

# La representación del milagro del ahorcado y del gallo en el *Oratorio dei Pellegrini* de Asís: una lectura escatológico-judicial del fresco de P. A. Mezzastris

Dianella Gambini  
Università per Stranieri di Perugia (Italia)

---

## Abstract

La narrazione pittorica costruita da Mezzastris per rappresentare il caso di giustizia del pellegrino impiccato può essere letta come una storia di morte e speranza cristiana di Salvezza escatologica. Nell'affresco ci sono tre elementi che permettono di sostenere questa ipotesi di lettura: 1) l'Apostolo Giacomo, rappresentato in modo tale da poter essere interpretato sia come protettore dell'*homo viator* contro le insidie di questo mondo, sia come guida dell'anima nel suo viaggio ultraterreno verso il giudizio finale e la città dei salvi, la Gerusalemme celeste; 2) il gallo ierofanico. Lo stentoreo animale suggerisce un'analogia simbolica con il gallo che Prudenzio equipara a Cristo Giudice apocalittico nel momento in cui, «con voce forte», detterà sentenza e separerà i giusti dai peccatori prima dell'arrivo della Salvezza eterna; 3) la città idealizzata che appare sullo sfondo dell'affresco. Evoca la «nuova Gerusalemme», dimora di tutti coloro che Cristo Giudice avrà dichiarato salvi, e meta agognata dai pellegrini che camminano con speranza verso di essa.

**Parole chiave:** San Giacomo Apostolo, simbolismo cristiano del gallo, giudizio escatologico e Salvezza

The pictorial narrative constructed by Mezzastris to represent the case of justice involving the hanged pilgrim can be read as a story of death and of the Christian hope for eschatological Salvation. In the fresco there are three elements that support this interpretive hypothesis: 1) the Apostle James, represented in such a way that he may be interpreted both as the protector of the *homo viator* against the pitfalls of this world and as the guide of the soul in its otherworldly journey toward the Last Judgement and the city of the saved, the heavenly Jerusalem; 2) the hierophanic rooster. The stentorian animal suggests a symbolic analogy with the one that Prudentius equates with Christ as apocalyptic Judge when, «with a loud voice», he will pronounce judgement and separate the righteous from the sinners before the arrival of eternal Salvation; 3) the idealized city that appears in the background of the fresco. It evokes the «new Jerusalem», the dwelling place of all those whom Christ the Judge will have declared saved, and the much-desired destination of pilgrims who walk toward it in hope.

**Keywords:** St. James the Apostle, Christian symbolism of the rooster, eschatological judgement and Salvation

La narración pictórica construida por Mezzastris para representar el caso de justicia del peregrino ahorcado puede ser leída como una historia de muerte y esperanza cristiana de salvación escatológica. En el fresco hay tres elementos que permiten sustentar esta hipótesis de lectura: 1) el Apóstol Santiago, representado de manera tal que puede interpretarse tanto en términos de protector del *homo viator* contra las insidias de este mundo como en el sentido de guía del alma en su viaje ultraterreno hacia el último juicio y la ciudad de los salvos, la Jerusalén celestial; 2) el gallo ierofánico. El estentóreo animal sugiere una analogía

simbólica con el gallo que Prudencio equipara a Cristo Juez apocalíptico en el momento en que, «con fuerte voz», dicte sentencia y segregue a justos y pecadores antes de la llegada de la Salvación eterna; 3) la ciudad idealizada que aparece al fondo del fresco. Evoca la «nueva Jerusalén», morada de todos aquellos que Cristo Juez haya declarado salvos, y meta anhelada por los peregrinos que caminan con esperanza hacia ella.

**Palabras claves:** El Apóstol Santiago, simbolismo cristiano del gallo, juicio escatológico y Salvación

**Dianella Gambini** è docente ordinario di Lingua Spagnola e Traduzione all'Università per Stranieri di Perugia, di cui è stata Vicerettore. Ha insegnato all'Università degli Studi di Perugia e presso le Università di Santiago de Compostela e Complutense di Madrid. I suoi interessi di ricerca vertono sulla traduttologia e la letteratura romantica, modernista e del Siglo de Oro. Dagli inizi della carriera accademica si occupa della realtà culturale gallega, in particolare della letteratura odepòrica di tematica jacobea e dell'opera di Valle-Inclán, che ha tradotto in italiano (*Femeninas*, *Epitalamio*) e a cui ha dedicato studi di critica ed ermeneutica letteraria, oltre che di ricezione critica in Italia.

Dianella Gambini is Professor of Spanish Language and Translation at the University for Foreigners of Perugia, where she was Vice-Rector. She has taught at the University of Perugia and at the Universities of Santiago de Compostela and Complutense in Madrid. Her research interests focus on Translation Studies and Romantic, Modernist and Siglo de Oro literature. Since the beginning of her academic career, she has been concerned with the Galician cultural reality, in particular the odepòric literature of Jacobean themes and the work of Valle-Inclán, which she has translated into Italian (*Femeninas*, *Epitalamio*) and to which she has devoted studies in literary criticism and hermeneutics, as well as critical reception in Italy.

Dianella Gambini es Catedrática de Lengua Española y Traducción en la Universidad para Extranjeros de Perugia, de la que fue Vicerrectora. Ha enseñado en la Universidad de Perugia y en las Universidades de Santiago de Compostela y Complutense de Madrid. Sus intereses de investigación se centran en la traductología y la literatura romántica, modernista y del Siglo de Oro. Desde el inicio de su carrera académica se ha ocupado de la realidad cultural gallega, en particular de la literatura odepórica de tema jacobeo y de la obra de Valle-Inclán, que ha traducido al italiano (*Femeninas*, *Epitalamio*) y a la que ha dedicado estudios de crítica literaria y hermenéutica, así como de recepción crítica en Italia.

En un trabajo reciente, Paolo Caucci von Saucken y Giuseppe Arlotta han documentado la existencia en Italia de setenta y tres obras artísticas cuyo tema principal es el milagro jacobeo del peregrino ahorcado<sup>1</sup>, una abundancia que no sorprende porque en toda la geografía sagrada de Occidente es copiosísima la difusión de imágenes y símbolos relacionados con la veneración del Apóstol y el Camino de Santiago.

Para entender el fenómeno es necesario ampliar el discurso y retroceder en el tiempo hasta llegar a la causa de su origen. Ya a partir de la alta Edad Media,

<sup>1</sup> *San Giacomo, la forca e il gallo. Atlante delle opere d'arte in Italia*, Pomigliano d'Arco-Perugia, Edizioni Compostellane-Centro Italiano Studi Compostellani, 2021. A los dos autores se debe la localización e identificación de las obras; las fichas descriptivas, acompañadas de bibliografía, han sido elaboradas por diferentes redactores.

Existen, al menos, dos versiones de la leyenda del peregrino ahorcado. En la más antigua no figura el episodio del gallo y la gallina asados que empiezan a cacarear para anunciar la salvación del joven suspendido en el patíbulo, por intercesión de Santiago, y además la acción se desarrolla en la localidad francesa de Toulouse. Está recogida en el Libro II del *Códice Calixtino* (s. XII) que contiene una colección de veintidós milagros atribuidos al Apóstol Santiago y realizados en diversas regiones de Europa. El lugar que ocupa en el manuscrito es el quinto.

De la segunda versión, que incluye las circunstancias del intento de seducción amorosa y de los gallos redivivos, se tiene noticia escrita por primera vez a comienzos del s. XV. El noble francés Nompar de Caumont llevó a cabo entonces, concretamente en 1417, un viaje a Galicia, del cual realizó una descripción detallada con las distintas localidades por las que pasó. En relación con Santo Domingo de la Calzada, hace alusión al milagro y ofrece esta narración del mismo: «*C'est assavoir que ung pelerin et sa femme aloient à Saint Jaques et menoient avec eux ung filz qu'ilz avoient, moult bel enfant. Et en l'ostelerie où ilz logerent la nuyt, avoit une servente qui se cointa dudit enfant moult grandement et pour ce qu'il n'eut cure d'elle, si fut grandement indignée contre luy. Et le nuyt, quant dormoit, elle entra en sa chambre et mist une tasse d'argent de celles de l'ouste en son échirpe. Et lendemain matin quant le père et mère et filz se levèrent, tindrent leur chemin avant, et quant furent passés le ville, le servente dist asson mestre que une tasse estoit perdue et que lez pelerins qui léans avoient couchié, la devoient avoir emblé. Et tantost l'ouste fist aler après eux savoir s'il estoit ainssi ; et lez aperseurent ben une lieue loing, et disrent s'ilz avoient eu une tasse ? Et ilz distrent que non, ne pleust à Dieu, car ils estoient bons vrays pelerins, et jamès ne feroient telle malvestie. Et ceulx ne les voloient croire ains serchiérent premièrement le père et le mère et ne trouvèrent riens ; et puis vont sercher l'enfant et trouvarent le tace en l'eschirpe où le servente l'avoit mise. De quoy les pelerins furent moult esbays ; et alerent tourner l'enfant en le ville et là menèrent à le justice. Et fut jutgié estre pendu, de quoy le père et mère eurent grant deul, mez pourtant ne demourerent aler leur pelerinatge à Saint Jaques ; et puis s'en tournarent en leur pais, et vont passer audi lieu de Santo Domingo et alerent au gibet pour veoir leur enfant pour prier Dieu pour son ame. Et quant ilz furent bien près se prindrent forment à pleurer. Et l'enfant fut tout vif et leur vayt dire que ne menassent deul, car il estoit vif tout sain. Car depuis qu'ilz partirent, ung preudhomme l'avoit tout dis soustenu par les piés que n'avoit eu nul mal. Et encontinent ils s'en alerent au jutge, disant qu'il luy pleust fere descendre du gibet leur enfant, car il estoit vif. Et le jutge ne le vonloit jamès croire pour ce que estoit impossible. Et tout jour plus fort le père et mère aférmer qu'il estoit ainxi ; et le jutge avoit fait aprester son disner où il avoit en l'aste au feu ung coli et une jeline qui rosti estoient. Et le jutge vayt dire qu'il creyoit ainxi tost que celle poulailler de l'aste que estoit près cuyte, chantessent, comme que celluy enfant fusse vif. Et encontinent le coli et le jalin sordirent de l'aste et chantèrent. Et lors le jutge fut moult merveillés et assembla gens pour aler an gibet. Et trouvèrent qu'il estoit veoir, et le mirent à bas sain et vif. Et il ala compter comme il ne savoit riens de le tace et comme le chambrier l'avoit prié. Et ycelle fust prise et comfessa le vérité, qu'elle l'avoit fait pour ce qu'il n'avoit voulu fere sa volonté ; et fut pendue. Et encore ha, en l'eglise, ung coli et une jeline de le nature de ceulx qui chantèrent en l'aste devant le jutge ; et je lez ay veuz de vray, et sont tous blancs»* (*Voyage d'oultremer en Jherusalem par le seigneur de Caumont, l'an MCCCC XVIII*. Publié pour la première fois d'après le ms. Britannique, par le marquis de la Grange, París, Aug. Aubry, 1858, págs. 144-145).

La primera versión es probablemente la base sobre la que fue creada la segunda.

la propagación del culto a las reliquias de los santos por la ecumene cristiana tuvo como efecto que los itinerarios devocionales se extendiesen rápidamente y se intensificase la movilidad de los fieles que acudían a visitar los sitios donde reposaban los restos mortales de las venerandas figuras<sup>2</sup>. Compostela, que albergaba el cuerpo del primer Apóstol martirizado, se convirtió, junto a Roma y Jerusalén, en una de las tres grandes metas de los peregrinos. Santiago —en cuyo nombre estos recibían acogida y cuidados durante el viaje— fue invocado como el protector por excelencia, ya fueran a Compostela, a Roma, a Tierra Santa o a otros santuarios. Todo ello explica por qué Europa se fue poblando de iglesias, capillas, calles, puentes, puertas urbanas y hospitales dedicados al Apóstol.

En Umbría, la representación del milagro puede observarse en la vidriera de la basílica de San Domenico de Perugia<sup>3</sup> (s. XIV) (Figs. 1-5), donde la leyenda se plasma sin el portento de las aves redivivas en la mesa del corregidor, conforme a la versión transmitida por el *Códice Calixtino* y la *Legenda Aurea* de Jacobo de la Vorágine (s. XIII). En cambio, el doble milagro de conservar la vida del inocente peregrino colgado de la soga y de devolvérsela al gallo asado se halla reproducido en dos frescos que decoran, respectivamente, el *Oratorio dei Pellegrini* de Asís<sup>4</sup> (s. XV) (Figs. 6-7) y la iglesia de San Giacomo in Poreta<sup>5</sup> (s. XVI) (Figs. 8-9), un pequeño pueblo en las afueras de Spoleto, a orillas de la antigua vía Flaminia que llevaba a Roma.

