



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

Las prácticas devocionales en la Baja Edad Media: en torno
a la Compassio Mariae y su representación en la pintura
gótica hispana

Da. Julia María García Morales

2023



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

Las prácticas devocionales en la Baja Edad Media: en torno
a la Compassio Mariae y su representación en la pintura
gótica hispana

Autora: Julia María García Morales

Director: D. Alejandro García Avilés

Directora: D^a. Antonia Martínez Ruipérez



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Julia María García Morales

doctorando del Programa de Doctorado en

5506-Historia, Geografía e Historia del Arte: Sociedad, Territorio y Patrimonio

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Las prácticas devocionales en la Baja Edad Media: en torno a la Compassio Mariae y su representación en la pintura gótica hispana

y dirigida por,

D./Dña. Alejandro García Avilés

D./Dña. Antonia Martínez Ruipérez

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 28 de septiembre de 2023

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

A mis padres, por dejarme volar

Agradecimientos

La presente tesis doctoral ha podido desarrollarse gracia a la ayuda de Formación del Profesorado Universitario (FPU19/02768) concedida por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades entre los años 2020-2024.

Esta tesis ha sido posible gracias a la ayuda y apoyo de diversas personas. En primer lugar, del director de la misma, Alejandro García Avilés. Quiero expresarle mi más sentida gratitud por creer en mí desde el primer momento en el que le contacté para comentarle mi proyecto. Gracias a sus consejos, reflexiones y ánimos no sólo he podido realizar esta tesis, sino formarme y crecer como investigadora. Asimismo, a la otra directora de este proyecto, Antonia Martínez Rupérez, quien siempre ha tenido sabias reflexiones que me han permitido abrir nuevas posibilidades en este trabajo. Ha sido un privilegio para mí trabajar con vosotros. Tengo una deuda impagable con ambos.

Quiero agradecer también al departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia que me abrió las puertas desde el primer momento, en especial a Miguel Ángel García, David García, Isabel Durante y Noelia García Pérez. Me habéis hecho sentir que siempre he formado parte del mismo tanto desde lo personal como desde lo académico.

A Fuensanta Murcia Nicolás, Carlos Espí Forcén y Melania Soler Moratón, por compartir conmigo vuestros conocimientos burocráticos, vuestras opiniones y reflexiones sobre diversos aspectos del arte medieval que me han permitido seguir aprendiendo, pero, sobre todo, por vuestras palabras de apoyo y ánimo. De igual forma, a Isabel Escalera, a quien conocí en Londres compartiendo un café para hablar de diversos aspectos del arte, y hoy se ha convertido en una de mis grandes amigas.

Mi gratitud, de igual manera, también está dirigida a todos aquellos académicos e instituciones que me han acogido. En primer lugar, a Kirstin Kennedy, quien me ha apoyado en algunas cuestiones relacionadas con el Victoria and Albert Museum. También, al personal que conforma el Instituto Warburg, en cuya biblioteca encontré otra forma de ver y conocer el arte medieval. Igualmente, a otro de los lugares que ha supuesto un nuevo rumbo en esta investigación: el Centre d'études Supérieures de Civilisation Médiévale en la Université de Poitiers. Mi más sincero agradecimiento a su personal, en especial a Martine Henrot y Stéphanie Thomas. Por supuesto, a uno de los grandes investigadores que conforman sus filas y supervisor de una de mis estancias, Marcello

Angheben. Sus consejos, reflexiones y orientaciones han enriquecido la presente investigación.

Una tesis cuenta con apoyos que van más allá de lo académico y que son fundamentales para la realización de la misma. Gracias a mi familia, en especial, a mis padres, por creer siempre en mí y permitirme perseguir mis sueños. Vuestros deseos y libertad me han permitido llegar hasta donde estoy. No tengo palabras para expresar todo lo que siento por vosotros. A mi hermana, Merche García, por ser alguien fundamental, cuya visión y consejos me han hecho crecer. También, a aquella familia que se elige, a Marta Jiménez, Natalia Cobos y Mariángeles García, mis amigas de siempre que han estado para escucharme; con quienes comencé el sueño de formarnos como profesionales en el ámbito del arte, Susana Ruíz, Guadalupe, Carmen Viejo, Laura Anula, Carlos Salazar, María Castellano, María del Mar Delgado y Christian Alcántara, gracias por acompañarme en este camino y confiar tanto en mí después de estos años. Igualmente, a otros tantos que no han dejado de escucharme y alentarme: Juanma Román, Irene Torres, Carmen Prieto, Marina Expósito, Rosa Expósito, María Medina, Marianna Cesano, Celia Pérez, Carlos Jiménez, Rosa Calero, Diego Ruíz y María Piqueras. Por último, a quienes han leído algunas de estas líneas y han estado siempre ahí para escucharme y darme una palabra de aliento: Alejandro Gamarra, Antonio Jiménez y Mercedes García. Sois imprescindibles, os debo tantísimo.

A mi otra familia, la que encontré cuando llegué a una nueva ciudad y que se ha convertido en mi segunda casa. Mis compañeros y amigos del despacho, aquellos de los chistes, las cenas y los vinos: Sophie McBride, Corpus Navalón, Ani Galván, Fernando Casanova, Juan Pedro Navarro, Irene Rodríguez y Jaime Maravilla. Gracias por ser el lugar de recreo y refugio en todos estos años. Nunca olvidaré lo que habéis hecho por mí; os llevaré siempre conmigo. Por supuesto, a una de las hermanas que me ha dado esta ciudad, Blanca Rodríguez, quien se ha convertido en uno de mis apoyos incondicionales. Por último, aquellas que llegaron después, pero me han abierto su corazón y su vida: Lola Marín-Blázquez, Marta Pérez, Aida Navarro, Ana Pérez, Andrea Pérez y Cristina García. Sin vosotros, nada de esto habría tenido sentido. Tengo mucha suerte de que estéis en mi vida. Esto también es para vosotros.

Índice

Bloque I. Introducción.....	1
<i>I.A. La compasión mariana entre Oriente y Occidente: Introducción</i>	3
<i>I.B. Cuestiones metodológicas sobre la Compassio Mariae</i>	12
<i>I.C. El tratamiento de la compasión de la Virgen en la historiografía: Estado de</i> <i>la</i> <i>cuestión</i>	20
Bloque II. Retóricas emocionales y litúrgicas en el ámbito oriental medieval. La gestación del dolor mariano.....	34
<i>II.A. La poliédrica figura de María: de la protección al dolor antes de la</i> <i>Querella</i> <i>Iconoclasta.....</i>	37
<i>II.B. El suplicio de la Virgen desde la Querella Iconoclasta hasta el siglo</i> <i>X.....</i>	53
<i>II. C. Plasmar la emoción entre la poesía, la imagen y la liturgia: el</i> <i>desvanecimiento de María (XI-XIII)</i>	70
Bloque III. La Compassio y la Configuratio Mariae en Occidente.....	105

<i>III. A. Fuentes textuales y visuales del dolor de la Virgen en los manuscritos anglosajones</i>	(X-XI)	
.....		108
<i>III.B. El desmayo de la Virgen en la Crucifixión</i>	(XII-XV)	
.....		137
<i>III.C. Un cambio visual: hacia una representación decorosa del espasmo de la Virgen</i>		
(XV).....		181

Bloque IV. La recepción de la <i>Compassio Mariae</i> en el territorio castellano		
(XIII-XV).....		192

<i>IV.A. La compasión de la Virgen en la miniatura y la pintura castellana en el siglo XIII</i>		
.....		196
<i>IV.B. La <i>Compassio Mariae</i> en la pintura gótica castellana del siglo XV</i>		
.....		232
<i>IV.C. La intercesión de María en el ámbito castellano</i>	(XIII-XV)	
.....		288

Bloque V. Conclusiones		329
-------------------------------------	--	-----

Bloque IV. Bibliografía		340
--------------------------------------	--	-----

BLOQUE I. Introducción

Las prácticas devocionales en el Crepúsculo de la Edad Media estuvieron determinadas por una necesidad de emular el sufrimiento de Cristo, pero también el de María. Así, la pasión paralela que sufrió la Madre de Dios, la *Compassio Mariae*, gozó de un gran éxito, extendiéndose por diferentes países y convirtiéndose en una herramienta devocional y afectiva de suma importancia, empleada por una audiencia mixta: laicos y clérigos, mujeres y hombres.

La compasión entendida como el sufrimiento físico y anímico que afligió a la Virgen, cuya angustia fue similar a la de un nuevo parto a los pies de la Cruz, fue incorporándose a los textos, la liturgia, la música, el drama o la cultura visual del momento. Numerosos fueron los escritos que mostraron los eventos de la Pasión a través de su mirada, con los que se pretendían conmover al espectador para que pudiese identificarse con lo representado, llegando a compartir la compasión de la Madre. Este asunto se materializó en la imagen, en la que su compasión se visualizó mediante su actitud corporal: desvaneciéndose y llegando a perder plenamente la conciencia, mientras es asistida por San Juan y las Santas Mujeres. Asimismo, las representaciones visuales de la *Compassio Mariae* se extendieron por el ámbito italiano, alemán, francés e incluso el hispano, donde adquirieron suma relevancia en la devoción castellana.

El interés en la compasión mariana no fue un *unicum* en el ámbito occidental, sino que ya Oriente lo mostró desde una época temprana. Desde el siglo VI, los himnos orientales comenzaron a cuestionarse la emoción que sintió la Virgen al pie de la Cruz; una preocupación también mantenida durante y tras la Querrela Iconoclasta. A partir del siglo IX, las homilías e himnografías, incluso la propia liturgia, continuaron explorando su pesar. De igual forma, el campo visual también continuó la estela de las fuentes textuales, buscando nuevas formas o reinterpretaciones de temas anteriores para plasmar el pesar mariano. Así, desde el siglo XI, el desvanecimiento de María, como símbolo de esa compasión, comenzó a aparecer en la escena de la *Crucifixión*, extendiéndose a otras representaciones como el *Threnos* Bizantino.

Devotional practices in the Twilight of the Middle Ages were determined by a need to emulate the suffering of Christ, but also that of Mary. Thus, the parallel passion suffered by the Mother of God, the *Compassio Mariae*, enjoyed great success, spreading to different countries and becoming an extremely important devotional and affective tool, used by a mixed audience: laity and clergy, women and men.

Compassion, understood as the physical and emotional suffering that afflicted the Virgin, whose anguish was similar to that of a new birth at the foot of the Cross, was incorporated into the texts, liturgy, music, drama and visual culture of the time. Numerous writings depicted the events of the Passion through her gaze, which were intended to move the viewer to identify with what was depicted and to share the Mother's compassion. This theme was materialised in the image, in which her compassion was visualised through her bodily attitude: fainting and becoming completely unconscious, while she is assisted by Saint John and the Holy Women. Visual representations of the *Compassio Mariae* also spread throughout Italy, Germany, France and even Spain, where they acquired great importance in Castilian devotion.

Interest in Marian compassion was not unicum in the West, but was already evident in the East from an early period. From the 6th century, Eastern hymns began to question the emotion felt by the Virgin at the foot of the Cross; a concern also maintained during and after the Iconoclastic Quarrel. From the ninth century onwards, homilies and hymnographies, even the liturgy itself, continued to explore her grief. Similarly, the visual field also followed in the wake of the textual sources, seeking new forms or reinterpretations of earlier themes to express Marian grief. Thus, from the 11th century onwards, the fading of Mary, as a symbol of that compassion, began to appear in the Crucifixion scene, extending to other representations such as the Byzantine *Threnos*.

I.A. La compasión mariana entre Oriente y Occidente: Introducción

El papel que adquirió la Madre de Dios en la historia de la salvación fue esencial. A los pies de la Cruz, se convertía en la mediadora de toda la humanidad; partícipe del plan divino, pero también del sufrimiento humano. Su figura fue única, comprendida en su dimensión maternal, pero también concebida como ser privilegiado que aunaba la pureza y la virtud. Por ello, los fieles buscaron en Ella amparo y consuelo, protección y gracia; en definitiva, todo cuanto necesitaban en su vida terrenal y celestial.

Las diferentes cualidades encarnadas por la Virgen fueron exploradas durante toda la Edad Media. Aunque fue, sin duda, su humanidad la que suscitó mayor atracción y fascinación, motivando diversas respuestas emocionales ante representaciones como la madre contemplando al hijo entre sus brazos, pero también la que padece al sentir su cuerpo sin vida en sus manos. Su actitud y palabras imaginadas dominaron la literatura, la música, la liturgia, las imágenes y los dramas teatrales; así, la tradicional, austera, erguida y solemne figura fue transformándose en una madre afligida, compasiva y amorosa.

La contemplación de un sentimiento compartido entre María y Cristo abrió, medió y dirigió el camino hacia una nueva experiencia devocional. Sin embargo, como estableció Kisha G. Tracy, el interés por el lamento mariano en las nuevas narraciones de la Crucifixión era susceptible de ser malinterpretado por los espectadores, llegando a perder su significado teológico e impidiendo una correcta lectura de su muerte. Ante esto, el relato del suplicio materno se convirtió en una herramienta para “reeducar a los lectores, incluso cuando María es reeducada por la Cruz.”¹ Pese a ello, el incesante sentimiento ligado a la experiencia de su sufrimiento no se limitó a lo literario y litúrgico, sino que también se incorporó a lo visual, transformándose en un poderoso estímulo de imitación e identificación en cualquier tiempo y lugar.

La historia cristiana fue contada a través de la vida de María, de sus milagros y sus tormentos, exponiéndose como un ejemplo a seguir por los fieles medievales, y mostrando así la conducta que estos debían seguir. Esta es la percepción que comenzó a dominar los siglos XI- XII, en los que María se convirtió en la otra protagonista de la

¹ Kisha G. Tracy, “Maternal Lament and Misremembering in Dispute between Mary and the Cross”, en: Lee Templeton (ed.), *Grief, Gender and Identity in the Middle Age* (Londres: Brill, 2021), 37.

Pasión. A partir de entonces, el desconsuelo que dominó a María física y espiritualmente, acompañada en ocasiones por San Juan y las Santas Mujeres, -incluyéndose progresivamente el de la audiencia que lo revivía en cada celebración y oración-, se consolidó, amparando y secundando su reinterpretación desde la perspectiva de la compasión. Cada acontecimiento fue observado desde la óptica maternal, en la que dominó una participación física, emotiva y afectiva del mismo, y con la que no sólo se pretendía narrarlo, sino también lograr que fuese “sentido” y “empatizado”.

Los testimonios sobre la presencia de la Virgen en los últimos momentos de la vida de Cristo son bastante reducidos. Solo San Juan (19: 25-27) alude a su asistencia, aunque sin mencionar ninguna de las emociones que pudo albergar; más bien, mostrando una perspectiva somera y austera de la misma. No obstante, San Juan fue tomado como punto referencial por diversos autores orientales que, durante los primeros diez siglos, reflexionaron acerca de lo que sintió y padeció a los pies de la Cruz. En consecuencia, en los albores del cristianismo en el mundo oriental, comenzó a surgir una serie de textos sugestivos en los que se presentaba el dolor de María como elemento central en la liturgia del momento, desarrollándose la oración, el canto y la música en el mismo espacio, y ligados a la demostración de la dimensión humana de Cristo (y, por ende, a la paradoja de la Encarnación).

Estos textos evidencian la posterior reivindicación realizada por Miri Rubin al señalar la asociación del culto a la Virgen con las regiones occidentales por parte de la historiografía, pasando más desapercibido el mundo oriental.² En este sentido, hallamos en la esfera siríaca himnos como el atribuido a Efrén de Nisibis en el siglo IV, *Lamentaciones de la Gloriosa Virgen María sobre la Pasión de Nuestro Señor*, en el que se detiene en el lamento patético de la Madre de Dios yacente a los pies de la Cruz. Este y otras producciones dejaron un legado en la himnografía griega, dando paso a uno de los diálogos más conmovedores y dolorosos, como fue el himno de *María al pie de la Cruz* de Romanos El Méloda en el siglo VI. Con él, se pretendía instruir a la audiencia en una correcta interpretación de la Pasión, proponiendo el sufrimiento de María como un elemento necesario para la salvación de la humanidad y convirtiéndola en la otra protagonista del relato.³

² Miri Rubin, *Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures* (Budapest: Central European University Press), 16.

³ Un aspecto que analizó de forma magistral Niki Tsironis, “The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: an aspect of the development of the marian cult”.

Oriente manifestó una sensibilidad particular hacia la Virgen en su dimensión como Madre de Dios. El siglo V es considerado como la época en la que se produjo una consolidación del culto mariano, cristalizado en el Concilio de Éfeso en el 431 y el Concilio de Calcedonia en el 451. Y, aunque las resoluciones tomadas en el primero no fueron del agrado de todos al considerar a María bajo el título de *Theotokos*, su definición quedó completamente afirmada en el segundo, lo que se tradujo en un intento de profundizar en su vertiente más humana bajo una óptica en la que primaba la cuestión cristológica sobre la mariológica. A pesar de ello, entre los siglos V y VI, la Virgen fue adquiriendo un papel activo, cívico y de protección en todo el Imperio.

Durante la Querrela Iconoclasta, María ocupó un lugar destacado en los debates, volviendo a resaltar su cualidad más humana: su papel como madre del Hijo de Dios. Este punto fue retomado por los iconófilos, destacando su figura como cooperante en la economía divina. Asimismo, varios textos volvieron a reflexionar sobre su suplicio durante el Calvario, evidenciando un interés hacia lo afectivo y emocional que se mantuvo tras la controversia. A partir de los siglos IX y X, las emociones dominaron las composiciones bizantinas, ya fuesen retóricas o visuales. Entre estas, la compasión de la Madre de Dios fue vista como una de las herramientas potenciales para introducir a la audiencia en la narración y buscar su identificación con ella, así como para objetivos tales como catequizar a los catecúmenos durante celebraciones como la del Viernes Santo.⁴ En este punto, es necesario resaltar la importancia que tuvo la homilía de Jorge de Nicomedia (IX), así como la *Oración en el Entierro de Jesucristo*, empleadas tanto el Viernes como el Sábado Santo; en ellas, el desconsuelo de la Virgen gozó de un gran protagonismo, posibilitando experimentar afectivamente la Pasión a través de su mirada.⁵ De igual manera, la reflexión sobre la compasión de María también se hizo visible en el himno de Simón Metafastro, *Discurso en favor de la triste lamentación de la Santísima Madre de Dios al abrazar el precioso cuerpo de Nuestro Señor* (X), en el que el tormento, el pesar y el desconsuelo materno ocupan un lugar de preponderancia.⁶

⁴ Maria Vassilaki y Niki Tsinoris, "Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ", en: Maria Vassilaki (Ed.), *Mother of God. The representation of the Virgin in Byzantine Art*, (Milán: Skira, 2002), 456.

⁵ Jorge de Nicomedia, *Oratio in sepulcrum Jesu Christi*, en: *Patrologia cursus completus, series graeca* 100, 1467.

⁶ Simón Metafraste, *Oratio in Lugubrem Lamentationem Sanctissimae Deiparae Pretiosum Corpus Domini Nostri Jesu Christi Amplexantis. Patrologiae cursus completus, series graeca* 114, 215.

Los textos, pero también las imágenes, dejaban así traslucir la dimensión afligida de la Virgen mediante fórmulas como el desmayo. Comenzaron a surgir y reinterpretarse motivos iconográficos en los que Ella era vista desde una perspectiva más cercana y alcanzable; para ello, se enfatizaban los hechos de la Pasión, mostrando una unión clara entre la compasión de la Virgen y los acontecimientos como la *Crucifixión* y el *Threnos*, que serán analizados en las próximas páginas. Ejemplos como la miniatura de la *Traición* del *Salterio de Teodoro* de 1066 (Londres, British Library Add Ms. 19352, fol.45), el *Tetraevangelio Laurentino* del siglo XI (Florencia, Biblioteca Laureniana, Plut VI.) o la pintura mural de la *Crucifixión* en la *iglesia del monasterio de Mavriotissa* en Kastoria (Grecia) del siglo XIII, entre otras, exhiben la aparición e inclusión de su desvanecimiento en diversos contextos y variadas funciones.

El cambio hacia una devoción más afectiva se produjo durante la Baja Edad Media, como se ha señalado tradicionalmente en la historiografía. La aparición de la *Compassio Mariae* ha sido relacionada como consecuencia del incipiente interés en la dimensión más humana de Jesús. Sin embargo, Rachel Fulton señaló la concordancia entre ambas, la visión compasiva de la Virgen y la configuración de la imagen de Cristo sufriente; por ello, el cambio hacia una visión compasiva de Ella no se debe en sí a la transformación de Cristo, sino a la variación que adoptó por sí misma, posibilitando la gestación de una nueva forma de representación.⁷ Asimismo, comenzó a germinar una dimensión que propiciaba el reconocerse e identificarse con su sufrimiento conjunto. En consecuencia, las meditaciones sobre la compasión mariana lograron convertirse en una herramienta devocional de gran éxito a la que se sumaron tanto los eclesiásticos como los laicos, hombres y mujeres; es decir, una audiencia mixta.

A pesar de que la compasión mariana impregnó especialmente la cultura visual del ocaso medieval, su interés ya había comenzado antes. Durante los siglos X y XI, el medio temprano inglés mostró una visualización del dolor de María en diversas miniaturas de la *Crucifixión*, a través de su pose corporal y de su actitud. Aunque no se trataba del motivo del desvanecimiento de la Virgen, sí que es posible vislumbrar en ellas otras resonancias teológicas de la compasión: Ella es vista desde su tormento, pero sin perder su estoicidad, como se muestra en la *Crucifixión* del *Salterio de Ramsey* de fines del siglo X (Harley MS 2904, British Library Londres) o en la *Crucifixión* del *Evangelio*

⁷ Rachel Fulton, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200* (Columbia: Columbia University, 2002), 214.

de Judith de Flandes de 1060 (MS M. 709, Morgan Library, Nueva York).⁸ Estas imágenes concordaban con las necesidades devocionales y afectivas plasmadas en diversas oraciones en las que se buscaba meditar sobre la aflicción, pero también suscitar su protección y misericordia; más concretamente, relegar a un segundo plano la cuestión histórica de los hechos para abrirse hacia un camino en el que primase lo devocional. Por lo tanto, un nuevo cambio en la sensibilidad y emocionalidad estaba comenzando a operarse, dando paso a una nueva espiritualidad que tiñó el Otoño de la Edad Media.

La meditación sobre el significado del tormento mariano comenzó a cobrar una nueva forma desde el siglo XI a partir de escritos como los de san Anselmo, quien advirtió que la consecución de la salvación dependió del Hijo y de la Madre.⁹ Estas reflexiones fueron enriquecidas por teólogos como Juan de Fécamp, Eadmer, Anselmo de Lucas o Elredo de Rieval (entre otros), que fueron difundidos por toda Europa constituyendo un giro en la piedad afectiva, en la que se buscó no sólo una imitación en los sufrimientos de Cristo, sino también una identificación con la *Compassio Mariae*. Se fue así erigiendo y configurando un relato en torno a María que llegó a ser extraído del marco litúrgico para conformarse de forma individual, imaginativa y afectiva, e incluso emplearse en un cuadro devocional privado.

La compasión, vista como la necesidad de sufrir *con* otro, de identificarse en su dolor, fue defendida además por Sarah McNarmer como una emoción “históricamente contingente, ideológicamente cargada y performativamente constituida [...] insistentemente de género femenino.”¹⁰ De hecho, para la citada investigadora, su presencia se originó como una práctica meditativa entre las mujeres religiosas, asociándose esa emoción, a menudo, con el género femenino. Pese a ello, esto no impidió que tanto clérigos como laicos, ya fuesen hombres o mujeres, pudiesen experimentar, contemplar y meditar sobre la compasión de la Madre de Dios por medio de textos y/o imágenes.

La composición de la compasión continuó estimulándose y desarrollándose a lo largo del siglo XII, momento en el que san Bernardo de Claraval definió el suplicio mariano como una emoción que implicaba lo físico y lo anímico, suponiendo un

⁸ Barbara Catherine Raw, *Anglo-Saxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

⁹ San Anselmo. *S. Anselmi Cantuariensis archiepiscopi opera omnia*, vol. III, editado por F, S, Schmitt (Seckau: Seccovii 1946-1961), 7-8.

¹⁰ Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassio* (Pennsylvania: Pennsylvania Press, 2009), 3.

padecimiento mayor que el de cualquier mártir, como defendió en *Dominica infra Octavam Assumptionis B.V. Mariae Sermo*.¹¹ A ello se suma que el significado de la *Compassio Mariae* fue albergando un mayor número de matices en los escritos teologales con los que se pretendió comprender, precisar y entender su importancia, como el paralelismo entre *passio* y *compassio* de Arnaldo de Chartres en su *De laudibus B. Mariae Virginis*.¹²

La meditación sobre la compasión traspasó al marco de la representación, apareciendo los primeros ejemplos del desvanecimiento mariano en la órbita occidental durante el siglo XII, como es el caso de la *Crucifixión* en el Santuario de Albino en Colonia. No obstante, no sería hasta el siglo XIII, cuando se produjo una tendencia a visualizar el patetismo de María (desmayarse, inclinarse, e, incluso, caerse) de forma externa, generando cierto conflicto tanto entre fieles como eclesiásticos. En las composiciones que aquí analizamos, vinculadas a la escena de la *Crucifixión* –entre otras, su cuerpo se convirtió en uno de los grandes protagonistas, junto al de su Hijo crucificado, acaparando la atención de su audiencia y buscando su contemplación, devoción, identificación y empatía, en el ámbito público y el privado. De igual manera, su actitud corporal, desatendida por parte de la historiografía, permitió al espectador medieval relacionarla con otras ideas: no solo se trataba de una manifestación externa de la tortura que sentía anímicamente, sino también de una representación de la segunda maternidad acaecida en el Calvario, enlazando así con los escritos de Rupert de Deutz, Amadeu de Lausana o Antonio de Padua en los que la agonía de la Madre ayudó a la Redención.

El desmayo de la Virgen comenzó a multiplicarse a lo largo del siglo XIII en escultura, miniatura y pintura, siendo recurrente en el contexto cultural público, como se manifiesta en el *Púlpito del Baptisterio de Pisa* realizado por Nicola Pisano (XIII), en el *Crucifijo* realizado por el Maestro de San Francisco en la National Gallery de Londres (XIII) o en el díptico de la *Crucifixión, la Virgen con el Niño y Santos* atribuido a Buenaventura Berlinghieri en la Galería de los Uffizi en Florencia (XIII). Si bien es cierto, pese a la aceptación de esta imagen, en el transcurso del ocaso medieval surgieron numerosos detractores de la misma. Pero no fue hasta el siglo XV, en los antiguos Países Bajos, y coincidiendo con el desarrollo de la corriente espiritual de la *Devotio Moderna*

¹¹ San Bernardo, *Obras completas de San Bernardo IV: Sermones litúrgicos* (Madrid: Biblioteca Autores Cristianos, 2006), 413-414.

¹² Arnaldo de Chartres, *De laudibus B. Mariae Virginis*, en *Patrologia latina* 189, 1727.

y el establecimiento de las nociones del decoro, cuando se propone un nuevo giro en su representación, como sugirió Reindert L. Falkenburg.¹³

El tormento físico y anímico sufrido por María tuvo una gran recepción en la enínsula Ibérica durante el ocaso medieval. En la presente Tesis Doctoral abordaremos, específicamente, el ámbito castellano, debido no sólo a la presencia de estudios parciales, sino también al interés que mostró este lugar por la *Compassio Mariae*. Así, dicho tema comenzó a aparecer en diversos textos como *El duelo que hizo la Virgen María el día de la pasión de su hijo Jesucristo* de Gonzalo de Berceo (XIII), en el que se recrea el duelo atormentado que vivió la Madre, solicitando padecer con su propio Hijo.¹⁴ Las primeras representaciones visuales de este motivo datan también del siglo XIII, más concretamente en las *Cantigas de Santa María*, en las que se exhibe de forma sugestiva su calvario, postrada a los pies de la Cruz en la que agoniza Cristo crucificado. Su presencia tan temprana en Castilla nos lleva a cuestionarnos la razón de su inclusión, el origen del motivo o el contexto en el que se empleó. Asimismo, a partir de los siglos XIV y XV observaremos cómo el desvanecimiento de la Virgen fue introduciéndose en el ámbito pictórico, adquiriendo un gran patetismo, empleándose tanto en contextos públicos como privados en los que lo visual y la *oratio* se entrelazaban. En algunas ocasiones, estos pudieron ser utilizados por una audiencia multiconfesional en la que el dolor de la Virgen se convirtió en una herramienta para conocer y experimentar la compasión y la pasión por otros credos, como sucedió con imágenes como el *Retablo de don Sancho de Rojas* del Museo Nacional del Prado (1415-1420).¹⁵

La compasión, como se podrá ver en el último apartado de esta investigación, se manifestó de diversas formas, entre ellas en la exaltación del rol mediador de María. Esta figura asumió un rol de intercesora al intervenir en la obra de Redención, convirtiéndose en un enlace entre lo divino y lo terrenal. Esta fórmula ocupó el interés de algunos teólogos en el marco oriental y occidental, aunque no fue hasta San Bernardo en *De acqueducto* (XII) cuando se insistió en su papel como *co-redemptrix*, al sugerir en esta obra un Jesús más humano, durante el Juicio Final, frente a una Madre dedicada y

¹³ Reindert L. Falkenburg, "The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish, Literature and Painting", en: Asa Ringbom y Marja Terttu Knapas (Eds.), *Icon to cartoon: a tribute to Sixten Ringbom* (Helsinki: Society for Art History in Finland, 1995), 77-79.

¹⁴ Gonzalo de Berceo, *Obras completas de Gonzalo de Berceo*, editado por Jorge García López y Carlos Clavería (Madrid: Fundación José Antonio Castro, 2003), 223 y ss.

¹⁵ Cynthia Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (Pensilvania: Pennsylvania State University Press, 2013).

amorosa.¹⁶ Este punto fue retomado por el teólogo Ernaldo de Bonneval quien, en su *De laudibus Beatae Mariae Virignis*, describió como Madre e Hijo decidieron ofrecer un sacrificio conjunto al Padre.¹⁷

El pensamiento sobre la intercesión mariana se plasmará también de una forma visual: así, se configuró un paralelismo entre el Hijo mostrando las llagas de la Pasión y la Madre exhibiendo su pecho, con el que pretendía solicitar la intervención divina. Esta visión se representó en sugerentes representaciones castellanas del siglo XIII como las *Cantigas de Santa María* o la tumba de Alfonso Vidal en la catedral vieja de Salamanca, reflejando los diversos usos y contextos en los que se empleó. Posteriormente, a lo largo del siglo XIV y XV, y a partir de la mencionada representación, empezó a incluirse a Dios Padre, originando la aparición del tema iconográfico denominado *Scala Salutis*; no obstante, en Castilla perduró el modelo de la intercesión mariana, buscando el fiel con ella la gracia divina y la salvación.

En definitiva, la *Compassio Mariae* se convirtió en una de las herramientas devocionales más importantes en el ocaso medieval, incorporándose a los textos, las imágenes, la liturgia y el teatro, extendiéndose por diferentes territorios, adecuándose a las necesidades afectivas y devocionales de cada fiel. Así, en ella se materializaría la necesidad de compartir, comprender y meditar sobre el sufrimiento, evocando una nueva visión de la Pasión cuya herencia perduraría.

Este planteamiento del surgimiento y desarrollo de la *Compassio Mariae* nos ha llevado a establecer los siguientes objetivos:

- Examinar el surgimiento de la compasión de la Virgen en Oriente por medio de un rastreo de sus representaciones visuales. Esto se complementa con una investigación de las fuentes literarias y litúrgicas.
- Analizar si se produjo un intercambio de modelos, centrandó en el espasmo mariano, entre Oriente y Occidente.
- Estudiar el origen y desarrolló que adquirió en Occidente la Virgen por medio de las fuentes literarias del periodo bajomedieval para, posteriormente, ver en qué contextos se empleó la imagen del desvanecimiento y qué tipo de audiencia usó la misma.

¹⁶ Bernardo de Claraval, *De aquaeducto*, en *Patrologia latina* 189, 1694.

¹⁷ Ernaldo de Bonneval, *De laudibus Beatae Mariae Viriginis*, en *Patrologia latina* 183, 441.

- Indagar en la importancia que adquirió la cuestión del dolor de la Madre de dios en la devoción castellana, atendiendo a las representaciones visuales, pero también a los contextos y lugares que pudo emplearse, qué tipo de público se sirvió de ella, etc.

A modo de colofón, el interés en cómo la Madre pudo soportar la muerte de su único Hijo dominó el pensamiento teológico y las prácticas devocionales de la Baja Edad Media solicitando en el fiel una identificación con su sufrimiento, despertando en él la empatía, albergando el entendimiento de su papel en la salvación. La solicitud de compasión también se trasladó a la imagen en la que se plasmó su representación a través de formas que generaron y despertaron la emoción.

I.B. Cuestiones metodológicas sobre la Compassio Mariae

La presente investigación está marcada por la búsqueda de una visión interdisciplinar con la que se ha pretendido atender a la cuestión de la imagen, no como un hecho aislado, sino inserto en un contexto cultural y social, abarcando cuestiones relacionadas con: el ambiente del momento, las corrientes filosóficas y teológicas en torno a la misma, las mentalidades, la experiencia por parte de la audiencia o la historia de las emociones. Las imágenes, durante la Edad Media al igual que en otros periodos, no solo suscitaron emociones, sino que se mostraron y reflejaron en ellas. A lo largo de estas páginas se abordará cómo la compasión, asociada con el sufrimiento del otro -en este caso el de María por su Hijo- se plasmó en su representación. De hecho, el tormento mariano se propuso como un modelo a seguir para el espectador, quien experimentó los sentimientos de compasión empática. A este respecto señaló Santo Tomás en *De veritate* cómo la compasión ayudaba a la virtud de la misericordia debido a que el fiel desarrollaba una tristeza contra un mal ajeno que consideraba como suyo.¹⁸

La gestación y formulación de la compasión conlleva adentrarnos en la corriente de la historia de las emociones, suscitadas y empleadas dentro de las “comunidades emocionales.”¹⁹ Estas fueron definidas por Barbara H. Rosenwein como un grupo que se adhiere a las mismas normas emocionales, valorando y devaluando las mismas o aquellas relacionadas con ellas. Además, el empleo de este término fue una respuesta dada a numerosos historiadores de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, quienes vieron en la época medieval una sociedad primitiva, desenfrenada emocionalmente. En 1919, Johan Huizinga contempló la Edad Media desde este prisma, estableciendo que no hubo un límite afectivo hasta la llegada del Humanismo y el Renacimiento.²⁰

En 1941 Lucien Febvre publicó un artículo en el que solicitó situar las emociones dentro de la investigación histórica, superando así la visión psicológica que había

¹⁸ Santo Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad (De veritate, cuestión 26. Las pasiones del alma)* (Pamplona: Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, 2016), 67.

¹⁹ Término acuñado por Barbara H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages* (Cornell: Cornell University Press, 2006), 3. Los resultados aquí expuestos fueron revisitados años más tarde en una segunda publicación en la que no están tan próxima a las teorías de la emoción cognitivistas y construccionistas: Barbara H. Rosenwein, *Generations of Feeling: A History of Emotions, 600-1700* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015).

²⁰ Joan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Alianza Editorial, 2001) (Ed. Original 1919, Hersttij der Middeleeuwen).

centrado el estudio de los afectos y sentimientos en el pasado.²¹ Esta demanda fue recogida en la investigación dando como resultado una rápida expansión del campo de las emociones tanto desde la perspectiva histórica como la artística, sociológica o antropológica, entre otras. A este respecto, señaló Pierre Livet:

El interés contemporáneo por las emociones tiene su origen en la conjunción de tres razones principales. La primera es que el programa de la ciencia cognitiva -la interacción de la psicología, la informática y la neurociencia- no puede limitarse a la cognición "fría", la de las identificaciones perceptivas, las categorizaciones y los razonamientos, sino que debe considerar necesariamente el ámbito afectivo, pues de lo contrario se expone a un ataque "anticognitivo" [...] La segunda razón es que, en el estudio de la interacción social, habría sido absurdo limitarse al campo de la cognición fría con poca interacción, ya que ha quedado claro que la percepción y la motricidad son factores importantes en la cognición social y, más sencillamente, en la psicología humana y animal [...]. Una tercera razón es que se supone que nuestra economía está dominada por una racionalidad expresada en la Teoría de la Elección Racional, pero, como nos han demostrado los psicólogos, no siempre seguimos los preceptos de esta teoría [...]²²

La historia de las emociones se concentra en la concepción de lo que es una emoción; un aspecto problemático, plagado de dudas, como la definición correcta de lo que es una emoción en el pasado o cómo se sintió y se siente la misma. Partimos en este proyecto de emplear el término emoción, aunque este ha sufrido numerosas críticas ya que se ha considerado en sí misma, "resbaladiza: incluso las sociedades occidentales alguna vez emplearon palabras como pasiones, afectos, sentimientos, pero no tenían la palabra "emoción" como tal."²³ A pesar de ello, cualquier vocablo empleado actualmente ligado a lo que hoy consideramos emociones se ha definido de formas muy diferentes a lo largo de la Historia y estas, como en el caso de la compasión de la Virgen, pueden hallarse a través de metáforas, frases e imágenes.

Abordar la cuestión de las emociones, significa también problematizar con los sentimientos del pasado, teniendo en cuenta sus características distintivas, como expuso Rosenwein.²⁴ No se trata de mostrarla bajo un prisma estático, sino de analizar sus cambios y evoluciones, ateniendo a cómo estas fueron vistas por los individuos en otras

²¹ Lucien Febvre, "La sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?", *Annales d'histoire sociale* 3 (1941): 5-20.

²² Pierre Livet, "Les émotions au Moyen Âge. Analyse retrospective", en: Piroska Nagy y Damien Boquet (eds.), *Le Sujet des émotions au Moyen Âge* (París: Editions Beauchesne, 2009), 485-486.

²³ Barbara H. Rosenwein y Riccardo Cristiani, *What is the History of Emotions?* (Cambridge: Polity Press, 2017), 20.

²⁴ Barbara H. Rosenwein, "Problems and Methods in the History of Emotions", *Passions in Context* 1(2010): 10.

personas y/o objetos y cómo estos se insertan dentro de narrativas que están marcadas por la experiencia de la individualidad y la estructura social. En este sentido, Michael Champion y Andrew Lynch señalaron: “comprender las emociones es, por lo tanto, una parte necesaria para comprender el cambio social y la acción humana intencional”.²⁵

En la cultura visual, la relación entre el arte y la emoción quedaron relegados a un segundo plano durante el siglo XX, prefiriéndose un enfoque centrado en lo cognitivo, ya que estas fueron vistas como un aspecto difícil de organizar. No obstante, las imágenes nos brindan un amplio repertorio de prácticas, discursos y gestos en los que se puede vislumbrar la complejidad de la vida emocional, como sucedió con el caso de la figura de María, que fue desarrollando otros modos emocionales que persistieron a lo largo del periodo medieval. Entre sus diversas manifestaciones emocionales, su compasión y suplicio eclipsaron los textos y las imágenes, en los que se puede entrever connotaciones de dolor a partir de los rasgos del rostro, la presencia de las lágrimas o la pose corporal. Es por ello que hay una gran importancia y manifestación de emociones particulares en la Edad Media, en la que es necesario reflexionar sobre cómo se expresaban y cómo se plasmaban. De igual manera, en relación con la cuestión de la empatía- vinculada estrechamente a la dimensión de la compasión- en el ámbito visual, David Freedberg y Vittorio Gallese propusieron una idea que puede relacionarse perfectamente con el reflejo del pesar de la Virgen:

las respuestas físicas sintéticas a las obras de arte a menudo se encuentran en la parte del cuerpo que se muestra involucrada en acciones físicas intencionales, y que uno pueda sentir que está copiando los gestos y los movimientos de la imagen que ve, incluso en casos donde la acción parece servir como salida para una respuesta emocional²⁶

No hay que olvidar que el objeto crítico de este estudio es la propia imagen en el periodo medieval, entendiéndose esta dentro de un complejo entramado marco social que es necesario atender; la imagen vista más allá de una mera ilustración, reivindicando un papel dentro de la propia historia que ha sido defendido a lo largo de la historiografía. Es por ello que Peter Burke argumentó en su sugestiva publicación la importancia de la imagen como documento histórico:

²⁵Michael Champion y Andrew Lynch, “Understanding Emotions: “the things they left behind”, en: Michael Champion y Andre Lynch (eds.), *Understanding Emotions in Early Europe* (Turnhout: Brepols, 2015), 30.

²⁶ David Freedberg y Vitorrio Gallese, “Motion, emotion and empathy in the esthetic experience”, *Cognitive Sciences* 11 (5) (2007): 199-200.

El hecho de que las imágenes fueran utilizadas en las diversas épocas como objetos de devoción o medios de persuasión, y para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc. Aunque los textos también nos ofrecen importantes pistas, las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas²⁷

El vínculo entre la imagen y su medio muestra la imbricación entre ambos, pero no desde un sentido simple, sino más bien desde una formulación dinámica. Jérôme Baschet demostró que, pese a esto, no se puede reducir la unión a cualquier marco o contexto en el que no se vislumbre la particularidad de cada ámbito:

El estudio de las imágenes puede brindar una contribución al estudio histórico de las sociedades del pasado a condición, no obstante, de reconocer la especificidad del dominio de la expresión visual y el carácter siempre problemático de la relación entre la obra y su entorno. O, para decirlo de una manera más agresiva, desde el momento en que las imágenes juegan un papel importante en las prácticas sociales y mentales del Occidente medieval, no puede haber comprensión global de una sociedad sin un análisis avanzado de sus experiencias de la imagen y del campo visual²⁸

La experiencia de la imagen, referida aquí a la cuestión particular de la compasión mariana, conlleva desestimar la creencia en una sola metodología válida y única para el correcto desarrollo de la labor de investigación, lo que nos conduce a acerca la conjunción de diversos elementos que nos permitan aproximarnos de una forma mucho más certera a su significado. Entre los distintos procedimientos es necesario resaltar el método iconográfico, como una de las fórmulas en las que se aborda una aproximación completa a la cuestión de la imagen.²⁹

En la primera mitad del siglo XX, Aby Warburg mostró un nuevo rumbo en la metodología de la Historia del Arte proponiendo que sus representaciones eran mucho más que la conjunción de unas características estilísticas y formales; estas pretendían trasladar un mensaje, resultado del momento en el que fueron engendradas, sirviéndose así del término análisis iconológico.³⁰ Igualmente, se insertó dentro de la disciplina del arte, un concepto ya formulado y empleado en la historia cultural, abriendo paso a la

²⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001), 12. (Edición original 2001, bajo el título: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*).

²⁸ Jérôme Baschet, "Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada", *Relaciones* 77 (1999): 52.

²⁹ Manuel Castiñeiras González, *Introducción al método iconográfico* (Santiago: Tórculo, 1995).

³⁰ Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza Editorial, 2005) (Ed. Or. 1932).

obtención de una indagación interdisciplinar, donde las barreras entre diversas y variadas especialidades científicas quedaban suprimidas. Esta perspectiva fue continuada por Erwin Panofsky quien formuló el denominado método iconográfico con el que se pretendía desarrollar una correcta interpretación de las imágenes -por medio de un examen absorto en la literatura y la figuración-, teniendo en cuenta el marco cultural en el que se llevó a cabo la obra.³¹ Para ello proponía que el historiador del arte debía atender a tres niveles cada vez que realizaba la revisión de una obra de arte. Estos niveles eran: el pre-iconográfico, centrando en el estudio de los motivos y los aspectos formales que la constituyen; el iconográfico, en el que se advertía el significado de las alegorías y/o historias; el iconológico, en el que se producía una integración de los valores simbólicos. Tras esto, se obtenía una deducción adecuada sobre la imagen, insertada en un contexto cultural y social: “[...] el análisis correcto de imágenes, historias y alegorías es el prerequisite de una correcta interpretación iconográfica en un sentido más profundo.”³²

El método iconográfico fue visto por los historiadores del arte como un medio brillante, pero también como un procedimiento rígido, en el que solo habría lugar para un posible significado, trayendo consigo el surgimiento de voces críticas. Ernst Gombrich indicó que el empleo continuado y sin cuestionamiento del mismo podría conducir a instaurar un “modo mítico de simbolismo”, es decir, a creer ver falsas ideas o interpretaciones incorrectas del marco cultural en el que se concibió:

Hay en cualquier caso una regla metodológica que debe respetarse en este juego de desentrañar los misterios del pasado. Por osadas que puedan resultar nuestras conjeturas- ¿y quién querría contener al audaz? - ninguna de ellas debe constituirse una en escalón para saltar a otra hipótesis todavía más osada. Deberíamos exigir al iconólogo que después de cada uno de sus vuelos volviera a su base [...] De lo contrario corremos el peligro de estar construyendo un modo mítico de simbolismo; casi igual a como el Renacimiento construyó una ciencia ficticia de los jeroglíficos basada en una falsa idea de partida acerca de la naturaleza de la escritura egipcia³³

La imagen podría entenderse como una simple ilustración de ciertos movimientos históricos o filosóficos, perdiéndose así un estudio profundo y centrado en la misma.³⁴

³¹ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 2001), 18. (Edición original 1935).

³² *Ibid.*, 5.

³³ Ernest Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 193) (Ed. Original, 1972), 48.

³⁴ Véase: Robert Klein, *La forma y lo inteligible: Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno* (Madrid: Taurus, 1980) (Ed. Or. 1970).

Otto Pächt resaltó que en el método iconográfico se produce un estudio sistemático de los escritos con el que se pretenden descifrar y entrañar simbolismos ocultos en las imágenes sin tener en cuenta cuál es la verdadera especificidad del historiador del arte, es decir, dar con el fin último sin practicar un cambio en la visión.³⁵

Pierre Francastel esbozó también otra de las críticas al método iconográfico, demostrando que forma y fondo están indisolublemente unidos, exponiendo no sólo que la representación piensa, sino que también se piensa en imagen.³⁶ Dentro de la mismas, nos interesa no solo un planteamiento centrado en la forma -por ejemplo, el empleo de ciertos colores que, además de su cualidad estética, también adquiere un significado simbólico; o cómo María ha sido representada y plasmada según las diversas corrientes pictóricas medievales- sino que esta conforma parte de un mensaje mucho más elaborado, adquiriendo un carácter significativo, participando en el sentido de la misma. Por lo tanto, no se trata de separarlos o dividirlos, sino más bien de fusionarlos y articularlos para lograr pensar en la conjunción entre uno y otro. A este respecto señaló Alejandro García Avilés: “la aplicación abusiva del método iconográfico ha evidenciado que una erudición abrumadora no debe ocultar la ausencia de argumentos convincentes, y mucho menos arropar lo obvio con vistosas vestiduras.”³⁷ A pesar de ello, una óptima práctica del método, podría conllevar la eliminación de esta crítica, mostrando cómo es un medio actualmente necesario y útil para comprender la obra, insertarla en su marco histórico, ayudando a comprender el sentido de la misma.

En el caso de la imagen medieval, a lo largo de este trabajo, se ha podido atisbar la importancia de su función cultural. No nos hemos detenido simplemente en inspeccionar aquellos textos en los que se formula el dolor de María y cómo estos pudieron afectar a la propia representación, llevando a cabo un exhaustivo examen de las relaciones entre esta y los escritos para poder comprender cómo estos pudieron ser o no transformados en la misma. Una exploración limitada al poder de los testimonios escritos – reuniendo simplemente las fuentes que aludieron a su pesar–, hubiese significado plasmar únicamente el nexo entre el pensamiento teológico medieval y el suplicio de la

³⁵ Otto Pächt, *Questiones de méthode en histoire de l'art* (París: Macula, 1994), 40-41.

³⁶ “Une véritable théorie de la forme artistique exigerait de nous plus d’attention donnée aussi bien aux rapports internes des parties qu’aux relations des parties et du tout avec les autres mondes de la pensée et avec le monde des phénomènes”, en: Pierre Francastel, “Art, forme, structure”, *Revue Internationale de Philosophie* 19 (73-74) (1965): 368.

³⁷ Alejandro García Avilés, “Imagen, texto, contexto. Reflexiones sobre el método iconográfico en el umbral del siglo XXI”, *Boletín del Museo del Prado* 18 (36) (2000): 109.

Madre de Dios, sin atender a cómo y por qué apareció ese motivo, en qué contextos se dio o qué tipo de audiencia lo empleó. En las últimas décadas se ha manifestado la importancia que adquirieron cuestiones como el estatuto de la imagen, sus prácticas o funciones. Como hemos demostrado a lo largo de esta investigación, las mismas no fueron simplemente consideradas como meras representaciones, sino que están incluidas dentro de prácticas devocionales del ocaso medieval, adquiriendo diversas funciones. En el caso de la aflicción de María, se ha atisbado cómo esta apareció en diversos formatos siendo empleada tanto en la liturgia como en la oración privada e, incluso, captar la evolución y la variación geográfica que se produjo en su forma de representación.

El término *imagen* ha sido reivindicado por investigadores como Hans Belting, Jean Claude Smith, Michael Camille, entre otros. Belting propuso la necesidad del empleo de este vocablo en lugar de obra de arte, aludiendo así a la crisis que sufrió la imagen y la aparición de una nueva valoración durante la modernidad:

La misma imagen actúa ahora, de repente, como símbolo de una disposición de ánimo arcaica que aún prometía la armonía entre el mundo y el sujeto. Su lugar pasa a ocuparlo el arte, que introduce un nuevo plano de sentido entre la apariencia de la imagen y el entendimiento del observador [...] La crisis de la vieja imagen y la aparición de un nuevo carácter artístico son dos fenómenos que se condicionan mutuamente. En la mediación estética radica una nueva posibilidad del uso de la imagen a través de la cual el artista y el observador pueden comunicarse. [...] La imagen, que ahora se produce y se descifra según las reglas del arte, se ofrece al observador para la reflexión. La forma y el contenido ceden su sentido inmediato al sentido mediato de una experiencia estética y un argumento oculto³⁸

El uso de la citada expresión se acerca más al sentido propio de la época medieval ya que estaba menos “contaminado” de valores estéticos, primando en ella la función más que la forma. Si bien es cierto, su aplicación estuvo durante algún tiempo ligada a un enfoque en el que no se tenía en cuenta la cuestión estética de la imagen; una condición indispensable en las producciones medievales. De igual modo, Jean-Claude Schmitt continuó con la problemática de la imagen, aludiendo a los tres dominios que presentó la misma: los materiales, las que están vinculadas a la imaginación y las relacionadas con la teología cristiana y la antropología.³⁹

³⁸ Hans Belting, *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal S.A., 2009), 25. (Edición original 1990: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst).

³⁹ Jean-Claude Schmitt, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge* (París: Gallimard, 2002), 53-54.

Otro de los aspectos tratados en este trabajo es la importancia que adquieren los diferentes significados que pueden darse en una imagen medieval, llegando incluso a asociarse a ella acepciones contradictorias. Por ejemplo, el desvanecimiento de María fue entendido como una alusión al suplicio físico y anímico que la afligió al ver a su Hijo muerto, pero también como un reflejo del segundo parto acaecido durante el Calvario. Así, se articulan diversos aspectos en la misma que ponen de manifiesto rasgos del pensamiento medieval, como defendió Jean Wirth.⁴⁰

La forma de ver y analizar la imagen volvió a ser retomada años más tarde por el investigador Hans Belting, quien propuso un estudio antropológico, buscando hallar un discurso marcado por una comprensión interdisciplinar y abierta:

Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino algo completamente distinto- como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas. Sin embargo, sus testimonios en imagen demuestran que el cambio es la única continuidad de la que puede disponer. Las imágenes no dejan ninguna duda de cuán voluble es su ser. De ahí que deseché muy pronto las imágenes que ha inventado, cuando da una nueva orientación a las preguntas acerca del mundo de sí mismo. La incertidumbre acerca de sí mismo genera en el ser humano la propensión a verse como otras, y en imagen. Aunque, como bien indicó Smith, nos hallamos ante una problemática de gran dificultad al aunar cuestiones como: la época en la que se gesta la imagen, qué tipo de imagen y que función pudo llegar a cumplir⁴¹

Finalmente, en esta investigación, hemos abordado un marco necesario para el análisis exhaustivo de las distintas imágenes centradas en el tormento de la Madre de Dios durante la Baja Edad Media, atendiendo a diversas cuestiones tales como: su contexto, sus usos y funciones, la experiencia de la misma, la audiencia a la que estuvo destinada, entre otros.

⁴⁰ Jean Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (Vie-XVe siècles)* (París: Meridiens Klincksieck, 1989).

⁴¹ Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 14-15. (Edición original 2002, con el título: *Bild-Anthropologie*).

I.C. El tratamiento de la compasión de la Virgen en la historiografía: Estado de la cuestión

El interés que despertó la Madre de Dios a lo largo de la historia ha eclipsado multitud de estudios en los que se ha resaltado diversos aspectos: su culto, la gestación de sus imágenes, su difusión, las fuentes literarias vinculadas a Ella, etc. Entre estos ensayos, que no podrían ser recogidos en estas páginas, merece la pena resaltar un punto de partida para cualquier investigador que se aproxime a la mariología, como es la publicación que realizó Hilda Graef- traducida posteriormente al castellano en 1968- en 1964 sobre *la mariología y el culto mariano a través de la historia*.⁴² En él se recogen las diversas fuentes que estuvieron destinadas a su personalidad desde las primeras eras del cristianismo hasta la contemporaneidad.

Años después, en 1976, apareció una visión novedosa y transformadora sobre la evolución del culto a la Virgen en *Alone of All Her Sex: The myth and the Cult of the Virgin Mary*, realizada por Marina Warner⁴³. Esta investigadora centra su atención en la evolución sobre su culto y cómo fue cambiando su simbolismo vinculado a las cuestiones sociales, históricas y de género. Este último punto, la cuestión de género y su unión con la Madre de Dios, volvió a ser retomado en varios análisis realizados a finales de la década de los noventa e inicios del 2000, mostrándose una valoración del significado de la devoción a su figura en el cristianismo, como: Jaroslav Pelikan, *Mary Through The Centuries: Her Place in the History of Culture*⁴⁴ y Sarah Jane Boss, *Empress and Handmaid: On Nature and Gender in the Cult of the Virgin Mary*⁴⁵.

Los estudios generales sobre la devoción centrada en la Virgen fueron dando paso a la presencia de una serie de obras que abordaron el periodo medieval, como punto de inicio y expansión de su figura. La historiadora medieval Miri Rubin realizó en 2009,

⁴² Hilda Graef, *María: la mariología y el culto mariano a través de la historia* (Barcelona: Editorial Herder, 1968).

⁴³ Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (Londres: Knopf, 1976).

⁴⁴ Jaroslav Pelikan, *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture* (New Haven: Yale university Press, 1996).

⁴⁵ Sarah Jane Boss, *Empress and Handmaid: On Nature and Gender in the Cult of the Virgin Mary* (Londres: Cassel, 2000). La misma autora realizó una edición posterior de otro estudio dedicado a la figura de la Madre de Dios: Sarah Jane Boss (ed.), *Mary: the Complete Resource* (Londres: Continuum, 2007).

*Mother of God: A History of the Virgin Mary*⁴⁶, un análisis exhaustivo sobre las reflexiones, prácticas devocionales e imágenes que se desarrollaron en torno al rol de la Madre de Dios hasta llegar al año 1600 por medio de una metodología interdisciplinar en la que se unen la música, la teología, el arte, la escritura, etc.; para demostrar el arraigo de su imagen en la historia. También, la fuerte devoción mariana en el oriente y occidente medieval le llevó en 2009 a aludir a otro campo que estuvo estrechamente ligado con María: las emociones. En *Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures*⁴⁷, propone el estudio a partir de tres capítulos, de fuentes e imágenes que suscitaron y movieron las devociones de la audiencia medieval.

Uno de los aspectos que más predilección suscitó de la Virgen fue su dimensión como madre afligida al pie de la cruz. Los dolores y tormentos que atesoró durante y tras la muerte de su Hijo fueron impregnando los textos y las imágenes del periodo medieval. La cuestión de la muerte, el sentido de la misma y las diversas actitudes ante ella -ya fuesen propias y ajenas- afectaron tanto al mundo cristiano como a la Antigüedad quedaron examinadas en la investigación de Ernesto De Martino en: *Morte e Pianto rituale nel mondo antico. Del lamento fúnebre antico al pianto di Maria*⁴⁸. La mencionada publicación del año 1958 muestra cómo la función del llanto ritual no sólo acogió el duelo, sino que lo transformó en una disciplina cultural. De igual manera, a pesar del rechazo de las formas paganas en el incipiente cristianismo, comienza a gestarse una visión centrada en una María abandonada a la angustia.

El llanto de María estuvo presente en la mentalidad medieval a través de textos que conformaron parte de la vida litúrgica y eclesiástica, y que aparecen recogidos por Sandro Sticca en 1984, en *Il Planctus Mariae Nella Tradizione Drammatica del Medio Evo*⁴⁹. La tradición del *Planctus* expone no sólo la aparición de un motivo en la literatura, sino que más bien evidencia el pensamiento exegético dedicado a la Madre de Dios en la Edad Media. Para su examen fue necesario ahondar en las tradiciones espirituales de Occidente y de Oriente en las que el comportamiento que tuvo al pie de la Cruz fue

⁴⁶ Miri Rubin, *Mother of God: A History of the Virgin Mary* (New Haven: Yale University Press, 2009)

⁴⁷ Miri Rubin, *Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures* (Budapest: Central European University Press, 2009).

⁴⁸ Ernesto de Martino, *Morte e Pianto rituale nel mondo antico. Del lamento fúnebre antico al pianto di Maria* (Turín: Edizioni Scientifiche Einaudi, 1958).

⁴⁹ Sandro Sticca, *Il Planctus Mariae nella Tradizione Drammatica del Medio Evo* (Sulmona: Teatro Club, 1984).

creando un tejido teológico sobre el que se incluyó la lírica de su tormento en los eventos de la Pasión.

En la idiosincrasia teológica oriental se meditó sobre los aspectos más íntimos y maternos de María, quien manifestó su tormento físico y anímico en la Calvario, participando así del martirio físico de Jesús. Esta cuestión fue analizada por Margaret Alexiou en dos publicaciones: *The Ritual Lament in Greek Tradition* en 1974⁵⁰ y “The lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song” *Byzantine and Modern Greek Studies 1*, en 1975⁵¹, en las que atiende a la gestación y evolución del lamento desde la Antigüedad hasta el cristianismo. De igual manera, se aborda la cuestión mariana, se reflexiona acerca de la originalidad y fecha de las fuentes orientales, como sucedió con el caso del Evangelio de Nicodemo, donde aparece una de las primeras referencias al espasmo mariano. Asimismo, la historia del dolor y el llanto mariano al pie de la Cruz fue continuada años más tarde por Niki J. Tsironis en su tesis doctoral de 1998: *The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: an aspect of the development of the marian cult*⁵². En ella aborda la importancia que tuvo la literatura siríaca en la gestación de la compasión y la aflicción de la Madre de Dios, partiendo de poetas como Efrén de Nisibe y cómo estos fueron recogidos en las composiciones bizantinas, como sucedió con el himno de Romanos El Méloda destinado a la Virgen al pie de la Cruz. No obstante, no sería ya el siglo IX, tras la Querrela iconoclasta, cuando la cuestión emocional de la angustia de María empezase a acaparar numerosas composiciones que tuvieron su eco en el campo artístico, como los himnos de Jorge de Nicomedia. De igual manera, Stephen Shoemaker se aproximó a estos primeros himnos de los siglos VIII y IX para poner de manifiesto el verdadero papel que presentó María durante los eventos de la Crucifixión y la Resurrección en la publicación de 2011: “A Mother’s Passion: Mary’s Role in the Crucifixion and Resurrection in the Earliest Life of the Virgin and its influence on George of Nicomedia’s Passion Homilies”⁵³.

⁵⁰ Margaret Alexiou, Revised by Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos, *The Ritual Lament in Greek Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974). Esta publicación sería revisitada en 2002, Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Revised by Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos (New York: Rowman & Littlefield Publishers, 2002).

⁵¹ Margaret Alexiou, “The lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song” *Byzantine and Modern Greek Studies 1* (1975): 111-140.

⁵² Niki J. Tsironis, “The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: An Aspect of the Development of the Marian Cult”.

⁵³ Stephen Shoemaker, “A Mother’s Passion: Mary’s Role in the Crucifixion and Resurrection in the Earliest Life of the Virgin and its influence on George of Nicomedia’s Passion Homilies”, en: Leslie

La presencia de la emocionalidad en los escritos e imágenes posteriores a la controversia está ligado a la importancia que fue adquiriendo María durante la misma, ocupando diversos textos en los que se dignificaban sus cualidades maternales y/o intercesoras, como se muestra en dos estudios: Niki Tsironis “The mother of god in the iconoclastic controversy”, recogido en la obra referencial del año 2000, centrada en el estudio de las representaciones que tuvo la Virgen en Bizancio, *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*⁵⁴; el segundo es, “From poetry to liturgy: the cult of the Virgin in the Middle Byzantine era”, incluido dentro de una de las obras de referencia para examinar el poder de las imágenes mariana, *Images of the mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, editado por Maria Vassilaki en 2005.⁵⁵ La dimensión intercesora de María, manifiesta antes y durante la controversia, proponía una imagen mucho más humana de su figura, permitiéndole al fiel buscar en ella un lugar de refugio y amparo, como se analizó en los diversos ensayos que conforman el volumen de *Presbeia Theothokou: the intercessory role of Mary across times and places in Byzantium (4th-9th Century)*⁵⁶. En los cinco siglos que abarca la mencionada publicación, se exhibe cómo una sociedad eminentemente cristiana como la bizantina, encontró como intercesora de todo el Imperio a la Madre de Dios, aunque no de la misma forma ni en el mismo momento en los diversos territorios que lo componían.

En 2021, Mary B. Cunningham, en *The Virgin Mary in Byzantium, c. 400-1000: Hymns, Homilies and Hagiography*⁵⁷, culminó numerosos estudios anteriores, centrándose en la traducción y análisis de diversos y variados textos literarios bizantinos, como la hagiografía y la homilética para comprender el alcance y desarrollo de la devoción a la Madre de Dios, así como la formas que tomó para una época histórica crucial no sólo en el ámbito oriental sino también para la órbita occidental. No hay que olvidar que todos estos himnos albergaban en su interior la emergencia de emociones,

Brubaker y Mary B. Cunningham (eds.), *The Cult of the Mother of God in Byzantium* (Londres: Routledge, 2011): 53-67.

⁵⁴ Niki Tsironis “The mother of god in the iconoclastic controversy”, en: Maria Vassilaki (ed.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* (Turín: Skira Editore, 2000).

⁵⁵ Niki Tsironis, “From poetry to liturgy: the cult of the Virgin in the Middle Byzantine era”, en: Maria Vassilaki (Ed.), *Images of the mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium* (Londres: Routledge, 2005)

⁵⁶ Leena Mari Peltomaa, Andrea Külzer y Pauline Allen, *Presbeia Theothokou: the intercessory role of Mary across times and places in Byzantium (4th-9th Century)* (Viena: Austrian Academy of Sciences Press, 2015).

⁵⁷ Mary B. Cunningham, *The Virgin Mary in Byzantium, c. 400-1000: Hymns, Homilies and Hagiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021).

como la compasión o la compunción, analizadas en el oriente bizantino en la última década. Prueba de ello es el estudio de Andrew Mellas de 2022 sobre *Liturgy and the emotions in Byzantium: compunction and Hymnody*⁵⁸, en donde explora la experiencia litúrgica de dichas emociones a partir de himnos como el de Romanos el Méloda o Andrés de Creta, y cómo fueron experimentadas por los fieles durante la celebración. La performatividad y afectividad de estos escritos manifiesta la aparición de la compunción como una emoción centrada en el arrepentimiento y las lágrimas.

La compunción no fue la única emoción manifestada en el campo literario del Imperio Bizantino. Entre los diversos afectos que tuvieron lugar durante estos siglos, es necesario resaltar la cuestión de la compasión. En este caso, se ha planteado el estudio de la compasión vinculado a los cuidados, como analizó Susan Wessel en su ensayo, “Compassion and Healing in Early Byzantium”, que forma parte del primer volumen publicado en 2022 sobre los afectos y emociones en el marco bizantino: *Managing Emotion in Byzantium: Passions, Affects and Imaginings*⁵⁹. Susan Wessel examinó conceptos como el *eleos* y la vinculación entre la piedad, la compasión y la empatía. Para ello parte de una serie de términos griegos que aproximó semánticamente al significado que comprendemos de compasión. Asimismo, su énfasis expuesto en la curación por medio de la ayuda y la caridad, demostrando que aquellos que practicaron la compasión pudieron sufrir un cambio en su estatus. Por lo tanto, estos trabajos centrados en la cuestión de la emocionalidad han permitido entender y comprender el significado de la compasión para relacionarlo así con el sentimiento que albergó María durante la muerte de Cristo y cómo este pudo manifestarse o no en la cultura visual bizantina.

Para aproximarnos a la representación de la aflicción de la Virgen después de la Querrela es necesario tener en cuenta cómo fue representada anteriormente. Los iconos de la Virgen, durante la primera época bizantina, insistían en su relación maternal. Así, en 1990, Ioli Kalavrezou realizó un examen exhaustivo en “Images of the mother: When the Virgin Mary became “Meter Theour”⁶⁰, destinada a cómo se produjo el cambio desde una imagen de María hacia una representación de la Madre de Dios en la que se exhibe

⁵⁸ Andrew Mellas, *Liturgy and the emotions in Byzantium: compunction and Hymnody*, (Cambridge University Press, 2020).

⁵⁹ Susan Wessel, “Compassion and Healing in Early Byzantium”, en: Margaret Mullet, y Susan Ashbrook Harvey (eds.), *Managing Emotion in Byzantium: Passions, Affects and Imaginings* (Londres: Routledge, 2022),

⁶⁰ Ioli Kalavrezou, “Images of the mother: When the Virgin Mary became “Meter Theour”, *Dumbarton Oaks Papers* 44 (1990): 165-172.

su cualidad maternal desde una óptica mucho más íntima, poniendo énfasis en la Encarnación. A este respecto, esta óptica fue retomada por la misma investigadora en su contribución de 2005, “The Maternal Side of the Virgin”⁶¹. En 2006, Bissera V. Pentcheva realizó un minucioso examen de las fuentes e imágenes desde los siglos V hasta el XI, en *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*⁶², para manifestar el uso de la imagen de la Virgen con funciones políticas y religiosas, donde se vuelve a evidenciar su rol materno e intercesor. Por último, en 2008, encontramos la publicación más completa destinada a la mediación de la Virgen tanto en Oriente como Occidente, realizada por Cathy Oakes, *Ora Pro Nobis: The Virgin as Intercessor in medieval art and devotion*.⁶³

La aproximación hacia la dimensión dolorosa de la Virgen no se desarrolló hasta después de la Querrela Iconoclasta, con la que se pretendía realzar la idea del sacrificio Redentor de Cristo y, por ende, la Encarnación. Para ello, se gestaron nuevos motivos iconográficos, como la presencia del desvanecimiento o la del *Threnos* bizantino. Una de las primeras publicaciones en adentrarse en este aspecto fue la de Demetrios I Pallas en 1965, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus, das Bild I*⁶⁴, en la que se expone la importancia de la Pasión en la órbita bizantina. No obstante, hasta el año 2000 no encontramos una asociación entre el dolor de la Virgen y los eventos de la Pasión por Maria Vassilaki y Niki Tsinoris, “Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ”, en: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*.

