

Composición poética y las fuentes del *Cançoner sagrat de vides de sants*: sobre la construcción de la santidad en las *Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu*¹

Andrew M. Beresford

Durham University
a.m.beresford@durham.ac.uk

Recepción: 26/01/2017, Aceptación: 08/04/2017, Publicación: 22/12/2017

Resumen

El *Cançoner sagrat de vides de sants* compuesto por el notario valenciano Miquel Ortigues ofrece una visión única de la poética de la devoción personal en la España tardomedieval. Caracterizado por Raymond Foulché-Delbosc (1912) como obra de un mero versificador sin grandes pretensiones literarias —un alma simple y piadosa en éxtasis ante las imágenes de los santos—, los estudios críticos recientes de Sergi Barceló Trigueros (2013) y Tomàs Martínez Romero (2014) han aportado una visión más rica y matizada de la colección, y ofrecen consideraciones sobre aspectos de la técnica individual y el énfasis de los intereses devocionales del poeta. Este trabajo, que toma las *Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu* como un caso representativo, amplía y extiende esos hallazgos, y ofrece un análisis de la composición poética de Ortigues a partir del tratamiento de la narración de San Bartolomé, sobre todo en lo concerniente a la manipulación y síntesis de sus fuentes. Los resultados apuntan a que el poeta adaptó y combinó una gama extraordinariamente amplia de materiales, tanto artísticos como literarios, para elaborar una visión devocional del santo convincente y organizada cronológicamente.

1. Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación *La literatura hagiográfica catalana entre el manuscrito y la imprenta* (FFI2013-43927-P) del Ministerio de Economía y Competitividad. Me gustaría dar las gracias a los dos lectores anónimos por sus observaciones útiles y constructivas. Asimismo, me gustaría agradecer a Carme Arronis i Llopis por suavizar los elementos más anglosajones de mi estilo y expresión. Por supuesto, huelga decir que la responsabilidad de los errores que queden es exclusivamente mía.

Palabras clave

Cançoner sagrat de vides de sants; Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu; Miquel Ortigues; hagiografía; Legenda aurea

Abstract

Poetic Composition and the Sources of the Cançoner sagrat de vides de sants: On the Construction of Sanctity in the Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu

The *Cançoner sagrat de vides de sants*, composed by the Valencian notary Miquel Ortigues, offers a unique insight into the poetics of personal devotion in late medieval Spain. Characterized by Raymond Foulché-Delbosc (1912) as the work of a mere versifier without any great literary pretensions – a pious and simple soul in ecstasy before the images of the saints – the recent critical studies of Sergi Barceló Trigueros (2013) and Tomàs Martínez Romero (2014) have adopted a more careful and nuanced approach to the collection, commenting on aspects of individual technique and the emphasis of the poet's devotional interests. This paper, which adopts the *Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu* as a test case, amplifies and extends their findings, offering an analysis of Ortigues' approach to poetic composition in relation to his treatment of St Bartholomew, focusing particularly on the manipulation and synthesis of source materials. It argues that the poet adapted and combined an unusually wide range of sources, drawing on a detailed and impressive knowledge of art as well as literature, in the elaboration of a compelling, chronologically organized insight into the devotional significance of the saint.

Keywords

Cançoner sagrat de vides de sants; Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu; Miquel Ortigues; hagiography; Legenda aurea

En una contribución reciente al estudio del *Cançoner sagrat de vides de sants*, Tomàs Martínez Romero (2014: 81) ofrece una serie de comentarios sobre el tema de la creación poética, y afirma que si queremos llegar a una comprensión precisa y matizada de los méritos individuales de la obra de Miquel Ortigues, deberíamos

primero intentar identificar sus fuentes de inspiración, separando los materiales procedentes de tradiciones anteriores de los logros específicos y caracterizadores de su autor.² Aunque este proceso, como varios críticos han reconocido, está lleno de peligros, sobre todo en vista de la permeabilidad esencial de la construcción hagiográfica medieval, que no muestra ningún tipo de vacilación en la fusión de fuentes múltiples, resulta sumamente importante analizar cuando menos su relación con la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine, ya que ha sido considerada tradicionalmente la fuente principal de inspiración de la colección.³

Aunque Ortigues prescinde de la ordenación secuencial de Vorágine, y de esta manera se aleja radicalmente de las convenciones del calendario litúrgico-santoral, el *Cançoner sagrat* —se ha razonado— adopta un enfoque conceptual que en realidad no difiere tanto de ello.⁴ Para Sergi Barceló Trigueros, una de las pocas divergencias significativas es la imposición de un punto de vista «més realista i auster que no pas la seva font principal, la *Legenda aurea*» (2013: 65). Añade que, a diferencia de la obra de Vorágine, los poemas se limitan a seleccionar los episodios de carácter más humano y afectivo de los santos y a recoger los acontecimientos de sus martirios. Los grandes milagros sobrenaturales, en cambio, son eliminados, ya que su carácter literario y fantástico no se adecua al espíritu de la *devotio moderna*. En su lugar, el poeta opta por episodios en los que los santos muestran un carácter humanizado y donde la verosimilitud es esencial para garantizar la identificación y la proximidad con el público. Un ejemplo sintomático de esta tendencia es el poema dedicado a San Jordi, ya que Ortigues no se detiene en leyendas de dragones ni de princesas y en su lugar focaliza la narración en la bondad de la caballería y en el sacrificio por la fe (2013: 65).

En la misma línea, Martínez Romero, empleando casi las mismas palabras, concluye que la colección opta «por imponer un punto de vista más realista y

2. «Sin duda alguna, un elemento importante de cara a validar el resultado final de una investigación sobre los cancioneros religiosos ha de ser la comprobación y la concreción —más allá de los lugares comunes— de las fuentes, saber si realmente lo que leemos corresponde a una creación autónoma o si, por el contrario, debemos asumir una determinada filiación, sea por vía de traducción o de recreación. En este último caso, tenemos que precisar todavía el proceso de transferencia, es decir, los mecanismos que eligió el autor para individualizar su obra respecto a su patrón de base» (2014: 81).

3. Quizás la contribución más acertada a este respecto es la de Sergi Barceló Trigueros, que ofrece una advertencia cautelosa: «cal ser prudents a l'hora d'afirmar que la font directa siga la *Legenda aurea* en totes les composicions, car s'ha de recordar que l'èxit d'aquesta obra i els detalls hagiogràfics que arreplega circulaven amb estricta vigència arreu d'Europa, fet que atorgà als textos hagiogràfics un caràcter enciclopèdic popular molt estès» (2013: 65).