2 Un buen testimonio de este fenómeno es el Libro V del *Códice Calixtino*, llamado *Guía del Peregrino*, que aporta diversos consejos para la realización del peregrinaje a Santiago: además de las reliquias a visitar a lo largo del viaje, la valoración de los pueblos y gentes de la Ruta, la identificación de las localidades, la enumeración de las etapas hasta Compostela y una detallada descripción de la catedral de Santiago.

3 Los autores son Pietro di Nardo e Bartolomeo di Pietro, que terminan la obra en el año 1411. Véase la ficha descriptiva de Jacopo Caucci von Saucken en CAUCCI VON SAUCKEN, P. – ARLOTTA, G., *ob. cit.*, p. 140.

En cuanto a la presencia de elementos culturales y culturales jacobeos en la ciudad de Perugia, véase GAMBINI, D., *Una città, un rione, la sua strada compostellana. Ricostruzione di un quadro di civiltà europea a Perugia*, en “Compostellanum”, 3-4 (2018), págs. 537-564; Id., *Una città, un rione, la sua strada compostellana. Ricostruzione di un quadro di civiltà europea a Perugia. Apparato iconografico con note. II PARTE*, en “Compostellanum”, 3-4 (2019), págs. 509-554.

4 El pintor es Pier Antonio Mezzastris, que firma el contrato de encargo de obra el 21 de mayo de 1477. Véase la ficha descriptiva de Jacopo Caucci von Saucken en CAUCCI VON SAUCKEN, P. – ARLOTTA, G., *ob. cit.*, p. 138.

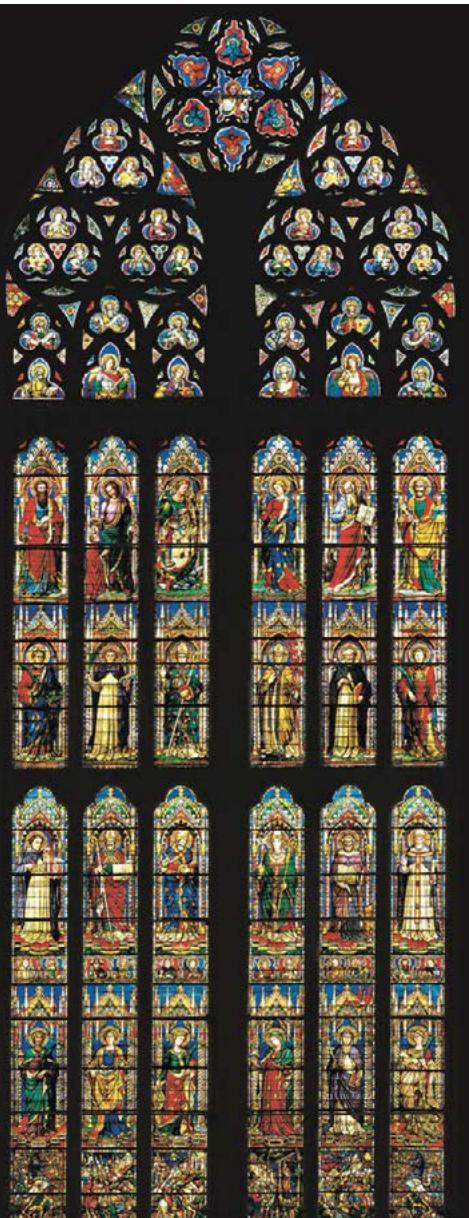
5 El fresco, que lleva la fecha de 1526, fue realizado por Giovanni di Pietro, llamado Lo Spagna. Véase la ficha descriptiva de Mirko Santanicchia en *ibid.*, p. 144.



Fig. 1. Perugia. Basílica de San Domenico.



Fig. 2. Lateral del pozo (s. XV) situado en el centro de la plaza que está frente a la basílica de San Domenico. La concha jacobea indicaba que los peregrinos podían beber de su agua.



Figs. 3-5. Perugia. Basílica de San Domenico. La vidriera policromada de Mariotto di Nardo y Bartolomeo di Pietro (23 m x 8 m), terminada en 1411. Medallón polilobulado con la imagen de Santiago peregrino. Registro inferior de la vidriera. Milagro del peregrino ahorcado.

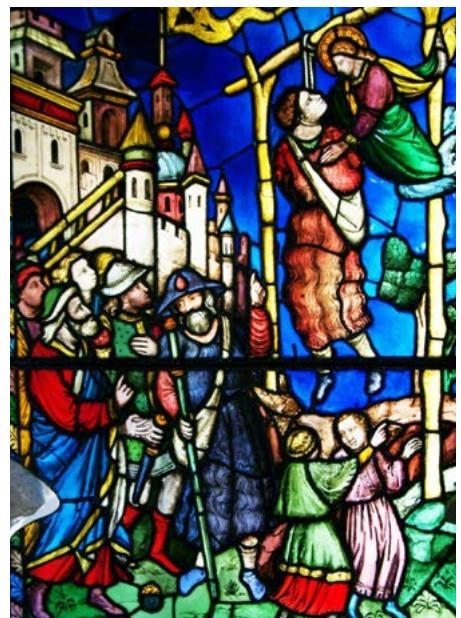




Fig. 6. Asís (Perugia). *Oratorio dei Pellegrini*. Fachada.

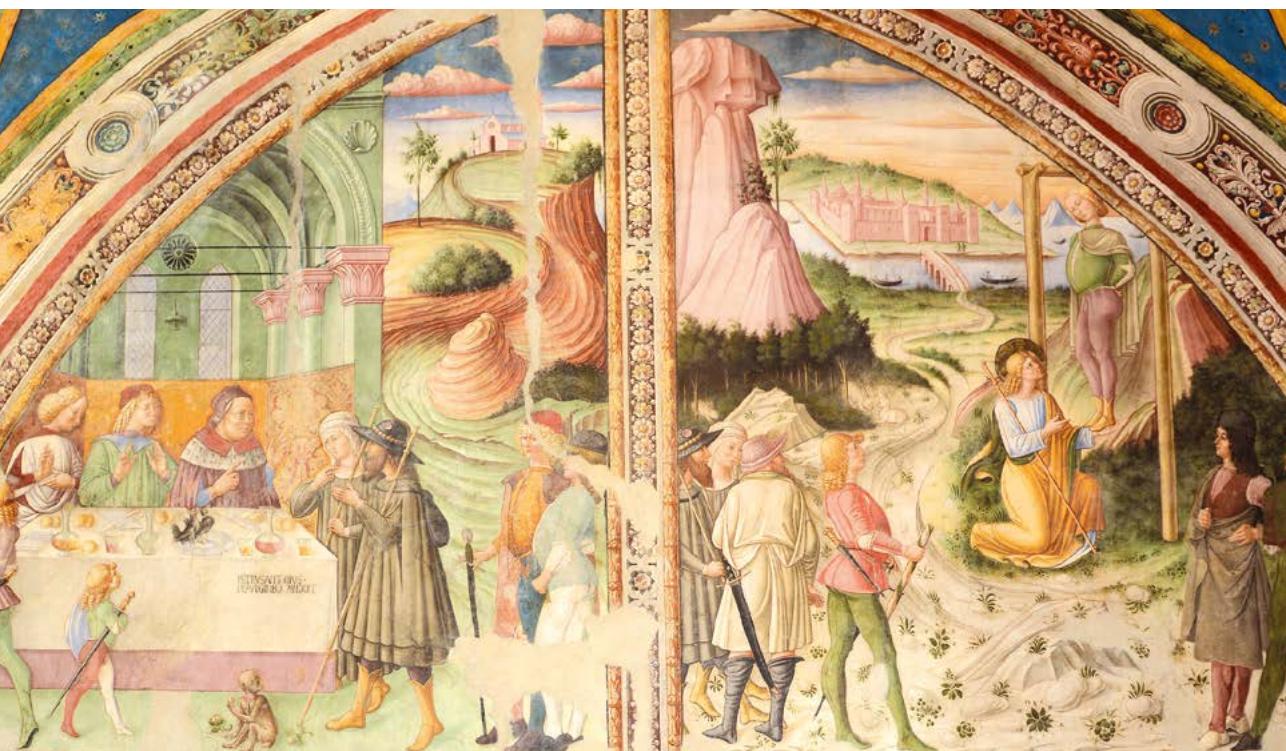


Fig. 7. P. A. Mezzastris, Representación del milagro del peregrino, la horca y el gallo, 1477 (fecha del contrato).



Fig. 8. Spoleto (Perugia). Iglesia de San Giacomo in Poreta.

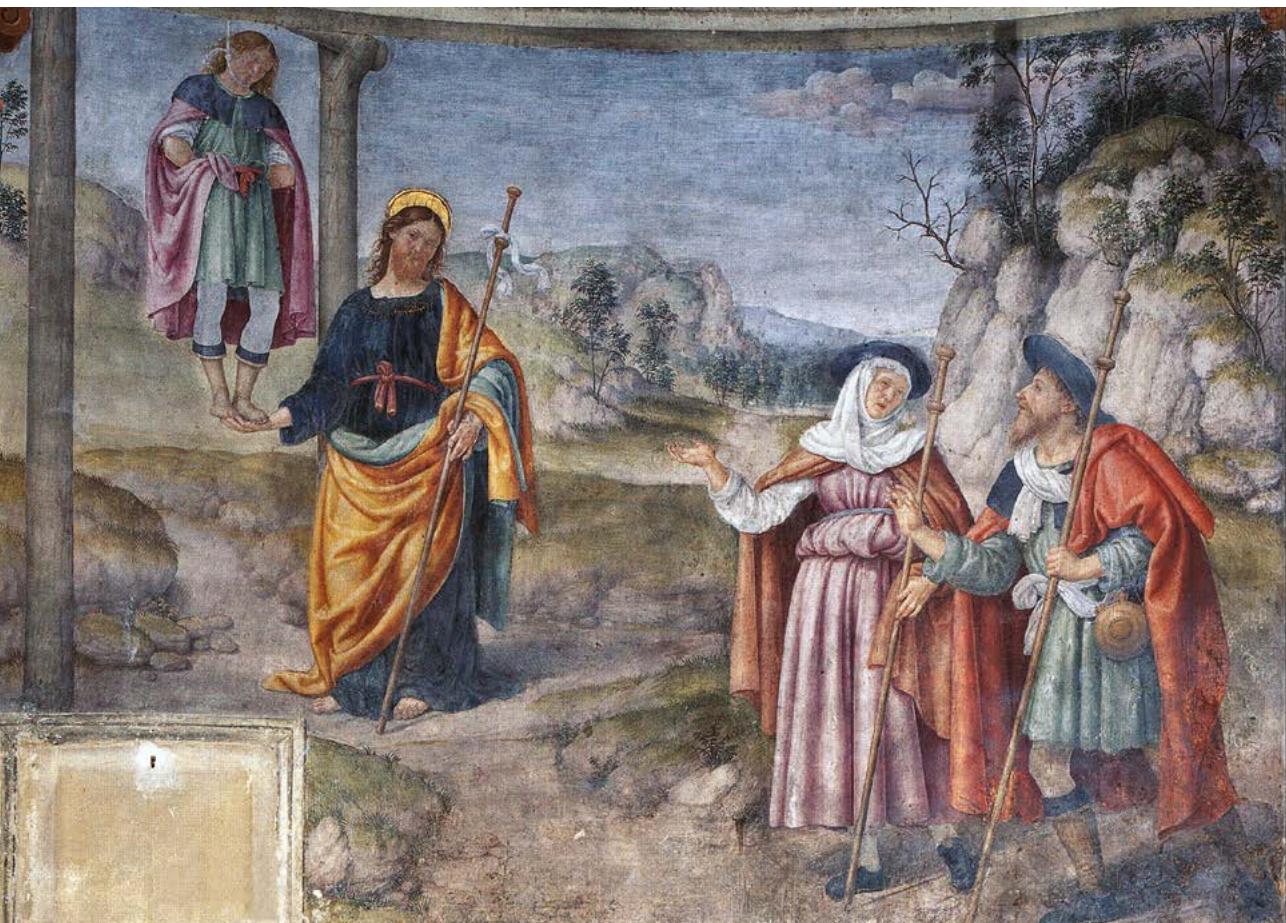


Fig. 9. Iglesia de San Giacomo in Poreta. Escena del milagro del ahorcado.