La emotividad no solo se presenció en el campo literario, sino también en el artístico, como una manifestación de un afecto grupal en el que se vislumbró cuestiones de diversa índole, como la religiosa. Uno de los primeros investigadores en aproximarse a esta cuestión fue Henry Maguire en su artículo de 1977, “The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine art”⁶⁵. En él exhibe cómo el dolor fue una de las características que atesoró la representación bizantina, analizando diversos gestos que plasmaban esta

⁶¹ Ioli Kalavrezou, “The Maternal Side of the Virgin”, en: Maria Vsilake y Mouseio Benake (eds.), *Mother of God: representations of the Virgin in Byzantine art* (Turín: Skria, 2000),

⁶² Bissera V. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium* (Penn State Press, 2006).

⁶³ Cathy Oakes, *Ora Pro Nobis: The Virgin as Intercessor in medieval art and devotion* (Londres: Harvey Miller Publishers, 2008).

⁶⁴ Demetrios I Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus, das Bild I* (Munich: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, 1965).

⁶⁵ Henry Maguire, “The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine art”, *Dumbarton Oaks papers* 31 (1977): 123-174.

emoción. Entre ellos, hace referencia a la manera en la que se manifestó la aflicción de María por medio de diversas actitudes en las escenas de duelo como la *Crucifixión* y la *Lamentación sobre Cristo muerto*. Si bien es cierto, en ninguno de los casos alude al desvanecimiento de la Virgen como la manera de visualizar la compasión.

Posteriormente, retomó el análisis gestual en el ámbito de la *Lamentación sobre Cristo muerto* en la publicación de 1981 en la que realizó una investigación sugestiva sobre el vínculo entre el arte y elocuencia, reflejándose en: *Art and Eloquence in Byzantium*⁶⁶. En él destinó un capítulo a analizar el lamento de María y su reflejo en el campo artístico con las figuras empleadas en la retórica, como la yuxtaposición. Esta misma ocupó la publicación de Rachel Smith, “Lamentation and Annunciation: The maternal and Virginal in Eastern Christian theologies of grief”⁶⁷, en la que se ejemplifica el dolor de María, ligado a su papel maternal, como un ejemplo para el fiel medieval. Aunque, al igual que los casos anteriores, no se tiene en cuenta la pose del desmayo como un símbolo del tormento e incluso como una posible relación entre Oriente y Occidente.

El retrato de las emociones en la cultura visual bizantina a través de gestos corporales y faciales, como el caso del desvanecimiento mariano. Solo aparecen una serie de publicaciones en las que se intenta entrever el origen del mismo en el mundo bizantino, pero de una forma muy somera. En 1916, Millet nos propone, en su *Recherches sur l'íconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles*⁶⁸, las representaciones de una serie de crucifixiones en las que se muestra a la Virgen desmayándose. Un aspecto similar ocurre en la obra de referencia que realizó Tania Velmans en 1977 destinada a *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*⁶⁹, en la que se exhiben algunas imágenes sobre esta cuestión, pero sin desarrollar un examen profundo. En 1989 Anne Derbes aludió a la representación del motivo de la Crucifixión en el ámbito italiano, en el que la Madre de Dios comenzaba a desvanecerse, como un ejemplo de simbiosis cultural, reflejando en su “Siena and the Levant in later Dugento”⁷⁰. Sin embargo, no fue hasta 1998 cuando encontramos la primera publicación en la que se establece el origen del desmayo en Bizancio a través del estudio de las miniaturas, como examinó Amy Neff en su artículo:

⁶⁶ Henry Maguire, *Art and eloquence in Byzantium* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1981).

⁶⁷ Rachel Smith, “Lamentation and Annunciation: The maternal and Virginal in Eastern Christian theologies of grief”, *Theology & Sexuality* 19, no. 3 (2013): 277-278.

⁶⁸ Millet, *Recherches sur l'íconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles* (París: Fontemoing, 1916).

⁶⁹ Tania Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge* (París: Klincksieck, 1977).

⁷⁰ Anne Derbes, “Siena and the Levant in the later Dugento”, *Gesta* 28 (1989): 190-204.

“The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”⁷¹. En él, aunque vislumbra su inicio en la zona oriental, se detiene en un análisis más profundo en Occidente. Si bien es cierto, propone cómo el mismo pudo transmitirse a Occidente durante el siglo XII, adaptándose a las necesidades y prácticas devocionales occidentales. Por último, para finalizar este recorrido sobre la gestación del espasmo de la Virgen, Henry Maguire ha realizado una breve referencia al mismo en su publicación de 2023, “Grief and Joy in Byzantine Art”⁷², donde propone cómo la representación del mismo puede estar ligado con otros relatos de la Antigüedad como el de Niobe.

La aparición y difusión de diversos textos centrados en la figura de la Virgen ocuparon el interés de los escritores del periodo medieval, tanto en el ámbito oriental como occidental. En la zona occidental es necesario poner de manifiesto las obras latinas recogidas en la publicación de Luigi Gambero en 2005, *Mary in the middle Ages: The Blessed Virgin Mary in the Thought of the Medieval Latin Theologians*. En ella se encuentran los textos con los momentos más significativos en el desarrollo del culto y la devoción mariana, abarcando un periodo que comienza desde el final de la era patrística- aproximadamente el siglo VIII- hasta el final de la Edad Media.⁷³ El surgimiento y dramatización de la Pasión, centrada en una participación más íntima de la Virgen en el sacrificio redentor de Cristo tuvo su apogeo en el siglo XII. No obstante, la historiografía mantuvo cómo la gestación de la aflicción de la Madre de Dios estuvo ligada a la evolución de una Cristo más humano. Pero, Rachel Fulton, mostró una nueva óptica de esta idea en 2002, planteada en *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*⁷⁴, donde analizó la situación litúrgica, la doctrina y la oración privada en la que se expresaba el deseo de imitar e identificarse empáticamente con Cristo y a María.

Para entender el concepto de la compasión es necesario vislumbrar qué significó la misma en la Baja Edad Media. Las emociones fueron una constante durante este periodo, como ya manifestó Irene Hausherr, *Penthos: The doctrine of Compunction in the*

⁷¹ Amy Neff, “The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, *The Art Bulletin* 80 (1998): 254-273.

⁷² Henry Maguire, “Grief and Joy in Byzantine Art”, en: Margaret Mullet y Susan Ashbrook Harvey (eds.), *Managing Emotion in Byzantium* (Londres: Routledge, 2023), 314-346.

⁷³ Son de suma importancia: *Testi mariani del primo millennio. Padri e altri autori latini*, vol. III, editado por Georges Gharib, Ermanno M. Toniolo y Luigi Cambero (Roma: Città Nuova, 1990) y *Storia della mariología. Dal modelo biblico al modello letterario*, vol. I, editado por Enrico Dal Covolo y Aristide Serra (Roma: Città Nuova, 2009).

⁷⁴ Rachel Fulton, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*.

Christian East,⁷⁵ exponiendo cómo la compunción estuvo presente en la vida cristiana de la oración, el rezo y la liturgia. Asimismo, en las últimas décadas, la historiografía se ha centrado en intentar definir qué afectos y qué emociones estuvieron presentes a lo largo de la Edad Media, resaltando entre ellas la compasión. Esto fue reivindicado por Béatrice Delaurenti en su investigación de 2016 sobre *La Contagion des émotions. Compassion une énigme médiévale*,⁷⁶ en la que reflexiona sobre el significado de la compasión y la empatía en los tratados medievales, aunque no explora si este pudo ser similar en el marco religioso. Siguiendo esta estela, en 2018 apareció uno de los volúmenes más importantes centrados en la cuestión de la afectividad y la emocionalidad, abarcando diferentes períodos y lugares como la Francia del siglo XI hasta la península ibérica, profundizando en la experiencia sensorial o en cómo se filtraban y se manifestaban emociones como la compasión: *Affective and Emotional Economies in Medieval and Early Modern Europe*.⁷⁷

El vínculo entre la compasión y el cuadro religioso vino con la publicación de Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*,⁷⁸ en la que planteó la importancia de la meditación afectiva de la Pasión en numerosos textos. Con ello la investigadora propone que la compasión estuvo ligada a una cuestión de género, ubicando a las mujeres no sólo como receptoras de escritos, sino también como agentes creadoras, atendiendo especialmente al ámbito inglés. De hecho, el aspecto del género ya fue puesto en valor en las publicaciones de Caroline Walker Bynum, entre las que merece la pena destacar *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*,⁷⁹ donde abordó una nueva visión metodológica, ocupándose de la cuestión devocional vinculada a las mujeres.

En el ámbito artístico, los estudios dedicados a la vinculación entre la Pasión de Cristo y la compasión de la Virgen han sido muy fragmentarios, reduciéndose a una sola obra o a una zona geográfica concreta. En 1979, James H. Marrow, expuso en *Passion Iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*:

⁷⁵ Irene Hausherr, *Penthos: The doctrine of Compunction in the Christian East* (Pensilvania: Cistercian Publications, 1982).

⁷⁶ Béatrice Delaurenti, *La Contagion des émotions: Compassion une énigme médiévale* (París: Classiq Garnier, 2016).

⁷⁷ Andrea Marculescu y Charles-Louis morand Métiver, *Affective and Emotional Economies in Medieval and Early Modern Europe* (Paris: Palgrave Macmillan, 2018).

⁷⁸ Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*.

⁷⁹ Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (California: University of California Press, 1982).

*A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*⁸⁰, cómo evolucionaron diversos motivos de la Pasión- centrados en la figura de Cristo- en el ámbito de los antiguos Países Bajos, pero sin realizar un estudio detenido sobre la cuestión de la compasión mariana.

En el marco italiano, es necesario destacar dos publicaciones de Hans Belting, en las que se evidencian los intercambios entre Oriente y Occidente, así como la prominencia que adquieren las órdenes mendicantes con los temas de la Pasión, aunque sin incidir en el motivo del espasmo mariano: *Das Bild und sein Publikum in Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion* en 1981⁸¹ y *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* en 1990.⁸² Anne Derbes en *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Paintings, Franciscan Ideologies, and the Levant*⁸³ se adentró en la asimilación de fórmulas bizantinas empleadas y extendidas por las órdenes mendicantes, en concreto, los franciscanos. Sin embargo, en ellas se vuelve a manifestar una visión centrada en la Pasión desde el punto de vista de Cristo sin atender a la dimensión dolorosa de la madre por medio de su colapso.

Habría que esperar hasta 1953, cuando Otto G. von Simson realizó un estudio centrado en la *Compassio Mariae*, “Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden’s Descent from the Cross”, donde recogió aquellas fuentes teológicas que aludieron al suplicio que soportó la Virgen durante el Calvario, proponiéndose a san Bernardo como el verdadero formulador del concepto. La carga exegética fue relacionada con los Países Bajos tanto en su literatura como en sus imágenes. De igual forma, Simson se centra en el *Descendimiento* de Rogier van der Weyden como la obra paradigmática de la representación de la compasión. Aunque propone otros ejemplos ligados a la órbita nórdica y al Renacimiento italiano, no atiende a otras representaciones anteriores del siglo XV, en los que se manifiesta el desarrollo y evolución del suplicio mariano. Posteriormente, respecto a la misma obra, Felix Thürlemann, en “The Paradoxical

⁸⁰ James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative* (Bruselas: Van Ghemmert Publishing Company, 1979).

⁸¹ Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum in Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion* (Berlín: Mann, 1981).

⁸² Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Berlín: C.H. Beck Verlag, 1990).

⁸³ Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Paintings, Franciscan Ideologies, and the Levant* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

Rhetoric of Tears: looking at the Madrid descent from the Cross”⁸⁴, continuó con el desarrollo de la compasión, aportando un nuevo término ligado a este: la configuración. Este término designa la necesidad interna de imitar afectivamente la aflicción del Redentor hacia su propia Madre.

El tema de la compasión apareció retomado en otro trabajo de 1989 de Carol M. Schuler, *The Sword of Compassion: images of the Sorrowing Virgin in Late Medieval and Renaissance Art*, en el que se realiza una investigación rigurosa sobre la creación, desarrollo y evolución del uso de la espada en el arte medieval e inicios del Renacimiento. No obstante, en él no se atendió a la cuestión del desmayo, pero sí que se vuelve a retomar el eco del dolor de María en los Países Bajos. A este respecto, en 1981, Harvey E. Hamburg, propuso en su artículo, “The Problem of Spasimo of the Virgin in Cinquecento Painting of the Descent from the Cross”,⁸⁵ cómo la visión del desvanecimiento de la Virgen fue vista por algunos autores como inapropiada. Este punto fue llevado a las imágenes nórdicas por Reinder L. Falkenburg quien planteó en “The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish, Literature and Painting”,⁸⁶ cómo la imagen del espasmo Mariano fue tendiendo hacia una visión más decorosa a lo largo del siglo XV e inicios del XVI. Por último, uno de los estudios más destacados sobre este ámbito en las últimas décadas fue el de Jeffrey Hamburger, *The Visual & the Visionary: Art and female Spirituality in Late Medieval Germany*,⁸⁷ en el que se explora la interrelación entre la cuestión devocional, empática y afectiva ligada a la perspectiva de género, manifestando la importancia que adquirieron las imágenes, como medios de formación, pero también de sugestión.

En el marco de la península ibérica durante la Edad Media, el análisis de la compasión ha estado marcado por un interés bastante escaso a la mencionada cuestión, plasmándose en estudios parciales, asociados a una obra de arte en concreto. Así, en 1998, siguiendo lo formulado por Simson, Ana Domínguez Rodríguez se centró en el aspecto

⁸⁴ Felix Thürlemann, “The Paradoxical Rhetoric of Tears: looking at the Madrid descent from the Cross”, en: Elina Gertsman (ed.), *Crying in the Middle Ages: Tear of History* (Londres: Routledge, 2012), 53-78. Próximamente, a finales de este año, se publicará: Francisco Prado-Vilar, *Tears from Flanders: Prophecy, Memory and the Consolation of Painting* (Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2023)

⁸⁵ Harvey E. Hamburg, “The Problem of Spasimo of the Virgin in Cinquecento Painting of the Descent from the Cross”, *The Sixteenth Century Journal* 12 (4) (1981): 45-75.

⁸⁶ Reindert L Falkenburg, “The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish Literature and Painting”, en: Marja Terttu Knapas y Asa Ringbom (eds.), *Icon to Cartoon: A Tribute to Sixten Ringbom* (Helsinki: Society for Art History in Finland, 1995), 65-89.

⁸⁷ Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany* (Nueva York: Zone Books, 1998).

de la compasión en las Cantigas de Santa María. En su artículo, “«Compassio» y «Co-redemptio» en las Cantigas de Santa María: Crucifixión y Juicio Final”,⁸⁸ retoma las mismas fuentes expuestas por Simson, trasladándolas a dos representaciones de las Cantigas, tomándose como conclusión la influencia del pensamiento franciscano en la gestación y desarrollo del dolor. Posteriormente en 2007, junto a Pilar Treviño Fajardo, plasmó las mismas conclusiones en el volumen dedicado a *Cantigas de Santa María: formas e imágenes*.⁸⁹ En 2008 Jessica A. Boon realizó un estudio sobre “The Agony of the Virgin: The Swoons and Crucifixion of Mary in Sixteenth Century Castilian Passion Treatises”, en el que mostró el interés que supuso esta problemática a lo largo del siglo XVI, poniendo de manifiesto la importancia que tuvo María en el territorio castellano.⁹⁰ En 2009 encontramos el primer estudio en el que se aúna la representación pictórica mural castellana con el desvanecimiento mariano, desarrollado por Fernando Gutiérrez Baños, “Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV”, en el que se exhibe la aparición de esta temática a partir de cuatro ejemplos, estableciéndose la influencia y recepción de textos del marco europeo en la zona castellana.⁹¹ En 2011 Santiago Hidalgo Sánchez plantea el examen de las pinturas murales del refectorio de la Catedral de Pamplona, “Aportación a la lectura iconográfica del mural del refectorio de Pamplona: la *Compassio Mariae* en la crucifixión y la subida al Calvario”, en la que se expone un ejemplo del desmayo de la Virgen. En él, aunque se realiza un gran estudio iconográfico e iconológico, se vuelve a remitir a las mismas fuentes ya citadas por Simson, sin adentrarse de forma más detenida en otros aspectos.⁹²

Aunque no fue hasta 2013 cuando se publicó una monografía en la que se dedica una parte al estudio del tormento de la Madre de Dios en la Castilla del siglo XV, por Cynthia Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin*,

⁸⁸ Ana Domínguez Rodríguez, “«Compassio» y «Co-redemptio» en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”, *Archivo Español de Arte* 281 (1998): 17-35.

⁸⁹ Ana Domínguez Rodríguez y Pilar Treviño, *Cantigas de Santa María: formas e imágenes* (Madrid: A Y N Ediciones S.L., 2007).

⁹⁰ Jessica A. Boon, “The Agony of the Virgin: The Swoons and Crucifixion of Mary in Sixteenth Century Castilian Passion Treatises”, *The Sixteenth Century Journal* 38 (2007): 3-25.

⁹¹ Fernando Gutiérrez Baños, “Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV”, en: Jesús María Parrado del Olmo y Fernando Gutiérrez Baños (coords.), *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009), 365-372.

⁹² Santiago Hidalgo Sánchez, “Aportación a la lectura iconográfica del mural del refectorio de Pamplona: la *Compassio Mariae* en la crucifixión y la subida al Calvario”, en: Ricardo Fernández Gracia y María Concepción García Gaínza (coords.), *Pvlchrvm: Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza* (Pamplona: Gobierno de Navarra: Universidad de Navarra, 2011), 413-420.

*Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries.*⁹³ El interés de esta investigación radica en advertir la importancia de la multiconfesionalidad de la Corona, manifestando cómo el pesar de María fue un medio eficaz para que los conversos conociesen los eventos de la Pasión, pudiendo así lograr una conversión sincera. No obstante, su sugestiva y necesaria visión debe ser matizada por la aparición de ciertas imágenes y textos en los que se pudo manifestar una experiencia de la compasión.

Ana Domínguez Rodríguez, en su publicación de 1998 ya mencionada anteriormente, planteó otra cuestión de la compasión, no a través del desmayo, sino por medio de la intercesión de María. Sin embargo, no realiza una diferencia clara entre la denominada Intercesión de la Virgen y el tema de la *Scala Salutis*. En ambos, se demuestra el interés por la figura mediadora de María que tuvo su eco en el territorio de la península ibérica. Una de las primeras investigadoras en abordar esto fue María Carmen Lacarra Ducay, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, en la que examinó el caso pictórico de la tumba de Miguel Sánchez de Asiáin.⁹⁴ Este mismo análisis fue actualizado por Clara Fernández-Ladreda Aguadé en 2021, “Dos conjuntos funerarios episcopales de la Catedral de Pamplona en el siglo XIV: La Capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin”, en el que demostró la influencia de ciertas obras devocionales en el surgimiento del tema.⁹⁵ Por último, en Castilla encontramos un ejemplo temprano de la importancia que adquirió la mediación de María en la catedral vieja de Salamanca, realizó por Fernando Gutiérrez Baños en 2002, “De nuevo sobre la *Compassio Mariae*: a propósito de las pinturas murales del sepulcro de don Alfonso Vidal en la catedral vieja de Salamanca”, en el que muestra la aparición de una insólita pintura y su vinculación con el marco devocional y funerario.⁹⁶

A modo de conclusión, los estudios aquí expuestos nos muestran la necesidad de la elaboración de la presente tesis debido a la falta de una publicación en la que se haya elaborado un estudio completo del tema, teniendo en cuenta tales aspectos: el marco

⁹³ Cynthia Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*.

⁹⁴ María Carmen Lacarra Ducay, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra* (Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1974).

⁹⁵ Clara Fernández-Ladreda Aguadé, “Dos conjuntos funerarios episcopales de la Catedral de Pamplona en el siglo XIV: La Capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin” *Anuario de Estudios Medievales* 51 (2021): 209-240.

⁹⁶ Fernando Gutiérrez Baños, “De nuevo sobre la *Compassio Mariae*: a propósito de las pinturas murales del sepulcro de don Alfonso Vidal en la catedral vieja de Salamanca”, *Archivo Español de Arte* 75 (297) (2002): 64-72.

oriental, la particular sensibilidad castellana, la cuestión de la emocionalidad, entre otros aspectos, justificándose así el interés de estos ámbitos en esta investigación.

**Bloque II. Retóricas emocionales y litúrgicas
en el ámbito oriental medieval. La gestación del
dolor mariano**

En el ámbito bizantino, la expresión de las emociones se plasmó de una forma diversa en las imágenes y los textos. El discurso verbal en el Imperio Bizantino gozó de una mayor libertad que el visual, ya que sobre este último pesó una serie de restricciones. Las representaciones no podían convertirse en una transposición de lo literario, debido al poder que presentaban las mismas,⁹⁷ lo que justifica que, en numerosas ocasiones, estas fuesen más conservadoras que las escritas.

En el siglo IV, Juan Crisóstomo declaraba que: “llora, pero suave, pero prudentemente, pero con temor de Dios. Si así lloras, no lloras como quien no cree en la Resurrección, sino como quien mucho se duele de una separación.”⁹⁸ Estos versos exponen la forma adecuada para expresar un dolor comedido y no exacerbado, que fue atribuido inicialmente a María, actuando como *exemplum* de contención frente a la posición del resto de mujeres de su época. Esta visión fue utilizada por los homilistas y comentaristas bizantinos, que defendieron esta postura frente a la demostración de una excesiva aflicción que podía conllevar un problema de fe.

Este capítulo pretende rastrear cómo surgió y se experimentó la compasión mariana en Oriente. Para ello, se partirá de un estudio de los primeros siglos del Imperio hasta la irrupción de la Querrela Iconoclasta, en los que se quiere analizar cómo la imagen de María comenzó a suscitar un ingente interés. El silencio provocado por las fuentes canónicas trajo consigo el surgimiento de una serie de textos en los que se ensalzaron aspectos muy diversos como su maternidad, su compasión, su virginidad, etc. Recordemos pues que este último punto, su virginidad maternal, se convirtió en un argumento en la defensa de la coexistencia de la doble naturaleza de Cristo.

Desde época temprana la figura de María contó con el apoyo y la promoción real, adquiriendo así un rol político, configurándose su imagen como protectora del poder y, por ende, del Imperio. Esta defensa se trasladó no solo al campo literario sino también a las manifestaciones artísticas, como las reliquias y/o los iconos. Al mismo tiempo, el dolor comenzó a brotar en diversos relatos e himnos, en los que se cuestionó cuál fue el papel de María al pie de la Cruz, el tormento que sufrió al contemplar la muerte de su

⁹⁷ Henry Maguire, “The asymmetry of Text and Image in Byzantium”, *Perspectives médiévales: revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge* 38 (2017), acceso 10 de septiembre de 2022, en: <http://journals.openedition.org/peme/12218>

⁹⁸ Juan Crisóstomo, *Homilías sobre el Evangelio de San Juan* (Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 2001): 210.

Hijo en la Cruz y su función como intercesora de la humanidad que estuvieron vinculados a la necesidad de legitimar la Encarnación.

El asunto del lamento no fue desconocido en la tradición Oriental. Desde la Antigüedad este género había gozado de gran popularidad, ejerciendo una gran influencia en los *plancti mariae* desarrollados por los escritores patrísticos como mencionó Ernesto de Martino.⁹⁹ Además, el lamento fue usado en otras escenas bíblicas como el lamento de Abraham y Sara por Isaac; el lamento por la caída de Adán del Paraíso, etc., en los que se fusionó tanto elementos populares como paganos que se introdujeron en los temas religiosos, otorgándoles una inédita dimensión. Aunque el lamento estaba presente como género literario, comenzó a adquirir una inusitada predilección el lamento mariano que se adentró desde fecha muy temprana en la órbita espiritual y poética de la tradición oriental. La lectura del mismo nos ofrece la posibilidad de comprender la inclinación por la compasión que determinó el campo homilético, litúrgico y literario, abriendo paso a la irrupción de la emoción en ellos. La compasión, no va a ser entendida como el empatizar con el sufrimiento de otro, sino que también implica la acción necesaria para aliviar ese dolor, ya fuese físico o anímico, siempre y cuando se produzca esa identificación emocional con esa aflicción. En el contexto bizantino de la Pasión, como identificó Susan Wessel, el término que mejor representa la citada definición es la *splanchna* que atesora ese sentido de revivir el sufrimiento de Cristo, suscitando la imitación por parte de los cristianos.¹⁰⁰ No se trataba solo de creer sino también de padecer. Por tanto, la compasión va a ser vista como esa virtud cristiana a la que la audiencia aspiró.

⁹⁹ Ernesto De Martino, *Morte e Pianto rituale nel mondo antico. Del lamento fúnebre antico al pianto di Maria*.

¹⁰⁰ Susan Wessel, "Compassion and Healing in Early Byzantium," en *Managing Emotion in Byzantium: Passions, Affects and Imaginings*, ed. Margaret Mullett y Susan Ashbrook Harvey, (Londres: Routledge, 2022), 91.

II.A. La poliédrica figura de María: de la protección al dolor antes de la Querella Iconoclasta

Durante los primeros siglos del Imperio bizantino -antes de la Querella Iconoclasta- el interés en la figura de María fue acrecentándose en el seno de las disputas cristológicas. El papel de la Virgen en su faceta como *Mater Dolorosa* no fue desarrollado hasta los siglos IX y X, surgiendo numerosos textos que tomaron como elemento central este *topos*. Gran parte de esa fórmula teológica en verso se insertó dentro del ámbito litúrgico con el que se ayudó a enseñar a la congregación el papel que jugó María. Ello implicaba enfatizar la realidad de la Encarnación y, por ende, los sentimientos maternales de la Virgen, como por ejemplo en las escenas al pie de la Cruz. Así, entre los siglos VII y VIII surgió una serie de obras apócrifas en el seno de la Iglesia de Oriente, exponiendo una nueva actitud teológica en las que predominó una sensibilidad dentro de una tradición religiosa que parecía impermeable y ajena a cualquier afecto.

El sigilo de las fuentes evangélicas provocó la necesidad de rastrear el papel de María al pie de la Cruz. Ninguno de los textos bíblicos atribuyó algún signo y/o expresión de aflicción a la Madre. De los cuatro evangelistas, solo se alude a su presencia en el *Evangelio de san Juan* en la Crucifixión: “Viendo Jesús a su madre y al discípulo a quien Él amaba, que estaba allí dijo a su madre: “mujer, ahí tienes a tu hijo”. Luego dijo al discípulo: “Ahí tienes a tu madre”. Y desde aquel momento, la tomó el discípulo consigo.”¹⁰¹ Este fragmento fue el punto de partida para que numerosos autores debatiesen y reflexionasen sobre la reacción de María y las emociones que pudo albergar al ver a su Hijo en la Cruz que, durante la Alta Edad Media, generó una actitud dualista que impregnó la tradición exegética oriental y occidental: por un lado, el comportamiento de María en la Crucifixión fue interpretado de una forma estoica, austera, vinculado con la confirmación doctrinal en la que la Virgen tomó consciencia de su coparticipación en la Redención por medio de la ofrenda voluntaria de su Hijo para la salvación del Mundo; por otro, la visión de que María, a pesar de ser consciente de su participación en la Redención, no dejó de mostrar externamente su sufrimiento. La meditación sobre esta emoción fue explorada por diferentes autores orientales, haciendo hincapié en los sentimientos maternales de la Virgen, frente a un Occidente que durante los primeros diez siglos asumió a grandes rasgos la primera imagen: la de una Madre estoica.

¹⁰¹ *Evangelio de San Juan*, 19: 26-27.

La interpretación patrística sobre el dolor y la compasión mariana tuvo su primera mención con Orígenes en el siglo III. Partió de la profecía de Simeón¹⁰² para realizar una interpretación propia de la misma, señalando como la espada era la incertidumbre que atravesó a la Virgen sobre la divinidad de su Hijo, en lugar de comprenderla como un medio para unir la compasión de la Madre a la Pasión de Cristo. A pesar de ello, expresó cómo se reflejó la Pasión en el alma de la Virgen y cómo sus pensamientos estarán marcados por el tormento de ver a Jesús padeciendo en la Cruz. Estas cuestiones aparecen en *sus Homilías sobre Lucas* (In *Lucam Homilia XVI*):

Precisamente esto es lo que Simeón profetiza cuando dice: «a pesar de que tú sabes que siendo virgen has dado a luz sin intervención de varón, que has oído de labios de Gabriel que “el Espíritu Santo descenderá sobre ti y la fuerza del Altísimo te cubrirá con su sombra”, sin embargo “tu alma será traspasada por la espada” de la infidelidad, serás herida por el puñal de la incertidumbre y tus pensamientos te agitarán de un lado a otro cuando hayas visto que Aquel a quien habías oído llamar Hijo de Dios y sabías que había sido engendrado sin semen de varón, fue crucificado, muerto, sometido a tortura por los hombres y, finalmente, entre lágrimas y quejas, había dicho: Padre, si es posible, pase de mi este cáliz».

En verdad, por tanto, «una espada traspasará también tu alma»¹⁰³

En el *Evangelio apócrifo de Nicodemo*, en los Hechos apócrifos de Pilatos (el *Acta Pilati*) B, se alude a la profecía de Simeón, manifestando el futuro suplicio que sufrirá la Virgen:

[...] Y les bendijo Simeón y dijo a María, su madre: Te doy buenas nuevas con relación a este niño. Dijo María: ¿Buenas, señor? Y respondió Simeón: Buenas; mira, éste está puesto para caída y resurrección de muchos en Israel y para ser signo de contradicción. Tu misma alma será traspasada por una espada de manera que queden al descubierto los pensamientos de muchos¹⁰⁴

¹⁰² *Evangelio de San Lucas*, 2: 34-35: “Y los Bendijo Simeón, y dijo a su madre María: He aquí, este está puesto para la caída y para el levantamiento de muchos en Israel, y para señal que será contradicha- y una espada traspasará tu alma-, para que sean revelados los pensamientos de muchos corazones”.

¹⁰³ Traducción al español: Orígenes, *Homilías sobre el Evangelio de Lucas*, trad. Agustín López Kindler (Madrid: Ciudad Nueva, 2014), 128.

¹⁰⁴ *Los Evangelios Apócrifos*, versión de los textos originales por Aurelio de Santos Otero (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005), 226.

Sobre el Evangelio apócrifo de Nicodemo o Acta Pilati, véase: S., Zbigniew Izydorzcyk, *The Medieval Gospel of Nicodemus. Texts, Intertexts and Contexts in Western Europe* (Arizona: Tempe, 1997); Rémi Gounelle, “L’édition de la recension grecque ancienne des Actes de Pilate. Perspectives méthodologiques”, *Apocrypha* 21 (2011): 31-48; Zbigniew Izydorzcyk, “The Earliest Printed Versions of the Evangelium Nicodemi and Their Manuscript Source”, *Apocrypha* 21 (2011): 121-131; Roy J. Real, “Emerging Christian Discourse: The Acts of Pilate as the Rhetorical Development of Devotion”, *Apocrypha* 21 (2011): 151-168.

En él se narra cómo la Virgen sufrió esa *compassio* visualizada a través de su desmayo de camino al Gólgota. Tras esto, Ella lloró de una forma inconsolable a los pies de la Cruz, revelando su dolor aunado con su soledad:

“Oh, hombres, hacedme sitio, para que
 Que pueda abrazar los hombros de
 Mi cordero; hacedme sitio para que pueda llorar a mi Hijo querido, el cordero
 De mi alma. [...]
 Ay, ay, cómo podré soportar verte colgado de la cruz ¡Ay, ay!
 ¿Dónde están ahora las buenas nuevas de
 Gabriel? Venid todos y
 Llorad mi alma, brutalmente herida por
 Dolor, desde que veo a mi dulce Hijo, mi
 Hijo Único conducido como un cordero inocente a
 La Cruz y como un condenado
 Su mano está atada.
 Lanzó un gran grito y dijo,
 Señor mío, hijo mío.
 ¿Qué ha pasado con la belleza de tu cuerpo?
 ¿Cómo puedo soportar verte sufrir tanto?
 Y con estas palabras ella
 Se rasgaba la cara con las uñas y
 Golpeó su pecho”¹⁰⁵

En este llanto mariano se percibe cómo la estructura del planto cristiano toma claramente formas y elementos del lamento fúnebre de la Antigüedad, entre los que vamos a resaltar: la presencia de esa queja pronunciada tras su desvanecimiento; la inclusión de los golpes dirigidos al pecho, así como las uñas que se rasgan las mejillas, etc.; una réplica que remite a la acción pagana que se producía entre madre e hijo.¹⁰⁶ Igualmente, María comienza a proponerse como la única persona que asume el acto de lamentarse y sufrir por la muerte de su Hijo, apropiándose de los mismos modos vistos en el lamento pagano. Así, se inició el proceso en el que la Virgen se convirtió en ese modelo a seguir del nuevo *ethos* ante la muerte.

El lamento fue adquiriendo protagonismo a partir del siglo IV en la esfera de la iglesia oriental, dando lugar a dos textos, leídos durante las vísperas del Sábado Santo,

¹⁰⁵ Orígenes, *Lucam Homilia XVI* en: *Patrologia Graeca* 13, 1845. En este caso, nos hemos centrado en la versión latina. También, hay una traducción al español: Orígenes, *Homilías sobre el Evangelio de Lucas*, traducción por Agustín López Kindler (Madrid: Ciudad Nueva, 2014).

¹⁰⁶ De Martino, *Morte e Pianto rituale nel mondo antico. Del lamento fúnebre antico al pianto di Maria*, 301. También, para la cuestión del lamento: Margaret Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, revisado por Dimitrios Yatromanolakis y Panagiotis Roilos (Nueva York: Rowman and Littlefield Publishers, INC, 2002); *Memory and Mourning: Studies on Roman Death*, editado por Valerie Hope y Janet Huskinson (Oxford: Oxbow Books, 2011).

que tuvieron una gran recepción en la himnografía bizantina. Estos tuvieron un carácter cristológico, es decir, no se profundizó en los sentimientos maternales de María, sino más bien se sirvieron de los mismos para comprender el acontecimiento trascendental que ocurrió a través de la muerte de Cristo. En este sentido, se ha señalado tradicionalmente, como uno de los primeros escritos en este género *Las Lamentationes gloriosissimae Virginis Marie super Passione Domini* de Efrén de Nisibis (306-373). Hay todo un debate sobre la fecha y la autoría de este texto. Efrén dedicó numerosos escritos a la Virgen, pero en ninguno de ellos hizo una alusión a su *compassio*, lo que nos lleva a plantear si él pudo realizar este texto. Willem Frederik Bakker y Dia Mary L. Philippides concluyeron que en la lamentación del autor siríaco, aparecen numerosos aspectos como fórmulas literarias, diálogos, e imágenes de Cristo muerto en la Cruz e incluso una lamentación dirigida de este en la Cruz que no se encuentra en la literatura bizantina hasta el siglo IX, lo que les llevó a establecer que el escrito no puede remontarse al siglo IV y sino más bien al siglo XIV o XV.¹⁰⁷ No obstante, aún se sigue insistiendo en la realización del mismo a lo largo del siglo IV.

El texto se estructura con una breve introducción seguida del lamento propiamente- que no se ve interrumpida por un narrador -en el que la Virgen se dirige a Cristo, pero también a otros personajes como los judíos, Gabriel, Simeón, los discípulos e incluso a la propia Cruz. El poeta nos muestra una imagen cargada de un realismo y expresividad que no cuenta con ningún precedente, en la que María está aislada, sola— sin la presencia de San Juan y de María Magdalena-, parada al pie de la Cruz en la que yace su Hijo, en donde pronunció una serie de palabras sin obtener la respuesta de nadie. La emocionalidad de la Virgen trasciende ese lenguaje litúrgico y simbólico marcado por la rigidez: “Inclínate hacia mí, oh cruz, para que pueda recibir a mi Hijo, para que pueda besar a mi Hijo, a quien he alimentado en este pecho mío, aunque por mi propia voluntad no he reconocido a ningún hombre.”¹⁰⁸ La escena adquiere una gran fuerza dramática y poética con la presencia de la Virgen suplicando en la Cruz, solicitando a la misma que se incline para poder besar y abrazar las heridas causadas en el cuerpo de su Hijo ya

¹⁰⁷ Willem Frederik Bakker, Dia Mary L. Philippides, “The Lament of the Virgin by Ephraem the Syrian”, en *Enthymēsis Nikolaou M. Panagiōtakē*, (2000): 9-56. Véase: Éphrem de Nisibe, *Hymnes sur la Nativité. Introduction par François Graffin, traduction du Syriac et notes par François Cassingena-trévedy (Sources Chrétiennes 459)* (Paris: Les Éditions du Cerf, 2001); *San Efrén de Nisibis, Himnos de Navidad y Epifanía*, editado por Efrém Yidiz Sadak (Madrid: San Pablo, 2016).

¹⁰⁸ Saint Ephraem Syrus, *Opera omnia in sex tomos distributa*, vol. 6, 574. Recogido también en: Sticca, *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages*, 35.

fallecido, conformándose uno de los episodios que más afecto generó tanto en la literatura como en el arte medieval.

El lamento de Efrén fue adquiriendo un mayor dramatismo al presentar a la Virgen con todos los instrumentos de la Pasión, en conjunción con una serie de elementos que persiguen hacer más visible su dolor materno mediante imágenes caracterizadas por un gran realismo. Su tormento no es individual, sino que exhorta a las Santas Mujeres a que lo compartan. Finalmente, el lamento concluye con el paso de la angustia y la protesta al entendimiento por parte de María sobre la muerte de Cristo, cediendo al dogma tradicional que planteaba que quien yacía en la Cruz no era el Dios, sino el Hombre para obtener la salvación eterna del mundo.

El segundo lamento fue realizado por el Jacobo de Sarug (451-521) en su homilía *De Transitu Dei Genitricis Mariae*, en la que se incluye un pasaje en el que, tras recordar un cántico de la Virgen al Niño,¹⁰⁹ comienza su descripción del tormento al ver a su Hijo crucificado y enterrado:

“Muchos dolores sufrió por ti tu madre, y todos los tormentos que soportó en tu crucifixión. ¡Cuántas lágrimas amargas de dolor no derramaron sus ojos en tu entierro! ¡Qué terrores no hubo de pasar la madre de misericordia, cuando tú fuiste enterrado y los guardias del sepulcro la rechazaron de suerte, que no pudo acercarse a ti!”¹¹⁰

El fragmento aúna la doble dimensión de la figura de la Virgen como madre misericordiosa y afligida. Esta última tendencia es resaltada por la literatura siríaca en la que se manifiesta una mayor predisposición a la exposición de lo emocional, y también a la celebración de la Pasión de Cristo en los que el sufrimiento de María se propone como una manifestación intensa del amor. No obstante, a pesar de que la autoría de ambos textos e incluso- la fecha como en el caso del de Efrén- no puede establecerse de una forma fácil,

¹⁰⁹ Hilda Graef, *María: la mariología y el culto mariano a través de la historia* (Barcelona: Editorial Herder, 1968) (Ed. Or. 1964), 125.

¹¹⁰ “Multas mater tua passiones propter te toleravit / omnesque affiiciones eam circumdederunt in crucifixione tua. ¡/ Quot lamentabiles fletus et passionis lacrimas effuderunt oculi eius, / Cum exequias tuas peragerent et intra sepulcrum inferrent (et) ponerent te! ¡/ Quot terrores in sepultura tua mater misericordiae vidit, / cum custodes sepulcri eam avellerent, ne tibi appropinquaret! / Passiones toleravit, quando in cruce te vidit suspensum / et cum lancea latus tuum tibi in Golgotha perforaverunt, / quando Judaeisepulcrum obsignaverant, in quo positum erat / corpus tuum vivum et vitam daos et crimina remittens. Arque huic matri, quae propter te toleravit, / finis advenir, ut in novum mundum migraret”. Sticca, *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages*, 39. También: *Corpus Marimum Patristicum*, vol. V (Burgos: Aldecoa, 1981).

investigadores como Tsinoris han defendido que los primeros intentos de componer el lamento mariano surgieron en el oriente sirio.¹¹¹

Los pasajes hasta aquí citados, nos adentran dentro de la dimensión teológica, donde la finalidad era subrayar la paradoja de la Encarnación, sirviéndose de María, como esa figura maternal con la que el público podía no solo identificarse, sino también sentir esa empatía.

La exhibición del dolor de María estuvo ligada a la delimitación de su papel durante los siglos IV y V en el seno del imperio bizantino. El siglo V constituyó uno de los momentos más importantes para el asentamiento del culto mariano, con la reafirmación de su poder y la vinculación con la Encarnación, que quedaron plasmadas tanto en el concilio de Éfeso (431) como en el de Calcedonia (451). Fue en la celebración del primero, cuando María quedó definida a través del título de *Theotokos*, mostrando cómo en su seno Ella había concebido tanto a la naturaleza humana como divina de Cristo, rompiendo con las disputas del docetismo.¹¹²

La definición de *Theotokos* trajo consigo el intento de profundizar el aspecto humano de la Virgen, subrayándose todas sus fragilidades, lo que la alejaba de cualquier similitud con otras diosas, mostrando su importancia en la obra de Salvación. Pese a ello, la proclamación de ese título sirvió no para encumbrar la posición de la Virgen sino más bien para precisar la doble naturaleza del Hijo, exponiéndose cómo toda mariología quedaba subordinada a la cristología en estos momentos.¹¹³ Sin embargo, se fue generalizando la veneración hacia la Madre que contó con el apoyo imperial. Se ha señalado que la emperatriz Pulqueria desempeñó un papel fundamental para establecer el culto mariano en la capital, participando en la preparación del Concilio de Calcedonia que promocionó la unidad de fe por medio de la figura mariana.

Se ha atribuido a esta emperatriz la construcción de tres iglesias marianas en Constantinopla.¹¹⁴ Aunque, la vinculación entre la figura de la emperatriz y la promoción mariana fue una proyección anacrónica que se generó tras la muerte de la misma, a partir del siglo IX, cuando ella fue vista como patrona y protectora de Constantinopla,

¹¹¹ Niki, J Tsironis, "The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: an aspect of the development of the Marian cult". Tesis Doctoral (University of London, 1998), 113.

¹¹² Sobre la homilética mariana en el siglo V: Roberto Caro, "La Homilética Mariana Griega en el Siglo V", *Marian Library Studies* 3 (1971): 23-265.

¹¹³ Bissera Pentcheva, *Icons and power: the mother of God in Byzantium* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2006), 37.

¹¹⁴ Hans Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, 52.

mostrándose un papel limitado en la promoción de su culto.¹¹⁵ Pentcheva indicó cómo el culto mariano contó con el patrocinio imperial, pero no el de Pulcheria, sino más bien del emperador León y Neria, quienes promovieron la construcción de diferentes fundaciones a lo largo del siglo IV en las que se impulsó y protegió su devoción de una forma pública y privada.¹¹⁶

A lo largo de los siglos V y VI, María fue ocupando un rol cívico y activo en el Imperio, convirtiéndose en un elemento protector que acabó trasladándose no solo a los himnos- como en el *Himno de Akathistos*-, sino también a los iconos. Averil Cameron ha analizado cómo estos jugaron un rol de suma importancia en la guerra del 626, llegando a salir en procesión, convirtiéndose en *Palladium*.¹¹⁷ Frente a esta posición, tanto Hans Belting¹¹⁸ como Stephen Benko¹¹⁹ mostraron que el culto público a la *Theotokos* no se identificó con los iconos en esta primera época, sino que estos quedaron asociados con las reliquias, por lo que su veneración fue estabilizándose con estas y no con los iconos durante la época pre-iconoclasta. La veneración de la Virgen quedó firmemente instaurada en la vida pública ya en el periodo bizantino medio. Su definición como *Theotokos* aunó dos conceptos de suma importancia: no solo como una figura protectora sino también maternal. Este sentido se propuso como un *exemplum* sobre todo en el momento del sacrificio, cuando esta ofrece a su hijo al mundo, poniéndose como un modelo de amor desinteresado.

Los himnos y homilías nos muestran el carácter dramático y didáctico, en los que se enfatiza la afectividad de la Madre de Dios, a pesar de la relevancia expuesta en la doble naturaleza de Cristo. Se establece así una figura más simbólica que se movía entre lo divino y lo humano. Todos estos componentes, manifestados en la tradición litúrgica siríaca, fueron incorporados en la homilética y la himnografía griegas.¹²⁰ Un ejemplo de

¹¹⁵Liz James, “The empress and the Virgin in early Byzantium: piety, authority and devotion”, en: *Images of the mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium*, editado por Maria Vassilaki (Londres: Routledge, 2005), 147-151; Vasiliki Limberis, *Divine Heiress: The Virgin Mary and the Creation of Christian Constantinople* (Londres: Routledge, 1994).

¹¹⁶Pentcheva, *Icons and power: the mother of God in Byzantium*, 2.

¹¹⁷Averil Cameron, “The Theotokos in sixth-century Constantinople: a city finds its symbol”, *The journal of theological studies* 29, no. 1 (Abril, 1978): 79-108.

¹¹⁸Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, 54.

¹¹⁹Stephen Benko, *The Virgin Goddess: studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology (Studies in the history of Religions)* (Paderborn: Brill Academic Pub, 1993), 42.

¹²⁰Algunos autores han señalado la influencia que pudo ejercer los himnos siríacos en la literatura bizantina. En este caso, por ejemplo, Tsinoris, Brock y Margaret Alexiou, entre otros, han señalado la influencia del texto de Efrén de Nisibe. No obstante, es algo que no podemos asegurar, ya que, por un lado, se duda de la fecha del mencionado himno del poeta siríaco; por otro lado, presentan diferencia a la hora

esto lo encontramos en el siglo VI, con el que ha sido considerado por parte de la historiografía como el primer lamento destinado a la Madre de Dios, por el poeta Romanos El Méloda (490-560).

En su poema sobre *María al pie de la Cruz*, Romanos muestra un diálogo cargado de conmoción entre la Madre y el Hijo fallecido.¹²¹ Al igual que los otros autores patrísticos griegos, se vuelve a aludir a la duda de María y a la profecía de Simeón en su *himno a la Hypapante*: “cuando tú, la sin defecto, mires a tu Hijo clavado en la cruz... súbitamente dudarás; la despedida en la pasión será como una espada para ti.”¹²² El himno fue cantado el Viernes Santo, teniendo un propósito claramente didáctico en el que se intenta instruir a la audiencia en la Pasión, proponiéndose como es necesario el sufrimiento- tanto el de Cristo como el de la Madre- para la redención del mundo. La aflicción de la Virgen es respondida por Cristo intentándole mostrarle el significado ontológico de su muerte:

¡Quítate, Madre, ¡quítate el luto! Lamentarte no te conviene, pues fuiste nombrada "Agraciada"; no encubras tu título con el llanto, no te equipares a los que no comprenden, Doncella omnisapiente; estás en el centro de mi cámara nupcial. No dejes, pues, que tu alma se marchite como si estuvieras fuera. Dirígete a los que están en la cámara nupcial como a esclavos tuyos, pues apresurándose temblorosos todos te responderán, sublime¹²³

Finalmente, el Hijo pide a la Madre que cese su llanto ante un día tan trágico, enseñándole que Ella no es como el resto de mujeres. Su pesar es necesario para el cumplimiento de las profecías anunciadas en el Antiguo Testamento, aclamando la aceptación de la misma. La Virgen acaba cediendo ante la voluntad de Cristo, esperando la Resurrección del mismo. Y en este papel de aceptación, el poeta nos introduce otro

de plantear el himno porque el poeta Romanos nos muestra un escenario marcado por el dialogo dramático entre Madre e Hijo frente al soliloquio melancólico siríaco.

Tsinoris, “The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: an aspect of the development of the marian cult”, 114; S., Brock “Greek into Syriac into Greek”, *Journal of the Syriac Academy III* (1997): 135-137; Margaret Alexiou. “The lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song” *Byzantine and Modern Greek Studies 1*, (1975): 111-140.

¹²¹Véase: L. M. Peltomaa, “Romanos the Melodist and the intercessory role of Mary”, en *Byzantina Mediterranea: Festschrift für Johannes Koder zum 65. Geburtstag*, editado por Klaus Belke et al. (Viena: Böhlau, 2007), 495-502; L. M. Peltomaa, “Cease your lamentations, I shall become and advocate for you”. Mary as Intercessor in Romanos Hymnography”, en *Presbeia Theotokou: The Intercessory Role of Mary across Times and Places in Byzantium (4th-9th Century)*, editado por L.M. Peltomaa et al. (Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2015), 131-138; Thomas Arentzen, *The Virgin in Song: Mary and the Poetry of Romanos the Melodist* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2017).

¹²² Romanos el Méloda, *María al pie de la cruz*, recogido en: Graef, *María: la mariología y el culto mariano a través de la historia*, 128.

¹²³ Thomas Arentzen, *The Virgin in Song: Mary and the Poetry of Romanos the Melodist*, 145-146.

retrato de las cualidades de María: su función como intercesora.¹²⁴ La Virgen comprende su posición como madre de Cristo, asumiendo su papel como intercesora. Por primera vez, una fuente bizantina nos muestra el punto de vista de María, convirtiéndose en intercesora por su propia elección en el contexto terrenal, al pie de la Cruz. Por lo que Romanos, como mencionó Tsironis no se limitó a adjudicar el papel central del himno a María, sino que realizó una reinterpretación libre de los textos evangélicos, convirtiéndola en la protagonista, en la primera persona a la que Cristo vería cuando resucitase.¹²⁵ Su dolor queda mitigado ante esa esperanza futura.

La insólita originalidad que presenta este himno se pone de manifiesto a través de dos elementos: el marco eclipsado por el patetismo y el empleo del diálogo.¹²⁶ María, a lo largo del texto, se muestra afligida, pero cuestionando la decisión de su hijo, mostrando la reacción característica de una madre que se mantiene hasta el final. Hay una clara necesidad de indagar y adentrarse dentro de la emoción humana, aunque esta entre en disputa con la vertiente teológica. Por lo que, como ha explicado María Cunningham,¹²⁷ la afectividad refleja el interés de la congregación - destacando las mujeres-¹²⁸ en la vertiente más humana que teológica del acontecimiento, logrando su involucración en los mismos.

La tradición historiografía señaló que era necesario esperar hasta el siglo IX, con la llegada de los himnos de Jorge de Nicomedia, para observar cómo María adquirió un rol central en la Pasión y Resurrección de Cristo.¹²⁹ Sin embargo, es necesario subrayar

¹²⁴ La idea de María como intercesora, como esa nueva Eva, fue desarrollada anteriormente por el autor Justino Mártir (165) e Ireneo. Véase: Antonio Atanassova, “The Theme of Marian Mediation in Cyril of Alexandria’s Ephesian writings”, en *Presbeia Theotokou: The Intercessory Role of Mary across Times and Places in Byzantium (4th-9th Century)*, 109-114; Henry Maguire, “What is an Intercessory Image of the Virgin? The Evidence from the West”, en *Presbeia Theotokou: The Intercessory Role of Mary across Times and Places in Byzantium (4th-9th Century)*, 219-232.

¹²⁵ Tsironis, “The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: an aspect of the development of the marian cult”, 17.

¹²⁶ Alexiou, “The lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song”, 113.

¹²⁷ Mary B. Cunningham, *The Virgin Mary in Byzantium, c. 400-1000: Hymns, Homilies and Hagiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 64. Véase también: *The Reception of the Virgin in Byzantium: Marian Narratives in Texts and Images*, editado por Thomas Arentzen y Mary B. Cunningham (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2019).

¹²⁸ La congregación no solo estaba formada por hombres que participaban en el canto de los himnos, sino también por mujeres, como ha expuesto Ashbrook Harvey, ‘Epithet and Emotion: Reflections on the Quality of Eleos in the mother of God Eleousa’, *Managing Emotion in Byzantium: Passions, Affects and Imaginings*, editado por Margaret Mullett y Susan Ashbrook Harvey, (Londres: Routledge, 2022), 137-165. Este asunto también fue señalado por Cunningham, *The Virgin Mary in Byzantium, c. 400-1000: Hymns, Homilies and Hagiography*, 81.

¹²⁹ Tsironis ha establecido que el texto de Romanos fue conocido por Jorge, ya que se sirvió de la misma técnica en el diálogo para lograr el mismo fin. Nikki Tsironis, “George of Nicomedia: convention and Originality in the Homily on Good Friday”, *Studia patristica* 33, (1997): 573- 577.

una cuestión: la expresión de la cualidad afligida de la Madre expone el sufrimiento que experimentó Cristo en la Cruz, no de una forma aislada, sino fomentando la empatía y participación en los hechos. Por tanto, los escritos analizados hasta el momento demuestran cómo se está gestando una cierta transformación de lo puramente teológico y doctrinal hacia lo afectivo y devocional, desde fines del siglo V e inicios del VI.

En el caso de la retórica visual, no fue hasta después de la Querrela iconoclasta cuando encontramos los primeros intentos de representar el dolor de María. Las imágenes de la misma durante estos siglos procuran ahondar en su faceta maternal a través del prototipo de la *Hodigitria* con la que exhibir el desinteresado ofrecimiento de su Hijo al mundo. Asimismo, dicha imagen nos adelanta ese sufrimiento profético de Cristo que comenzó a explorarse tras la controversia. La mirada afligida de la Madre frente a la serenidad de la visión del Hijo, contrastada con la tensión del cuerpo, nos adentra en esa lectura visual del sufrimiento humano mediante el sacrificio conjunto de ambos. Por medio de este tipo de iconografía, se quería poner de manifiesto no solo el amor materno sino también la importancia de la intercesión materna.¹³⁰

Durante estos primeros siglos, las representaciones extremas de esa aflicción fueron vistas como una falta de decoro y fe. Los evangelios canónicos contemplaron la representación del desconsuelo desde la óptica representada en el *Evangelio de San Lucas*. En él se narra cómo los diferentes participantes en la Crucifixión mostraron diversos gestos de dolor: “Y toda la multitud de los que estaban presentes en este espectáculo, viendo lo que había acontecido, se volvían golpeándose el pecho.”¹³¹ Igualmente, en los diversos fragmentos analizados destinados al lamento mariano, el suplicio queda plasmado de una forma nítida, evidenciando cómo la tradición literaria era menos conservadora que la artística. No obstante, no todos los autores quisieron exponer un excesivo tormento de María ya que este podía ser entendido como una falta de creencia en la Resurrección. Este planteamiento se continuó en la retórica visual bizantina en iconografías como la *Crucifixión* o el *Entierro* que evidencian la ausencia de personajes sin muestras emocionales exacerbadas mediante unas posiciones comedidas y estereotipadas analizadas de forma magistral por Henry Maguire.¹³²

¹³⁰ Pentcheva, *Icons and power: the mother of God in Byzantium*, 111.

¹³¹ *Evangelio de san Lucas*, 23: 48.

¹³² Henry Maguire, “The depiction of sorrow in Middle Byzantine art”, *Dumbarton Oaks paper 31*, (1977): 129.

Podemos hallar diferentes fórmulas para representar cierta aflicción en la Virgen. Por ejemplo, en el contexto de la *Crucifixión*¹³³ destacamos dos imágenes: las del *Evangelionario* de Rábula (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. PLut. I, 56) y la del Monasterio del Sinaí. En la imagen del *Evangelionario de Rábula* del año 586, se muestra el grupo más completo dedicado a este tema de la *Crucifixión* vinculado con la escena de la *Resurrección* para fomentar la unidad entre la muerte y la salvación.¹³⁴ Fue realizado en el monasterio de San Juan, en Mesopotamia.

En la imagen de la *Crucifixión* (Fig.1), en el folio 14a, observamos la presencia de las tres cruces sobre un fondo en el que se encuentran los montes de Agra y Gareb. Sobre los mismos, aparece el sol- a la izquierda- y la luna- a la derecha. En un primer plano, a ambos lados, se exponen las cruces con los dos ladrones crucificados con cuatro clavos, ataviados con una tela anudada en la parte frontal que permanecen atados con cuerdas que les cruzan el pecho. En la parte central se ubica Cristo crucificado con cuatro clavos, vestido con una túnica larga, de color púrpura, decorada con rayas doradas, sin mangas, mostrándose en su vertiente triunfante sobre la muerte.¹³⁵ A la izquierda de Cristo aparece Longinos con la lanza y a la derecha, Estefatón, sosteniendo la esponja. A la izquierda del grupo descrito tenemos a la Virgen y san Juan mientras que a la derecha se encuentran las Santas Mujeres. La expresión del tomento pasivo y silencioso que sufren

¹³³ Schiller analizó como las primeras imágenes destinadas a este tema estuvieron vinculadas con la construcción de la Iglesia del Santo Sepulcro, el supuesto hallazgo de la Cruz entre el año 313 y 314, la introducción de la festividad destinada a la Cruz junto a la veneración de los lugares sagrados, impulsaron la aparición de las mismas, originándose en Palestina. Gertrud Schiller, *Iconography Christian Art II*, (Nueva York: New York Graphic Society, 1971), 89.

¹³⁴ Antes de esta escena elaborada del grupo de la *Crucifixión*, podemos encontrar algunos ejemplos en los que se mostraba la Cruz sola con Cristo como en las gemas de los siglos III y IV, el *relieve de la puerta de Sabina* en Roma, en el que aparece Cristo en actitud orante entre los ladrones, la *Crucifixión* de la placa de marfil en Londres, tallada entre el año 420 y 430, en el que aparece Cristo Crucificado acompañado de María y Juan, acompañados por los soldado y las *ampollas de Monza* del siglo V. Algunos estudios más destacados vinculados a este aspecto son: Louis van Tongeren, *Exaltation of the Cross: Toward the Origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy* (Lovaina: Peeters, 2000); *The Cross in Christian Tradition: From Paul to Bonaventure*, editado por Elizabeth A. Dreyer (Nueva York: Paulist Press, 2001); R. Viladesau, *The beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to Eve of the Renaissance* (Oxford: Oxford University Press, 2006); Richard Viladesau, *The Triumph of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts from the Renaissance to the Counter-Reformation* (Oxford: Oxford University Press, 2008); Robin M. Jensen, *The Cross: History, Art and Controversy* (Harvard: Harvard University Press, 2017).

¹³⁵ Se ha señalado que esa imagen de Cristo triunfante se puede ver en el ábside de la Basílica lateranense, derivada de Jerusalén, en: Carlo Cecchelli, Giuseppe Furlani y Mario Salmi, *The Rabbula Gospels: facism.ed., of the miniatures of the Syriac ms.Plut. 1, 56 in the Medicean-Laurentian library* (Olten: Urs Graf-Verlag, 1959), 34.

Il tetraevangelio di Rabbula: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. 1.56: L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo, editado por Massimo Bernabò y Franca Arduini (Roma: Storia e Letteratura, 2008); Massimo Bernabò, "The Miniatures in the Rabbula Gospels. Postscripta to a Recent Book", *Dumbarton Oaks Papers* 68 (2014): 342-358.

los diversos personajes ante la escena, se realiza mediante el reflejo de la tristeza en el rostro del discípulo amado a través de las acciones de gran expresividad de las Marías, y por medio de la Virgen que eleva sus manos cubiertas para ocultar su faz. Este gesto se convirtió en una constante de este tipo de escenas, como se exhibe en una de las pinturas murales más antiguas orientales en las que se representa en la *capilla de Teodoto* en la iglesia de Santa María Antigua en Roma: la imagen de la *Crucifixión* (741-752).¹³⁶ También, se debe destacar cómo Cristo dirige la mirada hacia su Madre, siguiendo lo establecido en el Evangelio de San Mateo, que, en cierta medida, conforma la conexión entre ambos. Hay intento de evidenciar la angustia por parte de María, aunque no deja de ser de una manera controlada, siguiendo los preceptos establecidos para no poner en duda el mensaje de la Resurrección.

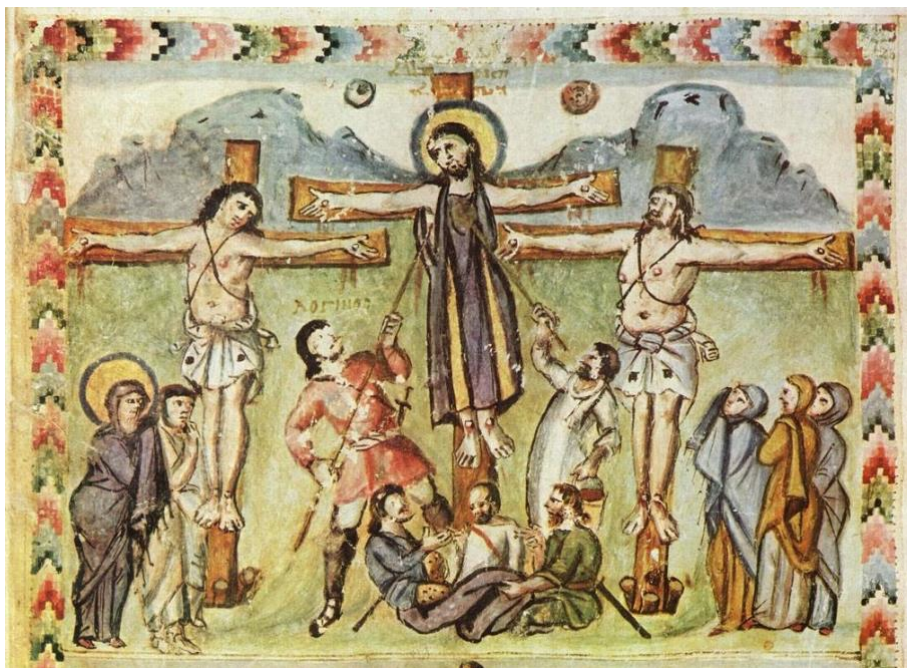


Fig.1. *Escena de la Crucifixión*, fol. 14 a. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. PLut. I, 56. *Evangelario de Rábula*. 586.

¹³⁶ La lectura sacramental y soteriológica de la misma en: Kathleen Corrigan, “Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai”, en *The Sacred Image East and West*, editado por Robert Ousterhout y Leslie Brubaker (Illinois: University of Illinois Press, 1995): 45-62. También: *Santa María Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Roma, 17 marzo- 11 settembre 20016)*, redactado por M. Andaloro, G. Bordi y G. Morganti (Roma: Mondadori Electa, 2016); *Santa Maria Antiqua: The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, editado por Eileen Rubery, Giulia Bordi y John Osborne (Londres: Harvey Milles, 2021).

Hans Belting propuso que el donante Teodoto tuvo que conocer uno de los iconos de Santa Catalina, lo que demostraría las conexiones artísticas directas entre Oriente y Occidente. Belting, *Imagen y culto*, 162.

La representación de ese dolor comedido en el *Evangelio de Rábula* no solo se muestra a través del gesto mencionado, sino también por medio de la expresión facial. En la imagen de la *Crucifixión*, debemos analizar el rostro de María. Centrándonos en sus ojos, visualizamos como se produce un estrechamiento de los mismo para evidenciar el llanto, como un síntoma de la aflicción. Por tanto, vemos como las miniaturas del siglo VI se sirvieron de diferentes instrumentos para plasmar cierta afectividad. En este periodo pre-iconoclasta, la representación del tormento mariano se intentó expresar por medio de una forma muy estereotipada, empleándose esa pose frontal, con la que se dirige al espectador, exponiendo cierto matiz de dolor en su rostro.¹³⁷

En la *Crucifixión* del Monasterio del Monte Sinaí (Fig.2) aparece un grupo más simplificado con la presencia de los dos ladrones gesticulando con gran vehemencia, en un plano secundario. Sobre un incipiente paisaje, conformado por las dos montañas que han reducido su tamaño, el discípulo amado aparece señalando con su mano derecha a Cristo mientras que con la izquierda sostiene el códice que alude a su Evangelio, dirigiendo su vista al espectador; la Madre se sitúan en un primer plano, guiando su mirada hacia Jesús, como testigos no solo del acontecimiento sino de la doble naturaleza de Cristo en la Cruz. Este, erguido sobre un supedáneo en el que sigue portando la túnica púrpura,¹³⁸ revela un cambio significativo ya que, a diferencia del *Evangelio de Rábula*, Cristo aparece con los ojos cerrados, evidenciando su muerte física, como *Christus Patiens*.¹³⁹ A cada uno de los lados se muestran dos ángeles que realizan gestos de adoración hacia Dios. La escena queda completada con la presencia del sol y la luna.

¹³⁷ Maria Vassilaki y Niki Tsinoris, "Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ", en *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, editado por Maria Vassilaki (Milán: Skira Editore, 2000), 461.

¹³⁸ Según Weitzmann, la presentación inicial de Cristo fue con el torso desnudo como indican el contraste de las carnaciones. Kurt Weitzmann, "The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography", *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960): 57.

¹³⁹ Millet observó que la representación del Cristo muerto no fue aceptada completamente hasta el siglo XI. Millet, *Reserches sur L'íconographie de L'évangile aux XIV, XV, et XVI siècles* (Paris: Éditions E. de Boccard, 1960), 396-400. Esta visión fue también seguida por John R. Martin, "The dead Christ on the cross in Byzantine art", *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathis Friend, Jr*, editado por Kurt Weitzmann (New Jersey: Princeton University Press, 1995), 189-196.



Fig. 2. Icono de la Crucifixión. Siglo VIII. Monasterio de Santa Catalina, Sinaí.

La figura de María, vestida con una túnica azul y un *maphorion* marrón, orienta su mano derecha hacia Cristo mientras que con la izquierda se intenta cubrir una de sus mejillas para indicar ese matiz de pena y tormento. La pose de la Virgen fue descrita en el siglo VI a través de la écfrasis sobre su escena de la Natividad: “como una doncella recostada en su lecho con la mano izquierda debajo del codo derecha y apoyando la mejilla en la derecha.”¹⁴⁰ Este pasaje nos indica que esta expresión no fue utilizada solo en el contexto de la Pasión ni fue un aspecto exclusivo del arte bizantino del periodo medio, sino que ya se conocía en las escenas de duelo del arte clásico.¹⁴¹

Al igual que en el *Evangelio de Rábula*, se vuelve a retomar ese diálogo visual entre la Madre y el Hijo, recordando las palabras mencionadas por San Juan en su Evangelio. No obstante, se produce una alteración frente a este, en el que se advierte esa doble vertiente que está representando la sangre y el agua que brotan de la herida del

¹⁴⁰ Henry Maguire, “Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art”, *Dumbarton Oaks Papers* 28, (1974): 111.140.

¹⁴¹ Maguire, “The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine art”, 142.

costado de Cristo hacia María.¹⁴² La inclusión de este nuevo planteamiento está ligada con la nueva concepción teológica que marcó el siglo VIII en Oriente, donde la muerte triunfal de Cristo dejó paso a la muerte humana del mismo, como ese sacrificio para la redención de la humanidad. El pensamiento sobre la muerte humana de Dios fue defendido por el asceta Anastasio Sinaíta en el siglo VII, teniendo una gran repercusión en el mundo bizantino, en un momento en el que se cuestionaba si existía esa doble dimensión, tanto humana como divina, en Jesús.¹⁴³ Este escritor se basó en el Crucifijo para defender su idiosincrasia frente a los debates públicos de los herejes, quienes apoyaron el teopaquismo. La muerte, según Anastasio, se manifestó por medio de los ojos cerrados y de la herida del costado. Así, en la tradición exegética, la sangre fue vista como el sacrificio por la humanidad mientras que el agua representaba su parte divina que limpiaba el pecado. Por lo que la conexión entre estos dos elementos con la Virgen pretende mostrar a esta como un reflejo de la comunidad de fieles que fueron redimidos a través de la muerte de su Hijo.¹⁴⁴ Por tanto, la inclusión de esta representación y la simplificación del grupo, así como el uso de unos gestos diferentes, pueden estar conectados con el contexto para el que se desarrolló: la meditación privada en los círculos monásticos.

