

La integración cultural en el discurso del poder: una aproximación a la Cappella Palatina de Palermo

MONTEMURRO, Ma. Laura / CONICET-UNGS – lauramontemurro@gmail.com

Eje: Arte antiguo y medieval

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Arte – Cultura – Poder.

Introducción

La conquista normanda de Sicilia fue un hito más entre los muchos que afectaron la historia política y cultural de la isla. Dominada por Bizancio, hacia mediados del siglo VII comenzó a sufrir la investida de los árabes. Los aglabíes, una dinastía sunnita del norte de África asentada en Ifriqiya (actual Túnez), iniciaron un proceso de conquista que se prolongó desde el 827 hasta el 902. Los aglabíes fueron sucedidos en el 909 por los fatimíes, un califato chiita originario de Túnez pero que logra conquistar Egipto fundando al-Kahira (el futuro Cairo) en el 969. Bajo los fatimíes, Sicilia se condujo como un emirato virtualmente independiente, aunque en teoría respondían al emir fatimi. Durante este periodo siguieron existiendo comunidades cristianas, especialmente en el noreste de la isla, mientras que la influencia musulmana era mayor en el Oeste y en el Sur. A esta realidad culturalmente diversa se agregan los normandos que llegan al sur de Italia en oleadas sucesivas entre el 1020 y 1050.

Estos iniciaron sus actividades primero como mercenarios, pero paulatinamente fueron ganando el gobierno legítimo de las tierras conquistadas. Entre estos guerreros, ávidos de tierra y poder, la familia de Hautville es una de las que cosechó mayores éxitos. Convirtiéndose en una fuerza militar indispensable para el papado, obtuvieron su respaldo en la conquista de tierras dominadas por bizantinos y árabes. Fue así como Roberto de Hautville, llamado el Guiscardo, emprendió la conquista de Sicilia junto con su hermano menor, Rogelio. Luego de un proceso que duró varios años, en 1072 cayó Palermo, capital del emirato. Tras este hecho, Rogelio fue investido por su hermano como gran conde de Sicilia (Houben 1997).

El hijo de Rogelio, quien pasará a la historia como Rogelio II, logró ser investido en el año 1030 con consentimiento papal como rey, naciendo así el Reino de Sicilia.

La corte se instala en Palermo. La intensa diversidad cultural de la región se traduce en una corte conformada por nobles normandos, griegos que ocupaban importantes puestos como Jorge de Antioquía, quien comandaba la flota real, poetas y científicos musulmanes (Takayama 2003). Esta misma diversidad cultural se encuentra en la arquitectura y decoración de los principales edificios. Sin embargo, ingenuo sería interpretar este arte multicultural como mero reflejo de los componentes de la sociedad. Por el contrario, proponemos que el arte que emanaba directamente del ámbito regio intervenía de manera activa en la construcción de un poder que, al no tener raíces que lo legitimaran ni antecedentes monárquicos locales en los que fundamentarse debió construirse a sí mismo, usando a su favor las circunstancias particulares del entorno. Centraremos la indagación de esta propuesta en el análisis de uno de los edificios mejor preservados del periodo normando en Sicilia, situado en el corazón del complejo palaciego de Palermo y en cuya construcción estuvo estrechamente involucrado el mismo Rogelio II: la Capilla Palatina.

La capilla Palatina de Palermo

La Capilla Palatina de Palermo es un edificio extraordinario por su riqueza y conservación; enigmático, por no haberse podido descifrar todavía cual era exactamente la funcionalidad de este espacio y peculiar por la conjunción que en él se da, de elementos latinos, greco-bizantinos e islámicos.

Es probable que su construcción se iniciara unos años antes de 1140, cuando fue consagrada. Si bien todavía hay discusión sobre las fechas, lo cierto es que al menos los mosaicos de la cúpula estaban ya colocados para el 1143, año que figura en la misma.