La presencia de tres representaciones en localidades ubicadas a poca distancia unas de otras, el relevante tamaño de las obras artísticas y su calidad estética —indicio de un rico mecenazgo— dan cuenta de la difusión e importancia del culto jacobeo en Umbría. Esto no es de extrañar, porque especialmente en la parte oriental de la región se cruzan algunas de las principales vías de comunicación y peregrinación de la Italia central: además de los itinerarios hacia Roma y Loreto (Fig. 10)<sup>6</sup>, de esta zona parte una serie de caminos que atraviesan los Apeninos y conducen al sur, por ejemplo a San Michele al Gargano, etapa devocional incluida desde la Alta Edad Media en la ruta hacia Tierra Santa<sup>7</sup>. Además, cabe destacar que Foligno —a medio camino entre Asís y Spoleto— desempeñó un importante papel en el s. XV como lugar de encuentro y partida de los peregrinos que se dirigían a Santiago de Compostela, procedentes también de los Abruzos y Las Marcas<sup>8</sup> (Fig. 11).

La frecuente reproducción del milagro en diversos géneros de la literatura y el arte europeo<sup>9</sup> se explica por dos circunstancias: la mayor popularidad de esta fábula en comparación con otras que circulaban en el mundo de los peregrinos y la ejemplaridad del milagro para transmitir valores y significados de la peregrinación a Compostela, propagados por el texto fundacional del culto jacobeo, el ya citado *Códice Calixtino*.

La historia del inocente ahorcado con la inclusión del episodio de los gallos —que en Italia empieza a manifestarse en la segunda mitad del s. XIV—<sup>10</sup> tenía como objeto subrayar bajo el velo de la alegoría el poder de Santiago, cuya fuerza de intercesión y protección se considera superior a la de otros santos que ayudan a sus devotos en diferentes circunstancias. El Apóstol asiste a quienes le invocan en todos sus menesteres<sup>11</sup>. Contemplando la escena del patíbulo, los

6 Véase Caucci Von Saucken, P., *La via dei cavalieri e dei pellegrini nell'Umbria medievale*, en “Compostella”, 23 (1997), págs. 40-51.

7 Véase SENSI, M., *Pellegrini dell'Arcangelo Michele e santuari garganici 'ad instar' lungo la dorsale appenninica umbro-marchigiana*, en “Compostella”, 27 (2000), págs. 19-50.

8 Véase MELONI, P. L., *Appunti sulla Peregrinatio Jacobea in Umbria*, en *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea*. Atti del Convegno internazionale di studi (Perugia 23-24-25 settembre 1983), a cura di G. Scialia, Perugia, Ed. Università degli Studi di Perugia-Centro Italiano di Studi Compostellani, 1985, págs. 171-197.

9 Sobre las fuentes, la ampliación de la trama y la plasmación de la leyenda en diversos géneros literarios y artísticos, véase CAUCCI VON SAUCKEN, P., *Introduzione*, en CAUCCI VON SAUCKEN, P. – ARLOTTA, G., *ob. cit.*, págs. 7-24.

10 *Ibid.*, p. 17.

11 «Brilla el gran Apóstol en Galicia con milagros divinos; mas también brilla en otros lugares, si la fe de sus devotos lo reclama; pues hace en toda la tierra prodigios grandes e inefables, no sólo oculta, sino manifiestamente. A los enfermos da la salud; a los presos, la libertad; a las estériles, la fecundidad de sus hijos; a las parturientas, el feliz alumbramiento; a los que zozobran en el mar, el puerto saludable; a los peregrinos, el regreso a su patria; a los necesitados, el alimento; a los moribundos, muchas veces, la vuelta a la vida; a todos los afligidos, alivio; suelta y rompe las cadenas, abre pronto las cárceles; regula el exceso de lluvias, serena el ambiente, refrena los vientos de las tormentas; los incendios del fuego devastador,

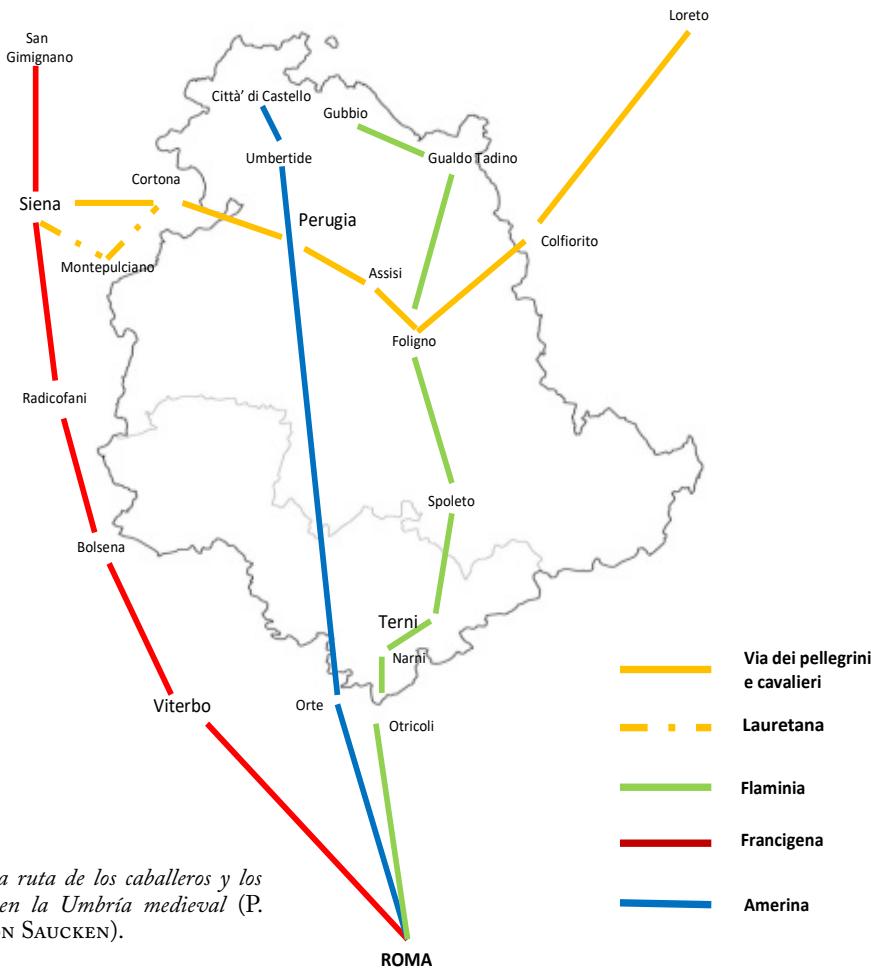


Fig. 10. La ruta de los caballeros y los peregrinos en la Umbría medieval (P. CAUCCI VON SAUCKEN).



11. Foligno (Perugia). Iglesia de San Giacomo, documentada en 1210. En el ábside, a la izquierda, estatua de Santiago (s. XVIII).

peregrinos podían constatar el cuidado con el que el patrono velaba por ellos, socorriéndoles de forma extraordinaria incluso en la hora postrera, cuando ya ni amigos ni parientes podían auxiliarles.

Como prueba de este poder misericordioso, y a efectos del análisis que se realizará del fresco de Asís, valgan los testimonios demológicos y tradiciones populares que documentan la creencia según la cual corresponde a Santiago ya decidir el momento adecuado para la partida del alma de esta tierra como gestionar su viaje ultraterreno por la Vía Láctea a través del llamado «ponte di San Giacomo»<sup>12</sup>. Y al final del viaje, durante la psicostasis que realiza San Miguel, de nuevo se le confía al Apóstol el papel de defender los méritos del alma cuando el diablo, con engañosas artimañas, intenta bajar el brazo de la balanza para impedir que entre en el Reino de los Cielos. Los cuentos y las imágenes artísticas presentan el «ponte di San Giacomo» como una pasarela sobre un río, semejante a la hoja de un cuchillo o a un sutil cabello, que solo pueden cruzar «los de alma buena»<sup>13</sup>. Buena muestra de ello es el fresco *Il Giudizio Finale* (1429) que decora la iglesia de Santa María in Piano en Loreto Aprutino (Abruzos). En la obra se ven las almas dirigiéndose a la Jerusalén celestial tras haber superado el puente del juicio y el pesaje del arcángel Miguel (Figs. 12-13).

Asimismo, los peregrinos podían extraer de la leyenda un advertencia práctica: prestar mucha atención en las tabernas para no incurrir en estafas y abusos. El aviso procedía de nuevo del *Códice Calixtino*, donde el tipo de engaño sufrido por el joven viajero ahorcado aparece entre los actos deshonestos perpetrados por los posaderos en perjuicio de sus huéspedes<sup>14</sup>.

Como señala Marco Piccat:

El episodio y su desarrollo eran tan conocidos que bastaban unos trazos para traerlos a la memoria: el milagro del «pendu dependu» o «de la potence», como se ha definido

por las oraciones de los hombres los extingue; impide que los ladrones maléficos y que los pérfidos gentiles dañen a los pueblos cristianos, como desearían; aplaca la ira y la venganza, da la tranquilidad. A todo el que le pide da el deseado auxilio, conforme a la ordenación de Dios, hasta a los gentiles, si lo invocan fielmente. Con razón, pues, a este Santiago se le llama el Mayor, pues grandes favores acostumbra a hacer en todas partes y a cualquiera» (*Liber Sancti Iacobi Códex Calixtinus*, trad. de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo (1951). Dirigida, prologada y anotada por A. Moralejo (1951). Con notas aumentadas por J. J. Moralejo y M. J. García Blanco (2004). Nueva edición actualizada por M. J. García Blanco, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2014, págs 191-192).

12 Véase LOMBARDI SATRIANI, L. M. - MELIGRANA, M., *Il ponte di San Giacomo: l'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Milano, Rizzoli, 1996.

13 *Ibid.*, p. 100.

14 Se lee en el sermón *Veneranda Dies*: «También se han de prever los peregrinos contra algunos malvados mesoneros que meten su anillo, o su sello de plata, en las alforjas o en los sacos de sus huéspedes cuando de noche están dormidos y cuando salen del hospedaje y han andado una milla los persiguen, y con este fraudulento pretexto los roban» (*Liber Sancti Iacobi Códex Calixtinus* ... *cit.*, p. 207).

Sobre este tema, véase CAUCCI VON SAUCKEN, J., *Il sermone Veneranda Dies del Liber Sancti Jacobi. Senso e valore del pellegrinaggio compostellano*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2001, págs. 90-91.



Fig. 12. Loreto Aprutino (Abruzos). Iglesia de Santa María in Piano. Fresco que representa el juicio final. En primer plano «Il ponte di San Giacomo».



Fig. 13. Loreto Aprutino (Abruzos). Iglesia de Santa María in Piano. «Il ponte di San Giacomo» (detalle).

en numerosas ocasiones, estaba marcado por motivos figurativos extremadamente elocuentes y contundentes: el contexto, la disposición, los caracteres e incluso los gestos de los protagonistas eran de fácil comprensión, de todo ello solo recientemente hemos perdido el rastro<sup>15</sup>.

La historia, además, mostraba eficazmente el dominio del Señor de la vida sobre la muerte y el triunfo de la Ley divina de justicia y misericordia sobre la arbitrariedad humana.

Centrándonos en la pintura de Asís, estos mensajes surgen de un mundo irreal donde el movimiento se percibe como suspendido fuera del tiempo. El artista resume la leyenda en dos visiones nítidas e idealizadas en las que el misterio interroga e impacta a los personajes sin alterar la compostura de las poses y apenas perturbando los semblantes y las miradas. Dispuestos en orden de sucesión temporal, los milagros del peregrino y del gallo aparecen en sendos paneles, separados y enmarcados en su conjunto total por orlas decorativas a fin de una mejor comprensión visual de los hechos representados.

La narración oral y escrita tradicional—que ya de por sí obliga a un desciframiento de sentido pues encadena varias metáforas—en este cuento por imágenes atrae aún más el interés del espectador atento<sup>16</sup>. El hecho se debe a la presencia de numerosos elementos simbólicos o alusivos que induce a buscar las relaciones que los conectan en un entramado de más complejo significado, puesto que «los símbolos no ocupan compartimentos estancos, sino que suelen aparecer asociados a otros en el discurso figurado»<sup>17</sup>.

Tratándose de un tema religioso, como método de análisis interpretativo hemos aplicado al texto los tipos exegéticos que provienen de la lectura de las Escrituras, a saber: 1) el literal<sup>18</sup>; 2) el alegórico, pues imágenes y símbolos re-

15 «La vicenda era così conosciuta nel suo evolversi che bastavano poche impressioni iconografiche per richiamarla alla memoria. Il miracolo del “pendu dependu” o “de la potence”, come è stato più volte definito, era d’altronde contrassegnato da motivi figurativi estremamente parlanti e forti: gli atteggiamenti, le situazioni, i caratteri, i gesti dei protagonisti erano di semplice leggibilità, di cui solo in tempi recenti abbiamo perso traccia» (*Il miracolo jacopeo del pellegrino impiccato. Riscontri tra narrazione e figurazione*, en *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea*. Atti del Convegno internazionale di studi (Perugia 23-24-25 settembre 1983), a cura di G. Scalia, Perugia, Ed. Università degli Studi di Perugia-Centro Italiano di Studi Compostellani, 1985, p. 290).