4. «Que no siguiés la macroestructura propuesta por Vorágine no implica ni desapego ni ninguneo: una cosa eran los materiales utilizados y otra muy distinta la disposición de estos y los objetivos finales del producto ya confeccionado. Ciertamente, aunque se prescinde de ella en más de una ocasión, parece ser que la *Legenda* —o la tradición dinámica que recoge la *Legenda*— constituye la fuente principal de las *historias* de santos que se relatan en el *Cançoner*» (Martínez Romero 2014: 84).

menos sobrenatural, de acuerdo con la voluntad de relatar los momentos más humanos y afectivos de los protagonistas» (2014: 84). Añade también que el poeta muestra mayor interés por los relatos de martirio: no se centra en los elementos más sobrenaturales, milagrosos o impactantes de sus cultos, sino en las torturas y el sufrimiento experimentado por los santos durante sus respectivos martirios. Este enfoque podría considerarse denominador común de la colección, pues fija la atención de la audiencia en «los tormentos, enfermedades, penalidades, penitencias, persecuciones o injurias padecidos por el santo o santa» (2014: 85). Por lo tanto, mientras por un lado las composiciones aprovechan el contenido y la orientación general del texto original de Vorágine, por otro, se desarrollan de una manera más acorde a los matices de la piedad afectiva tardomedieval, y muestran así una clara afinidad con el énfasis esencialmente cristocéntrico de la *devotio moderna*.⁵

Aunque en cierto número de casos, como la crítica ha reconocido, el *Cançoner sagrat* prescinde por completo del contenido del texto original de Vorágine, otros poemas evidencian una fusión compleja y sofisticada de fuentes, con una gama de tradiciones oscuras o apócrifas interpoladas en un marco cronológico global.⁶ El proceso, que aún no ha sido objeto de un examen crítico pormenorizado, plantea preguntas sobre la metodología poética de Ortigues, cuestionando su formación, su intención devocional, e incluso su destreza poética y sus habilidades en la selección y composición de materiales. También ofrece una oportunidad para matizar las palabras de Raymond Foulché-Delbosc, que han caracterizado a Ortigues como un mero versificador sin grandes pretensiones literarias, un alma simple y piadosa en éxtasis ante las imágenes de los santos o de los bienaventurados:⁷

bé sembla que són l'obra d'un sol poeta, si realment se pot donar el nom de poeta al versificador la pobresa de pensament i de vocabulari del qual, traspassa verament els límits de la indigència intel·lectual. Aquest home piadós era d'una gran simplicitat d'esperit, però potser no es temerari suposar que per altra part estava exempt de la més petita pretensió literària. No tinguem la candidesa de retreure-li la més menuda cosa: escrivia sens dubte per ell i només que per ell. Aquella reaparició constant dels mateixos epítets, aquella pesantor de ritme i de cadència, aquella absència absoluta de tota originalitat dins el pensament o dins l'expressió, esforcem-nos d'oblidar-les per no veure sinó l'ànima ingènua d'un pobre creient en èxtasi davant les imatges dels sants o dels benaventurats. Si no és donat a tothom de tenir talent, és ja alguna cosa exterioritzar el seu propi jo. (Massó y Foulché-Delbosc 1912: 4)

5. «Ciertamente también que la narración poética de los méritos realizados por esos hombres y mujeres, su *pasión*, enlaza con la literatura pasional, contemplativa y afectiva de entonces, promovida en gran manera por la religiosidad íntima y por el cristocentrismo de la *devotio moderna*» (Martínez Romero 2014: 85).

6. «De moment podem dir que, tot suposant que Ortigues coneixia l'obra i fins i tot la seguí fil per randa en alguns moments, és possible que prescindira de Voragine en moltes altres ocasions» (Barceló 2013: 65). Véase también Martínez Romero (2014: 84).

7. Para más información sobre el autor y el contexto de su obra, véanse los estudios de Miquel i Planas (1915-1920), Massó i Torrents (1932), De Courcelles (1986a, 1986b) y García Sempere (2015).

Una de las piezas más interesantes a este respecto son las *Cobles fetes en laor del gloriós sent Berthomeu*, noveno poema del primer tomo de la colección. Construido en once estrofas de diez versos seguidas por una *Oració* de doce —que, por cierto, no hace alusión alguna a la consideración del santo como mártir—, el poema se basa parcialmente en el contenido del texto de Vorágine (o una de sus varias reelaboraciones vernáculas), pero, como se verá, lo combina con materiales procedentes de fuentes adicionales. Aunque algunas de estas fuentes son previsible, y se emplean exclusivamente para superar las idiosincrasias habituales del estilo narrativo de Vorágine, otras son más sorprendentes y demuestran una intención hagiográfica que no se limita exclusivamente a la revisión de los antecedentes literarios. El resultado es una composición de una forma y una simetría notablemente distinta —que ofrece una historia más o menos completa de la vida de San Bartolomé desde su infancia hasta el martirio—, una narración que es además única en la tradición ibérica, y posiblemente también en la literatura europea medieval en su conjunto. Podría considerarse, por tanto, una muestra que plantea interrogantes tanto sobre la metodología específica de la composición poética del *Cançoner sagrat*, como, en general, el proceso de selección material de la narrativa hagiográfica de por sí.

En su organización estructural básica, las *Cobles* se dividen en una serie irregular de secciones independientes. La primera estrofa es puramente introductoria: dedica un encomio formal a las virtudes y gracias del santo. Bartolomé se presenta a la audiencia como una «Antorcha de fe» (v. 1). Esta frase, como asimismo las referencias a «lum clara» (v. 3) y «lum vera» (v. 6) de la *Oració*, destaca la importancia de su ministerio y su capacidad para convertir las almas de los paganos al cristianismo. La suposición implícita es que su predicación trae luz a los lugares donde solo hay oscuridad, bañando así a los convertidos en luz celeste.

Sin embargo, observamos una referencia más críptica para aludir a su linaje supuestamente real: «de noble linatge real e insigne / del Rey eternal amich fel y digne, / qui us pot loar molt, honrant vos Deu tant?» (vv. 3-5). Esta afirmación, que no se menciona en el texto de Vorágine, evidencia la dependencia de alguna de las distintas tradiciones apócrifas que circulaban asociadas con el santo. Dos de estas derivan de la forma de su nombre, que, de entre todos los apóstoles, es la única que es un patronímico («bar-Tolmay») que significa «hijo de Tolmai». A partir de esta etimología, algunos investigadores han afirmado que Bartolomé podría haber sido un príncipe de la dinastía Ptolemaica que reinó en Egipto durante unos 275 años. Por lo tanto, la forma correcta de su nombre debería entenderse como *Bar-Ptolomeus*.⁸ Otros, por el contrario, lo han caracterizado como un descendiente de

8. La bibliografía sobre el linaje y la procedencia del santo es inmensa, pero véanse entre otros los estudios de van Esbroeck (1984), Farmer (1997), Ruffin (1997), Cross y Livingstone (2005: 1138), McBirnie (2008), Cummings (2009), Rose (2009), McDowell (2015) y Murrell (2015).

la línea real de David, y en consecuencia, un hijo de la casa de Judá. Dado que una de las mujeres de David se llamaba Macá, hija de Talmay, rey de Guesur, algunos estudiosos han sugerido que Bartolomé podría haber sido un príncipe que renunció a su derecho de nacimiento para vivir como un simple pescador.⁹

Aunque ninguna de estas tradiciones se basa en una evidencia concreta, la suposición de que Bartolomé difería de manera fundamental de los otros apóstoles —por ese ferviente e inescrutable acto de renuncia personal—, ha llegado a ser un componente esencial en el desarrollo histórico y conceptual de su culto. No obstante, la manifestación más sorprendente de este motivo se evidencia en una tercera tradición —surgida tras la aparición del texto de Vorágine y conservada únicamente en un conjunto de textos que no se difundieron en España—. En la versión más extensa que se conoce, que se conserva en un manuscrito flamenco de la colección de la Bibliothèque Royale de Bruselas, se describe a Bartolomé como un príncipe de Siria.¹⁰ Sus padres, incapaces de concebir un heredero, solicitan la intercesión divina, y prometen ofrecer a ese hijo al servicio de Dios. Sus oraciones son atendidas y la madre queda encinta. Sin embargo, antes de que nazca, esta tiene una premonición en la que se le da a entender que su hijo será capaz de ejercer una suerte de poder absoluto sobre el diablo y sus secuaces. Por este motivo, el diablo rapta al niño en cuanto nace, y lo abandona a su suerte en la cima de una montaña cubierta de nieve. Mientras tanto, en su lugar, deja a un sustituto diabólico —un *changeling*—, engañando así a sus padres, que acaban criando y mimando a un monstruo.¹¹