El conjunto puede describirse sucintamente como una basílica de tres naves con un santuario conformado por un coro cubierto por una gran cúpula, brazos de transepto y tres ábsides. Se accedía a través de las naves laterales, hacia el occidente (figura 1). El santuario está elevado por sobre el nivel de la nave y ambos espacios estaban en un principio separados por una pantalla alta. La cúpula, bóvedas y paredes del santuario están cubiertas por mosaicos. La capilla ha recibido el calificativo “de construcción híbrida” (Kitzinger 1949, p. 270) por parte de algunos especialistas, ya que pareciera estar compuesta por la unión de una planta basilical hacia el Occidente y una iglesia bizantina de planta central hacia el Este (Figura 2).

El santuario

En cuanto a la decoración del santuario, la bóveda sigue los principios de las iglesias bizantinas del periodo medio, dominada por la imagen del Pantocrator rodeado por ángeles con figuras de profetas en el tambor. En las paredes del transepto se despliega el ciclo de la vida de Cristo con figuras monumentales de Pedro y Pablo en los ábsides aunque éstos, junto con el Pantocrator del ábside central parecen ser de fecha más tardía (Ibidem, p. 272).

Según ya lo señalara Ernst Kitzinger (1949) la decoración del santuario obedece, al menos en líneas generales, a la decoración que podría esperarse encontrar en una iglesia bizantina del mismo periodo. Sin embargo, algunas peculiaridades distancian este caso de los ejemplos bizantinos. Por un lado, las escenas que componen el ciclo crístico, distribuidas en los brazos del transepto, están desbalanceadas, acumulándose éstas en el lado sur del brazo meridional. Por otro, las escenas correspondientes a la Huida a Egipto y la Entrada a Jerusalén tienen un desarrollo inusualmente amplio. Kitzinger interpreta estas particularidades en función del balcón real que habría estado situado en la pared norte del brazo septentrional del transepto, y cuya existencia ha sido lo suficientemente corroborada por testimonios arqueológicos y escritos.¹ No sólo la decoración que se despliega de Norte a Sur es mucho más rica sino que hace énfasis en el poder y la gloria real. Así, por ejemplo, las escenas mencionadas son interpretadas en relación con el *adventus* del rey.

A partir de este análisis deseamos plantear dos observaciones que, creemos, podrían llegar a enriquecer esta lectura. Por un lado, consideramos que otras escenas del ciclo, que en general no han sido consideradas por otros autores, deberían ser entendidas también aludiendo a la figura del rey. Por otro, creemos que si bien estilística e iconográficamente estas escenas tienen relación con Bizancio, el sentido global del ciclo se aleja de esta fuente, al proponer un parangón entre el rey y Cristo en una manera en que difícilmente pueda encontrarse en el arte bizantino con respecto a la figura del emperador.

Las escenas que se despliegan en la pared sur se refieren a la naturaleza divina y a la manifestación triunfal de Cristo en la Tierra así a como su triunfo sobre la muerte. Bajo La Entrada a Jerusalén se encuentra la Transfiguración, flanqueada a su izquierda por el Bautismo de Cristo y a su derecha por la Resurrección de Lázaro. Esta escena también fue interpretada en relación a la presencia del rey en el balcón real, ya que se encuentra ubicada exactamente enfrente de donde estaba el mismo. De esta manera, la aparición de Cristo flanqueado por Moises y Elías tendría su reflejo terrenal con la aparición del rey, flanqueado probablemente por sus hijos (Ćurčić 1987, p.139).

¹ Mientras que en el artículo de 1949 ya citado, Kitzinger barajaba la existencia de un palco real como una hipótesis, en la revisión que hace sobre la obra de Demus encuentra un testimonio que le permite confirmarlo. Ver: Kitzinger 1953, p.146).