Los maestros del periodo inicial y medio bizantino se sirvieron de técnicas para aludir al dolor a través de actitudes muy diversas. Aunque, no fue hasta el fin de la Controversia iconoclasta, cuando la pasividad y mesura de las mismas, comenzaron a ser sustituidas por una mayor expresividad, desarrollándose en temas que tenían como objetivo enfatizar aspectos como la humanidad de Cristo. No obstante, debemos tener en cuenta que esos gestos se siguieron usando en contextos precisos, que, como veremos, afectaron a la forma de representar esas escenas.

En consecuencia, estos primeros desarrollos de esa “piedad mariana” no pertenecían solamente al periodo post-iconoclasta, sino que hubo un intento de explorar esa cuestión ya desde una época anterior al conflicto. Aun así, como indicó Tsinoris, la emoción y los sentidos llegaron a ocupar un lugar de suma importancia en la literatura

¹⁴² *Evangelio de San Juan* (19:34): “Pero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y al instante salió sangre y agua”.

¹⁴³ Anna Kartsonis, “The emancipation of the Crucifixion, en: Byzance et les images” en *Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre*, editado por André Guillou y Jannic Durand, (La Documentation française, 1994), 165.

¹⁴⁴ Schiller, *Iconography Christian Art II*, 96.

iconoclasta en comparación con las obras anteriores.¹⁴⁵ En definitiva, podemos destacar cómo el énfasis puesto en María- y, en menor medida, en su dolor- pone de manifiesto el hecho de que Ella se convirtió en un objeto de veneración desde los primeros años del cristianismo.

¹⁴⁵ Niki Tsironis, “Emotion and the Senses in Marian Homilies of the Middle Byzantine period”, en *The Cult of the mother of God in Byzantium: texts and images*, editado por Leslie Brubaker y Mary B. Cunningham, (Nueva York: Routledge, 2016), 180.

II.B. El suplicio de la Virgen desde la Querella Iconoclasta hasta el siglo X

La cuestión sobre el uso de la imagen por parte del cristianismo estuvo vigente durante el primer periodo del Imperio Bizantino. Desde los inicios, resonaron los ecos de la prohibición mosaica que establecía que no se podía representar a Dios en imágenes.¹⁴⁶ A pesar de ese rechazo se puede pensar que, con la victoria del cristianismo, la Iglesia admitió la imagen. Sin embargo, como examinó Ernst Kitzinger, hubo diversos casos en los que se opusieron al uso cultural de las imágenes durante estos primeros siglos - anteriores a la iconoclasia-: “En lugar de asumir una simple alternancia de períodos anti-icónicos y pro-icónicos, es necesario pensar más en términos de un conflicto continuo que finalmente estalló en una explosión de importancia histórica mundial.”¹⁴⁷

La tensión que provocó el empleo y culto de la misma se mantuvo no solo en los primeros siglos del cristianismo sino a lo largo de toda la Edad Media, convirtiéndose en uno de los asuntos más complejos y controvertidos al igual que sucedió con el propio conflicto iconoclasta. En este sentido, Hans Belting subrayó que no podemos atender a una dimensión apoyándonos simplemente en la doctrina del icono, “puesto que era un producto de la controversia histórica mantenida en torno a la imagen religiosa.”¹⁴⁸ Es por ello que el objetivo de este trabajo no es abordar una problemática como fue la Querella Iconoclasta (717-843), acometiendo un resumen de los acontecimientos básicos que marcaron uno de los capítulos más controvertidos de la historia bizantina.¹⁴⁹ Nuestra

¹⁴⁶ En el *Éxodo* también se prohibió la realización de imágenes (20, 4-6): “No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra ni en las aguas. No te inclinarás a ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, que visito la maldad de los padres sobre los hijos, sobre los terceros y sobre los cuartos a los que me aborrecen, y que hago misericordia a millares, a los que me aman y guardan mis mandamientos”.

¹⁴⁷ Ernst Kitzinger, “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm”, *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954): 85.

¹⁴⁸ Belting, *Imagen y Culto*, 194.

¹⁴⁹ La ingente cantidad de bibliografía destinada al tema no puede ser recogida en una nota al pie de página. No obstante, debemos resaltar algunos estudios que son muy significativos sobre esta cuestión:

Georg Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, (Breslau: Verlag von M. & H. Marcus, 1929); Edward James Martin, *A history of the iconoclastic controversy* (Society for Promoting Christian Knowledge, 1930); Peter Brown, “A Dark-age crisis: aspects of the iconoclastic controversy”, *The English Historical Review* 88, no. 346, (1993): 1-34; Peter Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, California: University of California Press, 1989; Nick Trakakis, “What was the iconoclast controversy about? *Theandros: an online journal of Orthodox Christian theology and philosophy* 2, no. 2, (2004):1-7; David M. Gwynn, “From iconoclasm to Arianism: the construction of Christian tradition in the Iconoclast Controversy”, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 47, no.2, (2007): 225-251; Miguel Cortés Arrese, *Bizancio: el triunfo de las imágenes sagradas*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2010).

intención es centrarnos en la visión estética que se tomó de María durante el mismo, atendiendo a su dimensión maternal e intercesora que ha merecido un escaso interés.

La aceptación de la imagen en el mundo bizantino conllevó el planteamiento de una doctrina para justificar su culto, centrándose en la cuestión cristológica de la doble naturaleza de Cristo, es decir, si su dimensión divina podía quedar plasmada en una representación visual sin afectar la carga dogmática. Esto generó una problemática de gran complejidad ya que para los iconoclastas la representación de la imagen de Cristo implicaba una tensión con la doctrina eclesiástica, puesto que esta no podía enseñar aquello que no era representable: la divinidad de Jesús. Esta posición quedó expuesta con la reunión de una serie de fuentes con las que legitimar y construir su visión. Por su parte, iconófilos, quienes también realizaron un esfuerzo hermenéutico y filológico, argumentaron una posición contraria a la ya mencionada, señalando cómo el representar solamente la dimensión humana de Cristo no conllevaba negar su divinidad. Por tanto, la defensa de la imagen de Cristo fue identificada con la de la Encarnación, y su veneración quedaba legitimada.¹⁵⁰

La *Theotokos* se convirtió en un medio de veneración desde los primeros debates de la época inicial de Bizancio. Ella estuvo vinculada, como hemos podido analizar anteriormente, con las cuestiones cristológicas que siguieron persistiendo durante la controversia. Si las disputas cristológicas continuaron sucediéndose, también se mantuvo el debate sobre el rol de María, ocupando un lugar destacado dentro de la propia Querrela Iconoclasta por parte de ambos bandos. Es en este momento cuando se produjo un cambio en su tratamiento, centrándose en la dimensión más humana de la Madre de Dios.

La hostilidad hacia las imágenes por parte de los iconódulos fue asociada con María. La explicación del rechazo hacia el culto de los iconos por los iconoclastas, parte de la creencia de que la materia no es el medio óptimo para poder representar la divinidad.¹⁵¹ Para ellos, la veneración hacia lo divino solo se puede desarrollar desde una vía espiritual, no material. En ese sentido, el honor dirigido a la Virgen comenzó a ser una cuestión espinosa. Los iconoclastas defendieron la prohibición de su representación - al igual que la de Cristo, los Santos y sus reliquias- debido a que Ella existía fuera de

¹⁵⁰ Esta cuestión es desarrollada por Alejandro García Avilés, *Imágenes Encantadas: los poderes de la imagen en la Edad Media*, (Victoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2021), 28-38 y Herbert Kessler *et al*, “Le statut de l’image religieuse au Moyen Âge, entre Orient et Occident”, *Perspective 1* (2009): 82-90.

¹⁵¹ Tsironis, “The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: an aspect of the development of the Marian cult”, 145.

esa dimensión humana y maternal ya que compartía una dimensión divina, eclipsada por el Espíritu Santo, quien albergó en su interior a esa luz divina.¹⁵²

Este asunto fue rebatido en el II Concilio de Nicea (787), mostrando que la Madre de Dios podía ser venerada, debido a que es en Ella donde Jesús asume su ámbito humano, dando luz a la misma, en un nacimiento en el que ella estaba santificada. Los iconódulos postularon que la carne, al igual que la materia, fueron santificadas como una consecuencia de la Encarnación del Verbo de Dios, por lo que acusaron a los iconoclastas de no aceptar la santidad de la materia, y por tanto de cuestionar la Encarnación, y con ella la salvación de la humanidad. En realidad, la diferencia entre los dos bandos no fue tanto de la veneración hacia la *Theotokos*, sino más bien cómo se realizaba esta. Para los iconoclastas la Virgen solo podía ser honrada mediante esa dimensión espiritual frente a los iconódulos que comprendieron cómo lo espiritual se vinculó con lo material tras la Encarnación, por lo que esa materia pudo ser usada para su representación y, por ende, su veneración. En este sentido, Juan Damasceno planteó:

Así lo recordamos [...], al contemplar la imagen de la Crucifixión, de la Pasión redentora, y nos postramos y la adoramos, pero no la materia [de la imagen], sino al que en ella se representa [...] ¿Acaso no hay una [gran] diferencia entre la cruz que tiene la imagen del Señor y aquella que no la tiene? Así ocurre también con la Madre de Dios. La veneración que se le tributa, se aplica a Aquel que fue fruto de su vientre [...]¹⁵³

En la defensa del culto a las imágenes, la figura mariana ocupó un lugar central, convirtiéndose en un símbolo del misterio de la Encarnación en el que los escritores se apoyaron para justificar su defensa. María fue vista como un medio situado entre la divinidad y la humanidad, participando en la economía divina, transformándose en una garantía de la idoneidad de lo material para albergar la representación de lo divino. El teólogo Juan de Damasceno insistió en que el rechazo a la veneración de los iconos de Cristo por parte de los iconoclastas, extendiéndolo a la Virgen, mostraba que también rechazaban el honor que se le atribuía: “Veneremos y rindamos culto solo al Creador y Ordenador, el Dios venerable por naturaleza. Veneremos también a la Santa Madre de Dios, no como si fuera Dios sino en tanto que Madre de Dios según la carne.”¹⁵⁴

¹⁵² Niki, Tsinoris, “The mother of god in the iconoclastic controversy”, en: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, 29.

¹⁵³ Belting, *Imagen y culto*, 663.

¹⁵⁴ San Juan Damasco, José B. Torres-Guerra (trad.), “Contra los que atacan las imágenes sagradas. Discurso apologético” *Revisiones* 7, (2011): 14-42.

Numerosos himnos, homilías y sermones escritos durante los siglos VIII y IX tuvieron como tema principal a la Madre de Dios; una cuestión que no fue trivial ni accidental. Niki Tsironis mostró que la literatura devocional presentaba diversos elementos con los que se podía persuadir como: el rol que jugó en la Encarnación y, por consiguiente, en la redención de la humanidad.¹⁵⁵ Era Ella la única que podía realizar esa *presbeia* ante Dios. Por tanto, estos relatos intentaron centrarse en exhibir una figura de María mucho más humana, adentrándose en su parte más emocional, ya que era en ella donde se produjo esa transformación de la materia.

La proliferación de estos textos pudo estar conectada con la revalorización que se estaba produciendo del culto mariano, así como con la veneración de los iconos y los santos, por lo que patriarcas como Germanos tuvieron la necesidad de posicionarse de una forma correcta respecto al crecimiento de esta devoción.¹⁵⁶ En este sentido, debemos citar la obra *Dominici Corporis Sepulturam* de Germano I,¹⁵⁷ patriarca de Constantinopla entre el año 715 y el 730, en la que analiza cómo María muestra la aflicción y el tormento que solo una madre puede recibir: “ella soportó su pasión y la muerte a la manera humana.”¹⁵⁸ Esa desesperación ante el duelo permite a Germanos retomar la profecía de Simeón para expresar que la espada que atraviesa el corazón de María no se podía interpretar como una duda, sino más bien como un dolor tan fuerte que asoló a su corazón.¹⁵⁹ La visión de la pena y el duelo que manifestó este homilista se empleó como fuente para la composición de Jorge de Nicomedia destinada al Viernes Santo.

¹⁵⁵ *ibid.*, 35.

¹⁵⁶ Mary B. Cunningham, “Mary as Intercessor in Constantinople during the Iconoclast period: The textual Evidence” en: *Presbeia Theothokou: the intercessory role of Mary across times and places in Byzantium (4th-9th Century)*, editado por Leena Mari Peltomaa *et al.* (Austrian Academy of Sciences Press, 2015), 144.

¹⁵⁷ La atribución a Germanos ha sido cuestionada por: Aleksandr Petrovich Kazhdan, Lee Francis Sherry y Christian Angelide, *A history of Byzantine Literature, 650-850* (Atenas: National Hellenic Research Foundation Institute for Byzantine Research, 1999), 59; Ermanno M. Toniolo, “Sull’ingresso della vergine nel santo deis anti. Una finale inédita di omelia bizantina, Marianum”, *Marianum* 36 (1974): 101-105 y Alexiou, “The lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song”, 121. A pesar de esto, son numerosos los autores que se posicionan a favor de la atribución a Germanos I como Hans Belting y Tsironis: “An image and its function in the liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium”, *Dumbarton Oaks papers* 34/35 (1980-1981), 12; Tsironis, “The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: an aspect of the development of the marian cult”, 181 y Tsironis, “George of Nicomedia: convention and Originality in the Homily on Good Friday”, 575-576.

¹⁵⁸ Niki Tsironis, “From poetry to liturgy: the cult of the Virgin in the Middle Byzantine era, en *Images of the mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, editado por Maria Vassilaki, (Nueva York: Routledge, 2016), 93.

¹⁵⁹ Tsironis, “George of Nicomedia: convention and Originality in the Homily on Good Friday”, 573-577.

Los himnos manejados por los predicadores, intentaron, mediante diversos modos retóricos, incorporar la emoción en los relatos bíblicos, invitando así a la congregación a experimentar- ya sea, mediante el oído, la vista, el gusto o el tacto- el relato de la Encarnación. Este no solo requería la lectura y/o audición del texto sino también la participación física en la celebración.¹⁶⁰

La imagen de la Madre de Dios en la que se ensalzaban sus cualidades más humanas justificó su presencia en la Crucifixión, por lo que el lamento mariano quedó unido desde la época iconoclasta con su veneración. No obstante, también se produjo una invocación de su poder como intercesora tanto en los sermones como himnos está sometido al contenido cristológico. Tras la Querella, hubo una preocupación evidente por representar los aspectos emocionales, destacando el dolor. Algunos investigadores, como Mary B. Cunningham, sugirieron que el énfasis propuesto en las cualidades humanas de la Virgen parece tener relación con el uso por parte de algunos predicadores de relatos, como el *Protoevangelio de Santiago*, que les permitieron obtener una imagen más detallada de la figura mariana.¹⁶¹ En un intento de humanizar la narración evangélica, los artistas se vieron influenciados por los modelos que aparecieron en la literatura, particularmente por los himnos y los sermones.¹⁶²

El interés hacia lo afectivo y emocional fue una consecuencia directa del trasfondo ideológico del debate, empleándose por los autores iconófilos para defender el concepto teológico de la Encarnación; para destacar el aspecto físico de la naturaleza humana asumida por Cristo. El uso de esta emocionalidad pretendía apelar a la audiencia, orientándolos hacia la realidad de lo trascendental, de lo divino. Esta función no solo se desarrolló en lo literario sino también en la representación de las imágenes mediante una serie de procedimientos en los nuevos motivos iconográficos. La aparición de los mismos pone de manifiesto cómo los escritores y artistas sintieron libertad no solo para describir a la Virgen a través de las alabanzas aceptadas por la liturgia, sino también para la creación de nuevos temas.

¹⁶⁰ Cunningham, *The Virgin Mary in byzantium, c. 400-1000: Hymns, Homilies and Hagiography*, 105 y Tsironis, "Emotion and the Senses in Marian Homilies of the Middle Byzantine period", 179-196.

¹⁶¹ Cunningham, "Mary as Intercessor in Constantinople during the Iconoclast period: The textual Evidence", 145. También, Mary B. Cunningham, "the use of the protoevangelion of James in Eight-Century Homilies on the mother of God", en *The Cult of the mother of God in Byzantium: texts and images*, editado por Leslie Brubaker y Mary B. Cunningham (Londres: Routledge, 2011), 185-200.

¹⁶² *ibid.*, 180.

Tal fue el protagonismo que cosechó la Virgen en la disputa, que, con la restauración de los iconos en el año 843, se produjo el encargo y patrocinio de un mosaico en Constantinopla dedicado a la Madre de Dios. Se trató de un tipo de *Virgen Eleousa* que fue descrito por el patriarca Protoklos en el que dominaba el carácter emocional, expuesto por medio de la écfrasis, como se ha visto a lo largo de la literatura de la disputa.¹⁶³ El mencionado icono, a través de la descripción y la imagen, subrayó la cuestión de la madre compasiva y misericordia. Por tanto, la Virgen emergió como un símbolo de la Ortodoxia, como un triunfo de la misma, empleándose su efigie en los iconos. Estos se propusieron como un medio de meditación interior y privada; como un modelo ideal al que imitar por parte del espectador. Su desarrollo estuvo vinculado a la aceptación de lo visual: “un modo a través del cual se acerca más a una explicación de Dios que cualquier definición verbal pudiese servir.”¹⁶⁴

Durante la restauración de los mismos, tras la Querrela Iconoclasta, la emocionalidad textual alcanzó el campo de lo artístico. La mayor parte de las imágenes que proyectaron a María como un emblema de la doctrina ortodoxa, fueron construidas durante y posteriormente a la controversia, dando lugar al surgimiento de nuevos motivos iconográficos que estuvieron impregnados de estos “matices”, entre los que destaca la promoción hacia la maternidad de María que se puede observar en la escena de la *Crucifixión*.¹⁶⁵ Por un lado, este tema, ponía de manifiesto la muerte de Cristo en la Cruz que recibió gran atención desde el periodo de la disputa, porque por medio de imágenes del cuerpo humano de Cristo también se manifestaba lo divino.¹⁶⁶ Por otro lado, mostraba la importancia que fue adquiriendo el lamento mariano ya que a través del mismo se movía emocionalmente a la congregación de fieles para que participasen en los eventos de la Pasión.

¹⁶³ “Pues, por así decirlo, vuelve los ojos a su hijo engendrado con el afecto de su corazón. Sin embargo, asume la expresión de un estado de ánimo desapegado e imperturbable ante la naturaleza apasionada y maravillosa de su vástago, y compone su mirada en consecuencia”. Photios, *Homilia X*, recogida por: C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453* (Toronto: University of Toronto Press, 1993), 187.

¹⁶⁴ Robin Cormack, *Painting the soul: icons, death mask and shrouds* (Londres: Reaktion Books, 2013), 112.

¹⁶⁵ Maria Vassilaki y Niki Tsinoris, “Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ”, 498.

En los iconos del museo bizantino en los que aparece la crucifixión la cual esta caracterizará por un profundo dolor de la virgen, quien envuelve su mando azul y soportando la pasión, quedando bajo la Cruz como un calendario funerario. Esto pudo ser producido en el XIV.

¹⁶⁶ André Grabar, *La iconoclastia bizantina* (Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1998) (Ed.Or. 1957), 271.

Podemos señalar a este respecto un icono que sirvió de tapa para un relicario de la Vera Cruz del año 930, enviado un siglo después desde Constantinopla a Roma.¹⁶⁷ No obstante, se ha sugerido que pudo llegar finalmente en el siglo XII como intercambio entre altos cargos de la iglesia griega y latina. En el relicario del Vaticano, se produce una unión entre lo reflejado en el icono con lo que se alberga en el interior, como es la reliquia de la madera de la Santa Cruz.¹⁶⁸ En una de sus caras se muestra la escena de la *Crucifixión*, apareciendo Juan con un gesto de asombro, situado a uno de los lados de la Cruz, portando un libro, que puede vincularse con su evangelio. Al otro lado, se posiciona a María, que está contorsionada, besando el pie de su Hijo, en un intento insólito de postrarse ante la Cruz (Fig.3). Se trata de una imagen muy poco usual en el arte de los siglos X tanto en el ámbito oriental como occidental, lo que justifica su inclusión en esta investigación, como una muestra incipiente de la representación de la compasión.

¹⁶⁷ Thomas Mathews, "Icons and the Religious Experience", en *Byzantium: Faith and power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art*, editado por Sarah T. Brooks, (Yale: Yale University Press, 2006), 8.

¹⁶⁸ F.E. Hyslop Jr., "A Byzantine Reliquary of the True Cross from the Sancta Sanctorum", *The Art Bulletin* 16, no.4, (Diciembre de 1934): 333-340.



Fig. 3. *Cubierta del relicario de madera con figuras*. Segunda mitad del siglo X. Museos Vaticano, Roma.

La imagen muestra la tragedia y el dolor de la Madre, adelantándose a esas composiciones narrativas y elocuentes del siglo X, exhibiendo una clara conexión entre la Pasión de Cristo y el sufrimiento de la Virgen que se ejemplifica lúcidamente a través de sus gestos y posiciones, poniendo de manifiesto esa transferencia de lo narrativo hacia la experiencia visual. Es necesario subrayar el estado de melancolía y aflicción que se plasma en los ojos de Ella. Por medio de este recurso, como explicó Henry Maguirre, se volvió a insistir en ese énfasis en los sentidos que comenzó en la Querella y continuó a lo largo de los siglos IX y X.¹⁶⁹

La aparición de esta fórmula iconográfica fue vinculada por Robin Cormack con el sermón destinado al lamento de la Virgen escrito por Jorge de Nicomedia en el siglo

¹⁶⁹ Tsironis, “Emotion and the Senses in Marian Homilies of the Middle Byzantine period”, 196.

IX, en el que se evocaba el beso dado a los miembros de Cristo.¹⁷⁰ Esto se fusiona con la figuración de la cara interior de la tapa del relicario en el que aparece una representación de Juan Crisóstomo sosteniendo un libro abierto que indica como Jesús les suplicó a sus discípulos que se cuidasen unos a otros; un texto que fue leído en el oficio del Viernes Santo, transmitiendo el mensaje no solo del poder triunfante de la Cruz sino también su emocionalidad. En este sentido, como veremos posteriormente, es necesario destacar escritos, como *La Vida de la Virgen* del siglo X en el que se menciona a cómo María besó los miembros heridos de su Hijo, desvelándose así esa correspondencia entre la retórica y lo visual: Ella situada al pie de la Cruz para besar las diferentes partes del cuerpo de su Hijo.¹⁷¹

Relacionado con este tipo de iconografía, es necesario subrayar los *stavrotheotokia*, una serie de himnos más cortos y menos dramáticos dedicados a la Madre de Dios- que parte de la *Theotokia*-, en los que destacan temas como el de María llorando al pie de la Cruz, dirigiéndose a su hijo y a Dios para expresar su desgarró.¹⁷² Estos se convirtieron en un subgénero de suma importancia en el periodo iconoclasta destacando autores en el siglo IX, como José el Himnógrafo y León el Sabio.¹⁷³ Los *stavrotheotokia* fueron introduciéndose de una forma gradual en el marco litúrgico, destinados a ser cantados numerosas veces a lo largo de la semana, teniendo suma importancia durante la cuaresma, especialmente, los Miércoles Santos y Viernes Santos. Gran parte de ellos se incorporaron al Triodón y otros libros de servicios litúrgicos. Dichos escritos también buscaban la participación afectiva del espectador, intentando despertar su compunción.¹⁷⁴ Un ejemplo de los mismos:

¹⁷⁰Robin Cormack, "Painting after Iconoclasm", en *Iconoclasm: Paper given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, editado por Anthony Bryer, y Judith Herrin (Birmingham: University of Birmingham, 1977), 151-153.

Hans Belting, *L'ímage et son public au Moyen Âge* (París: Gérard Monfort, 1998) (Ed.Or. 1981), 143.

¹⁷¹Stephen J. Shoemaker, "Mary at the cross east and west: maternal compassion and affective piety in the earliest "Life of the Virgin" and the high Middle Ages", *The Journal of Theological Studies* 62, no. 2 (octubre, 2011): 582.

¹⁷²Alexiou, "The lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song", 116-118.

¹⁷³Tsironis, *The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: an aspect of the development of the marian cult*", 231-235.

¹⁷⁴Constas se hace eco de la popularidad que tuvieron los escritos de José Himnógrafo, señalando como estos invitaban a las lágrimas a través de fuentes de la época: "If there is anyone who is harsh and hard-hearted, and who is not easily given to producing streams of tears, he has only to come upon the sweetness of Joseph's melodies to the Virgin and Mother of God—who in a manner beyond words gave birth to the Word—and his eyes will be filled with oceans of tears, and all his former thoughts Will be washed away, and by means of his immaterial mind he will delight in the spiritual charms of compunction. And Joseph composed thousands of such melodies in endless variations and in various modes, and by varying the rhythm he produced the sweetest of musical fragrances". John the Decaon, "Vida de José el himnógrafo",

Contemplándote, oh Cristo, muerto
 Tendido sobre el madero, tu Virgen
 Lloró en voz alta con lágrimas amargas:
 “Oh, Hijo mío, ¿qué es este misterio
 Aterrados? ¿Cómo lo haces,
 Tú que das la vida eterna a todos,
 Sufres voluntariamente una muerte vergonzosa sobre la Cruz?”¹⁷⁵

En los *staurotheotokia* se reiteraba esa lamentación de la Madre, con una clara referencia a su compasión, como se observa en la poesía de José el Hymnógrafo. Él configura una asociación entre la lanza que atraviesa el costado de Cristo con la espada que traspasa el corazón de María- recordando las palabras de la profecía de Simeón-: “No puedo soportar verte a ti, mi hijo, a quien di a luz, clavado en la cruz. [...] Es porque ahora se ha cumplido la profecía pronunciada por Simeón que dijo: una espada entraría en mi corazón.”¹⁷⁶

Esta visión teológica pudo plasmarse de forma visual en las artes, fomentando la producción de cierto tipo de imágenes en las que se mostrará el dolor de la Madre y la representación de la muerte de Cristo como se designa en el icono del Vaticano. La contemplación de esta escena permitía al espectador experimentar esos hechos pasados. Además, la presencia de otras imágenes como son san Pedro con la Cruz y san Pablo, que muestra un libro, cuya proximidad con el de Juan Crisóstomo pone de manifiesto la conexión entre la Iglesia ortodoxa y la romana.¹⁷⁷ En definitiva, se exteriorizó ese deseo de hacer visible la naturaleza de Cristo a través de la efigie de María, introduciendo su carácter maternal, pero también su papel como corredentora en un contexto marcado por lo cristológico, aunque su figura alcanzó su propia independencia.¹⁷⁸

en: *Patrologia Graeca*, 105, 965. Recogido por: M Conostas, “Poetry and Painting in the Middle Byzantine Period: A Bilateral Icon from Kastoria and the Stavrotheotokia of Joseph the Hymnographer”, en *Viewing Greece: Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, editado por Sharon E. J. Gerstel, (Turnhout: Brepols, 2016): 13-14.

La relación entre este tipo de himnos con el tema del pecado también ha sido resaltada por Cunningham, *the Virgin Mary in Byzantium c.400- 1000. Hymns, Homilies and Hagiography*, 174.

¹⁷⁵ Mary, Mother y Ware of Diokleia, Kallistos, (Trads.). *The Lenten Triodion: the service Books of the Orthodox Church* (Londres: Faber and Faber, 1977), 100.

¹⁷⁶ Conostas, “Poetry and Painting in the Middle Byzantine Period: A Bilateral Icon from Kastoria and the Stavrotheotokia of Joseph the Hymnographer”, 16.

¹⁷⁷ Helen C. Evans, y William D. Wixom, *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*(New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997), 76-77.

¹⁷⁸ Anna Maria Migdal, Regina Coeli, *Les Images Mariales et Le Culte des reliquies: Entre Orient et Occident Au Moyen Age* (Turnhout: Brepols Publishers, 2017), 180.

El tema del lamento comenzó a ser incorporado en los libros litúrgicos, y empleado como un modelo para los artistas bizantinos desde el siglo IX.¹⁷⁹ Si hemos mencionado anteriormente que, a través del dolor y compasión de la Madre se pretendía mover a la congregación para que participase en los hechos de la Pasión, también se usó como un elemento para catequizar el Viernes Santo, como advirtieron Maria Vassilaki y Niki Tsinoris, ya que era el día en el que los catecúmenos eran bautizados.¹⁸⁰ El *Planctus Marie* se proponía como un ejemplo para estos, puesto que María, a pesar del dolor que sufrió por la muerte de su Hijo, se sobrepone al mismo por el misterio de la salvación, sometándose a su voluntad. Este argumento puede ejemplificarse a través de homilías como las de Focio, pronunciadas en la iglesia de Santa Irene, en la que sus exhortaciones a la audiencia tenían como objetivo que se concretase en revivir los hechos de la Pasión, abandonando sus preocupaciones terrenales. Una vez se alcanzaba este estadio, uno de los temas que se desarrollaba era la vertiente compasiva y mediadora de la Virgen. Su asociación con la Pasión mostraba su importancia en la salvación de la humanidad.

Las homilías comenzaron a centrar su interés en el lamento mariano, como se pone de manifiesto en las elaboradas por Jorge de Nicomedia, recitadas el Viernes y Sábado Santo. Estas fueron leídas durante la vigilia del propio Viernes Santo, a partir del siglo XI, lo que justificó la presencia de los tres lamentos de la Madre de Dios, que actúan como una pieza que permite dividirla en tres partes, donde la Pasión es narrada a través de los ojos de la Virgen: *Camino del calvario, Crucifixión y Descendimiento*.¹⁸¹ Dichas homilías estuvieron destinadas a un público laico y aristocrático- ya que muchas de ellas se transmitieron a partir de colecciones que se enviaron a catedrales, monasterios y parroquias-¹⁸² como se deduce del alto estilo que empleó Jorge de Nicomedia en sus escritos,¹⁸³ siguiendo los elementos proporcionados por la retórica clásica que fueron empleados por los escritores bizantinos. Estas pretendían conmover, es decir, invitar a los fieles a experimentar afectivamente los acontecimientos de la Pasión, presenciándolos a través de los ojos de María.

¹⁷⁹Vassilaki y Tsinoris, "Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ", 456.

¹⁸⁰Vassilaki y Tsinoris, "Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ", 456.

¹⁸¹ Demetrios I Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus, das Bild*, 30-56.

¹⁸² Cunningham, *the Virgin Mary in Byzantium c.400- 1000. Hymns, Homilies and Hagiography*, 95.

¹⁸³ Niki Tsironis, "Historicity and Poetry in Ninth-Century Homiletics: The Homilies of Patriarch Photios and George of Nicomedia, en *Preacher and Audience: Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics*, editado por Mary Cunningham y Pauline Allen (Paderborn: Brill Academic Pub, 1998), 305.

Jorge de Nicomedia siguió los escritos de Melito o de Romanos El Méloda pese a que su interés en el duelo mariano estuvo ligado a la necesidad de subrayar la conexión existente entre Madre e Hijo.¹⁸⁴ Podemos pensar que el énfasis expuesto en este vínculo tenía simplemente como fin recalcar la idea de la humanidad de Jesús y la relación con ella. Sin embargo, el homilista va más allá, buscando a través de la interpretación y transmisión teológica de ese hecho, la participación e identificación de la audiencia, con el objetivo de exponer cómo la humanidad de Jesús queda vinculada a la Virgen, y, por consiguiente, la Pasión, justificando el rol de María en la salvación y el protagonismo e independencia que esta alcanzó.

En su homilía destinada a la Crucifixión y el Entierro, *Oratio in sepulturam Jesu Christi*, Jorge de Nicodemia describió cómo María estuvo presente en cada una de las escenas de la Pasión. En ellas, Jorge se preocupó por realizar una correcta interpretación de la Pasión, transmitiéndola a su audiencia con el objetivo de que esta participase de los hechos narrados.¹⁸⁵ El lamento que más nos interesa es el descrito en el momento en el que María está de pie en el patio de Anás y Caifás mientras los soldados están humillando a Cristo. Los tormentos de Jesús fueron sufridos por su propia Madre, como una espada que apunta a su corazón. Ese dolor le conduce al deseo de querer sufrir en lugar de su Hijo, reflejándose claramente esa compasión, creando un paralelismo entre la espada que atravesó el corazón de María con los clavos que traspasaron las extremidades de su Hijo. Esta premisa fue también una constante en el pensamiento occidental:

Ellos mismos se hicieron un escalón para subir a la cruz con una voluntad sanguinaria, entonces la espada se dirigió a María con mayor crueldad; entonces las espinas del dolor iban derechas contra ella. Pero, ¿cómo no se le salió el alma del cuerpo? ¿Cómo no se desgarró ella por su unión? ¿Cómo pudieron soportarlo sus ojos cuando parecía que su luz subía a la cruz? ¿Cómo pudieron soportarlo sus ojos cuando parecía que su luz subía a la cruz? ¿Cómo no se desvanecieron sus pupilas cuando miraban las inmaculadas palmas extendidas hacia unas manos voluntariamente parricidas? ¿Cómo no se separaron las articulaciones tras haber sido calvados en la cruz los miembros de aquel que comprende todo? ¡Ay! ¡Cómo era golpeado el clavo contra su mano y una plaga letal se abría paso hacia su corazón! ¡Cómo, mientras cada uno de sus miembros era perforado, era herida en su ánimo del modo más penoso! ¡Cómo destilaban las gotas de sangre de las heridas y manaban de sus ojos los más amargos ríos!¹⁸⁶

¹⁸⁴ Vassilaki y Tsinoris, "Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ", 457.

¹⁸⁵ Tsinoris, "The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: an aspect of the development of the Marian cult", 281.

¹⁸⁶ "Ipsi se suppedaneum gradum ad ascendendam crucem, sanguinaria voluntate fecissent, tunc dirior in Mariam gladius adactus est; tunc doloris in eam recta ibant spicula. Quo autem modo anima non a corpore recessit? Quomodo non fuit divulsa illa ejus conjunctione? Quomodo ferre potuerunt oculi, cum suum

El desconsuelo continúa al pie de la Cruz, donde se produce un diálogo entre ambos en el que Jesús insta a la Virgen a superar su dolor, aceptando el mismo, porque así llegará su salvación. El mensaje es reconocido por María, quien cambia su actitud, sobreponiéndose a su naturaleza humana. En él se vuelven a mostrar los tópicos temáticos que aparecen en la configuración del mismo: la polémica antijudía,¹⁸⁷ el uso de la antítesis para mostrar el pasado feliz frente al presente dramático, la aflicción por el fallecido, la ingratitud de la humanidad, etc. Además, Jesús confía a sus discípulos a su Madre, al igual que a la humanidad, convirtiéndose esta en una guía. Por primera vez, se expone el carácter eclesiológico de María, declarándola como Madre de la Iglesia, como un amparo y consuelo que los fieles podían hallar.¹⁸⁸

La condición de María como refugio, permitió la exploración de la intercesión de María y su vinculación a la Crucifixión. En el periodo inicial, la Virgen ya se había convertido en esa figura protectora de Constantinopla. No obstante, la homilía de Jorge de Nicomedia profundiza en la relación entre Madre e Hijo en uno de los momentos más dramáticos de la Pasión como fue la Crucifixión. El sufrimiento de Ella permite crear una unión con Cristo que se forja no desde el dolor sino más bien a través de la empatía y el amor mutuo.¹⁸⁹ Este tema también fue explorado a través de tratados como los de Juan el Geómetra, en los que se expone una doble vertiente en la Crucifixión: la muerte de Cristo y el papel de María como intercesora,¹⁹⁰ como “segunda mediadora” en la redención de la humanidad. Se adelantaba así a las nociones de sacrificio que comenzaron a elaborarse de una forma detallada en Occidente en los escritos de san Anselmo.¹⁹¹ En su *Laudibus in Dormitionen B.M. Virginis*, Juan el Geómetra planteó cómo la

lumen viderent conscendere crucem. Quo modo pupillae non diffugerunt, cum intemeratas palmas parricidis sponte manibus exporrectas aspicerent? Quomodo non sunt dissolute compages, confixis cruci ejus membris, qui universum continet? Proh! Quomodo clavus manui indigebatur, ejus autem cordi impingebatur plaga lethalis? Quomodo dum interim singula membra perforarentur, miserabilium animo sauciabatur. Quomodo stillabant e vulneribus gutte sanguinis, acerbiores autem ab oculis lacrymarum rivi ducebant?”, Jorge de Nicomedia, *Oratio in sepulturam Jesu Christi*, en: *Patrologia graeca* 100, 1467.

¹⁸⁷ En numerosos lamentos, el uso de este tema mostraba cómo los judíos- que representaban a la humanidad- llevan a la muerte a Cristo, quien es descrito como el inocente. El uso de este tema, contando a la audiencia, pretendía lograr un sentido de justicia que se quería transmitir.

¹⁸⁸ Vassilaki y Tsinoris, “Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ”, 459.

¹⁸⁹ Jane Baun, “Discussing Mary’s Humanity in Medieval Byzantium”, *Studies in Church History* 39, (2004): 70.

¹⁹⁰ *ibid.*, 71.

¹⁹¹ Sticca, *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages*, 22.

corredención de María se concreta en su participación en la muerte de su Hijo, no en su maternidad divina, lo que contribuyó a la redención:

Te damos gracias por haber sufrido tan grandes dolores por nosotros y por haber querido que tu Madre sufriera tan grandes dolores por ti y por nosotros, para que solo el honor de compartir tus sufrimientos le diera la comunidad de la gloria, sino también para que el recuerdo de los sufrimientos soportado por nosotros le hiciera amarnos no solo por la naturaleza sino también por el recuerdo de todo lo que hizo por nosotros durante toda su vida¹⁹²

Aunque Cristo muriese en la Cruz por la humanidad, Él permitió que María muriese también por cada fiel, en unión con el sacrificio de su Hijo mostrando una conexión inquebrantable forjada a través de su maternidad, pero de la compasión con la Pasión. Esta idiosincrasia queda patente en las cruces pectorales de doble cara,¹⁹³ en las que Cristo y María se habían convertido en un ejemplo de la compasión para los pecadores.¹⁹⁴

Continuando la estela del lenguaje y la temática expresada por Jorge de Nicomedia, podemos destacar *La Vida de la Virgen*. Este texto ha adquirido una gran polémica ya que Shoemaker atribuyó su autoría a Máximo el Confesor durante el siglo VII.¹⁹⁵ Dicha atribución ha sido cuestionada por Phil Booth,¹⁹⁶ Christos Simelidis,¹⁹⁷ y Mary Cunningham,¹⁹⁸ ya que la citada producción no puede ser anterior al siglo X,

¹⁹² *ibid.*, 23.

¹⁹³ Aunque por la línea de este trabajo, no vamos a desarrollar este tipo de representaciones, sí que merece la pena resaltar que este tipo de cruces, como analizó Anna Kartsonis, fueron usadas por los iconófilos como una manifestación de sus declaraciones durante el periodo intermedio entre finales del siglo VIII e inicios del IX, es decir, durante el segundo periodo de la Querrela Iconoclasta. Kartsonis, “the emancipation of the Crucifixion, en: Byzance et les images”, 153-187.

¹⁹⁴ Baun, “Discussing Mary’s humanity in medieval Byzantium”, 70.

¹⁹⁵ Stephen J. Shoemaker, *The life of the Virgin: Maximus the Confessor* (Yale: Yale University Press, 2012). En este libro, se realiza una traducción y análisis del texto atribuido a Máximo. No obstante, en otras publicaciones también ha aludido al mismo como: Stephen Shoemaker, “A Mother’s Passion: Mary’s Role in the Crucifixion and Resurrection in the Earliest Life of the Virgin and its influence on George of Nicomedia’s Passion Homilies”, 53-57 y Stephen Shoemaker, “The (Pseudo?-) Maximus Life of the Virgin and the Byzantine Marian Tradition”, *The Journal of Theological Studies* 67 (2016): 115-142.

¹⁹⁶ Este investigador ha aceptado la presencia de un texto anterior griego, que se ha perdido, y que sirvió para la traducción de Eutimio El Atonita. Además, señala que Jorge no sigue a la Vida de la Virgen sino más bien se produciría lo contrario. Phil Booth, “On the Life of the Virgin Attributed to Maximus Confessor”, *Journal of Theological Studies* 66, (2015): 149-203.

¹⁹⁷ Christos Simelidis, “Two lifes of the Virgin: John Geometres, Euthymos the Athonite and Maximos the Confessor, *Dumbarton Oaks Papers* 74, (2022): 125-160.

¹⁹⁸ Cunningham, *the Virgin Mary in Byzantium c.400- 1000. Hymns, Homilies and Hagiography*, 193-195.

ofreciendo diversos argumentos para establecer esta hipótesis. Lo que más nos interesa de este texto, es cómo María se convirtió en una figura central que acompañó a Jesús en las diferentes escenas de la Pasión, como el testigo ocular de los mismos.

En la *Vita Virginis* se introducen cuatro lamentos, expresados por la propia Madre de Dios en diferentes contextos: el primero comenzó en la aparición de Anás y Caifás, dos al pie de la Cruz y el último en el entierro.¹⁹⁹ Podemos señalar a este respecto el segundo lamento de María, en el que se exponen no solo los sufrimientos de Cristo sino también los de su Madre: “fue torturada y crucificada mentalmente con él; porque, así como su nacimiento fue sobrenatural, así también lo fue inevitable e inexpressable su amor y compasión por Él”.²⁰⁰ Ese pesar fue acrecentándose hasta tal punto que llegó a superar el dolor de su Hijo:

[...] Entonces, los clavos que traspasaron las manos del Señor, traspasaron tu corazón. Estos sufrimientos te vencieron a ti más que a tu hijo todopoderoso [...]. Y la abundancia de los dolores y de las heridas traspasaron tu corazón: ríos de sangre bajaron de sus llagas incorruptibles, pero fuentes de lágrimas bajaron de tus ojos [..]²⁰¹

En esos cuatro *planctus* se muestran diversos temas que fueron y serán comunes: el contraste entre el pasado y el presente, la ingratitud de quien tortura, la soledad de la persona que realiza el lamento aparece aislada, en soledad, así como la importancia de la acción de la naturaleza, la polémica antijudía, etc. Esto pone de manifiesto cómo las características que conformaron el lamento en la Antigüedad siguieron manteniéndose vigentes en el contexto de la deploración cristiana.

La emocionalidad de la expresión de la *Compassio Mariae*, adelantándose a las imágenes que comenzaron a emerger desde el siglo XII en Bizancio, se manifestó a través del himno compuesto por Simón Metafastro, titulado *Oratio in Lugubrem Lamentationem Sanctissimae Deiparae Pretiosum Corpus Domini Nostri Jesu Christi Amplexantis* (Discurso en favor de la triste lamentación de la Santísima Madre de Dios al abrazar el precioso cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo). En él reflexionó sobre la gestación de la compasión, haciendo visible la relación entre la empatía y dolor de la Madre con los

¹⁹⁹ Shoemaker, “A Mother’s Passion: Mary’s Role in the Crucifixion and Resurrection in the Earliest Life of the Virgin and its influence on George of Nicomedia’s Passion Homilies”, 56.

Shoemaker analizó como el tercer lamento se centró en expresar cómo el sufrimiento de María fue superado gracias a la ayuda divina, mientras que en el cuarto se expone como se produjo la entrega del cuerpo de su Hijo, con el que recordó ese pasado lleno de felicidad, que volverá con la llegada de la Resurrección.

²⁰⁰ Shoemaker, “Mary at the cross east and west: maternal compassion and affective piety in the earliest “Life of the Virgin” and the high Middle Ages”, 580.

²⁰¹ *ibid.*

tormentos y dolores afligidos a su Hijo: “Son tus manos y tus pies los que están perforados, pero siento que esos clavos atraviesan profundamente mi alma. Mi corazón fue traspasado al mismo tiempo que era atravesado tu costado. Comparto contigo el dolor de la cruz...”²⁰²

El aspecto maternal y la dimensión dolorosa de la Virgen quedaron definidos en la himnografía bizantina de los siglos IX y X. Su elaboración en imágenes, comenzó a partir de esa misma fecha, con la aparición y/o reinterpretación de motivos iconográficos en los que el papel de María se hizo más visible, convirtiéndose en una figura mucho más accesible. Recordemos que, hasta estos momentos, el periodo pre-iconoclasta se centró más en su función como intercesora que en el desarrollo de su carácter como madre afligida.²⁰³ Sin embargo, tras la controversia iconoclasta, comenzó a dominar en el panorama artístico una serie de imágenes en las que se representaban temas que aludían a esa dimensión como la *Virgen Eleousa*,²⁰⁴ el *Threnos*, el desmayo de la Virgen, entre otros.

La alusión en las composiciones narrativas hacia la compasión de la Virgen y, por ende, su conexión ineludible con la Pasión de Cristo, se convirtieron en unos de los asuntos principales, mostrando esa transferencia de lo emocional, lo narrativo hacia la representación icónica que se refleja en diversas escenas como la Crucifixión. La mención hacia el tormento mariano se mostró a través de diversos gestos. Podemos destacar cómo Ella tira de su manto, su *maphorion*, con el objetivo de velar su rostro en un gesto sutil, que también era conocido en el contexto clásico,²⁰⁵ y que se extendió a imágenes bizantinas que aparecieron en marfiles o mosaicos, como es caso del *mosaico de Hosios Loukas* (Fig. 4).

²⁰²“Quomodo probrosam sustines mortem, Fili sceleris expers? Perforatae sunt manus tuae, pedesque, sed clavos ipsa in mediam animam meam puncturis dirissimis adactos persentio. Latus tuum confossum est, sed et meum cor eodem ipso tempore confodiebatur. Doloribus una tecum cruci affixa sum [...]”. Simón Metafrasto, *Oratio in Lugubrem Lamentationem Sanctissimae Deiparae Pretiosum Corpus Domini Nostri Jesu Christi Amplexantis*. En Jacques-Paul Migne, *Patrologiae cursus completus, series graeca* 114 (Parisiis: Apud Garnier Fratres et J.P. Migne Sucessores, 1860), 215.

²⁰³ Ioli Kalavrezou, “Images of the mother: When the Virgin Mary became “Meter Theour”, *Dumbarton Oaks Papers* 44 (1990): 167.

²⁰⁴ En referencia a este tipo iconográfico: André Grabar, “Les images de la Vierge de tendresse: type iconographique et theme”, *Zograf*, 6 (1975): 25-30.

²⁰⁵ Maguire, “The depiction of sorrow in Middle Byzantine art”, 158.

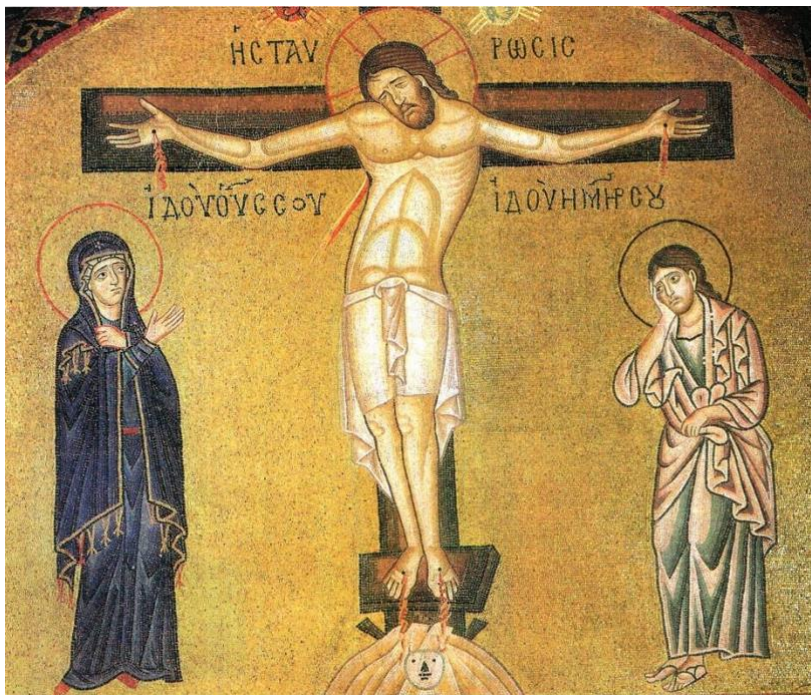


Fig. 4. Mosaico de la *Crucifixión*. Siglo XI. Monasterio de Hosios Loukas, Grecia.

En él, María sujeta el *maphorion* con su mano, debajo de su cuello, para cubrir su cabeza y rostro, una actitud que fue ganando en expresividad a través de los siglos, pero en el que se presencia aún una aflicción moderada y silenciosa. Además, la prominencia que gana el manto de la Virgen en los iconos tras la controversia iconoclasta pone de manifiesto cómo esa reliquia se convirtió en uno de los elementos de protección y más venerados en la capital del Imperio, adentrándose en las ceremonias, textos litúrgicos e iconos.²⁰⁶ Por tanto, podemos observar cómo muchas de las expresiones que se transmitieron a la creación artística provienen de las homilías e himnos, algunos desarrollados durante los servicios litúrgicos.

El desarrollo de los distintos servicios litúrgicos que fomentaron algunos patronos en ciertos monasterios nos muestra cómo se produjeron ciertos cambios en las actitudes hacia el culto, dando lugar a la aparición de nuevas funciones y temas. Desde el siglo X y XI, en ellos se comenzó a introducir un creciente número de textos, ritos y oficios, ya que no presentaban unas reglas tan rígidas que limitasen la liturgia como, por el contrario, sí sucedía en Constantinopla, en los grandes monasterios frente a los recintos monásticos familiares.²⁰⁷ En estos últimos se produjo no sólo la presencia de los mismos ritos, sino también la aparición y demanda de nuevos iconos.

²⁰⁶ Pentcheva, *Icons and power: the mother of God in Byzantium*, 52.

²⁰⁷ Belting, *Imagen y Culto*, 146.

II. C. *El desvanecimiento de María (XI-XIII)*

Las *eikones* no solo se impregnaron de esa intimidad y emoción maternal en los espacios públicos, sino que comenzaron a introducirse en unas esferas más privadas, como las capillas, el ámbito doméstico, los manuscritos etc. Su introducción en el ámbito que podemos considerar como “privado”- ya que, en numerosas ocasiones, los límites entre lo público y lo privado no fueron tan claros-, posibilitaron tanto a los maestros como a sus promotores explorar de una forma más “libre” las cualidades afectivas. Un ejemplo de este periplo por lo afectivo y devocional en el ámbito bizantino lo encontramos en el *Salterio de Teodoro*.

El *Salterio de Teodoro* fue realizado por el escriba Teodoro- como se especifica en el folio 208r-, para el abad Miguel del monasterio de Stoudion, en Constantinopla, terminándose en febrero de 1066.²⁰⁸ El monasterio de Stoudion fue uno de los centros monásticos más importantes de Constantinopla; uno de los lugares de relevancia en la defensa de las imágenes, mediante la representación de escenas históricas, de lucha contra los iconoclastas o a través de ideas defendidas por los partidarios de las imágenes. Así, numerosos de los llamados “salterios marginales” del siglo XI, se propusieron como un medio de expresión contra la propia controversia.

El *salterio de Teodoro* contiene unos 151 salmos -que se extiende, desde los folios 1 al 189r-, un poema dedicado a la vida de David- del folio 189v al 191r-, una oración para el abad de un monasterio - folios 191v-192r-, diez odas bíblicas- entre los folios 192v y 208r- y un colofón- del folio 207v al 208r-.²⁰⁹ El contenido textual va acompañado de un conjunto de 440 miniaturas que, a lo largo de los 208 folios, que reafirman el valor de la imagen como una ayuda para el desarrollo de la devoción y la autoformación del propio abad,²¹⁰ en un sentido ético, sobre la naturaleza de la autoridad espiritual del patrono

²⁰⁸ "Escrito y redactado en oro por la mano de Teodoro, protopresbítero [sacerdote mayor] de este monasterio y escriba de Cesarea, cuyo pastor y luminaria fue el glorioso y brillante Basilio [es decir, San Basilio el Grande], que fue verdaderamente grande y también fue llamado así". Charles Barber, *Theodore psalter: electronic facsimile* (Illionis: Univeristy of Illonis, 2000), 3.

²⁰⁹ *ibid.*, 2.

²¹⁰ Scot Mackendrick y Kathleen Doyle, *The Art of the Bible: Illuminated Manuscripts from the Medieval World* (Londres: Thames &Hudson, 2016), 114.

frente a sus fieles.²¹¹ Asimismo, se esperaba que el lector pudiese trazar un contexto más complejo a partir de las conexiones que se establecían entre las ilustraciones y los salmos.

Los salterios emergieron en el siglo XI como una herramienta que mediaba entre el lector y Dios, por lo que se pretendía que fuese una guía que encaminase sus acciones. Estos reflejan las prácticas y valores no solo del mundo monacal sino más bien del conjunto de enseñanzas cristianas. Muchos de ellos están conectados con las imágenes que contienen en su interior, pudiéndose interpretar las miniaturas como una ilustración directa de las palabras que conforman el texto.²¹² Se trataría así de una serie de figuraciones que constituirían un comentario visual de lo escrito, como ha expuesto Charles Barber y Christopher Walter, mostrando cómo la relación tipológica entre texto y representación es construida a partir de la referencia a los salmos que aparecen en el Nuevo Testamento, o de los comentaristas de los mismos, que conformaron la tradición bizantina, exaltando la Encarnación.²¹³ Además, la imagen y el texto presenta una “relación performativa”, desdibujándose la distinción entre la lectura pasada y presente, para centrar nuestra atención en unas palabras que vuelven a escribirse e interpretarse de manera constante.²¹⁴

La imagen que nos interesa representa la *Traición* en el folio 45v (Fig. 5). A la izquierda, aparece Cristo abrazado por Judas, rodeado de una banda de hombres que portan lanzas y antorchas. A la izquierda de la misma, se encuentra San Pedro cortando la oreja de Malco- un joven imberbe que lleva una túnica roja con bandas doradas, moradas, y botas blancas-. Alejándose de la escena, debajo del texto, a la derecha, se expone una imagen que referencia las palabras de Juan 19: 25-27, en el momento que la Virgen es entregada como madre,²¹⁵ presentando la importancia de Juan como discípulo querido. Si analizamos la misma, observamos la primera representación conocida en la que la Virgen aparece desfallecida, cayendo hacia adelante, mientras que es apoyada por

²¹¹ Jeffrey C. Anderson, “On the Nature of the Theodore Psalter”, *The Art Bulletin* 70, no. 4 (diciembre, 1988): 566.

²¹² Kathleen Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalter* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

²¹³ Charles Barber, *Theodore psalter: electronic facsimile*, 4 y Christopher Walter, “Pictures of the clergy in the Theodore Psalter”, *Revue des études Byzantines* 31 (1973): 229-242. Este último fue recogido más tarde en: Christopher Walter, *Studies in Byzantine Iconography* (Londres: Variorum Reprints, 1977).

²¹⁴ Charles Barber, “In the Presence of the Text: A Note on writing, Speaking and Performing in the Theodore Psalter”, en *Art and Text in Byzantine Culture*, editado por Liz James (Cambridge: Cambridge, 2007), 84.

²¹⁵ Charles Barber, *Theodore psalter: electronic facsimile*, fol 45v, 5.

San Juan.²¹⁶ El uso de una proporción alargada en la figura, dejando a un segundo plano el volumen de los cuerpos, ponen de manifiesto la importancia de lo espiritual frente a lo corpóreo,²¹⁷ incrementando, en cierta medida, la aflicción física y anímica de María.

A la derecha de María, las Santas Mujeres están giradas hacia la izquierda; la primera levanta sus manos veladas dirigiéndolas a su rostro; la segunda, por medio de su mano derecha intenta velar sus ojos. Los gestos de aflicción de las Marías son comunes en las escenas de la *Crucifixión* que, en este caso, han sido trasladados a la escena de la *Traición*. La inclusión del grupo en dicha escena y no en la *Crucifixión* está relacionada con las palabras que se reflejan en el salmo 37: 12: “Amigos y compañeros se alejan de mi herida, mis más cercanos y queridos se mantienen a distancia”.²¹⁸ Este verso nos muestra la razón de que la escena se mantenga más alejada del primer grupo, así como la incorporación de la Virgen, San Juan y las Marías, haciendo referencia a los “más cercanos” a Cristo. Esta se mantiene también en otra de la miniatura del salterio, en la que se expone claramente el dolor de María -acompañada por el grupo femenino- en el momento en el que el cuerpo de Cristo es introducido en el sepulcro por José y Nicodemo.²¹⁹

²¹⁶ Esta fue señalada por Amy Neff, “The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, *Art Bulletin* 80, no. 2 (1998): 254.

²¹⁷ Charles Barber, *Theodore psalter: electronic facsimile*, 17, y Suzy Dufrenne, “Deux- chefs-d’œuvre de la miniature du XI siècle”. *Cahiers archéologiques: fin de l’Antiquité et Moyen Âge* 17, (1967):180.

²¹⁸S. Der Nersessian, *L’illustration des psautiers grecs du moyen âge II: Londres, add. 19352* (París: Bibliothèque des cahiers archéologiques 5, 1970), 29.

²¹⁹ Weitzmann expuso cómo la aparición de este grupo pudo estar relacionado con el leccionario evangélico del que se tomó un conjunto de imágenes devocionales. Véase: Kurt Weitzmann, “The origin of Threnos”, en *De artibus opuscula XL: essays in Honor of Erwin Panofsky*, editado por Millard Meiss, (New York: New York University Press, 1961), 481-482.



Fig. 5. Londres, British Library, Add Ms 19352, fol. 45v. *Escena de la Traición*, *Salterio de Teodoro*. 1066.

Podríamos argumentar que dicha miniatura deriva de la interpretación literal del salmo, ya que fue una práctica muy usual en el mundo de la iluminación bizantina: “traducir” de forma literal algunas palabras en imágenes. Recordemos que los salmos ofrecieron una gran libertad de interpretación a los comentaristas y artistas, como pudo ocurrir con el desmayo de la Virgen. Aunque se ha establecido la relación iconografía entre las miniaturas del *Salterio de JIúdov*, el londinense y el *Salterio Barberini*-,²²⁰ tanto en el primero como en el último no encontramos ninguna imagen alusiva al desmayo de la Virgen.

La inclusión del citado motivo probablemente la explique la lectura que realizó Grabar sobre la aparición de diversas escenas de la Pasión en los salterios relacionados con la controversia iconoclasta desde el siglo IX, cuyo uso contribuyó al entendimiento de la Encarnación y a la legitimación de las imágenes.²²¹ El uso de la aflicción física y

²²⁰ Se ha establecido la hipótesis de la existencia de un manuscrito anterior al salterio londinense que tiene gran semejanza con el *Salterio de Chludov*, sirviendo también de base a las imágenes del Barberini. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge II: Londres, add. 19352*, 70. Una edición más contemporánea: *Salterio Chludov*, editado por Aleksei Ivanovich Khludov et al. (Moscú: AyN Ediciones, 2007).

²²¹ Grabar, *La iconoclastia bizantina: dossier arqueológico*, 245.

anímica de la Virgen, como ya vimos en la tradición textual de la Querella, nos acercaba a la dimensión más humana y maternal de la Madre, lo que conllevaba volver a incidir en que Cristo recibió su forma humana a través de Ella, insistiendo en el significado de la Encarnación. Igualmente, el hecho de que María se apoye en Juan nos invita a plantearnos a ambos como testigos principales del Dios encarnado.

El texto del salterio (Salmo 37:12) puede leerse como una profecía de la Encarnación, usándose una de las escenas de la vida de Cristo- como fue el Arresto-, que puede ser identificada con los comentarios de Tedoreto de Ciro en su *Interpretatio in Psalmos*, como señaló Charles Barber.²²² En ellos se alude a cómo sus enemigos se pusieron contra él: “Al mismo tiempo, todos mis enemigos conspiraban contra mí, en mi contra intrigaban males para mí. Determinaron palabras injustas contra mí”. Habló como testigo del desenlace de las demás cosas.”²²³

Estos versos muestran, como analizó Culter, la irrupción de elementos del marco litúrgico en el la retórica visual a lo largo del salterio: el uso de actos litúrgicos, de imágenes con connotaciones litúrgicas y representaciones visuales unidas a textos litúrgicos,²²⁴ poniendo de manifiesto cómo el miniaturista estuvo interesado en introducir la liturgia en las representaciones. Esto está relacionado con la función litúrgica que tuvo el mismo, creando un contexto necesario y propicio para la interpretación teológica.²²⁵ También, la imagen mencionada anteriormente puede vincularse también con las palabras expuestas en el canon de Víspera del Jueves se alude en el *salmo XXXVII* a: “Mis seres queridos y amigos están en mi contra. Los que estaban cerca de mí están lejos de mí. Y los que persiguen mi alma me hacen violencia.”²²⁶ Si seguimos lo establecido en ese salmo, se justifica la representación del grupo doloroso conformado por las Santas Mujeres, la Virgen y San Juan, alejados de la imagen del Arresto. Además, si analizamos la representación del incipiente desmayo de María, quien busca el apoyo de San Juan, lo podemos vincular con las palabras mencionadas en el Evangelio de san Juan (19:25-37)

²²² A su vez, las palabras de Tedodoreto se pueden relacionar con las del salmo 40: 8 que aparecen en el folio 50r: “All my enemies whispered against me”. Charles Barber, *Theodore psalter: electronic facsimile*, 26.

²²³ “In id ipsum adversus me susurrabant omnes inimici mei, adversus me cogitabant mala mihi. Verbum iniquum constitutent adversus me. Ceterum rerum eventus haec testatur”, Tedoreto de Ciro, *Interpretatio in Psalmos*, en *Patrologiae cursus completus, series graeca* 80, 1166.

²²⁴ Charles Barber, *Theodore psalter: electronic facsimile*, 10.

²²⁵ Johan Jakob Tikkanen, *Byzantinische Psalterillustration* (Helsinki: Finnischen Litteratur-Gesellschaft, 1985), 9.

²²⁶ *ibid.*, 56.

en las que se expresa el momento en el que Jesús encomienda al discípulo amado a su Madre, cuando ella se desgarraba de sufrimiento, y se lamenta viendo a su Hijo colgado en la Cruz, exhibiendo como su “corazón estaba amargamente herido.”²²⁷ Estos versos que aparecen en el *Triodon* del servicio del Viernes Santo en los que se narra la situación del Arresto de Cristo,²²⁸ sucedida por la Crucifixión. En ella, el dolor inefable de la Madre de Dios se convirtió en un punto de referencia para relatar los eventos que acaecen. Por tanto, podemos establecer que, en lugar de incluir este grupo en la Crucifixión, se ha traspasado a la escena del Arresto, para mostrar no sólo cómo se les pide a sus seres queridos que se aparten de Él, y cómo estos manifiestan su dolor ante una de las escenas de la Pasión. A ello hay que sumar cómo, desde antes de la propia querrela iconoclasta, se mostró en diversas homilías que la Virgen estuvo presente en cada una de las escenas de la Pasión, por lo que su presencia queda justificada.

La citada representación nos muestra cómo la liturgia se convirtió en un medio que se podía ejemplificar y expresar no solo a través de la palabra escrita, sino también mediante la iluminación, con el objetivo de llamar la atención del espectador sobre ciertos momentos como la Encarnación a través del dolor y la intercesión mariana. De hecho, podemos destacar, cómo el desmayo de María pudo estar vinculado con los escritos de las *Acta Pilati*, en las que se ejemplifica cómo Juan busca a María para contarle que los judíos se han llevado a su Hijo. Ella marcha con él, junto con las Marías, en un estado caracterizado por el espasmo. Al llegar cerca de la Cruz, pregunta a Juan cuál es su hijo, señalando al que portaba la corona de espinas y tenía las manos atadas. Es en este momento cuando María se desmaya.²²⁹ Este mismo punto es retomado tanto por Jorge de Nicomedia como por la *Vita Virginis*. En esta última se muestra la injusta condena de Cristo, la negación de sus amigos y cómo la Virgen pudo soportar ver a su hijo coronado con las espinas, burlado, golpeado y vistiendo un manto púrpura.²³⁰ Una visión similar aparece en La *Oratione* en la que se alude a cómo Cristo le pide a su Madre que no se acerque a Él y, cómo estas palabras, desgarraron su corazón:

²²⁷ Mother Mary, Kallistos Ware of Diokleia y Mary Mother, *The Lenten Triodion: The Service Books of the Orthodox Church*, (Londres: Faber & Faber, 1984), 614.

²²⁸ *ibid.*, 595-596.

²²⁹ Alexiou. “The lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song”, 135.

²³⁰ Shoemaker, “Mary at the cross east and west: maternal compassion and affective piety in the earliest “Life of the Virgin” and the high Middle Ages”, 589.

Así también le inspiraron un dolor más vehemente las lágrimas de las mujeres que le acompañaban y se lamentaban a la vez. Y en ellas en absoluto se calmaban, pero las palabras más amables del Señor se dirigieron a ellas: “Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí” ¡Qué terriblemente se rompió el corazón de María! ¡Cómo se rompió por completo! ¡En qué gran y poderoso incendio se prendió la llama de su ardor!²³¹

Los fragmentos aquí expuestos nos ilustran cómo en las fuentes literarias de la compunción desgarradora de María, su espasmo estaba más que definido y legitimado con metáforas como: ese dolor anímico y físico que no pudo soportar, esa espada que se desenvainó y clavó en su alma, etc. Estas, quizá, pudieron influenciar de una forma directa en el salterio de Teodoro, ya que obras como la de Jorge estaban introducidas en la liturgia en el mismo periodo.

La presencia del desmayo como una muestra de aflicción y tormento fue utilizada no solo en el contexto de la Pasión de Cristo sino también en otras escenas religiosas, como la muerte de los Cuarenta Mártires, quienes murieron congelados junto a un lago en Armenia. Sus sufrimientos aparecen ilustrados en el *marfil de Berlín* (Fig.6), donde se desarrollan diferentes actitudes violentas. Si nos centramos en el primer plano, aparece uno de los mártires casi desnudo, realizando una pose contorsionada que nos remite a ese colapso físico que le lleva a apoyar la mitad de su cuerpo en el otro mártir, otorgándole sustento. Alguna de las poses que se desarrollan en el marfil, como la que aquí estamos analizando, provinieron del contexto clásico, como las escenas relacionadas con la muerte o el alumbramiento que aparecen en algunas estelas funerarias, en la que la mujer aparece colapsada, recibiendo la ayuda de una o varias doncellas.²³² Este acto de sustentar, de tocar al otro ser, invitaba al espectador a tomar otra mirada, incitándole a participar e incluso a sentir lo que allí se representaba.²³³ Por tanto, la experiencia de la visualización de lo corporal estuvo vinculada con ese fomento de la empatía y compasión, buscando experimentar los sufrimientos del “otro”, no solo en el contexto de la Antigüedad sino también en el periodo bizantino.

²³¹ “Sic quoque mulierum qua una comi- tabantur, plangebantque, lacrymæ vehementioren ei dolorem incusserunt: haudquaquam vero illae, sed Domini lenissimus ille ad eas sermo: Filiae Jerusalem, nolite flere super me. Quam voce hac cor Mariae immaniter discerptum est: Quam totum concessum! In quam grande impotensque incendium ardoris ejus flamma erupit!”, Jorge Nicomedia, *Oratio in sepulturam Jesus Christi*. Recogido en: Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus, Series Graeca 100*, 1467B.

