, Clermont Ferrand Blaise-Pascal.
- FORSYTH I. (1972) *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- GAILLARD M. (2004) La présence épiscopale dans la ville du haut Moyen Âge : sanctuaires et processions, *Histoire urbaine*, N° 10, p. 123-140.

³⁶Varios autores estudiaron la importancia discursiva y simbólica de los materiales en las obras de la Edad Media. Entre ellos podemos mencionar a Jerome Baschet. *Op. cit.* Caroline Walker Bynum. *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*, Cambridge, Massachusetts y , Zone Books, 2011 y Kessler, Herbert L. *Seeing Medieval Art*, Peterborough, Broadview Press, 2004.

³⁷ Por supuesto que esto no debe ser entendido al modo de los ídolos paganos. Las imágenes podían convocar una fuerza eficaz pero que siempre implicaba cierta tensión ya que se esperaba que la fuerza divina estuviese presente a partir de la imagen pero nada lo garantizaba. De allí la “eficacia” de algunas imágenes muy veneradas y juzgadas milagrosas y la “ineficacia” de otras. Ver Baschet. *Op. cit.* p. 43.

³⁸ Schmitt, Jean-Claude. *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 2002, p. 20.

- GONZÁLEZ H. I. (2010) El nacimiento de Cristo, *Revista digital de Iconografía Medieval*, Vol. II, nº 4, pp. 41-59.
- GRIERSON P. y TRAVAINI L. (1973). *Catalogue of byzantine coins y Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Washington*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Vol.3, parte 1.
- GRIERSON P. y TRAVAINI L. (1998) *Medieval European Coinage*, Cambridge University Press, Vol. 14.
- LEWIS M. J. (2007) Identity and Status in the Bayeux Tapestry, *Anglo-Norman Studies*, N° 29, pp. 100-120.
- LOUD G. A. (2007) *The Latin Church in Normand Italy*, Cambridge University Press.
- LOUD G. A. (2000). *Theage of Robert Guiscard: Southern Italy and the Northern Conquest*, Routledge.
- MAGLI G. (1959) Zecche e monete durante la dominazione normanna nel ducato de Puglia enel regno di Sicilia, *Archivio Storico Pugliese*, Vol. XII, 138-158.
- MARTIN D. (dir.) (2000) *L'identité de l'Auvergne : mythe ou réalité historique : essai sur une histoire de l'Auvergne des origines à nos jours*, Editions Créer, 2002.
- POEY D'AVANT F. Monnaies féodales de France, *Paris, Boureau de la Revue Numismatique Francaise*, Vol. I.
- REINBURG V. (1989) Les pèlerins de Notre –Dame du Puy, *Revue d'histoire de l'Église de France*, Vol.75, N° 195, pp. 297-313.
- RUGA A. (2003) La moneta nella Calabria normanna: produzione e circolazione, *I Normanni in finibus Calabriae*, Rubbetino, p. 173-182.
- SCHAPIRO M. (1973) *Words and Pictures. On the literal and symbolic in the illustration of a text*. Paris, Mouton.
- SCHMITT J.-C. (2002) *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, Gallimard.
- STACK C. K (2003) *A to Z of the Crusades*, Plymouth, Scarecrow.
- TOUNTA E. (2013) The Norman Conquerors between Epos and Chanson de Geste: The Perception of Identities in Cultural Flows, *Norman Tradition and Transcultural Heritage. Exchange of Cultures in the "Norman"*, BURKHARDT STEFAN y FOERSTER, THOMAS (eds.). *Periferies of Medieval Europe*, Ashgate, pp. 125-14.
- TRAVAINI L. (1991) Un follaro inédito con San Demetrio e la monetazione in rame di Ruggero II in Sicilia, *Revue Numismatique*, vol. 6, N° 33, pp. 143-160.
- WELTER L. (1955) Le chapitre cathédral de Clermont: sa constitution, ses privilèges, *Revue d'histoire de l'Église de France*, Vol. 41 Numéro, 136, pp. 5-42.
- WIRTH J. (2008) *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf.
- WOLFF R. L. Y HAZARD H. W. (eds.). (1969) *A History of the Crusades*, Madison, Milwaukee, Londres, University of Wisconsin Press, Vol. II.
- ZAIMECHE S. Sicily, 2004, pp. 5-8. Disponible online en <http://www.muslimheritage.com/uploads/Sicily1.pdf> (Consulta 21-12-16).

Article received: 14/02/2017

Article accepted: 21/04/2017