Creemos que la asociación entre la escena de la Transfiguración y la figura del rey va más allá de su emplazamiento y también la encontramos en otros contextos. Por ejemplo, en el salterio Khludov, un manuscrito realizado en Constantinopla a mediados del siglo IX,² se opone la escena de la Transfiguración, representada en el lado verso del folio, a la Consagración de David, modelo del rey cristiano, en el recto del folio siguiente (Jones 2007). Otro ejemplo nos lleva de Bizancio a Georgia, una región que, por otro lado, ha tenido mucha influencia de Bizancio.³ La iglesia de Macxvarisi, que data de la primera mitad del siglo XII, cuenta con una sola nave cuyas paredes están mayormente ocupadas por frescos que representan el ciclo cristico. En el nicho noroccidental se halla una representación del rey Demet're I siendo coronado por el arcángel Gabriel y bendecido por Cristo mientras que dos gobernantes locales lo ciñen con la espada. Exactamente sobre esta escena y ocupando excepcionalmente todo el ancho de la crujía, se representó la Transfiguración. La revelación de la naturaleza divina de Cristo a los hombres resuena, aquí, en la representación de la Coronación debajo, donde el futuro monárquico de Demet're es revelado por Cristo a los dos gobernantes (Eastmond 1998, p.87).

El Bautismo de Cristo y la Resurrección de Lázaro por otro lado, no han merecido demasiado comentario dentro de los análisis de los mosaicos del santuario, como si estas escenas escapasen al sentido triunfalista y de connotación real del ciclo. El paralelismo entre la consagración imperial y el bautismo de Cristo, que como la escena de la Transfiguración sugiere una idea de revelación y reconocimiento, no era extraño a la ideología bizantina. Un sólido de oro del emperador Alejandro (912-913) muestra a éste siendo coronado por San Juan Bautista en una manera que recuerda la iconografía del Bautismo de Cristo (Maguire 1989, p. 226-227). Por otro lado, en la iglesia de San Juan Bautista en Cavusin, Capadocia, el retrato del emperador Niceforo Focas junto con su familia fue representado en un nicho, exactamente opuesto a la escena del Bautismo mientras que, en la ya mencionada iglesia de Macxvarisi, la escena del Bautismo alude a la coronación del rey mediante las posturas idénticas de SJB en relación a Cristo y del arcángel Gabriel con respecto al rey, a quien está coronando (Eastmond 1998, p.88).

La representación de la Resurrección de Lázaro en relación con la figura del monarca parece ser más débil pero se encuentra también en la iglesia de Macxvarisi y en otros casos como la iglesia de la Dormición en Vardzia, también en Georgia. Este hecho, relatado por Juan, es junto con la Entrada a Jerusalén uno de los momentos en que la victoria de Cristo se manifiesta de forma visible sobre la tierra. Consideramos, por lo tanto, que más allá de que ciertamente a algunas escena se les ha dado mayor jerarquía dentro del ciclo, enfatizando de esta manera su relación con la figura del rey, la totalidad de la

² Museo Histórico de Moscu, MS D.129.

³ Ver al respecto: Lomouri (2000) y Matchabeli (2000).

pared sur debería entenderse como estableciendo un paralelismo entre las victorias de Cristo y la figura de Rogelio.

Por otro lado, la equiparación del rey y Cristo se hace presente de forma bastante evidente en otro ejemplo artístico procedente de la iglesia de Santa Maria dell Amiraglio, conocida también como la Martorana, fundada en 1143 por el principal ministro de Rogelio, el ya mencionado Jorge de Antioquia. Allí se conserva el único retrato seguro que existe de Rogelio II en el cual el rey aparece siendo coronado por Cristo. La semejanza fisionómica entre ambas figuras es evidente e intencional. Aquí, el rey aparece casi como un duplicado del hijo de Dios (Kitzinger 1953).

En la corte siciliana, la equiparación del rey con Cristo no era objeto exclusivo del arte ya que lo encontramos también en las homilías de Philagathos de Ceresi, un monje que oficiaba eventualmente en Sicilia. En una homilía para el domingo de Ramos que, como anuncia su título, fue oficiada delante de Rogelio, se considera esta festividad como una fiesta real y la oportunidad de entregar al rey un tributo en la forma de un sermón. El oficiante se refiere además al rey como salvador e imitador de Cristo.⁴

Finalmente, este parangón es desarrollado, y creemos que no casualmente, en el tratado teológico político conocido como “anónimo normando”, llamado así porque lo único que se sabe de su autor es que era oriundo de Normandía.⁵ Este tratado, escrito en el año 1100, habla del rey como persona mixta ya que se le atribuye cierta capacidad espiritual a partir del momento en que éste es consagrado y ungido. El rey se vuelve entonces un intérprete de Cristo, un Christomimetes. Su poder le es dado por la gracia y no por naturaleza, y es temporal, no permanente. Pero aún así, a pesar de estas diferencias, la esencia del poder del rey y de Cristo es la misma.