²³² Eman Abedlaziz, “Motherhood Scenes on Ancient Greek Funerary Stelai” (comunicación en *Seventh World Archaeological Congress*, Jordan, 13 al 18 de junio de 2012): 1-12.

²³³ Nathan T Arrington, “Touch and Remembrance in Greek Funerary Art”, *The Art Bulletin* 100, no. 3 (2018): 7-27.



Fig.6. *Marfil de los cuarenta mártires de Sebaste*. Constantinopla, Siglo X. Museo Bode, Berlín.

Esa visión de lo corpóreo como un medio para perseguir la empatía afectiva en la audiencia, se repite, a mi modo de ver en el panel central del altar plegable con la Crucifixión de Cristo del Museo Bode (Fig.7).²³⁴ El gesto de consuelo que ofrece san Juan a María aparece en este tríptico del siglo X, en el que se puede visualizar a Cristo clavado en la Cruz sobre el Calvario, portando el perizoma.

²³⁴ Quiero agradecer tanto al Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst como a uno de sus conservadores, Gabriele Mietke, la ayuda prestada en relación con el altar plegable mencionado en esta investigación. En la página web del propio museo [Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst](https://id.smb.museum/object/1892002/mittelteil-eines-klappaltars-triptychon-mit-der-kreuzigung-christi), se fecha este tríptico en una etapa bizantina tardía del periodo medieval; una fecha propuesta por uno de los antiguos conservadores del museo, 15 de octubre de 2022 :<https://id.smb.museum/object/1892002/mittelteil-eines-klappaltars-triptychon-mit-der-kreuzigung-christi>.

No obstante, deberíamos adelantar esta fecha al siglo X, como se señala en: Peter Metz, *Bildwerke der christlichen Epochen. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz* (München: Prestel-Verlag, 1966), 34,- 35, y Oskar Wulff, “Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen”, en: *Altchristliche Bildwerke und mittelalterliche byzantinische Bildwerke*, editado por Oskar Wulff y Volbach, Wolfgang Fritz (Staatliche Museen zu Berlin, Berlin und Leipzig, Verlag Walter de Gruyter, 1923), 35.

En la parte superior del relieve, sobre la Cruz, se contemplan los signos del sol y la luna, así como dos bustos de dos ángeles. A la izquierda del crucificado, aparece un grupo conformado por cinco soldados armados. A la derecha, en un segundo plano, aparecen las Santas Mujeres, quienes expresan su dolor a través de la ocultación de su rostro o señalando la imagen de Jesús en la Cruz. En un primer plano, María, a un lado de la Cruz, que apoya una de sus manos en el hombro de San Juan, buscando su consuelo, aludiendo a los versos expresados en el evangelio del discípulo (19:25-37). Podemos considerar esa actitud como un primer estadio de la representación del colapso mariano.



Fig.7. Altar plegable sobre la Crucifixión de Cristo. Siglo X. Museo Bode, Berlín.

Esa misma pose en la que María está buscando el apoyo de Juan se halla en el *Tetraevangelio de la Laurenciana*, del siglo XI (Florencia, Biblioteca Laurenciana, *Plut. VI., 23*).²³⁵ Este códice está compuesto por 212 folios escritos y tres folios en blanco, ofreciendo una ilustración completa de los evangelios, que pudieron ser realizados por algún taller cercano a Constantinopla. Muchas de las miniaturas que se representan en dicho códice, al igual que en el *salterio de Teodoro*, están reproduciendo el texto

²³⁵ Tania Velmans, *Le tetraévangile de la Laurentienne, Florence Laur. VI. 23 (Bibliothèque des Cahiers archéologiques VI)* (París: Éditions Klincksieck, 1971), 12. Véase también: *I vangeli dei popoli, La parola e V immagine del Cristo nelle culture e nella storia*, editado por Francesco D'Ajuto, Giovanni Morello y Ambrogio M. Piazzoni (Ciudad del Vaticano: Apostólica Vaticana 2000), n°56.

vinculado con el episodio ilustrado, mostrándose inclusive detalles con episodios que no se corresponden con lo citado en los evangelios. Atendiendo a la escena que aparece el folio 208r (Fig.8), en la que se muestra la *Crucifixión* de Cristo. Bajo los brazos de la Cruz aparecen los soldados que están portando la lanza y la esponja. En un segundo plano, a la izquierda, se muestra a san Juan, acompañando a la Virgen, quien dirige su brazo hacia él.



Fig.8. Florencia, Biblioteca Laureniana, *Plut.VI., 23, fol.208r. Tetraevangelio de la Laureniana.*

A lo largo de los siglos XI y XII, la introducción de los valores afectivos en la liturgia se trasladó a las imágenes. Es el momento, en el que la experiencia litúrgica no solo debía ser simplemente comprendida o entendida por el fiel, sino que se requería que fuese vivida, lo que permitió el desarrollo de una piedad que fue mucho más directa y personal. Este contenido emocional profesó la necesidad de modificar el lenguaje plástico, posibilitando la aparición de nuevos motivos iconográficos o la reelaboración de escenas tradicionales, en las que se mostraban los nuevos valores afectivos y devocionales, como ocurrió con los temas marianos.²³⁶ En ello se fijaron numerosas actitudes desde la ternura a la aflicción, siendo cada vez más evidentes en las multitudes de representaciones. Es necesario mencionar al respecto la miniatura de la Crucifixión que aparece en el *Tetraevangelio de Gelati* (Georgia. National Center for Manuscripts, Tbilisi, MS. Q-908), donde en el folio 136v, se expone claramente la cuestión del

²³⁶ Tania Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge* (Paris: Klincksieck, 1978), 110.

desvanecimiento de María, apoyada por San Juan, mientras que las Santas Mujeres cubren sus rostros en señal de dolor (Fig.9).²³⁷

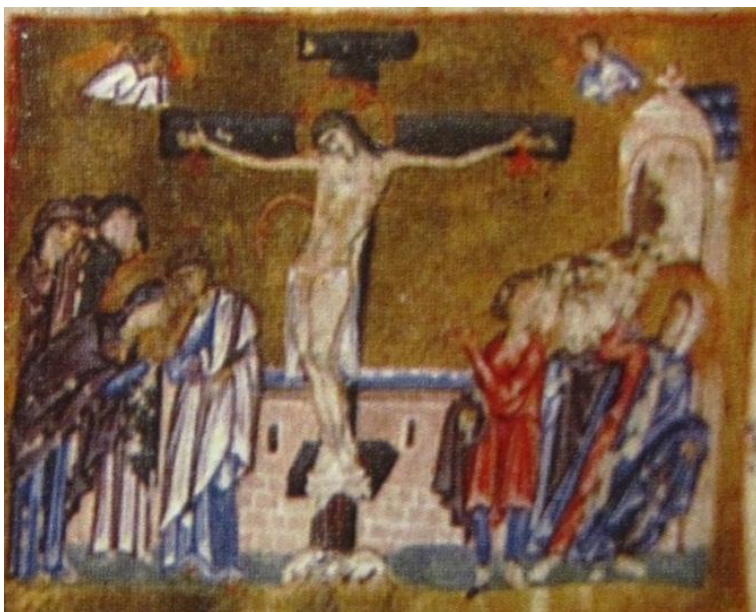


Fig.9. Georgia. National Center for Manuscripts, Tbilisi, MS. Q-908, fol 136v. *Crucifixión, Tetraevangelio de Gelati*. Medios del siglo XII.

El patetismo que en muchas de ellas se plasmaba, como el desmayo de la Virgen, permitieron y/o pretendieron conmover a la audiencia, que se sintió interpelada por el mensaje que querían transmitir, a través de esa “pintura animada” como la defendió Miguel Psellos.²³⁸ Por tanto, podríamos establecer que el colapso mariano puede ser entendido como una imagen de cariz litúrgico ya que el aumento de la representación visual de la misma pudo estar vinculado con la introducción de homilías destinadas a ese *planctus* en el que se exponía el desvanecimiento de la Madre de Dios. Esta hipótesis se comprueba a partir de la narración de los citados autores en los que la exhibición del tormento de María se mostró a través de este gesto.

El desmayo de María no solo estuvo presente en la iluminación, sino que también se extendió a las pinturas murales. Una de estas primeras representaciones murales aparece en la *iglesia del monasterio de Mavriotissa* cerca de Kastoria. La iglesia principal

²³⁷ Gajane V. Alibegasvili, “L’Art de la miniature et la peinture de chevalet en Géorgie du XIe au debut du XIII siècle (Origines et voies de développement)”, Second International Symposium on Georgian Art, Tbilisi, 1977, 9-10. Véase también: “Les étapes du développement de la miniature géorgienne médiévale”, en IV International Symposium on Georgian Art, Tbilisi, 1983, 11.

²³⁸ Belting, *Imagen y Culto*, 347.

está dedicada a San Juan El Teólogo. Es una construcción de pequeño tamaño, conformado por una sola nave cubierto con una techumbre de madera a dos aguas, un ábside en el extremo este, mientras que el oeste se observa un nártex con pinturas.

La unidad arquitectónica que presenta la mencionada construcción, contrasta con la diversidad que mantienen los frescos. Estos parecen haber sido realizados por la llegada de pintores que provenían de centros urbanos como Ohrid o Tesalónica, a pesar de que Kastoria contaba con un taller local,²³⁹ lo que indica la dependencia de modelos de los centros urbanos más sofisticados del Imperio Bizantino, como Constantinopla. Desde el siglo X, se convirtió en un verdadero centro artístico del que dependieron los talleres nacionales, expandiéndose así lugares tan variados como Capadocia, Serbia, etc. Esta transmisión estuvo ligada a la circulación de manuscritos que comenzaron a llegar a diferentes regiones del imperio.²⁴⁰

La datación de los frescos ha suscitado un gran debate, estableciéndose diferentes fechas para ello: comúnmente, investigadores como Moutsopoulos,²⁴¹ habían establecido su creación entre los siglos XII y XIII. No obstante, Ann Wharton Epstein ha señalado que estos fueron realizados entre finales del siglo XI e inicios del XII, convirtiéndose en una fecha más plausible.²⁴² A pesar de ellos, investigadores como L. Hadermann-Misguich y Catherine Jolivet-Levy se muestran en contra de esta datación, proponiendo como fecha más óptima el siglo XIII.²⁴³

El programa iconográfico está compuesto por una Anunciación, que aparece en el extremo este, en el vértice del arco triunfal; el ábside actúa de separación entre la *Anunciación* y los registros inferiores donde aparecen los santos. También, se encuentra la Virgen y el Niño entronizados, acompañados por los evangelistas y los padres de la Iglesia. Al lado derecho de María se encuentra el retrato del monje Manuel.

²³⁹ Ann Wharton Epstein, "Middle Byzantine Churches of Kastoria: dates and implications", *The Art Bulletin* 62, (1980): 199.

²⁴⁰ Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, 186.

²⁴¹ N.K. Moutsopoulos, *Kastoria, Panagia e Mavriotissa* (Athens: 1967).

Véase también: A.H.S. Megan, "The chronology of some Middle Byzantine Churches", *Annual of the British School at Athens* XXXII (1931): 90-130; G. Gounaris, *I Panagia Mayriotissa tis Kastorias* (Tesalónica, 1987).

²⁴² Epstein, "Middle Byzantine Churches of Kastoria: dates and implications", 202-204.

²⁴³ L. Hadermann-Misguich "À propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIIIe siècle", *Studia slavico-byzantina et medievalia europensia*, I (1988-89): 143-148; Catherine Jolivet-Levy, "Nouvelles églises à Tatlarin, Cappadoce", *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 75 (1996): 21-63, esp. 45; Catherine Jolivet-Levy *Études Cappadociennes* (Londres: Pindar Press, 2002) 258.

La nave y el nártex aparecen divididos por un muro que conserva su decoración. En el extremo oeste podemos ver fragmentos de la escena de *Pentecostés*. En la parte inferior de la escena aparece la *Crucifixión*, flanqueada por el *Lavatorio de los Pies* y la *Traición*. Dichas imágenes no transcurren en una secuencia narrativa. El registro final que ocupa la mayor parte del ancho del muro- muestra la escena de la *Koimesis* (Fig.10). En la parte este del muro se presenta el *Juicio Final* compuesto en dos niveles, acompañado por una *Deesis*.



Fig.10. *Crucifixión y Koimesis*. Siglo XIII. Pared este de la nave del monasterio de Mavriotissa, Kastoria.

Centrándonos en la *Crucifixión*, tanto a la derecha como a la izquierda de la misma, aparecen la figura de la Iglesia representada como una mujer de medio cuerpo que sostiene el cáliz donde se halla la sangre de Cristo; al otro lado, la Sinagoga, que se halla más alejada de Jesús. A la derecha de la Cruz aparece un hombre que sujeta un recipiente; a la izquierda, un centurión apoyado sobre la lanza que atravesó el costado de Cristo, estableciendo una conexión visual con la Madre de Dios que posa su mano derecha sobre su mejilla, en un gesto de dolor que parece compartir con ella.

El conjunto queda completado con san Juan, a la izquierda del crucificado, quien apoya su rostro en una de sus manos, aludiendo a su dolor; un gesto muy repetido en una de las escenas sagradas de la Pasión que aparece también en diversas miniaturas. En un

segundo plano, tras san Juan, se ubica el grupo de soldados armados. A la derecha de la Cruz se encuentra la Virgen desmayándose, sustentada por las Santas Mujeres.²⁴⁴ A diferencia de la miniatura del salterio, en este caso no es el discípulo querido quien le está dando su mano a María para evitar que se desplome por el dolor de ver a su Hijo crucificado. La Virgen inclina su cabeza quizá recordando o haciendo alusión a esa relación maternofilial.²⁴⁵ Esto puede vincularse con el gesto de María tocándose con una de sus manos el pecho, recordándonos la profecía de Simeón, en la que se hacía explícito, mediante esa violenta metáfora, el sufrimiento físico y anímico que acontecerá en el futuro. Además, la mano de María está dirigida hacia la contemplación de la audiencia, mostrando esa experiencia afectiva, en la que se combina de forma clara el ver y el tocar e, incluso, emular su gesto, ya que este nos puede remitir a la acción que se repite durante la lectura que se llevan a cabo en el servicio celebrado el Viernes Santo.

La escenificación del colapso mariano nos muestra a la Virgen como un ejemplo ante la pérdida, no sólo como una madre doliente sino como una mujer ejemplar ante Dios, convirtiéndose así en un modelo para los espectadores en el marco litúrgico. Se retrata su vulnerabilidad, pero como un ideal ético para aquellos que la observan como se había señalado ya en la poética y homilética: “¿no parece aquí María, la Madre del Señor, como la viva imagen ideal de las virtudes? En su dolor no ha perdido la dignidad.”²⁴⁶ Finalmente, la escena queda completada con dos ángeles que se aproximan a la parte superior de la Cruz, personificando a la *ecclesia*, portando el cáliz para recoger la sangre de Cristo. La presencia de la sinagoga como un elemento que está siendo casi expulsado de la escena de la Crucifixión, nos introduce en la hostilidad antijudaica, que comenzó a abrirse paso tanto en territorio oriental como occidental.²⁴⁷

²⁴⁴ Millet señaló cómo fue característico en el arte bizantino que la Virgen estuviese sustentada por una de las Santas Mujeres. Millet, *Reserches sur L'iconographie de L'évangile aux XIV, XV, et XVI siècles*, 416.

²⁴⁵ Kalavrezou, “Images of the mother: When the Virgin Mary became “Meter Theour”, 172. Se ha establecido que a partir del patriarcado de Sergio II se produjo un cambio en la cabeza de la Virgen, que se inclinó hacia su hijo, en un gesto de cariño.

²⁴⁶ Miguel Psellos, *Tratado sobre un icono de la Crucifixión*, cit. en: Belting, *Imagen y culto*, 691.

A lo largo del tratado, el autor pide al lector que se convierta en un participante activo dentro de esa éfrasis, en la que resalta el cuerpo de Cristo, mencionado como su cabeza se apoya en un lado, como se muestra en la imagen que aquí analizamos. El relato muestra ese interés en el aspecto del cuerpo de Cristo que culminó en la creación artística de nuevos motivos iconográficos, ha sido tratada por: Myrto Hatzaki, *Beauty and the Male Byzantium Perceptions and Representation in Art and Text*, (Londres: Palgrave Macmillan, 2009), 66-85.

²⁴⁷ Ann Wharton Epstein, “Frecoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria: Evidence of Millenariansim and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade”, *Gesta* 21, no.1, (1982): 26.

El argumento que se mantiene a lo largo de todo el programa está centrado en su valor escatológico- muy propio de los contenidos monásticos provinciales-. Se lleva a cabo un marco vinculado a la idea de muerte y resurrección que entroncaba con la turbulenta situación que estaba sufriendo Macedonia a lo largo del siglo XI por la conquista de los normandos. La visión milenarista del momento se fue extendiendo a lo largo de la región durante esa ocupación, afectando a los judíos y cristianos por igual. El saqueo y quema de construcciones ortodoxas por parte de los normandos en los alrededores de Kastoria, incrementaron ese sentimiento apocalíptico.²⁴⁸ Además, se produjo un aumento cada vez mayor de las comunidades judaicas. Por tanto, esta óptica se trasladó al ciclo pictórico, afectando también a las escenas de la *Koimesis*²⁴⁹, así como el *Juicio Final*.

Es posible establecer una unión entre el desmayo de María y la *Koimesis* en este ciclo. La representación visual de la muerte tiene un sentido escatológico que se puede unir con el colapso durante la Crucifixión: en la primera se produce el fallecimiento físico de María; en la segunda, su muerte anímica al contemplar a su Hijo en la Cruz. También se expone un sentido eucarístico al exponer el Cuerpo de Cristo en la Crucifixión para aludir a su sacrificio mediante la exposición del pan y vino en lugar de su carne y sangre.

A lo largo del siglo XIII se forjó el inicio de un nuevo estilo como fue el paleólogo, en el que se demuestra esa continuación artística que se había fraguado a lo largo de los siglos XI y XII en grandes centros del Imperio como Constantinopla. En 1204 tras la toma de esta ciudad, se produjo la emigración de numerosos artistas a lugares como Bulgaria, Armenia, Italia o Serbia, lo que se tradujo en una expansión de las influencias bizantinas. Se elaboró una “renovación” en el campo artístico, introduciéndose una reinterpretación de ciertos motivos iconográficos, en los que fueron predominando el volumen y el espacio, pero, sobre todo, el tratamiento conmovedor de diversos temas, entre los que podemos destacar el dolor y lamento.²⁵⁰ Un ejemplo de esto aparece en el ciclo de frescos del siglo XIII en la *iglesia de la Santísima Trinidad* en Sopocani. Dicha iglesia conventual

²⁴⁸ C.A. Tsakiridou, *Tradition and transformation in Christian art: The transcultural icon* (Londres: Routledge, 2021).

²⁴⁹ Aunque por la línea de este trabajo, no podemos profundizar en ciertos aspectos, me gustaría reflejar la importancia de este fresco para resaltar el contacto e intercambio que se produjo ante la diversidad que se produjo en el Imperio, manifestándose en aspectos de la retórica visual tales como el uso de escritura pseudográfica.

²⁵⁰ Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents* (Toronto: University of Toronto Press, 1986), 195-197.

estuvo destinada a la advocación de la Santísima Trinidad.²⁵¹ Fue erigida por el rey serbio Esteban Uros hacia 1260, siendo decorada entre 1263 y 1268, y actuó como lugar de un enterramiento familiar.²⁵²

En el desarrollo del programa iconográfico de esta construcción, se ha podido observar una yuxtaposición de escenas de carácter cristológico con escenas reales vinculadas a la tumba del rey. Se trata de un ciclo muy extenso que ha sido desarrollado por Djuric.²⁵³ No obstante, no vamos a analizar cada una de las escenas que se representan, sino que vamos a adentrarnos en aquellos aspectos iconográficos que resultan de máximo interés para la investigación presente. Debemos destacar, la presencia, a lo largo del nártex, de la familia real frente a la Madre de Dios que aparece acompañada por Cristo, creándose una especie de retrato familiar, en el que aparecen Esteban Uros I, portando la maqueta de dicha construcción, acompañado por su hijo mayor, Esteban Dragutin- el heredero al trono- en el muro este; en el muro sur aparece la reina Helena con su hijo menor, Esteban Uros II.²⁵⁴ La inclusión de estas personalidades, junto al resto de miembros de la familia real, nos advierte de la riqueza cultural que se creó en torno a la Corte, lo que posibilitó la aparición de este monumento. Además, es necesario subrayar cómo estas representaciones muestran, tanto estilística como temáticamente, una forma de expresión vinculada no solo a los ideales de la pintura bizantina anterior, ejecutada por la corte, sino también a las tendencias monásticas. Esta sinergia nos manifiesta esa presencia de un monasterio real que estaba destinado quizá a convertirse en una catedral episcopal.²⁵⁵

²⁵¹ Para conocer más acerca de la arquitectura de los monasterios bizantinos tardíos, véase: Svetlana Popovic, “The Architectural Iconography of the Late Byzantine Monastery”, *Études anciennes et sciences des religions*, (1997): 3-21.

²⁵² La falta de documentación para fijar una fecha exacta para la creación de estas pinturas, ha producido que, para establecerla, los principales investigadores se hayan basado en la representación de los personajes históricos que en ella aparecen. Así, Valdimir Pertkovié y Nikolai Okunev, han situado la misma entre 1264-1264. Otros especialistas, como Prkovié o Radojcié, la han situado tras la muerte de la reina Ana, entre 1256-1258. Este debate ha sido recogido por el autor *Djuric Vojislav, Sopocani*,¹¹² quien ha propuesto, junto a Viktor Lasfarev, las fechas que hemos recogido en este trabajo. Estas fechas nos parecen más certeras ya que ambos, han basado su datación en el tiempo que transcurrió entre la llegada al trono arzobispal de Sava II y el matrimonio del hijo mayor de Uros.

²⁵³ Vojislav Djuric, *Sopocani* (Knjizevna Zadruga Prosveta, 1963). D. OM Upadhyia, *The art of Ajanta and Sopocani: a comparative study*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1994, pp. 25-26.

²⁵⁴ Cedomila Marinkovi´c, “Helen Nemanji´c (¿-1314), *Encyclopedia 2* (2022): 14.

²⁵⁵ Djuric, *Sopocani*, 115.

La incorporación de los miembros de la realeza continúa en la pared occidental de las naos, donde aparece la escena del *Juicio Final*, ubicándose en la parte inferior la evocación de la muerte de la madre del fundador, Ana. Estos retratos muestran el complejo concierto político y religioso de la zona con Bizancio,²⁵⁶ revelando, en cierta medida, la idiosincrasia estatal del momento, quedando completada con las representaciones de los siete Concilios Ecuménicos, ubicados en la pared oriental del nártex. Con ellas se ponía de relieve el esfuerzo del poder real por asegurar la continuidad de la fe ortodoxa,²⁵⁷ así como esa necesidad de la Salvación.

El ciclo pictórico desarrollado en esta construcción no solo ilustraba las imágenes de acontecimientos reales, sino que también representaba escenas que formaban parte de los programas litúrgicos que eran leídas durante los servicios, usando escenas que podía ser tanto del Antiguo como el Nuevo Testamento, Hagiografías, etc. Entre estas, nos concretaremos en la *Crucifixión* (Fig.11), en la que se crea una composición muy conmovedora, centrada no solo en el Crucificado sino también alrededor de la propia Madre de Dios, como estableciéndose una especie de conexión entre ambos personajes. En ella destaca San Juan, quien se ha trasladado junto a la Virgen -como ya hemos visto en la miniatura anterior-, abandonando su lugar tradicional en la escena. El cuerpo de María, que parece desplomarse, es sustentado por las manos del discípulo amado, creándose una composición en la que los gestos no son tan violentos ni dramáticos, pero sí que demuestran ese *pathos*.²⁵⁸ De igual forma, los ojos de María parecen estar cerrados, anunciando también su “muerte” física y anímica por ese dolor. Se configura un diálogo animado mediante la actitud por la que San Juan recibe la mano de la Virgen, estableciéndose así la necesidad de manifestar ese vínculo profundo de empatía, de compartir el dolor del otro. Como señaló Tania Velmans, la representación de una emoción conllevó el movimiento de los personajes ya que el contenido simbólico pasó a un contenido afectivo que solo pudo ser representado por medio de modos innovadores y enriquecidos, como en este caso.²⁵⁹ Por tanto, a pesar de una pose, en cierta medida, tranquila y con gestos comedidos, se manifiesta esa vida interior de los representados.

²⁵⁶ Branislav Cvetkovic, “The painted Programs in Thirteenth-Century Serbia: Structure, Themes and Accents”, *Orient and Occident Méditerranéens au XIII siècle* (2012): 157-176.

²⁵⁷ B. Todić, “L’influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Spocani”, *Ancient Russian Art: Russia, Byzantium, Balkans- XIIIth Century*, 1997, p. 43-58.

²⁵⁸ Es fundamental destacar en esta obra la importancia de la inspiración clásica en el uso de las togas, por ejemplo. Esto pone de manifiesto como sigue presente esa admiración por la Antigüedad. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents*, 198.

²⁵⁹ Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, 109.



Fig. 11. *Crucifixión*. Tercer cuarto del siglo XIII. Iglesia de la Santa Trinidad. Sopocani, Serbia.

El análisis de estos ejemplos de pintura mural tardobizantina nos permite aproximarnos a la conjunción entre textos devocionales e imágenes que fueron destinados a provocar respuestas emocionales y afectivas a la audiencia del momento -tales como la tristeza, la alegría, el lamento, etc.-, ante el culto de lo sagrado. Así, fue muy común representar en los espacios ubicados fuera de la nave estos himnos,²⁶⁰ concretamente en la nave donde se introdujeron iconografías más complejas, reelaborando las escenas tradicionales, ligadas a los escritos leídos durante la liturgia como ha indicado Todić.²⁶¹

En mi opinión, el contenido de los mismos influyó en la presencia del desmayo. Si seguimos el contenido establecido en el *Typicon de Evergetis* del siglo XII, que, fue conocido en el mundo serbio, destaca el *kanon threnodies*, un servicio agregado a la celebración del Viernes Santo noche desde finales del siglo XI, en el que se canta el lamento de la Virgen, donde llora a su Hijo colgado en la Cruz.²⁶² No se trató de una innovación litúrgica sino de una reinterpretación en la misma como ha analizado

²⁶⁰ Sharon E.J. Gerstel, “Images in Churches in Late Byzantium, en *Visibilité et présence de l’image dans l’espace ecclesial*”, editado por Anne Orange Polipré y Sulamith Brodbeck, (París: Editions de la Sorbonne, 2019).

²⁶¹ Todić, “L’influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Spocani”, 45-50.

²⁶² *ibid.*, 53.

Tsinoris.²⁶³ Este canto litúrgico está vinculado con el *planctus mariae* desarrollado en las homilías de Jorge de Nicomedia, y se convirtió en una lectura estándar del Viernes Santo, en las que se exhibe claramente ese colapso mariano ante la pérdida de su hijo. La comunidad participó de esa muerte, convirtiéndose sus miembros en dolientes del cuerpo de Cristo, pero también empatizando con la compasión de la Virgen. Durante la celebración de este servicio, se situaron en el nártex los catecúmenos, pecadores y penitentes, quienes vieron su desmayo como síntoma de esa muerte física de María a causa del dolor, un modelo ético a seguir.

La *Crucifixión* se propone en este ciclo, no solo con una función litúrgica sino también funeraria. Durante los viernes por la noche se desarrolló en instituciones monásticas, como el *monasterio Pantokrator* en Constantinopla una visita a sus capillas funerarias, que aparecían decoradas con escenas de la Pasión tales como la *Crucifixión* o del *Santo Entierro*.²⁶⁴ En este caso, se dispusieron las tumbas de la familia real sobre el nártex, que en lugar de albergar la escena del *Threnos* con el lamento de la Madre sobre el cuerpo de su Hijo, mostraba el momento de esa aflicción física y anímica de María ante su Hijo Crucificado, como se especificaba en las citadas homilías de los siglos IX y X.

La incorporación del espasmo mariano otorgó a la escena un mayor dramatismo. Podemos pensar que el motivo, que ya era conocido en Occidente, pudo llegar a estas pinturas desde la órbita occidental. Es necesario tener en cuenta que fueron artistas bizantinos quienes realizaron estos frescos, a lo que se suma el *pathos* de la escena, que hemos visto a lo largo del arte bizantino – nótese la similitud iconográfica con la escena del salterio londinense-, quedando una escena mucho más completa, con la presencia de las Marías en un segundo plano, apoyándose la Virgen en San Juan.²⁶⁵ De hecho, a lo largo del siglo XIII fue mucho más común en Occidente representar a María desmayándose sobre las Santas Mujeres que apoyándose en San Juan. Además, la forma en que María se desploma, hacia delante, siendo sustentada por el discípulo amado, fue poco frecuente durante el XIII en el ámbito europeo debido a que se prefirió a una María

²⁶³ Nancy Sevcenko, “The service of the Virgin’s Lament Revisited”, en: *the Cult of the mother of God in Byzantium: texts and images*, editado por Leslie Brubaker y Mary B. Cunningham, (Nueva York: Routledge, 2016), 247-262.

²⁶⁴ *ibid.*, 253-254.

²⁶⁵ Cvetkovic, “The Painted Programs in Thirteenth-Century Serbia: Structure, Themes and Accents”, 166.

D. Upadhyha ha señalado que las afinidades con la pintura de la *Iglesia de la Virgen* de Peribleptos en: Om D. Upadhyha, *The Art of Ajanta and Sopocani: A comprehensive Study* (Delhi: Motilal Banaradsidass, 1994), 29.

completamente desvanecida en el suelo o desplomándose de una forma menos rígida que la observada en la representación bizantina. La inclusión de esta iconografía se vincula a la importancia que adquirió la veneración de la Madre de Dios en la iglesia ortodoxa serbia, en la que el lamento mariano gozó de un papel destacado en las prácticas litúrgicas.²⁶⁶ Estas prácticas testimoniaron a la congregación el plan de la Redención. Para ello, la vida de Cristo se convirtió en el tema central, relatándose a través de tres actos: la oración del refectorio, la liturgia de los catecúmenos y la liturgia de los fieles.²⁶⁷ No hay que olvidar que las propias imágenes no solo tienen una función litúrgica sino también didáctica y afectiva, en busca de una conmoción emotiva, mediante la cual el fiel pasa de un estadio en el que es un mero observador a incluirse como un participante más de la misma. A este respecto debemos destacar testimonios como los del Patriarca Atanasio I, en los que se pone de manifiesto cómo la liturgia pretendía unir la Pasión de Cristo con esa experiencia personal:

[...] vuestros súbditos serán testigos con alma compasiva de lo que hicieron los hombres de aquel tiempo por un impulso inhumano y asesino, y compartirán el dolor de a siempre Virgen Madre de Dios, y no deben simplemente marcharse, como un espectador interesado en ver los espectáculos divinos [...]²⁶⁸

Son diversas las representaciones murales que conservamos del tema. Sin embargo, no poseemos iconos en tabla en los que se represente el desmayo de María.²⁶⁹ Este comenzó a introducirse en este soporte, probablemente, a su llegada al territorio italiano. De igual modo, muchos artistas toscanos buscaron nuevos enfoques para abordar temas bíblicos tradicionales, introduciéndoles notas más afectivas, como respuesta al nuevo tipo de imágenes que se demandaban. Esto produjo que la mirada se dirigiese a Oriente, en concreto, motivos centrados en mostrar una iconografía más humana de la

²⁶⁶Belting, “An image and its function in the liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium”, 13.

²⁶⁷ Upadhyaya, *The Art of Ajanta and Sopocani: A comprehensive Study*, 65.

²⁶⁸ Henry Maguire, “Women Mourners in Byzantine Art, Literature and Society”, en: *Crying in the Middle Ages: Tears of History*, editado por Elina Gertsman (New York: Taylor & Francis, 2012), 13.

²⁶⁹ El museo del Louvre muestra un icono de *La Crucifixión* -RF1988 6- atribuido a un autor anónimo de Macedonia, fechándose en la primera mitad del siglo XV, según Roger Cabal y Nano Chatzidakis. En ella se representa a Cristo crucificado, acompañado por San Juan y una de las Santas Mujeres a la derecha; a la izquierda, se encontraría ese incipiente colapso de María, quien es sustentada por una de las Marías para evitar que se desmaye. Se trataría de una de las primeras presentaciones en tabla, por lo que podríamos plantearnos que la inclusión de este motivo se produjo por la influencia de occidente. No obstante, Nicolas Milovanovic ha propuesto atrasar la fecha del mismo a inicios del siglo XVI, que sería mucho más verídica debido al planteamiento de la escena, la factura de los personajes, el estilo, entre otros aspectos. Véase: Nicolas Milovanovic, “Les icônes peintes du Louvre. Histoire d’une collection”, *Revue de l’Art* 2, no.16 (2022): pp. 34-37.

Pasión, exponiéndose esa “simbiosis de lo cultural” entre Oriente y Occidente.²⁷⁰ Anne Derbes ha expuesto cómo en el uso del desmayo en una serie de imágenes de la Crucifixión,²⁷¹ había sido visto como un producto oriental, e incluso, cruzado, cuando probablemente estuvieran vinculados al arte sienés.²⁷² A tenor de lo expuesto por Derbes, podemos señalar que es plausible que el motivo sea importado de Oriente, pero su inclusión en tabla se deba al contacto con Occidente.

Es necesario plantearse por qué no se introdujo esa representación en la pintura sobre tabla, pero sí en la representación mural. El desmayo de María pudo cumplir una función específica dentro del ámbito litúrgico, evidenciando esa reciente posición que se produjo hacia la experiencia religiosa por parte de los espectadores bizantinos. La aparición de este tema en determinadas pinturas murales puede mostrar que está relacionado con la celebración litúrgica, en concreto con el servicio de la Pasión, donde se manifestaba ese dolor mariano, que se perfiló a partir de las homilías de Jorge de Nicomedia o el *konkation* de Romanos El Méloda. Estas fueron utilizadas para la inclusión del colapso de María en la escena de la Crucifixión, y usadas en marcos eclesiásticos y monacales, buscando la participación pública de la audiencia. Por tanto, esto podría justificar que no se hubiese incluido el colapso mariano en un panel sobre tabla, independiente y aislado- como si pasará en Occidente-, ya que el motivo podía ser visto dentro de un complejo programa, vinculado a los servicios litúrgicos.

Sandberg Vavalà propuso que el motivo del espasmo se generó en el arte italiano, trasladándose al propio imperio bizantino: “el episodio del desmayo [...] también se admite en Bizancio como en Italia, y no por imitación sino espontáneamente”.²⁷³ Para ello se apoya en una serie de imágenes – como los *frescos de Aquileia* o el *mosaico de Monreale*-en las que se manifiesta cómo María apoya sus manos en una de las Santas

²⁷⁰ Michele Bacci analizó cómo pintores locales griegos pudieron tomar fórmulas italianas y viceversa. Por ejemplo, se utilizó el modelo de Graciana en Sant’Anna, Famagosta, en la que el papel de María en las escenas pasionales sigue de cerca la sensibilidad religiosa bizantina, aunque adecuándose a las necesidades devocionales del rito latino. Michele Bacci, “Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate”, en *Medioevo: le officine. Atti del convegno internazionali di studi (Parma, 22-27 settembre 2009)*, editado por Arturo Carlo Quintavalle (Milán: Electa, 2010), 494-510.

²⁷¹ Ha analizado dos productos que han sido visto como “cruzados”, y que fueron realizados por artistas e, incluso, modelos occidentales como es la miniatura de la *Crucifixión* en *El Evangelio de la reina Keran* y el icono de *La Crucifixión* del siglo XIII en el monasterio del Sinaí. Anne Derbes, “Siena and the Levant in the Later Dugento”, *Gesta* 28, no. 2 (1989): 190-204.

²⁷² Kurt Weitzmann, “Thirteenth Century Crusader icons on Mount Sinai”, *The Art Bulletin* 45, n.3 (1963): 179-203.

²⁷³ Sandberg Vavalà Evelyn, *La croce dipinta italiana e l’iconografia della passione* (Verona: Apollo, 1929), 50.

Mujeres. Sin embargo, en ninguna de las mismas es posible visualizar una representación del desmayo anterior al siglo XI. De hecho, en el arte italiano no encontramos ejemplos anteriores al siglo XIII. Por lo que, con lo descrito en estas líneas, podemos establecer que el motivo surgió en el arte bizantino, trasladándose posteriormente a Occidente.

La *Crucifixión* no fue el único escenario en el que se representó a María en su dimensión como madre humana del Mesías. Su maternidad se fue extendiendo al lenguaje pictórico, encontrando nuevos contextos emocionales. De hecho, al analizar el desmayo de María vemos como este tuvo una asociación con la posición del parto, que se mostró también en otras iconografías como el *Threnos*.

El ciclo de la pasión fue ampliándose desde el periodo medio, añadiéndose escenas como en las que María llegó a convertirse en el foco central de la composición, como sucedió en casos como el *lamento sobre Cristo muerto* o la *Deposición*, en los que se exteriorizaba ese abrazo íntimo entre Madre e Hijo para expresar no solo una carga teológica sino también emocional, como es el dolor proporcionando un testimonio visual del poder afectivo de lo maternal. Según Maguirre, este tipo de abrazo se introdujo en la iconografía de la Deposición del siglo X para enfatizar la realidad de la Encarnación, ya que a través del propio lamento de María se volvía incidir en su naturaleza humana.²⁷⁴ Mediante el abrazo, se vinculaba la escena del nacimiento de Cristo con su muerte, como un indicador de la humanidad de Cristo. El empleo de esta actitud como componente emocional fue explorado por autores del periodo post-iconoclasta, trasladándose posteriormente a las imágenes visuales y a la celebración litúrgica. Entre las fuentes escritas a este respecto, debemos destacar los escritos de Simeón Metafrasto:

[...] Entonces tú dormías sobre mi pecho como niño y ahora duermes en mis brazos como muerto. [...] Entonces te cogía en los brazos de una madre cuando corrías y saltabas como hacen los niños, y ahora yaces de la misma manera que los muertos²⁷⁵

En su texto destinado a María al pie de la Cruz, esta asume la tragedia que le está acaeciendo para que pueda ser llevada a cabo la obra de salvación. Aquí se retoma la idea ya vista en himnos anteriores, en la que el argumento soteriológico derivó en la figura de

²⁷⁴ Maguire, “The depiction of sorrow in Middle Byzantine art”, 161. Kalavrezou, “Images of the Mother: When the Virgin Mary became “Meter Theour”, 165-172, y Ioli Kalavrezou, “The Maternal Side of the Virgin”, en *Images of the mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, editado por Maria Vassilaki, (Nueva York: Routledge, 2016), 43.

²⁷⁵ Belting, *Imagen y Culto*, 380. También alude a este himno Alexiou. “The Lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song”, 122.

la Virgen, convirtiéndose en un modelo ético, de catarsis espiritual y sumisión interna a la razón.²⁷⁶

El *threnos* representa el momento en el que María se lamenta ante el cuerpo de su hijo muerto situado sobre el sudario o el *lithos*,²⁷⁷ convirtiéndose no en un tema iconográfico nuevo sino más bien en la trasposición gradual de uno ya conocido como es el Santo Entierro. Su origen no está en los evangelios canónicos sino más en los textos apócrifos, así como en los numerosos himnos y homilías citados a lo largo de la investigación. Esta imagen ha sido considerada por Hans Belting como muestra de una experiencia litúrgica.²⁷⁸

El servicio litúrgico del lamento mariano, *kanon threnodes*, fue incluido desde finales del siglo XI en las celebraciones nocturnas del Viernes Santo -aunque no fue hasta el siglo XIV cuando estuvo totalmente instaurado-, iniciando ese cambio de contenidos en los servicios litúrgicos, como ha analizado Nancy Sevcenko.²⁷⁹ El énfasis en los aspectos litúrgicos, así como la recepción de elementos provenientes de escenas clásicas y cristianas -como el *drama de Acteón* o la *Koimesis* -dieron paso a la repetición de estas representaciones de la Pasión, como analizó Weitzmann,²⁸⁰ en las que se creó una imagen de gran patetismo, que sirvió como modelo para la configuración de la imagen devocional de la *Piedad* en Occidente.

La representación del colapso mariano no solo se produjo en escenas como la *Crucifixión*, sino que se trasladó a otras, como *La lamentación sobre Cristo muerto*, en la que el tormento de María se expresó de una forma más violenta. Este pensamiento contrasta con lo definido por Jorge de Nicomedia, quien defendió que la representación de Ella debía de ser más moderada en las escenas de la *Crucifixión* que frente a la *Deposición* o el *Threnos*:

²⁷⁶ Belting, *Imagen y Culto*, 153.

²⁷⁷ Ioannis Spatharakis, "The influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos", *Byzantine East, Latin West: Art- Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, (1995): 435-441.

²⁷⁸ Belting, "An image and its function in the liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium", 1-16.

²⁷⁹ Sevcenko, "The service of the Virgin's Lament Revisited", 247-262. Esta investigadora también analiza como esos cambios litúrgicos fueron fundamentales para los iconográficos, asociando la imagen de algunos frescos del *Threnos* a lo largo del siglo XII con la función funeraria, permitiendo crear una especie de mimesis entre el entierro de Cristo y el ritual funerario que se estaba desarrollando en esos espacios.

²⁸⁰ Kurth Weitzmann, "The origin of Threnos", 476-490, reimprimido en: idem, *Byzantine Book Illumination and Ivories* (1980), 476-490. También, la primera vez que se aludió al tema fue: Gabriel Millet, *Recherches sur l'íconographie de l'Évangile*.

Una nueva óptica del tema en: Amélie Bernazzani. *Un seul corps. La Vierge Madeleine et Jeans dans les Lamentations italienne*, ca. 1272-1578 (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2018).

Pero consideren de nuevo a la Madre, parada y perseverante, y expuesta a todo. Porque ella estaba asociada con la Pasión de una manera decorosa y noble [...]. Pero cuando el cuerpo del Santísimo había sido bajado y tendido en el suelo, se echó sobre él y le bañó con las lágrimas más cálidas ²⁸¹

Desde los primeros siglos, la propia Iglesia había condenado la exhibición de actitudes de gran violencia en los contextos sagrados ya que podría ser vista como una incredulidad en la Resurrección. Sin embargo, se produjo un cambio en la visión del patetismo que se manifestó en la representación del aumento de dolientes -que presentan diversos gestos tales como tirar de los mechones de sus cabellos, exponerlos o levantar los brazos al aire- en las imágenes del *Threnos* como se manifestó en la *iglesia de San Clemente* en Ohrid (Fig. 12). Esta fue pintada por los artistas griegos Miguel Astrapas y Eustychios en la última década del siglo XIII.

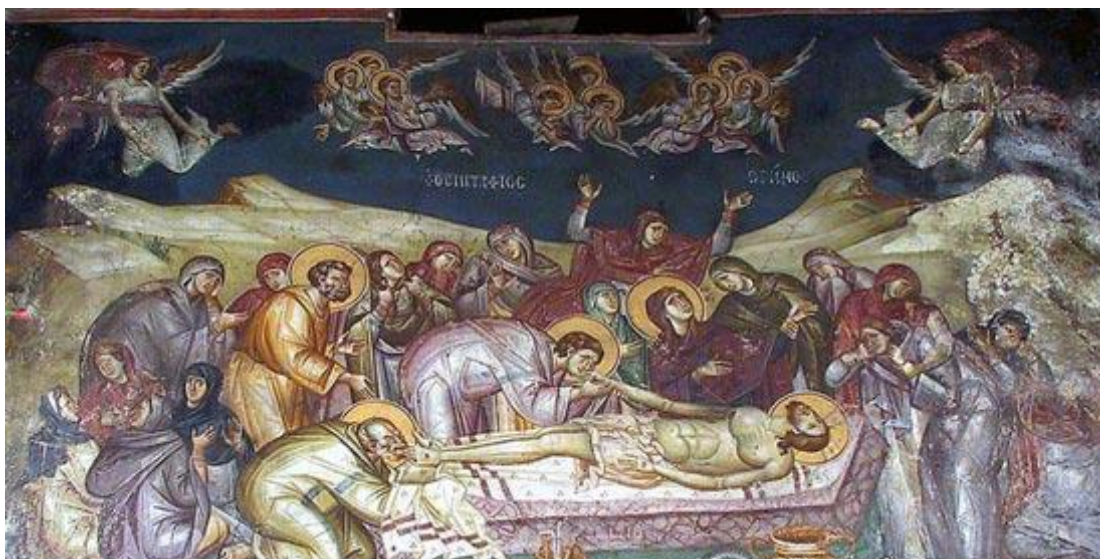


Fig. 12. Miguel Astrapas y Eustychios. *Threnos*. Siglo XIII. Iglesia de San Clemente, Ohrid.

La inclusión de este tipo de actitudes en las escenas cristológicas se debió según Maguire a un nuevo proceder de la Iglesia ante tales imágenes, es decir, la representación de la muerte de Cristo y su relación con la liturgia fue una constante desde los siglos XI-XII, convirtiéndose la misma en el centro de una experiencia y penitencia del fiel.²⁸² Por lo que el desmayo de María consiguió introducirse dentro de la composición de la *Crucifixión*, adquiriendo cada vez un mayor patetismo, pero sin perder esa mirada “decorosa y noble”, que en la escena del *Threnos* se vuelve mucho más viva, emocional

²⁸¹ Maguire, “The depiction of sorrow in Middle Byzantine art”, 146.

²⁸² Maguire, “Women Mourners in Byzantine Art, Literature and Society”, 12-13.

y, en cierta medida, más “libre”, ya que María parece desfallecer al completo, buscando el sustento de una de las mujeres, pero, a diferencia de las escenas anteriores, ya se encuentra en el suelo.

La composición se organiza alrededor del cuerpo tendido de Jesús que yace sobre el *lithos*, con las *arma Christi* situadas delante. Una de las manos de Cristo es besada por San Juan mientras que José de Arimatea le besa los pies. En la parte superior de la composición se ubican una serie de ángeles mostrando su conmoción a través de sus gestos. Por tanto, todo el icono es una muestra y exposición de la aflicción, a través de una multiplicación de poses y gestos.

Ese desmayo del dolor nos puede remitir al otro pesar: el del parto que se había empezado a manifestar en escenas como la de Nerezi. En consonancia con este trabajo, investigadores como Rachel Smith²⁸³ o Henry Maguire²⁸⁴ plantearon cómo el fresco pretende enfatizar ese apego al hijo a través de su dolor y muerte, visualizado a través de la lectura conjunta entre el *Threnos* y la *Anunciación*. Esta última está situada debajo de la primera con la Virgen desmayada, sostenida por dos mujeres, cuya vista se dirige hacia los ángeles, en el momento en el que Gabriel está pronunciando el mensaje, remitiéndonos a las palabras expresadas por Simeón, en las que se insiste sobre la presencia de las lágrimas y la aflicción. Se muestra una yuxtaposición que se inicia en la *Anunciación* (Fig.13) que da paso a ese parto sin dolor de la liturgia, pero que en la escena de la *Crucifixión* y la *Lamentación* sí se produce; María lleva el pelo suelto, llora, necesita ser asistida para evitar su desmayo, retomando la idea de la pérdida y el amor. A ello se suma la presencia de un brocal de pozo con forma de Cruz en la escena de la *Anunciación*, evidencia esa prefiguración de la Pasión de Cristo, ya que la manera más común de representar este elemento era con forma circular. Por tanto, podemos concluir que la audiencia bizantina estaba formada para experimentar las diversas referencias cruzadas que se producía entre las imágenes.

²⁸³ Rachel Smith, “Lamentation and Annunciation: The maternal and Virginal in Eastern Christian theologies of grief”, *Theology & Sexuality* 19, no. 3 (2013): 277-278.

²⁸⁴ Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium* (Princeton: Princeton University Press, 1981), 105-116.



Fig. 13. Miguel Astrapas y Eustychios. *Anunciación*. Siglo XIII. Iglesia de San Clemente, Ohrid.

La yuxtaposición de imágenes en la representación visual fue muy común en el campo artístico, ya que el uso de recursos estilísticos mostró la influencia de los textos no solo bíblicos, sino también de la retórica antigua, proporcionando un modelo adecuado para plasmar esos dogmas de fe, buscando la compunción del fiel. La antítesis expresada en el lamento mariano a través de ese contraste entre la *Anunciación* y el *Threno*, nos remite a los modelos del *planctus* en la Antigüedad, en los que las emociones como la alegría y el dolor permanecieron unidas, mostrándose de una forma realista.²⁸⁵ Además de este recurso, la creación bizantina continuó explorando la exposición de la afectividad mediante medios propios como el empleo de la *prolepsis* con el que se producía la unión entre el nacimiento y muerte de Jesús, como dos ejemplos de la Encarnación.²⁸⁶ Por tanto, al igual que en la liturgia, la imagen muestra esa exposición y sacralización de la emoción.

La relación entre la elocuencia retórica y la representación visual bizantina debe mucho a los modos de la Antigüedad clásica, copiando sus modelos y su propio lenguaje, como analizó Henry Maguire.²⁸⁷ Si nos fijamos en la imagen de la *Anunciación*, es

²⁸⁵ Véase: Ingeborg Huber, *Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst* (Leipzig: Harrassowitz Verlag, 2009).

²⁸⁶ Maguire, "The depiction of sorrow in Middle Byzantine art", 324.

²⁸⁷ Henry Maguire, *Art and eloquence in Byzantium* (Princeton: Princeton University Press, 1981). Véase también: Henry Maguire, "The classical tradition in the Byzantine ekphrasis", en *Byzantium and the Classical Tradition. University of Birmingham Thirteenth Spring Symposium of Byzantine Studies 1979*, editado por Margaret E. Mullett y Roger D. Scott (Birmingham: Centre for byzantine Studies,

posible compararla con otras representaciones en las que se muestran esas escenas del parto como la del *Lekythos de Killaron* (Fig. 14), la hija de Pitodoro de Argile, en la que se muestra a Killaron cayendo sobre una cama, un *Kline*, siendo sustentada por la mano derecha de una de las mujeres de la misma, mientras que la otra mano la sitúa en el cuello. En un segundo plano, para evitar que se desplome por completo, aparece otro personaje femenino que está sujetando su costado, siendo identificada como una comadrona.²⁸⁸ La posición de la protagonista de la representación nos indica que estamos ante la escena de un parto.

Al igual que sucedía en la escena del *Threnos* en el que la Virgen aparecía con su pelo suelto, cayendo por sus hombros, esta composición se repite también en la imagen de Killaron, quien muestra su cabellera suelta, libre, que va descendiendo por su rostro. Asimismo, la representación de ese pelo que recae sobre los hombros se llevó a cabo unas décadas más tarde, como anotó Dimitar Cornakov,²⁸⁹ en el *Monasterio de Marko*, en el *planctus* que realizó Raquel sobre su recién nacidos, que fueron brutalmente asesinados.

University of Birmingham, 1981); Maguire, "Women Mourners in Byzantine Art, Literature and Society", 3-18.

²⁸⁸ María Luisa Catoni, "Le regole del vivere, le regole del morire. Su alcune stele attiche per donne morte di parto". *Revue archéologique* 39 (2005): 38.

Véase también para el contexto del alumbramiento en la Grecia clásica, su preparación, el lugar en el que se producía, las prácticas médicas, entre otros aspectos: Nancy Demand, *Birth, Death and Motherhood in Classical Greece* (London: The Johns Hopkins University Press, 1994)

²⁸⁹ Dimitar Cornakov, *The frescoes of the Church of St Clement at Ochrid*, (Belgrado: Jugoslavija, 1961).



Fig. 14. *Lekythos de Killaron*. 370-360 a.C. Museo del Louvre.

Podríamos interpretar la presencia de esa caballera suelta, al igual que sucedió en la Antigüedad, vinculada a la aparición de una figura femenina en un contexto de nacimiento y/o muerte. No obstante, es necesario tener en cuenta otras cuestiones asociadas a este motivo. Por ejemplo, a lo largo de la Edad Media, el cabello se vinculó con nociones de memoria y de amor, ya fuese de pareja o familia. Se conservaron mechones de pelo como recuerdo de los ancestros e, incluso, como talismanes u objetos para vestir.²⁹⁰ En el caso mariano, el cabello de María se convirtió en una reliquia de suma importancia. A mi juicio, su presencia se podía justificar no solo por la influencia de las representaciones de la Antigüedad sino también por la importancia que comenzó a adquirir la citada reliquia²⁹¹, que tuvo gran importancia en dos escenas conectadas a la vida de Jesús: su nacimiento y muerte.

El homilista Jorge de Nicomedia incorporó en su sermón sobre la *Presentación del Templo* el pasaje de cómo María presionó a Simeón para que le explicase el

²⁹⁰ Margaret Sleeman, “Medieval hair tokens”, *Forum for Modern Language Studies* 17 (1981): 322-336.

²⁹¹ El llamado “Talismán de Carlomagno” fue un relicario colgante, en el que según un inventario del siglo XII o XIII, se especifica que contenía el cabello de María. Véase *Treasures of Heaven: Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe* (Londres: British Museum, 2011), editado por M. Bagnoli *et al.*, 111-16.

significado de a espada que le atravesará el alma, respondiéndole que Ella recordará en el futuro triste la concepción milagrosa, las palabras de Gabriel y el feliz nacimiento de su Hijo, unificando así la Anunciación y Natividad con el tema del lamento, como se repite en estos iconos.²⁹² Otra de las piezas reitera esta idea, mostrando el dolor de la Virgen, comparando este con el momento de la Encarnación:

Una vez las cosas que no pueden mezclarse se mezclaron sin daño, y un fuego inmaterial de divinidad no quemó mi vientre; pero ahora otra ira se alimenta de todas mis entrañas, y me hiere hasta el centro de mi corazón. Recibí a través de los ángeles prendas de alegría y quité todas las lágrimas de la faz de la tierra, pero [ahora] estas lágrimas son aumentadas por mis propias lágrimas²⁹³

No obstante, en la *Oratio VIII* de Jorge de Nicomedia, en la que se explica la presencia de María en la Crucifixión, se explica de forma precisa esa aflicción que sintió María al ver a su Hijo clavado en la Cruz, aludiendo a esta como si se tratase de un dolor de parto:

Y es que el amor al inmutable y verdadero Hijo de Dios la arrastró con más vehemencia y al invadirla la consumió. Así se avivó un inmenso incendio, las llamas que soportaba superan ampliamente los dolores del parto; la espada de tu Pasión atraviesa con mayor agudeza mi ánimo, mis enormes esfuerzos son los más amargos que tiene la naturaleza, pues incluso el parto es superior a ella²⁹⁴

Estos versos de la homilía de Jorge de Nicodemia nos adelantan la cuestión del parto doloroso que sufrió María durante el calvario. Esta percepción fue retomada en Occidente por Ruperto de Deutz, quien expuso cómo la Virgen volvió a dar a luz durante la Crucifixión. Todo este planteamiento se trasladó a la representación visual, en la que se fue introduciendo la idea del colapso mariano en el tema iconográfico de la Lamentación sobre Cristo muerto.

La citada escena tuvo gran importancia en la pintura italiana del *Duecento* y el *Trecento*, evidenciando el interés que adquirió el reflejo de ciertas tendencias emocionales en el ámbito artístico, cuestionándonos si la aparición del desmayo en la

²⁹² Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, 98.

²⁹³“Once things that cannot be mingled were mingled without harm, and an immaterial fire of divinity did not burn my womb; but now another ire feeds on all my insides, and injures me to the centre of my hear. I received through the angels’ pledges of joy and I took away all tears from the face of the earth, but [now] these tears are increased by my own tears”, *ibid.*, p. 99.

²⁹⁴ “Dei namque immutabilis verique filii affectio, vehementius trahit, succedensque depascit. Immensum itaque exitatum incendium; longe superant maternos partus dolores, sublatae flammae: acutior passionis tuae gladius animum pervadit: acerbiores sunt, quam natura habeat, tanti mei labores: nam et partus ea superior est”, Jorge de Nicomedia, *Oratio VIII*, recogido por: *Patrologia Graeca* 100 (1872): 1471.

escena del *Threnos* de Ohrid pudo surgir debido a la “simbiosis cultural” entre Oriente y Occidente.²⁹⁵ De esta forma, las imágenes que aquí vamos a proponer evidencian cómo se representó en ambos lugares, aunque se desarrolló de una forma continua en el ámbito occidental.

En primer lugar, las pinturas de Ohrid están datadas alrededor del último tercio del siglo XIII, proponiéndose como fecha más plausible el año 1295. Sin embargo, en el arte italiano, encontramos una escena de la *Lamentación sobre cristo muerto*, realizada para la nave inferior de la *Basílica de San Francisco en Asís*, por el Maestro de San Francisco entre 1260- 1265 (Fig.15).²⁹⁶



Fig. 15. Maestro de San Francisco. *La Lamentación*. 1260-1265. Basílica de San Francisco, Asís.

La imagen de *La Lamentación* aparece inserta en un ciclo, conformado por cinco relatos, en el que se crea un paralelismo entre la vida de san Francisco con la vida y Pasión

²⁹⁵ Término expresado por Anne Derbes, *Sienna and the Levant in the Later Dugento*, *Gesta* 28 (2,1989): 191.

²⁹⁶ La datación de esos frescos ha ido variando desde el 1253 hasta el 1275. En este trabajo, estamos siguiendo las fechas propuestas por Joanna Cannon, debido a que la cita investigadora relaciona esas representaciones con *La Legenda Maior de Bonaventura* y el *Arca di S. Domenico*. Joanna Cannon, “Dating the Frescoes by the Maestro di S. Francesco at Assisi”, *The Burlington Magazine* 124 (947, 1982):66.

de Cristo. Bajo estas escenas, se ha establecido la hipótesis en la que se defiende que el primer enterramiento de san Francisco se produjo aquí.²⁹⁷ Esto nos lleva a pensar que la escena de la lamentación puede vincularse con el propio enterramiento del santo, compartiendo y participando no solo de la muerte de Cristo, sino de la propia Resurrección. Este hecho fue muy común en el arte bizantino desde el siglo XII, donde, en numerosas ocasiones, se vinculó el enterramiento con la escena del *Threnos*, como analizó Sevchenko en las representaciones del Entierro en Nerezi, la iglesia del Santo Anargyroi y la iglesia de Kurbinovo.²⁹⁸

Compositivamente, la representación de la *Lamentación* muestra la asimilación de la iconografía bizantina, como en el caso de situar el cuerpo de Cristo sobre la piedra de la Unción. Alrededor del cuerpo del Salvador se organizan diversos personajes como San Juan y el grupo de las Santas Mujeres acompañando a la Virgen. La composición aparece marcada por un patetismo que comienza a través de los gestos de las Marías; una de ellas, vestida de blanco, está retorciendo su manto. De esta manera, el dolor también se refleja en la actitud que estas presentan, concentrando su atención no en el cuerpo de Cristo, sino más bien en la pose desfallecida de María que está siendo sustentada por dos de ellas, en un intento fallido de acariciar la cabeza de su Hijo. En el fresco de la Basílica, más que remitirnos a la pose sedente, se hace explícito el desvanecimiento con el cuerpo arqueado de María hacia atrás, insistiendo en esa aflicción física que sufrió con la muerte del Redentor.

Visualmente observamos cómo el esquema aquí descrito es similar al visto en la imagen bizantina. No obstante, se introducen diferencias como el tipo de poses y gestos “violentos” aquí descritos, que fueron una constante en el arte italiano.²⁹⁹ Aunque el programa iconográfico desarrollado en esa construcción ha sido defendido por Filippo Todini como deudor de los modelos bizantinos, en concreto, de la miniatura de la época conmenia tardía, unida a las nuevas formas góticas a partir de lo franco-inglés.³⁰⁰ Si bien es cierto, como hemos visto a lo largo de esta investigación, la emocionalidad estuvo

²⁹⁷ Giuseppe Rocchi, “La più antica pittura nella Basilica di S. Francesco ad Assisi”, *RACAR: revue d’art canadienne* 12 (1985): 172.

²⁹⁸ Sevchenko, “The service of the Virgin’s Lament Revisited”, 255-261.

²⁹⁹ Moshe Barasch, *Gestures of despair in Medieval and Early Renaissance Art*, (Nueva York: New York University Press, 1976), 57-86.

³⁰⁰ Filippo Todini, “Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria”, En *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* (Mondadori Electa, 1989), editado por Enrico Castelnuovo, 376.

presente en el lenguaje artístico bizantino, tomándose elementos propios de la Antigüedad, de una forma mucho más limitada de lo que ocurrirá en Occidente.

El desmayo mariano ya era conocido en el medio oriental al igual que en el occidental, pero su inclusión en el enterramiento fue una característica que desarrolló la órbita occidental. En el caso que nos atañe, la representación del mismo en la escena de la Lamentación ejemplifica la influencia de la literatura franciscana, en la que se comenzó a popularizar tal motivo.³⁰¹ A este respecto, Buenaventura ya señaló la importancia de su segundo alumbramiento durante la muerte de su Hijo, diciendo:

Ella pagó el precio [de la redención] por su compasión con Cristo; puesto que no había sufrido dolores al darle a luz, lo hizo ahora, aunque, en la parte más elevada de su ser, se alegró de que Él sufriera la Cruz porque con ella nos redimió³⁰²

La representación del desvanecimiento tanto en la imagen bizantina como en la italiana, nos ofrecen una similitud en el significado a una audiencia diferente, es decir, las dos proponer aludir al significado de la compasión, invitando al espectador a identificarse con el sufrimiento de la Madre, pero meditando sobre la felicidad que se producirá con la llegada de la Resurrección del Hijo.

El colapso se fue haciendo más evidente en las representaciones de la Lamentación. Por ejemplo, en la obra vinculada a la escuela de Giotto (Fig.16), observamos como la mitad del cuerpo de la Virgen aparece en el suelo, hasta llegar a su desmayo completo, conformándose un paralelo visual entre Madre e Hijo como sucede en *La Lamentación* del Maestro del Códice de San Jorge de 1330-1335 (Fig. 17).

³⁰¹ Chiara Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi* (Trieste: Giulio Einaudi editore, 2015).

³⁰² Harvey E. Hamburg, "The Problem of Lo Spasimo of the Virgin in Cinquecento Painting of the Descent from the Cross", *The Sixteenth Century Journal* 12 (1981): 53.



Fig. 16. Escuela de Giotto, Entierro, 1320-1325. Berenson Collection, Florencia Villa I Tatti.



Fig. 17. Maestro del Códice de San Jorge. *La Lamentación*. 1330-1335. Metropolitan Museum, Nueva York.

A pesar que el desmayo pudiese haber sido introducido en la escena del *Threnos* por el contacto con Occidente, la estructuración de las emociones a partir de gestos expuestos por figuras retóricas fue una creación propia del lenguaje bizantino. En el caso que nos atañe, en Ohrid, observamos como frente a la escena del *Threnos* se encuentra la *Anunciación*, creándose un paralelismo y antítesis entre la Virgen en el momento del alumbramiento y la muerte de su hijo, mostrando cómo lo recibe y lo ofrece como víctima sacrificial. Es por ello que la posición en la que aparece la Virgen en la escena del *Threnos*, como sucede en Nerezi, ha sido vista por Maximo Conostas como si se tratase de un parto, debido a la inusual representación de las piernas de la Virgen, dobladas por las rodillas y abiertas por las caderas.³⁰³ Esta argumentación está vinculada a la yuxtaposición de imágenes que aparecen tanto en la literatura como en la representación visual.

El programa iconográfico que se desarrolla puede ser descrito como “performativo”, siguiendo el planteamiento expuesto por Pentcheva,³⁰⁴ en el que la imagen está destinada a ser experimentada de una forma física trascendiendo lo material para dar paso a lo inteligible, desencadenando a través del sentido la conmoción del espectador que a través de la visión, se convierte en participante de los hechos, llevando a proyectar en su estado mental y emocional esa experiencia, permitiendo que la imagen se convierta en algo mucho más “vivo” y “vívido”.

La experiencia de la visión y la imagen quedó completada con el acontecimiento litúrgico, en la interpretación de los himnos podía evocar emociones. La aparición de nuevos himnos en los que el lamento mariano gozó de suma importancia nos muestra cómo se produjo un cambio en la actitud teológica, en la que se pusieron de relieve las emociones y sentimientos de la Virgen. No hay que olvidar que la experiencia de los himnos constituyó para el mundo bizantino un acontecimiento litúrgico, ya que estos eran interpretados durante el ritual sagrado, evocando las pasiones divinas, buscando despertar en los fieles su *penthos*, configurando ese “misticismo afectivo” que eclipsó al mundo bizantino.

Este misticismo, según Andrew Mellas, representaba el potencial de esas emociones humanas que podían transformarse en emociones litúrgicas. Por tanto, no es posible considerar los himnos como un simple recordatorio de los hechos bíblicos sino

³⁰³ Conostas, “Poetry and Painting in the Middle Byzantine Period: A Bilateral Icon from Kastoria and the Stavrotheotokia of Joseph the Hymnographer”, 3.

³⁰⁴ Bissera V. Pentcheva, “The performative icon”, *The Art Bulletin* 88, n.º.4 (2006): 631-655.

más bien la representación de lo sagrado que buscaba recrear un espacio en el que produjese una exploración emocional interior por parte de la audiencia.³⁰⁵

La participación de la figura de María en el sacrificio de la Pasión, mediante el que se realizó la salvación, se llevó a cabo a través de esa compasión con su sufrimiento. Las imágenes vistas muestran no sólo un vínculo que profundiza en el acontecimiento de la Pasión sino también en el dolor de la redención. Esa participación que comenzó a forjarse antes de la propia Querrela, se movilizó durante el periodo iconoclasta, incorporándose a la liturgia, configurándose un mensaje sobre la salvación que resultó muy significativo en el desarrollo artístico de Occidente.

La experiencia emocional repartida permitía sanar esa *sympatheia* que fue compartida de una forma profunda y sincera por parte de la comunidad. Esto no solo inundó el campo literario o litúrgico sino también a las propias imágenes, que expresaron tanto un sentimiento individual como una dinámica grupal religiosa.

La presencia de la compasión mariana, explorada a través del desmayo, que escenifica la idea de la Madre que ofrece al Hijo y el Hijo que da la vida por la humanidad, se mantuvo en lo visual y en lo escrito, en lo cantando y predicado. La misma solicitaba una empatía del espectador, una identificación con los hechos narrados visual y textualmente que nos prefiguran la evolución de la piedad afectiva que se desarrolló en Occidente. Por lo tanto, la inclusión del citado motivo en ese territorio estuvo vinculado a esa insólita espiritualidad que surgió, ingresando en territorios como Italia o Alemania, en los que se manifestó claramente el contacto con Oriente.

³⁰⁵ Andrew Mellas, *Liturgy and the emotions in Byzantium: compunction and Hymnody*. Cambridge University Press, 2020. ISBN 9781108767361 y Martin Hinterberger, "Emotions in Byzantium", en *A companion to Byzantium*, editado por Liz James (Nueva Jersey: Wiley-BlackWell, 2010), 123-134.

Bloque III. La *Compassio* y la *Configuratio*

***Mariae* en Occidente**

El reconocimiento de la muerte de su único Hijo por parte de la Madre fue una constante aceptada por los autores medievales occidentales, quienes, al igual que en el ámbito bizantino, especularon sobre cómo actuó y cómo respondió la Virgen ante ese evento. Esto desembocó en la gestación de una serie de textos en los que el cuerpo de Ella se identificó con el de Cristo, como si se tratase de uno solo, compartiendo su dolor física y anímicamente, debido a ese amor que le profesaba. Es por ello que sus lágrimas, lamentos y tormentos expresaban una respuesta mucho más humana, suscitando el interés de numerosos escritores que se ocuparon no sólo de su definición sino también de su intensificación.