Esta es precisamente la situación que el poeta describe en la tercera estrofa de las *Cobles*. Alude específicamente a la envidia del diablo y al destino del pequeño Bartolomé. El poema, por tanto, se puede considerar único en la literatura vernácula ibérica:

Aquell inimich qui sempre s'assanya
 en fer desviar a totes les gents,
 al qual la enveja tostemps acompanya,
 chiquet vos porta en una montanya,
 per ço que perissey absent dels parents [...] (vv. 11-15)

Dado que este material no aparece en Vorágine o en sus reelaboraciones en romance, resulta posible aducir que Ortigues halla su inspiración en otras

9. Para una lista de las mujeres de David, véase el texto de II Samuel 3:2-5.

10. El manuscrito solo se ha editado una vez (véase el artículo de Tervarent y Gaiffier 1936) y todavía no se ha traducido ni al castellano ni al catalán. Queda aún por realizar un estudio pormenorizado del significado y contenido del texto. Una versión en latín se conserva en la antología abreviada de Petrus Calo, pero no se difundió en España. Para un estudio de los textos abreviados, véase el artículo de Giovanni Paolo Maggioni (2002).

11. Para un análisis lúcido del papel de la tradición del *changeling* en la leyenda de San Bartolomé, véase el estudio de Joan Molina i Figueres (1996).

fuentes, embelleciendo y reforzando el poema con motivos procedentes de tradiciones apócrifas.

El contenido de la segunda parte de la estrofa, que describe cómo el santo es devuelto a sus padres, confirma esta conjetura. Aunque un buen número de los elementos específicos presentes en los originales se omiten —sobre todo la referencia a un sacerdote judío que se dirige hacia el llanto de un bebé que se lamenta en la nieve—, el texto describe un proceso comparable de pérdida y restauración:

mas Deu eternal, Aquell qui us havia
 elet en apostol del seu etern Fill,
 alla hon estaveu en cura us tenia,
 y axi feu que vos ab gran alegria
 tornareu al part sens dan ni perill. (vv. 16-20)

Esta estrofa plantea una serie de preguntas clave. Mientras que la referencia al linaje real de San Bartolomé podría ser el producto de una tradición apócrifa, la leyenda de su rapto se ha conservado únicamente en ese grupo de manuscritos poco conocidos. La única excepción es una referencia enigmática en el *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis, en la que el autor hace referencia a lo que el diablo «feu a sant Bartholomeu en lo bressol» (IV, 57). Aunque sería necesaria una investigación más profunda sobre el contenido y la circulación de estos textos, basta decir que, hasta ahora, no hay evidencia que permita afirmar que se difundieran ampliamente por España. El poeta, por tanto, tal vez conoció esa leyenda en otro formato.

La posibilidad más convincente, sobre todo en vista de la ausencia de otras evidencias, es que Ortigues encontrara su inspiración en el arte. El tema del rapto, aunque no se conserva en la literatura, cautivó la atención de una serie de artistas ibéricos medievales, dado que les brindaba un tópico insólito y sugestivo. Su popularidad favoreció un florecimiento del interés pictórico que duró desde mediados del siglo XIV hasta mediados del siglo XVI. Es además destacable, que la abrumadora mayoría de estas composiciones se pintaran en el este de España, sobre todo en Cataluña. Una de ellas, el *Retable de Sant Berthomeu*, forma parte de la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona.¹² En la sección superior izquierda (figura 1) el Bartolomé niño aparece dibujado en posición supina en una montaña cubierta de nieve. A su alrededor, un trío de animales le brinda una especie de protección milagrosa. Para que no muera de hambre, una cierva lo alimenta con su propia leche, salvando así milagrosamente su vida.

12. Para un estudio pormenorizado del contenido y significado del retablo, véase el libro de Joan Sureda (1986).



Figura 1.
San Bartolomé amamantado por una cierva en la montaña. *Retaule de Sant Berthomeu*,
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

No obstante, el retablo de la colección del Museu Diocesà de Tarragona presenta un tratamiento narrativo todavía más extenso.¹³ La primera escena (figura 2) representa el acto de descubrimiento. Cuatro cazadores, que esperaban atrapar y matar a su presa, se dirigen hacia lo alto de un promontorio rocoso, donde se encuentra el niño. De esta manera, estos, en lugar de quitarle la vida, se transforman así en protagonistas destinados a garantizar su salvación. El diablo, por el contrario, representado como una criatura monstruosa —una especie de murciélago con pies palmeados réptiles—, huye volando de vuelta a su guarida.



Figura 2.

Bartolomé de niño rescatado por un grupo de cazadores.
Retaule de Sant Berthomeu, Museu Diocesà, Tarragona.

13. El retablo ha sido atribuido al Maestro de Santa Coloma de Queralt y fue realizado a alrededor de 1360. Para estudios de su historia y contenido, véanse los trabajos de Post (1930: 215-220), Batlle Huguet (1945: 211-212, n.º 3; 1952: 205-206, n.º 8), Gudiol y Acolea i Blanch (1986: 65, n.º 155) y Mata de la Cruz (2012: 33-36).

El segundo panel (figura 3) representa el regreso del Bartolomé adulto a sus padres unos veinticuatro años después. El pintor ha optado por no representarlos somáticamente como sirios, sino como monarcas, por lo que comprobamos la coincidencia con la tradición mencionada por Ortigues en la primera estrofa del poema. Sin embargo, la escena más llamativa es la que muestra al niño en la cuna y las nodrizas yaciendo muertas en el suelo. Una inscripción en catalán explica el suceso: las nodrizas, al intentar amamantar al *changeling*, han perdido la vida: «Aquest diable hen forma de infant jage hen lo breç xxiv ans hen forma de Sant Bertomeu e aucis III didas». El supuesto implícito es que la leche es una especie de sangre transmutada que el niño les ha extraído en una serie de actos vampíricos de parasitismo.¹⁴



Figura 3.

San Bartolomé desenmascara al *changeling*. *Retaule de Sant Berthomeu*, Museu Diocesà, Tarragona.

14. La representación de la leche como una forma de sangre transmutada ha sido estudiado por Atkinson (1991: 57-61) y Yalom (1997). Para el motivo de la leche como sangre en la literatura religiosa castellana, véase el libro de Beresford (2010: 170-82) y el artículo de Sanmartín Bastida (en prensa). La evolución histórica de actitudes hacia la leche ha sido analizada por Schiebinger (1993) y Valenze (2011).

Aunque no hay una evidencia probada para afirmar que Ortigues encontrara su inspiración en el arte, el hecho de que el episodio del rapto no se haya conservado en la Península en forma escrita nos invita a postular seriamente la posible influencia de la tradición pictórica. Otra consideración adicional es la imprecisión del poeta, que prescinde de los detalles específicos contextualizadores, característica incontrovertible de la transmisión literaria. En el relato del rapto, por ejemplo, el poeta no alude a los padres del santo, que se eliminan por completo, y el tratamiento del diablo es asimismo mínimo, haciendo referencia únicamente a su envidia. No refiere ni la profecía, ni la forma milagrosa en que el santo sobrevive en la ladera de la montaña. Tampoco explica los hechos de su restitución. El resultado es paradójico: a pesar de ampliar el contenido del texto original de Vorágine —desarrollando así una cronología lineal coherente— el enfoque del poema resulta un poco abstruso, casi esotérico. Estas características sugieren que el poeta no tuvo acceso a una fuente literaria específica en que estos detalles estuviesen más desarrollados.