Podemos concluir así que la idea de presentar un paralelismo entre el rey y Cristo no era, después de todo, tan anómala como podría pensarse. Este paralelismo, en el caso de la Cappella Palatina, queda inscrito no sólo en las escenas individuales que han sido analizadas por otros autores sino en la totalidad del ciclo o al menos en la parte que se despliega sobre la pared sur, opuesta al palco real.

Por lo tanto, encontramos en la decoración del santuario de la Cappella Palatina la emulación de las iglesias bizantinas del mismo periodo, pero el sentido y la función de esta decoración es, en parte, diferente. En este punto coincidimos con Kitzinger en que el sistema de decoración de las iglesias bizantinas está gobernado por principios intemporales e impersonales que hacen del recinto sagrado la materialización del cosmos cristiano. Un programa concebido en función del enaltecimiento de la figura real haciéndola comparable con Cristo, es extraño a Bizancio. Consideramos por lo tanto que las decisiones tomadas respecto a la decoración del santuario responden a las circunstancias particulares de Rogelio que, convertido recientemente en monarca, debía construir una identidad para sí mismo y su

⁴Migne, PG, CXXXII, Col. 541 y stes.

⁵Para una introducción a este tratado consultar: H. Kantorowicz 1957.

reino. Además, aún si había sido coronado con el consentimiento del Papa, su autoridad era desafiada por otros nobles normandos, al mismo tiempo que se enfrentaba a las dos grandes potencias de ese momento: el Imperio Bizantino y el Imperio Germánico. Incluso si las relaciones entre el reino y el papado eran por momentos favorables, estas vacilaban pasando de ser aliados a enemigos en varias ocasiones. El primer rey de Sicilia tuvo que crear una imagen de autoridad, darle legitimidad a un poder que debía ser ejercido sobre una realidad culturalmente fragmentada. El recurso que adoptó fue la utilización de distintos modelos de los que se sirvió para forjar una identidad real propia. En el terreno del arte lo vemos plasmado en los mosaicos que decoran la Capilla Palatina, especialmente en su organización en función de la figura del monarca. El uso de técnicas y estilos buscan el parangón con las grandes construcciones imperiales de Bizancio, y a través de ellas con su basileus. Pero este parangón no es servil sino que es manipulado en su contenido, modificado, alejándose así de las fuentes, para la creación de un contenido propio. No se trata, por supuesto, de una falta de comprensión acerca de la función del ícono en el interior de la iglesia bizantina. A diferencia de su padre, que había nacido y crecido en Normandía, Rogelio II había nacido en Mileto, Calabria, siendo educado por tutores griegos. Su conocimiento de la cultura griega era por lo tanto muy profundo y su corte estaba compuesta por ministros griegos además de musulmanes. Cualquier desviación en la naturaleza y uso del ícono en el contexto sagrado de la capilla debió haber sido, por ende, intencional.

La nave

Pasaremos ahora nuestra atención al sector occidental de la capilla, cuya articulación con el santuario ha despertado varias incógnitas. El sector occidental está conformado por una nave central con dos columnatas que soportan arcos sobre los que se desarrolla un ciclo del Antiguo Testamento. La flanquean dos naves laterales en cuyos muros se representaron escenas de las vidas de Pedro y Pablo. Hacia el Este, sobre la nave sur se encuentra un ambón y el cirio pascual. Pero los elementos del sector occidental que más han merecido la atención de los especialistas son, por supuesto, la célebre techumbre de muqarnas (Figura 3) y la existencia de una plataforma que ocupa todo el ancho del extremo occidental de la nave central en la cual habría estado emplazado un trono. Este último elemento abre una serie de interrogantes. En primer lugar, fuerza a preguntarnos cuál era la necesidad de tener un segundo emplazamiento real en el interior de la capilla. En segundo lugar, cuál era su función ya que de estar el rey allí presente, durante la celebración de la liturgia los asistentes deberían darle la espalda al rey para estar frente al altar o bien darle la espalda al altar para estar frente al rey.