La aparición de la imagen compasiva de la Virgen coincidió con la creación de la imagen de Cristo sufriente, llegando a repercutir en esta. A partir del siglo XII se produjo una respuesta diferente ante la imagen que mostraba la compasión mariana unido al énfasis expuesto en su papel como co-redentora. María, consciente de su participación en la Redención, no dejó de exteriorizar sus afectos y sufrimientos al asistir a la Pasión de Jesús. A pesar de su tormento, su afectividad interna quedó controlada por su propia mente que era plenamente consciente de la necesidad del sacrificio. Por lo que el desvanecimiento se situó en la Edad Media entre dos ideas opuestas: aquellos que lo consideran apropiado frente a los que no.

La nueva respuesta coincidió con el cambio espiritual que se produjo desde finales del siglo XI. Ese nuevo clima mostró una serie de cambios en el citado ámbito, exponiendo un insólito tono e intensidad no desarrollado hasta el momento. Entre las mencionadas transformaciones es necesario subrayar el interés en explorar retórica y visualmente el dolor de María, motivo que invadió las composiciones del ocaso medieval.

Durante el primer milenio, la aproximación a Cristo se produjo mucho más desde el miedo que desde la compasión, es decir, contemplar su sufrimiento producía más el primer afecto que el segundo. Sin embargo, desde el ocaso medieval, encontramos una variación, asumiendo prácticas de imitación corporal con Cristo que podían ser vistas como un deseo compasivo de inculcar sobre el devoto el dolor de Jesús, así como lo hizo su Madre. A este respecto, James H. Marrow mencionó:

La pasión de Cristo, la expresión más perfecta de su humanidad, era un tema ideal para la estimulación a través de la empatía de poderosas emociones religiosas, poniendo en

juego un amplio espectro de sentimientos humanos, incluyendo la piedad, la compasión, la pena, la culpa, la gratitud y la admiración³⁰⁶

La nueva aparición de un clamor centrado en la muerte del Salvador, conllevó la necesidad de organizar nuevos contenidos que fueron difundiendo, encontrando nuevas vías de creación a través del clamor y el ejemplo de la propia María. La Virgen se convirtió en el elemento catalizador de la compresión emocional ante el misterio de la Redención, configurándose esa *Pietas Mariae*.³⁰⁷ La devoción a sus dolores desde la Baja Edad Media fueron propiciando la imagen de una Madre accesible y amable que inspiraba en el fiel el deseo de compartir su sufrimiento. Igualmente, las meditaciones sobre su compasión cosecharon un gran éxito, convirtiéndose en una de las prácticas devocionales por excelencia de las postrimerías del medievo, extendiéndose no sólo por el ámbito eclesiástico sino también por el laicado. Por tanto, la veneración a su figura quedaba más que establecida, propiciando la aparición de numerosas maneras de devoción.

La idea de la compasión impregnó el campo visual, floreciendo peculiares formas con las que expresar un tema primordial y complejo. En este caso nos centraremos en la plasmación de ese concepto a través del motivo del desmayo que fue extendiéndose a lo largo del ámbito occidental, incluyéndose en representaciones como La *Crucifixión* o El *Descendimiento*. Por lo tanto, el análisis de la *Compassio Mariae* nos ofrece la oportunidad de indagar en el surgimiento de un concepto devocional que se trasladó a la producción artística, siendo empleado por todos los niveles sociales, planteando así la cuestión de la creación, promoción y recepción de la imagen a lo largo del occidente bajomedieval.

³⁰⁶ James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance* (Cortrique, Van Ghemert Publishing Company, 1979), 8.

³⁰⁷ F. O. Büttner, *Imitatio pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung* (Berlín: Mann, 1983), 98-104.

III. A. *El dolor de la Virgen en los manuscritos anglosajones (X-XI)*

La presencia de María al pie de la Cruz en la zona occidental fue vista durante la Alta Edad Media como una representación rígida, estática, inmóvil y austera. Con ella no se pretendía enfatizar las cualidades afectivas externas de la Madre de Dios, ya que su tormento solo permaneció en su interior, asistiendo y consintiendo el sacrificio del Redentor, ofreciéndose como una muestra de fe y de dignidad. En este sentido, los Padres de la Iglesia argumentaron cómo tomó consciencia del misterio de la Salvación, por lo que la muerte de Jesús se planteó como un suceso ineludible. Esta posición justificó la ausencia de prolongadas meditaciones acerca de los sufrimientos marianos durante los diez primeros siglos en Occidente, frente a un Oriente que profundizó sobre este asunto. Aun así, a lo largo de este periodo, podemos observar la forma en la que algunos escritores se acercaron al tormento de la Madre de Dios a los pies de la Cruz.

Desde el siglo IV se gestó una visión impasible de María, que permaneció durante varios siglos. Uno de sus principales promotores fue Ambrosio (339-397), quien defendió en su libro *De institutione virginis* que María no había tenido ninguna duda al pie de la Cruz, ya que ella conocía perfectamente el significado de la Pasión. De esta forma, Ella permaneció firme en el Calvario, contemplando con compasión las heridas de Cristo, pero esperando la Redención:

Allí estaba frente a la cruz su madre y, mientras los hombres huían, ella permaneció impávida...Llena de compasión, contemplaba las heridas de su Hijo, por las que sabía que vendría a todos la redención. La madre estaba firme, espectáculo en verdad digno, y no temía que la matarán. El Hijo pendía de la cruz, y la madre se ofrecía a los seguidores³⁰⁸

Para el teólogo, María se mantuvo en pie debido a su propia fe. En efecto, defendió la relación entre Ella y la Iglesia, estableciendo cómo ambas no se desvanecieron al pie de la Cruz. A pesar de ello, el doctor de la Iglesia se mostró contrario a argumentar que María tuvo alguna participación en la obra de la Redención -a excepción de su maternidad- sin realizar ninguna cooperación personal, exponiendo cómo solamente fue Cristo quien, por medio de su Pasión y muerte, contribuyó a la Redención:

³⁰⁸ Ambrosio de Milán, *De institutione virginis*, 49. Citado por: Hilda Graef, *María: la mariología y el culto mariano a través de la historia*, 87-88.

Ella, palacio real, podía tal vez haber pensado que, con su propia muerte, tenía algo que aportar como ofrenda para su pueblo, pues sabía que el mundo era redimido por la muerte de su Hijo. Pero Jesús no necesitaba de nadie que le ayudase para redimir a todos³⁰⁹

La prevalencia de esa óptica de austeridad y consentimiento podría justificar la escasez que encontramos durante los primeros diez siglos de meditaciones sobre el sufrimiento de María. Sin embargo, hay que señalar cómo algunos autores realizaron una serie de intentos por aproximarse a comprender la aflicción de la Madre de Dios. En este sentido, podemos resaltar la defensa que realizó Ambrosio Autperto con la que profundizó en la espiritualidad mariana por medio de su papel maternal, conjugando la visión occidental con la oriental. La recepción del pensamiento exegético bizantino en la obra de este monje benedictino está vinculada con la llegada al mundo Occidental, concretamente al sur de Italia, de varias comunidades monacales que estaban huyendo de las persecuciones iconoclastas.

En su *Sermo in Assumptione Sanctae Mariae* en el que no solo aludió al dolor y la fortaleza que tuvo la Madre al pie de la Cruz, sino que le otorgó un papel fundamental para su participación en la salvación de la humanidad: “Fue necesario que el tierno corazón de la madre fuera traspasado por una espada en la pasión del Salvador.”³¹⁰ De este modo, se manifiesta cómo las palabras mencionadas en la profecía de Simeón exponen la aflicción de la Madre mientras Cristo estaba muriendo.³¹¹ Esta angustia no solo se efectuó por ese fallecimiento sino también por las burlas de los enemigos o la marcha de los amigos, demostrando cómo todo está conectado tanto a Él como a Ella, llegando no solo a sufrir por su Hijo sino también por el resto.

Desde finales del siglo VIII e inicios del siglo IX, los textos se alejaron de la visión de la Pasión como un triunfo omnipotente para adentrarse en un análisis centrado en el valor de la Salvación por el sufrimiento y muerte de Cristo. El debate sobre la nueva visión que adquirió la imagen de Jesús, insistiendo en el significado de la Encarnación, conllevó también una nueva aproximación a la figura de la Madre de Dios, en la que se enfatizó aspectos tales como su majestad y pureza.³¹²

³⁰⁹ Ambrosio de Milán, *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, 1996, p. 132. Citado por: *ibid.*, 90.

³¹⁰ Ambrosio Autperto *Sermo in Assumptione*, vol.5, p. 2131. Recogido por: *ibid.*, 169.

³¹¹ Luigi Gambero, *Mary in the Middle Ages: The Blessed Virgin Mary in the Thought of Medieval Latin Theologians*, (San Francisco: Ignatius Press, 2005), 70.

³¹² Miri Rubin, *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, 102.

La propincuidad que se produjo hacia la citada figura nos introdujo en una nueva dimensión que se alejó del pensamiento mariológico de los escritores patrísticos, centrándose más en su rol como madre. Algunos autores prefirieron explorar las consecuencias que tuvo la doctrina para la propia María, convirtiéndose así en un personaje de importancia, lo que justificó la meditación sobre aspectos de su vida que no fueron desarrollados en el marco bíblico. Un ejemplo de esto se encuentra en las reflexiones que realizó Rabano Mauro, proponiendo que la Madre de Dios ante la Crucifixión llegó a alcanzar un tormento tan extremo que murió anímicamente con su Hijo.

En su *Opusculum de passione Domini* construye una imagen centrada en la grandeza y divinidad del Redentor, pero también en el dolor propio, dirigiendo la atención hacia su dimensión más humana. También, esta quedó explorada en la faceta afligida de María, quien no pudo llegar a soportar la situación, lo que conllevó que no pudo mantenerse en pie:

¿Y cómo pudo ver venir finalmente la espada que tantos años llevaba esperando cada día proclamada por la profecía de Simeón, la cual penetró las entrañas de la madre mediante el costado del niño? ¿cómo pudo Juan sostenerla para que no cayera, si él mismo no estaba exento de grandes dolores?³¹³

El patetismo que comenzó a representarse en los escritos teológicos no alcanzó a las imágenes del periodo carolingio. Las escenas en las que se aborda la presencia de María, vinculadas a La *Crucifixión*, ofrecen una representación estereotipada de la cuestión mediante diversos gestos planteados tanto en marfiles como en manuscritos iluminados: *Salterio de Utrech*, *Salterio Stuttgart*, *Sacramentario del Drogo* y en el *marfil sacramental* vinculado a la escuela de Metz.

La reflexión y comprensión de la postura que tomó la Virgen y, por ende, de los sentimientos que pudieron suscitar tales visiones, continuó en las Islas Británicas. Estas muestran una tendencia hacia un conocimiento de la liturgia e imagería de María que las experimentadas en otras partes de Europa del norte, como ha resaltado Rubin.³¹⁴ Antes de la conquista normanda, existió un culto ampliado a su figura, preconizando algunas

³¹³ “[...] Et quomodo tandem videre potuit gladium venientem, quem tot annis a prophetia Simeonis per dies singulos exspectavit, qui tane per latus filii materna viscera penetravit? Quomodo tune poterat eam sustinere Joannes, ne caderet, cum ipse sine maximo dolore non esset?” Rabano Mauro, *Opusculum de passione Domini*, en: *Patrologia Latina*, 112, 1429.

³¹⁴ Miri Rubin, *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, 105.

formas de piedad mariana en Occidente, según Rosemary Woolf.³¹⁵ Esto se tradujo en la dedicación de monasterios, la creación de oraciones litúrgicas, la adquisición de reliquias, etc. Aunque no fue hasta el siglo X cuando se produjo el desarrollo y difusión de las prácticas devocionales.³¹⁶ Dichas prácticas y textos atestiguan la presencia de esa piedad afectiva que influyó también a la propia imagen.

La dramatización del sufrimiento comenzó a aparecer en poemas como *El sueño de la Cruz* en el que se establece un paralelismo entre María y la Cruz, manifestando la proximidad que se dio visualmente entre ellos en la imaginería y los textos de épocas posteriores.³¹⁷ En el citado poema se revela la muerte de Cristo como si se tratase de una victoria militar transmitida a través de las citas a la propia Cruz que es vista como ese trofeo, junto a la alusión del sufrimiento de Cristo en esa lucha, mostrándolo no solo como el victorioso sino también como el afligido.³¹⁸ Este enfoque fue el desarrollado por los escritores, enfatizando el triunfo de Cristo mediante su propio sufrimiento y debilidad, quedo también exhibido en el campo visual. Por ejemplo, *El sueño de la Cruz* explora una comparación entre la Cruz y María, advirtiendo la creencia en la cooperación de la misma en el plan de la Redención de Dios y su poder de Intercesión.

Las enseñanzas marianas también ocuparon los escritos exegéticos de Beda que fueron recordados en la literatura de la reforma monástica de la Inglaterra temprana a finales del siglo X.³¹⁹ En esos escritos, el monje exploró el significado de las palabras

³¹⁵ Rosamary Woolf, *The English Religious Lyric in the Middle Ages* (Oxford: Oxford University Press, 1968).

³¹⁶ Mary Clayton, *The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*, 52.

³¹⁷ Albert Stanburrough Cook, *The Dream of the Rood: An Old English Poem Attributed to Cynewulf* (Trieste Publishing Pty Limited, 2017) (ed.or. 1905).

Algunos de los estudios más imprescindibles que se han dedicado al tema son: Robert B. Biurlin, "The Dream of the Rood and the Vita Contemplativa", *Studies in Philology* 65 (1968): 23-41; Julia Bolton Holloway, "The Dream of the Rood and Liturgical Drama" *Comparative Drama* 18 (1984): 19-37; Andrew Breeze, "The Vrgin Mary and The Dream of the Rood", *Florilegium* 12 (1993):55-62; John V. Fleming, "The Dream of the Rood and Anglo-Saxon Monasticism", *Traditio* 22 (1996): 43-72; Paul E. Szarmach, "Aelfric, the Prose Vision, and the Dream of the Rood", en *Old English Prose. Basic Reading*, editado por Deborah A. Oosterhouse y Paul E. Szarmach (Nueva York: Routledge, 2000), 327-338; Paul E. Szarmach, "The Dream of the Rood as Ekphrasis", en *Text, Imagen, Interpretation: Studies in Anglo-Saxon Literature and its Insular Context in Honour of Éamonn Ó Carragain*, editado por Jane Roberts Alastair Minnis (Turnhout: Brepols, 2007), 267-288; S. Chaganti, "Vestigial Signs: Inscription, Performance, and The Dream of the Rood", *PMLA* 125 (2010): 48-72; Shorleod Galan, "A note on the 'Sorrowful Song for Christ in The Dream of the Rood'", *Notes and Queries* 69 (2022): 177-184; Na Xu "The Mound and the Supernatural: The Dream of the Rood Line 32b Reconsidered", *ANQ: A Quartely Journal of Short Articles, Notes and Reviews* (2023): 1719-1747.

³¹⁸ J.A.W. Bennett, *Poetry of the Passion: Studies in Twelve Centuries of English Verse* (Oxford: Clarendon Press, 1982).

³¹⁹ "Text and Image in the Anglo-Saxon Benedictine Reform", en *Early Medieval Text and Image II: The Codex Amiatinus, the Book of Kells and Anglo-Saxon Art*, editado por Jennifer O'Reilly, Carol A Farr, Elizabeth Mullins (Londres: Routledge, 2019), 288-305.

expuestas en la profecía de Simeón, reflexionando sobre la angustia que sintió la Madre al ver la muerte de su único Hijo, aunque manteniendo su confianza en la Resurrección, como se muestra en su *Expositio in Purificatione Beatae Mariae*: “Sintiendo una amarga angustia, aunque María no dudaba de que Jesús, siendo Dios, resucitaría de entre los muertos, siguiendo preocupada y afligida porque el vástago de su propia carne estaba muriendo.”³²⁰ También, el teólogo describe la estrecha conexión que hay entre los sentimientos de ambos, evidenciando el vínculo que causó la aflicción materna.

Esta reflexión adelanta lo que acaeció siglos después, cuando el motivo se convirtió en un *topos* en las representaciones homiléticas, meditativas y visuales de la compasión: María se desmayó debido a que su alma fue vencida por los mismos dolores que su propio Hijo, por lo que su cuerpo no pudo soportar el colapso físico de Jesús sin que ella misma se colapsara. Es por ello que la Madre no se quedó en silencio, sino que, escuchando las palabras en la Cruz, pidió que se la llevara con Él.

El significado de la compasión también apareció en el poema del siglo VIII de Blathmac, en el que se muestra ese rol que cosechó como intercesora frente al devoto tras la muerte de Cristo:

Te llamo con palabras verdaderas, María, hermosa reina para conversar juntos, para sentir lástima por la amada de tu corazón. Para que pueda aguzar lamentar a Cristo resplandeciente contigo, en el más sentido camino, brillante joya preciosa, Madre del gran Señor.... Ven a mí, amada María, cabeza de pura de, para que podamos conversar con la compasión de un corazón inmaculado³²¹

La intercesión, pero también la aflicción, se manifestó en el citado poema, en que se menciona la actitud de María en la Crucifixión: “su corazón estaba traspasado, [...] la sangre de Cristo fluyó a través de sus lados resplandecientes; la misma sangre instantáneamente curó al ciego total que, con sus dos manos, manejaba la lanza.”³²²

Para una aproximación completa a los escritos de Beda: Beda Venerabilis, *Opera homilética. Opera rhythmica*, editado por J. Fraipont Hurst (Turnhout: Brepols, 1955).

³²⁰ Beda, *In Purificatione Beatae Mariae*, en *Patrologia Latina* 94, 81-82. La traducción que seguimos es la recogida en: Luigi Gambero, *Mary in the Middle Ages: The Blessed Virgin Mary in the Thought of Medieval Latin Theologians*, 61. También aparece en: Beda Venerabilis, *Opera homilética. Opera rhythmica*, 131-133.

³²¹ *The Poems of Blathmac, Son of Cú Brettan*, editado por James Carney (Dublin, 1964), 3. La traducción seguida es la planteada por: Miri Rubin, *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, 108.

³²² *The Poems of Blathmac, Son of Cú Brettan*, 20-21. Este asunto sobre la actitud de María en el poema también es retomado en: Jennifer O’Reilly, “Seeing the crucified Christ: Image and meaning in early Irish manuscript art”, en *Early Medieval Text and Image I: The insular Gospel*, (Londres: Routledge, 2021), 261.

Las resonancias teológicas del dolor de María emergieron en una serie de imágenes en las que se muestra un insólito dramatismo en alguna de las escenas de la *Crucifixión*, vinculada a diversos contextos. La imagen se propuso como el clímax para la salvación de la humanidad, demostrando el cumplimiento de la profecía de la Encarnación. En este sentido, la inclusión de María y Juan como testigos privilegiados, se hizo necesaria. No obstante, muchas de las representaciones, posicionan a María como un mero testigo de la escena.

La Virgen es vista desde su dolor, pero sin perder el estoicismo y la fortaleza que había sido proclamada en el contexto teológico a través de actitudes y gestos estereotipados. A pesar de ello, vamos a encontrar una serie de imágenes que nos configuran una óptica diferente en la que se plasmó su patetismo, tormento y aflicción.

El arte medieval anglosajón mostró diversos motivos iconográficos cuyas sutilezas litúrgicas proponen lectores y devotos formados. Las imágenes, en algunas ocasiones, se mostraban vinculadas íntimamente con los textos, proporcionando esa exégesis pictórica de la palabra. A pesar de ello, estas no ofrecen simplemente unas interpretaciones directas de la misma, sino que manifiestan la experiencia visual.

Las representaciones visuales, como en el caso de la *Crucifixión*, pretendieron, en ciertas ocasiones enfatizan el sufrimiento de Cristo como centro de esa meditación. Su exhibición se llevó a cabo por medio de fórmulas variadas, pero limitadas. Por tanto, por la línea de esta investigación, nos vamos a centrar en aquellas imágenes en las que se aluda al dolor de María en la *Crucifixión*. No obstante, es necesario resaltar cómo las diferentes iluminaciones del arte temprano inglés muestran esa riqueza iconográfica debido a la recepción de influencias tanto del mundo carolingio- continuando esa herencia del mundo clásico- como bizantino, obteniéndose una serie de representaciones propias.³²³

En la escena de *La Crucifixión* se prefirió el tipo iconográfico de la Virgen y San Juan al de los ladrones crucificados, lo que implica un deseo de alejarse del hecho histórico para centrarse en ese recordatorio de la angustia y agonía de Cristo por medio de la presencia de su Madre y el discípulo amado. Al igual que María, Juan fue venerado

³²³Entre las publicaciones más destacadas sobre la *Crucifixión* en el arte carolingio: Marie-Christine Sepière, *L'image d'un Dieu souffrant (IX-X siècles). Aux origines du crucifix* (Paris: Le Cerf, 1994); Celia Chazelle, *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Arts of Christ's Passion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001); Beatrice E. Kitzinger, *The Cross, The Gospels, and the Work of Art in the Carolingian Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019); Anne-Orange Poilpré, "La Passion du Christ sur les livres carolingiens: visualizer les temps et rythmes de l'histoire du Salut", *Codex Aquilarensis* 37 (2021): 127-144.

en el arte de la reforma monástica benedictina por su perspicacia espiritual y por ser, el discípulo amado, convirtiéndose así en un modelo de vida contemplativa, particularmente identificado con la vida monástica.³²⁴ La representación de ambos bajo la Cruz tenía su justificación en el *Evangelio de san Juan* que fue empleado tanto en el mundo carolingio como el otoniano. En ese último ámbito, se desarrollaron eventos de la Crucifixión que pretendieron llevar al devoto a explorar el dolor de María. Basta citar el caso del *Evangelario del obispo de Hidesheim, Berward*, en el que se hace patente la aflicción de Ella mediante el intento de plasmar una serie de lágrimas que desciende por la mejilla, provocadas por la escena.

La lectura y uso del Evangelio de san Juan estuvo vigente en la órbita temprana inglesa, durante la celebración litúrgica del propio Viernes Santo. Durante el transcurso de la citada celebración, se ponía un mayor énfasis en el perdón de Cristo al ladrón que se arrepiente, contrastando el mismo frente al castigo de Judas, que en las palabras en las que encomienda a la Madre como discípula. No solo en la liturgia sino también en las oraciones privadas, se muestra más predilección por el arrepentimiento que por la representación de la Virgen y San Juan.

Este punto nos lleva a reflexionar sobre la cuestión relacionada con que las imágenes tendieron a plasmar a Cristo junto a ellos. Barbara C. Raw propuso una explicación sugestiva para ello, partiendo de las palabras de san Ambrosio, en su comentario sobre *El evangelio de san Lucas*. En él afirmó cómo Juan representa ese acto de piedad religiosa por parte del vencedor, junto a la necesidad de escenificar la honra que le profesó el Hijo a la Madre.³²⁵ Por tanto, esa interpretación nos abre paso a unas imágenes y textos que pretenden profundizar y meditar no tanto en la plasmación histórica y teológica del evento, como en su vía devocional. La representación conmovedora de la aflicción de María nos muestra esa visión de intentar persuadir al espectador, adentrándose en la parte más espiritual y emotiva, manifestando el poder retórico de las misma para captar su atención y, con ello, proporcionar el enfoque adecuado para la meditación.

La plasmación de un contenido devocional se manifestó en algunas representaciones como el *Salterio de Ramsey*- Londres, British Library, Harley MS 2904- (Fig.18), realizado en Winchester para el abad de Ramsey o para su fundador Oswald, el

³²⁴ Jeniffer O' Reilly, "St John the Evangelist: between two worlds", en *Early Medieval Text and Image I: The insular Gospel*, (Londres: Routledge, 2021), 205-244.

³²⁵ Barbara Catherine Raw, *Anglo-Saxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*, 96.

obispo de York, que fue uno de los líderes de la reforma. En el mencionado salterio, el frontispicio de la *Crucifixión* proporciona una ayuda para la interpretación espiritual y teológica de los salmos, situándose la imagen del crucificado precediendo al primer salmo, en el que se hace explícito el contenido del resto. Además, hay una intención clara de enfatizar los aspectos más humanos y emocionales de la propia figura de María.

La escena de la *Crucifixión* inserta en el folio 3v, muestra la imagen más antigua del ámbito inglés donde se escenifica el dolor de María, realizada en el último cuarto del siglo X.³²⁶



Fig.18. Londres, British Library, Harley MS 2904, fol. 3v. *Crucifixión*, *Salterio de Ramsey*. Finales del siglo X.

³²⁶ Se ha relacionado la técnica de este dibujo con las imágenes del *Salterio de Utrecht*. En el caso de la Virgen, se ha tomado del mencionado salterio no solo las proporciones sino también la representación de ciertas características como la agitación que presenta el ropaje de María. A pesar de ello, el tormento mariano es un elemento propio del *Salterio de Ramsey*. Véase: Melanie Holcomb, *Pen and parchment: Drawing in the Middle Age* (Nueva York: Metropolitan Museum, 2009), 14.

En la parte central de la miniatura se muestra a Cristo muerto en la Cruz. A uno de los lados está San Juan, quien muestra una actitud de cierta indiferencia con la escena, como si estuviese absorto, alejado de la misma, a pesar de dirigir su vista hacia el Crucificado. A pesar de ello, se le representa anotando todos los hechos del evento, cumpliendo esa función de testigo ocular, como se muestra en la inscripción del pergamino: “hic est discipulus qui testimonium perhibet”. Esta fue una pose muy común en las representaciones miniadas del inglés temprano, vinculada a la descripción que realizó en su *Evangelio*, aludiendo a la perforación de Cristo (19: 34): “Pero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y al instante salió sangre y agua”. Igualmente, se expone su condición de evangelista por medio de lo escrito sobre el pergamino, en el que se exhibe una clara alusión a su función como testigo de la muerte de Cristo (Juan, 21: 24): “Este es el discípulo que da testimonio de estas cosas, y escribió estas cosas; y sabemos que su testimonio es verdadero”. En definitiva, Juan es presentado como testigo ocular del evento, pero también el intérprete inspirado.

Este pasaje fue retomado en el *Sermón para la Asunción* escrito por Aelfrico, en el que se especifica como Juan registró su presencia, junto a la de la Virgen, al pie de la Cruz. El citado texto continuó una cuestión ya señalada en otros escritos como la *Epistola ad Paulam et Eustochium* o el *Comentario sobre el Evangelio de San Lucas*, en el que se especificó cómo Juan recogió las palabras de Cristo desde la Cruz, como si se tratase de un testamento.³²⁷ En la oración, se profundiza en la dimensión más humana en la relación con la Madre y el apóstol, señalando su dolor. En este sentido, es destacable cómo se alude al amor de María por su Hijo, lo que justificó su aflicción: “su alma estaba muy angustiada por un gran sufrimiento cuando se encontraba tristemente frente a Cristo [...] y vio a su querido hijo atado al duro árbol con clavos de hierro.”³²⁸

En la sugestiva miniatura la Madre de Dios invita a un acercamiento más emocional a la Pasión de Cristo que ya existía desde el siglo X en el ámbito visual. El frontispicio actúa como foco de lo espiritual y lo afectivo, en el que la emoción impregna la representación de la Virgen en esta miniatura, a través de gestos como sujetar el manto con dos de sus manos, elevándolo hasta su rostro para manifestar manifestando esa

³²⁷ “[...] Ac seo eadige Maria naes na lichamlice gemartyrod, ac hire sawul waes swide geangsumod mid micelre browunge, bafta heo stod dreorig foran ongean Cristes rode, and hire leofe cild geseah mid isenum naeglum on heardum treowe gefaestno”, Aelfric, *The Homilies of the Anglo-Saxon church*, editado por Benjamin Thorpe (Londres, 1844), 444. Seguimos la traducción realizada por: Raw, *Anglo-Saxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*, 97.

³²⁸ *ibid.*, 98.

afectividad de una forma externa, en la que queda patente el tormento por la muerte. La posición encorvada de sus hombros, así como la agitación de su manto, reafirman su sufrimiento. Esta ha sido relacionada por Elisabeth Temple con una de las figuras afligidas y dolientes que aparecen en la *Dormición* de Winchester, que, a su vez, deriva de los modos carolingios.³²⁹

La actitud tan sugerente que evidencia María, ofrece una aproximación más afectiva a la Pasión de Cristo en el campo visual, proponiendo una lectura para la fiel centrada en ver la Crucifixión desde la perspectiva de la Resurrección. De esta forma, se anuncia una mediación íntima sobre el crucificado a través del evangelista, pero también de la Madre, en la que se provoca esa respuesta compasiva del devoto, frente a la imagen conmovedora de la humanidad y muerte de Cristo.

Las oraciones privadas o sermones en los que se evidencia el dolor de la Virgen fueron poco comunes durante el siglo X. En este sentido, Odilón de Cluny expuso el deseo de la Madre de compartir el dolor de su Hijo, enfatizando su fe y compasión:

La Madre del mismo Dios y Señor, como registra el santo evangelista, se mantuvo ante la cruz con ojos fieles, esperando, no la muerte de su hijo, sino la salvación del mundo en su lecho de muerte. Sin embargo, fue su compasión por el sufrimiento de Cristo lo que la trató de íntimo mientras yacía mirando el crucifijo [...] Así también, sufrió contigo, como si te viera una vez más crucificado y muerto, con ojos ansiosos y con copiosas lluvias de lágrimas, contempló la imagen de tu rostro y sufrió contigo [...] ³³⁰

El papel de la compasión de María quedó ligado a su rol en la propia Redención; es a través de ella que se produjo la dimensión humana de Cristo, justificándose su vinculación a la Encarnación. Por tanto, podemos señalar cómo María, en su dolor, se convirtió en un ejemplo de fe y valentía- como ya había ocurrido en su dimensión virginal- que cualquier devoto podía imitar.

La actitud de María, cubriendo su rostro para aludir al dolor, no fue exclusiva de la iconografía anglosajona. La aproximación del manto a su rostro aparece en otras

³²⁹ Elisabeth Temple, *Anglo-Saxon Manuscripts, 900-1066* (Turnhout: Hervey Miller, 1976), 19.

También se ha sugerido que las proporciones de la Virgen, así como la agitación de sus vestimentas sigue de cerca las figuras que aparecen en el *Salterio de Utrech*. Holcomb, *Pen and parchment: Drawing in the Middle Ages*, 14; Janet Backhouse, "The making of the Harley Psalter, *British Library Journal* 8 (1984): 108. Aunque en la escena de la Crucifixión del citado manuscrito, en la escena de la Crucifixión, aparece la Virgen llevando su manto al rostro, la emotividad que se representa en el Harley, no tiene parangón.

³³⁰ Raw, *Anglo-Saxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*, 157-158.

imágenes carolingias y bizantinas. No obstante, en la mayor parte de ellas se deja entrever su rostro, mientras que en el ámbito inglés no. Es por ello que podríamos pensar que se combinaron actitudes de diversas fuentes, creándose así un motivo propio. Por lo tanto, se podía alterar y seleccionar un motivo iconográfico de forma deliberada para adaptarlo a su propio fin, como sucedió también en la imagen de la *Crucifixión del Sacramental de Roberto de Jumièges* - Rouen, Biblioteca Municipal, MS Y.6- (Fig.19).

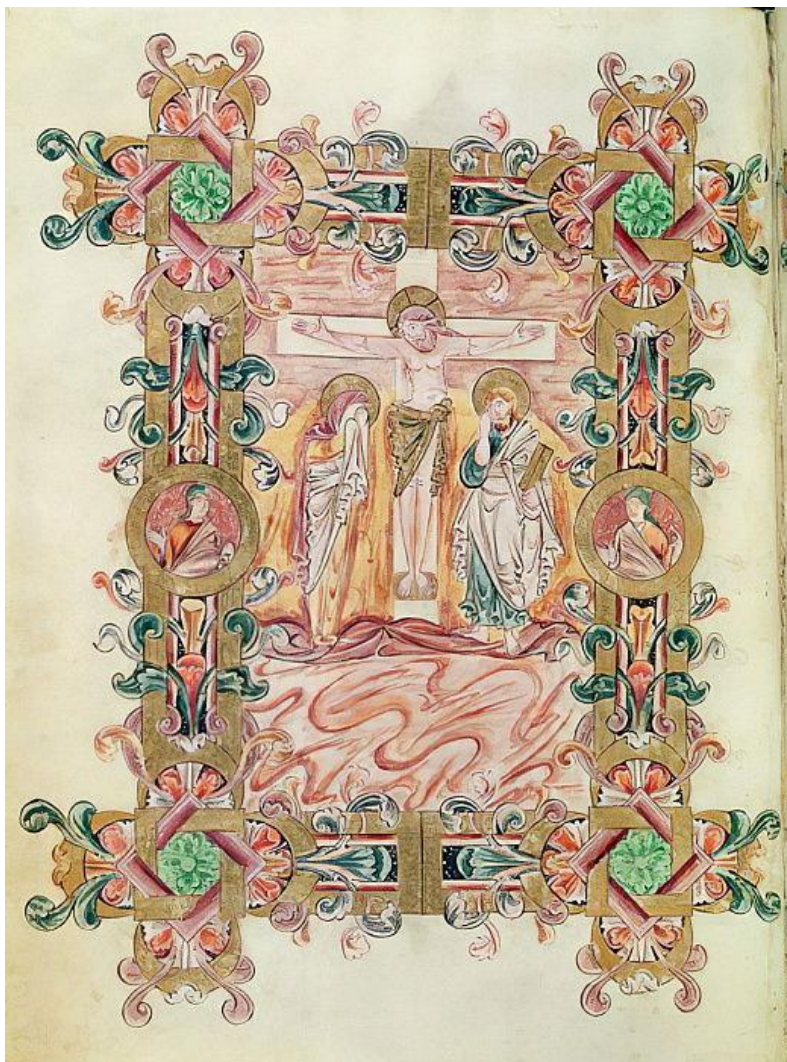


Fig.19. Rouen, Biblioteca Municipal, MS Y.6, fo. 71v. *Crucifixión, Misal de Roberto de Jumièges*.1016.

El *Sacramental* fue encargado por el prelado Roberto mientras fue obispo de Londres entre 1044 y 1050. Tras su realización, fue enviado por él a Jumièges, donde llegó a ostentar el cargo de abad, para que fuese conservado como memorial de sí mismo. Las iluminaciones que alberga este misal pertenecen a la escuela de Winchester.³³¹

³³¹H.A. Wilson y William Wilson, *The Missal of Robert of Jumièges*, (Biydell Press, 1994), 26.

La *Crucifixión* de este *Sacramental* presenta claras diferencias con el *Salterio de Ramsey*. En ella no se muestra ninguno de los elementos comunes usados para dar esa lectura triunfal del acontecimiento, sino que aparece concentrada en un solo asunto: la aflicción y el tormento sobre la Virgen y Juan. Este eleva su mano derecha a la faz, como señal de ese dolor; Ella cubre con su manto la totalidad de su semblante, mientras Cristo le dirige su mirada. Esto se justifica debido a que, en el salterio, se pretende establecer un vínculo entre la imagen y el espectador a partir del evangelista, evidenciando cómo existe una audiencia fuera de la imagen. Frente a ello, en el *Sacramental* se expone una insólita forma de adentrarnos en el evangelio, estimulando una nueva manera de compartir la experiencia de los tres representados.³³²

El *Salterio de Ramsey* presenta una conexión con el *Libro de oraciones de Aelfwino*, que fue realizado entre 1023 y 1035 en Winchester. Este se propuso desde el siglo X como el centro más importante del culto a la Virgen.³³³ Varios de los manuscritos que aquí se produjeron ponen de manifiesto la aparición de nuevos textos y oraciones marianas. En esta ocasión, el manuscrito citado nos ofrece una visión sobre la progresión que alcanzó el culto de María, donde se conjugó su óptica como Madre de Dios, que compartió emocionalmente la situación, con su faceta como intercesora.

La fecha de creación del *Libro de oraciones* parece concordar con el momento en que Aelfwino fue abad de Newminster. Probablemente fuese encargado por el propio abad, para su uso personal, y en el que intervino de forma directa. Se ha sugerido que él pudo realizar las imágenes que se muestran, aunque no hay evidencias claras para apoyar esta argumentación. Lo que sí podemos analizar es cómo este está conformado por la combinación de elementos devocionales con tratados, en los que se ilustra el rol que desempeñó en el estudio de las devocionales individuales y personales de sus monjes benedictinos.

El *Libro de oraciones de Aelfwino* (Londres, British Library, Cotton Titus D.XXVII) está constituido por tres miniaturas, que representan la *Santa Cruz*, *San Pedro* y la *Trinidad con la Virgen*. En este caso nos vamos a centrar en el folio 65v (Fig.20), en el que aparece una representación de la *Crucifixión*, mostrándose a Cristo coronado, remitiéndonos a los escritos y figuras del *Liber de laudibus Santae Crucis* de Rabano Mauro.

³³²Raw, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, 157-158.

³³³Clayton, *The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*, 121.

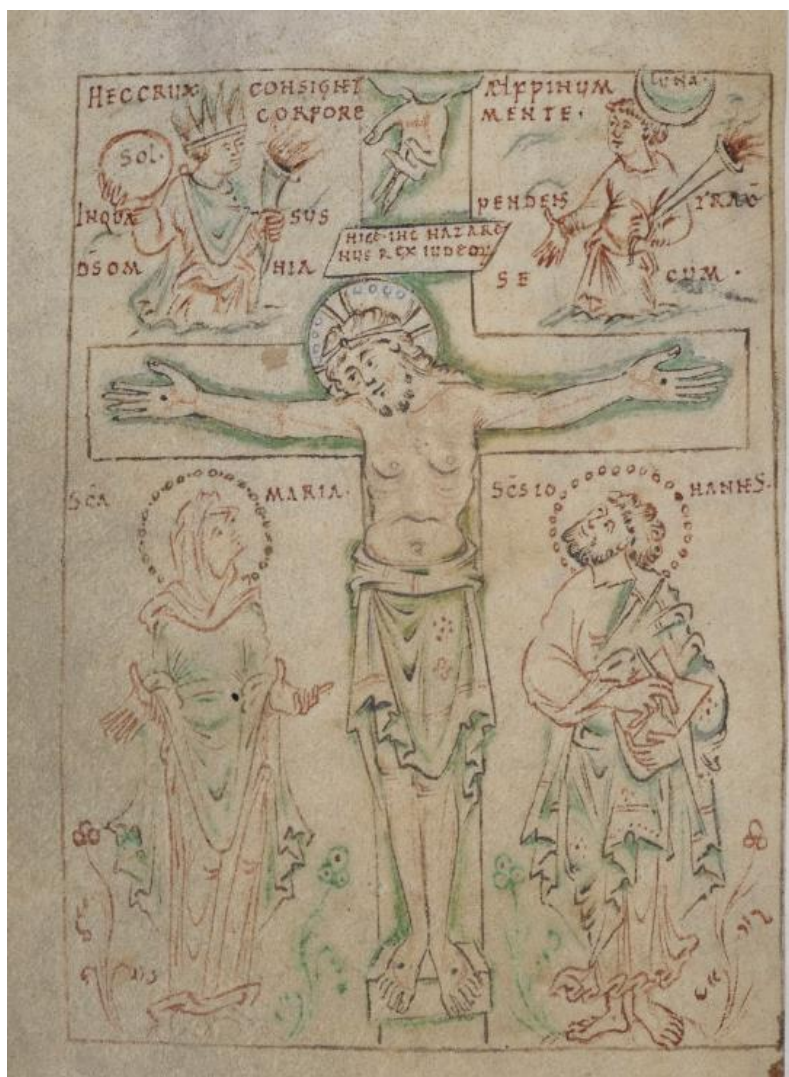


Fig.20. Londres, British Library, Cotton Titus D.XXVII, fol. 65v. *Crucifixión*, Libro de oraciones de Aelfwine. Último tercio del siglo XI.

La imagen plantea una devoción personal característica de los manuscritos de oraciones en los que se exhibe esa preocupación constante por la salvación, lo que está vinculado a la devoción en la Cruz. En este caso, la *Crucifixión* aparece acompañada por 21 oraciones dedicadas a ese símbolo del cristianismo. La *Crucifixión* exhibe a Jesús, elevado sobre el supádeneo, girando su cabeza hacia la derecha. Sus ojos están abiertos, y no se enseña la herida del costado alusiva a su muerte. La posición de Cristo proclama su divinidad a través de los brazos extendidos y las manos abiertas. En la parte superior, aparece la inscripción, “Iesus nazarenus rex iudeorum”, y sobre la misma, la *Dextera Dei*, extendida en posición extendida. Acompañando la escena, como símbolos del poder divino, se incluyen de tres cuartos las figuras de la Luna - que porta una corona de espinas- y el Sol- que lleva el disco en la mano derecha-. Sobre ellos se muestra una inscripción

latina en la parte superior en la que se menciona: “esta cruz sobre la que Dios dibujó todas las cosas para sí mismo, es un sello que se coloca en el cuerpo y la mente de Aelfwino”. Por último, a ambos lados del crucificado, rodeados de plantas con flores, se ubica a san Juan y María. El primero, dirige su mirada a Cristo mientras que con la mano derecha escribe en el libro portado con la izquierda, como si el suceso fuese visto a través de sus ojos y sus palabras.³³⁴

En el lado derecho de la *Crucifixión* aparece María, elevando sus manos, dirigiendo su vista a su Hijo, estableciéndose un diálogo visual entre ambos. Esta posición nos remite a los modos carolingios, apareciendo en otras representaciones similares como el *Salterio Arundel*. No obstante, Barbara Raw señaló que ésta pudo haber sido tomada de la imagen de la *Ascensión* en el *Salterio de Athelstan*.³³⁵ A diferencia del *Salterio de Ramsey*, María no muestra una postura en la que escenifiquen su dolor de forma externa, eludiendo esa actitud de luto, sino que se muestra su función como intercesora en virtud de su maternidad. Este argumento está vinculado con el oficio que se dedica a la Santísima Virgen en el libro- abarca desde el folio 81v al 85v-, en el que se suplica no solo al poder de la Cruz sino también a la capacidad de la Madre para salvar al devoto.³³⁶

En un primer momento, la mencionada representación nos puede remitir a una clara ausencia visual de la aflicción. Sin embargo, esta se exhibe por medio de la idea de la intercesión, que desde finales del siglo X, se comenzó a asociar con la aflicción mariana. Esta cuestión quedó expresada en escritos como la *Homilía de la Asunción* de Aelfrico en la que se manifestaba cómo Ella es la fuente y el recipiente de la dimensión humana de Cristo, que se evidenció no solo en la Anunciación sino también en la muerte de su Hijo, justificándose así su participación en la Redención, convirtiéndose en esa intercesora necesaria para el fiel. La citada visión textual entronca con la oración que se alberga en la miniatura, en la que se expone la intercesión mariana desde la Cruz:

³³⁴ Se ha sugerido una relación simbólica entre el libro del evangelista con el de Aelfwino, mencionando cómo este último copia la Pasión de acuerdo a lo comentado por el evangelista: Sarah Larratt Keefer, Karen Louise Jolly y Catherine E. Karkov, *Cross and Cruciform in the Anglo-Saxon World: studies to honor the memory of Timory Reuter* (Virginia: Virginia University Press, 2010), 108.

³³⁵ Raw ha sugerido dos posibilidades que evidencian el origen de la actitud de María: bien porque se haya tomado esa posición de la imagen de la *Ascensión* del *Salterio de Athelstan*; o bien, porque originalmente el manuscrito contenía una imagen de la *Crucifixión*, que pudo estar basado en un modelo cristiano primitivo, al igual que las imágenes de la *Ascensión*. Esto justificaría la representación del sol y la luna como si se tratase de una imagen de la Antigüedad Tardía. Raw, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, 132.

³³⁶ Kate H. Thomas, *Late Anglo-Saxon Prayer in Practice: Before the Books of Hours* (Michigan: Medieval Institute Publications, 2020), 61-62.

¡Oh virgen de vírgenes!, madre de Dios, María madre de Nuestro Señor Jesucristo y de todo el mundo, oráculo de la vida eterna, claridad de los cielos, igual a la que nunca hubo antes ni habrá otra, por la sangre de tu único hijo, Nuestro Señor Jesucristo, que fue abandonado en pago de nuestra salvación y por su santa y venerable y salvadora cruz, en la que se dispuso que estuviera clavado para la salvación del género humano, él que es creador del mundo; y en medio del suplicio de la muerte, que el propio Hijo de Dios quiso padecer voluntariamente por nosotros en la cruz, a ti te encomendó a su discípulo san Juan diciendo: “Ahí tienes a tu madre”, ayúdanos³³⁷

La enfatización de la divinidad de Cristo plasmada en esos versos es una expresión devocional de la vida monástica. La miniatura se inserta entre el relato evangélico de san Juan sobre la Crucifixión y las oraciones de la Cruz, mostrando cómo el texto inserto está relacionado con la antífona usada en la ceremonia del Viernes Santo, aclamando la Cruz exaltada.³³⁸

En la conocida *Adoratio Crucis*, celebrada el Viernes Santo, Jesús es invocado como el glorioso creador del mundo.³³⁹ En este frontispicio observamos una imagen que glorifica a Jesús, atrayendo a los fieles hacia su propia salvación. Se produce la representación de Aelfwine a través de su nombre, pidiendo que sea bendecido por la Cruz, realizando esa petición personal.³⁴⁰ Se trata de un hecho muy común que solía llevarse a cabo ante una imagen de la misma. Por ello, Kathe H. Thomas propuso que

³³⁷ “O virgo virginum Dei genitrix Maria mater domini nostril Ihesu Christi, regina angelorum et totius mundi, oraculum aeternae vitae, claritas caelorum, quae nec primam similem visa es nec habere sequentem, per pretiosum sanguinem filii tui unigeneti domini nostri Ihesu Christi, quem in pretium nostrae salutis effudit; et per sanctam et venerabilem et salubrem crucem eius in qua adfixus stare dignatus est pro salute generis humani qui est fabricator mundi, et inter mortis, suplicium quod ipse Dei fillius sponte pro nobis in cruce pati voluit te suo discipulo sancto Iohanni commendavit dicens: Ecce mater tua, adiuva nos [...]”. Henri Barré, *Prières anciennes de l’Occident à la Mère du Sauveur. Des origines à Saint Anselme* (Paris: Lethielleux, 1963), 137-138.

³³⁸ El texto de la miniatura nos dice: “por este signo de la Santa Cruz sean derribados todos mis enemigos, tanto visibles como invisibles, tanto presentes como ausentes, tanto poderosos como impotentes”. Traducción realizada desde el inglés, Beate Günzel, *Aelfwine’s Prayerbook*, London, British Library, Cotton Titus D. xxvi + xxvii (Londres: Henry Bradshaw Society, 108, 1993), 122.

³³⁹ Jeniffer O’ Reilly, “Seeing the crucified Christ: Image and meaning in early Irish manuscript art”, 270.

³⁴⁰ Las oraciones de la Cruz que se incluyen en el libro muestran esa interacción entre la cruz y el devoto. Se trata de siete oraciones que se recitan delante de la crucifixión, dirigidas a las siete partes del cuerpo de Cristo- el pie derecho e izquierdo, la mano derecha e izquierda, la boca, pecho y orejas-. Al recitarlas, el fiel podría trazar el cuerpo de Jesús mentalmente. Karkov, *Cross and Cruciform in the Anglo-Saxon World: studies to honor the memory of Timory Reuter*, 108-109.

La protección, a través de esta oración, no solo estaba concentrada en el cuerpo sino también en el alma, mostrando el signo de la cruz como un elemento con poderes apotropaicos, con los que se pretendía alejar los peligros físicos y espirituales. Esta cuestión ha sido resaltada por Helen Foxhall Forbes, “Sealed by the cross: protecting in Anglo-Saxon England”, en *Embodied knowledge: Historical Perspectives on Belief and Technology*, editado por Marie Louise Stig Sorensen y Katharine Rebay-Salisbury (Oxbow Books, 2012), 62: “The body could be freed from carnal desires and worldly vanities bear witness, but Good deeds, including prayer, were also performed bodily and involved the body as a focus for devotion”.

probablemente la imagen no estuviese pegada al resto del manuscrito, sino que aparecía suelta para que el abad u otro devoto la pudiese tener constantemente, mientras leía las oraciones.³⁴¹ La lectura y meditación sobre el texto escrito, conllevaba que el devoto viese esa representación visual mientras desarrollaba su interpretación espiritual.

Esta intercesión en la Cruz, en la que acepta la voluntad de Dios, la podemos observar en la forma de representar a María, a través de esa actitud orante, dirigiendo su vista a Cristo, pudiendo leerse como un signo de fe y de esperanza en la Resurrección, porque a pesar de manifestar cierta aflicción –a través de la pose de sus manos-, no se cuestiona su creencia en la divinidad de su Hijo. Por tanto, esto le proporcionó al devoto la capacidad de recordar la realidad de la Encarnación, quedando así justificada la presencia mariana junto a la Cruz.

El papel de María como intercesora no solo se mostró en el arte, sino que también es posible hallarlo en los poemas de adviento. Estos están basados en las antífonas del *Magnificat*, en los que se alaba su figura y rol en la Redención, convirtiéndose en la fuente de la naturaleza humana de Cristo.

Finalmente, la miniatura queda definida por la inscripción que aparece sobre la cabeza de Cristo relacionada con el resto de elementos de la composición. Con ella, se pretende demostrar la implicación de la unidad de las dos naturalezas y, por ende, el significado de la Crucifixión para obtener esa redención humana. En este contexto, la inclusión de la Virgen es de suma importancia ya que de Ella recibió su naturaleza humana, cuya unión de la doble dimensión de Jesús se había producido de forma perfecta en su persona.

Otra de las imágenes que se hicieron eco de la aflicción mariana se muestra en la miniatura de la *Crucifixión* en *El Libro Rojo de Darley* (Cambridge, Parker Library, Corpus Christi College, MS422). Este aparece conformado por dos secciones, pertenecientes a épocas diferentes que se han unido entre sí desde el siglo XII: una copia de los *Diálogos dedicado a Salomón y Saturno* del siglo X; una segunda parte trata de una combinación inusual de elementos, propios del sacramentario, el misal y el breviario, publicada en 1061, en Sherborne o en New Minster. El material citado pudo estar destinado para alguien que se formó en Sherborne, que estaba a punto de convertirse en

³⁴¹ Thomas, *Late Anglo-Saxon Prayer in Practice: Before the Books of Hours*, 73.

un sacerdote de un ámbito eclesiástico local.³⁴² Por lo que el libro evocaría esa necesidad de poder completar los servicios de una forma individual, cuando fuese oportuno.

El *Libro Rojo* se inició con el orden de la misa que aparece introducido por dos imágenes, en las que se plasman la vida y la muerte de Jesús: una que representa a *Cristo entronizado entre ángeles* (Fol. 52); otra, la escena de la *Crucifixión* (Fol. 53). En esta última se muestra a Cristo vivo -pese a que brota la sangre de su costado-, sobre una cruz que emula al tronco verde de un árbol cortado, pero que brota, evocando al *Árbol de la Vida* (Fig.21).

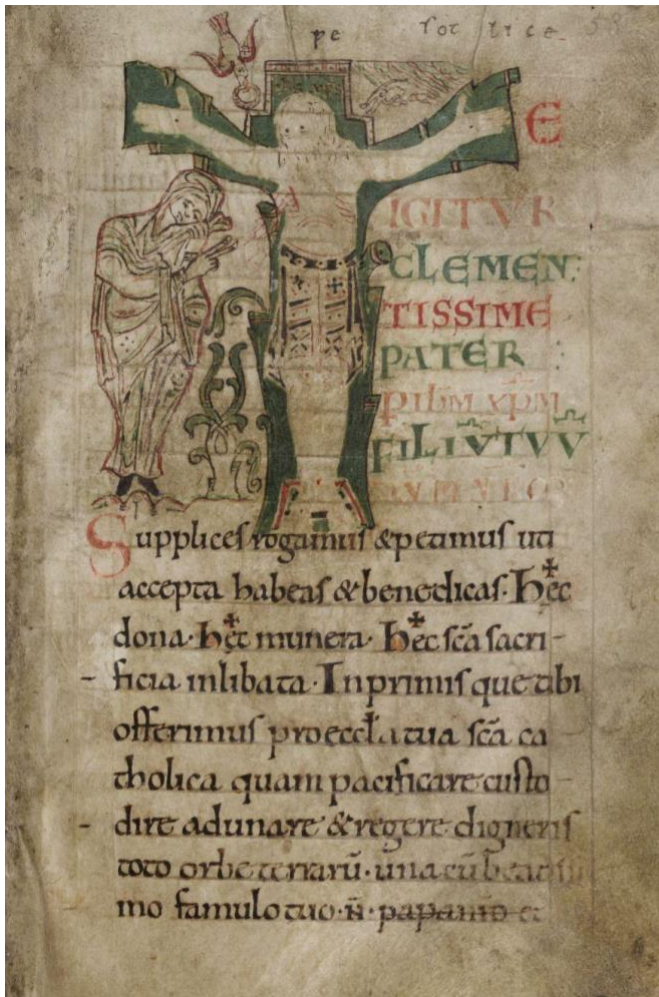


Fig.21. Cambridge, Parker Library, Corpus Christi College, MS422, fol.53. *Crucifixión*, Libro Rojo de Darley. 1060-1061.

³⁴² Helen Gittos, “Is there any evidence for the liturgy of parish churches in late Anglo-Saxon England? The Red Book of Darley and the status of Old English”, en *Pastoral Care in Late Anglo-Saxon England*, Francesca Tinti (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 69.

Se trata de una variante dentro de esta tradición de la iluminación de los sacramentarios y misales, donde la letra T inicial, que hace referencia al *Te igitur*, abre el canon de la misa.³⁴³ El significado de esa letra T o Tau, es un símbolo del Antiguo Testamento, vinculado a la Crucifixión, que fue señalado por los Padres de la Iglesia.³⁴⁴ Estos mostraron el paralelo que hay con la Tau que se marcó en la frente de los justos en el *Libro de Ezequiel* (9,3-4).³⁴⁵ La escena quedó completada por la presencia, sobre la propia Cruz de la *Dextera Dei* y la paloma- evocando al Espíritu Santo-³⁴⁶; así como a uno de los lados de la *Crucifixión*, la inclusión de la Virgen, cuya representación nos remite a una pose de duelo, mostrándola como un sujeto mucho más activo y accesible. No obstante, no solo podemos ver la aparición de Ella y el crucificado como una escena que remite a la muerte, sino también una Trinidad acompañada por María.

La Madre de Dios no dirige su mirada a Cristo -mientras que este sí la mira-, sino que lo señala con su mano derecha, creándose un paralelismo entre la Mano de Dios y la suya, para reforzar visualmente la idea de la doble naturaleza de Cristo.³⁴⁷ La posición de esta, situada sobre esa línea de tierra rocosa, nos ofrece la percepción sobre la naturaleza humana de Él, evocada mediante su figura materna. Su maternidad se extendía no solo al Cristo encarnado, sino también a la divinidad, por lo que Barbara Raw sugirió que la representación podía mostrar esa conexión con la Eucaristía, en la que el pan y el vino están unidos a la Virgen, quien concibió por el Espíritu Santo.³⁴⁸

La pose de María expresa su tormento y angustia, con ese gesto de secarse las lágrimas con una parte de su propio manto, evidenciando esa extrema aflicción. Dicha

³⁴³ Este motivo fue común no solo en las representaciones inglesas, sino también en el arte carolingio y otomano. El ejemplo más tardío de este tipo de representación la encontramos en el siglo VIII en el Sacramentario de Gellona.

³⁴⁴ Elizabeth Parker McLachlan, “The Bury Missal in Laon and its Crucifixion Miniature”, *Gesta* 17 (1978):29-30.

³⁴⁵ “Entonces la gloria del Dios de Israel se elevó de encima de los seres alados, donde había estado, y se dirigió a la entrada del templo. Yahvéh llamó entonces al hombre vestido de lino que tenía la cartera del escribano a la cintura y le dijo: “Recorre la ciudad, Jerusalén, y marca una tau en la frente de los hombres que gimen y lloran por todas las abominaciones que se comenten en ella”.

³⁴⁶ Para el autor, la presencia de ambos motivos, muestran un paralelo iconográfico-aunque, con algunas diferencias-, con la cruz pectoral de bronce del Victoria and Albert Museum. Esta ha sido identificada como el Árbol de la Vida con la Trinidad, que se trataría de un árbol original y único. Véase: Jennifer O’Reilly, “The Rough- Hewn Cross in Anglo-Saxon Art” en *Early Medieval Text and Image II: The Codex Amiatinus, the Book of Kells and Anglo- Saxon Art*, editado por Jennifer O’Reilly, Carol A Farr, Elizabeth Mullins, 277.

³⁴⁷ Catherine E. Karkov, “Text and Image in the Red Book of Darley”, en *Studies in Anglo-Saxon Literature and Its Insular Context in Honour of Éamonn Ó Carragain*, editado por Alastair Minis y Jane Roberts (Turnhout: Brepols, 2007), 143.

³⁴⁸ Raw, *Anglo-Saxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*, 123.

actitud también puede plateárnosla como si se tratase de la *Ecclesia*.³⁴⁹ Ambas interpretaciones nos otorgan la posibilidad de que el fiel centre su vista en el dolor de la Madre, plasmado de forma visual y verbal. Esta no estaría sola como testigo de la escena -ya que no aparece el discípulo amado-; más bien, estaría acompañada por el propio devoto, mientras contempla su figura y solicita su protección.³⁵⁰ Se expondría así su papel como intercesora, un rol que quedó definido desde el siglo VIII.

Esta imagen no puede “leerse” sin tener en cuenta su combinación con el texto, en el que se evidencia esa transformación de la práctica de la lectura. La contemplación también estuvo dirigida hacia el cuerpo de Cristo, por lo que, las complejas interacciones entre los elementos visuales y los recursos verbales han sido analizadas en caso como el de AElfrico, exhibiendo cómo la representación del crucificado fue empleada como un elemento de protección frente al mal para su audiencia. Asimismo, se configura un vínculo entre el lector y el objeto, buscando que el primero se sienta atraído hacia el segundo, consiguiendo de forma análoga la unión física con el cuerpo de Cristo durante la Eucaristía -lo que permite obtener la salvación-, como indicó Catherine E. Karkov.³⁵¹ Por lo tanto, se pretendía no ilustrar la misa a través de la imagen sino más bien buscar la participación y la experiencia visual del espectador.

La presencia de la Virgen como fuente de la dimensión humana de Jesús podría haber dado como resultado una lectura errónea de la doctrina, con la que expresar que Él no había existido antes de su nacimiento en la tierra. Para evitar el error, se emplearon distintas formas de representar a María en las crucifixiones, como se observa en el *Salterio Arundel* y el *Evangelio de Judith*, junto a dos marfiles. Las citadas imágenes tienen un punto en común: María aparece sustentando un libro; un detalle que ya había sido utilizada en otras escenas iconográficas como la *Anunciación* desde el mundo carolingio. A este respecto, Jane Rosenthal ha sugerido que el libro representa los Evangelios, convirtiéndose en un símbolo del cuerpo de Cristo.³⁵² No obstante, Barbara Raw expuso otra hipótesis: la alusión a la representación de la naturaleza divina de Cristo.³⁵³

³⁴⁹ *ibid.*, 152.

³⁵⁰ Catherine E. Karkov, “Text and Image in the Red Book of Darley”, 146.

³⁵¹ *ibid.*, 137.

³⁵² Jane Rosenthal, “The Image in the Arenberg Gospels of Christ beginning to be “What He Was Not”, en *Insular and Anglo-Saxon Art and Thought in the Early Medieval Period*, editado por Colum Hourihane (Pensilvania: Penn State University Press, 2011), 238

³⁵³ Raw, *Anglo-Saxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*, 106.

El tormento de María fue un tema que permaneció en los libros de oraciones. Podemos destacar cómo en el *Liber Confortatorius de Goscelin*, se describe a Cristo encomendando a su Madre al discípulo amado, mientras esta permanecía llorando, con gran desconsuelo, a pesar del cuidado de los ángeles.³⁵⁴ Esta visión de dolor también fue explorada en las homilías de Aelfrico, quien tomó como punto de partida la profecía de Simeón para reflexionar sobre el dolor de María. Apartándose de las fuentes textuales tradicionales, siguió la visión expuesta por Pascasio Radaberto en su *Cogitis me*, en la que mostró cómo María sufrió un martirio anímico, superior al de cualquier martirio físico. Esta posición fue retomada por el propio Aelfrico, exponiendo ese deseo de concentrarse no solo en su figura sino también en su afecto:

María Santísima no fue inmolada ni martirizada corporalmente sino espiritualmente. Cuando ella vio a su hijo tomado y clavado con clavos de hierro a través de sus manos y pies, y su costado después herido con una lanza, entonces fue su sufrimiento; y ella era entonces más que una mártir, porque el sufrimiento de su mente era mayor de lo que hubiera sido el de su cuerpo, si hubiese sido martirizada. El viejo Simeón no dijo que la espada de Cristo atravesaría el cuerpo de María, sino su alma. [...] Aunque María creía que Cristo resucitaría de entre los muertos, el sufrimiento de su hijo, sin embargo, calaba muy hondo en su corazón³⁵⁵

Este tipo de oraciones, al igual que numerosas representaciones de esos manuscritos, exhiben ciertos aspectos de suma importancia que han sido observados de forma perspicaz por Wormald: “expresan mucho más la intimidad de la oración privada; [...] tal vez reflejen ciertos del pensamiento religioso contemporáneo.”³⁵⁶ Dicha reflexión puede ser trasladada al *Evangelio de Judith de Flandes*.

La segunda representación en la que se exhibe a la Madre sosteniendo un libro es en el *Evangelio de Judith de Flandes* - Nueva York, Morgan Library, MS M.709- (Fig.22). El evangelio fue posteriormente regalado a los benedictinos de Weingarten³⁵⁷ - institución fundada por su segundo marido-. El encargo del mismo pudo partir del tío de

La citada investigadora también ha sugerido que el empleo de este tipo de representación mariana, pudo ser tomada de la escena de la Ascensión que se empleó en las imágenes palestinas.

³⁵⁴ *ibid.*, 100.

³⁵⁵ Traducción recogida por: Clayton, *The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*, 222.

³⁵⁶ Francis Wormald. *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries* (Nueva York: Praeger, 1953), 58.

³⁵⁷ Junto a este evangelio, se donaron otros tres. El citado evangeliario parece haber sido realizado por un escriba principal. Los evangelios anglosajones de Judith, condesa de Flandes. Mary Dockray-Miller ha establecido la posibilidad de que ese escriba fuese alguien muy cercano a la propia Judith, como pudo ser su confesor. Mary Dockray-Miller, *The Books and the Life of Judith of Flanders* (Londres: Routledge, 2019), 30.

su marido, Aelfwine.³⁵⁸ La posesión por parte de Judith de este manuscrito nos muestra su piedad y ambición espiritual.³⁵⁹



Fig.22. Nueva York, Morgan Library, MS M.709. *Crucifixión. Evangelionario de Judith de Flandes*. 1060.

En el frontispicio -en el que se plasma el estilo de la Escuela de Winchester-, se exhibe a Jesús muerto sobre la cruz de un tronco de árbol de color marrón verdoso,³⁶⁰ que

³⁵⁸ Meta Harrsen, "The Countess Judith of Flanders and the Library of Weingarten Abbey", *Papers of the Bibliographical Society of America* 24 (1930): 3.

³⁵⁹ Es necesario destacar en el medio inglés la importancia que tuvo la donación de objetos por seculares como apoyo a la Iglesia. Mediante este tipo de donaciones -y no tanto de terrenos- se ha creado una impresión errónea basada en la idea de que la aristocracia del siglo XI no demostraba su piedad ante el ámbito eclesiástico. Sin embargo, Mary Frances, Robin Fleming y Patricia Halpin, han demostrado que esta visión era incorrecta, proponiendo que si existía un compromiso con la institución que se materializaba a través de los objetos. Un ejemplo claro de esta cuestión es la propia Judith con el Evangelio. Véase para ello el estudio de Mary Frances Smith, Robin Fleming y Patricia Halpin, "Court and Piety in Late Anglo-Saxon England", *Catholic Historical Review* 87 (4, 2001): 569-602.

³⁶⁰ Este tipo de cruz fue poco frecuente en las miniaturas tempranas inglesas, apareciendo solo en tres ejemplos más: el *altar portátil*, grabado en el Museo de Cluny, *El Salterio Tiberio* (Cotton MS Tiberius) y el *Salterio de Arundel* (BL, Arundel MS 60). Elisabeth Okasha y Jennifer O'Reilly, "An Anglo-Saxon

ha sido vinculada por Hildburgh con la tradición en la que se afirmó que mientras Cristo estaba en la Cruz, el árbol se apagaba desde el día.³⁶¹ Es por ello que se ha interpretado como la madera del *Árbol de la Vida* que da lugar a Cristo como su fruto en la *Crucifixión*. Se representaría la etapa final del periplo visual hacia la salvación, alcanzada cuando María es coronada como se representa en la imagen de su coronación.

Sobre Jesús aparecen los símbolos del Sol y la Luna, cubriéndose ambos sus rostros -como en la iconografía de la Antigüedad tardía-, acompañados por la mano de Dios - un motivo constante y propio de las representaciones tempranas inglesas-. La representación de ambos -el Sol y la Luna- en esa actitud puede estar vinculada con una ceremonia cantada en la oscuridad: el *himno de Filipenses* (2:5-11). Se celebraba durante el Jueves Santo, Viernes Santo y la Víspera de Pascua, despertando la compunción anímica de la audiencia a través de la gloria de Cristo.³⁶²

Las personificaciones afligidas de los dos motivos, acompañadas por la manifestación del dolor de María y Juan, permitían amplificar el contenido emocional, intentando provocar una mayor respuesta empática del fiel. Así, a uno de los lados de la Cruz encontramos a san Juan, escribiendo sobre el libro, como si se tratase de una figura especular que está dando su testimonio de la Crucifixión. Uno de sus pies aparece apoyado sobre una prominencia rocosa, que nos remite, como ha explicado Jenifier O'Reilly³⁶³, al comentario que realizó San Agustín sobre el *Evangelio de San Juan* en el que se describe al discípulo como elevado por encima de todas las cosas creadas para llegar hacia la divinidad, convirtiéndose así en una ascensión que sirve de modelo para el alma cristiana individual.

A los pies de la Cruz encontramos una figura femenina arrodillada, en un tamaño inferior al de los personajes sagrados, aferrándose a la base de la misma. La diferencia de escala permite hacer visible el espacio entre lo que la imagen representa y lo que el lector puede percibir, es decir, la distancia entre la situación de lectura y de representación,

Portable Altar: Inscription and Iconography”, *Journal of the Warburg and Courtauld Insititutes* 47 (1984): 38.

³⁶¹ Charles T. Little y Elizabeth Parker, *The Cloisters Cross: Its Art and Meaning* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1994),49.

³⁶²O' Reilly, “St John the Evangelist: between two worlds”,256.

³⁶³*ibid.*, 253-254.