[Trad. de la autora]

16 Equivale a la figura del «lector atento». La definición se utiliza en la narratología para referirse al lector que realiza un análisis crítico e inferencial del texto participando activamente en la construcción de su significado.

17 RÁEZ PADILLA, J., *Manual de simbología: Tierra, agua, aire y fuego*, Oviedo, Septem Ediciones, 2015, p. 90.

18 El sentido literal de la obra se extrae de las formas de la «figuración» que de manera inmediata y llana la relacionan con los referentes extra-lingüísticos.

Empleamos el término «figuración» según el significado que le atribuye Gilles Deleuze en *Francis Bacon: Lógica de la Sensación* (trad. de I. Herrera, Madrid, Ed. Arena, 2009). El filósofo distingue entre «figurativo», «figuración» y «figura». Lo primero es la forma referida a un objeto que supuestamente representa;

miten a aspectos de la religiosidad y de la metafísica cristiana; 3) el tropológico o moral, dado que la obra transmite enseñanzas a los fieles sobre la importancia de obedecer a la Ley de Dios; 4) el anagógico, en cuanto la Salvación —tema crucial de la historia— es legible en clave escatológica como transformación de la existencia hacia la plenitud de lo divino<sup>19</sup>.

Sobre todo para la tarea interpretativa dirigida a desentrañar el sentido anagógico es importante tener en cuenta las circunstancias del contexto local que motivaron la creación artística, que han de considerarse a la luz de un dato general observable en toda Europa.

Fuera de las principales rutas de peregrinación que llevaban a Compostela, la presencia de temas relacionados con el culto a Santiago y sus milagros se debe a la labor de las cofradías constituidas bajo su advocación. Era habitual que estas asociaciones fundasen capillas y oratorios dedicados al patrono de los peregrinos y los ornamentasen con piezas artísticas u otros signos jacobeos. Los documentos de archivo registran la existencia en Asís de una *Societas illorum euntium de Assisio ad ecclesiam S. Iacobi de Galitia* ya en el año 1330. Por estos sabemos que en 1417 su mayordomo Rufino di Cola peregrinó a Santiago<sup>20</sup>. La *Societas jacobea* y la cofradía de San Antonio, que era muy activa en la ciudad, decidieron erigir juntas un oratorio en honor de sus santos protectores y encargaron la decoración al pintor de Foligno, Pier Antonio Mezzastris. Como queda documentado en el contrato firmado en 1477 el artista debía representar «dos historias de Santiago»<sup>21</sup> en la parte del edificio que correspondía al Apóstol.

---

lo segundo, lo ilustrativo y lo narrativo, y lo tercero, la forma referida a la sensación, eso es, a la forma de superar la figuración.

La importancia del sentido literal fue subrayada por Santo Tomás de Aquino, quien reconoce que «todos los sentidos parten de uno, el literal. Sólo del sentido literal puede partir el argumento, no del alegórico» (*Summa Theologiae* I, 1, 10, ad. 1, [https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,\\_Thomas\\_Aquinas,\\_Summa\\_Theologiae,\\_ES.pdf](https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae,_ES.pdf)) (última consulta: 28/10/2025).

19 A propósito de los cuatro sentidos de la Sagrada Escritura, Pauline A. Viviano escribe: «El sentido literal se refiere al significado de las palabras en sí mismas [...]. El sentido espiritual surge cuando lo que significan las palabras de un texto, sentido literal, tiene también otro significado que va más allá del literal [...] En la época medieval, se distinguían tres sentidos espirituales [...]: el sentido alegórico se refiere al significado que está oculto bajo la superficie del texto [...] Por medio de la interpretación alegórica, la verdad era descubierta; donde había estado el misterio ahora había revelación [...]. El sentido tropológico se preocupa por las lecciones morales que pueden derivarse del texto bíblico [...]. El sentido anagógico representa un cambio de enfoque hacia el futuro, especialmente hacia el final de los tiempos y las últimas cosas. Mira al objetivo de nuestro peregrinar por esta vida mientras somos 'guiados' a la casa celestial» (*Los sentidos de la Sagrada Escritura*, <https://www.usccb.org/bible/national-bible-week/upload/viviano-senses-scripture-sp.pdf>, págs. 1-2) (última consulta: 28/10/2025).

[el subrayado es de la autora]

Sobre la relación existente entre los cuatro sentidos de las Escrituras, véase SANTO TOMÁS DE AQUINO, *ob. cit.*, I, 1, 10.

20 Véase CAUCCI VON SACKEN, J., *ob. cit.*, p. 138.

21 «*Nella intrata, dal canto dentro ad man manca, doie storie de sancto Iacomo*» (CENCI, C., *Documentazione di vita assisiana*, 1300-1530, Grottaferrata, Ed. Collegi S. Bonaventurae Ad Claras Aquas, 1975, p. 757). [Trad. de la autora: Entrando por el acceso de la izquierda [aparecen] dos historias de Santiago].

El proceso de lectura comprensiva<sup>22</sup> permite identificar en el texto pictórico de Asís dos ejes temáticos que son fundamentales para explorar los niveles de sentidos anteriormente mencionados: 1) el peregrinaje como metáfora del caminar espiritual en clara alusión al viaje de la vida; 2) la Salvación que Dios quiere para todos, por la cual otorga constantemente gracia tanto al bueno como al malo. Así lo muestran las vicisitudes extraordinarias del peregrino y del juez.

Nos movemos en el terreno de los símbolos, que en la tradición cristiana actúan como recordatorios visuales y tangibles de verdades espirituales, y que en la cosmovisión teocéntrica medieval eran medios fundamentales para interpretar un mundo concebido como manifestación divina. A la luz de esto, las figuras de Santiago y del gallo se pueden leer como signos divinamente dados para transmitir un mensaje de Salvación y una exhortación a comportarse en el respeto a la Ley divina, en línea con lo escrito en la Biblia:

El inocente será tratado conforme a su inocencia, el malvado conforme a su maldad. Si el malvado se convierte de todos los pecados cometidos y observa todos mis preceptos, practica el derecho y la justicia, ciertamente vivirá, y no morirá. No se tendrán en cuenta los delitos cometidos; por la justicia que ha practicado, vivirá<sup>23</sup>.

Del nivel alegórico se accede al sentido tropológico, que descubre el significado moral de los símbolos pues la verdad divina se encubre tras ellos. El Apóstol, que en la primera escena mantiene vivo en la horca al peregrino inocente, subraya que aún hay tiempo para rectificar el curso de los acontecimientos. Evitando que se produzca la muerte de su devoto —de este modo el juez tiene ocasión de arrepentirse y restaurar los principios de justicia y amor inscritos en la Ley divina que había violado— el Santo testimonia la voluntad perseverante del Señor de renovar la vida del hombre en el orden intramundano para que también el pecador (el juez), vuelto al buen camino, alcance la Salvación eterna. El gallo hierofánico en la segunda escena contribuye al mismo fin. Instrumento sonoro movido de manera invisible por el Todopoderoso, su canto sobre la mesa suena como una sentencia sobrenatural de absolución del peregrino que induce al engréido magistrado a corregirse y a pronunciar el veredicto reparador del orden moral perturbado.

Debo estos datos de archivo a Elvio Lunghi, especialista y profesor de Historia del Arte Medieval de la Università per Stranieri de Perugia. Junto con Giordana Benazzi ha editado el volumen *Pierantonio Mezzastris. Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, Foligno, Ass. Orfini Numeister, 2006.

22 El proceso de lectura comprensiva tiene como finalidad identificar la idea principal (o las ideas principales) del texto.

23 La cita está tomada del libro de las profecías de Ezequiel (Eze 18: 20-22, <https://www.conferencia-episcopal.es/biblia/ezequiel/>) (última consulta: 28/10/2025).

Yendo más a fondo, puede que la escena judicial terrenal esté relacionada con el sistema judicial divino y aluda al destino que le espera al justo después de su muerte. La posibilidad de que la cobertura figurativa encierre un sentido anagógico es lo que distingue y caracteriza esta representación del milagro respecto a otras versiones figurativas y literarias de la cadena intertextual. El sentido anagógico representa un cambio de enfoque hacia el futuro, especialmente hacia el final de los tiempos y la bienaventuranza eterna. Mira al objetivo de nuestro peregrinar por esta vida (purificarnos para entrar en el Cielo) mientras somos «guiados» (el vocablo griego *anagoge* significa «conducir» o «guiar») a la *Civitas Dei*. Por tanto, en este último nivel de sentido los dos ejes temáticos mencionados convergen y se unen.

Como observa Jacques Le Goff<sup>24</sup>, en la sociedad fuertemente sacralizada medieval, el cristiano es llamado a mantener siempre consciente y viva la presencia del más allá, puesto que su Salvación está en juego en todo momento. La preocupación del creyente por el destino *post-mortem* afecta tanto al «estado» de salvado o condenado como al escenario en donde se localizará su vida futura. Todo dependerá de cómo se haya portado en la existencia terrenal. Tras la resurrección de los cuerpos y el juicio de Cristo, el justo vivirá eternamente en un lugar de delicias, el paraíso, mientras que el impío permanecerá por siempre en un lugar repleto de suplicios, el infierno. Acudamos a las palabras del historiador medievalista:

La creencia en la realidad ultraterrena confiere a la vida de los cristianos del tiempo características particulares. La vida en este mundo es un combate por la salvación, por la vida eterna. El mundo es un campo de batalla en donde el ser humano lucha contra el diablo, es decir, en realidad, contra sí mismo, puesto que, en su condición de heredero del pecado original, se encuentra a merced de caer en las tentaciones, de cometer maldades y de condenarse [...] Este combate entre vicios y virtudes se introdujo pronto en la literatura y en la iconografía cristianas [...] La vida cotidiana del cristiano o de la cristiana de la Edad Media se desarrolla en una trama escatológica<sup>25</sup>.

Al hilo de estas consideraciones, es pertinente recordar que en el arte europeo, entre finales del s. XV y mitad del s. XVI, alcanzó su máximo auge la producción de temática apocalíptica centrada en las realidades ultraterrenas y el juicio escatológico. Las representaciones del juicio final y la resurrección corpórea, del paraíso y el infierno, servían para comunicar importantes conceptos doctrinales y para reforzar la fe de los fieles, que podían apreciar plásticamente la potencia de la justicia divina, el pago por el pecado, la dádiva de la Salvación. Jacques Delumeau, especialista en la materia, escribe:

24 Véase *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, Akal, 2003.

25 *Ibid.*, p. 497.



Fig. 14. Asís (Perugia). *Oratorio dei Pellegrini*. Escena del milagro del ahorcado.

Las obras iconográficas más poderosas y numerosas dedicadas al Apocalipsis, al Anticristo y al Juicio Final datan todas de la época anterior a la Reforma y de la Reforma<sup>26</sup>.

En la pintura del milagro, Mezzastris podría haber plasmado la temática apocalíptica<sup>27</sup> de manera sintética e intensiva, excluyendo el aspecto catastrofista –muy enfatizado en el arte del tiempo– por no adaptarse al mensaje esperanzador de la leyenda. El elemento figurativo que refiere al imaginario del *eschaton* es la ciudad visible en el primer panel, que se corresponde con la iconografía de la *Civitas Dei* (Fig. 14) predominante en el Occidente cristiano:

El paraíso del Génesis era un jardín, en consonancia con la realidad climática y el imaginario de los Orientales; el paraíso de la Edad Media occidental, mundo de ciudades antiguas y nuevas, se concebía principalmente en forma urbana, dentro de una muralla, siguiendo el modelo de la Jerusalén celestial<sup>28</sup>.

Si atendemos a los pasajes del Apocalipsis donde San Juan describe la Ciudad Santa, comprobaremos las analogías existentes entre esta y la construcción de la pintura. El evangelista la describe «como piedra de jaspe cristalino» (Ap. 21: 11); se presenta con «una muralla grande y elevada» (Ap. 21: 12), «su longitud es igual a su anchura» (Ap 21: 16) y con «un río de agua de la vida,

26 «Les plus puissantes et les plus nombreuses réalisations iconographiques consacrées à l'Apocalypse, à l'Antéchrist et au Jugement dernier datent toutes du temps de la Préréforme et de la Réforme» (Préface, en VAN DER MEER, F., *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Fonds Mercator, 1978, p. 9). [Trad. de la autora].

27 Una temática de ilustre tradición en Asís: piénsese en el Ciclo de la Apocalipsis de Cimabue en la Basílica Superior de San Francisco.