El techo, por su parte, consiste en realidad en un falso techo, suspendido sobre las naves. Presenta, en la nave central, veinte paneles tallados en forma de estrella enmarcados por muqarnas o estalactitas, una técnica originaria del Magreb y que cuenta con muy pocos ejemplos sobrevivientes. Las naves laterales muestran un diseño más simple compuesto por canales semicirculares que se extienden a lo ancho. El techo está cubierto por pintura con escenas de banquetes, danza, músicos y caza. Sobre el borde de las estrellas se realizaron inscripciones en kufico que celebran la gloria del rey y le desean salud, riqueza y poder. Entre las escenas pintadas llama la atención la representación de un monarca sentado con las piernas cruzadas, vistiendo un caftàn y llevando corona, imagen que se repite hasta siete veces. Esta figura, con corte de cabello y barba al modo europeo, fue identificada como la representación del mismo Rogelio (Britt 2007). Las escenas en los techos, por lo tanto, aluden probablemente a los placeres y abundancia que se experimentaba en la corte del rey y que se extenderían a la tierra por él gobernada. Incluso ha surgido la hipótesis de que algunas imágenes, como la de un hombre sentado que sostiene dos cruces y bajo el cual hay una inscripción en árabe, podría evocar la escena de una ceremonia real pudiendo, las súplicas escritas debajo, haber sido dichas efectivamente delante del rey (Johns 2010).

Esta figura que sostiene cruces es uno de los elementos cristianos que se intercalan entre otros tantos de acento islámico. Parece haber un interés expreso por mostrar en este contexto la reunión de costumbres árabes y cristianas. Así vemos, por ejemplo, como algunas figuras participan de banquetes al modo “occidental”, sentados a la mesa, mientras otras lo hacen con las piernas cruzadas sentadas sobre almohadones. Otro personaje se sienta en un faldistorio, mobiliario típicamente occidental, mientras toca un arpa triangular, de invención persa (Brenk 2013). Para quien concibió las pinturas era importante, por lo visto, enfatizar la convivencia pacífica de culturas diferentes.

Si el techo alude entonces a la vida en la corte, ¿por qué estas escenas, que en definitiva hacen referencia a la vida terrenal, se encuentran, contrario a lo que debería esperarse, situadas por encima de la vida espiritual, representada por las escenas del AT?

El minucioso análisis del edificio llevado a cabo por William Tronzo concluyó que todos estos elementos que resultan desconcertantes en la capilla obedecen en realidad a distintas fases de construcción (Demus 1950). Los mosaicos de la nave así como el ambón y el cirio pascual, en el lado oriental de la nave sur, no eran parte del programa original. Desde hace tiempo se acepta que los mosaicos no se adaptan perfectamente a su emplazamiento y es probable que estos hayan sido colocados poco después de la muerte de Rogelio, durante el reinado de su hijo y sucesor, Guillermo I. Es posible que, originalmente, las paredes hubiesen estado cubiertas sólo por tapices. Tampoco el candelabro y el ambón parecen adecuados para su emplazamiento y sugieren una fecha más tardía. Estas modificaciones aparentemente buscaron darle un carácter más cristiano y restarle el acento islámico a un espacio que originalmente se veía como un hall secular.