Esta pose se repite en otras imágenes como El *Salterio de Winchcombe* junto al *Evangelio de Judith* y a este salterio, por lo que, la citada investigadora, también ha propuesto que la forma de representar al evangelista podría provenir de su prototipo sentando.

como señaló Susan Stewart.³⁶⁴ De la misma forma, la postración a los pies de la Cruz, al igual que en el libro de Aelfwino, nos muestra la devoción a la misma y a Cristo, pero también a la propia Virgen. Esta pose fue común en este tipo de representaciones, en donde la base de la misma se proponía como ese lugar privilegiado para el ruego, normalmente ocupado por el donante o promotor de la obra. Se ha identificado a la misma con la propia Judith de Flandes, posible promotora y usuaria del libro, quien parece haber tenido la intención de mostrarse como una participante más de la escena. Se aferra y abraza a la Cruz como medio de su salvación y ascensión.³⁶⁵ La citada actitud fue defendida por Rabano Mauro en *De laudibus Sanctae Crucis*, exponiendo su dolor bajo la Cruz y el recuerdo de su constancia cuando la mayoría de los seguidores de Cristo había huido. De hecho, parte del texto de Rabano fue traducido al inglés, usándose como parte integrante del oficio benedictino de finales del siglo X. También, en la liturgia para el Viernes Santo, en la *Exaltación de la Cruz*, Amalario demostró como la postración es una respuesta al propio ejemplo que proporcionó Cristo cuando se humilló a sí mismo hasta que se produjo su muerte.³⁶⁶

La imagen de Judith está situada en el marco de un objeto que puede ser usado de elemento público, como foco de esa contemplación individual. Aparece como si fuese otro espectador más del momento, lo que supone un argumento visual para la oración. Aunque el libro pudo ser realizado para ser usado en su capilla privada en el ámbito doméstico,³⁶⁷ no exime que la imagen no pueda ser dirigida a un público que no se limitaba a Judith.³⁶⁸ Asimismo, la posición ocupada por la figura femenina, que dirige su mirada hacia arriba, es la misma que compartiría el lector, invitando a compartir el mismo punto de vista que san Juan defendió en su Evangelio, mostrando la *Crucifixión* como una exaltación. La citada imagen incluida en este frontispicio ha sido vista como un añadido posterior por Judith, cuando ella adquirió el evangeliario a mediados del siglo XI. Este fue realizado en el segundo tercio del siglo IX, mientras que la imagen se fecha alrededor de 1051-1064. No obstante, esta hipótesis puede ser errónea ya que las cualidades

³⁶⁴ Alexa Sand, *Vision, devotion, and self-representation in Late Medieval Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 96.

³⁶⁵ “Signs of the Cross: Medieval religious images and the interpretation of Scripture”, Jennifer O’Reilly, Carol A Farr, Elizabeth Mullins, *Early Medieval Text and Image II: The Codex Amiatinus, the Book of Kells and Anglo-Saxon Art*, 321.

³⁶⁶ O’Reilly, “St John the Evangelist: between two worlds”,

³⁶⁷ Patrick McGurk y Jane Rosenthal, “The Anglo-Saxon Gospel Books of Judith, countess of Flanders: their text, make-up and function”, *Anglo-Saxon England* 24 (1995): 277.

³⁶⁸ Alexa Sand, *Vision, Devotion, and Self-representation in Late Medieval Art*, 95.

estéticas del mismo tienen relación no solo con el trabajo de Winchester sino también con el de Canterbury.

María aparece representada fuera del marco de la escena, a diferencia del propio discípulo, como interponiéndose entre el espectador y el Crucificado. Frente a lo visto en representaciones anteriores, Ella no es presentada como un mero testigo del acontecimiento, sino más bien como partícipe activa del mismo. Esto, junto a la interacción íntima y privada que se produce con Cristo, nos pone de manifiesto las novedades en la misma. Lo más sugestivo e insólito de la actitud de la Madre de Dios está en el momento en el que limpia la sangre que brota del costado de Cristo, con un gesto impulsivo, tierno y emotivo que enfatiza la idea de la herida,³⁶⁹ al igual que en el *Salterio Ramsey*. El gesto, acompañado de la mirada de la Madre al Hijo, con la que sigue enfatizando la herida, no tiene parangón visual. En el arte carolingio encontramos una pose similar, ya que normalmente Ella se representaba como la *Ecclēsia*, recogiendo la sangre del costado de Cristo en un cáliz, enfatizando su papel relacionado con los sacramentos, que la Iglesia estaba encargada de custodiar. No obstante, el papel y la representación que alberga en la miniatura del citado evangelario es completamente diferente, invitándonos a adentrarnos en la cuestión de su compasión por el tormento de su Hijo. Compositivamente, podemos establecer un punto de partida para la creación de esa actitud en el *Misal de Sherbone*.³⁷⁰ A pesar de ello, aunque en el arte occidental coetáneo no hallamos ningún ejemplo de ello, sí que en el arte bizantino podemos encontrar ciertas similitudes con este motivo. Como hemos visto, desde el siglo VI las homilías bizantinas aludieron a que María no muestra un rostro afligido, sino que aparece como ese testigo del evento, cuyo gesto nos adentra en la cuestión de su compasión por el tormento de su Hijo.

La actitud de limpiar la sangre ha sido vinculada con la reliquia de la sangre de Cristo, que poseyó la propia Judith cuando abandonó Inglaterra en 1065. Antes de esta fecha, ya formaba parte de su familia, puesto que su padraastro, Balduino V de Flandes, la había heredado del emperador Enrique III. Por tanto, se ha justificado esa pose inusual con la presencia e importancia que adquirió la mencionada reliquia que estuvo situada en

³⁶⁹ Elisabeth Temple aludió a ese acto impulsivo de ternura y amor, que no tenía paralelos en ese contexto, anticipándose al retrato de gran emotividad de la Crucifixión de las siguientes centurias. Temple, *Anglo-Saxon Manuscripts, 900-1066*, 109.

³⁷⁰ Raw, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, 159.

una capilla.³⁷¹ Como Judith no la poseyó antes de 1067, la imagen podría haber sido diseñada para ilustrar la dedicación de la capilla de Cristo.³⁷² Sin embargo, ese argumento no justifica completamente la actitud de María, y que no hay herida ni sangre en el costado. La muestra de esa pose ha sido relacionada por Jane Rosenthal con la figura de Cristo, pero también con la *manus Dei*, expresando el rol de la Madre como la co-autora de la salvación, reconociendo su papel como progenitora. La salvación parte de su propia maternidad, pero también se vincula con la propia paternidad divina; María era la madre que dio a luz al Hijo de Dios. Por tanto, se produce una entrega plasmada visualmente en la que Dios otorga a su Hijo a María, quien lo entrega también a la Cruz para que se lleve a cabo el plan de la redención. Ella se proclama como la intercesora y coautora de esa salvación, de la que el fiel podía obtener una ayuda compasiva, imitándola en su tierno amor por Cristo.³⁷³

La compasión que ya había sido explorada mediante algunas oraciones privadas y meditativas en las que la Madre se proponía como ese principio de salvación, misericordia y compasión, también quedó patente a través de esa relación visual que se produce entre los cuerpos de la Madre y el Hijo; esta acerca su brazo y su pecho al de Él. El paralelismo corporal nos expone la participación de ambos en la propia Salvación, ya que sin la maternidad no se hubiese producido la muerte de su Hijo y, por consiguiente, la no salvación de la humanidad. En definitiva, el énfasis visual corpóreo que se manifiesta en la imagen nos adelanta la cuestión de esas representaciones conmovedoras de la *Compassio Mariae* que se produjeron en décadas posteriores.

María y Cristo se convirtieron en los protagonistas no solo de la imagen sino de las alabanzas que se les deben dirigir como gratitud por redimir a la humanidad, apelando

³⁷¹ La importancia de esta reliquia fue una constante a lo largo de la Baja Edad Media. Así, la citada investigadora ha demostrado cómo desde su recibimiento en el monasterio de Weingarten, se produjo un cambio iconográfico en las miniaturas: Christine Marie Sciacca, *The Gradual and Sacramentary of Hainricus Sacrista (Pierpont Morgan Library, M. 711): Liturgy, Devotion and Patronage at Weingarten Abbey*. Tesis doctoral (Columbia University, 2008).

La presencia de la reliquia de la sangre generó otros motivos como el *peplum cruentatum* en las representaciones bajomedievales en Praga. El motivo representaba el velo ensangrentado de la Virgen, con el que recogió, en la Cruz, la sangre que manó del propio Cristo. Hamburger ha analizado cómo la miniatura de la Crucifixión de Judith se adelantó tres siglos a las imágenes que posteriormente presentaron el tema: Jeffrey Hamburger, "Bloody Mary: traces of the peplum Cruentatum in Prague-and in Strasbourg", en: Zoë Opačić y Achim Timmermann, *Image, Memory and Devotion: liber amicorum Paul Crossley* (Turnhout: Brepols, 2011), 1-33.

³⁷² Patrick McGurk y Jane Rosenthal, "The Anglo-Saxon gospelbooks of Judith, countess of Flanders: their text, make-up and function", 275.

³⁷³ Jane Rosenthal, "An unprecedented image of love and devotion: the Crucifixion in Judith of Flander's Gospel Book", en *Tributes to Lucy Freeman Sandler: in illuminated manuscripts*, editado por Kathryn Ann Smith, Carol Herselle Krinsky (Turnhout: Brepols, 2007), 27- 28.

a su compasión³⁷⁴; una compasión que se plasma a través del gesto, con el que se manifiesta también el amor de una Madre hacia su Hijo, en un deseo de consolarlo, aliviando su dolor.

El deseo de ese amor, intercesión y compasión insta a Judith a comprender la Crucifixión como una exaltación, compartiendo la visión de san Juan para ver la divinidad de Jesús que parece inseparable de su humanidad,³⁷⁵ pero también como una forma de proclamar su piedad, identificándose con la propia figura de María, quien, al igual que ella, expresa ese amor por Cristo, iniciando esa *imitatio Mariae*.³⁷⁶ La Virgen extiende su brazo, protegiendo a la propia figura de Judith, quien también aparece amparada por la propia Cruz. La forma de vestir que presenta la Madre de Dios y la promotora están conectadas, diferenciándose solo en el velo mariano. Es proclamada como una mujer piadosa, devota de la Madre, pero también como una mujer opulenta, como queda expuesto en sus ropajes. Además, el vínculo íntimo entre ambas figuras femeninas prosigue en la presencia de un elemento: el libro. En la miniatura, la Virgen sostiene uno al igual que Judith, quien encargó el evangelionario que recoge la mencionada imagen.

Judith lleva su mirada hacia la imagen, con la que proclama su devoción y piedad, emulando a la propia Virgen. Mary Dockray-Miller indicó que esa emulación es un deseo de anunciar la alfabetización y conocimiento textual de Judith, ya que es conocido el topos de la Virgen leyendo a Isaías en el momento de la Anunciación.³⁷⁷ Sin embargo,

³⁷⁴ Un ejemplo de esta cuestión en: Barré, *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur. Des origines à saint Anselme*, 266- 267.

“O dei genitrix piissima, domina mea, dulcedo mea, consolatio mea, post Dominum ad te tota deuotione confugio, et me ipsum tibi trado, ut sim post filium tuum tibi seruus perpetuus. Licet 5 enim sim seruus filii tui, ab ipso plasmatus eiusque precioso sanguine redemptus, tamen pre cunctis mortalibus quos redemit, plus peccatorem me esse recognosco. Confugio itaque ad tuam immensam clementiam, ut per te purificatus peruenire ualeam ad filium tuum qui me redemit. Ne me queso despicias, domina mea piissima, ad te 10 clamantem et ad te fugientem miserum, sed suscipe me in fide tua, quae es spes omnium miserorum, et neminem ad te confugientem despicias. Sal[ua me mise]rum, misericordissima domina, tua intercessione, et numquam me paciaris predam fieri hostibus, nec captiuari animam meam, sed semper sub tua defensione protectus 15 atque ab omnibus angustiis et tribulationibus liberatus, preteritis, presentibus et futuris, oro, domina mea piissima, seruus tuus semper uocari et esse merear, ut per piissimas preces tuas ad regnum filii tui et gloriam Ihesu Christi domini nostri peruenire ualeam. Et cum dies finis uitae meae aduenerit, succurre mihi et adiuua me, ut nihil preualeat in me pars iniqua, sed in tuo singulari merito Zabulorum omnium effugetur mortifera dominatio, et libera animam de inferni uoragine tartareique baratri aeterna dampnatione, quatinus tua mirabili a malis omnibus erectus protectione, adipisci merear tuis meritis aeterni premii remunerationem, ut qui tuae uirtutis presidio 25 fideliter subueniri desidero, tecum ualeam perenniter gaudere in celesti regno, per eum qui uiuit et regnat in saecula saeculorum”.

³⁷⁵ “St John the Evangelist: between two worlds”, en *Early Medieval Text and Image I: The insular Gospel*, 244.

³⁷⁶ Rosenthal, “An unprecedented image of love and devotion: the Crucifixion in Judith of Flander’s Gospel Book”, 29-30.

³⁷⁷ Mary Dockray- Miller, *The books and the life of Judith of Flanders*, 54.

¿ese deseo de emulación pudo llevarle a suscitar el motivo de la compunción? La cuestión de qué tipo de emoción experimentó Judith toma una gran relevancia para alcanzar la total comprensión de la representación. La necesidad de la imitación de María por parte de Judith está dirigida a apelar y despertar su compasión, en esta ocasión a la propia Judith. No obstante, si la mirada dirigida hacia la Madre de Dios podía suscitar esa emoción, el resto de la imagen promovía también otra emoción: la *compunctio*. Como ha propuesto Marcello Angheben: “no se puede descartar la proposición de que la expresión del sufrimiento tanto de Cristo como de la Virgen pretendía producir otros sentimientos como la compunción, el miedo o el amor.”³⁷⁸

La compunción fue uno de los afectos más importantes en la Edad Media, considerándose como una característica central de la vida en oración, tanto para eclesiásticos como para laicos, pudiendo ser ejercitada de forma diaria. Este término designa una emoción que va mucho más allá del luto o la tristeza- aunque, en ocasiones, hayan sido utilizados como sinónimo-, estableciéndose como una respuesta afectiva a la gracia de Dios, que surge de ese recuerdo del pecado y del temor, como resaltó Irene Hausherr.³⁷⁹ El devoto, a través de la autoconciencia y la meditación, despierta esa compunción, tomando conciencia de los pecados, ya fuesen propios o ajenos, arrepintiéndose de los mismos, buscando y deseando alcanzar la salvación. Una vez producido ese miedo ante la pérdida de la salvación, este se va desvaneciendo a través de ese dolor y penitencia, dando paso a un nuevo sentimiento en el corazón del devoto, donde comienza a surgir ese amor por la alegría de la salvación.

La palabra latina *compunctio* fue traducida al inglés antiguo, incluyéndose en diversas obras monásticas y espirituales vernáculas como ha expuesto McEntire.³⁸⁰ La citada investigadora ha analizado cómo la compunción fue alejándose de esa espiritualidad monástica cerrada para abrirse hacia una más pública, por lo que esta fue

³⁷⁸ Marcello Angheben, “The Humanisation of God’s Image in Pre-Conquest English Manuscripts and the developpement of affective piety” (en prensa). A este respecto, el citado investigador ha propuesto también la necesidad de distinguir entre la compasión empática y mimética. Esta cuestión fue tratada en la jornada destinada a las devociones y emociones celebrada en la Universidad de Poitiers que próximamente aparecerá en una publicación: Marcello Angheben, “Dévotion et émotions. L’emergence de la piété affective et son impactu sur les images (X-XIV siècles)”. Comunicación presentada en la Journée d’études: Dévotion et émotions. Pour une approche croisée des images et des textes, Poitiers, 16 de mayo de 2023. Me gustaría agradecer a Marcello sus reflexiones y consejos sobre la compasión en la miniatura del medio inglés.

³⁷⁹ Irene Hausherr, *Penthos: The doctrine of Compunction in the Christian East* (Cistercian Publications c/o Liturgical Press, 1982), 32.

³⁸⁰ Sandra J. McEntire, *The Doctrine of Compunction in Medieval England: Holy Tears* (Nueva York: Edwin Mellen Pr, 1991), 83.

conocida también por el laicado, que tomó conciencia e interiorizó por sí mismo la importancia de despertar y tener esta emoción entendida como una gracia divina. La compunción fue percibida en el medio inglés no sólo como una gracia penitencial, sino también bautismal; estimular exteriormente el recuerdo del pecado ayudó a exteriorizarlo a través de las lágrimas que ayudaron a “lavar” el alma del devoto de todos los pecados.³⁸¹ Así, en esta representación de la Crucifixión, se está estimulando y materializando de forma visual esa compunción de Judith, por la que se pretendía lograr la transformación personal para adquirir la unión con la divinidad.

Esta experiencia escatológica anímica se puede trasladar a las diversas representaciones aquí expuestas debido a esa popularización de la doctrina anglosajona. En este ámbito, como propuso Marcello Angheben, se produjo un desarrollo temprano de la piedad afectiva, sugiriendo un cambio de la imagen de la divinidad en un contexto devocional.³⁸² Este cambio, no sólo se manifiesta la presencia o el estímulo de esa emotividad, sino también se insiste en el cambio de énfasis que sufrió la imagen desde finales del siglo X, exponiéndose esa nueva forma de adentrarse en la Pasión de Cristo y la compasión de la Madre, que surgió en un contexto monástico, llegando a trasladarse posteriormente hacia el laicado, convirtiéndose en un signo hacia el devoto. Se llevó a cabo una combinación en la que se aunó el dolor y la intercesión en la figura de María. Ambos modelos siempre estuvieron presentes. Como subrayó Meyer Schapiro, las imágenes aquí propuestas nos muestran desde el siglo X, esa imaginación religiosa hacia lo concreto, en la que la elaboración de relatos sagrados anticipa ese final de la Edad Media, reivindicando la participación y recreación.³⁸³

La diversidad aquí analizada evidencia las diversas tradiciones que formaron parte de las devociones teológicas no solo de los clérigos sino también de los laicos, cuya piedad tomó como elemento central la espiritualidad defendida y promulgada por la reforma monástica. De hecho, varias de las oraciones privadas, siendo algunas adaptadas a la *oratio* pública eclesiástica, revelan esa visión sobre la naturaleza humana de Cristo y la Redención, poniendo de manifiesto ese cambio en la espiritualidad afectiva en la devoción personal del siglo XI que fue expuesto por san Anselmo. Sin embargo, las

³⁸¹ Hausherr, *Penthos: The doctrine of Compunction in the Christian East*, 107.

³⁸² Marcello Angheben, “The Humanisation of God’s Image in Pre-Conquest English Manuscripts and the development of affective piety” (en prensa).

³⁸³ Meyer Schapiro, “The image of the Disappearing Christ. The Ascension in English Art around the Year 1000”, en: *Late Antique, Early Christian and Medieval art* (New York: George Braziller, 1979), 277.

citadas imágenes nos muestran cómo la aparición del dolor mariano se produjo mucho antes que la propia meditación afectiva de san Anselmo.

La aflicción mariana en las escenas de la Pasión, junto a la convivencia de sus lágrimas, buscando la mimetización del devoto, fue imponiéndose paulatinamente, hasta llegar a su máximo esplendor en la Baja Edad Media. Asimismo, dentro de la espiritualidad cluniacense, se contribuyó al propio aumento y difusión de la piedad mariana, manifestada, entre otros aspectos, en el sermón del abad Florete de Cluny, las primeras referencias a las lágrimas de María; unas lágrimas compasivas que brotaron en el abad cuando vio el crucifijo en su lecho de muerte, emulando a la Madre.³⁸⁴

La meditación sobre el sufrimiento de María, y la identificación con el mismo, comenzó a alcanzar un nuevo nivel en la obra de san Anselmo, quién otorgó a la imagen ese horizonte imaginativo, difundiendo que fueran utilizadas y adaptadas por las mujeres laicas como por los eclesiásticos en esa búsqueda personal de la conformidad de Cristo. La imagen afectiva de María tomó un nuevo rumbo que permitió la identificación afectiva con el sufrimiento de Cristo, entendiéndose como un acto de compasión. De esta forma, la representación de Ella no tuvo un cambio debido a la transformación de la representación de Jesús, sino más bien el giro que tomó la primera otorgó la posibilidad de introducir una nueva representación de Cristo, pasando de ese juicio a esa compasión, como ha defendido Rachel Fulton.³⁸⁵

Las oraciones inglesas, al igual que muchas de sus imágenes evidencian un emocionalismo y una nueva subjetividad, en los que María adquirió suma importancia, adelantándose así a los escritos de Anselmo de Canterbury o Juan de Fécamp, que fueron difundidos y copiados por todo el ámbito europeo, repercutiendo en ese giro en la afectividad religiosa difundida en el ocaso medieval.

³⁸⁴ John Munns, *Cross and Culture in Anglo-Norman England: Theology, Imagery, Devotion* (Woodbridge: Boydell Press, 2016), 94.

³⁸⁵ Rachel Fulton, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, 214.

III.B. El desmayo de la Virgen en la Crucifixión (XII-XV)

La nueva forma de espiritualidad que acaeció en la Baja Edad Media, centrada en la humanidad de Cristo, se basó casi de forma exclusiva en la búsqueda de la afectividad del fiel, en la que emociones como la alegría, el miedo, la vergüenza, el dolor o la compasión formaron parte de ese periplo espiritual. No sólo se buscó esa *Imitatio Christi*, sino que también, como vía de unión hacia lo divino, se fomentó la *Imitatio Mariae*, en su vertiente como madre afligida relacionada con la divinidad.

La actitud que presenta María ante ese dolor durante la Crucifixión, la convirtió en un sujeto activo, invitando al devoto no sólo a sufrir con ella, sino también a tomar esa perspectiva interior que fomentó esa visión empática. Así, la compasión fue entendida como el afecto más apropiado que podría presentarse y dirigirse a la Madre, ya que permitía a la audiencia trascender, unirse a la propia divinidad, consiguiendo así un efecto en la salvación.

La aflicción mariana se convirtió pues en un modelo de respuesta compasiva y didáctica; sus lágrimas eran un estímulo afectivo para meditar sobre el dolor, el cual podría ser albergado si se mostraba esa empatía no solo con la figura mariana sino también con el otro. Su tormento era mucho más próximo al devoto que el de su Hijo, ya que este se presentaba como único, propiciando una actitud para comprender y asimilar lo que significó la muerte. Es por ello que se produjo una aproximación hacia sus lágrimas por autores como Pedro Damiano. En su *Comentario Exegético sobre la profecía de Simeón*, se hace referencia directa por primera vez al término de la compasión, tal y como se entendió en los siglos posteriores, aludiendo a ese sufrimiento físico y mental que mantuvo la Virgen: “Y la bienaventurada María, cuando bajó su hijo al templo y Simeón lo tomó en sus brazos, escuchó: “Y la espada atravesó tu propia alma.” Y, si lo hubiera dicho abiertamente mientras tu hijo sintiera la Pasión en su cuerpo, también a ti te habría traspasado la espada de la compasión.”³⁸⁶

María se presentaba como una figura próxima al fiel, invitándole a compartir sus emociones y a identificarse con ella. Sin embargo, al mismo tiempo se distanciaba, ya

³⁸⁶ “Beata vero Maria, cum filium ad templum deferret et hunc Simeon in ulnis acciperet, audivit: "Et tuam ipsius animam pertransivit gladius". Ac si aperte diceret: dum Filius tuus senserit passionem in corpore, te etiam transiget gladius compassionis in mente”. Mone, *Lateinischen Hymnen des Mittelalters*, 154 recogido en: Sticca, *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages*, 101.

que era ella quien alumbró a Cristo de una forma diferente al resto de madres, participando en la propia Salvación, lo que le permitió adquirir su rol de co-redentora. A pesar de ello, la Pasión se hizo presente a través de su propio dolor y compasión, que suponen una aflicción materna que no puede ser comparada con nada. Como explicó Ulrich Barton: “María se presenta como la cosa real del sacrificio de la pasión, y a través de él, el receptor aprende lo caro que compra su salvación”.³⁸⁷ Por lo tanto, Ella no es vista solo desde la perspectiva maternal sino también desde la de co-redentora.

A lo largo de la literatura del ocaso medieval, se buscaron motivos y pasajes de hechos específicos sobre la Pasión, que apenas fueron desarrollados por los Evangelios, con los que se pretendía que el creyente empatizará con los personajes sagrados - la Virgen o Cristo- para garantizar su intercesión y salvación. Por lo que, la meditación de esos acontecimientos se convirtió en una herramienta necesaria para lograr esa condición empática, proponiéndose como el gran ejemplo la compasión de María por su Hijo. La presencia de la *Compassio Mariae* estuvo ligada a esa evolución religiosa medieval que presencié un cambio desde el siglo X y XI, produciéndose una aproximación hacia una piedad mucho más interna, en la que el individuo imaginó compartir el sufrimiento de Cristo. Este ideal de *Imitatio Christi*, se ejemplificó en el siglo XI por medio de esa devoción hacia su humanidad, pero también hacia la figura de María, como se demuestra en los escritos de Anselmo de Canterbury.

Anselmo expuso, entre diversas y complejas cuestiones, la grandeza de la figura de María. La presencia de Ella en sus escritos es reducida; su doctrina ejerció una gran influencia dentro del pensamiento mariológico en la Baja Edad Media. Aunque, como mostró Vauchez: “no había llegado todavía la hora de la devoción sensible o patética a la humanidad de Cristo, aunque nos encontremos ya con algunos signos.”³⁸⁸ Sin embargo, comenzó a introducirse esa experiencia personal de María como participante en los eventos de la Pasión.

La devoción mariana de san Anselmo estaba ligada a la posición de la Virgen como Madre del Salvador, rogándole que interceda por él ya que Ella dio a luz a quien mediaría por la humanidad.³⁸⁹ Esta premisa conllevó que declarase que la salvación no

³⁸⁷ Ulrich Barton, *Eleos und compassio. Mitleid im antiken und mittelalterlichen Theater* (Berlin: Brill Deutschland, 2016), 221.

³⁸⁸ André Vacuhez, *La espiritualidad del Occidente medieval (Siglos VIII-XII)* (Madrid: Editorial Cátedra, 2001) (Ed.Or. 1975), 73.

³⁸⁹ Richard Southern ha demostrado cómo Anselmo, en su devoción mariana, fue el responsable de alabar algunos de los milagros atribuidos a María, que oyó durante su juventud en Roma. Richard W. Southern,

solo dependía del Hijo sino también de la Madre. Tres de esas oraciones fueron dedicadas a la Virgen, exponiendo una nueva forma de abordar su figura. No se trataba, como fue usual en la Edad Media, simplemente de comprender los puntos en común que presentaban el devoto y el santo al que se dirigía la oración, ya que este no fue un método efectivo para orar a Ella, debido a que no compartió ninguno de los pecados del fiel. Por lo que Anselmo propugnó otra vía de aproximarse mediante la oración a María, centrada en la distancia y, a la vez, la grandeza que había con respecto a la humanidad.³⁹⁰ No obstante, el tema de la compasión no aparece introducido en ellas; este fue incluido en la *Oratio ad Christum, cum mens vult eius amore fervere* del año 1085 (*Oración a Cristo cuando la mente quiere ser encendida de su amor*).

El objetivo de la oración es expresar el amor hacia Cristo en su humanidad. Para ello, como explicó Anselmo, era necesario contemplar su dolor, para estimular las emociones y alcanzar la ternura. En este sentido, el abad se imagina como un testigo de la Pasión, visualizando no solo el desconsuelo de Jesús sino también de María, construyendo una contemplación empática del mismo. De igual modo, se establece un paralelismo entre la angustia de su alma y la de la Madre, intentando recrear esas sensaciones físicas y afectivas, como se manifiesta en su *Oratio II*:

¿Por qué, alma mía, traspasó ahora la espada del dolor? ¿Por qué no os embriagasteis con la amargura de las lágrimas, mientras él bebía con la amargura del corazón?

Mi señora misericordiosa, ¿qué fuentes arranqué de tus castísimos ojos, cuando viste a tu único hijo inocente ser atado, azotado y degollado ante ti? ¿Qué lágrimas derramaste sobre tu piadosísimo rostro cuando recibiste a tu propio Hijo, Dios y Señor tuyo, tendido en la cruz sin culpa [...]?³⁹¹

Se produce un relato de la Pasión articulado por medio de la compasión mariana, extraída de un contexto formal del ámbito litúrgico para convertirse en una cuestión

St. Anselm: A portrait in a Landscape (Cambridge: Cambridge University press, 1990), 98. También, Rachel Fulton, *Mary and the Art of Prayer: The Hours of the Virgin in Medieval Christian Life and Thought* (Columbia: Columbia University Press, 2017); Thomas Bestul, "St Anselm and the continuity of Anglo-Saxon devotional traditions", *Annuaire Mediaevale* 18 (1977): 20-41.

³⁹⁰ Richard W. Southern, *St. Anselm: A portrait in a Landscape*, 108.

³⁹¹ "Cur, o anima mea, te praesentem non transfixit gladius doloris acutissimi; Cur non es inebriata lacrymarum amaritudine, cum ille potaretur amaritudine fellis? Domina mea misericordissima, quos fontesdicam erupisse de tuis pudicissimis oculis, cum attenderes unicum filium tuum innocentem coram te ligari, flagellari, mactari? Quos fletus credam perfudisse piissimum tuum vultum, cum susciperes eundem filium tuum Deum et Dominum tuum in cruce sine culpa extendi [...]?" Cum acciperes in filium discipulum pro magistro, servum pro Domino". San Anselmo, *S. Anselmi Cantuariensis archiepiscopi opera omnia*, vol. III, editado por F, S, Schmitt (Seckau: Seccovii 1946-1961), 7-8.

afectiva, personal e imaginativa. Así, se toma consciencia de la necesidad de llegar a sentir lo que padeció la propia Madre, mostrando esa unión entre alma del devoto y la suya, evidenciándose ese cambio de “ver” a “sentir”, como ha señalado Carla Bino.³⁹²

La intensidad del dolor que afligió a María también fue explorada por uno de sus discípulos, Eadmer. En su *De compassione Beatae Mariae pro Filio Crucifixio*, formuló cómo este fue el más amargo de todos los dolores, reflexionando sobre cómo Ella pudo haberlo soportando sin “perder la vida”:

Pues verdaderamente atravesó tu alma con espadas de dolor, que te resultó más amargo que todos los dolores de cualquier Pasión en el cuerpo; pues toda crueldad que le fue infligida fue leve para los cuerpos mártires, o mejor, no fue nada en comparación con tu propia Pasión, que ciertamente atravesó con inmensidad todos los recovecos de benignísimo corazón. Y, en verdad, piadosa señora, no creía que tú hubieras podido soportarlo de ningún modo, torturado con tantos tormentos, sin perder la vida, a menos que te reconfortase te consolase el propio aliento de la vida, el aliento de toda consolación, a saber, el más dulce aliento de tu hijo, por cuya muerte os torturáis tanto [...] ³⁹³

El legado de Anselmo fue seguido por otros escritores como Juan de Fecamp, quién indagó sobre la necesidad de identificarse con Cristo a través de ese amor compasivo para motivar el deseo de compartir el sufrimiento. La cuestión de la identificación y participación en la angustia fue trasladada a María en su oración *Ardens desiderium ad Christum*, en la que definió cómo fue su aflicción: “¿Por qué, alma mía, no eres la brújula de la santísima Madre, mi señora querida, cuando con inexpresables sollozos, los miembros de su amado Hijo, clavados ante ella en la cruz, lloraban con vehemencia?”³⁹⁴

³⁹²Carla María Bino, “From ‘Seeing’ to ‘Feeling’. Monastic Roots of the ‘Theatre of Mercy’ (IX-XI sec.), *Hortus Artium Medievalium* 23 (2017): 579-589.

³⁹³“Sed, cum ad ipsam jus passionem ventum fuisset, et ipse cruci affixus hinc ipsam matrem suam, hinc discipulum, quem diligebat, prope astante intuitus esset, ne matrem penitus orbatam relinqueret. [...] Vere pertrans-ivit animam nam gladibus doloris, qui tibi amarior exstitit omnibus doloribus cujusvis passionis cor-pore; quidquid enim crudelitatis inflictum est cor-poribus martyrum leve fuit, aut potius nihil, com-paratione ipsius tue passionis, que nimirum sua immensitate transfixit cuncta penetralia tui benignis simi cordis. Et utique, pia domina, non crediderim te potuisse ullo pacio stimulos tanti cruciatus, quin vitam amitteres, sustinere, nisi ipse spiritus vitar, spiritus totius consolationis, spiritus scilicet dulcis- sini tui filii, pro quo motiente tantopere torquelatis”, te confortarel, le consolaretur”. Eadmer, *De compassione Beatae Mariae pro Filio Crucifixio*, en: *Patrologia Latina*, 159, 67.

³⁹⁴“Cur, o anima mea, non es compassa sanctissimae Matri ejus, dilectae Dominae meae, cum ineffabilibus singultibus Uni geniti sui dilectissimi membra coram se cruci confixa vehementissime de fleret?” Recogido en: Sticca, *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages*, 106. También: Lauren Elisabeth Mancía, *Devotion and Emotional Reform at the Eleventh-Century monastery of John of Fécamp*. Tesis doctoral (Yale: Yale University, 2013)

La emocionalidad del llanto de la Madre compasiva suscitó también la atención de Anselmo de Lucca. Él escribió una serie de oraciones dirigidas para la condesa, Matilde de Toscana. En ellas plantea cómo debe realizar y dirigir su rezo no solo a la Virgen como Reina del cielo sino también a su parte más humana, para lograr pedir el perdón y obtener la salvación.³⁹⁵

No solo Anselmo de Lucca, sino también Fécamp o Elredo de Rieval buscaron una meditación mucho más afectiva porque estaba destinada a mujeres, según ha argumentado Rachel Fulton.³⁹⁶ En este sentido, Elredo compuso una de las primeras meditaciones afectivas sobre la Pasión, incorporándolas a su *Regla de Vida para una reclusa*. Estas reflexiones fueron recibidas por una audiencia femenina y con ellas se invitaba a experimentar e identificarse con los acontecimientos que sufrió la Virgen, entre ellos, su aflicción:

Pero tú, virgen, cuya confianza en el Hijo de la Virgen es mayor que la de las mujeres que están lejos, sube a la Cruz con la Virgen María y la virgen discípula, ponte cerca y mira a su rostro, inundado de palidez. [...] ¿Estarán tus ojos sin lágrimas cuando veas las lágrimas de tu amada Señora? ¿Permanecerás con los ojos secos cuando la espada del dolor haya atravesado su alma? ¿No sollozarás cuando le oigas decir a su Madre: “Mujer, ahí tienes a tu hijo”, y decir a Juan: “Ahí tienes a tu madre”, ¿mientras confía a su Madre a su discípulo y promete el paraíso al ladrón?³⁹⁷

Los fragmentos aquí expuestos nos mencionan el dolor de la Virgen, ateniéndose a las lágrimas derramadas al contemplar a su Hijo en la Cruz, aunque no aluden a otra manifestación de esa aflicción por medio de la palabra o del gesto. No obstante, comenzaron a surgir desde el siglo XII y XIII intentos de definir qué fue la compasión mariana y cómo se ejemplificó a través de diversas actuaciones. Por tanto, podemos establecer que el significado de la compasión estuvo ligado con el auge de la piedad afectiva, lo que nos lleva a plantearnos: ¿qué entrañó la experiencia de la compasión en la Baja Edad Media?

La compasión estuvo asociada con el fulgor de la piedad afectiva, cuyo simbolismo no fue ni estático ni homogéneo a lo largo de los siglos. Su etimología latina, *compatior*, nos encamina hacia una definición más precisa: sufrir *con*. Por consiguiente,

³⁹⁵ Rachel Fulton, “Praying with Anselm at Admont: A meditation on practice”, *Speculum* 81 (2006): 700-733.

³⁹⁶ Fulton, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, 227-228.

³⁹⁷ Aelred, *De institutione inclusarum* 31, CCM 1: 671. Recogido por Luigi Gambero, *Mary in the Middle Ages: The Blessed Virgin Mary in the Thought of Medieval Latin Theologians* (California: Ignatius Press, 2005), 249.

se empleó para describir un sentimiento considerado como mutuo, comprendiéndose como el acto de misericordia realizado frente al sufrimiento ajeno e, incluso, como la emulación involuntaria hacia otra persona. De esta manera, Béatrice Laurenti defendió que la compasión no fue una categoría moral, sino más bien un concepto derivado de la medicina y la filosofía.³⁹⁸ En definitiva, esta emoción fue vista como un principio médico, pero también como una herramienta meditativa.

Desde inicios de la Edad Media, el tema afectivo fue comprendido desde una perspectiva moral dual, entre los vicios y las virtudes, entre la Salvación y la Caída. Es por ello que la compasión fue percibida como una de las virtudes principales, siendo solamente secundaria al amor de Dios. Sin embargo, Damien Boquet y Piroska Nagy han observado que a partir del siglo XI se produjo una evolución interna del pensamiento occidental, debido a la recepción de nuevas ideas insertadas en el contexto cultural provenientes de los campos de la filosofía natural y la medicina.³⁹⁹ El resultado de esto fue el reconocimiento de la vida afectiva como una parte de suma importancia de la naturaleza humana.

En diversos tratados médicos se expuso qué supuso la compasión,⁴⁰⁰ entendiéndose no tanto en una relación entre un “yo” y un “otro”, sino más bien una relación mucho más interior, entre el yo y el yo.⁴⁰¹ Igualmente, se definía en la medicina medieval la compasión como el dolor que sufría el cuerpo con otras partes. Esta visión se mantuvo en el campo de la escolástica, argumentando que la compasión, como una pasión vinculada a ese yo y al otro, fue también la emoción⁴⁰² que sintió otra persona, afectando

³⁹⁸ Béatrice Laurenti, “Emotional Contagion: Évart de Conty and Compassion”, en: *Affective and Emotional Economies in Medieval and Early Modern Europe*, editado por Andreea Marculescu y Charles-Louis Morand Métivier (Paris: Palgrave Macmillan, 2018), 107.

³⁹⁹ Damien Boquet y Piroska Nagy, “Medieval Sciences of emotions during the Eleventh to Thirteenth Centuries: An intellectual History”, *Osiris* 31 (1: 2016): 25.

⁴⁰⁰ Debemos señalar cómo en diversos escritos médicos del ámbito inglés, la compasión podría entenderse como la cirugía generó ciertas oportunidades para la compasión, mostrando cómo el dolor de una herida que puede sentirse tanto en otra parte del cuerpo como por otra persona. Virginia Langum, “The Wounded Surgeon”: Devotion, Compassion and Metaphor in Medieval England”, en *Wounds and Wound Repair in Medieval Culture*, editado por Larissa Tracy y Kelly DeVries (Leiden: Brill, 2015), 269-290.

Véase para una historia de la compasión: Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña. *Compasión. Una historia*. (Madrid: Instituto de Humanidades Ángel Ayala, 2021).

⁴⁰¹ Béatrice Laurenti, *La Contagion des émotions. Compassio une énigme médiévale* (París: Editions Classiques Garnier, 2016).

⁴⁰² El periodo medieval no conoció el uso del término emoción, sino que más bien se emplearon otros vocablos tales como afecto o pasión. A lo largo de este trabajo, y debido al conceso general en el mundo académico, emplearemos el término emoción, entendido como ese fenómeno cognitivo y afectivo. Esta definición es la que estuvo presente en la reflexión de la Edad Media sobre la afectividad.

no solo al cuerpo sino también al alma.⁴⁰³ Aristóteles, en la sección VI de su *Problemata*, ya había afirmado que dos personas que comparte una aflicción debían tener algo en común: “Aut quia natura nostra communis omnibus?”⁴⁰⁴

La necesidad de compartir el dolor, tras ver el sufrimiento de otro ser, relacionó al yo con su medio, haciendo posible que las emociones de una persona pudieran participar en los afectos de otra, lo que dio lugar a ese “contagio emocional”.⁴⁰⁵ Esa identificación empática implica también la estimación de la gravedad del que sufre, estableciéndose como este no es merecedor de ese sufrimiento, pero marcando esa separación consciente del que padece. Sin embargo, al compadecernos del otro, se establece que no es merecedor de ese sufrimiento desproporcionado. En palabras de Martha Nussbaum:

En el acto temporal de identificación, uno siempre es consciente de su propia separación del que sufre: es, por otro, y no por uno mismo, por lo que uno siente; y uno es consciente tanto de la mala suerte del que sufre como del hecho de que, ahora mismo, no es la suya. Si uno tuviera realmente la experiencia de sentir el dolor en su propio cuerpo, entonces precisamente no habría comprendido el dolor de otro como otro⁴⁰⁶

El aspecto del sufrimiento, de esa compasión, también se empleó en un contexto religioso, definiendo la emoción que se sentía al contemplar los sufrimientos de Cristo o de María. En el ocaso medieval se invitó a la audiencia constantemente a identificarse con el personaje sagrado trágico, compartiendo y aprehendiendo la compasión, como en el caso de María. Por lo tanto, se establecía no solo qué sentir sino también como hacerlo.

En la mayoría de los casos, en la Baja Edad Media la compasión va a ser vista como una emoción femenina. Como planteó Sarah McNamer, este modo afectivo estuvo estrechamente ligado a ese género, inclusive cuando fue adoptada por los hombres en el ámbito monástico.⁴⁰⁷ Rachel Fulton se posicionó en contra de esta argumentación, debido

⁴⁰³ Carla Casagrande y Silvana Vecchio, “Les Théories des passions dans la culture médiévale”, en *Les sujet des émotions au Moyen Âge*, editado por Damian Boquet y Piroška Nagy (París: Editions Beauchesne, 2009), 107-122.

⁴⁰⁴ Aristóteles, *Problemata*, sección VII, Recogido por: Béatrice Delaurenti, “Jalons pour une histoire de la “compassio”: controverses philosophiques et médicales sur la contagion du bâillement au XIV e siècle”, *Recherches de théologie et philosophie médiévales* 79 (2012): 166.

⁴⁰⁵ Laurenti, “Emotional Contagion: Évart de Conty and Compassion”, 119.

⁴⁰⁶ Martha Nussbaum, “Compassio: The Basic Social Emotion”, *Social Philosophy and Policy* 13 (1996): 35.

⁴⁰⁷ Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassio* (Pennsylvania: Pennsylvania Press, 2009), 7-14.

a que el género, en esta ocasión, podría ser una categoría engañosa.⁴⁰⁸ No obstante, es posible señalar que fue una práctica asociada eminentemente con lo femenino.

La compasión se presentó como un afecto claramente femenino desde la Antigüedad⁴⁰⁹, siendo reconocido en diversos escritos griegos, romanos y judíos, en los que emergió como respuesta ante dos clases de afecto: el profesado entre dos amados, y el de una madre y su hijo -como es el caso que nos ocupa-. Este razonamiento permaneció durante la época medieval, en la que se mantuvo la asociación entre lo femenino y lo emocional -frente a lo racional, que se unió a lo masculino-. Siguiendo la teoría del temperamento, la mujer quedó supeditada a una serie de emociones frías y húmedas: el pudor, el miedo, la modestia o la compasión. De esta manera, la compasión se presentó como una cualidad eminentemente femenina, como explicó Juan Crisóstomo: “en cierto modo es un tipo de mujer.”⁴¹⁰ Esa hipótesis se vio reforzado por la percepción que se tuvo de lo femenino en la Edad Media. Las mujeres eran más “carnales”, lo que le permitía identificarse con el cuerpo sufriente de Cristo, que se entendía como femenino, como ha defendido Caroline Bynum.⁴¹¹ Al estar relacionada con la mujer y practicarse por ella, la compasión va a adquirir una connotación negativa, siendo vista por la escolástica como una emoción engañosa y peligrosa.

Si la compasión es vista como una cualidad femenina, la aparición de María en el contexto de la Pasión, mostrando su aflicción, estaba más que justificada. La expresión de esta emoción fue la respuesta más adecuada a estos hechos. No obstante, esta réplica no podía ser desmesurada, ya que esta podría llegar a triunfar sobre la razón de la Resurrección. Los intentos de feminización de la lectura podrían haber sido de gran utilidad para entender el significado de la compasión, proporcionando una correcta identificación empática con la Madre por parte de los devotos. Igualmente, los hechos de la Pasión van a ser vistos y narrados a través de la óptica maternal, en donde el espectador

⁴⁰⁸ Fulton, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, 230-234.

⁴⁰⁹ “Compasisibile quodam modo est muliebre genus”. Esta perspectiva ha prevalecido en la contemporaneidad según Berlant. Laure Berlant, *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion* (Taylor & Francis, 2004).

⁴¹⁰ Juanita Feros Ruys, “An Alternative History of Medieval Empathy: The Scholastics and compassion”, *Emotions: History, Culture, Society* 2 (2018): 201.

⁴¹¹ Posteriormente, la noción de la fiscalidad de las mujeres y su vinculación con la carne, fue empleado por ellas mismas para argumentar en favor de esa *Imitatio Christi* a través de lo corpóreo. Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women* (California: University of California Press, 1988), 263.

asumió la perspectiva de la Virgen, no solo acompañándola como si se tratase de otro testigo de la Pasión, sino también aceptando y compartiendo su dolor.

Los comentarios patrísticos aquí expuestos insisten en la idea de que María había cooperado de forma directa en el cumplimiento de la promesa de la Redención. Sin embargo, a partir de los siglos XI y XII, asistimos a la gestación de una serie de textos que enfatizan el sufrimiento y agonía de la Virgen como *Mater Dolorosa* que llegó a experimentar en su propio tormento, el sufrimiento de su único Hijo. Por lo que, frente a una etapa anterior, en la que su papel siempre estuvo sujeto a su actuación en la Encarnación, ya desde finales del siglo XI asistimos a esa nueva reflexión sobre la actuación de María en el Calvario.

Bernardo de Claraval fomentó un nuevo camino dentro de la piedad occidental, en el que la compasión a la Madre ocupó un lugar fundamental. No buscó tanto una identificación mimética con esa emoción, sino más bien un sentido mucho más ético, indagando a partir de esa compunción el camino hacia el conocimiento y el amor.⁴¹² Bernardo fue el primero en usar el término *compassio Mariae*, en su *Dominica infra Octavam Assumptionis B.V. Mariae Sermo*, explicando cómo el sufrimiento de María fue más grande que el de cualquier mártir:

[...]Un dolor violento traspasó tu alma, de modo que hablamos de ti como más que un mártir. Estoy seguro que para ti lo que sentiste al compartir la Pasión de tu Hijo fue aún pero que la sensación de sufrimiento físico.
Ahora bien, ¿no fue la palabra peor que una espada para ti? ¿No traspasó tu alma, penetrando hasta la división del alma y del espíritu?⁴¹³

El martirio que tuvo fue único debido a que frente a los mártires que sufrieron solo corporalmente con Cristo, Ella murió también anímicamente con su Hijo:

[...] ¿No sabía ella de antemano que su Hijo iba a morir? Sí, sin duda. ¿No siguió esperando que él se levantara? Sí, fielmente. ¿Y, a pesar de esto, ella se afligió al verlo crucificado? Sí, mucho. Además, ¿quién eres tú hermano, o de dónde sacas este conocimiento, si te parece más asombroso que María comparta el sufrimiento de su Hijo por su compasión que el Hijo de María sufra en primer lugar? Si él podía morir en el cuerpo, ¿por qué ella no podía morir con él en su corazón? Fue la caridad, mayor que la de cualquier otro hombre, la que hizo, y fue también la caridad la que hizo morir a María con él en su corazón, y, después de esa caridad, nunca hubo otra caridad semejante⁴¹⁴

⁴¹² Fulton, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, 309.

⁴¹³ San Bernardo, *Obras completas de San Bernardo. IV: Sermones litúrgicos*, 413-414.

⁴¹⁴ *Ibid.*.

María es presentada en su dolor, falleciendo, desafiando la perspectiva de la aflicción que siente una persona; no podía ser experimentada con otra. Además, anuncia así el significado que tuvo la empatía, visibilizándolo a través de su propia experiencia. En este sentido, Ella no es vista solo como un modelo devocional sino también como un ejemplo ético. Su compasión fue una herramienta para que sus hermanos pudiesen conocer cómo amar a Dios, lo que conllevó comprender que sus pecados podrían perdonarse a través de la meditación afectiva.⁴¹⁵

Uno de los seguidores de Bernardo, Arnaldo de Chartres, continuó con la comparación entre la Pasión de Cristo y la compasión de la Madre, afirmando en su *De laudibus B.Mariae Virginis*: “En la cruz, Cristo fue movido por el afecto de su madre; entonces hubo una sola voluntad de Cristo y María, ambos juntos ofrecieron un holocausto a Dios: ella con la sangre de su corazón, el con la sangre de su carne.”⁴¹⁶

En este ambiente marcado por la definición de la aflicción y el tormento de María, comenzó a introducirse en Occidente imágenes en las que se tradujo esa cuestión a través de poses como el desmayo, reflejando esa nueva afectividad. Una de las primeras representaciones en las que se manifiesta esta argumentación es el *relieve de plata de la Crucifixión* (Fig.22), realizado en 1186, ubicado en el *Santuario de Albino* en Colonia.

⁴¹⁵ Fulton, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, 309.

⁴¹⁶ Arnaldo de Chartres, *De laudibus B.Mariae Virginis*, en: *Patrologia latina* 189, 1727.



Fig. 23. *Crucifixión en un relieve de plata*. 1186. Santuario de Albano, Colonia.

En el lado derecho de esta, se muestran tres mujeres -las tres Marías-, cuyas poses remiten a actitudes de dolor. Sobre ellas, figuran dos ángeles observando la escena del Crucificado. En el lado contrario aparece un grupo de hombres, entre los que destaca el centurión. Este señala con una de sus manos elevadas a Cristo crucificado. Delante del grupo masculino, más próximos al Redentor, aparece san Juan sosteniendo a la Virgen. Esta se desmaya a causa del dolor por la muerte de su Hijo, que se evidencia a través de esta reacción física.

La inclusión del desmayo en esta escena fue considerada por Schiller como “una inspiración que puede provenir de obras bizantinas.”⁴¹⁷ Un argumento bastante plausible puesto que el espasmo ya era conocido y representado en diversos medios en el arte bizantino. La composición es muy similar a la vista en la miniatura del *Salterio de Teodoro*, un siglo anterior a esta. María, al igual que en la citada miniatura, aparece a punto de desfallecer, cayendo hacia delante, mientras que san Juan la sostiene, frente a las Marías que aparecen al otro lado del grupo. Por tanto, podemos subrayar que este modelo pudo llegar a tierras occidentales siguiendo la manera bizantina.

⁴¹⁷ Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol.II, 153.

El interés por la *Compassio Mariae* fue continuado en el campo teológico. Se dejó atrás el trasfondo doctrinal, cómo se observa en el escrito atribuido a Ogero, *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius*. Este estuvo dirigido a las hermanas de un convento de clarisas en 1260.⁴¹⁸ En él, se muestran esas imágenes poéticas y patéticas, que exaltan las cualidades emocionales y maternas de María, sugiriendo una compasión mucho más cercana y, por ende, un acto más doloroso:

La madre sentía los dolores de Cristo. La Virgen soportó la espada del dolor que engendró, eran las heridas propias de la madre de Cristo que moría, los dolores de Cristo habían sido torturadores de su madre [...], ella misma era la que más gran dolor tenía. En su mente se cernían dolores inmensos y no podían volverse hacia afuera. En su interior los salvajes dolores surgidos rompían con la mayor fiereza el alma de su madre. En su carne nos liberaba Cristo de la deuda de la Muerte, que era más grave que morir para el alma de la madre. En su alma el dolor se ensañaba con crueldad, prefería morir que vivir tras la Muerte de Cristo, porque entonces estaba muerta en vida.

Junto a la cruz estaba María (Juan, 19.25) observando con rostro benigno a Cristo colgado en el madero de la cruz, tronco cruel, y arrodillada y las manos juntas, las alzaba hacia lo alto abrazando la cruz, derrumbándose, y la sangre regaba sus besos en todas las partes desnudas de Cristo, allí postrada yacía hundida por la inmensidad de su dolor, pero la fuerza de su gran amor la instaba a levantarse encendida [...]. Verdaderamente era torturada por un gran dolor⁴¹⁹

A lo largo del fragmento, la Virgen llora, agoniza, sufre, suspira, pero se mantiene digna en esa manifestación del tormento. Frente a esto, Bernardo ya había definido la idea de la compasión mariana vinculada al sufrimiento de Cristo, lo que permitió que esta fuese vista como un elemento más de la historia de la salvación, propiciando la representación y meditación de su sufrimiento. Por lo que esa intensa meditación mariana fue la respuesta suscitada hacia la creciente devoción por parte de los fieles, que encontraron en ellas nuevos términos de piedad, devoción y veneración.

⁴¹⁸ Este texto aparece atribuido a san Bernardo en la *Patrologia Graeca*. No obstante, Barré señaló cómo este texto encaja dentro de la estructura de los escritos de Ogero. Véase: Barré, *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur. Des origines à saint Anselme*, 251.

“Mater sentiebat Christi dolores. Virgo quem peperit gladium est passa doloris, Christi morientis vulnera matris erant, Christi dolores fuerant tortores in anima matris. [...], ipsa erant, quam dolor magnus tenebat. In mente ejus creverant immensi dolores, nec poterant exterius refundi. Intus atrocius saevientes dolores nati matris animam gladiebant. In carne Christus solvebat debitum mortis, quod gravius erat quam mori animae matris. In anima illius dolor saepe saeviebat, optabat mori quam vivere post mortem Christi, quod male vivens mortua tunc erat. [...]

Juxta crucem stabat Maria (Joan. xix, 25) considerans vultu benigno Christum pendentem in crucis ligno, stipite sevo, pedibusque flexis, junctisque manibus levabat in altum, amplectens crucem, ruens, et oscula ejus, Christi qua parte sanguis nuda rigabat; ibi prostrata jacebat doloris immensitate depressa, sed eam erigere compellebat vis magni amoris incensam. [...]Erat enim vero magno cruciata dolore [...]”

⁴¹⁹ Ogero, *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius* en: *Patrología Latina* 182, 1137-1138.

Apareció así ese interés del fiel por buscar una relación más personal con la Virgen, basada no solo en la participación del amor sino también en su dolor. En este sentido, es necesario resaltar los comentarios de Ruperto de Deutz al *Cantar de los Cantares*. Este poema de amor del Antiguo Testamento ejerció una gran fascinación en diversos autores del siglo XII, influyendo el valor del amor en la espiritualidad monástica. En el comentario de Ruperto se expone la aflicción de María como si se tratase del dolor del parto acaecido en la Crucifixión. Esto se relaciona con la recomendación que realizó el Hijo a su discípulo querido, San Juan, interpretándose cómo un proceso cargado de aflicción. Es por ello que, la maternidad espiritual de María al pie de la Cruz cosechó gran éxito en la literatura del crepúsculo medieval. Ruperto la describe del siguiente modo:

exactamente así, porque [en el Calvario] la Santísima Virgen sufrió verdaderamente los dolores de una mujer en el parto, y porque en la Pasión de su Hijo dio a luz para la salvación de todos nosotros, ella es claramente la Madre de todos nosotros⁴²⁰

En el pasaje anterior, María es vista no solo como la Madre de Dios sino también como la Madre de toda la humanidad, siguiendo las palabras expuestas en el *Evangelio de San Juan* (19:26-27). Ella es presentada en la escena del Calvario siendo nuevamente madre de aquellos que se inician a ser hijos de la Iglesia a través de ese dolor tanto anímico como físico. Ese nuevo alumbramiento fue visto como la salvación para la humanidad, que partió no solo de la muerte de Cristo sino también por la agonía de la Madre. Ruperto, según Fulton, emplea la figura de María para lograr configurar una respuesta “femenina”, basada menos en la lectura y más en lo visual, ya que esto sería lo apropiado para aquellas fieles que quisieron lograr la comprensión de lo acaecido en la Cruz.⁴²¹

La idea del dolor y ese nuevo parto en la Crucifixión también fue desarrollada por Amadeo de Lausana. Este incitó a su audiencia a imitar el dolor de María al contemplar el fallecimiento de su hijo. No obstante, como hemos desarrollado en líneas anteriores, la presencia de este argumento estaba ya en la homilética oriental. Jorge de Nicomedia había planteado esos tormentos ya en el siglo IX. Este pasaje fue retomado por Amadeo de Lausana, quien describió el tormento de María como si se tratase de un verdadero parto,

⁴²⁰Rupert de Deutz, *In Joannem* 13, recogido por: Gambero, *Mary in the Middle Ages: The Blessed Virgin Mary in the Thought of Medieval Latin Theologians*, 206.

⁴²¹Fulton, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, 308.

aunque no especificó si este produjo algún nacimiento, ya fuese físico y espiritual: “el corazón estaba abrasado de un inexpresable dolor.”⁴²²

La cuestión del parto doloroso se trasladó a la imagen medieval. Aunque, a excepción de Amy Neff, esta cuestión ha pasado desapercibida en los estudios visuales de la Baja Edad Media.⁴²³ Si bien es cierto que ha habido diversas aproximaciones a la cuestión corporal de Cristo,⁴²⁴ la postura que presentó la Madre ha quedado relegada a un segundo plano, casi remitida al olvido por parte de la historiografía.

El espasmo mariano debía comprenderse no sólo con un desvanecimiento a causa de la muerte anímica que padeció la Virgen, sino también como un síntoma de esos dolores que sintió durante su alumbramiento en la Crucifixión. Asimismo, esta cuestión traspasó desde la literatura al campo visual, surgiendo diversas imágenes, empleadas en distintos contextos en los que aparece este motivo. La ingente cantidad de representaciones en las que se ejemplifica esta cuestión a lo largo del crepúsculo medieval, nos llevan a seleccionar sólo algunas representaciones en las que se exhiben la recepción y el empleo de las imágenes por parte de una audiencia variada, como se observa, por ejemplo, en la doble capilla de *San Clemente* en Schwarzheindorf.

Esta construcción fue consagrada en 1151 como capilla de la corte, pasando en 1156 a iglesia de un convento benedictino, proyectada como una adición a la capilla.⁴²⁵ En ella, se alberga un programa pictórico realizado entre 1150 y 1160. Este se encuentra inserto en un marco iconográfico complejo e insólito en el arte medieval, que, según Neuss, se inspira en el comentario que realizó Ruperto de Deutz sobre *El Libro de Ezequiel*.⁴²⁶ Para Anne Derbes, el programa vincula dos ideas: la victoria del cristianismo sobre el judaísmo -implicándose algunas cuestiones antijudías- y el fervor por las

⁴²² Amadeo de Lausana, *Homilia V*, en: *Magnificat: Homilies in praise of the Blessed Virgin by Bernard of Clairvaux and Amadeus of Lausanne* (Kalamazoo, Michigan; Cistercian publications, 1978).

⁴²³ Neff, “The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, 255-257.

⁴²⁴ Podemos señalar a este respecto cómo en 1983 se realizó una controvertida contribución a la cuestión de la sexualidad de Cristo por Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (Chicago: University of Chicago Press, 1997) (Ed. Or. 1983).

⁴²⁵ Autores como Demus han propuesto atrasar esta fecha a 1160, tras la muerte de Arnolfo, cuando la iglesia se sumó al convento benedictino que fundó su hermana. Otto Demus, *Romanesque Mural Painting* (Nueva York, New York, H.N. Abrahms, 1970), 605-606.

⁴²⁶ Wilhelm Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum, Ende des XII. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche zu Schwarzheindorf* (Münster: Aschendorff, 2016), 51.

cruzadas, que ese extiende a lo largo de esas dieciséis escenas.⁴²⁷ Por la línea desarrollada en esta investigación, nos vamos a centrar en la imagen de la *Crucifixión* (Fig.24).



Fig.24. *Crucifixión*. 1150-1160. *Capilla doble de San Clemente*, Schwarzheindorf.

La *Crucifixión* se ubica en la iglesia inferior- que presenta una planta de cruz griega-, concretamente en la semicúpula del extremo sur. El elemento central de la escena es Cristo crucificado, en el momento en que Longinos clava su lanza y Estefatón está disponiendo la esponja empapada en vino y vinagre. En el lado derecho de la Cruz se ubica un grupo de hombres que está observando la escena. Delante de ellos, un centurión que porta una banderola dirige su vista hacia este grupo. En el lado contrario, el dolor se manifiesta en la figura de la Virgen, quien está a punto de desmayarse. Esta es sostenida por San Juan que la abraza para consolarla, colocando una de sus manos en su vientre. La aparición del desvanecimiento puede manifestar el contacto con Oriente, de donde pudo provenir la citada iconografía, exponiéndose así la recepción de la imagen bizantina adaptada al medio occidental. A este respecto, Hans Belting ha señalado cómo el convento tenía un sello donde se exponía una Virgen con el Niño, siguiendo el modelo de un icono oriental que pudo ser visto en Colonia.⁴²⁸ No obstante, aunque el motivo del

⁴²⁷ Anne Derbes, “The Frescoes of Schwarzheindorf, Arnolf of Wied and the Second Crusade”, en *The Second Crusade and The Cistercians*, editado por Michael Gerves (Londres: Palgrave Macmillan, 1992), 143.

⁴²⁸ Belting, *Imagen y Culto: una historia de la imagen anterior a la Era del Arte*, 439.

espasmo era conocido en Bizancio, la actitud de Juan posando su mano sobre el vientre de la Madre de Dios fue inusual en la iconografía bizantina.

Sobre la citada escena aparece una bóveda en la que se incluye una Tau, identificada en la exégesis medieval con la Cruz. Ambas imágenes están unidas al fundador de la capilla Arnaldo de Wied, quien la inició tras su regreso de la segunda cruzada en 1149.⁴²⁹ Durante la misma, Arnaldo -al igual que el resto de cruzados- fue considerado como *signatus*, es decir, firmado con la cruz. El empleo de ese signo fue visto como un símbolo de la redención de los cruzados.⁴³⁰

Amy Neff ha ofrecido una lectura sugestiva, uniendo los eventos contemporáneos con la presencia de la compasión de María, afirmando que la redención de la humanidad procede a través del vientre de la Madre de Dios, pero también de la propia Cruz.⁴³¹ Esto justificaría la pose de Juan, que no aparece consolándola o sustentándola en su desmayo, sino que sitúa su mano en el vientre mariano para confirmar su interpretación como fuente de la salvación de la humanidad. Así, la compasión quedaba manifestada a partir de su posición afligida pero también de la actitud del discípulo amado.

El sufrimiento y la labor de María durante el calvario continuó siendo explorada. Antonio de Padua definió el *partus dolorosus* como la angustia que sintió la Madre de Dios en la Crucifixión, que fue más próxima a la de un alumbramiento:

Con la bienaventurada María debemos reír y complacernos por el nacimiento de su Hijo. También debemos compartir su dolor, porque, en la pasión de su Hijo, su alma fue traspasada por la espada. Y ése fue el segundo parto, doloroso y lleno de toda amargura. Y esto no debe asombrarnos, porque veía fijado en la cruz por los clavos y colgando entre dos ladrones a aquel Hijo de Dios, que ella, virgen, había concebido por obra del Espíritu Santo y, virgen, había dado a luz⁴³²

Con ello, pretendía instar al devoto a la compasión de la Virgen. En este sentido, esos sermones fueron un encargo que recibió desde la orden franciscana; comunidad que ayudó en la difusión teológica y visual de la *Compassio Mariae*.

⁴²⁹ Arnold acompañó al rey en la misma, pasando una larga temporada en Constantinopla. Wolfgang Kröing, “Zur Transfiguration der Cappella Palatina in Palermo”, *Seitschrift für Kunstgeschichte* 19 (1956): 162-179.

⁴³⁰ Anne Derbes, “The Frescoes of Schwarzrheindorf, Arnolf of Wied and the Second Crusade”, 145.

⁴³¹ Neff, “The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, 256-257.

⁴³² San Antonio de Padua, *Sermones: Domingo I Después de la Natividad del Señor*, 1595, 4 de febrero de 2023, http://www.santaclaradeestella.es/BIBLIOTECA/MISTICOS/Sermones_de_san_Antonio.htm

El pasaje destinado al parto en el Calvario también fue defendido por Alberto Magno en su *Postilla super Isaiam*. Este planteó que María no pudo soportar el dolor natural durante el alumbramiento, por lo que tuvo que pagar la deuda con la naturaleza, sufriendo mucho más bajo la Cruz que en un nacimiento natural. Ese tormento fue el que profetizó el propio Simeón, mediante esa espada que atravesó su alma: “Porque le dolía, a saber, al estar colgado su hijo en la cruz, le exigió la naturaleza los lamentos que la Virgen había contenido para la naturaleza al parir. Entonces, pues, supo por el íntimo dolor de su corazón qué era ser madre”.⁴³³ De igual manera, en *Cuestiones sobre el Evangelio* comentó en la Pregunta 148 que la Virgen sufrió con su propio Hijo soportando los dolores del parto durante la Crucifixión, dando luz a toda la humanidad:

Una vez engendró al pueblo tanto con su parto como con su dolor; engendró a su primogénito sin dolor en su Nacimiento; luego engendró a todos los pueblos a un tiempo con la Pasión de su Hijo, cuando le sucedió también a ella para un auxilio similar, cuando la propia madre misericordiosa secundó al padre de las misericordias en la mayor obra de misericordia y, al mismo tiempo, regeneró consigo a todos los hombres⁴³⁴

A lo largo del siglo XIII este ideario se trasladó al campo visual, donde comenzaron a surgir imágenes en las que se fusionaban el desmayo de María con su alumbramiento en la Crucifixión. Estas tuvieron una gran repercusión en territorio italiano, como se muestra en la escena de la *Crucifixión* en el *púlpito del Baptisterio de Pisa*, realizada por Nicola Pisano en 1260 (Fig. 25). Este fue encargado por el arzobispo de la citada ciudad, Federico Visconti.

⁴³³ “[...] quando doluit, in cruce scilicet filio suo suspenso, natura gemitus expostulavit, quos paritura virgo naturae detinuit. Tunc enim per cordis intimum dolorem scivit, quid fuit matrem esse”. San Alberto Magno. *Postilla super Isaiam; Postillae super Ieremiam et Postillae super Ezechielem fragmenta* (Münster: Aschendorff, 1952), 110.