La tercera estrofa, que también completa una laguna del texto de Vorágine, prueba un acercamiento poético similar. Ampliando el contenido de los evangelios sinópticos, que solo hacen referencia a Bartolomé por el nombre, y los evangelios apócrifos, que solo refieren tangencialmente su relación con Cristo y María, Ortigues ofrece una descripción de la llamada espiritual del santo.¹⁵ Al tener noticias de la vida de Cristo, Bartolomé decide abandonar su tierra (referida sin nombre), y se reúne con él en Judea. Cristo le recibe como miembro de su corte: «de hon meritas qu'el Rey invincible / rebes en sa cort a vos, sant beneyt» (vv. 25-26). El poema pone así de relieve la acción voluntaria de Bartolomé, y lo destaca implícitamente de los otros apóstoles, que fueron llamados por Cristo, y no acudieron a él voluntariamente.¹⁶

Al hacer referencia a Cristo específicamente como «Rey inuincible» (v. 26), el poema establece una oposición dialéctica entre los dominios celestes y terrestres. Bartolomé, a pesar de ser de sangre real, acepta la autoridad de un rey que ejerce poder absoluto sobre él. Esta decisión funciona como una especie de analepsis, y hace hincapié retrospectivamente en la alusión a su linaje y la decisión de abandonar su tierra y renunciar a su herencia. Sin embargo, también funciona como una prolepsis, ya que anticipa los momentos culminantes del

15. Para Bartolomé en la Biblia, véanse Mateo 10:1-4, Marcos 3:13-19, Lucas 6:12-16 y Hechos 1:12-14. Al contrario, en el Evangelio de San Juan, Nataniel aparece en su lugar como resultado de un posible acto de confluencia (véanse Juan 1:43-51 y 21:1-3). Nataniel también ha sido identificado tradicionalmente como el novio en la boda de Caná. El tratamiento más amplio de la relación entre San Bartolomé, Cristo y la Virgen se puede consultar en *Las cuestiones de San Bartolomé*, también conocido como *El evangelio de San Bartolomé*. Para una traducción al castellano, véase Santos Otero (2005). La bibliografía sobre este texto es muy amplia, pero véanse entre otros los estudios de Beeston (1974), Elliott (1993: 652-68), Kaestli y Cherix (1993), Klauck (2003: 99-102), Gardner (2008) y Gardner y Johnston (2010).

16. Al contrario, para el llamamiento de Nataniel —a veces fusionado con Bartolomé— véase Juan 1:43-51.

poema, como la oposición entre Polimio y Astiages, cuando uno de sus hermanos se arrepiente de sus pecados y se convierte al cristianismo y el otro se niega a aceptar las palabras de Bartolomé y le condena al martirio, firmando así su propia condenación.¹⁷

Seguramente una interpolación poética, y no un préstamo literario específico, es la alusión al llamamiento espiritual de San Bartolomé, que establece el tono de la primera sección de la narración principal, centrada en los acontecimientos de su ministerio (vv. 31-70). Dado que el poeta invierte más esfuerzo cuantitativo en el desarrollo de este material que en la explicación de las circunstancias de su detención y tortura (vv. 71-100), parece razonable cuestionar las conclusiones de Barceló Trigueros (2013) y Martínez Romero (2014), que han estimado que el enfoque principal de la colección apunta al martirio y al sufrimiento que ocasiona. Por lo tanto, esto nos lleva a reconsiderar el alcance y la orientación conceptual de la colección, y a subrayar la manera en que los poemas se construyen mediante un proceso complejo y multifacético de contraste y comparación.

La descripción del ministerio del santo se plantea con una serie de imágenes relacionadas con la luz. La gracia de Bartolomé resplandece («Rebuda la gracia qu'en vos resplandia», v. 31) y es capaz de iluminar la oscuridad del mundo: «lum verdadera del mon tenebros» (v. 34). Esta virtud, como el poeta nos explica, es a su vez una fuente de tortura para el diablo, que padece una serie de tormentos inversamente proporcionales: «donant li turments y molt cruel guerra, / tenint lo tostemp ligat y confus» (vv. 39-40). La experiencia del dolor funciona, por lo tanto, como un tipo de *leitmotiv* o denominador común, señalando la existencia de una relación recíproca y proporcional entre los protagonistas. El poeta así consigue disolver la claridad dialéctica de la relación entre el santo y el diablo y socava la estabilidad del carácter para ofrecer una conceptualización más compleja de la identidad, representándola como un concepto fluido y polimorfo.

La enumeración de los acontecimientos de la vida del santo se puede atribuir en parte a los testimonios literarios anteriores, sobre todo en lo concerniente a los milagros curativos que realiza. Sin embargo, su capacidad para poder resucitar a los muertos es un detalle no atestiguado en otros textos hagiográficos. Mencionada como una función apostólica estándar en el texto de Mateo 10, la referencia fue incorporada a la liturgia mozárabe (Férotin 1912: cols. 371-77; Rose 2009: 90-96), pero no influyó de otro modo:

Puix vos del gran Rey seguireu les vies
y en est mon loas lo seu beneyt nom,
pricant a les gents ell ser lo Messies,
miracles fes grans, guarint malalties,
resucitant morts, sanant a tot hom [...] (vv. 40-45)

17. Para un estudio de la anacronía, haciendo referencia a la relación entre la analepsis y la prolepsis, véase el acertado libro de Genette (1980).

Aunque esta anécdota se podría interpretar —al menos teóricamente— en términos figurativos como una referencia al bautismo de los que están muertos en vida, la alusión posterior a judíos convertidos sugiere que la deberíamos interpretar literalmente: «car fes als juheus dexar la ley vella / y a molts dels infels ab justa querella, / pricant los la fe, los fes batejar» (vv. 48-50). Se debería considerar, por lo tanto, como un desarrollo conceptual adicional y otra divergencia del texto original de Vorágine.

Dado que caracteriza a Bartolomé como un tipo de *alter Christus*, una figura con un poder indiscutible sobre la naturaleza y la cualidad efímera de la vida, es posible reconsiderar otra de las conclusiones propuestas por Barceló Trigueros (2013) y Martínez Romero (2014) —la afirmación de que el poeta desarrolla un marco de referencia menos sobrenatural y más realista. Como vemos, no solo en este particular, sino también en la interpolación de la leyenda del rapto en la segunda estrofa, el poeta muestra un grado significativo de interés en lo milagroso, lo sensacional y lo extraordinario. El poema difiere así sustancialmente del tratamiento que había recibido San Jordi, que, como acierta a decir Barceló Trigueros (2013), se presenta en términos más sobrios y austeros. También es posible cuestionar las palabras de Foulché-Delbosc en la edición que publicó con Jaume Massó (1912). Al demostrar una familiaridad con materiales que no fueron muy conocidos en España en la Edad Media, Ortigues nos revela en este caso que es un investigador experimentado y diligente —una autoridad sagaz y creativa— y no un mero versificador, de mente sencilla y sin pretensiones literarias. Todo lo contrario: con respecto al alcance de su contenido, el retrato de San Bartolomé es uno de los más completos y convincentes de los que se escribieron en la Edad Media.