Además, al parecer, en un principio los elementos islámicos tenían más presencia de lo que puede adivinarse actualmente. En la Galería Regional de Sicilia, en el Palacio Abatellis, por ejemplo, existen dos fragmentos de mármol con inscripciones en árabe que fueron hallados en las cercanías de la Cappella Palatina.⁶ Se ha argumentado de manera convincente que esas inscripciones pertenecían originalmente a una o más de las puertas de la capilla, las cuales han sido remodeladas en numerosas ocasiones. Estas inscripciones se refieren a un pasaje del rito del peregrinaje a la meca e instan al visitante a rendir reverencia al palacio real del mismo modo en que el peregrino lo hace con la Kaaba. Este rito solo pudo haber sido tomado de palacios fatimíes⁷, pero lo que se copió no fue el rito en sí, que no tendría sentido en un edificio cristiano, sino la inscripción misma, entendida como símbolo de autoridad real del califato. Esta inscripción se suma a otras prestaciones que la corte siciliana toma del emirato fatimí⁸ de El Cairo con el que mantenía contactos estrechos y cordiales. Esto parece sugerir que el rey normando modeló la faceta islámica de su reino a partir de símbolos de autoridad tomados del califato fatimí de Egipto, el cual era el ejemplo más espléndido y cercano de autoridad real islámica (Johns 1993, p.153).

Por lo tanto, a la adición de un trono y la representación de escenas seculares se suma la presencia de inscripciones islámicas que no se corresponden con el contexto de un recinto cristiano.

La explicación más lógica para estas aparentes incongruencias parece ser que la prolongación longitudinal de la capilla no estaba destinada a un uso religioso sino secular.

Nos encontramos por lo tanto con dos espacios diferentes: el santuario y la nave, los cuales tenían usos distintos. En cada uno de ellos se construye una imagen de la autoridad real. En el santuario, con fines litúrgicos, el espacio y la decoración remiten a Bizancio, potencia de la que Rogelio tomó varias prestaciones.⁹ Pero allí la alusión imperial es superada y el ícono es usado además para enaltecer la imagen del rey hasta parangonarla con la de Cristo.

La nave en, ¿cambio, es de uso secular, tiene otra finalidad y va dirigido a otro espectador. Allí prevalecen, como en la corte, los elementos musulmanes. Los símbolos de la autoridad real se modelan en torno a la tradición islámica, insertándose también entre éstos, el componente cristiano.

⁶ El análisis de estas inscripciones, así como los argumentos a favor de los contactos entre Rogelio II y la corte fatimida de El Cairo pueden encontrarse en Johns (1993, pp. 134-159).

⁷ Los fatimíes eran una rama del ismailismo que pertenecía al islamismo chií y era la única de las dinastías medievales que consideraban al califa como una manifestación de lo divino. Por extensión de la presencia del califa, el palacio era considerado sagrado semejante al santuario en La Meca. Ver Johns, *ibid.* p. 153.

⁸ Por ejemplo, los títulos usados por Rogelio II. Mientras que su padre y su madre durante su regencia utilizaban títulos en árabe que eran transliteraciones de sus títulos en latín, Rogelio II adopta un nuevo sistema de titulación que fue adoptado de manera intacta de los califas fatimies de El Cairo. Ver Johns, Jeremy “The Arabic Inscriptions...”, *op. cit.* p. 325.

⁹ La emisión de sus monedas de bronce, por ejemplo, era esencialmente de inspiración bizantina; era referido como *basileus* en los sermones del ya mencionado Philagathos de Cerami y en el retrato de la Martorana, es representado vistiendo el loros imperial. Ver Von Falkenhausen 2013.

Conclusión

En conclusión, la Capilla Palatina de Palermo sirvió al rey Rogelio II como un modo de comunicar y manifestar de manera visible su autoridad. Para ello utilizó símbolos de poder tomados de las distintas tradiciones culturales vigentes en su reino, no como mero reflejo de la diversidad cultural que se vivía en él sino como medio estratégico para construir la identidad de su gobierno, convirtiéndose en un rey para los latinos, un basileus para los griegos y un emir para los musulmanes. En este sentido puede decirse que el reino normando, especialmente durante el reinado de sus primeros gobernantes, era multicultural si lo entendemos dentro de las delimitaciones del periodo. Aunque la corte normanda pareciera ser una amalgama ideal de tradiciones latinas, griegas e islámicas, vimos que Rogelio II, si bien favoreció la convivencia y la tolerancia política, se valió de esta diversidad para construir una imagen idónea de sí mismo y de su gobierno, funcional al territorio que debía gobernar. En este contexto, el arte fue una más de las herramientas que el gobierno normando supo usar en un escenario que en términos de legitimidad política se presentaba, al menos al principio, como desalentador.