28 «Il paradiso della Genesi era un giardino, in conformità con la realtà del clima e dell'immaginario degli Orientali; il paradiso dell'Occidente medievale, mondo di città vecchie e nuove, fu concepito perlopiù in forma urbana all'interno di una città cinta di mura, sul modello della Gerusalemme celeste» (Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi, a cura di J. Le Goff e J.-C. Schmitt, t. 1, Torino, Einaudi, 2003-2004, p. 11). [Trad. de la autora]

reluciente como el cristal» (Ap 22: 1)<sup>29</sup>. En la obra pictórica es de color rosáceo, tiene forma cuadrada, está rodeada de altas murallas, a orillas de un río que la circunda y solo es accesible a través de un puente que reposa sobre una serie de pilares. Lejana, casi irreal en el silente sosiego del paisaje natural, forma un vivo contraste con el *theatrum mundi* del primer plano.

Otro elemento útil para respaldar la hipótesis de la identificación procede del contexto de producción de la obra y se relaciona con los responsables del encargo. Como la Jerusalén celestial representa la meta definitiva de todo peregrino, es comprensible que los miembros de la *Societas jacobea* desearan verla reflejada en el fresco de su oratorio. En este sentido, hay un detalle en la configuración espacial que es de mucha trascendencia para la lectura crítica anagógica: justo desde el patíbulo parte el sendero que a ella conduce. Santiago, al pie de la horca, es interpretable de dos maneras: en el viaje terrenal protege y ayuda al *homo viator* contra las insidias y trampas que le tiende continuamente el demonio; como psicopompo, le asegura asistencia cuando su alma, en el mundo ultraterreno, se encamine hacia el último juicio y, como es de esperar, a la Jerusalén celestial. De hecho, las figuras que están a punto de llegar a las murallas de la ciudad traen en las manos bordones (Fig. 15).

Tampoco se debe olvidar la afinidad del fresco de Asís con el de Loreto Aprutino. En ambos, los componentes semióticos susceptibles de interés se encuentran en la misma secuencia en el espacio: el Apóstol —presente como personaje en la pintura de Asís, aludido por el «ponte di San Giacomo» en la iglesia de Santa María en Piano—; el puente; la ciudad allende el río como meta<sup>30</sup>.

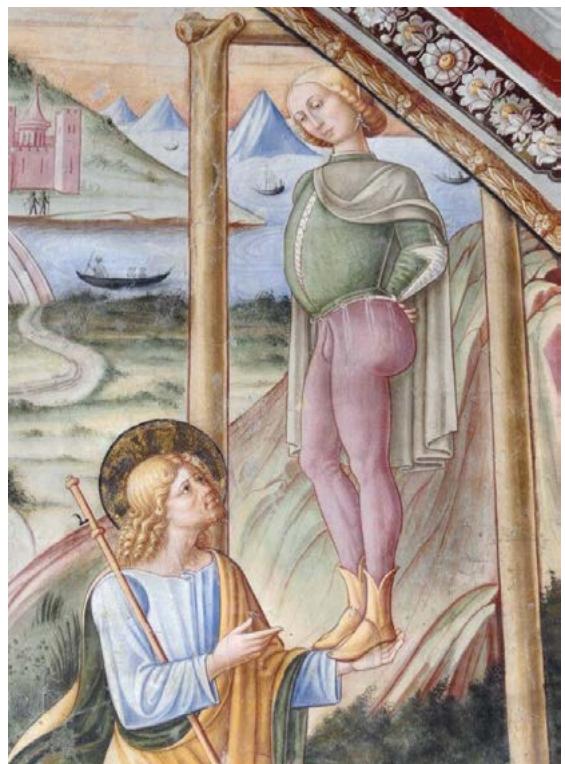


Fig. 15. Asís (Perugia). *Oratorio dei Pellegrini*. Detalle de la escena del milagro del ahorcado.

29 <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/apocalipsis/> (última consulta: 28/10/2025).

30 En muchos tratados religiosos, el puente es el elemento que media la relación espacial entre este mundo y el más allá. Véase LOMBARDI SATRIANI, L. M. – MELIGRANA, M., *ob. cit.*; LEÓN AZCÁRATE, J. L. DE, *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007.

Buscando el sentido anagógico, las dos escenas del fresco, vistas a contraluz, desprenden un inédito encanto.

En la atmósfera profana del banquete (Fig. 16) vemos aparecer:



Fig. 16. Asís (Perugia). *Oratorio dei Pellegrini*. Escena del milagro del gallo.

- 1) el tema de la resurrección de la carne por medio del gallo redivivo;
  - 2) a través de este —que es el animal solar por excelencia y el símbolo de la luz naciente— percibimos alusiones a Cristo en la tríplice conceptualización de: a) Resucitado de la noche de la muerte, b) Luz y vida nueva para el pecador<sup>31</sup>, c) Juez al amanecer del último día de la humanidad;
- y en la escena del milagro del ahorcado (Fig. 14):
- 3) Santiago se muestra como protector del peregrino en la vida de ultratumba<sup>32</sup>;
  - 4) el peregrino se presenta como figura de los justos que se encaminan hacia la Jerusalén celestial.

31 Cristo se define simbólicamente como el sol y la luz en varias interpretaciones bíblicas, ya que es considerado como la fuente de luz y vida para el mundo, quien guía a la humanidad a través de las tinieblas. El Profeta Malaquías predice la venida del «Sol de justicia» que traerá Salvación: «Pero a vosotros, los que teméis mi nombre, os iluminará un sol de justicia y hallaréis salud a su sombra» (Mal 3: 20, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/malaquias/>) (última consulta: 28/10/2025). En el Evangelio de San Juan, Jesús se describe a sí mismo como la «luz del mundo», comparándose con el sol que disipa la oscuridad: «Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no camina en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida» (Jn 8: 12, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/juan/>) (última consulta: 28/10/2025). En el Salmo 84 (83): 12 se lee: «Porque el Señor Dios es sol y escudo, el Señor da la gracia y la gloria; y no niega sus bienes a los de conducta intachable» (<https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/salmos/>) (última consulta: 28/10/2025).

32 Véase GARCÍA SERRANO, P., *Los tres conceptos del Apóstol Santiago*, en «Lucero», 1 (1990), págs. 10-16.

El gallo ha sido el elemento clave para activar la interpretación escatológico-judicial, dado que tiene una carga metafórica capaz de poner en tensión la virtualidad simbólica de otros signos del texto pictórico y construir con ellos la contextura de máximo poder significativo. En este punto, nos interesa examinar los sentidos figurados que el animal ha acumulado a lo largo de la historia, puesto que en torno a ellos gira y adquiere sentido la lectura anagógica.

La naturaleza solar del gallo, su función de mensajero del día y su papel como cabeza y guardián del gallinero, no podían dejar de inspirar a dos importantes escritores del cristianismo latino como San Ambrosio y Prudencio (s. IV). San Ambrosio, en el himno *Aeterne rerum Conditor*<sup>33</sup>, desarrolla de manera original el motivo del gallo respecto a la tradición griega y romana asignándole el valor simbólico de Cristo Luz anterior a la luz: orienta a los caminantes a través de la oscuridad [el pecado], los libera de las tinieblas [ignorancia espiritual, muerte espiritual], es centinela en lo más profundo de la noche y heraldo del día. En las estrofas sucesivas la figura animal es representación simbólica de Cristo como mensajero del día de la Salvación<sup>34</sup>. Fue al llorar tras el canto del gallo cuando Pedro, la «Piedra de la Iglesia», corrió a la fuente de la Misericordia, pidió con penitencia el agua y el Señor de la Vida no se la negó<sup>35</sup>. Como el Apóstol, el pueblo de Dios, reunido bajo la presidencia del sacerdote para celebrar el sacrificio eucarístico, lava con lágrimas sus culpas y la esperanza y la fe vuelven a cuantos se han perdido<sup>36</sup>. La parte final del himno compendia los varios significados que el obispo de Milán y doctor de la Iglesia

33 SANT'AMBROGIO, «*Aeterne rerum Conditor, / Noctem diemque qui regis*» (vv. 1-2) [Creador perpetuo del universo, / que gobiernas la noche y el día].

[La traducción al español del himno de San Ambrosio ha sido realizada por la autora basándose en el texto latino recogido en *Inni sacri giusta il breviario di papa Urbano VIII*. Traduzione dal latino de' signori R. de Fusco, A. Lenci e A. Mazzarotta, t. 1, Napoli, tipografía di Gennaro Palma, 1837, págs. 17-20].

34 En los vv. 5-13 es figura de Cristo Luz y Salvación: «*Praeco diei jam sonat / Noctis profundae perwigit, / Nocturna lux viantibus / A nocte noctem segregans / Iubarque solis evocat. / Hoc excitatus lucifer / Solvit polum caligine, / Hoc omnis errorum cohors / Viam nocendi deserit*» [Trad. de la autora: Ya canta el heraldo del día / que en lo más profundo de la noche vela / En la oscuridad luz de caminantes / Que separa la noche tenebrosa de la noche próxima a la luz / Y llama al rayo del amanecer. / Despertada por él, la estrella de la mañana / Despeja el cielo de las sombras, / Y la multitud de perdidos / Abandona el camino del mal].

35 En los vv. 15-16 es figura de Cristo Renovación de la conciencia: «*Hoc ipsa Petra Ecclesiae / Canente culpa diluit*» [Trad. de la autora: Al oír ese canto, incluso la Piedra de la Iglesia / Llora su culpa].

36 Vv. 20-21-24: «*Gallus negantes arguit. / Gallo canente spes redit, / [...] / Lapsis fides revertitur*» (*ibidem*). [Trad. de la autora: El gallo acusa a los que reniegan de la fe. / Al canto del gallo se reaviva la esperanza / [...] / se renueva la fe en los que han caído].

Vv. 25-32: «*Jesu, labentes respice, / Et nos videntendo corrige: / Si respicis, labes cadunt, / Fletuque culpa solvitur. / Tu lux refulge sensibus, / Mentisque somnum discute, / Te nostra vox primum sonet, / Et vota solvamus tibi*» (*ibidem*).

[Trad. de la autora: Pon tus ojos, Señor, en quien vacila, / Y que a todos corrija tu mirada: / Si nos honras con tu mirada, Los vicios se extinguen / Y las culpas se disuelven a través del arrepentimiento. / Tú, o Luz, ilumina nuestros corazones, / Disipa el sopor de la mente (N.d.T. el pecado): / Sé el primero a quien, orantes, / Se eleven nuestras voces].

atribuye al gallo como figura crística: su canto se convierte en el cántico de la comunidad entera. El gallo-Cristo ha anunciado a la humanidad la Luz de la Salvación, y esta, liberada del pecado, eleva su himno de alabanza. La asamblea orante invoca a Jesucristo como luz que corrige, ilumina, dona el perdón de los pecados y la reconciliación con Dios.

San Ambrosio dedica un amplio espacio al simbolismo del gallo también en el tratado *Hexamerón* que fue muy popular en la Iglesia antigua y medieval. Tras definir el canto del animal como «*suavis*» y «*utilis*», se detiene en el significado de esta *utilitas* espiritual. Precisamente en la parte final del Libro V, el simbolismo del gallo revela con mayor claridad el significado de Jesús. El teólogo obispo reitera la imagen de Cristo gallo místico de la Salvación, que se alcanza a través del sincero arrepentimiento<sup>37</sup>.

A continuación, sigue la invocación a Jesús para que perdone los pecados:

puesto que el gallo de Pedro cantó en nuestro sermón [el acto penitencial de la comunidad eclesial al inicio de la celebración de la misa] dirija Cristo su mirada benévolamente hacia nosotros. Se apresure la Pasión del Señor, que cada día condona nuestras culpas y obra el perdón de los pecados<sup>38</sup>.

37 Hemos consultado SANT'AMBROGIO, *L'Esamerone ossia Dell'origine e natura delle cose*, testo con introduzione, versione e commento di Mons. Dr. E. Pasteris (Torino, Società Editrice Internazionale, 1937, págs. 561-567) ya que el exégeta ambrosiano enriquece con un aparato de notas textuales y contextuales esclarecedoras su traducción y comentario sobre la imagen de Cristo gallo místico como pordador de: a) luz y renovación de las conciencias; 2) resurrección, y 3) vida eterna a través del sacramento de la eucaristía.

Se extraen de este trabajo crítico las citas del *Hexamerón*.