⁴³⁴ “Ergo aliquando peperit gentem simul, et cum parturitione et dolore: ergo peperit Filium suum primogenitum sine dolore in sua nativitate, postea peperit totam gentem simul in Filii passione, ubi facta fuit ei in adiutorium simile sibi, ubi ipsa mater misericordia Patrem misericordia in summo opere misericordiae adjuvit, et una secum omnes homines regeneravit”. Alberto Magno, *Quaestiones Super Evangelium*, 8 de febrero de 2023, en: <https://catholiclibrary.org/library/view?docId=/MedievalOR/AlbertusMagnusSMarialeSiveQuaestionesSuperEvangelium.00000058.la.html;query=ulcera;chunk.id=00000521>

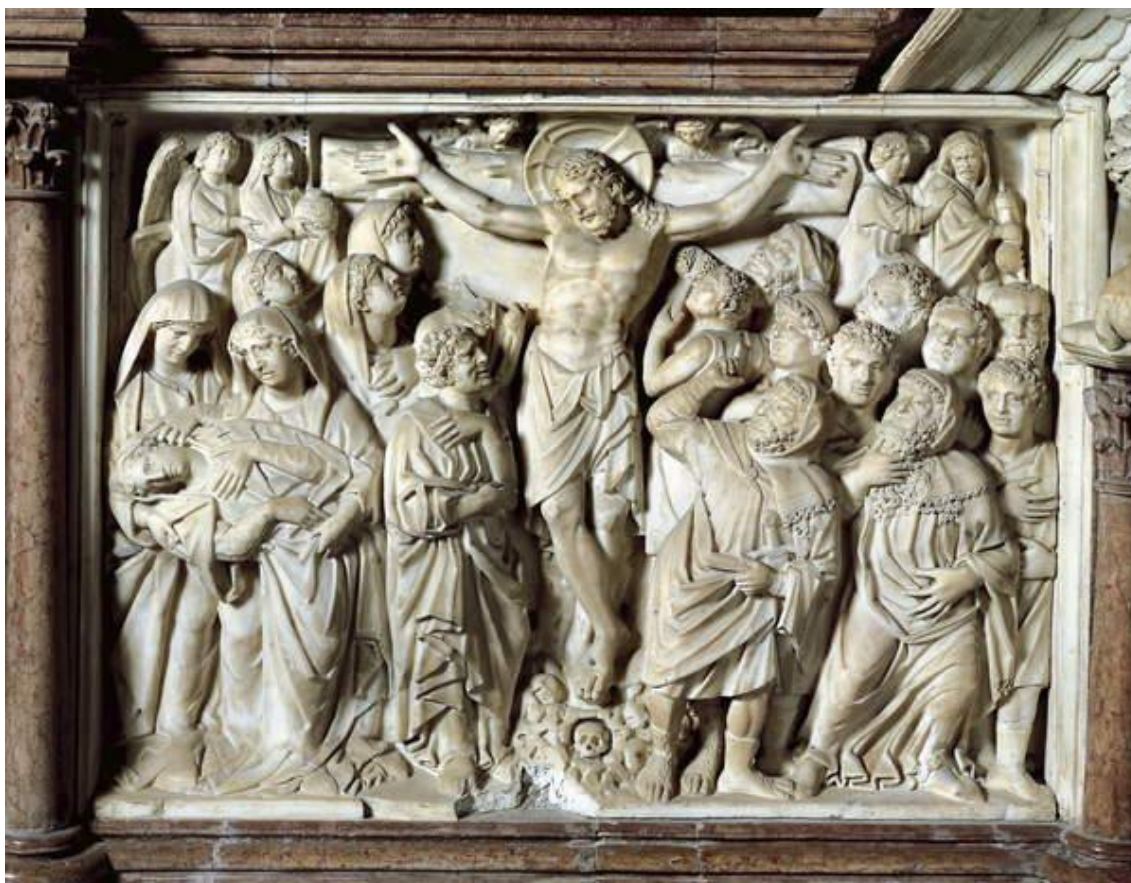


Fig. 25. Nicola Pisano. *Crucifixión*, Baptisterio de Pisa. 1260. Pisa, Italia.

En el púlpito del baptisterio pisano se desarrolló un programa marcado por la complejidad iconográfica, la perfección estilística y la comprensión de los prototipos clásicos.⁴³⁵ De esta manera se pretende exponer por medio de diversos temas la idea de la Redención de Cristo, haciéndola visible a través de las siete escenas que lo conforman, entre las que podemos destacar: *Anunciación*, *Nacimiento*, *Crucifixión* y *Juicio Final*.⁴³⁶ El mismo año de la finalización del púlpito, Visconti señaló diversos hechos notables de la vida de Cristo que entroncaba con el programa iconográfico citado.⁴³⁷

A lo largo de las representaciones anteriormente mencionadas, una de las figuras más sobresalientes es la de María. Su inclusión y protagonismo está relacionado con la idea de definir su complejo papel en la Iglesia, enlazado con la exegética medieval, como

⁴³⁵ Max Seidel, “Studien zur Antikenrezeption Nicolas Pisanos”, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 19 (1975): 307-392.

⁴³⁶ Joseph Polzer, “The Lucca Reliefs and Nicola Pisano”, *The Art Bulletin* 46 (1964): 211-216.

⁴³⁷ “De [...] mirabili incarnatione, nativitate, baptismate eius; [de] Spiritus sancti [...] descensione; [de] miraculis quae fecit]; de morte quam sustinuit, quando voluit, pro umani generis redemptione, de inferni spoliatione et de eius resurrectione et resurrectionis probatione.” Recogido por: Giuseppe Dell’Amico, *Federico Visconti di Ricoveranza, Arcivescovo di Pisa* (Pisa: Università degli Studi di Pisa), 256.

co-redentora. Es por ello que Visconti, siguiendo una larga tradición exegética, planteó a lo largo de sus sermones una definición de María como esa nueva Eva por la que se redimiría el pecado; un posicionamiento unido a la posición que la Virgen presenta en la escena de la Crucifixión en el púlpito. Aquí, María se muestra completamente desvanecida al contemplar la muerte de su Hijo⁴³⁸. La parte superior de su cuerpo se dobla hacia atrás conformando un ángulo recto, aunque mantiene sus piernas erguidas. La postura que manifiesta a la hora de posicionar sus brazos no es casual; uno de ellos lo dirige a su pecho, a su corazón, recordando así las palabras mencionadas en la profecía de Simeón, remitiendo a la idea de la compasión.⁴³⁹ La otra mano aparece situada sobre su propio vientre.

La colocación de ambas manos es bastante insólita. Si bien se ha señalado la deuda que tiene Nicola Pisano con el arte antiguo que estaba en Pisa, del que pudo tomar ese punto de vista, es necesario tener en cuenta cómo ese gesto se encontraba ya en el arte bizantino, presentándose una postura muy similar en *El fresco de la Crucifixión del monasterio de Mavriotissa*. A lo largo del siglo XIII las fórmulas bizantinas ya se habían extendido por territorio italiano, integrándose en diferentes composiciones. De hecho, en el relieve de la Crucifixión del púlpito pisano, podemos observar la inclusión de motivos usados por maestros bizantinos tales como: los ángeles que introducen y/o repelen a la *Ecclesia* y la Sinagoga o la actitud del centurión.⁴⁴⁰ Muchos de ellos llegaron a través de la recepción de obras, pero también con el traslado a Oriente de frailes, provenientes de las órdenes franciscana y dominica. Por ello, no sería arriesgado sugerir la posibilidad de asimilar esa posición por medio del arte bizantino. Muchos de los artistas del *Duecento* estaban ansiosos por nuevos enfoques en los temas religiosos que les permitieran una mayor expresividad de las figuras sagradas.⁴⁴¹ En el arte bizantino se halló una fuente iconográfica para la gestación de este tipo de imágenes, como pudo ser el caso del espasmo. A ello se suma cómo Siena, tuvo un contacto estrecho con la zona oriental, lo

⁴³⁸ Unos años más tarde, en 1265, repitió el motivo del espasmo de María en la Catedral de Siena. No obstante, hemos decidido analizar el caso de Pisa no sólo por ser el primero sino por la insólita posición y significado que presenta el desvanecimiento de María.

⁴³⁹ Este gesto estuvo vinculado con la aparición tanto en la literatura como en el capo visual con la espada que atravesó el pecho de María. Este motivo, que no vamos a analizar en este trabajo, ya fue desarrollado por Carol M. Schuler, *The Sword of Compassion: images of the Sorrowing Virgin in Late Medieval and Renaissance Art* (Columbia: Columbia University Press, 1987).

⁴⁴⁰ Fabienne Joubert y Jean-Pierre Caillet, *Byzantine Sources of the Crucifixion in Italy. Revisiting the Role of the Mendicants Estratto*, *Revista d'arte* 8 (2018): 1-22.

⁴⁴¹ Anne Derbes, "Sienna and the Levant in the Later Dugento", *Gesta* 28 (2,1989): 191-192.

que le ha llevado a plantear a Anne Derbes que pudo haber un vínculo directo entre el relieve de Nicola y la producción bizantina.⁴⁴²

La actitud de acariciar el vientre por parte de María, ha sido visto por Amy Neff como una señal del parto que sufrió en el propio calvario, estableciendo que ese tipo de posición significó el grito del dolor de una mujer en alumbramiento.⁴⁴³ Es por ello que, en el caso aquí analizado, la Virgen es sustentada por las Santas Mujeres -como si de unas comadronas más se tratase- quienes enfocan su vista no al crucificado, sino al propio vientre materno, evidenciando la importancia del mismo.

Ese signo de aflicción en el parto que causa el desvanecimiento de la Virgen está estrechamente ligado con el lugar que ocupa: el púlpito situado en el interior del baptisterio. Este fue uno de los edificios fundamentales tanto para la vida religiosa como cívica.⁴⁴⁴ De igual modo, el sacramento del bautismo cosechó una gran importancia para los ciudadanos, convirtiéndose no solo en el inicio en la cristiandad, sino también en el elemento que introducía al individuo en la sociedad cristiana del lugar, como señaló Enrico Cattaneo.⁴⁴⁵ El bautismo albergó la función de crear a esos ciudadanos de la tierra mientras que la pila actuó como el medio, como ese útero materno de la Iglesia del que surgieron los hijos de Dios, siguiendo el planteamiento expresado por San Pablo:

¿O no sabéis que todos los que hemos sido bautizados en Cristo Jesús, hemos sido bautizados en su muerte? [...] Porque si hemos sido unidos a Él en la semejanza de su muerte, ciertamente lo seremos en la semejanza de su resurrección.⁴⁴⁶

El sacramento del bautismo se convirtió en la muerte y la resurrección simbólica, necesaria para alcanzar la salvación. Esa premisa fue introducida en el propio púlpito a través de su forma hexagonal, relacionada con el sexto día en el que Jesús murió crucificado. A ello se suma el panel de la Crucifixión, en el que se conmemora el nacimiento de la Iglesia por medio de la sangre y del agua que brotan del cuerpo de Cristo. Desde el siglo V, quedó establecida la visión de la pila bautismal como el símbolo del vientre de la Virgen y el útero de la Madre Iglesia.⁴⁴⁷ Ya en el siglo V, León Magno había

⁴⁴² *ibid.*, 196-197.

⁴⁴³ Neff, "The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross", 258.

⁴⁴⁴ Eloise M. Angiola, "Nicola Pisano, Federigo Visconti and the Classical Style in Pisa", *The Art Bulletin* 59 (1977): 5-7.

⁴⁴⁵ Enrico Cattaneo, "Il battisterio in Italia dopo il Mille", en: Gilles Gérard Meersseman, *Miscellanea Gilles Gerard Meersseman* (Roma: Antenore, 1970): 171-195.

⁴⁴⁶ Romanos (6: 3,5)

⁴⁴⁷ Paul A. Underwood, "The fountain of Life in Manuscripts of the Gospels", *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950): 71.

defendido cómo al igual que la Madre dio luz al Salvador, el agua de la fuente generó al devoto. De tal manera que en su *Sermón LXIII, De Passione Domini XII*, planteó que la matriz de María tenía su equivalente en la de la *Mater Ecclesia*, cuyo seno -que sería la pila bautismal-, fue fecundado por el Espíritu Santo para dar continuidad al proceso de creación y salvación de los hijos de Dios:

Hizo y enseñó la conciliación del mundo, no solo lo supimos en la historia de los hechos pasados, sino que también lo sentimos en la virtud de sus obras presentes. Él mismo es quien, emanado del Espíritu Santo y de su madre la Virgen, fecunda su Iglesia inmaculada con esta inspiración, de tal manera que surja mediante la instauración del bautismo la multitud innumerable de los hijos de Dios, de los que se dice “los que no han nacido de la sangre ni de la voluntad de la carne ni de la voluntad del hombre, sino de Dios⁴⁴⁸

Probablemente, este complejo pensamiento teológico fuese desarrollado por Visconti que habría sido *concepteur*. En sus sermones, plantea la cuestión del dolor mariano que pudo provenir del conocimiento que tuvo de diversas obras franciscanas. Aunque desconocemos la pertenencia del arzobispo a alguna de las órdenes mendicantes, sabemos que tuvo un contacto estrecho con ellas, como se menciona en sus sermones,⁴⁴⁹ por lo que la reflexión por parte de Visconti sobre la *Compassio Mariae*, entroncaban con la tradición exegética medieval que intentó definir su significado.

En efecto, la devoción hacia la compasión mariana tomó un gran impulso con las órdenes mendicantes. Fueron principalmente los franciscanos quienes la extendieron a lo largo del territorio italiano. Así comenzaron a surgir composiciones en las que se escenificaba esa implicación total en el dolor que sintió María al pie de la Cruz. Es significativo el caso del *Stabat Mater (De Compassione Beatae M.V.)*, compuesto a inicios del siglo XIV. Se trata de un himno compuesto para las liturgias de Cuaresma y la semana de Pasión, convertido en uno de los escritos devocionales más populares para los laicos en el otoño medieval, debido a esa exposición magistral del tormento de la Madre de Dios:

Estaba la Madre Dolorosa

⁴⁴⁸ “Conciliationem mundi et fecit, et docuit, non in historia tantum præteritarum actionum novimus, sed etiam in præsentium operum virtute sentimus. Ipse est qui de Spiritu sancto ex matre editus Virgine incontaminatam Ecclesiam suam eadem inspiratione fecundat, ut per baptismatis partum innumerabilis filiorum Dei multitudo gignatur, de quibus dicitur: Qui non ex sanguinibus, neque ex voluntate carnis, neque ex voluntate viri, sed ex Deo nati sunt (Joan. 1, 45)”. San León, *Sermo LXIII, De Passione Domini XII, Patrologia Latina* 54, 356.

⁴⁴⁹ Joubert y Caillet, “Byzantine Sources of the Crucifixion in Italy. Revisiting the Role of the Mendicants Estratto”, *Revista d’arte* 8 (2020): 16.

Llorando junto a la Cruz
 En la que se encontraba su Hijo.
 Su alma dolorida,
 Apesadumbrada y gimiente,
 Atravesada por una espada.
 Oh, qué triste y afligida
 Estaba la bendita Madre
 Del Hijo unigénito⁴⁵⁰

Esa expresión externa manifiesta en el *Stabat Mater*, al igual que en otros himnos y textos, pudo verse influida por el surgimiento de las lamentaciones, del *Planctus Mariae*.⁴⁵¹ En ese tipo de composiciones, el elemento principal fue el drama y el lamento que soportó la Madre de Dios.⁴⁵² También tuvieron su reflejo en la aparición de escritos paralitúrgicos, en los que los eventos de la Pasión estaban vinculados a horas canónicas, implicando su recitación y revisión constante, como el *Officium de compassione beatae Mariae Virginis*. La aparición de esos dramas, cuya presencia se multiplicó durante la Baja Edad Media, tuvo su origen en la meditación sobre la *Compassio Mariae*, que apareció no sólo en el ámbito teatral o textual, sino también en el litúrgico, dando lugar al culto de los cinco gozos de la Virgen, que a su vez desembocó en la aparición de diversas cofradías. Además, como señaló Marrow, a partir del siglo XIII encontramos intenciones personales que se han convertido en sistemas de devoción en el medio privado, proporcionando un conjunto de prácticas y un corpus literario variado.⁴⁵³ Este argumento es posible trasladarlo al marco de la devoción mariana, en concreto, de su compasión.

La contemplación y meditación del dolor se convirtió en el medio más eficaz para hallar ese encuentro con la divinidad, en el que la devoción movió la imaginación, los

⁴⁵⁰“Stabat mater dolorosa, Iuxta crucem lacrimosa, Dum pendebat filius; Cuius animam gemem, Contrastantem et dolentem Pertransivit gladius O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti”. Clemens Blume y María Guido Dreves, *Analecta hymnica medii Aevi* 54- 55(Nueva York: R. Reiland, 1915), 312-313.

⁴⁵¹ Una cuestión señalada en: Reidert L. Falkenburg, “The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish, Literature and Painting”, en *Icon to cartoon: a tribute to Sixten Ringbom*, editado por Asa Ringbom y Marja Terttu Knapas (Helsinki: Society for Art History in Finland, 1995), 67.

⁴⁵² Carla Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del “Teatro della Misericordia” nel Meioevo (V-XIII secolo)* (Milán: Vita e Pensiero, 2008), 187-290.

⁴⁵³ James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, 10.

sentidos y las emociones de la audiencia. De manera que esa necesidad de sumergirse en la aflicción, motivó la aparición de composiciones como la *Donna del paraíso*. En ella se antepone la visión de la angustia de María antes que la sacralidad y tormento del Hijo, deseando que el espectador participe, experimente y se conmueva con esa emoción:

Santa madre, lleva esto a cabo: crucifica con fuerza los golpes en mi corazón, tú la Virgen más preclara de las vírgenes, no me seas ya Amarga, haz que yo me duela contigo, haz que pueda soportar la Muerte de Cristo como partícipe de su Pasión y que renueve la pena⁴⁵⁴

La meditación afectiva de la compasión se originó, como analizó Sarah McNamer, como una práctica entre las religiosas, impregnándose de esa feminización.⁴⁵⁵ No solo a través de los escritos que tuvieron una audiencia femenina, tales como los de Juan de Fécamp o Anselmo, sino que la propia escritura de las mujeres desarrolló un modo mucho más afectivo que la masculina.⁴⁵⁶ Si bien es cierto que mucho de los escritos de ellas estuvieron más destinados a la devoción sufriente de Cristo más que al papel social de María.

La implicación en esas originales prácticas devocionales no solo se benefició de la participación de la élite eclesiástica, sino también con la inclusión más activa de los laicos en la observación religiosa en el ámbito doméstico o en comunidades, contando con el influjo de las órdenes mendicantes. Estas propugnaron esa implicación emocional y afectiva en la Pasión de Cristo, pero también en los dolores de la Virgen, enfatizando la necesidad de sentirlo en sus propios cuerpos.

En el ideario teológico franciscano la presencia del desmayo de María, esa *imitatio Mariae*, estaba más que definida. Desde la biografía de San Francisco, el tormento de la Madre se convirtió en un elemento central de la piedad litúrgica, llegando a traspasarse hacia la piedad popular. Asimismo, surgieron no sólo referencias textuales sino también elementos visuales que se vieron impregnados por ese motivo.

Los franciscanos se convirtieron en uno de los patrones más prolíficos.⁴⁵⁷ La imagen jugó un papel determinante en estas nuevas prácticas afectivas. Se propuso como

⁴⁵⁴ “Sancta mater, istud agas, crucifige fige plagas cordi meo valide; Virgo virginum praeclara, mihi iam non sis amara, fac me tecum plangere, Fac ut portem Christi mortem, passionis eius consortem, et poenam recolare”. Blume and Dreves, *Analecta hymnica Medii Aevi* 54, recogido por: Sticca, *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages*, 98.

⁴⁵⁵ Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassio*, 7.

⁴⁵⁶ Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, 26.

⁴⁵⁷ Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (Nueva York: Phaidon Press, 1997).

un modo de percepción que otorgó esa experiencia sensorial para los fieles, ya fuesen religiosos o laicos, como una herramienta que facilitada y ayudaba a la autotransformación del devoto. Muchos de los artistas que trabajaron para la orden franciscana emularon las obras bizantinas, llevando a cabo una apropiación de su imaginaria.⁴⁵⁸ En el último tercio del siglo XIII se produjo el encargo de diversas representaciones por parte de la citada orden. Entre ellas, destacamos El *Crucifijo* pintado realizado por el Maestro de San Francisco (Fig.26).⁴⁵⁹ Probablemente fue miembro de la orden, realizando diversas obras para la misma,⁴⁶⁰ como el caso aquí analizado.

⁴⁵⁸ Anne Derbes y Amy Neff, “Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere”, en *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, 449-461.

⁴⁵⁹ Atribución realizada por Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, 77-79. Véase también: Dillian Gordon, “A Perugian provenance for the Franciscan Double-Sided Altar-Piece by the Maestro di S. Francesco”, *The Burlington Magazine* 124 (1947, 1982): 70- 77; Joanna Cannon, “Dating the Frescoes by the Maestro di S. Francesco at Assisi”, 65-69; Serena Romano, *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative* (Roma: Viella, 2001); Chiara Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*.

⁴⁶⁰ Miklós Boskovits y National Gallery of Art (U.S.), *Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. Collections of the National Gallery of Art, National Gallery of Art U.S* (Londres: National Gallery of Art, 2016), 934.



Fig.26. Maestro de San Francisco. Crucifijo. 1272. National Gallery, Londres.

Este tipo de cruces pintadas era empleadas para un uso procesional, siendo vistas por una amplia audiencia, que podía estar conformada desde frailes hasta laicos. También se ha planteado la posibilidad de que estas, salvo en las procesiones, pudiesen ubicarse encima del propio altar, convirtiéndose en una especie de retablo visto por la comunidad.⁴⁶¹

⁴⁶¹ Dilian Gordon, “Un crucifix du Maître de San Francesco”, *Revue du Louvre* 34 (1984): 260.

Estos crucifijos tendrían una doble cara, planteados para ser llevados en procesiones litúrgicas para ser depositados sobre algún altar.⁴⁶² Fue muy común que mostraran una representación pictórica en ambas caras. En el caso del crucifijo de la National Gallery, las marcas del reverso sugieren que alguna vez pudo estar pintando. No obstante, lo que sí presenta esta obra es un círculo ahuecado en el brazo vertical, sobre el que se colocó algún resto de la reliquia de la Vera Cruz.⁴⁶³

Cristo aparece muerto en la Cruz, como indica sus ojos cerrados, así como su cuerpo inclinado y balanceado hacia uno de los lados. Esta idea es enfatizada por la presencia de la sangre a lo largo de su costado, manos y pies. Además, se encuentra acompañado a ambos lados de la Cruz: en la derecha se muestra a san Juan -realiza el gesto de llevar su mano a la mejilla para aludir al dolor- y al soldado que reconoció a Cristo como el Hijo de Dios; en la izquierda aparece la Virgen desmayada que está siendo sostenida, a través de sus muñecas, por una de las Santas Mujeres.⁴⁶⁴

La actitud de sujetar a la María por medio de su muñeca ha sido interpretada por Dilian Gordon, como una evocación del arco de una bóveda -por ejemplo, el que podemos hallar en el *retablo de Perusa*-.⁴⁶⁵ No obstante, si analizamos el significado que llevó a incluir este gesto en la citada representación, se hace evidente que no fue algo casual. Este tipo de actitud ya era conocido en la Antigüedad, empleándose en diversos contextos, como la idea de guiar a alguien. Moshe Barasch realizó un análisis exhaustivo de la inclusión de esta pose en el arte medieval, defendiendo cómo el significado se siguió manteniendo.⁴⁶⁶ Es por ello que la aparición del mismo en una escena de gran patetismo,

⁴⁶² La cuestión del uso, así como la evolución de los crucifijos, ha sido analizada en: Evelyn Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana: e l'iconografia della Passione* (Roma: Multigrafica Editrice, 1980). Recientemente, Marcello Gaeto, *Giotto und die Croci dipinte des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290–ca. 1400)* (Münster: Rhema 2013).

⁴⁶³ David Bomford *et al.*, *Italian Painting Before 1400* (Londres: National Gallery Company Ltd, 1994), 54.

⁴⁶⁴ Se ha planteado que la figura que está sujetando a María puede ser María Magdalena. Sin embargo, no hay ninguna evidencia que afirme este argumento, por lo que hemos preferido señalar que se trataría de una de las Santas Mujeres. Martin Davies ha señalado que este grupo puede compararse con el fresco de La Lamentación de Asís, que tiene un carácter muy similar. Martin Davies, "An Early Italian Crucifix at the National Gallery", *The Burlington Magazine* 107 (753, 1965): 628.

⁴⁶⁵ Este mismo autor también ha propuesto que esta idea formal pudo inspirar *La Virgen de los Franciscanos* realizada por Duccio. Dilian Gordon, "Un crucifix du Maître de San Francesco", 257.

⁴⁶⁶ El mencionado investigador defendió esta interpretación para la Antigüedad. En la época medieval, este gesto también será retomado en dos contextos: *Descenso al Limbo* y *Ascensión de Cristo*. Moshe Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto* (Madrid: Akal, S.A., 1999) (ed. or. 1987), 136-152.

nos muestra cómo una de las Marías no sólo evita el desvanecimiento de la Virgen, sino que también está intentando orientarla en su tormento.

Esa solución compositiva de insólita originalidad no se presenta en otros crucifijos, como el del Louvre. La Virgen no aparece desmayada, sino que está mostrando su aflicción mediante la pose de acercar a su rostro el manto. No obstante, el Maestro de San Francisco retomó en el *Crucifijo* el motivo del espasmo, que ya había ejecutado en la escena de *La Lamentación sobre Cristo muerto*, inserta en el programa iconográfico de los frescos realizados para la *Basílica de San Francisco* en Asís. Todos ellos reflejan el significado de la Redención a través del sacrificio de Cristo, como se manifiesta en las palabras latinas incluidas en la parte superior de la Cruz: “he aquí, este es Jesucristo, rey de los judíos, salvador del mundo y nuestra salvación, que colgó por nosotros en el árbol de la vida.”⁴⁶⁷

Este tipo de escenas fueron usadas por los franciscanos como un medio para fomentar la meditación e identificación con los sufrimientos de Cristo o la aflicción de María. Esta última llegó a proponerse como un medio eficaz para fomentar el afecto por parte del fiel, promoviendo así esa identificación con el objetivo de alcanzar un crecimiento espiritual. También fue planteada como la respuesta más adecuada que debía seguir el devoto ante el sufrimiento y muerte del Redentor.

La inclusión del motivo del desmayo pudo venir del contacto estrecho que mantuvo la orden con Oriente, llegando a instalarse diferentes frailes de la misma en tierras orientales, y ejerciendo una gran influencia. Igualmente, muchos de los artistas italianos que trabajaron para la orden y se sirvieron de algunos modelos bizantinos, como sucedió en la *Basílica de San Francisco*.⁴⁶⁸

El especial énfasis que adquirió la representación de la Virgen a través de diversos motivos, como el caso del espasmo, motivó que fueran comisionadas, patrocinadas y consumidas por órdenes femeninas, como sucedió con las clarisas. Una de esas imágenes fue el *Díptico de La Crucifixión, Virgen con el Niño y Santos*, atribuido a Buenaventura Berlinghieri (Fig.27).

⁴⁶⁷La inscripción que aparece parte de una trascripción errónea del original. David Bomford *et al.*, *Italian Painting Before 1400*, 54.

⁴⁶⁸ Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Paintings, Franciscan Ideologies, and the Levant*, 12-34; Derbes y Neff, “Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere”, 453-455.



Fig.27. Atribuido a Buenaventura Berlinghieri. *La Crucifixión, Virgen con el Niño y Santos*. Entre 1255-1265. Galería de los Uffizi, Florencia.

Esta obra fue encargada durante la segunda mitad del siglo XIII para el *convento de Santa Clara* en Lucca.⁴⁶⁹ La elección de los temas presentados en los paneles nos remite al lugar al que estuvo destinada, debido a la aparición de la fundadora de la Orden, Santa Clara, en el panel que está presidido por la iconografía de la *Virgen con el Niño* - remitiéndonos a la iconografía de la *Virgen Eleousa*-. Esta se muestra rodeada de otros

⁴⁶⁹ Hay un gran debate sobre la datación y la autoría de esta obra. Marucci lo ha atribuido directamente a Buonaventura Berlinghieri, mientras que Bokovits piensa que se trataría de una obra más tardía del citado autor, proponiendo una datación poco después de 1255. Se propone esta fecha ya que una de las santas representada es Santa Clara, quien no fue canonizada hasta 1255. Véase: Miklos Boskovits, *The Origins of Florentine Painting: 1100-1270* (Milán: Giunti Barbera, 1994), 74.

También, esta fecha ha sido defendida por Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Paintings, Franciscan Ideologies, and the Levant*, 2 y Maguire, "Grief and Joy in Byzantine Art", en: *Managing Emotion in Byzantium: Passions, Affects and Imaginings*, 338.

Debido a la discusión mantenida, hemos preferido mantener la autoría, pero continuar con la fecha defendida por Tartuferi, 1255-1265. Estos datos han sido extraídos del *Catálogo de la Galería de los Uffizi* -Nº Cat. 00284547-, 28 de enero de 2023, <http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp?position=1&nctn=00284547&rvel=2>

santos, ángeles y arcángeles. Entre ellos es necesario destacar a otro de los personajes que tuvo una veneración particular para la orden, el arcángel San Gabriel. El díptico queda completado por un segundo panel, en el que se combinan tres escenas vinculadas a la Pasión de Cristo: *El camino al calvario con la Cruz*, la *Crucifixión* y el *Descendimiento*. Tanto en este panel como en el anterior se evidencia la influencia de la recepción del arte bizantino en el ámbito italiano.

La combinación de ambos temas, *La Virgen con el Niño* y la *Crucifixión*, fue típica de las imágenes bizantinas, en las que se prefigura el Sacrificio redentor de Cristo. Nacimiento y muerte, como hemos visto anteriormente, fueron los dos elementos de la Encarnación, manifestándose en diversas imágenes en las que se siguieron los modelos de la retórica como la *prolepsis* o la *antítesis*. De esta forma no solo se produjo la recepción de motivos iconográficos, sino también las formas de representar las emociones en los mismos, como en el caso del desmayo mariano.

Tanto la figura de María como la de Cristo, configuraron los temas centrales del culto litúrgico y extralitúrgico de la orden. Asimismo, son planteadas como si se tratasen de una imagen de devoción⁴⁷⁰, destinada a un ámbito público. Para Hans Belting debido al tamaño que presenta la obra, no estuvo destinada a un ámbito privado sino más bien a un altar o un espacio en el que se pudiesen desarrollar esas prácticas devocionales.⁴⁷¹ Por lo tanto, el díptico propone una nueva forma de contemplación por la que el devoto podía obtener esa compasión y empatía afectiva. Esa experiencia planteaba una nueva forma de dirigir la mirada; en el caso del panel izquierdo, la imagen preponderante, que ocupa el primer plano, era la de Cristo en la Cruz. Esta apelaba directamente al espectador, se acercaba a él, creándose un diálogo entre ambos. Así, a partir de un elemento se buscaba esa participación y afectividad de los asistentes del momento.

En los dos paneles del díptico se resaltan las cualidades maternas de María a través de sus gestos de ternura y de dolor. La aflicción mariana es desarrollada a lo largo

⁴⁷⁰ La cuestión de la imagen devocional presenta una ingente cantidad de bibliografía que no puede ser recogida en una cita. Para una aproximación al tema, vamos a resaltar aquellos trabajos que son de obligada revisión: Erwin Panofsky, *Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte d. "Schmerzmans"* u.d. "*Maria Mediatrix*" (Seemann, 1927); Sixten Ringbom, "Devotional images and imaginative devotions: notes on the place of art in late medieval private piety, *Gazette des beaux-arts* 73 (1969): 159-166; Sixten Ringbom, *Les images de Dévotions (XII-XV Siècle)* (Paris: Gérard Monfort, 1995); Sixten Ringbom, *Icon to Narrative: the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting* (Davaco, 1984) (Ed.or. 1965); Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1996); Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*.

⁴⁷¹ Belting, *Imagen y Culto: una historia de la imagen anterior a la Era del Arte*, 174. También, el citado investigador ha propuesto que la disposición de las escenas nos anuncia la llegada del retablo.

del panel izquierdo. En ese *Camino al Calvario*, Maguire señaló cómo se incorporó uno de los recursos conocidos en el arte bizantino, la *prolepsis* -la anticipación del futuro-.⁴⁷² Esta enseña el momento en el que María sostiene el borde de su manto en su mano para secarse sus lágrimas. Esta escena queda vinculada al desvanecimiento representando en el segundo papel, escenificando su tormento.

La forma en que las Santas Mujeres están rodeando el cuerpo de María, posicionando sus manos sobre su vientre, vuelven a enfatizar la idea de la salvación de la humanidad a través de Ella. Es llamativo cómo se crea un espacio eminentemente femenino, en el que las mujeres están asistiendo al dolor físico, lo que nos remite a las escenas del parto en la Antigüedad. Neff ha señalado la similitud de esos gestos con los que aparecen en relieve de una tumba romana de fines del siglo I d.C. en Ostia.⁴⁷³ Si bien ese tipo de posición proviene de imágenes de la Antigüedad, es plausible que la inclusión del motivo del desmayo sea una influencia de la representación bizantina. Sin embargo, en la segunda se presenta más estereotipada, pasiva y decorosa, mientras que en el díptico se plantea una imagen mucho más afectiva y activa. No apuntamos a que se siga una imagen concreta sino más bien un modelo que ya era conocido. En este sentido Hans Belting ha afirmado una situación similar para el caso de la Virgen con el Niño: “en muchas más ocasiones de las que se cree, se había transmitido a través de obras más cercanas presentes en el entorno del pintor, que se habían acreditado como modelos.”⁴⁷⁴ Para completar la idea de la intervención de María en la Salvación, es necesario resaltar cómo la postura de su esparmo emula, de forma fidedigna, la de su propio Hijo crucificado. Así, se está configurando un diálogo visual, manifestándose su participación en el sufrimiento de éste, llegando a padecerlo de forma física y anímica.

La recepción de esta escena por una audiencia femenina nos lleva a preguntarnos sobre la identificación empática, en las que llegaron a identificarse con el dolor de la Madre como medio para obtener el amor y salvación de Cristo. También, las mujeres, según el propio san Buenaventura, eran más sensibles que el género masculino, lo que conllevaba que podían ser capaces de sentir el tormento de María y, por ende la Pasión, con una mayor intensidad.

⁴⁷² Maguire, “Grief and Joy in Byzantine Arte”, en: Mullett y Harvey (Eds.), *Managing Emotion in Byzantium: Passions, Affects and Imaginings*, 338.

⁴⁷³ Neff, “The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, 262.

⁴⁷⁴ Belting, *Imagen y Culto: Una Historia de La Imagen Anterior a la Era del Arte*, 468.

La idea de la compasión como cualidad femenina, desarrollada como una práctica religiosa en estas claves, aparece ejemplificada en la representación examinada. Esto nos lleva a proponer cómo la idea teológica y visual de la *Compassio Mariae* estaba extendiéndose y era comprendida como una herramienta espiritual, siguiendo las palabras expuestas por San Francisco en su *Epistola ad fideles*, reconociendo cómo el devoto podría llegar a ser madre, cuando “le damos a luz en nuestro corazón.”⁴⁷⁵

La iconografía del desvanecimiento no sólo estuvo vinculada a un ámbito público, sino que también estuvo presente en la devoción privada. En el *Tríptico de Pisa* (Fig.28), se muestra la figura dialogante de María, exhibiéndose como un icono dentro de la propia imagen. Alrededor de la misma, se manifiestan las escenas de La *Anunciación*, La *Flagelación* y la *Crucifixión*. Esta última puede dividirse en dos registros: una parte superior en la que se muestra a la Virgen y san Juan como testigos de la Pasión; en la parte inferior emerge María Magdalena a los pies de la Cruz mientras que María está siendo sostenida por las Santas Mujeres. Las manos de ellas se dirigen concretamente a enfatizar el corazón de María- alusivo a la espada que atravesará su alma- y su vientre.

⁴⁷⁵ La cita completa dice así: “debetaliis in exemplum”. Francisco de Asís. *Opuscula Sancti Patris Francisci Assisiensis I* (Bibliotheca Franciscana Ascetica, 1904), 93-94.



Fig.28. *Tríptico Madona y el Niño, Anunciación, Flagelación y Crucifixión*. Siglo XIII. Museum of Art, Princeton.

En las escenas mencionadas, al igual que en el *Díptico de los Uffizi*, se vuelve a plantear la conjunción -ya vista en el mundo bizantino- entre el gozo y el dolor, llegando a ser “un advenimiento que, positivo en su esencia, llevaba al hombre a su salvación”, por seguir las palabras de Rosa Alcoy.⁴⁷⁶ La combinación tan inusual de relatos como la *Flagelación* o la *Anunciación*, así como el tamaño del mismo -42,2x52,2x 5,5- nos lleva a pensar que se trató de un altar empleado en el marco de la devoción privada. Probablemente, este fue encargado por algún miembro de la cofradía flagelante para meditar sobre la necesidad de discurrir por los escenarios más tormentosos de la vida del Redentor, compartiéndolos con el fiel.⁴⁷⁷ En este sentido, como hemos mencionado en líneas anteriores, muchas cofradías estuvieron vinculadas con el culto a los dolores de la

⁴⁷⁶ La citada autora ha analizado cómo se produjo la conjunción de la felicidad y la aflicción en: Rosa Alcoy, *Anticipaciones del Paraíso: El donante y la migración del sentido en el arte del occidente* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017), 387.

⁴⁷⁷ Las medidas han sido extraídas de la ficha de inventariado del *Princeton University Art Museum*, accedido en febrero 17, 2023, <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/28233>

Virgen, manifestado aquí a través de ese desmayo. Por lo tanto, a partir de este planteamiento, el contenido y los matices que se presentan en la citada imagen responden a la necesidad de implicar al devoto en la propia obra.

Las escenas en las que apareció el motivo del desvanecimiento fueron adquiriendo un mayor número de integrantes y de dimensiones, vinculados al movimiento franciscano, como sucede con la *Crucifixión* ubicada en la *Basílica de San Francisco* en Asís (Fig. 29). En ella, María está desmayada, siendo sustentada por una de las Marías, mientras que otra le está sosteniendo la cabeza, bajo la atenta mirada de María Magdalena. No obstante, vamos observando como la comentada representación va adquiriendo un mayor *pathos*, hasta el punto en el que la Virgen aparezca completamente abatida en el suelo, como es el caso del *Políptico de Orsini* de Simone Martini (Fig.30).



Fig.29. Pietro Lorenzetti. *Crucifixión*. 1310-1319. Basílica de San Francisco, Asís.

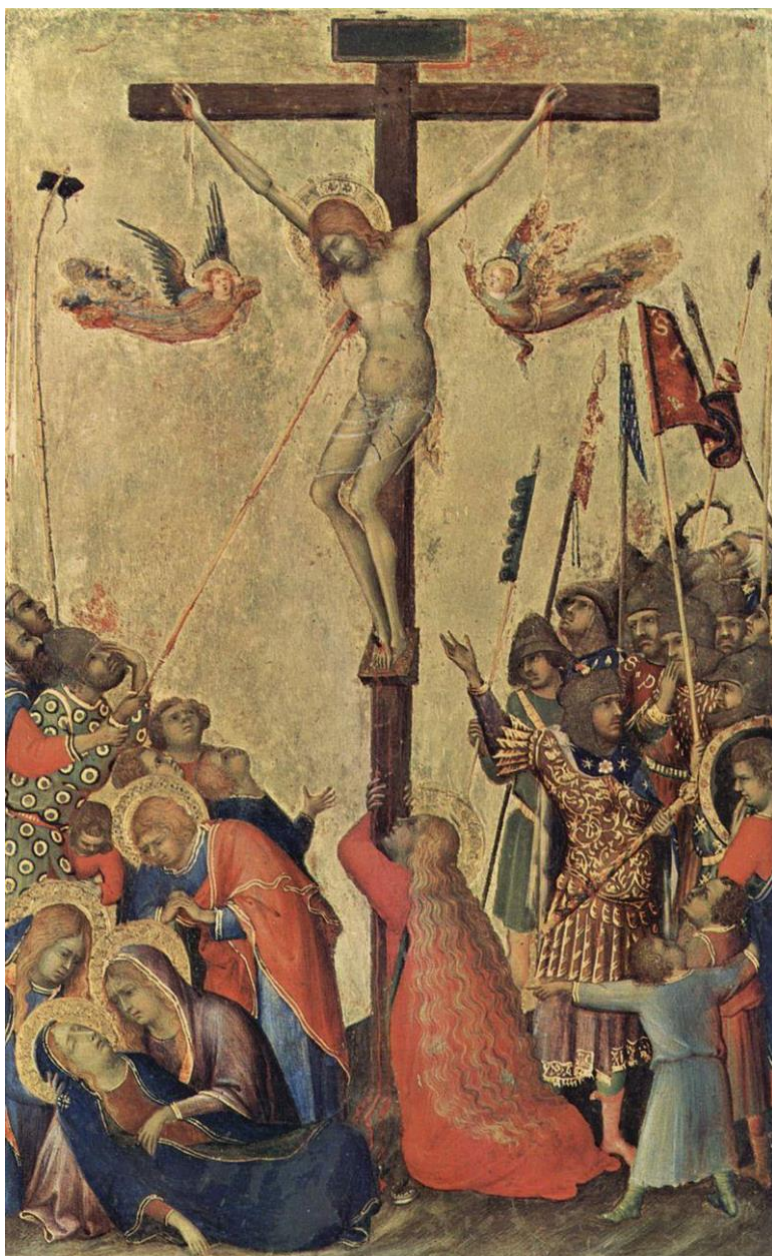


Fig.30. Simone Martini. *Crucifixión. Detalle del políptico Orsini*. 1220-1230. Koninklijk Museum vor Schone Kunsten, Amberes.

En ambas imágenes, la mayor parte de este grupo de mujeres concentran su atención en el dolor de la Madre al pie de la Cruz, dispuesto en el primer plano. Dentro de ese grupo, sobresale la figura de la Magdalena, ya que mediante su rostro y su gesto, refuerza la emocionalidad y afectividad de la escena.

Esa nueva mirada dirigida hacia lo femenino, planteado en esta representación, nos invita a reflexionar sobre la relación que se puede establecer entre esa exhibición de la compasión mariana y la cuestión de género. En esta línea, Kathy Lavezzo ha señalado

cómo el duelo pudo haber sido reconfigurados por las mujeres, adquiriendo una visión “erótica” y “empoderante” entre el mismo sexo a lo largo del periodo bajomedieval.⁴⁷⁸

La compasión maternal de la Virgen, materializada en el desmayo, atrajo la devoción y el interés de una audiencia femenina, llegando a convertirse en la protagonista del Calvario. María no solo fue vista como modelo de compasión, sino que también como ejemplo de respuesta empática.⁴⁷⁹ No se trataba simplemente de identificar ese dolor, sino también de compartirlo, generando esa proyección del “yo” en el “otro”. Igualmente, fue Ella quien asumió los sufrimientos de su Hijo, llegando a sentir estos como si fuesen suyos. Es por ello que ambas cuestiones, empatía y compasión, debían ser experimentadas por el fiel, a través de textos e imágenes, impulsando esa práctica.

Son diversos los textos que pretendían estimular ambas emociones, instruyendo al devoto para que produjese una recreación imaginativa de los hechos a través de la experiencia de la Virgen. Entre ellos, podemos destacar las *Meditaciones Vitae Christi*. Este texto, una meditación afectiva destinada a una clarisa, entre 1136 y 1364, se convirtió en uno de los textos más influyentes en el ocaso medieval. Las *Meditationes* proponían recorrer diferentes acontecimientos de la Pasión, paso a paso, marcados por una gran intimidad entre las escenas y el devoto. Uno de los elementos clave de este escrito fue la implicación emocional que se exhortaba, con el objetivo de compartir el desconuelo de la Madre y el Hijo. Por lo tanto, el uso de escenas de gran violencia emocional, como la inclusión de la compasión mariana, estuvieron destinadas a buscar una mayor afectividad:

Oh cuán lamentable y penosa era a tu corazón está visión, que atormentaba tu alma, y hería cruelmente tus entrañas y hacia morir todos tus sueños con él: tus sentidos estaban desvanecidos, y de todas partes estabas cercada de dolores. Muchas veces levantarás tus ojos lagrimosos para verle, pero mayor socorro no le podías dar, tu corazón estaba entonces crucificado con él y habías perdido la dulzura de tu voz por mucho llorar fuerte, que con dificultad podías hablar, y desmayada muchas veces a causa del dolor caías desvanecida [...]⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ Kathy Lavezzo, “Sobs and Sighs Between Women: The Homoerotics of Compassion in The Book of Margery Kempe”, en *Premodern Sexualities*, editado por Louise Fradenburg y Carla Freccero (Nueva York: Routledge, 2013), 176.

⁴⁷⁹ Karl F. Morrison, “Framing the Subject: Humanity and the Wounds of Love”, en *Studies on Medieval Empathies*, editado por Karl F. Morrison y Rudolph M. Bell (Turnhout: Brepols, 2013), 1-54.

⁴⁸⁰ *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasión de Nuestro Salvador Jesu Christo* (Bruselas: Francisco Foppens, 1659), 196. (trad. Juan Miguel Bivas).

El dolor de María es contemplado de una forma diferente al resto de mujeres, ya que se trató de un tormento conformado por amor y compasión, llegando a dar a luz con dolor en la hora de la Crucifixión. Además, defendió cómo el cuerpo de los devotos había salido del propio vientre materno. De esta manera, aunque no hay alusión directa a la idea de que en el Calvario se produce el nacimiento de la humanidad, en opinión de Neff, se defiende que la representación de María en su angustia durante el alumbramiento, es la de los cristianos nacidos metafóricamente en su vientre.⁴⁸¹

Esos “guiones afectivos”, denominados así por McNarmer, dirigen la respuesta afectiva del propio lector, presentando a este último como un integrante más de la escena.⁴⁸² En este caso, como hemos indicado, el citado escrito estuvo destinado a un público femenino, a una clarisa, al que se pedía que estableciera una adecuada actuación corporal, imaginativa y meditativa.

Las fuentes escritas estuvieron acompañadas de imágenes empleadas tanto por laicas como por monjas en ámbitos públicos y privados, cuyas fronteras no estaban tan nítidas. A este respecto, en el ámbito italiano los paneles realizados a pequeña escala y los tabernáculos cosecharon un gran éxito en toda la escala social; algo similar a lo que ocurrió con los libros de horas en el norte de Europa.

La expresión corporal que presentó María en las imágenes pudo ser vista, según Lavezzo, como una escena empleada por una audiencia femenina, llegando a identificarse no solo con Ella sino también con otras mujeres.⁴⁸³ Esto se manifestaba en la presencia de ese grupo femenino en la *Crucifixión*, con el que las mujeres pudieron llegar a empatizar, conmoviéndose con gestos como el de acariciar uno de los senos a la Virgen – que también pudo ser visto, obviamente, desde una perspectiva “erótica”-.

Podemos destacar también la *Crucifixión* realizada por Bernardo Daddi entre 1330 y 1335 (Fig.31).⁴⁸⁴ En el grupo sagrado, se exhibe el espasmo de María ante la escena de su Hijo crucificado, siendo sustentada en uno de los lados por san Juan, quien le está

⁴⁸¹ Neff, “The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, 257.

⁴⁸² Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassio*, 12.

⁴⁸³ La citada investigadora va a centrarse en los textos de Margarita. No obstante, en nuestra opinión, ese anhelo afectivo también aparece en otros textos de la mística femenina.

⁴⁸⁴ En el caso citado, según Boskovits, este panel está relacionado con otra tabla de la Virgen ubicada en el Museo de Bellas Artes de Nante, conformando así un díptico. Museo Thyssen, 19 de febrero de 2023, <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/daddi-bernardo/crucifixion>

sujetando su manto; al otro lado, se halla una de las Santas Mujeres, quién le está rozando uno de sus pechos.⁴⁸⁵



Fig. 31. Bernardo Daddi. La Crucifixión. 1330-1335. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

El énfasis manifestado en este detalle, dispuesto en un primer plano, abarca la mirada de la audiencia, exhibiendo ese vínculo entre la experiencia táctil y la visual, cuyos límites no eran tan diáfanos. De hecho, a lo largo de la Edad Media, los sentidos fueron concebidos como cinco medios que otorgaban la posibilidad de conectar el alma y el cuerpo, afectando a la forma de relacionarse con ello en la práctica devocional y, por consiguiente, en la experiencia visual.

La imagen fue vista como el medio más eficaz, incluso por encima de los propios textos, para conmover afectivamente, sobre todo, en el caso femenino. A este respecto,

⁴⁸⁵ Otro de los pintores que refleja este gesto es Pietro Lorezetti, como se observa en su *Crucifixión* de 1340, ubicada actualmente en el Metropolitan Museum.

en el siglo XV el obispo florentino Antonino expuso en su *Opera a ben vivere*, cómo la mujer pasaba de una imagen vista a una devoción sentida: “Ella entonces debía seguir adelante a contemplar sus manos y decir más padrenuestros y avemarías, igualmente sus pies, y luego su costado, en qué punto iba a contemplar el dolor de la Virgen, predicho por Simeón.”⁴⁸⁶ No obstante, también el tacto llegó a alcanzar la misma importancia que la visión en las imágenes, como ha defendido Catherine Lawless.⁴⁸⁷ Si el dolor de María, en esa identidad con lo humano y lo carnal, favoreció esa identificación visual y corporal a través de ese gesto expuesto en una imagen del ámbito privado.

La estrecha vinculación entre el deseo de una mujer de ser como otra pudo conllevar la necesidad no solo de sentir sus emociones, sino también de tenerla, como ha defendido Fuss.⁴⁸⁸ También podemos encontrar diversas fuentes en las que se alude a esa relación corporal entre las mujeres, retomando la idea centrada en que la piedad femenina era más carnal y corporal. Por ejemplo, Santa Brígida describió así la angustia de la Madre de Dios:

Al oír todo esto se renovaba mi dolor. Como dije antes, cuando le hincaron el primer clavo, esa primera sangre me impresionó tanto que caí como muerta, mis ojos cegados en la oscuridad, mis manos temblando, mis pies inestables. En el impacto de tanto dolor no pude mirarlo hasta que lo terminaron de clavar. Cuando pude levantarme, vi a mi Hijo colgando allí miserablemente y, consternada de dolor, yo Madre suya y triste, apenas me podía mantener en pie⁴⁸⁹

El tormento de la Virgen durante la Crucifixión exhibe la importancia de la corporeidad y la carne, simbolizadas por una mujer, que puede ser empleado también por otras. Así, Catalina de Siena mencionó cómo se convertía en el origen del cuerpo de Cristo: “Oh dulcísimo amor, que fue la espada que atravesó el corazón y el alma de la

⁴⁸⁶Catherine Lawless, “Sensing the imagen: gender, piety and images in Late Medieval Tuscany”, *Open Arts Journal* 4 (2014-2015): 64.

⁴⁸⁷*ibid.*, 68.

⁴⁸⁸ Diana Fuss, “Freud’s Falle Women: identification, desire and a Case of Homosexuality in a Woman”, *The Yale Journal of Criticism* 6: 1-24. Véase también: Ann Matter, “My Sister, My Spouse: Woman-Identified Women in Medieval Christianity”, *Feminist Studies in Religion*, 2 (1986): 81-93; Kathleen Biddick, “Genders, Bodies, Borders: Technologies of the Visible”, *Speculum* 68 (1993): 389-418; Judith C. Brown, *Immodest Acts: The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1986).

⁴⁸⁹Santa Brígida de Suecia, *Las Profecías y Revelaciones de Santa Brígida* (Santidad Editorial, 2021), 20.

madre. El hijo fue partido en el cuerpo, y la madre igualmente, porque su carne era de ella.”⁴⁹⁰

Estos relatos femeninos manifiestan el significado polivalente que tuvo contemplar y meditar sobre la angustia de María. Según Karma Lochrie,⁴⁹¹ En ellos se expone ese misticismo femenino que no solo perturbó, sino que también pudo llegar a subvertir esa visión masculina dominante. En muchos de esos escritos aparece en un rol activo una mujer, la Virgen, que, aunque se diferencia del resto de mujeres, consiguió ser observada como un medio para impugnar las ideas tradicionalmente establecidas sobre el género.⁴⁹² No obstante, cuando ellas se aproximaron a su figura, no lo hicieron desde una narrativa centrada en su aflicción. Es por ello que, Thomas Bestul ha defendido que la compasión mariana fue una construcción masculina, destinada a ambos géneros, destinada a apropiarse de elementos incluidos en la subjetividad femenina “para servir a fines definidos por los hombres que tienen que ver con la difusión y perpetuación de ideas establecidas sobre las relaciones de género.”⁴⁹³

El énfasis expuesto en la humanidad de María y sus rasgos fisionómicos están unidos al deseo de acentuar la humanidad de Cristo, continuando con la idea de lo que femenino estaba asociado a lo carnal. Por lo tanto, hay una “feminización” del cuerpo y del sufrimiento, manifestado en la función co-redentora de María. Esto se observa en el caso de los senos marianos, que se convirtieron en una imagen polisémica, tuvieron gran importancia en el periodo medieval. Desde el *Cantar de los Cantares* encontramos referencias a ellos (1:1-2): “porque tus pechos son mejores que el vino, con el olor dulce de los mejores ungüentos”. No obstante, en la Baja Edad Media quedaron ligados a la idea de la compasión de la Virgen y el tema de la doble intercesión, manifestado en diversos escritos, como el *Speculum humana Salvationis*.

⁴⁹⁰ Catalina de Siena, Carta 30, recogido en: Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, 265. También, de la misma investigadora: Caroline Walker Bynum, “Patterns of Female Piety in the Later Middle Ages”, en *Crown and Veil: Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth centuries*, editado por Jeffrey F. Hamburger y Susan Martin (Nueva York: Columbia University Press, 2008), 172-190.

⁴⁹¹ Karma Lochrie, “The Language of Transgression: Body, Flesh and Word in Mystical Discourse”, en *Speaking Two Languages: Traditional Disciplines and Contemporary Theory in Medieval Studies*, editado por Allen J. Frantzen (Albany: New York University Press), 115-125.

⁴⁹² Theresa Coletti, “Purity and Danger: The Paradox of Mary’s Body and the Engendering of the Infancy Narrative in the English Mystery Cycles”, en *Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature*, editado por Linda Lomperis y Sarah Stanbury (Philadelphia: Philadelphia University Press, 1993), 65-67.

⁴⁹³ Thomas H. Bestul, *Texts of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society* (Pensilvania: University of Pennsylvania Press, 1996), 124.

Las mujeres religiosas pudieron ser más proclives que los hombres a “leer” esos movimientos corporales con los que se exponían no tanto ese deleite físico, sino más bien esa unión con la divinidad. Esto implica que la expresividad femenina fuese mucho más física en lo visual y textual; una cuestión defendida textual y visualmente, ya que la *Compassio Mariae* es vista desde esa relevancia que recae en su debilidad física, en la que se exhibe su cuerpo. Es por ello que, frente al grupo masculino presente en la citada imagen de Bernardo, cuyas poses son más contenidas, hallamos la congregación de las féminas, insistiendo en la idea de la fiscalidad y lo carnal a través de sus gestos y poses corporales. Tocar el seno de María podía entenderse como aproximarse al cuerpo del Hijo, máxime si tenemos en cuenta que este provino de Ella, comprendiéndose cómo un símbolo de lo carnal.⁴⁹⁴

La asociación entre la carne de Cristo con María, y por ende con lo femenino, también fue explorada por autores masculinos, dándonos a entender, como ya estableció Caroline Bynum, que nos encontramos ante una feminización del lenguaje.⁴⁹⁵ De esta forma, la importancia que alcanzó la compasión mariana en las obras textuales y visuales no solo reflejó esa piedad afectiva de la mujer, sino que también planteó la implicación de lo masculino. Un ejemplo de esto se manifiesta en el *Paramento de Narbona*, donde se muestra a Carlos V y Juana de Bourbon.

La inclusión de los donantes en la escena del Calvario, normalmente situados al pie de la Cruz en posición orante, compartiendo la futura salvación acaecida tras la muerte de Cristo, consiguió difundirse a lo largo de Europa. Estos aparecen fuera de la escena de la *Crucifixión* (Fig.32), aunque tienen relación con la misma, ubicados en unas hornacinas en las que aparecen en posición orante, situados en unos pequeños reclinatorios en donde está el libro de horas, aludiendo a las prácticas devocionales del momento.

⁴⁹⁴ Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (Nueva York: Zone Books, 1992): 210-225.

⁴⁹⁵ Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (California: University of California Press, 1984), 135. La implicación entre las prácticas religiosas vinculadas a la comida y las imágenes de las mujeres medievales son exploradas en: Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*.

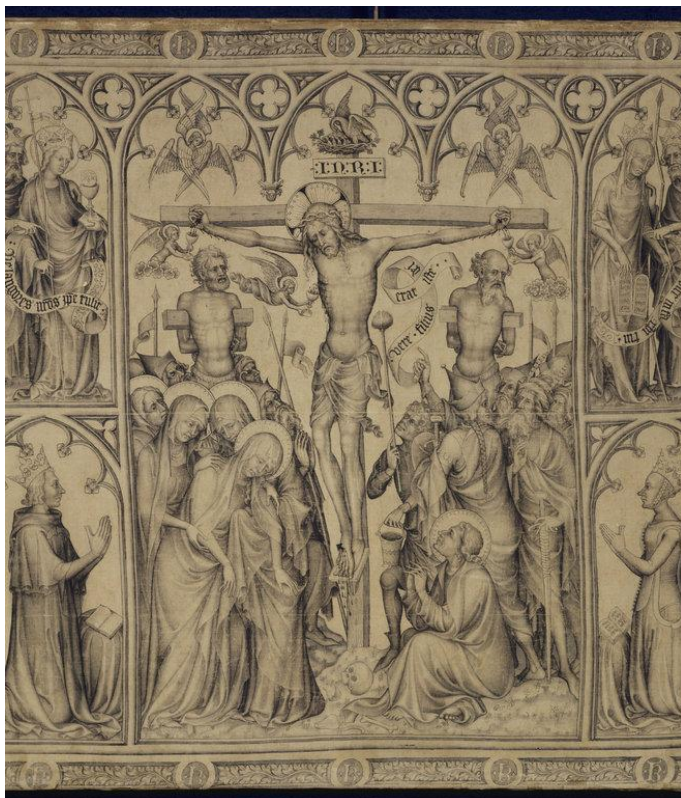


Fig.32. Jean D'Orleans. Detalle del Calvario del Paramento de Narbona. 1364-1380. Museo del Louvre.

El paramento tiene una función litúrgica, empleándose en la Cuaresma, ya que formaba parte de lo que denominan los inventarios franceses como capilla. Se trataba de diversas vestiduras usadas por el clero oficiante, así como tapices para el altar, disponiéndose de la misma en esos días festivos. También, eran consideradas como piezas fundamentales de los tesoros de las iglesias y catedrales, al igual que de las casas reales y nobles, siendo vistas como un símbolo de lujo y magnificencia. En este caso, nos encontraríamos ante una tela que se disponía en la parte posterior del altar, y no como un frontal, debido a que la mayor parte de los frontales no presentaban escenas iconográficas de la Pasión.⁴⁹⁶ Probablemente pudo formar parte de una capilla, debido a las dimensiones, técnica y temática, de la que desconocemos su destinatario.

Las imágenes, al igual que los textos, nos exponen cómo el interés por esa compasión mariana fue asentándose en la órbita italiana, trasladándose a diversos lugares de Europa, como el ámbito francés o el alemán. En este último, la figura de María adquirió

⁴⁹⁶ Susie Nash, "The Parament de Narbonne: context and Technique", en *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, editado por Caroline Villers (Londres: Archetype Publications Ltd, 2000), 78.

Este tipo de imágenes, frente a un retablo, no eran exhibidas frecuentemente, sino que se empleaban durante ciertos momentos a lo largo del año.

un tinte más impasible en su sufrimiento que lo observado en lo italiano. En este sentido, podemos destacar el *Tratado sobre el Descendimiento* de Eckhart, en el que se defiende que, a pesar de su lamento al pie de la Cruz, su alma permaneció inamovible.⁴⁹⁷ Sin embargo, en los escritos de Suso se muestra ese modelo de imitación afectiva y empática para el fiel, insistiendo en que la aflicción de la Virgen, prueba su compasión maternal. Suso escribió una de las meditaciones más detalladas y afectivas sobre la *compassio Mariae* en su *Horologium sapientiae*:

[...] Levanté mis ojos llorosos, vi a mi amado ahorcado, y no pude consolarlo en nada... Todo el tiempo mi alma estaba angosta dentro de mí, cuánto estaba atormentada por el dolor. Estaba privado de mi corazón, porque él mismo me había quitado el corazón, y al mismo tiempo sostenía el crucifijo con él. Había perdido tanto la voz por la boca cerrada y los gritos que apenas podía hablar. Me desmayé del dolor, caí de pena⁴⁹⁸

La descripción expone el sentido del dolor, donde se incluyen comportamientos y movimientos que se añadieron a las prácticas de esa *imitatio Mariae* -tales como el desmayo, y que muy probablemente Suso los incorpora a sus meditaciones tras contemplar la representación de esos lamentos-.⁴⁹⁹ En numerosas representaciones litúrgicas del Viernes Santo fue habitual incluir la escena de María desvanecida al contemplar la herida del costado de su Hijo. Por ejemplo, en el relato de Margarethe Ebner se narra cómo comenzó a experimentar un dolor en su corazón, similar al de la Virgen, a partir del momento en que Cristo fue bajado de la Cruz.⁵⁰⁰ También se alude a la importancia que tiene la imagen en la experiencia mística, como es el caso de la madre de Suso que tras acceder a la *Catedral de Constanza* se desmayó al ver una escultura de la Deposición:

En esa misma iglesia había sobre un altar una deposición de nuestro Señor con figuras talladas. Desde la piadosa contemplación del digno sufrimiento de Cristo, sintió de manera aguda el gran dolor que la compasiva madre de Dios experimentó bajo la cruz. Y

⁴⁹⁷ “Und swaz unser vrouwe klagate und ander rede, die si tete, so stuont doch alzit it inwendicheit in einer unbeweglichen abgescheidenheit”, en: Rosemary Hale, *Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Late Medieval German Spirituality* (Harvard: Harvard University, 1992), 142.

⁴⁹⁸ “Oculos lacrimosos sursum levavi, dilectum meum suspensum vidi, nec sibi in aliquo solatium ferre potui... O quantum anima mea in me angustiabatur, quam magno cruciabatur dolore. Corde privata eram, quia ipse mihi cor abstulerat et simul secum crucifixum tenebat. Vocem prae clam ore et eiulatu multo amiseram, quod vix loqui poteram. Defeci prae dolore, corruí prae moerore. Sticca, *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages*, 112.

⁴⁹⁹ Rosemary Hale, *Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Late Medieval German Spirituality*, 140.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, 172. Véase también: Rosemary Hale, “Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Devotional Memoris”, *Mystics Quarterly* 14 (1990): 193-203.

de su sensibilidad a esta aflicción, cayó enferma del cuerpo, de modo que cayó al suelo desmayada⁵⁰¹

La simulación del dolor de María, solicitando albergar la misma experiencia e intensidad emocional que Ella, son plasmados en el *Diálogo de la Eterna Sabiduría*. Se trata de una de las composiciones afectivas y devocionales alemanas más leídas en el crepúsculo medieval, apelando a despertar la piedad de los fieles. Se recogen distintos aspectos cristocéntricos y mariológicos, centrados concretamente en los eventos de la Pasión, en los que vuelve a aparecer la dimensión de la compasión mariana con la que se pretendía conmover al corazón de la audiencia, imitando el llanto y sufrimiento de María. Así, se dice:

Mientras mi Hijo me consolaba así y me encomendaba a su amado discípulo, que se encontraba también al pie de la cruz deshecho de dolor, sus palabras penetraron hasta mis entrañas con tantos lamentos y gemidos, que como espada afilada traspasaron mi corazón y mi alma, y hasta aquellos corazones de piedra que sintieron compasión de Mí. Y yo, llevada por el sufrimiento, levantaba mis manos deseando abrazar a mi Hijo, pero no pude. A veces, por el exceso de dolor, me desplomaba junto a la cruz y no podía pronunciar palabra. Luego, vuelta en Mí, como otra cosa no pude, besaba la sangre derramada de las heridas de mi Hijo, de tal modo que mi pálida boca y mis mejillas se volvieron del color de la sangre⁵⁰²

El pesar de la Virgen es contemplado y recreado por el propio Suso: “Si vuelvo mis ojos a su desdichada madre, veo su piadoso pecho como traspasado por mil espadas [...] Su cuerpo, debilitado por el dolor, se desploma en tierra; su hermosísimo rostro se había teñido de la sangre de su Hijo.”⁵⁰³

La identificación con el tormento de María, adquirió tales licencias textuales y visuales, que suscitó las críticas por parte de la Iglesia. Lochrie analizó cómo muchas de las representaciones del desvanecimiento fueron reprobadas por los eclesiásticos debido a que estas podrían revalorizar las prácticas del duelo y la mística asociadas con lo femenino.⁵⁰⁴ En numerosas ocasiones, la expresión de lo corpóreo en la mística femenina,

⁵⁰¹ Recogido por: Jeffrey Hamburger, *The Visual & the Visionary: Art and female Spirituality in Late Medieval Germany* (Nueva York: Zone Books, 1998), 237.

⁵⁰² Beato Enrique Susón, *Diálogo de la Eterna Sabiduría*, editado por Salvador Sandoval (Salamanca: Editorial San Esteban, 2002), 157.

⁵⁰³ *ibid.*, 158.

⁵⁰⁴ Lavezzo, “Sobs and Sighs Between Women: The Homoerotics of Compassion in The Book of Margery Kempe”, 177. Véase también: Karma Lochrie, “The Language of Transgression: Body, Flesh, and Word in Mystical Discourse”, en *Speaking two languages: traditional disciplines and contemporary theory in medieval studies*, editado por Allen J. Frantzen (Nueva York: New York University Press, 1991), 115-140.

permitió una alternativa frente al papel de la Iglesia, otorgando a ciertas mujeres un poder espiritual habitualmente fuera de su control, que amenazaba con fragmentar los cánones establecidos.⁵⁰⁵ Es por ello que este tipo de experiencia, como hemos visto en líneas anteriores, consistió en la relación con la Madre, pero también se extrapoló a todas aquellas mujeres que pudieran asociarse a esos dolores, generando esas imágenes empáticas y textos afectivos, teñidos por el consuelo y el compañerismo. A este respecto, es necesario resaltar a la mística Margery Kempe, quien se aproximó y se identificó con la dimensión maternal de María, simpatizando con su propio género:

Cuando nuestro Señor fue sepultado, nuestra Señora se desmayó al alejarse de la tumba, y san Juan la tomó en sus brazos, y María Magdalena se colocó al otro lado, para sujetar y consolar a nuestra Señora como pudieran. Entonces, esta criatura, deseando permanecer todavía junto a la tumba de nuestro Señor, se lamentó, lloró, y quejó con fuertes gritos por la ternura y la compasión que sentía por la muerte de nuestro Señor, y los numerosos tristes deseos que Dios ponía en su pensamiento en ese momento. Debido a esto, la gente se asombraba al verla, maravillándose de lo que le ocurría, pues ignoraba el motivo. Ella pensaba que nunca se apartaría de allí, puesto que deseaba haber muerto allí y ser enterrada con nuestro Señor. Más tarde, la criatura pensó que veía a nuestra Señora regresar de nuevo a casa, y, cuando caminaba, numerosas mujeres se acercaban a ella y decía:

- Señora, nosotras sentimos mucho la muerte de vuestro hijo, y que nuestra gente le haya causado tanta vergüenza⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Thomas H. Bestul, *Texts of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society*, 111-144.

⁵⁰⁶ Margery Kempe, *Libro de Margery Kempe: la mujer que se reinventó a sí misma*, traducción por Salustiano Moreta Velayos (Valencia: Universidad de Valencia, 2012), 221-222.

III.C. Un cambio visual: hacia una representación decorosa del espasmo de la Virgen (XV)

Los textos que plasman la *Compassio Mariae*, durante el siglo XV, comenzaron a adquirir un tono más austero, alejándose de esa imagen vívida y afectiva que había eclipsado la literatura del siglo pasado. Reindert L. Falkenburg realizó un estudio exhaustivo y minucioso sobre los nuevos límites que se desarrollaron para aludir al concepto de la compasión, dejando atrás la teatralidad y la forma descontrolada del desmayo en el ámbito de lo “público”, proponiendo que la Madre de Dios nunca perdió el control.⁵⁰⁷ Este ideal de piedad fue característico de la *Devotio Moderna*; un movimiento social y religioso surgido en los Países Bajos, mediante el que se propugnó una religiosidad más contenida frente al emocionalismo exacerbado desarrollado en épocas anteriores.