La importancia central del ministerio del santo se trata con mayor claridad en las estrofas VI-VII, que representan el verdadero núcleo temático de la composición. Bartolomé, asumiendo una postura tanto evangelizadora como de confrontación, entra en los templos de los paganos y derriba sus ídolos: «Entrant vos als temples ahon se colien / les ydoles vanes d'aquells trists infels, / aquelles en terra trencades cahien» (vv. 51-53). Sus acciones enfatizan un sentido implícito de superioridad cristiana, un derecho divino a cuestionar y destruir las creencias de los gentiles, caracterizándolas como meras supersticiones diabólicas. A diferencia de la abrumadora mayoría de las versiones anteriores, los nombres de los ídolos —Astaroth y Berith— se omiten en la descripción. El episodio se construye, por tanto, siguiendo el mismo modelo establecido en el tratamiento del rapto. Las acciones del santo aseguran que los demonios que vivían dentro de los ídolos se vean obligados a huir por temor, quejándose ruidosamente de su capacidad para hacerles daño: «y axi los dimonis de veure us fugien, / sentint penes grans, molt forts y cruels» (vv. 54-55). La formulación específica de estas palabras hace hincapié no simplemente en el papel recíproco del dolor, que funciona otra vez como un tipo de *leitmotiv*, sino en la relación dialéctica entre lo interno y lo externo, caracterizando así a los cuerpos exteriores efímeras de los ídolos como recipientes en que se ubican una serie de identidades más auténticas.

Esta relación se invierte en la descripción del episodio que sigue a continuación, ya que el santo exorciza a la hija del rey de la India y la libera del poder del diablo: «li fereu delliure sa filla mesquina / del mal esperit en hun sols moment» (vv. 64-65). En este caso, el santo expulsa a un intruso para poder restaurar la pureza e integridad de un vaso dañado. La princesa así vuelve a un estado de inocencia prístina, funcionando como el futuro de la dinastía de Polimio y no como una amenaza para su supervivencia. El rey, en consecuencia, convencido del indiscutible poder divino del santo, se convierte inmediatamente al cristianismo junto con los habitantes de su reino. El poeta diverge nuevamente de la tradición escrita, ya que en todos los textos anteriores la conversión solo se lleva a cabo después de un extenso sermón moralizante.

Estudiados en su conjunto, los dos episodios principales del ministerio de Bartolomé tienen una aplicabilidad obvia a su condición como santo desollado. Por lo tanto, resulta sugestivo cuestionarse si Ortigues pudiera haber extraído parte de su inspiración de los retablos medievales donde las tres escenas —la destrucción de los ídolos, el exorcismo y el desollamiento— se suelen combinar en una variedad de formas diferentes. La piel del santo, que representa el exterior, transitorio y desechable, no se presenta como un punto medio de contacto entre el individuo y el mundo, sino, como suele pasar en la tradición visual, como un tipo de integumento restrictivo, una barrera artificial que impide el acceso a la verdadera esencia del individuo. En este sentido, el desollamiento no es únicamente una forma de tortura, sino una gloriosa revelación, un mecanismo sobre cómo despojarse de un adorno innecesario y quedarse desnudo y sin vergüenza ante los ojos de Dios. De este modo emana una cierta calidad edénica, ya que el énfasis dialéctico del dualismo cartesiano se transpone a la relación entre la epidermis y el individuo atrapado por dentro.¹⁸ Una consideración importante que plantea la transición del ministerio al martirio es que Ortigues, como sucede en otras partes del poema, prescinde de los nombres propios de los protagonistas auxiliares para elaborar una narrativa más sencilla y ágil. Polimio, que se arrepiente de sus pecados y se convierte al cristianismo, se describe simplemente como «Hun rey de les Indies» (v. 61). Al contrario, su hermano, Astiages, cuyas acciones dominan la parte culminante del poema, se conoce meramente como «hun gran tirà, germa d'aquell rey» (v. 72). El poema, de esta manera, hace hincapié no solo en su dependencia y su relación de hermanos, sino en su papel como tirano. Deja, por lo tanto, de funcionar como un individuo distinto y se convierte en la personificación de las funciones malvadas que el poeta le asigna.

18. El poema se puede comparar a este respecto a otros tratamientos del santo, sobre todo el de Sor Juana de la Cruz, que evalúa el desollamiento de una manera evocadoramente metafórica. Entre otras afirmaciones, sugiere que deberíamos todos emular el ejemplo de Bartolomé, revelándonos a Dios en la forma más literal y directa. Para el texto del sermón, véase el libro de García de Andrés (1999: II, 1105-1124).

Aunque la vaguedad de la ubicación del martirio del santo ha sido objeto de debate desde la antigüedad —ya que los críticos han propuesto una amplia gama de poblaciones, desde Anatolia y África en el Occidente hasta Armenia y la costa de la India en el Oriente—, la omisión de los nombres de los dos hermanos plantea de nuevo una serie de preguntas adicionales sobre la metodología de composición poética y el tratamiento de las fuentes.¹⁹ Mientras que, por un lado, la referencia a la India refuerza la hipótesis de que Ortigues basara su obra en las tradiciones ya establecidas, principalmente el texto de Vorágine —que podría haber asimilado bien a través de la lectura directa, bien oralmente en el contexto de la liturgia—, la omisión de los nombres de los dos reyes apunta en dirección opuesta, y sugiere que o no le interesaban los detalles menores, o que no tenía acceso a ellos. De hecho, es posible plantearse si el poema podría considerarse en parte un producto de la memoria, una fusión de fuentes y recuerdos aislados que han posibilitado la producción de una narrativa cronológica sostenida por interpolaciones y extrapolaciones lógicas.

Esta teoría parece más probable si tenemos en cuenta que la alfabetización estaba severamente restringida en la Edad Media, y mientras la abrumadora mayoría de la gente no sabía ni leer ni escribir, deberíamos aceptar que no tenían dificultad alguna en absorber información a través de lo oral o lo visual. Por lo tanto, se ha de ser cauto al proyectar distinciones artificiales —o incluso anacrónicas— entre percepciones contemporáneas de la disciplina, asumiendo que la representación escrita de los santos podría estudiarse con detalle al margen de su equivalente visual. Por el contrario: no deberíamos confiar en vías sencillas de transmisión, sino en la influencia de un proceso infinitamente más heterogéneo y multifacético.

Esta atractiva hipótesis resulta más plausible todavía si tenemos en cuenta la aversión casi patológica que el poeta muestra hacia el estilo directo y el diálogo. En la versión escrita más antigua y completa de la leyenda del santo —el *Acta fabulosa* escrita por Pseudo-Abdias en siglo V o VI— el núcleo de interés narrativo se focaliza en el sermón que el santo dirige hacia el rey Polimio.²⁰ Estas palabras sirven no como un simple mecanismo para que Polimio aprenda, sino para que la audiencia aumente su comprensión y edificación espiritual. Aunque Vorágine trunca el contenido del sermón de manera significativa, y lo reduce tanto en su alcance como en su complejidad, las palabras del santo todavía representan la parte más importante de la narración. Sin embargo, en manos de Ortigues, el sermón se omite por completo. El rey simplemente atestigua al exorcismo de su hija y acto seguido se convierte al cristianismo. Como resultado de este desarrollo, el énfasis del episodio ya no es verbal sino visual.

19. Para la ubicación del martirio del santo, véanse los estudios de Esbroeck (1984), Farmer (1997), McBirnie (2008), Cummings (2009), Rose (2009), McDowell (2015) y Murrell (2015).

20. Aunque no se sabe casi nada de la vida Pseudo-Abdias o las circunstancias de la producción de su obra, sus esfuerzos ejercieron una influencia fundamental en el desarrollo del culto de San Bartolomé, sirviendo en el siglo XIII como la principal fuente de información para el retrato del santo en la *Legenda aurea*. Para más información, véase la contribución de Elliott (1993: 518-520).