«*Est etiam galli cantus [...] non solum suavis, sed etiam utilis, qui quasi bonus cohabitator et dormitantem excitat et sollicitum admonet et viantem solatur processum noctis canora significatione protestans. Hoc canente latro suas reliquit insidias, hoc ipse lucifer excitatus oritur caelumque inluminat [...], hoc (canente) devotus adfectus exsilit ad precandum, legendi quoque munus instaurat, hoc postremo canente ipsa ecclesiae petra culpam suam diluit, quam priusquam gallus cantaret negando contrarerat. Istius cantu spes omnibus reddit, aegri relevatur incommodum [...], revertitur fides lapsis, Iesus titubantes respicit, errantes corrigit. Denique respexit Petrum, et statim error abscessit, pulsa est negatio, secuta confessio [...]. Respice nos quoque, Domine Iesu. Ut et nos propria recognoscamus errata, solvamus piis fletibus culpam, mereamur indulgentiam peccatorum [...] Da quaeas lacrimas Petri [...]*» (Libro V, Giorno V, págs. 561-565).

[Trad. de la autora: También el canto del gallo es [...] no solo agradable, sino incluso útil, porque como un buen compañero de habitación, despierta al que está dormido, avisa a quien ya se inquieta y conforta al caminante, indicando con su señal estentórea el final de la noche. A su canto, el ladrón abandona sus fechorías y la estrella de la mañana en persona se levanta e ilumina el cielo [...]; a su canto, el corazón devoto se eleva a la oración y reemprende además la lectura interrumpida; a su canto, en fin, la misma Piedra de la Iglesia lava la culpa que había contraído con su negación, antes de que cantara el gallo. Con su canto, a todos vuelve la esperanza, se alivia la angustia del enfermo [...] se renueva la fe de los que han caído, Jesús vuelve a mirar a los que vacilan, corrige a los que están en el error. Así volvió su mirada a Pedro y al punto desapareció el error, se retractó de su negación, siguió a esto la confesión [...]. Míranos también a nosotros, Señor Jesús, para que también nosotros reconozcamos nuestras faltas, borremos con lágrimas piadosas nuestra culpa y merezcamos indulgencia por nuestros pecados [...]. Danos, te lo rogamos, las lágrimas de Pedro].

38 «*quoniam Petri gallus in nostro sermone cantavit [...] in nos pia Christi ora convertat. Adproperet Iesu Domini Passio, quae cottidie delicta nostra condonat et munus remissionis operatur*» (idem, págs. 566-567). [Trad. de la autora].

Finalmente San Ambrosio invita a la comunión sacramental a todos aquellos que han purificado sus culpas y renovado su vida espiritual. La dimensión eclesial sella la exhortación:

El Señor, benigno, no quiere que nadie se vaya en ayunas, para que no se desmaye por el camino [...] por eso también se desea la refección [comer del pan y beber del cáliz<sup>39</sup>]. Después de haber [...] cantado con el gallo [...] las águilas [los miembros de la asamblea] se reúnan alrededor del cuerpo de Jesús<sup>40</sup>.

Al igual que San Ambrosio, el autor hispanolatino Prudencio (s. IV) celebra al gallo como figura de Cristo<sup>41</sup>. En el poema I del *Cathemerinon*, titulado *Himno para cuando canta el gallo*, inicialmente asocia la figura animal a la de Cristo despertador del sopor del pecado con su luz de vida: «El heraldo alado del día / canta la luz cercana. / Cristo, que nos llama a la vida, / despierta las mentes»<sup>42</sup>. Prudencio utiliza los mismos tropos que San Ambrosio (Cristo Luz y Renovación de las conciencias; Cristo Salvación y Redención)<sup>43</sup>; añade, además, un significado metáforico nuevo vinculando la voz del gallo a la de Cristo Juez apocalíptico: «Esa voz con que las aves, plantadas al pie mismo del techo,

La mencionada *Domini Passio* es una referencia a la celebración del sacrificio eucarístico de la misa que renueva y perpetúa el sacrificio de la cruz: «La Misa que es, al mismo tiempo y de modo inseparable, el memorial del sacrificio de la cruz y el banquete sagrado de la comunión en el Cuerpo y la Sangre del Señor. La celebración de este sacrificio eucarístico está totalmente orientada hacia la unión íntima de los fieles con Cristo por medio de la comunión» (*Catechismus Ecclesiae Catholicae*, n. 1382, [https://mercaba.org/ARTICULOS/E/EUCA\\_01/tema\\_9\\_la\\_eucaristia\\_banquete\\_de\\_la\\_comunion.htm](https://mercaba.org/ARTICULOS/E/EUCA_01/tema_9_la_eucaristia_banquete_de_la_comunion.htm)) (última consulta: 28/10/2025).

39 En la Iglesia Primitiva, la Comunión se administraba y recibía ordinariamente bajo las dos especies. Tal era la práctica mencionada por San Pablo en 1 Cor 11: 28 (<https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/1-corintios/>) (última consulta: 28/10/2025).

40 «*Bonus Dominus dimittere ieiunos non vult, ne quis deficiat in via [...] ideo refectio corporis desideratur [...] ideo qui [...] cum gallo cantavimus, iam domini canamus mysteria, et ad corpus Iesu conveniant aquilae peccatorum ablutione renovata*» (*ibid.*, p. 566-567).

[Trad. de la autora].

41 Michele Cutino ha analizado el *gallicinium* de San Ambrosio y el de Prudencio, realizando una lectura comparativa para individuar las peculiaridades de cada poema. Véase *El himno Ad galli cantum y la poesía de la luz de Ambrosio a Prudencio*, en *Éter divino: Teopoética de la luz y el aire*, F. L. Borrego Gallardo y M. Herrero de Jáuregui (eds.), Madrid, Ediciones Universidad San Dámaso, 2018, págs. 177-196.

42 Vv. 1-4: «*Ales diei nuntius / lucem propinquam praecinit; / nos excitatur mentium / iam Christus ad vitam vocat*» (*Hymnus ad galli cantum*, <https://ccel.org/ccel/prudentius/cathimerinon/cathimerinon.p010.html>) (última consulta: 28/10/2025).

[Trad. de la autora].

43 A propósito de Cristo Luz que renueva las conciencias, Prudencio toma como ejemplo a Pedro, que pecó durante la noche para después arrepentirse al canto del gallo (*ibid.*, vv. 49-72). En la parte final del poema (*ibid.*, vv. 97-100) se refuerza el vínculo simbólico entre el gallo y Cristo Salvación y Redención a través de la siguiente invocación de la asamblea orante: «*Tu, Christe, somnum dissice, / tu rumpe noctis vincula, / tu solve peccatum vetus / novumque lumen ingere*» [Trad. de la autora: Oh Cristo, aleja tú el sueño, / rompe tú las cadenas de la noche, / borra tú el antiguo pecado / y trae una nueva luz].

alborotan poco antes de que la luz lance sus rayos, figura es de nuestro juez»<sup>44</sup>. En la sonoridad de su canto resuena el eco de la «fuerte voz»<sup>45</sup> divina que se alzará del trono<sup>46</sup> cuando todos, vivos y muertos, estén a la espera de recibir sentencia (vv. 13-16) y los «hijos de las tinieblas» sean segregados de los «hijos de la luz»<sup>47</sup>.

En la escena convivial de la leyenda se despliegan todos los valores metafóricos que San Ambrosio y Prudencio atribuyen a Cristo gallo místico. A tal propósito cabe señalar que estas composiciones eran muy conocidas, ya que «siguiendo el ejemplo de los dos profetas Moisés y David, la Iglesia Católica Romana introdujo, por tradición apostólica, el canto de los himnos en los oficios divinos»<sup>48</sup>.

Vemos dos gallitos negros palpitantes de vida erguidos en el mismo plato donde antes yacían cocinados. Mientras tanto, el corregidor, sentado con sus comensales, mira a los padres del peregrino que —según la narración tradicional— han ido a su mansión para anunciarle que su hijo se mantiene con vida en el patíbulo tras su vuelta del santuario compostelano (Fig. 7). Antes de que sucediera el prodigo, el magistrado, entre incrédulo, irónico y sarcástico, les había objetado que el joven estaba tan vivo como las aves que él se disponía a comer. En el fresco lo vemos extender los índices de las manos —como indicando el origen divino del hecho maravilloso (Fig. 17)— en el momento en que la voz estentórea del animal suena sobre la mesa como un veredicto esculpatorio proclamado desde lo alto, imposible de discutir. La fuerza inherente en el canto del ave se ofrece al corregidor, y este, como un nuevo Pedro, transforma su error en virtud<sup>49</sup>.

44 «*Vox ista, qua strepunt aves / stantes sub ipso culmine / paulo ante quam lux emicet, / nostri figura est iudicis*» (*ibid.*, vv. 13-16).

[Trad. de la autora].

45 «Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que descendía del cielo [...] Y oí una gran voz desde el trono que decía: «He aquí la morada de Dios entre los hombres, y morará entre ellos, y ellos serán su pueblo» (Ap 21: 2-3, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/apocalipsis/>) (última consulta: 28/10/2025).

46 «Vi un trono blanco y grande, y al que estaba sentado en él. De su presencia huyeron cielo y tierra, y no dejaron rastro. Vi a los muertos, pequeños y grandes, de pie ante el trono. Se abrieron los libros y se abrió otro libro, el de la vida. Los muertos fueron juzgados según sus obras, escritas en los libros [...] Y si alguien no estaba escrito en el libro de la vida fue arrojado al lago de fuego» (Ap 20: 11-15, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/apocalipsis/>) (última consulta: 28/10/2025).

47 Este contraste se encuentra en la Biblia, especialmente en la Epístola de San Pablo 1 Tes 5: 4-8, que diferencia a los que viven de acuerdo con la luz (en el día) de los que se mueven en la oscuridad (en la noche) ( <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/biblia-tesalonicenses/> ) (última consulta: 28/10/2025).

48 *Introduzione*, en *Inni sacri giusta il breviario di papa Urbano VIII ... cit.*, p. 11.

49 El corregidor se traslada inmediatamente al lugar donde está el peregrino, y al encontrarlo vivo, ordena que lo bajen del patíbulo y lo entrega a sus padres. Ante el segundo milagro, revelador de la inocencia del joven, admite su error judicial, anula la sentencia emitida y condena a la posadera.



Fig. 17. Asís (Perugia). *Oratorio dei Pellegrini*. Detalle de la escena del milagro del gallo.

Haciendo una lectura integral de los dos paneles, el gallo que «sentencia», en conexión simbólico-metáforica con la ciudad alusiva de la Jerusalén celestial

Cabe destacar que en la producción artística centrada en el tema de la negación y arrepentimiento de San Pedro, el gallo aparece frecuentemente como figura profética o parenética que anuncia el paso de lo negativo del pecado a lo positivo de la salvación del Apóstol. En la Plena Edad Media lo encontramos como tipo iconográfico de la última cena, por ejemplo en el techo de la Real Colegiata de San Isidoro de León (s. XI-XII) (<https://www.romanicodeigital.com/el-romanico/imagenes-romanico/pinturas-murales-de-panteon-real-ultima-cena>), ciudad y centro neurálgico en las rutas hacia Santiago. La estudiosa María Rodríguez Velazco explica así el fenómeno de su introducción en la representación del último banquete del Señor con los Apóstoles: «En esta pintura se añade un pormenor muy significativo para señalar que en muchos programas decorativos la Última Cena adquiere significado pleno en un ciclo más amplio de la pasión de Cristo. Nos referimos al gallo, detalle que refiere gráficamente las palabras de Cristo a San Pedro en la Última Cena (“Esta noche, antes de que el gallo cante, me negarás tres veces”, Mt 26, 34)» (*Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media milagros*, en “Revista Digital de Iconografía Medieval”, 16 (2016), p. 124).

Como símbolo parenético y resurreccional vuelve a aparecer en diferentes épocas y contextos geográficos. En *L'ultima cena* del italiano Francesco Bassano (1586), a poca altura sobre el nivel de la mesa, se observan tres gallos colgados de un palo como referencia a la triple negación de Pedro ([https://it.wikipedia.org/wiki/Ultima\\_cena\\_\(Bassano\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Ultima_cena_(Bassano)) ). En *L'ultima cena* que decora el frontal del altar de la iglesia de Contrà Santa Corona (Vicenza) (mosaico de piedra dura diseñado por Bovio Da Feltre, 1671), el gallo figura como emblema resurreccional asociado con el pelícano, otro de los animales más representados en la simbología funeraria cristiana. El significado complementario de las dos figuras es evidente: por un lado, el Señor ofrece su propio cuerpo y sangre en la eucaristía para alimentarnos y darnos la vida eterna; y por otro, con su luz, vence las tinieblas del pecado y de la muerte (<https://www.ultimacena.afom.it/vicenza-chiesa-di-santa-corona-tarsia-con-ultima-cena/>).

sugiere la imagen de Cristo cuando aparezca como Juez Supremo en la hora del Apocalipsis. El animal, al nacer a una nueva vida de resucitado, evoca también la figura de Jesús levantándose del sepulcro<sup>50</sup>. El evento divino muestra a todos los que pecan que siempre se les ofrece la oportunidad de salvarse de la muerte espiritual, como manifiesta el caso del Justicia.