Bibliografía

Brenk, B. (2013). Il concetto del soffitto arabo della Cappella Palatina nel Palazzo dei Normanni di Palermo. In BUTTA, L. (ed.). *Narrazione, Exempla, Retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti del Medioevo Mediterraneo* (pp. 9-40). Palermo, Italia: Caracol.

Britt, K. C. (2007). Roger II of Sicily: Rex, Basileus and Khalif? Identity, Politics and Propaganda in the Cappella Palatina". *Mediterranean Studies*, (16) 21-45.

Ćurčić, S. (1987). Some Palatine Aspects of the Cappella Pallatina in Palermo. *Dumbarton Oaks Papers*, (41) 125-144.

Demus, O. (1950). *The Mosaics of Norman Sicily*, Nueva York, US: Routledge&Paul..

Eastmond, A, (1998). *Royal Imagery in Medieval Georgia*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.

Houben, H. (1997). *Roger II of Sicily: a Ruler Between East and West*, Cambridge: Cambridge University Press.

Johns, J. (2010). Le pitture del soffitto della Cappella Palatina. En BRENK, B. (ed.). *La Cappella Palatina a Palermo* (pp. 273-281). Modena, Italia: Panini,

_____ (1993). The Norman Kings of Sicily and the Fatimid Caliphate. *Anglo-Norman Studies*, (15), 134-159.

Jones, L. (2007). *Between Islam and Byzantium: Aght' Amar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership*, Aldeshort: Ashgate.

Kantorowicz, E. H. (1957). *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton y Nueva Jersey: Princeton University Press.

Kitzinger, E. (1949). The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo. An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects. *The Art Bulletin*, 31 (4), 269-292.

_____ (1953). Otto Demus, The Mosaics of Norman Sicily. Review. n *Speculum*, 1(28), 143-150.

_____ (1953b) On the Portrait of Roger II in the Martorana in Palermo. *Proporzioni*, (3).

Lomouri, N. (2000). The History of Georgian-Byzantine Relations. In PEVNY, O. (ed.). *Perception of Byzantium and its Neighbours* (pp.182-187). Nueva York: Yale University Press.

Maguire, H. (1989). Style and Ideology in Byzantine Medieval Art. *Gesta*, 28 (2) 217-231;

Matchabeli, K. (2000). Georgia and the Byzantine World: Artistic Aspects. En PEVNY, O. (ed.), *ibid.*, pp.188-197.

Takayama, H. (2003). Central Power and Multi-Cultural Elements at the Norman Court of Sicily. *Mediterranean Studies*, (12), 1-15.

Von Falkenhausen, V. (2013). The Graeco-Byzantine Heritage in the Norman Kingdom of Sicily. In Burkhardt, S. y Foerster, T. (eds.). *Norman Tradition and Transcultural Heritage. Exchange of Cultures in the "Norman Peripheries of Medieval Europe"* (pp. 57-78). Nueva York, US: Routledge.

Figuras

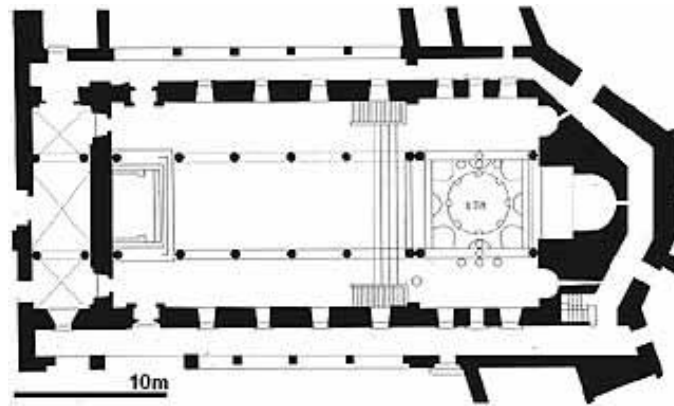


Figura 1. Capella Palatina, planta.



Figura 2. Vista del santuario desde el extremo occidental.



Figura 3. Techo de muqarnas en la nave central.