Una evolución semejante se puede ver en el altercado entre Bartolomé y Astiages. A diferencia del enfoque tradicional de la hagiografía, que suele involucrar a la audiencia en un proceso de aprendizaje, Ortigues no muestra ningún tipo de interés en el flujo y reflujo de los debates legalistas. Las acciones de Bartolomé llegan al conocimiento del rey, y sin ningún tipo de diálogo o interrogatorio, lo somete a una serie de tormentos espantosos, negándose a entablar una conversación:

La vostra gran fama venint en noticia
de hun gran tira, germa d'aquell rey,
volent exercir sa mala justícia,
deffet treballa ab molta malícia
de dar vos turments y mort sens remey. (vv. 71-75)

A diferencia de las versiones anteriores de la leyenda, el poeta no reproduce la prolífica serie de argumentos a favor y en contra. Tampoco nos muestra la diestra faceta oratoria y retórica del santo y lo atractivo de sus explicaciones. El resultado es una inversión espectacular de prioridades, ya que la tortura se presenta en el poema como una motivación catalizadora y no como una consecuencia indirecta del enfrentamiento entre los dos protagonistas. Sirve también para disolver la coherencia del vínculo entre el ministerio y el martirio del santo, dejándole incapaz de ofrecer una impresión clara de su visión espiritual para beneficio de la audiencia. Así se refuerza la consideración de que el poema no fue diseñado para un uso público.

La descripción del martirio del santo representa, asimismo, otra divergencia significativa. Motivado —al parecer— por un deseo característico de evitar la ambigüedad, Vorágine sintetiza sus fuentes, afirmando que Bartolomé fue crucificado y desollado vivo antes de ser decapitado:

Hec autem contrarietas taliter solui potest ut dicatur quod primo fuit cesus et postea crucifixus; deinde, antequam ibidem moreretur, de cruce suit depositus et ob maiorem cruciatum fuit excoriatus, postremo capite truncatus. (Maggioni 1998: II, 835)

Dado que esta descripción pasó posteriormente a las lenguas vernáculas y se ha conservado de manera casi idéntica en varias composiciones, podría considerarse —al menos teóricamente— la versión autorizada e incontrovertida.²¹ Sin embargo, el poeta de las *Cobles* modifica tanto el orden secuencial como el

21. Una versión abreviada del texto —omitiendo las palabras aclaradoras de Vorágine, pero preservando la secuencia cronológica de la narración principal— aparece en los manuscritos de las *Vides de Sants Rosselloneses*. Al contrario, el *Gran flos sanctorum* castellano ofrece una traducción casi literal: «Esta contrariedad pueda ser suelta en aquesta manera: conviene saber *que* fue primero crucificado, e quitado de la cruz ante *que* muriese, e después desollado, e a la postre descabeçado» (Beresford, en preparación).

énfasis conceptual de las torturas, y afirma que el santo fue atado boca abajo a una cruz donde lo desollaron vivo:²²

lo vostre sant cors ab cordes ligaren
y en creu cap avall, y axi us escorcharen,
dels peus fins al cap levant vos la pell. (vv. 83-85)

No obstante, como los verdugos vieron que el santo aún vivía, optaron después por cortarle la cabeza:

y-ls trists ydolatres, pensant que devieu
morir prestament per ser escorchat,
quant veren que vos encara vivieu
y-l nom de Jesus tostemp benehieu,
tantost fos per ells greument escapçat. (vv. 86-90)

Dado que esta versión del martirio no se atestigua en Vorágine o en las reelaboraciones peninsulares de su texto, resulta inevitable atribuirlo a la imaginación del poeta o a la influencia de una tradición alternativa. Lo más probable a este respecto es que el poeta encontrara su inspiración creativa en una serie de representaciones artísticas producidas en Cataluña y Aragón en la tardía Edad Media. En una de estas, actualmente expuesta en el Museo de Terrassa, el santo aparece en una cruz atado con lazos en sus pies y manos.²³ A ambos lados un par de desolladores trabajan con diligencia para quitarle la piel. Como en otros casos, la forma retorcida de su cuerpo hace hincapié en la gravedad de la tortura. Una escena parecida se representa en el *Retaula de Sant Berthomeu* del Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona.²⁴

El santo se presenta otra vez boca abajo en la cruz mientras dos verdugos le quitan la piel. Una diferencia significativa se puede ver en el dominio visual de la sangre, que salpica su cuerpo, provocando así una reacción más afectiva en su audiencia. Esta escena se repite en una tercera imagen análoga (figura 4), que forma parte de un retablo mural recién redescubierto en la Iglesia Parroquial de San Bartolomé en Fompedraza, en la provincia de Valladolid.²⁵ En este caso el verdugo que aparece a la derecha sujeta el cuchillo en la boca, contaminándose así con la carne y la sangre de su víctima. Este es un motivo que dominará el desarrollo de la tradición ibérica y se empleará con mayor impacto afectivo en las pinturas de José de Ribera realizadas en el siglo XVII.²⁶

22. Su martirio se puede comparar, hasta cierto punto, con el de San Pedro, que fue crucificado boca abajo, aunque con clavos y no atado.

23. Para un estudio pormenorizado de la obra, véase el capítulo de Melero-Moneo (2005: 162-67).

24. El libro de Sureda (1986) ofrece un estudio excelente del contenido del retablo y el significado de la tortura del santo.

25. Para más información sobre el descubrimiento y contenido del mural, véase el trabajo de Núñez Morcillo (2013).

26. El *catalog raisonné* definitivo de las obras de Ribera ha sido publicado por Spinosa (2008).



Figura 4.

San Bartolomé desollado boca abajo en la cruz. *Retablo de San Bartolomé, Santa Lucía y San Antonio Abad*, Iglesia Parroquial de Bartolomé, Fompedraza, provincia de Valladolid.

La correspondencia entre estas obras nos indica la existencia de una tradición visual que no deriva directamente del texto de Vorágine. En esta tradición el santo fue atado boca abajo a una cruz donde lo desollaron vivo antes de cortarle la cabeza. Dado que esta secuencia se reproduce en la poesía de Miquel Ortigues, es lógico pensar que la conocía o que la había absorbido por otros medios, posiblemente a través de las palabras de un sermón inspirado a su vez por una representación visual del martirio del santo. Por el contrario, la escasez de detalles narrativos, sumado al elevado número de divergencias, demuestra que el poeta no pretende ser fiel a la obra de Vorágine. Además de prescindir de su adhesión a la estructura del calendario litúrgico-santorale, Ortigues optó por otro tipo de narración. Comienza su composición poética con materiales apócrifos, atestiguados en España solo por fuentes pictóricas, y después da paso a una interpolación —quizás original— que describe el llamamiento espiritual del santo y a una relación de los acontecimientos

tos principales de su ministerio y martirio. Este material, que se puede corresponder en términos generales con la obra de Vorágine, también incluye un número elevado de divergencias. Algunas, como la capacidad cristológica de resucitar a los muertos, son de origen incierto, mientras que otras, como el orden secuencial de sus torturas, podrían atribuirse a la influencia de la tradición visual.