Así se muestran las dos connotaciones apocalípticas—judicial y salvífica—, que reenvían al nivel del sentido anagógico.

Un elemento de interés del fresco es el lugar donde se produce el milagro.

El motivo del gallo que vuelve a la vida en el asador o sobre la mesa para desmentir actitudes de incredulidad y afirmar la verdad era recurrente ya antes de su introducción en la historia del peregrino ahorcado<sup>51</sup>. En el relato de viaje de Nompar de Caumont, el episodio ocurre dentro de la chimenea ante los ojos del juez y de los padres del peregrino; en cambio, en las representaciones pictóricas y literarias que empiezan a proliferar posteriormente, el hecho suele suceder durante la reunión convivial. El segundo tipo iconográfico iba obviamente en la dirección de potenciar el dramatismo de la escena, siendo el banquete un lugar de mayor énfasis patémico<sup>52</sup> por su ostensividad e interobservabilidad<sup>53</sup>.

50 Muchos autores de literatura religiosa han asociado el gallo a Cristo Resucitado debido a la creencia de que la resurrección tuvo lugar a la hora del Galicinio. Adalbert G. Hamman describe cómo la iglesia de Roma celebraba antiguamente el rito de la resurrección, que empezaba la noche anterior al domingo: «[...] El canto del gallo anuncia el nuevo día, día de fiesta y día de alegría. Se rompe el ayuno. La celebración de la eucaristía adquiere su sentido pleno de memorial de la muerte y de la resurrección de Jesucristo. Nunca los corazones de los cristianos estaban más ardientes que ese día, cuando con el alba volvían a emprender sus quehaceres cotidianos» (*La vida cotidiana de los primeros cristianos*, Madrid, Ed. Palabras, 1985, p. 212).

Siendo ligado a la imagen del sol que vence las tinieblas, el gallo es portador de una simbología funerario celeste ascensional. Al romper la noche con su canto, manifiesta el carácter esperanzador de la escatología cristiana donde la muerte coincide con el acceso a una nueva vida, culminante fuera del devenir mediante la resurrección de la carne y la comunión eterna de los justos con Dios.

51 En ciertas vernacularizaciones medievales del Evangelio apócrifo de Nicodemo se narra que Judas, antes de ahorcarse, conversa en casa con su madre, empeñada en asar capones. Desairando las palabras de la mujer sobre la inminente resurrección del Señor, el Iscariote dice que «Jesús no puede resucitar más de lo que este capón puede cantar». Al instante, el animal se desprende del espetón y empieza a gritar por toda la casa. Aplicadas a personajes y situaciones diferentes, pero con la misma función de desmentir las actitudes escépticas y afirmar la verdad, las mismas imágenes u otras similares se encuentran en las baladas inglesas y bretonas de la Baja Edad Media. Sobre estos antecedentes, véase PICCAT, M., *art. cit.*, págs. 304-308.

52 Se emplea el término «patémico» según el significado que tiene en GREIMAS, A. J., – FONTANILLE, J., *Semiotica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*, México D. F.- Buenos Aires, México Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Siglo XXI Editores, 2002.

53 Aumentando el número de asistentes al milagro, se intensificaba el efecto de las manifestaciones somáticas que expresaban «pasiones»: atención, sobresalto, respeto, alitez, crispación, mofa. Se utiliza el término «pasión» según el significado que reviste en *ibid.*

Sobre los conceptos de ostensividad e interobservabilidad relacionados con las manifestaciones somáticas de las «pasiones», Ugo Savardi e Ivana Bianchi comentan: *«la sorpresa è uno dei comportamenti concessi biologicamente che affermano la priorità del ciò che si vede a livello pre-linguistico, quando cioè i conti si fanno soltanto con l'ostensività del dato e la sua interosservabilità (e d'altronde anche gestualmente la sorpresa si*

En el primer plano de la escena merecen mención dos elementos figurativos: la vasija y el mono. Distantes y aislados dentro de ella, comparten una relación simbólico-conceptual con los otros signos y significados de la figuración pues sirven para entender mejor el mensaje moral: el triunfo de la verdad sobre la falsedad y, por ende, de la justicia. En el lado izquierdo, suspendido en el aire, reconocemos, gracias al *hors-texte*<sup>54</sup>, el recipiente objeto de la calumnia de robo, metido a hurtadillas por la posadera dentro de la alforja del peregrino (Fig. 18). En el centro, sentado frente a la mesa, se ve un simio con una especie de fruto en la mano (Fig. 19). Tiene la cabeza girada hacia los padres del ahorcado, como sorprendido por su discurso, cuya consecuencia será el desvelamiento de la mentira de la mujer. Hay que tener en cuenta que en el arte cristiano a menudo se representa al diablo en forma de mono con una manzana en la mano o en la boca, en cuanto es el emblema de la caída de Adán y Eva<sup>55</sup> (Figs. 20, 21, 22). Además, es imagen del hombre degradado por sus vicios:

En el cristianismo, el mono representa solo los aspectos inicuos de la naturaleza humana: lujuria, fastuosidad, frivolidad, indecencia, codicia, vanidad, malicia, astucia, idolatría, alma indolente y perversión de la palabra de Dios. En la Edad Media, Satanás fue descrito como la *simia Dei*, y en el arte cristiano el diablo se representa a menudo como un mono con una manzana en la boca, emblema de la caída, y el cuerpo encadenado, símbolo del pecado vencido por la virtud<sup>56</sup>.

*esprime con lo stare “a bocca aperta”, puntando lo sguardo e talvolta il dito nella direzione dell’evento che ha sorpreso e che così viene consegnato all’interosservazione; e la verificabilità della realtà del fatto è tutto in quel “guarda!”*» (Le questioni dei classici, in *Gli errori dello stimolo*, a cura di U. Savardi e I. Bianchi, Verona, Cierre Ed., 1999, p. 161).

[Trad. de la autora: La sorpresa es uno de los comportamientos que se dan biológicamente, que afirman la prioridad de lo que se ve a nivel prelingüístico, es decir, cuando solo se tiene en cuenta la ostensividad del dato y su interobservabilidad (por otra parte, también gestualmente la sorpresa se expresa con la boca abierta, dirigiendo la mirada y, a veces, el dedo en dirección al acontecimiento que ha sorprendido y que así se entrega a la interobservación; la verificabilidad de la realidad del hecho está toda en ese «¡mira!»].

54 Elegimos esta definición para explicar la noción de *hors-texte*: «un espacio imaginario [...] gracias al cual se está a la vez dentro y fuera del texto, gracias al cual tiene sentido lo que se lee: este efecto de *hors-texte* permite interpretar lo leído, (en su defecto, son necesarias numerosas notas explicativas), y para cada texto actualiza ciertas referencias y las organiza en sistema» (SPECEL DE CHIRINOS, M.-C., *La subversión de una escritura: Madame Bovary de Gustave Flaubert*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2000, p. 153).

55 En la miniatura *Adán nombrando a los animales* (s. XII) el mono aparece representado con una manzana en la mano, imitando anticipadamente el acto que va a causar la caída edénica. Como comenta Laura Bossi, en el preciso instante en que Adán es investido de una autoridad divina que le da el poder sobre los animales, el simio está ahí para recordarle que no es muy diferente de las bestias (véase *Historia natural del alma*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2022). La miniatura aparece recogida en el trabajo de Jurij Pirastu, *Metafore, simboli e allegorie della scimmia tra l’Età antica e il Medioevo* ([https://www.academia.edu/105143394/Metafore\\_simboli\\_e\\_allegorie\\_della\\_scimmia\\_tra\\_lEt%C3%A0\\_antica\\_e\\_il\\_Medioevo?uc-sb-sw=47714338](https://www.academia.edu/105143394/Metafore_simboli_e_allegorie_della_scimmia_tra_lEt%C3%A0_antica_e_il_Medioevo?uc-sb-sw=47714338)) (última consulta: 28/10/2025).

56 «Nel Cristianesimo, la scimmia rappresenta solo gli aspetti iniqui della natura umana: lussuria, fasto, frivolezza, indecenza, avidità, vanità, malizia, furberia, idolatria, l’anima indolente e il pervertimento della parola di Dio. Nel Medioevo, Satana fu descritto come la simia Dei, e nell’arte cristiana il diavolo è spesso



Fig. 18. Asís (Perugia). *Oratorio dei Pellegrini*. Detalle de la escena del milagro del gallo.



Fig. 19. Asís (Perugia). *Oratorio dei Pellegrini*. Detalle de la escena del milagro del gallo.



Fig. 20. *Adán nombrando a los animales*, s. XII.



Fig. 23. Alberto Durero, *La Virgen y el Niño con el mono*, hacia 1498.



Fig. 21. Alexandre-François Desportes, *Bodegón*, 1725.



Fig. 22. Pieter Bruegel el Viejo, *Dos monos encadenados*, 1562.

En la época en que pinta Mezzastris, la iconografía cristiana de la Virgen con el niño comienza a incluir también la figura del primate, que, situado a los pies de María, indica la sumisión de la mentira ante el poder de la divinidad. Un ejemplo representativo es el cuadro *Virgen con el niño y el mono* de Alberto Durero (hacia 1498) (Fig. 23). Manteniendo firme el significado primario, es de destacar que la simia, habiéndose «convertido en un animal familiar en la vida europea, desde principios del s. XII simboliza lo exótico, lo espectacular, y se mantiene en cautividad por sus bromas»<sup>57</sup> (Fig. 24).

Tratándose de una escena de solaz, podríamos suponer que Mezzastris ha utilizado el mono para enriquecer el decorado con un elemento curioso y divertido. En realidad, el modo en que lo retrata alude a su valor demoníaco: tiene como atributos la manzana edénica y un collar con argolla del que pende una cuerdecita, símbolo de su sometimiento. Para evidenciar la relación causal existente entre el animal y la vasija, el artista los pinta con los mismos colores y matices. En contraste con los signos evocadores de la escatología de la gloria, el primate encarna el mal metafísico y moral, cuyo fin es destruir los planes salvíficos de Dios y llevar al hombre al infierno. Esta hipótesis queda reforzada en el personaje del niño [inocencia] con la espada en la mano colocado entre la vasija/mujer y el mono/diablo, interpretable como emblema de la justa justicia que pone fin a la arbitrariedad del juez (Fig. 25).

Al lector provisto de saber enciclopédico y conocimientos del co-texto<sup>58</sup>, el sentido literal de la figuración de Asís posibilita las tres representaciones mentales y modelos de significados ilustrados, que los biblistas medievales reunían bajo la definición «sentido espiritual del texto»<sup>59</sup>.

A modo de conclusión: la representación de Asís, al igual que otras, no incluye la escena final con la sentencia que decreta la liberación del inocente y el castigo de la culpable, pero al creyente que conoce la trama no le es difícil entender la interacción entre la Ley divina y el derecho humano con sus limitaciones, clave para captar el enfoque moral de la leyenda. Los roles patémicos<sup>60</sup> que desenvuelven los actantes sorprendidos por el misterio lo invitan a reflexionar sobre las acciones de deshonestidad, venganza y arbitrariedad, a valorar el

raffigurato come una scimmia con una mela nella bocca, emblema della caduta, e il corpo in catene, simbolo del peccato sconfitto dalla virtù» (*Dizionario dei simboli*, a cura di M. Eliade e I. P. Couliano, Milano, Jaca Book, 2017, s.v.).

[Trad. de la autora].

57 «fin dall'inizio del XII secolo, diventata un animale familiare nella vita europea, simboleggia l'esotico, lo spettacolare, viene tenuta in cattivato per i suoi scherzi» (UGUCCIONI, A., *Salomone e la regina di Saba: la pittura di cassone a Ferrara*, Ferrara, G. Corbo Ed., 1988, p. 44).

[Trad. de la autora].

58 «[...] zona de mediaciones entre texto y extratexto» (SPECEL DE CHIRINOS, M.-C., *ob. cit.*, p. 153).

59 Véase la nota 19.

60 Véase la nota 52.



Fig. 24. Anonimo ferrarese, *L'incontro di Salomon con la regina di Saba*, 1473.



Fig. 25. Asís (Perugia). *Oratorio dei Pellegrini*. Detalle de la escena del milagro del gallo.

arrepentimiento tras el pecado, la recompensa al sufrimiento del justo, el amor misericordioso de Dios.

Nuestra interpretación cobra impulso con la lectura de los comentarios de la Biblia y de las obras de San Ambrosio y Prudencio; además, tiene en cuenta la visión de la moderna teología según la cual la hermenéutica de los textos de la tradición de la fe debe entrar en correlación con la experiencia humana del contexto histórico contemporáneo, suscitando una interpretación creativa. De este modo el mensaje cristiano transmitido por la tradición es actualizado sin cesar, de forma viva. De hecho, uno de los retos clave que se pone la teología de hoy es mantener «la actitud profética»<sup>61</sup>, consistente en

61 VÉLEZ CARO, O. C., *El método teológico. Fundamentos, especializaciones, enfoques*, Bogotá, Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2008, p. 54.