Igualmente, evidente es el desinterés por el material que Vorágine añade a la narración principal. El poeta no se interesa por el destino póstumo del cadáver o las reliquias de San Bartolomé, ni por los milagros asociados con él. Omite cualquier referencia al debate entre el santo y el diablo (conocido también como el milagro de San Andrés), y prescinde de todos los materiales encomiásticos procedentes de San Ambrosio y San Teodoro. En su lugar, concluye el poema con una breve consideración de la posición del santo en la jerarquía celestial. La preferencia cronológica parece ser el eje principal de la composición poética. El santo, en consecuencia, se presenta más etéreo y menos mundano, un miembro de los santos elegidos recompensado con su propio «premi de gloria» (v. 100). Dado que Bartolomé ha trascendido las limitaciones de su esencia corpórea, el destino de sus restos mortales —su piel, su cuerpo y su cabeza— no se consideran importantes. Elogiado en la *Oració* específicamente como un evangelizador y un predicador —y no como un mártir—, el santo se presenta como un guía de luz y una fuente de inspiración capaz de salvar a los creyentes y de protegerlos de las manos de Satanás. El poema ofrece así una lectura única, combinando una serie de tradiciones visuales y verbales en la elaboración de un tratamiento íntimamente personal y apasionado del santo. La cuestión que se plantea, por supuesto —y que inevitablemente hay que dejar para un estudio posterior— es que si estas características son aplicables a la colección en su totalidad.

Apéndice

Cobles fetes en laor del glorios sent Berthomeu del Cançoner sagrat de vides de sants

Antorcha de fe, apostol benigne,
 beneyt Berthomeu, perfet y molt sant,
 de noble linatge real e insigne,
 del Rey eternal amich fel y digne,
 qui us pot loar molt, honrant vos Deu tant? 5
 Y puix la virtut de l'anima nostra
 no basta compendre lo quant merexeu,
 humilment suplich la sanctedat vostra,
 la qual es molt gran, segons clar se mostra,
 qu'en dir vostres merits vos, sant, m'ajudeu. 10

Aquell inimich qui sempre s'assanya
 en fer desviar a totes les gents,
 al qual la enveja tostemp acompaña,
 chiquet vos porta en una montanya,
 per ço que perisseu absent dels parents; 15
 mas Deu eternal, Aquell qui us havia
 elet en apostol del seu etern Fill,
 alla hon estaveu en cura us tenia,
 y axi feu que vos ab gran alegria
 tornareu al part sens dan ni perill. 20

Quant fos ja fet gran, hoynt vos la fama
 del gran rey Messies, rey fort y potent,
 dexant vostra terra y'l mon qui enrama,
 les gents d'aquell viure que'ls mata y diffama,
 vingues en Judea per ser li servent, 25
 de hon meritas qu'el Rey invincible
 rebes en sa cort a vos, sant beneyt,
 y que us heretas del be infallible
 hi us fes Ell deliure d'aquell tan orrible
 inich Satanas, cruel y maleyt. 30

Rebuda la gracia qu'en vos respandia
 quant l'Esperit Sant vingue sobre vos
 y sobre aquella humil companyia
 dels altres apostols, qui son estats guia
 y lum verdadera del mon tenebros, 35
 anas vos, beneyt, pricant per la terra
 a totes les gents lo nom de Jesus,
 levant al dimoni la sua desserra,
 donant li turments y molt cruel guerra,
 tenint lo tostemp ligat y confus. 40

Puix vos del gran Rey seguireu les vies
 y en est mon loas lo seu beneyt nom,
 pricant a les gents ell ser lo Messies,
 miracles fes grans, guarint malalties,
 resucitant morts, sanant a tot hom; 45
 los actes que fes de gran maravella,
 que dir no-ls poria james ni comptar,
 car fes als juheus dexar la ley vella
 y a molts dels infels ab justa querella,
 pricant los la fe, los fes batejar. 50

Entrant vos als temples ahon se colien
 les ydoles vanes d'aquells trists infels,
 aquelles en terra trencades cahien,
 y axi los dimonis de veure us fugien,
 sentint penes grans, molt forts y cruels; 55
 y aço feyeu vos perque coneguessen
 los trists ydolatres la sua error
 y perque aquells sens dubte creguessen
 en Deu verdader y axi atenyguessen
 la gracia sua de tanta valor. 60

Hun rey de les Indies y-ls fills y reyna
 a Deu convertis ab tota sa gent,
 quant vos per virtut y obra divina
 li fereu delliure sa filla mesquina
 del mal esperit en hun sols moment, 65
 en tant que lo rey y tot aquell poble,
 lo qual a Jesus vos fes convertir,
 per vos, beneyt sant y apostol molt noble,
 estava 'n la fe tan ferm e inmobile
 que ja per Jesus volia morir. 70

La vostra gran fama venint en noticia
 de hun gran tira, germa d'aquell rey,
 volent exercir sa mala justícia,
 deffet treballa ab molta malícia
 de dar vos turments y mort sens remey; 75
 y axi sens merce aquell vos feu pendre
 y en una preso vos feu ell posar,
 perque no donasseu tal fe a entendre
 als qui la volien saber y compendre
 y encara per fer vos a vos desviar. 80

Turments y greus penes molt forts vos donaren
 la gent y-ls ministres del jutge aquell:
 lo vostre sant cors ab cordes ligaren
 y en creu cap avall, y axi us escorcharen,
 dels peus fins al cap levant vos la pell; 85

y·ls trists ydolatres, pensant que devieu
morir prestament per ser escorchat,
quant veren que vos encara vivieu
y·l nom de Jesus tostemps benehieu,
tantost fos per ells greument escapçat. 90

Lo vostre sperit ab gran alegria
donas en les mans del ver Creador
quant vos la greu mort prengues aquell dia
qu'el jutge infel axi us perseguia,
donant vos turments de molta terror; 95
y puix per Jesus passaveu tals penes
y·l seu beneyt nom tostemps confessas,
d'Aquell atenygues complides estrenes,
dels vostres treballs donant vos esmenes
y·l premi de gloria que tant desigas. 100

Y axi vos, beneyt, ab molta puxança
regnau en lo cel y ab gloria gran,
tenint ab Jesus molt gran amistança,
puix vos lo cregues ab ferma sperança,
105 Senyor dels senyors y rey subiran,
de hon gran honor als cels vos es feta
pels angels beneyts, ministres de Deu,
y ab tal companyia tan santa y eleta
vos, sant, triunfau ab vida perfeta
y ab molts privilegis, segons merexeu. 110

Oracio

Apostol insigne y molt venerable,
humil Berthomeu molt sant y perfet,
lum clara d'aquest trist mon variable
amich y dexeble molt fel y loable 5
del mestre Jesus per Ell molt elet,
puix vos en lo mon mostras la lum vera
a totes les gents, pricant los la fe,
yo us prech que·ns façau seguir la carrera,
dels vostres consells ab fe tan sancera
que no·ns desviem del infinit be, 10
y del Satanas vullau delliurar nos,
per lo que·ns pugam sens erra salvar nos.
AMEN.

Bibliografia

- ATKINSON, Clarissa W., *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Middle Ages*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991.
- BARCELÓ TRIGUEROS, Sergi, «L'estil i la llengua de Miquel Ortigues al *Cançoner sagrat de vides de sants*», *Scripta*, 2 (2013), 61-83.
- BATLLE HUGUET, Pedro, «Museo Diocesano de Tarragona: la colección de pinturas góticas», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 5 (1945), 210-215.
- , «Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y de su Museo Diocesano», *Boletín Arqueológico*, 52 (1952), 197-218.
- BEESTON, A. F. L., «The *Quaestiones Bartholomae*», *Journal of Theological Studies*, 25 (1974), 124-127.
- BERESFORD, Andrew M., *The Severed Breast: The Legends of Saints Agatha and Lucy in Medieval Castilian Literature*, Newark, DE, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2010.
- , *Sacred Skin: The Legend of St Bartholomew in Spanish Art and Literature*, en preparació.
- CROSS, Frank Leslie y LIVINGSTONE, Elizabeth A., *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford, University Press, 2005.
- CUMMINGS, Glenn, *A Study of the Twelve Apostles*, Mustang, OK, Tate Publishing, 2009.
- DE COURCELLES, Dominique, «De la louange collective à l'angoisse du salut individuel: étude du Ms. 3 de la Bibliothèque de Catalogne à Barcelone», *Mélanges de la Casa Velázquez*, 22 (1986a), 111-119.
- , «Els cossos dels sants en els càntics catalans del final de l'Edat Mitjana», en *Estudis de literatura catalana en honor de J. Romeu i Figueras*, ed. Lola Badia y Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalana y Universitat Autònoma de Barcelona, 1986b, I, 377-393.
- ELLIOTT, J. K., trans., *The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- ESBROECK, Michel van, «The Rise of St Bartholomew's Cult in Armenia from the Seventh to the Thirteenth Centuries», in *Medieval Armenian Culture*, eds. Thomas J. Samuelian y Michael E. Stone, Armenian Texts and Studies, 6, Chico, CA, Scholars Press, 1984, 161-178.
- FARMER, David Hugh, *The Oxford Dictionary of Saints*, 4ª ed., Oxford, University Press, 1997.
- FÉROT, Marius (ed.), *Le «Liber Mozarabicus Sacramentorum» et les manuscrits mozarabes*, *Monumenta Ecclesiae Liturgica*, 6, Paris, Institut France, 1912.
- GARCÍA DE ANDRÉS, Inocente (ed.), *El conhorto: sermones de una mujer. La Santa Juana, 1481-1534*, Colección Espirituales Españoles, A49, 2 vols. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

- GARCIA SEMPÈRE, Marinela, «Consideracions al voltant de la transmissió impresa de les obres dels escriptors del segle xv: sobre Miquel Ortigues», en *Estudis medievals en homenatge a Curt Wittlin*, eds. Lola Badia, Emili Casanova, y Albert Hauf, Symposia Philologica, 25, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2015, 189-202.
- GARDNER, Iain, «A Codex Leaf from a Short Recension (Rec. D) of the *Liber Bartholomaei* (LB)», in *Sixty-Five Papyrological Texts Presented to Klaas A. Worp on the Occasion of his 65th Birthday*, eds. F. A. J. Hoogendijk y B. P. Muhs, Papyrologica Lugduno-Batava, 33, Leiden, Brill, 2008, 19-28.
- GARDNER, Iain y JOHNSTON, Jay, «The *Liber Bartholomaei* on the Ascension: Edition of Bibliothèque Nationale Copte 132 f. 37», *Vigiliae Christianae*, 64 (2010), 74-86.
- GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse*, Oxford, Blackwell, 1980.
- GUDIOL, Josep y ACOLEA I BLANCH, Santiago, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Edicions Polígrafa, 1986.
- KAESTLI, J.-D. y CHERIX, P., *L'Évangile de Barthélemy, d'après deux écrits apocryphes*, Apocryphes, 1, Turnhout, Brepols, 1993.
- KLAUCK, Hans-Josef, *Apocryphal Gospels: An Introduction*, trans. Brian McNeil London, Continuum, 2003.
- MAGGIONI, Giovanni Paolo (ed.), Iacopo da Verazze, *Legenda aurea*, 2 vols., Firenze, Sismel y Edizione del Galluzzo, 1998.
- , «La trasmissione dei leggendari abbreviate del XIII secolo», *Filologia Mediolatina*, 9 (2002), 87-107.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs, «Creación y devoción en cancioneros catalanes: el *Cançoner sagrat de vides de sants*», *Revista de Poètica Medieval*, 28 (2014), 77-92.
- MASSÓ I TORRENTS, Jaume, *Repertori de l'antiga literatura catalana*, I: *La poesia*, Barcelona, Alpha, 1932.
- MASSÓ, Jaume y FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (eds.), *Cançoner sagrat de vides de sants*, Barcelona, Societat Catalana de Bibliòfils, 1912.
- MATA DE LA CRUZ, Sofía, *Museu Diocesà de Tarragona: pinacoteca gòtica, Arquebisbat de Tarragona*, Barcelona, Escua, 2012.
- MCBIRNIE, William Steuart, *The Search for the Twelve Apostles*, Carol Stream, IL, Tyndale House, 2008.
- MCDOWELL, Sean, *The Fate of the Apostles: Examining the Martyrdom Accounts of the Closest Followers of Jesus*, London, Routledge, 2015.
- MELERO-MONEO, Marisa, *La pintura sobre tabla del gòtico lineal: frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Memoria Artium, 3, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- MIQUEL I PLANAS, Ramon, «El Cançoner devot de'n Miquel Ortigues (segle XVI)», en *Bibliofilia*, II: *Recull d'estudis, observacions, comentaris y notícies sobre llibres en general y sobre qüestions de llengua y literatura catalanes en particular*, Barcelona, Alpha, 1915-1920, 1-55.

- MOLINA I FIGUERAS, Joan, «Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)», *Locus Amoenus*, 2 (1996), 125-139.
- MURRELL, Stanford E., *Twelve Men that Changed the World*, Raleigh, NC, Lulu Press, 2015.
- NÚÑEZ MORCILLO, Sergio, «La pintura mural tardogótica en la provincia de Valladolid: iglesia de San Bartolomé de Fompedraza», *Anales de Historia de Arte*, 23 (2013), 257-271.
- POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting, II: The Franco-Gothic Style*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1930.
- ROSE, Els, «Bartholomew: Apostle Against Idols», en *Ritual Memory: The Apocryphal Acts and Liturgical Commemoration in the Early Medieval West (c. 500–1215)*, *Mittellateinische Studien und Texte*, 40, Leiden, Brill, 2009, 79-123.
- RUFFIN, C. Bernard, «Bartholomew: The Israelite Without Guile», en *The Twelve: The Lives of the Apostles after Calvary*, 2^{da} ed., Huntington, IN, Our Sunday Visitor Publishing, 1997, 111-119.
- SANTOS OTERO, Aurelio de, trans., «El evangelio de Bartolomé», en *Los evangelios apócrifos*, 4^a ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, 285-301.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, «La lactancia en la hagiografía y las revelaciones femeninas: el caso de Juana de la Cruz», eds. Andrew M. Beresford y Lesley K. Twomey, *Christ, Mary, and the Saints: Reading Religious Subjects in Medieval and Renaissance Spain*, Leiden, Brill, en prensa.
- SCHIEBINGER, Londa, «Why Mammals are Called Mammals: Gender Politics in Eighteenth-Century Natural History», *The American Historical Review*, 98 (1993), 382-411.
- SPINOSA, Nicola, *Ribera: la obra completa*, Madrid, Grupo Villar Mir y Fundación Arte Hispano, 2008.
- SUREDA, Joan, *El Retaule de Sant Bartomeu*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986.
- TERVARENT, Guy de y GAIFFIER, Baudouin de, «Le diable, voleur d'enfants: à propos de la naissance des saints Étienne, Laurent et Barthélemy», en *Homenatge a Antoni Rubio i Lluch: miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, 3 vols., Barcelona, Imprenta de la Casa de Caridat, 1936, II, 33-58.
- VALENZE, Deborah, *Milk: A Local and Global History*, New Haven, CT, Yale University Press, 2011.
- YALOM, Marilyn, *A History of the Breast*, London, Pandora, 1997.