«anunciar los cielos nuevos y la tierra nueva» (Ap. 21: 1) que hagan posible que el ser humano armonice su relación con el cosmos, consigo mismo, con los otros y con Dios, en todas sus dimensiones: económica, genérica, cultural, generacional<sup>62</sup>.

Al hilo de este paradigma, la interpretación escatológico-judicial que proyecta el mundo textual de Mezzastris hacia un horizonte de sentido<sup>63</sup> esperanzador, se alinea a la perspectiva hermenéutica sobre el juicio final expuesta recientemente por el teólogo don Luigi Giussani:

Cada acción conlleva un juicio [...]. Cada acción y cada momento anticipan en el tiempo el juicio final [...]. Todos nuestros actos ponen de manifiesto un juicio, porque en cada uno de ellos se anticipa el juicio final, la luz que lo iluminará todo cuando Cristo vuelva [...]. El dolor de contrición aparta [el] «infierno», porque la contrición tiene el poder para convertir incluso un acto injusto, un acto que en sí es un «mal», en dolor y deseo de que él venga [...]. Al final el juicio será sobre la caridad, sobre la comunión y, al mismo tiempo, sobre el testimonio [...] en favor de Cristo. Está claro que sobre esto se nos juzgará, porque el juicio final tiene a Cristo como criterio y contenido; no simples normas o leyes, sino un hecho viviente que aconteció en la historia y ha entrado en nuestra vida; nos ha incorporado a él e insertado en la comunión de la Iglesia<sup>64</sup>.

Así pues, el milagro de Santiago, la horca y el gallo pintado por Mezzastris tiene valor no solo por la calidad estética y la originalidad del programa iconográfico, sino por su estimulante actualidad «profética».

---

62 *Ibid.*, p. 61.

63 *Sinnhorizon*: expresión forjada por Hans-Georg Gadamer. La hermenéutica del filósofo alemán ha proporcionado herramientas para entender cómo se construye el significado en el ámbito teológico, donde los textos sagrados y la tradición juegan un papel central.

64 GIUSSANI, L., *La inminencia de su venida*, en *La familiaridad con Cristo: Meditaciones sobre el Año Litúrgico*, Madrid, Ed. Encuentro, 2014, págs. 20-21 y p. 25.

## *Bibliografia*

- BOSSI, L., *Historia natural del alma*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2022.
- Catechismus Ecclesiae Catholicae*, [https://mercaba.org/ARTICULOS/E/EUCA\\_01/tema\\_9\\_la\\_eucaristia\\_banquete\\_de\\_la\\_comunion.htm](https://mercaba.org/ARTICULOS/E/EUCA_01/tema_9_la_eucaristia_banquete_de_la_comunion.htm) (última consulta: 28/10/202).
- CAUCCI VON SAUCKEN, J., *Miracolo del pellegrino impiccato e del gallo nell'Oratorio dei Pellegrini di Assisi (Perugia)*, ficha descriptiva, en CAUCCI VON SAUCKEN, P. – ARLOTTA, G., *San Giacomo, la forca e il gallo. Atlante delle opere d'arte in Italia*, Pomigliano d'Arco-Perugia, Edizioni Compostellane-Centro Italiano Studi Compostellani, 2021, p. 138.
- IDEIM, *Miracolo del pellegrino impiccato nella vetrata della chiesa basilicale di San Domenico di Perugia*, ficha descriptiva, en CAUCCI VON SAUCKEN, P. – ARLOTTA, G., *San Giacomo, la forca e il gallo. Atlante delle opere d'arte in Italia*, Pomigliano d'Arco-Perugia, Edizioni Compostellane-Centro Italiano Studi Compostellani, 2021, p. 140.
- IDEIM, *Il sermone Veneranda Dies del Liber Sancti Jacobi. Senso e valore del pellegrinaggio compostellano*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2001.
- CAUCCI VON SAUCKEN, P., *Introduzione*, en CAUCCI VON SAUCKEN, P. – ARLOTTA, G., *San Giacomo, la forca e il gallo. Atlante delle opere d'arte in Italia*, Pomigliano d'Arco-Perugia, Edizioni Compostellane-Centro Italiano Studi Compostellani, 2021, págs. 7-24.
- IDEIM, *La via dei cavalieri e dei pellegrini nell'Umbria medievale*, en «Compostella», 23 (1997), págs. 40-51.
- CAUMONT, N. DE, *Voyage d'oultremer en Jherusalem par le seigneur de Caumont, l'an MCCCVIII*. Publié pour la première fois d'après le ms. Britannique, par le marquis de la Grange, París, Aug. Aubry, 1858.
- CENCI, C., *Documentazione di vita assisana*, 1300-1530, Grottaferrata, Ed. Collegi S. Bonaventurae Ad Claras Aquas, 1975.
- CUTINO, M., *El himno Ad galli cantum y la poesía de la luz de Ambrosio a Prudencio*, en *Éter divino: Teopoética de la luz y el aire*, F. L. Borrego Gallardo y M. Herrero de Jáuregui (eds.), Madrid, Ediciones Universidad San Dámaso, 2018, págs. 177-196.
- DELEUZE, G., *Francis Bacon: Lógica de la Sensación*, trad. de I. Herrera, Madrid, Ed. Arena, 2009.

- DELUMEAU, J., *Préface*, en VAN DER MEER, F., *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Fonds Mercator, 1978, págs. 7-10.
- Dizionario dei simboli*, a cura di M. Eliade e I. P. Couliano, Milano, Jaca Book, 2017.
- Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi*, a cura di J. Le Goff e J.-C. Schmitt, t.1, Torino, Einaudi, 2003-2004.
- GAMBINI, D., *Una città, un rione, la sua strada compostellana. Ricostruzione di un quadro di civiltà europea a Perugia. Apparato iconografico con note. II PARTE*, en “Compostellanum”, 3-4 (2019), págs. 509-554.
- IDEML, *Una città, un rione, la sua strada compostellana. Ricostruzione di un quadro di civiltà europea a Perugia*, en “Compostellanum”, 3-4 (2018), págs. 537-564.
- GARCÍA SERRANO, P., *Los tres conceptos del Apóstol Santiago*, en “Lucero”, 1 (1990), págs. 10-16.
- GIUSSANI, L., *La inminencia de su venida*, en *La familiaridad con Cristo: Meditaciones sobre el Año Litúrgico*, Madrid, Ed. Encuentro, 2014, págs 13-26.
- GREIMAS, A. J. – FONTANILLE, J., *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*, México D. F.- Buenos Aires, México Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Siglo XXI Editores, 2002.
- HAMMAN, A. G., *La vida cotidiana de los primeros cristianos*, Madrid, Ed. Palabras, 1985.
- Introduzione*, en *Inni sacri giusta il breviario di papa Urbano VIII*. Traduzione dal latino de' signori R. de Fusco, A. Lenci e A. Mazzarotta, t. I, Napoli, tipografia di Gennaro Palma, 1837, págs. 9-12.
- LE GOFF, J., *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, Akal, 2003.
- LEÓN AZCÁRATE, J. L. DE, *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007.
- Liber Sancti Iacobi Códex Calixtinus*, trad. de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo (1951). Dirigida, prologada y anotada por A. Moralejo (1951). Con notas aumentadas por J. J. Moralejo y M<sup>a</sup>. J. García Blanco (2004). Nueva edición actualizada por M<sup>a</sup>. J. García Blanco, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2014.
- Libro de Ezequiel*, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/ezequiel/> (última consulta: 28/10/2025).

*Libro de Malaquías*, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/malaquias/> (última consulta: 28/10/2025).

LOMBARDI SATRIANI, L. M. – MELIGRANA, M., *Il ponte di San Giacomo: l'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Milano, Rizzoli, 1996.

LUNGHI, E. – BENAZZI, G., *Pierantonio Mezzastris. Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, Foligno, Ass. Orfini Numeister, 2006.

MELONI, P. L., *Appunti sulla Peregrinatio Jacobea in Umbria*, en *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea*. Atti del Convegno internazionale di studi (Perugia 23-24-25 settembre 1983), a cura di G. Scalia, Perugia, Ed. Università degli Studi di Perugia-Centro Italiano di Studi Compostellani, 1985, págs. 171-197.

PICCAT, M., *Il miracolo jacopeo del pellegrino impiccato. Riscontri tra narrazione e figurazione*, en *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea*. Atti del Convegno internazionale di studi (Perugia 23-24-25 settembre 1983), a cura di G. Scalia, Perugia, Ed. Università degli Studi di Perugia-Centro Italiano di Studi Compostellani, 1985, págs. 287-310.

PINTUS, G. M., *Storia di un simbolo: il gallo*, en “Sandalion”, 8-9 (1985-86 publ. 1986), págs. 243-267.

PIRASTU, J., *Metafore, simboli e allegorie della scimmia tra l'Età antica e il Medioevo*, [https://www.academia.edu/105143394/Metafore\\_simboli\\_e\\_allegorie\\_della\\_scimmia\\_tra\\_lEt%C3%A0\\_antica\\_e\\_il\\_Medioevo?uc-sb-sw=47714338](https://www.academia.edu/105143394/Metafore_simboli_e_allegorie_della_scimmia_tra_lEt%C3%A0_antica_e_il_Medioevo?uc-sb-sw=47714338) (última consulta: 28/10/2025).

PRUDENTIUS, *Hymnus ad galli cantum*, <https://ccel.org/ccel/prudentius/cathimerinon/cathimerinon.p01o.html> (última consulta: 28/10/2025).

RÁEZ PADILLA, J., *Manual de simbología: Tierra, agua, aire y fuego*, Oviedo, Septem Ediciones, 2015.

RODRÍGUEZ VELASCO, M., *Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media*, en “Revista Digital de Iconografía Medieval”, 16 (2016), págs. 119-142.

*Salmos*, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/salmos/> (última consulta: 28/10/2025).

SAN JUAN, *Apocalipsis*, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/apocalipsis/> (última consulta: 28/10/2025).

IDE, *Evangelio*, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/juan/> (última consulta: 28/10/2025).

- SAN PABLO, *1 Corintios*, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/1-corintios/> (última consulta: 28/10/2025).
- IDE, *1 TesalonICENSES*, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/biblia-tesalonICENSES/> (última consulta: 28/10/2025).
- SANT'AMBROGIO, *Aeterne Rerum Conditor*, en *Inni sacri giusta il breviario di papa Urbano VIII*. Traduzione dal latino de' signori R. de Fusco, A. Lenci e A. Mazzarotta, t. I, Napoli, tipografia di Gennaro Palma, 1837.
- IDE, *L'Esamerone ossia Dell'origine e natura delle cose*, testo con introduzioni, versione e commento di Mons. Dr. E. Pasteris, Torino, Società Editrice Internazionale, 1937.
- SANTANICCHIA, M., *Miracolo del pellegrino impiccato e del gallo nella Chiesa di San Giacomo in Poreta di Spoleto (Perugia)*, ficha descriptiva, en CAUCCI VON SAUCKEN, P. – ARLOTTA, G., *San Giacomo, la forca e il gallo. Atlante delle opere d'arte in Italia*, Pomigliano d'Arco-Perugia, Edizioni Compostellane-Centro Italiano Studi Compostellani, 2021, p. 144.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, [https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,\\_Thomas\\_Aquinas,\\_Summa\\_Theologiae,\\_ES.pdf](https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae,_ES.pdf) (última consulta: 28/10/2025).
- SAVARDI, U. – BIANCHI, I., *Le questioni dei classici*, in U. Savardi e I. Bianchi (a cura di), *Gli Errori dello Stimolo*, Verona, CIERRE Ed., 1999, págs. 131-168.
- SENSI, M., *Pellegrini dell'Arcangelo Michele e santuari garganici 'ad instar' lungo la dorsale appenninica umbro-marchigiana*, en "Compostella", 27 (2000), págs. 19-50.
- SPECEL DE CHIRINOS, M.-C., *La subversión de una escritura: Madame Bovary de Gustave Flaubert*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2000.
- UGUCCIONI, A., *Salomone e la regina di Saba: la pittura di cassone a Ferrara*, Ferrara, G. Corbo Ed., 1988.
- VÉLEZ CARO, O. C., *El método teológico. Fundamentos, especializaciones, enfoques*, Bogotá, Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- VIVIANO, P. A., *Los sentidos de la Sagrada Escritura*, <https://www.usccb.org/bible/national-bible-week/upload/viviano-senses-scripture-sp.pdf>, págs. 1-4 (última consulta: 28/10/2025).