El cambio devocional propuso una nueva forma de aproximarse y comprender la religiosidad, al menos en ciertos lugares de Europa, que ciertos actos físicos debían de desarrollarse sólo en el ámbito de lo privado. Se propició un nuevo giro en la actitud religiosa y social, que llegó a afectar a consideración de ciertos elementos extrabíblicos del relato, por lo que, este pensamiento pudo afligir directamente a la forma de abordar el caso del desmayo.⁵⁰⁸

El argumento de una representación decorosa y comedida de la aflicción mariana, también se trasladó al campo artístico. Contra los Calvarios multitudinarios que inundaron las imágenes del siglo XIV, comenzaron a aparecer en los Países Bajos representaciones mucho más comedidas. Sin embargo, esto no significó que las imágenes de un colapso completo desaparecieran de la retórica visual, sino que en diversos lugares de Europa siguieron abogando por ese modelo, conjugando las dos visiones. Un ejemplo de esta cuestión se observa en la *Crucifixión* de Rueland (Fig.33).

⁵⁰⁷ Falkenburg, “The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish, Literature and Painting”, 77-79.

⁵⁰⁸ El nuevo proceso que aconteció ha sido analizado exhaustivamente por Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation I/II* (Berlín: Suhrkamp Verlag, 2010).



Fig.33. Rueland Frueauf El Joven. *Crucifixión de Cristo*. 1496. Stiftsmuseum, Austria.

El desmayo de María subraya la idea del parto, de esa doble maternidad en el calvario por medio de su postura: sus rodillas se doblan, sus piernas se abren, como sucede en el momento del alumbramiento natural. Frente a esa posición del desmayo explícita y evidente, también podemos vislumbrar como se muestran otras imágenes más “decorosas” y “comedidas como la del artista franco-flamenco Jean de Beaumetz realizó dos versiones de la *Crucifixión* en las que se exponen esta argumentación.⁵⁰⁹

El complejo programa iconográfico que se desarrolló en la *Cartuja de Champmol* contó con la participación del maestro franco-flamenco, quien ejecutó veintiséis paneles

⁵⁰⁹ Millard Meiss, y Colin Eisler, “A New French Primitive”, *Burlington Magazine* 102 (1960): 234-336.

destinados a las celdas de veinticuatro monjes cartujos.⁵¹⁰ Los cartujos fueron una de las órdenes que más próximas estuvieron al aislamiento, viendo en las imágenes un medio e instrumento necesario para su retiro en la celda,⁵¹¹ como fue el caso de ambas crucifixiones. En ellas, (Fig.34 y Fig.35), podemos observar un esquema similar, diferenciándose solo el uso de colores: Cristo crucificado aparece en la parte central; a un lado se sitúa san Juan -mostrando su aflicción a través de la unión de sus manos-junto a un cartujo arrodillado y en posición orante;⁵¹² al otro las dos Marías sosteniendo a la Virgen desmayada. No obstante, Henry Francis propuso que la ejecución de las piezas pudo ser realizada por dos manos distintas dentro del taller del citado pintor.⁵¹³

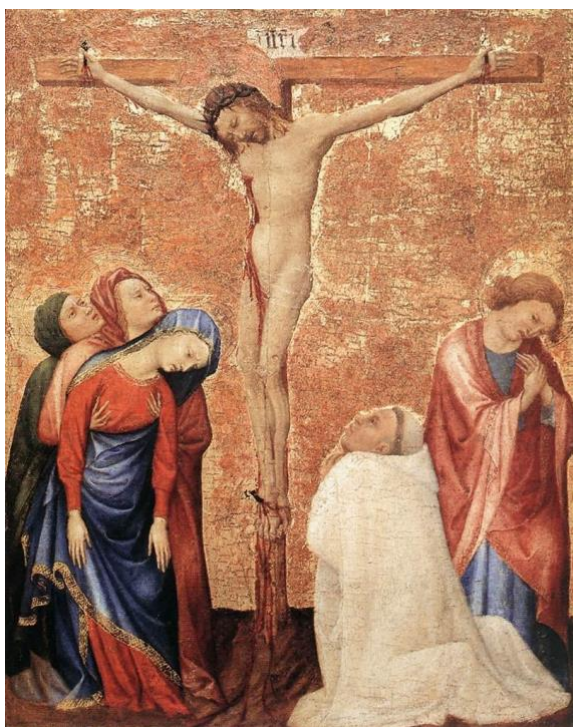


Fig.34. Jean De Beaufetz. *Calvario con un monje cartujo*. 1389-1395.

⁵¹⁰ Charles Sterling, “Oeuvres retrouvées de Jean de Beaufetz, peintre de Philippe le Hardi”, *Bulletin. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 4 (1955): 57-81. Véase Renate Prochno, *Die Kartause von Champmol* (Berlín: Akademie Verlag, 2002), pp. 201-203; Sherry C. M. Lindquist, *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol* (Burlington, VT, Ashgate, 2008).

⁵¹¹ A pesar de ello, también se vieron ciertos peligros en la inclusión de la imagen devocional en la celda ya que podía llegar a fomentar una experiencia privada que podía llegar a no controlarse. Hamburger, *The Visual & the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, 431.

⁵¹² Jean-Claude Schmitt señaló como ese “plegamiento” del cuerpo mostraba esa búsqueda de devoción más íntima, individual y afectiva. Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l’Occident médiéval* (París: Gallimard, 1990), 300.

⁵¹³ Henry S. Francis, “Jean de Beaufetz: Calvary with a Carthusian Monk”, *The Bulletin of the Cleveland Museum of art* 53 (1996): 332; Elisabeth Ravaut, “Le Calvaire avec un moine chartreux de Jean de Beaufetz. Entre examen scientifique et documents d’archives”, en: *Regards sur les primitifs français. Mélanges en l’honneur de Dominique Thiébaud* (Paris: Hazan, 2018), pp. 136-143.

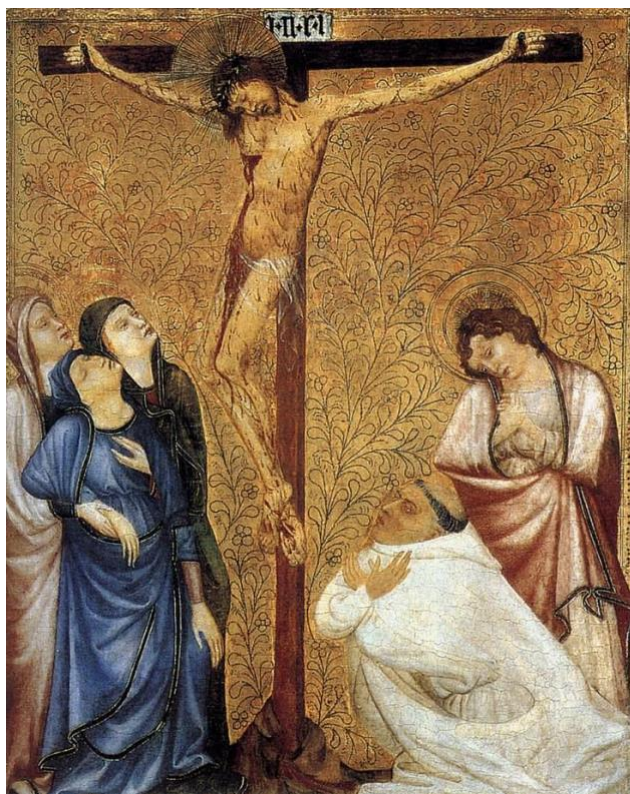


Fig.35. Jean De Beuetz. Calvario con un monje cartujo. 1389-1395. Museo de arte de Clevelandart.

La posición que atesora la Virgen en su desvanecimiento es diferente en ambos ejemplos. En el primer panel, Ella está inclinándose hacia la Cruz, sujeta por una de las Marías, mientras que el resto del grupo centra su vista en el Crucificado. En el segundo panel, la Virgen está cayendo de espaldas, a los brazos de la congregación femenina, cuyas miembros están intentando sostenerla. La forma de colocar una de las manos de la Marías en el corazón de la Virgen nos vuelve a enfatizar ese dolor alusivo a la profecía de Simeón.

En ocasiones, el *spasmus* mariano fue visto con cierta reserva, debido a la necesidad de exponer su dolor a través de poses o actitudes que no fuesen tan expresivas. De hecho, a lo largo del siglo XVI aparecieron algunos escritores que señalaron la problemática de su representación, como es el caso del jesuita Pedro Canisio: “Tampoco excusamos a quienes retratan en imágenes o escritos cómo la Madre de Dios se desmayó en la tierra junto a la cruz, abrumada y sin sentido por el dolor, como aquellas mujeres que, atrapadas en su dolor, lloran a gritos, se golpean el pecho con los puños [...]”⁵¹⁴ A pesar de ello, como anotó Falkenburg, se sirvieron de ese motivo y sus variaciones,

⁵¹⁴ Hamburg, “the Problem of Lo Spasimo of the Virgin in Cinquecento Paintings of the Descent from the Cross”, 47.

argumentando que, aunque María se desmayase, dominaba la situación y sus emociones, exhibiendo su fortaleza interior. Esto se ejemplifica según el citado investigador, en numerosas obras de la pintura nórdica entre 1425 y 1550.

La compasión de María se propuso como uno de los motivos más importantes de la meditación afectiva. Su papel en la corredención fue el resultado de su compasión, en la que se mostró la unión entre los dos sacrificios que se produjeron en el Calvario. A lo largo del siglo XV el tema comenzó a adquirir una atención hacia los detalles, exponiendo cómo la *compassio* y la *coredemptio* era inseparables, como defendieron Tomás Kempis, Bernardino de Siena o Dionisio El Cartujo.

Bernardino de Siena describió como María se unió a su propio Hijo en su sufrimiento, llegando a ser Crucificada. También, en esta misma línea, Denis El Cartujo defendió el desmayo como la expresión de la participación de María en el sacrificio del Redentor. Este último autor fue señalado por Simson como la fuente teológica de la que partió Rogier van der Weyden para elaborar su Descendimiento.⁵¹⁵ No obstante, más que relacionarlo con una obra en concreto, es necesario plantearnos los diversos textos que surgieron a lo largo del siglo XV en los Países Bajos, en los que la cuestión del desvanecimiento seguía siendo un debate teológico y visual.

El *Descendimiento* (Fig.36) fue una obra encargada por la cofradía de los ballesteros para la *Iglesia de Nuestra Señora de Extramuros* en Lovaina.⁵¹⁶ Pudo emplearse, según Amy Powell, como “telón de fondo de la elevación del Santísimo Sacramento”, identificándose como el retablo del altar mayor del citado *locus*.⁵¹⁷ Los espectadores pudieron ver la imagen del cuerpo de Cristo como un equivalente propio de la Hostia, con la que se conmemoraba su sacrificio en el altar.

⁵¹⁵ Otto G. von Simson, “Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden’s Descent from the Cross”, *The Art Bulletin* 35 (1, 1953): 14.

⁵¹⁶ Felix Thürlemann ha propuesto que los paneles de Städel de Fráncfort, conformados por la Verónica, la Virgen con el Niño y una grisalla del Trono de la Misericordia- han formado parte de esta obra, formando así un políptico. Felix Thürlemann, “The Paradoxical Rhetoric of Tears: looking at the Madrid descent from the Cross”, en *Crying in the Middle Ages. Tears of History*, editado por Elina Gertsman (Londres: Routledge, 2011), 66.

⁵¹⁷ Amy Powell, “The Errant Image: Rogier Van Der Weyde’s Deposition from the Cross and Its Copies”, *Art History* 29 (2006): 544.



Fig. 36. Rogier van der Weyden. *El Descendimiento*. Antes de 1443. Museo del Prado, Madrid.

El cuerpo elevado de Jesús correspondía a la Hostia que se alza en el altar durante la consagración. En el desarrollo de la celebración esta es presentada al fiel, llegando a equipararse con los destinatarios que recibieron el cuerpo de Cristo durante el Descendimiento. Se crea una analogía entre los que lo tuvieron y los que lo reciben, resaltando entre ello a la Virgen, definiendo su papel central como la Iglesia lo realiza en su oblación continua.⁵¹⁸

La imagen de Van der Weyden exhibe visualmente el significado que alcanzó la compasión por medio de diversos gestos que plantea una reinterpretación visual del dolor.

⁵¹⁸Barbara L. Lane, *Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting* (Londres: Grafton, 1984), 79-103. Víctor Nieto Alcaide, *El Descendimiento de Van der Weyden*, (Madrid: TF, 2003). Largamente anunciado, el libro de Francisco Prado Vilar, *Tears from Flandes* (Brepols), se halla aún en curso de publicación.

De todos ellos, el que más sobresale es el desmayo de la Virgen, cuyo cuerpo asume una pose similar a la de su Hijo, reflejando así la idea de la *Compassio Mariae*, evidenciando la relación con las prácticas devocionales de la Baja Edad Media. El vínculo corporal y afectivo nos remite a las palabras que pronunció san Víctor: “el poder del amor transforma al amante en una imagen del amado.”⁵¹⁹

El paralelismo entre ambos cuerpos expone su compasión, cuyo martirio físico es expresado a través de su propio cuerpo. Simson defendió que la respuesta mimética entre el cuerpo afligido de la Virgen y el de Cristo, proporcionó un modelo para el propio espectador, moviéndolo a la *Imitatio Christi*. A pesar de ello, la intención de la inclusión del mismo en la obra de Rogier está unida a la idea de su papel de la Virgen como corredentora, buscando la experimentación de la *imitatio Mariae*, por la que el devoto podría llegar a vivir esa vida de Cristo. Por tanto, Ella está aquí convertida en la retórica visual de la *compassio* y la *co-redemptio*.

La *imitatio Mariae* estuvo vinculada a la *configuratio*, como ha defendido Felix Thürlemann,⁵²⁰ es decir, a la necesidad interna de imitar afectivamente la aflicción del Redentor hacia su propia Madre. Es por ello que Amy Powell, ha sostenido que el reflejo del sufrimiento materno no podía ser entendido simplemente como un vehículo para la Encarnación sino más bien como una imagen de Dios mismo.⁵²¹

La compleja carga dogmática y teológica se plantea desde una composición realista y dramática e innovadora, en la que se remodela de forma artística la Pasión de Cristo conocida por la audiencia del momento. Ese es el caso del desmayo de la Virgen, planteado como esa *incapacita* -según los textos del momento- completa, tal y como lo consideró Falkenburg. Se plasma un cuerpo totalmente desvanecido, casi situado en el suelo, por medio de una postura que es incapaz de controlar.⁵²² Así, el dolor de la Virgen se refleja exteriormente a través de signos visibles como la posición de su cuerpo y las lágrimas que recorren su rostro, las *lacrimae compassionis*.

⁵¹⁹ San Victor, *Opera Omnia*, IX, 695.

⁵²⁰ Felix Thürlemann, “The Paradoxical Rhetoric of Tears: looking at the Madrid descent from the Cross”, 55. El autor explica como la palabra *configuratio* deriva del término bíblico *configuratus*, que aparece en la Carta de San Pablo a los Filipenses (3: 10): “ad agnoscendum illum et virtutem resurrectionis eius et societatem passionum illius configuratus morti eius” (Podré conocerlo a él, conocer el poder de su resurrección y participar de sus sufrimientos, hasta hacerme semejante a él en su muerte).

⁵²¹ Amy Knight Powell, *Depositions: Scenes from the Late Medieval Church and the modern Museum*, (Nueva York: Zone Books, 2012),146.

⁵²² Falkenburg, “The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish, Literature and Painting”, 78.

Las lágrimas, entendidas como esa señal visible de una gran aflicción interior, fueron comunes en la mística y exegética medieval,⁵²³ pero no fueron introducidas en las composiciones artísticas hasta el siglo XV. Su inclusión en las imágenes no puede ser consideradas simplemente como un exponente del virtuosismo artístico, sino que en numerosas ocasiones tiene una intención de imitación por parte de la audiencia. En el caso de *el Descendimiento*, la incorporación de las lágrimas en diversos personajes, tales como Nicodemo o María, aluden no solo a su emoción interna o a la proximidad afectiva que mantienen con Cristo, sino que también tienen la intención de que sean imitadas por el espectador. De esta manera, la presencia de las lágrimas por el rostro materno invita a compartir su compasión, convirtiéndose el espectador no solo en otro integrante de la escena, sino en un objeto también de compasión.

Este sentimiento motiva no solo la imitación del dolor de María sino también su mirada dirigida al cuerpo de su Hijo, sobre el que medita la necesidad de la Salvación y la Redención del mundo por medio de la muerte de Cristo, vinculando así esta visión con la disposición de la calavera de Adán, que reafirma la necesidad del arrepentimiento de los pecados y, por ende, la llegada de la salvación. Por lo que nos hallaríamos ante una representación visual de las *lacrimae devotionis*, es decir, aquellas lágrimas que eran derramadas anhelando la salvación, continuando con ese pensamiento centrando en que no podría haber una salvación sin lágrimas.

La presencia de las lágrimas también se manifestó en el *Tríptico de Viena* (Fig.37), en el que Van der Weyden vuelve a plantear una composición original, frente a las complejas y repletas composiciones de la Crucifixión a lo largo del siglo XIV. En este caso nos situamos ante una representación figurativa reducida: en las alas del tríptico aparecen María Magdalena y la Santa Verónica. El panel central, conformado por el Crucificado acampado por san Juan y María. En el lado contrario a Cristo, se muestran los donantes de la obra, exhibiendo una imagen sacramental que no es histórica debido a la inclusión de los mismos.

⁵²³ Panosky ya comentó sobre El Descendimiento que “la dignidad se conservaba en medio de un fujo de lágrimas”. Erwin Panofsky, *Los primitivos Flamencos* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2016), 258.

La importancia de las lágrimas ha sido señalada en diversos estudios, entre los que podemos resaltar: Para una aproximación al tema véase: Piroska Nagy, *Le don des larmes au Moyen-Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (Ve-XIIIe siècle)* (Paris: Albin Michel, 2000); Moshe Barasch, “The Crying Face”, *Artibus et Historiae* 8 (1987): 21-36; Boquet y Nagy (eds.), *Les Sujet des émotions au Moyen Âge*; Gertsman (Ed.), *Crying in the Middle Ages. Tears of History*.



Fig. 37. Rogier van der Weyden. *Altar de la Crucifixión*. Alrededor de 1443-1445. Kunsthistorisches Museum, Viena.

La Virgen aparece al pie de la Cruz, el lugar que había sido ocupado tradicionalmente por María Magdalena. Su insólita pose -que ya había sido planteada en la obra de Robert Campin -, arrodillada y abrazada a la Cruz, expone esa experiencia interior, de una oración y reflexión meditativa, remitiéndonos a la visión estoica defendida desde la Alta Edad Media. El desmayo ha sido sustituido por una escena cargada de patetismo en la que María no se muestra desfallecida. No obstante, la idea de su compasión está visualmente ejemplificada a través de su pose, apelando a la necesidad de compartirla por parte del fiel.

La aflicción de María es expresada aquí por la vinculación con la función que tuvo el tríptico. Al igual que en *El Descendimiento*, se plantea una explicación visual del rito eucarístico conmemorado cada día con la celebración eucarística.⁵²⁴ De esta forma, se establece un paralelo entre el dolor de la Virgen con el sacrificio que ofreció Cristo, recordado cada día en la misa, como planteó Johann Tuler:

⁵²⁴ Lane, *Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, 85.

Como el padre celestial ofreció a su único hijo, la hostia viviente, en el altar de la cruz, y todavía lo ofrece diariamente en el sacramento por la salvación de los hombres, para que él sea el intercesor perpetuo entre él y los hombres, así ella permitió su hija elegida, la santísima virgen maría, para sufrir severamente, y él recibió su oblación como un agradable sacrificio en beneficio y salvación de todo el género humano, para que ella misma fuera mediadora entre dios y los hombres⁵²⁵

María se convierte así en su expresión de la compasión no solo en la imagen de la corredentora sino también en la propia representación de la *Ecclesia*; si la Virgen presenta el sacrificio del Hijo, la Iglesia lo realiza cada día durante la misa. Así, los donantes son partícipes no solo de la muerte de Cristo en la oración y meditación, sino que también la conmemora continuamente durante su asistencia a la celebración eucarística.

El emocionalismo que atesoró la pintura nórdica, ejemplificado a través de los temas vinculados a la Pasión, reflejaba esa nueva forma de sentir la religiosidad, centrada en el dolor, la penitencia, la compasión a partir del sufrimiento físico de Cristo, pero también de la Virgen. La plasmación de esos afectos requirió de formas y motivos con los que se pudiese expresarlos y evocarlos. En este sentido, Paula Nuttall argumentó: “la pintura holandesa era capaz de cumplir con estos requisitos porque con su elevado grado de verosimilitud [...] podía simular la realidad visual en la representación no solo de objetos sino también de emociones.”⁵²⁶

En suma, la imagen visual se convirtió en un medio en el que materializar los conceptos básicos defendidos en la teología cristiana, centrados en la participación de María en el Calvario, lo que le permitió obtener su papel como corredentora. Es por ello que, su desvanecimiento fue la expresión de la compasión y, por ende, del dolor del parto que tuvo en la Cruz. Esa idiosincrasia fue extendiéndose, a raíz de lo visto, a lo largo de toda Europa, dando como resultado composiciones variadas en las que se materializaba. Todo ese acervo exegético llegó también al ámbito de lo castellano, en donde encontramos una serie de representaciones visuales, insólitas, que atienden a esta cuestión.

⁵²⁵ *ibid.*, 86.

⁵²⁶ Paula Nuttall, “Decorum, devotion and dramatic expression: Early Netherlandish painting in Renaissance Italy”, en *Decorum in Renaissance narrative art: papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians*, editado por Francis Ames-Lewis y Anka Bednarek (Londres: Departamento de Historia del Arte, Birbeck College, University of London, 1972),75.

**Bloque IV. La recepción de la *Compassio Mariae*
en el territorio castellano (XIII-XV)**

El culto y devoción a la figura de María se propagó a lo largo del siglo XIII en toda Europa, llegando también a la península ibérica, en concreto a la zona castellana en donde las oraciones, himnos, sermones y milagros recorrieron su historia, atendiendo tanto a sus alegrías como a sus dolores. Se reflexionó, entre otros aspectos, sobre su poder como intercesora, como modelo para el fiel, suscitando así el interés de escritores, predicadores, etc. Esta atención ya se había manifestado desde la Alta Edad Media, en la que Dominique Iogna-Prat examinó cómo los himnos y la liturgia mostraban que el pensamiento mariano ya estaba completamente desarrollado.⁵²⁷ De hecho, desde el siglo XII, María fue logrando un mayor protagonismo en la literatura cristiana, produciéndose lo que Gorges Duby definió como la “feminización de la piedad” entre los siglos XII y XIII.⁵²⁸ Si bien es cierto que desde el siglo XI san Anselmo de Canterbury aludió a la importancia de una piedad marcada por lo íntimo, lo delicado, vinculada a esa visión femenina.⁵²⁹

El siglo XIII mostró una fascinación por los milagros de la Virgen, aun cuando estos ya habían comenzado a aparecer desde el siglo X, como propuso Guy Philippart.⁵³⁰ En ellos se narra las diversas intervenciones y apariciones milagrosas, difundiéndose por diversos lugares – por ejemplo, Francia o la propia península ibérica -en lenguas vernáculas o latín, con un sentido didáctico. En el ámbito francés, podemos resaltar dos colecciones latinas del siglo XII: la colección de Chartres, *Miracula beatae Mariae Virginis in Carnotensis Ecclesia facta*- Ms. 339, Ciudad del Vaticano- y la de Rocamadour, el *Liber miraculorum sanctae Mariae de Rupe Amatoris*. Estas conjugaban en su interior la piedad, devoción y pensamiento teológico destinado a la Virgen. Asimismo, Montoya los consideró como un género autónomo, diferenciado del resto de relatos literarios

⁵²⁷ El citado investigador mostró cómo aparecen calificativos que fueron conocidos durante el periodo bajomedieval como el de santa, venerable, fuente clara, etc. Dominique Iogna-Prat, “Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve”, en *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, editado por Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo y Daniel Russo (París: Editions Beauchesne, 1996), 72-97.

Véase para la cuestión de la religiosidad en el ámbito hispano durante la Alta Edad Media: Francisco Javier Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media* (Gijón: Trea, 2005).

⁵²⁸ Georges Duby, “Preface”, en *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, 1.

⁵²⁹ La cuestión de la feminización de la piedad fue analizada por Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*.

⁵³⁰ Esto ha sido analizado por Guy Philippart, “Le récit miraculaire marial dans l’Occident Médiévale”, en *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, 563-565. En el ámbito hispano: J. Montoya Martínez, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad media. El milagro literario* (Granada: Universidad de Granada, 1981); Gerardo Rodríguez, “Los milagros en la religiosidad hispánica (siglos XIII al XVI)”, *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre BUCEMA* 2 (2008): 1-13.

medievales.⁵³¹ En ellos se encontró un lugar de refugio para diferentes miembros de la sociedad – y también de castigo para aquellos que no reconocieron su figura-, buscando beneficiarse de la gracia divina, destinados no sólo a una audiencia centrada en clérigos o monjes, sino también al resto de la sociedad, lo que produjo su “universalización”.⁵³²

El aspecto milagroso no fue la única vertiente que se exploró de la Madre de Dios, ya que en el siglo XIII también hubo un interés por su dimensión dolorosa, en donde su compasión adquirió un gran protagonismo. Así, como señaló Raquel Torres Jiménez, no es posible entender esta centuria desde una óptica marcada por la dicotomía entre el gozo y el pesar mariano, sino que ambas realidades convivieron y estuvieron presentes: “no conviene exagerar la dicotomía entre una devoción a la Virgen gozosa en el siglo XIII y una piedad dramática en los siglos XIV y XV, aunque es cierto que en estos últimos siglos [...] se hicieron más patéticas.”⁵³³ Ambas vertientes, como propuso Miri Rubin, conforman parte de un lenguaje del afecto que se manifiesta en las imágenes que se extendieron por todo el ámbito europeo y en Castilla:

Las imágenes de María eran especialmente ricas en posibilidades de identificación. Mucho de lo que se decía de María, incluso más que en el caso de su hijo, se expresaba en el lenguaje de la mimesis, un registro emocional de comunicación. El ejemplo, la imitación y la compasión era lecciones emocionales que enseñaban los escritos devocionales⁵³⁴

Al igual que en el marco europeo, también ambas perspectivas se dieron lugar en la zona castellana. La exploración de los sentimientos más humanos de la Madre de Dios suscitó la atención e inspiró respuestas afectivas, como en el caso de su compasión. La participación en su compasión fue textual y visual: la lectura y la visualización fueron dos poderosas herramientas para estimular la vivencia de su dolor al pie de la cruz. Así pues, nos vamos a centrar en este capítulo en el análisis de los aspectos de la compasión y la co-redención mariana. El objetivo del mismo es ver qué significó la compasión en el ámbito castellano, cuándo pudo aparecer y en qué contextos se empleó. Para ello, partiremos de un análisis centrado en las primeras representaciones de la *Compassio*

⁵³¹ Montoya Martínez, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media. El milagro literario*, 50.

⁵³² Silvie Bernay analizó cómo estos llegaron a distintos destinatarios- por ejemplo, pecadores o enfermos-, tomando un tinte protector y sanador. Silvie Barnay, *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1999), 34-36.

⁵³³ Raquel Torres Jiménez, “La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII”, *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes* 10 (2016-2017): 45.

⁵³⁴ Miri Rubin, *Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures*, 81.

Mariae en Castilla, en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, así como su aparición también en la capilla de san Martín en la Catedral de Salamanca. Ambas imágenes corresponden al siglo XIII, considerándose una de las primeras ejemplificaciones del asunto. Posteriormente, se analizará en el epígrafe de este capítulo cómo el desmayo de la Virgen apareció en los grandes retablos del siglo XV, en concreto, el *retablo del obispo Sancho de Rojas* (1420) o en *Retablo de la vida de la Virgen y san Francisco* (1445-1460), ubicados ambos en el Museo Nacional del Prado. Por último, el capítulo se cierra con la aparición de la mediación de la Virgen a través de su seno en la devoción castellana, encontrándose los primeros ejemplos tanto en las *Cantigas de Santa María* como en la pintura mural del *sepulcro de Alfonso Vidal* en la Catedral vieja de Salamanca, ambas realizadas en el último cuarto del siglo XIII.

IV.A. La compasión de la Virgen en la miniatura y la pintura castellana en el siglo XIII

Participar en el sufrimiento de la Madre de Dios no solo fue una cuestión visual, sino que también fue un argumento que se desarrolló a partir de su recuerdo e imitación. El deseo de conocer la respuesta de la Virgen a la muerte de su Hijo comenzó a desarrollarse en las fuentes literarias en las que su sufrimiento y aflicción conformaron un *topos* literario. Su tormento se propuso como una vía de ejemplo y valor en la mentalidad medieval. Este marcó el camino hacia la emoción que todos debían sentir cuando se producía la pérdida de un ser querido.⁵³⁵ Escritores como Gonzalo de Berceo se sirvieron de su figura en relatos como los *Milagros de Nuestra Señora* o *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*. En este último, compuesto en el siglo XIII, Gonzalo de Berceo exhibe desde el inicio del poema su deseo para de componer una rima sobre la aflicción de la Virgen:

En el nomne precioso de la Santa Reina,
De qui nació al mundo
Salud e melecina
si ella me guiasse por la gracia vina,
qerria de su duelo componer una rima⁵³⁶

La composición de Berceo muestra el dolor que experimentó la Virgen, quien solicitó sufrir y morir con su propio Hijo a través de su lamento:

Conviene que fablemos en la nuestra pivanza
Del pleito de mi duelo, de la mi malandanza,
Cómo sufrí martirio sin gladio e sin lanza,
Si Dios nos ayudara, fer una remembranza.

Fraire, verdad te digo, débesme tú creer,
Querría ser muerta más que viva ser,
Mas al Rey del Cielo no l cadío en placer,
Hobiertos del absincio largament a beber⁵³⁷

⁵³⁵ Un ejemplo de esta cuestión, de cómo el lamento mariano se entrelaza y sirve de modelo para otros, se observa tanto en los lamentos literarios como en los sepulcros de Alfonso VIII de Castilla y Leonor de Inglaterra: Emily Henry, “Plange, Castilla misera”: meaning and mourning at the royal abbey of Las Huelgas de Burgos in the late twelfth and early thirteenth centuries”, *Journal of Medieval Iberian Studies* 12 (2020): 1-17.

⁵³⁶ Gonzalo de Berceo, *Obras completas de Gonzalo de Berceo*, 223.

⁵³⁷ *ibid.*, 229.

Otras ediciones anteriores: Gonzalo de Berceo, *Obras completas III: El Duelo de la Virgen, Los Himnos, Los Loores de Nuestra Señora y Los Signos del Juicio Final*, editado por Brain Dutton (London, Tamesis,

El pesar y tormento de la Madre de Dios se propone como el punto central de la mencionada composición, según Santiago Disalvo, más que el sacrificio y sufrimiento que llevó a cabo Cristo.⁵³⁸ La aflicción mariana supone aludir a su función como *corredemptrix*, es decir, su papel en la salvación de la humanidad a causa de su dolor. Esto permite que el lamento de Berceo adquiriera una función de soporte o ayuda doctrinal, en la angustia de la Virgen que siente con su Hijo le otorga la posibilidad de ayudar en la redención, como anotó Víctor García de la Concha.⁵³⁹

Los *Milagros de Nuestra Señora*, escritos entre 1246 y 1252, estuvieron destinados al relato de sus milagros empleándose como *exempla*. Uno de los aspectos a resaltar, vinculados a la línea de este trabajo es cómo la labor de María no finalizó con la muerte de su Hijo, sino que esta seguía presente para los fieles. Era ella quien se proponía como el agente para salvar las almas, como se manifiesta en las estrofas 109 y 110 de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo:

Díssoli la Gloriosa:
 madre de Jesu Christo
 el que vos desechastes
 por cancellario mío
 «Yo so Sancta María
 que mamó leche mía;
 de vuestra compannía,
 yo a éssi tenía.
 El que vos soterrastes
 al que vos non quisiestes
 yo por ésti te fago
 si bien no lo recabdas,
 luenne del cimiterio,
 fazer nul ministerio,
 todo est reguncerio:
 tente por en lazerio⁵⁴⁰

1975) y *Obra completa de Gonzalo de Berceo*, coordinada por Isabel Uría Maqua (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1992).

Relacionado con el duelo es de obligada consulta: Germán Orduna, “El duelo de la Virgen: edición y comentario”, en *Obra completa de Gonzalo de Berceo*, 797-857.

⁵³⁸ Santiago Disalvo, “El planctus de la Virgen en la Península Ibérica desde el *Quis Dabit* hasta las Cantigas de Santa María”, *IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata*, (2010), 4. Véase también: James Marchand y Spurgeon Baldwind, “Singer of the Virgin in Thirteenth-century Spain”, *Bulletin of Hispanic studies* 71 (2) (1994): 176.

⁵³⁹ Víctor García de la Concha, “La mariología en Gonzalo de Berceo”, en *Obra completa de Gonzalo de Berceo*, coordinada por Isabel Uría Maqua, 61-87, esp. 71-72.

⁵⁴⁰ Gonzalo de Berceo, *Obras completas de Gonzalo de Berceo*, editado por Jorge García López y Carlos Clavería, 21.

Estos son un claro reflejo del interés que hubo en la prosa castellana del siglo XIII por la función de la mediación, pero también de la *compassio*, aludiendo al dolor físico y anímico que afligió a la Madre durante la Pasión, y la *corredemptio* de María, mostrando su labor en la obra de Redención.⁵⁴¹ Ambos conceptos aparecen en otras obras como las *Cantigas de Santa María*. No obstante, la atención mostrada a estas dos dimensiones de la Virgen no fue exclusiva de la Corona de Castilla en los siglos XIII y XIV, sino que era una constante en el marco europeo debido a la creciente devoción a su culto. De hecho, en el siglo XIII se produce la gestación de nuevos repertorios milagrosos dedicados a la figura de la Madre de Dios en distintos territorios europeos. Podemos señalar al respecto el caso francés de los *Miracles de Notre-Dame de Chartres*, realizados entre 1252 y 1262 por el obispo Jehan Le Marchan. Se trata de una colección conformada por treinta y dos milagros realizados por María en la catedral de Chartres.

Este tipo de composiciones pretendía mostrar la capacidad de salvación que presentaba María, ya que acudiría siempre a sus fieles para ayudarlos en cualquier situación.⁵⁴² Estas dieron lugar al género denominado marial, en donde se encontraban otras narraciones dedicadas a los milagros marianos a los que se sumaban elementos de carácter doctrinal e histórico, empleándose por las órdenes religiosas a modo de *exempla*.

Toda esta literatura destinada a exaltar, alabar y engrandecer a la Madre de Dios sirvió como punto de partida para los escritos alfonsíes, como fue el caso de los *Les Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, realizados en las primeras décadas del siglo XIII.⁵⁴³ Se trata de una serie de composiciones dedicadas a la Virgen y a sus

Otras ediciones anteriores: Gonzalo de Berceo, *Obras completas III: El Duelo de la Virgen, Los Himnos, Los Loores de Nuestra Señora y Los Signos del Juicio Final*, 73-120; Claudio García Turza, “Los Milagros de Nuestra Señora: edición y comentario”, en *Obra completa de Gonzalo de Berceo*, 797-857.

⁵⁴¹ Otto Von Simson aludió a la importancia de ambas cuestiones en *El Descendimiento*: Otto Von Simson, “Compassio and Co-Redemptio in Roger van der Weyden's descent from the Cross”, 9- 16. También Ana Domínguez analizó la presencia de la compasión y la corredención en la miniatura alfonsí, Ana Domínguez Rodríguez “«Compassio» y «Co-redemptio» en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”, *Archivo Español de Arte* 281 (1998): 18-26.

⁵⁴² En 1981 Montoya Martínez fue uno de los primeros en aproximarse al análisis de los milagros de la Virgen del siglo XIII como género literario, Jesús Montoya Martínez, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media. El milagro literario*). Esta estela fue continuada por Juan Carlos Bayo, “Las colecciones universales de milagros de la Virgen hasta Gonzalo de Berceo”, *Bulletin of Spanish Studies* 81 (2004): 849-871.

⁵⁴³ Muchas de las fuentes empleadas en la creación alfonsí en: S. Parkinson y D. Jackson, “Putting the Cantigas in Context: tracing the sources of Alfonso X's Cantigas de Santa Maria”, *International Congress on Medieval Studies*, Kalamazoo 7 May 2005.

milagros para honrar su figura, acercándosela y adoctrinando con ella a sus fieles.⁵⁴⁴ Estos pudieron ser conocidos físicamente por parte de Alfonso X, ya fuese por medio de la llegada de un ejemplar desde Francia o a través de Fray Juan Gil de Zamora cuando fue enviado a París, según propuso Elvira Fidalgo.⁵⁴⁵

La aflicción mariana comenzó a introducirse también en el campo visual a partir del siglo XIII, evidenciándose en las *Cantigas de Santa María*, en donde aparece una de sus primeras representaciones. El objetivo de esta investigación es plantearnos qué fuentes textuales y visuales pudieron influir en la fórmula de María a los pies de la Cruz, es decir, qué tipos de composiciones y formulaciones iconográficas conocidas, así como intentar esclarecer el porqué de su representación en las Cantigas.

Las Cantigas fueron compiladas en dos fechas, entre 1260-1265 y en 1284. Estas presentan una estructura en la que se combinan diferentes poemas, las cantigas narrativas y las de *loor* o de alabanza. Así, la composición quedaba articulada por bloques conformados por 10 poemas: cada 9 cantigas narrativas o *miragres* se incluía una de *loor* o decenal. Laura Fernández Fernández anotó la importancia de la evolución y asimilación de diversas funciones en las citadas composiciones, materializándose en diferentes soportes y manuscritos.⁵⁴⁶

Las Cantigas no pueden ser comprendidas como un simple proyecto devocional del rey Alfonso X, sino también como una parte más dentro de sus empresas políticas, manifestando el anhelo de prestigio plasmado en los cuatro manuscritos.⁵⁴⁷ Estos son: El

⁵⁴⁴ Algunos de los estudios dedicados a este tema son: Gautier de Coinci. *Les miracles de la Sainte Vierge traduits et mis en vers par Gautier de Coincy, prieur de Vic-sur-Aisne et religieux bénédictin de Saint Médard les Soisson*, editado por Abbé Poquet (París: Parmantier et Didron, 1857); *Les Miracles de Nostre Dame*, 4 vol., editado por Frédéric Koenig (Ginebra: Droz, 1961-1970); Marie-Odile Bodenheimer, *Contribution a l'étude de l'art et su style de Gautier de Coinci dans Les Miracles de Nostre Dame*. Tesis doctoral (París Université de Paris IV- Sorbonne, 1985); Jean-Louis Benoit, "La Vierge, le miroir et le poème, méditation et incarnation dans les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci", *Prisma* 17 (2001): 145-159; *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*, editado por Kathy M. Krause y Alison Stones (Turnhout: Brepols, 2006); Anna Russakof, *Imaging the Miraculous: "Les Miracles de Nostre Dame"*, Paris, BnF, n.acq.fr. 24541. Tesis doctoral (Nueva York: New York University, 2006); Marine Cuhe, "La Vierge médiatrice. Le traitement de l'image dans les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci", *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes* 23 (2012): 377-396; Fuensanta Murcia Nicolás, *Imágenes milagrosas y cultura visual en el siglo XIII: les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci*, (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2016).

⁵⁴⁵ Elvira Fidalgo Francisco, "Reflexiones sobre las Cantigas de Santa María y su relación con otros mariales romances", *Revista de poética medieval* 35 (2021): 106-108.

⁵⁴⁶ La citada investigadora analizó las particularidades que presenta cada manuscrito en: Laura Fernández Fernández, "Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio", *Alcanate* VIII (2012-2013): 81-117.

⁵⁴⁷ Amy G. Remensnyder demostró cómo la devoción mariana del monarca tuvo una dimensión política, encontrando en ella un compromiso con sus tareas reales, así como un símbolo de su territorio: Amy G. Remensnyder, "Marian Monarchy in Thirteenth-Century Castille", en *The Experience of Power in*

Códice Toledano o T en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10069); El *Códice Rico* en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Ms.T.I.1); El *Códice Florentino* o F en la Biblioteca Nazionale de Florencia (Ms. B.R.20); El *Códice de los músicos* o E en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Ms. b.I.2).

El *Códice Rico* (Ms.T.I.1) conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, realizado aproximadamente entre 1280 y 1284, está conformado por doscientas creaciones poéticas en las que se combina y conserva la imagen, el texto y la música, cuyos protagonistas son la Virgen y Alfonso X.⁵⁴⁸ Probablemente, el mismo fue empleado por el propio monarca en un ámbito privado y “público”, como exhiben sus ilustraciones, con las que pretendía persuadir a una audiencia variada sobre la importancia de alabar y honrar las imágenes de María.⁵⁴⁹ Entre sus representaciones es necesario subrayar una de las primeras imágenes destinadas a la compasión de la Madre de Dios en la zona castellana.

La relación entre la imagen y el texto en las Cantigas de Santa María ha sido una constante en numerosos estudios.⁵⁵⁰ Keller fue uno de los primeros investigadores en aproximarse a la cuestión vinculada con la visualización y la verbalización en las

Medieval Europe, 950-1350, editado por Robert F. Berkhofer III, Alan Cooper y Adam J. Kosto (Londres: Routledge, 2005), 616-653.

⁵⁴⁸ Alfonso X, *El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X. Ms. T.I.1 de la Biblioteca de El Escorial*, edición facsímil (Madrid: Edilán, 1979).

Se ha debatido sobre la fecha y el lugar de creación del *Códice Rico* estableciéndose como datación más acertada entre 1279 y los años sucesivos. A este respecto mencionó Laura Fernández que la elaboración del cancionero puede situarse en Sevilla durante los últimos años del reinado de Alfonso X, es decir, a partir de 1279. Laura Fernández Fernández, “Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio”, 116.

⁵⁴⁹ Ana Domínguez Rodríguez, “Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)”, en *Atti del XXIV congresso internazionale di Storia dell'Arte* (Bologna: CLUEB, 1982), 229-239.

⁵⁵⁰ Algunas de las consideraciones más relevantes en: W. R. Davis, *The Role of the Virgin in the Cantigas de Santa Maria*. Tesis doctoral (Kentucky: University of Kentucky, 1969); I.J. Katz y J.E. Keller (coord.), *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music and Poetry. Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa María of Alfonso X, el Sabio (1221-1284)* (Madison: the Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987); María Victoria Chico Picaza, *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, Tesis doctoral (Madrid: Universidad Complutense, 1987); G.D. Greenia, “The Politics of Piety: Manuscript Illumination and Narration in the Cantigas de Santa María”, *Hispanic Review* 3 (1993): 325-344; María Ángela Franco Mata, “Las Cantigas de Santa María. Texto, imagen, música. Relaciones con la escultura y la pintura”, en *Ars Longa Vita Brevis. Homenaje al Doctor Rafael Sancho de San Román* (Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2006), 209-242; Alejandro García Avilés, “Imágenes ‘vivientes’: idolatría y herejía en las ‘Cantigas’ de Alfonso X el Sabio”, *Goya: Revista de arte* 321 (2007): 324-342; Alejandro García Avilés, “Este rey tenno que enos idolos cree: Imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María”, en *Alfonso X el Sabio 1221-1284. Las Cantigas de Santa María* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2011), 521-559.

Cantigas.⁵⁵¹ Siguiendo esta línea, nos vamos a centrar en el análisis de la representación de la *compassio mariae* tanto en la *Crucifixión* como en el *Juicio Final*. Para ello, debemos tener en cuenta la diferenciación que hizo Domínguez Rodríguez y Treviño Fajardo al estudiar aquellas imágenes que continúan modelos iconográficos anteriores- como el de la *Crucifixión*-, frente a aquellos tipos iconográficos que se crearon *ex profeso* para esta obra.⁵⁵²

La originalidad visual de las Cantigas se abordó estilística e iconográficamente. En el caso estilístico, desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, la historiografía señaló la influencia de la miniatura francesa, del estilo cortesano y elegante, sobre las composiciones de las *Cantigas*. Sin embargo, no fue hasta los estudios de Ana Domínguez cuando se amplió y se propuso un nuevo marco geográfico de recepción para las *Cántigas*: el ámbito mediterráneo. En concreto, se planteó cómo el sur de Italia pudo contribuir al estilo de esas representaciones, con la llegada de miniaturistas que se habrían dispersado tras la muerte de Manfredo, el sucesor de Federico II.⁵⁵³ A pesar de ello, Domínguez Rodríguez mencionó que las imágenes no respondían ni a una tradición hispana anterior, ni al simple resultado de la asimilación de un estilo foráneo.⁵⁵⁴ Asimismo, Joaquín Yarza Luaces subrayó: “A la novedad temática que implica la necesidad de invención de imágenes, se añade el pie forzado voluntario en el mismo sentido, al no utilizar lo existente en las historias anteriores.”⁵⁵⁵

El debate sobre el origen y filiación de esos motivos iconográficos continuó desarrollándose con diversas aportaciones, entre ellas la de Peter Klein, quien advirtió la necesidad de contemplar el empleo de otras fuentes en diversos soportes, tales como la

⁵⁵¹ Katz y Keller (coord.), *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music and Poetry. Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284)*.

⁵⁵² Ana Domínguez Rodríguez y Pilar Treviño Fajardo, *Cantigas de santa María: formas e imágenes*, (Madrid: A y N Ediciones S.L., 2007), 27.

⁵⁵³ Ana Domínguez Rodríguez, “Filiación estilística de la miniatura Alfonsí”, 345-358; María Victoria Chico Picaza, “El estilo pictórico del scriptorium alfonsí”, en *Alfonso X el Sabio. Catálogo de la Exposición celebrada en Sala San Esteban, Murcia, 27 octubre 2009- 31 enero 2010*, coordinado por Isidro Bango Torviso y María Teresa López de Guereño Sanz (Murcia: Comunidad Autónoma Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2009), 246-256; Rocío Sánchez Ameijeiras, “Del Salterio al Marial: sobre las “fuentes” de las imágenes de los Códices de las Historias de las Cantigas de Santa María”, *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes* 8 (2012-2013): 55-80.

⁵⁵⁴ Ana Domínguez Rodríguez, *La miniatura en la Corte de Alfonso X* (Madrid: Historia 16, 1992), 4-5.

⁵⁵⁵ Joaquín Yarza Luaces, “Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval”, en *V Congrès Espanyol d’Història de l’Art: Barcelona; 29 d’octubre al 3 de novembre de 1984 I*, coordinado por Francesca Español Bertrán y Joaquín Yarza Luaces (Barcelona: Ediciones Marzo, 1987), 236.

escultura o la vidriera, como punto de partida para las *Cantigas*.⁵⁵⁶ Esta aproximación fue mantenida por Ana Domínguez, quien estableció la importancia que tuvieron las representaciones bizantinas en la formulación de diversos temas-como la *Natividad* o el *Descenso a los Infiernos*.⁵⁵⁷ Esta estela fue continuada por Rocío Sánchez Amejeiras, llegando a establecer que: “dispuso de una nutrida biblioteca para poder realizar sus empresas, que seleccionadas entre las distintas fuentes aquellas que encontraba más adecuada para construir sus fórmulas, y que de la convivencia de miniaturistas de diverso origen que trabajaban en común.”⁵⁵⁸ En este sentido, la mencionada investigadora sugiere la aparición de “géneros discursivos fijados”⁵⁵⁹, llegando a ofrecer diversos precedentes que fueron empleados por los miniaturistas.

A lo largo de las *Cantigas de Santa María* se exhibe el protagonismo que alcanza la figura de María, llegando a ocupar un lugar de suma importancia junto a su Hijo.⁵⁶⁰ Este se manifiesta a lo largo de las diversas representaciones, entre ellas en las escenas de la *Crucifixión*. El Códice Rico presenta siete representaciones del tema, de las que destacaremos cuatro. A lo largo de las próximas páginas atenderemos a un análisis centrado en la presencia de la *Compassio Mariae*. No obstante, es necesario subrayar la importancia de otras dos representaciones en las que se manifiesta otras formas de aludir a su dolor, ya conocido en otras composiciones europeas, que no dejan de ser estimulantes para intentar comprender la necesidad de la inclusión de la compasión mariana en la miniatura alfonsí.

La escena de la *Crucifixión* se muestra en el Códice Rico (Madrid, Real Monasterio de El Escorial, T.I.1) en la cantiga 30, folio 45r (Fig. 38). En ella aparece Cristo crucificado a uno de los lados; mientras que al otro se desarrolla la *Anunciación*, en la que se encuentra el arcángel Gabriel y la Virgen separados por los lirios que aluden a su virginidad.

⁵⁵⁶ Peter Klein, “Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons des Weisen von Kastilien und Leon (1252-1284): die Illustration der “Cantigas”, en *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Ausschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, editado por Karl Clausen et al. (Berlín: Anabas, 1981), 169-212.

⁵⁵⁷ Ana Domínguez Rodríguez, “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María: códice en el Monasterio de El Escorial”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* 80 (1984): 37-44.

⁵⁵⁸ Rocío Sánchez Amejeiras, “Del Salterio al Marial: sobre las “fuentes” de las imágenes de los Códices de las Historias de las Cantigas de Santa María”, 61.

⁵⁵⁹ *ibid.*

⁵⁶⁰ Gislaine Fournès, “La Vierge et l’hérétique dans les miniatures du Códice Rico (Cantigas de Santa María d’Alphonse X de Castille, XIIIe siècle”, en *Journal Open Edition*, 2 de mayo de 2023, <https://journals.openedition.org/framespa/3450>



Fig. 38. Madrid, Real Monasterio de El Escorial, T.I.1, fol. 45r. *Anunciación y Crucifixión*. Cantiga 30, Códice Rico.

La *Cantiga* exhibe una alabanza dirigida a María por dar a luz a la divinidad, dando forma física a Cristo:

Tampoco ella a nosotros puede decirnos

-Que Dios me ayude-,

Que no rogará de corazón a su Hijo, donde la virtud reside;

Porque por nosotros le dio Él este don,

Y para nuestra salvación

En ella se hizo carne y sufrió la pasión

Para que seamos dignos

Más nos valiera, que Dios me ampare⁵⁶¹

En el penúltimo verso se resume y se une claramente el momento de la Anunciación- “en ella se hizo carne y sufrió la pasión”, con la futura alusión a la muerte de su Hijo, que conllevó su compasión. Esta antítesis expuesta retóricamente y visualmente nos recuerda a los recursos literarios empleados visualmente también en el mundo bizantino.⁵⁶²

El papel de María no quedó reducido solo al Nacimiento de Cristo, sino que este también se reveló durante su muerte, participando en la obra de la Redención. Es por ello que se aúnan dos momentos de suma importancia que aparecen ligados: la Encarnación y

⁵⁶¹ Elvira Fidalgo Francisco, *Traducción al castellano de las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022), 30.

⁵⁶² Aunque ya hemos hablado de este tema en el apartado anterior, volvemos a resaltar el estudio de Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*.

la muerte de Jesús. Además, aunque la figura de la Virgen está conectada a la *Anunciación*, su inclusión entre las dos escenas demuestra el papel que tuvo María como madre, interviniendo en su nacimiento y fallecimiento, aludiendo al futuro dolor físico y anímico que la afligirá, a la *Compassio Mariae*, que será necesaria para la salvación de la humanidad.

En el Códice florentino aparece la única escena de la *Crucifixión* en la Cantiga de Loor 303 (Florencia, Biblioteca Nacional, Ms. B. R.20), f. 36 (Fig.39). Las Cantigas de Loor son composiciones líricas en las que el texto no reproduce exactamente o no explica lo que en las miniaturas se representa. Su contenido está basado en los himnos, antífonas, salmos y letanías de la Iglesia, mostrando a la Virgen como la Madre de Dios, Madre de la Iglesia, la luz, etc. En definitiva, se trata de piezas que exponen las razones de alabar a María, formulando la oración, pero que no tienen que ilustrar su finalidad.⁵⁶³ Es por ello que Luis Beltrán señaló:

Dada la igualdad numérica entre estrofas y escenas inicialmente uno se siente inclinado a pensar que probablemente a cada estrofa corresponda una escena. Pronto descubrimos nuestro error, el cual está relacionado parcialmente al menos, con el hecho de que tendemos a asumir que uno de los dos textos ha de basarse necesariamente en el otro y que el texto verbal era el primario y el pictórico el derivado⁵⁶⁴

⁵⁶³ Este tema fue tratado en: Joseph T. Snow, *El loor a la Virgen and Its Appearance in the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio*. Tesis doctoral (Madison: Wisconsin, 1972); Rodríguez Domínguez "Iconografía Evangélica", 37-44.

María Isabel Pérez de Tudela y Velasco analizó las diversas expresiones que se emplearon en las Cantigas de Santa María para referirse a María, dividiéndolas en las siguientes categorías: Madre, Virgen, Reina, Señora, Gloriosa y Santa. María Isabel Pérez de Tudela y Velasco, "La imagen de la Virgen María en las Cantigas de Alfonso X", *En la España medieval* 15 (1992): 297-320.

⁵⁶⁴ Luis Beltrán, "Texto verbal y texto pictórico: las cantigas 1 y 10 del Códice Rico", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3 (1985): 329.



Fig.39. Florencia, Biblioteca Nacional, Ms. B. R.20, f. 36. *Crucifixión*. Cantiga de Loor 303, Códice Florentino.

Las Cantigas están conformadas por más de 60 composiciones líricas, siendo el resto cantigas narrativas, lo que impide un análisis similar para ambas, como anotó Santiago Disalvo:

La influencia aquí no consiste tanto en “fuentes”, cuanto en un acervo de imágenes, tópicos, tituli (o advocaciones), formas métricas y música, que hacia el siglo XIII conforma un entramado omnipresente no sólo en la cultura monástica sino también fuera de ella, en todo ámbito alcanzado por la práctica litúrgica⁵⁶⁵

Ana Rodríguez examinó que en muchas de las Cantigas de loor aparece el rey Alfonso X en su función de trovador de la Virgen, donde participa en las escenas como si se tratase de un protagonista más.⁵⁶⁶ Este tipo de composiciones presentaba una mayor complejidad que los milagros, por lo que podían dificultar su asimilación por una audiencia menos formada.

En el caso de la Cantiga 303, del Códice Florentino, el Crucificado está flanqueado por san Juan y La Virgen. Ella, a través de su gesto, manifiesta el pesar interno que le

⁵⁶⁵ Santiago Disalvo, *La cultura monástica en las Cantigas de Santa María de Alfonso X: Pervivencia, adopción y reelaboración*. Tesis doctoral (Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2008) 158. Conclusiones similares aparecen en su publicación: Santiago Disalvo, *Los Monjes de La Virgen: Representación y Reelaboración de la Cultura Monacal En las Cantigas de Santa María de Alfonso X* (Nueva Jersey: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2013).

⁵⁶⁶ Ana Domínguez Rodríguez, “Imágenes de un Rey Trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)”, en *Atti del XXIV congresso internazionale di Storia dell’Arte* (Bologna: CLUEB, 1982-1983), 232.

atormenta mediante el acto de unir sus manos. Este también aparece en la escena de la *Crucifixión* de la *Cantiga* 190 del Códice Rico, en el folio 250r. El gesto ya era conocido en las representaciones del ámbito bizantino, donde la actitud de unir las manos fue entendida como una expresión de tristeza, empleándose en la *Crucifixión*, como ya demostró Maguire,⁵⁶⁷ así como en las crucifixiones occidentales como, por ejemplo: el fresco de la *Crucifixión* del siglo XI de la *Basílica de Sant'Angelo in Formis*, la *cubierta de marfil de la Crucifixión* en el *Evangelario de la reina Felicia* de fines del siglo XI (Metropolitam Museum, Nueva York) o la *Crucifixión* del *Evangelario de Enrique el León* en el siglo XII (Clm 30055, Bayerische Staatsbibliothek, Munich). También, esta actitud era conocida en el ámbito hispano, como demuestra la *Crucifixión* (fol.8v) del *Evangelario del Museo de Vic* -siglo XII-, en donde la Virgen muestra sus manos unidas, estando una de ellas velada.⁵⁶⁸ A partir de la citada pose se pretende manifestar la aflicción de la Madre de Dios, con la que se quería exhibir su tormento, pero desde un punto de vista marcado por la contención y el control.⁵⁶⁹

Estas fueron las actitudes que se buscaron para plasmar el suplicio mariano en la iconografía de la *Crucifixión* entre los siglos XI y XII: Ella situada a uno de los lados de la Cruz, posando una de sus manos en la mejilla, uniendo sus manos en actitud orante, incluso, cubriéndose su rostro. En definitiva, la formulación del dolor era más comedida y controlada para no manifestar una incredulidad en la Resurrección, aunque también durante el siglo XIII comenzó la a introducirse el motivo del desmayo en la compasión, lo que propició otra forma externa de aproximarse al pesar mariano.

Las primeras alusiones textuales en las *Cantigas de Santa María* a los siete dolores que sufrió la Virgen se exhibe en los versos de la *Cantiga* 403 en la que se insiste en cómo Ella sufre al contemplar el tormento de su Hijo:

No podría tener/tantas lágrimas que llorasen/ cuanto [yo] querría llorar, / si antes no recordarse/ cómo Santa María/vio los pesares/del hijo que tenía/antes de que se la llevase.
[...]

⁵⁶⁷ Maguire, "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art", 153-158. También, Shorr aludió a la importancia de este gesto y al intercambio del mismo entre la Virgen y San Juan, buscando su origen en la iconografía de la Antigüedad, Dorothy C. Shorr, "The Mourning Virgin and Saint John", *The Art Bulletin* 2 (1940): 61-69.

⁵⁶⁸ Joaquín Yarza Luaces tuvo en cuenta la presencia de la mano velada como una fórmula bizantina, pero no comentó a la importancia de la unión de ambas manos como una alusión al dolor: Joaquín Yarza Luaces, "Iconografía de la *Crucifixión* en la miniatura española. Siglos X al XII", *Archivo español de arte* 185 (1974): 28.

⁵⁶⁹ Domínguez Rodríguez y Pilar Treviño Fajardo, *Cantigas de santa María: formas e imágenes*, 34.

Por el cuarto estuvo muy afligida, /al ver a su hijo querido/ llevar la pesada/cruz, y malherido/por los azotes, la barba/mesa y escupido, / y la gente amontonada/ en torno a él y gritándole⁵⁷⁰

La representación visual de la *Compassio Mariae* en la *Crucifixión*, de ese *pathos* y emocionalidad visto en la retórica verbal, se exhibe en dos Cantigas: la 50, folio 74v, y la 140, folio 196r. Ambas son consideradas como cantigas de loor. En el caso de la primera (Madrid, Biblioteca del monasterio de El Escorial, T.I.1), la Cantiga 50 (Fig.40), en la viñeta 4, aparece María a los pies de la Cruz, abrazada a la misma y arrodillada, acompañada por las Santas Mujeres, rodeadas de diversos judíos. Estos son representados siguiendo el topos occidental antijudaico: barbas largas y pronunciadas, narices exageradas, sombreros puntiagudos, etc. Asimismo, como mencionó Paulino Rodríguez Barral:

la caracterización del judío como deicida en el imaginario de la Pasión no es recurso habitual en el arte hispánico hasta la segunda mitad del siglo XIV, lo que viene a subrayar la importancia de ambas imágenes no sólo como exponente de la vertiente antijudía de la obra de Alfonso X, sino también como antecedente de esa iconografía en los reinos hispánicos⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Elvira Fidalgo Francisco, *Traducción al castellano de las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio*, 573.

⁵⁷¹ Paulino Rodríguez Barral, "Cantigas de Santa María" de Alfonso X", *Anuario de Estudios Medievales* 37 (2007), 232. También, otros autores que se han aproximado a la dimensión del judío en las Cantigas son: Elvira Fidalgo Francisco, "Consideración social de los judíos a través de las Cantigas de Santa María", *Revista de Literatura Medieval* 8 (1996): 91-103; D.W. Carpenter, "The portrayal of the Jews in Alfonso the Learned's Cantigas de Santa María", *Iberia and Beyond. Hispanic of the Jews in Cultures* (1998): 15-42; Lipton, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moraliséé* (Los Angeles: University of California Press, 1999); Joan Molina Figueras, "Las imágenes del judío en la España medieval", en *Memoria de Sefarad* (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002), 373-383; Carlos Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo: los judíos de la "Passio imaginis" en la isla de Mallorca* (Palma de Mallorca: Objeto Perdido, 2009); Pamela Patton, *Arts of Estrangement: Redefining Jews in Reconquest Spain* (Penn: Penn State University Press, 2012); Katherine Aron-Beller, "The Jewish Image Desecrator in the Cantigas de Santa Maria", *Ars Judaica: The Bar Ilan Journal of Jewish Art* 14 (2018): 27-45.



Fig. 40. Madrid, Biblioteca del monasterio de El Escorial, T.I.1, fol. 74v. *Cantiga 50, Cantigas de Santa María, Códice Rico.*

La pose y actitud que presenta la Virgen nos remite a la expresión de sufrimiento que presentó en el mismo momento en que están crucificando a su único Hijo, quien permanece aún vivo. En la miniatura puede observarse la importancia que tiene la corporalidad, en la que se muestra el padecimiento de Cristo durante la Crucifixión, para exhibir la importancia de la Encarnación. De hecho, en los versos de la Cantiga se recoge: “Por eso, en cuanto Dios, le debemos amor/ y en cuanto Padre y Creador;/ y en cuanto hombre, pena y dolor/ deberemos sentir por todo lo que sufrió por nosotros. *Nadie debe tener duda alguna...*”⁵⁷²

El tormento se traslada también al resto de personajes que conforman la escena: el discípulo amado muestra unidas sus manos en señal de dolor; en el otro lado, las Marías

⁵⁷² Fidalgo Francisco, *Traducción al castellano de las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio*, 77.

se centran en el padecimiento de la Madre de Dios. Su aflicción es una evidencia de su rol maternal, ya que fue en Ella donde Jesús se convirtió en humano, lo que permitió la Encarnación: “y quiso tomar carne en la Virgen /y, encima, se dejó matar por nosotros.”⁵⁷³ El suplicio aparece en la escena de la *Flagelación*, anterior a la *Crucifixión*. A nuestro parecer, es necesario leer esta y el resto de escenas que conforman la Cantiga para poder comprender el significado de la misma.

En las seis miniaturas que conforman la Cantiga 50 aparecen cuatro representaciones del rey Alfonso X. Su imagen es frecuente dentro de las Cantigas, aflorando bien en imágenes de presentación, en las que manifiesta su majestad en la exhibición del manuscrito, o bien en imágenes como trovador de la Virgen, arrodillado o sentado ante sus cortesanos, como si estuviese recitando o explicando las composiciones, sobre todo en las Cantigas de Loor.⁵⁷⁴ Esto se evidencia en la Cantiga 50, en concreto en la primera, quinta y sexta escena, en la que el rey se encuentra como mediador entre la Virgen y sus cortesanos, predicando ante ellos.

Las imágenes como trovador de María por parte del monarca denotan la devoción personal que le tenía, apareciendo como una persona espiritualizada, como subrayó Domínguez Rodríguez.⁵⁷⁵ En efecto, este aspecto figura claramente reflejado en la escena de la Flagelación de la citada cantiga. En este caso no nos encontramos ante una actitud de mediación del rey, sino más bien ante una pose que denota su participación en la devoción afectiva de la Pasión. Así Alfonso X, arrodillado, está acompañado por cuatro súbditos -que aparecen tras él-, cubriendo su rostro con un pañuelo en el momento en el que está observando cómo un sayón flagela a Cristo. No obstante, se ha incluido uno de los pasajes más dramáticos de la Pasión como es la Flagelación, prescindiéndose de otros eventos tales como la *Oración en el Huerto* o el *Prendimiento*.

La actitud de aflicción del monarca, demostrada por medio del gesto de cubrición, nos alude a la insistencia en la participación afectiva y empática del evento de la Pasión de Cristo, pero también de la compasión de la Madre, demostrando su piedad. De igual manera, en la Cantiga 50 se exalta la importancia de ver el sacrificio de Cristo para

⁵⁷³ *ibid.*

⁵⁷⁴ Rodríguez Domínguez, “Imágenes de un Rey Trovador”, 232.

⁵⁷⁵ Domínguez Rodríguez y Pilar Treviño Fajardo, *Cantigas de santa María: formas e imágenes*, 70.

La misma investigadora propone que estas representaciones están en consonancia con el denominado “renacimiento alfonsí”, en: Domínguez Rodríguez, “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María”, 38.

suscitar en el fiel piedad y compasión: “Ni habría forma de que nosotros viésemos a Dios/ Ni podríamos tener sus actos hechos con amor y dolor/ Si Él no se presentase, amigos míos /De forma que nuestros ojos pudiesen verlo. *Nadie debe tener duda alguna.*”⁵⁷⁶ La inclusión de este tipo de escenas fue vista por Domínguez Rodríguez como una respuesta a la espiritualidad propugnada por san Bernardo y el franciscanismo: “las actuaciones de Alfonso X recuerdan la mímica con que los predicadores franciscanos del siglo XIII se acompañaban en sus intervenciones al explicar el Evangelio.”⁵⁷⁷ Del mismo modo, la citada investigadora propuso que podrían simbolizar la existencia de unas representaciones dramáticas en el palacio.⁵⁷⁸

La Cantiga 50 no es el único ejemplo que tenemos de la participación en los eventos de la Pasión por parte del monarca. En la Cantiga 190 se representa al rey arrodillado a los pies de la Cruz, señalando con una de sus manos a Cristo crucificado, mientras que con la otra se dirige a la Virgen, quien entrelaza sus manos, como una alusión al tormento que padece. Alfonso X dirige su vista a los cortesanos arrodillados que lo acompañan, quienes parecen asistir su predicación.⁵⁷⁹

La actitud y gestualidad del monarca en la Cantiga 50 no es más que una alusión clara a la meditación y la contemplación de la Pasión que se traslada también a la escena de la Crucifixión. A este respecto sugirió Kirstin Kennedy cómo la disposición del rey no es más que una respuesta emocional ante la representación que está contemplando, mostrando cómo solo este, y no sus súbditos, tiene el privilegio de recibir esa experiencia espiritual.⁵⁸⁰ Por lo que la participación espiritual no solo está asistiendo ante el sufrimiento y muerte de Cristo durante la Flagelación y la Crucifixión, sino que también parece aproximarse a contemplar, meditar y compartir el suplicio de la Madre de Dios, su compasión, reviviéndolo mental y afectivamente.

El monarca los llevó a tal extremo que más que “osar compararse con la Virgen,”⁵⁸¹ desarrolló esa *Imitatio Mariae*, es decir, su tormento se convierte en un modelo de emulación. Así, la Virgen aparece postrada ante la Cruz, de la misma forma

⁵⁷⁶ Fidalgo Francisco, *Traducción al castellano de las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio*, 77.

⁵⁷⁷ Domínguez Rodríguez y Treviño Fajardo, *Cantigas de santa María: formas e imágenes*, 79.

⁵⁷⁸ Domínguez Rodríguez, “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María”, 41.

⁵⁷⁹ Domínguez Rodríguez y Treviño Fajardo, *Cantigas de santa María: formas e imágenes*, 136

⁵⁸⁰ Kirstin Kennedy, “Seeing is Believing: The Miniatures in the Cantigas de Santa Maria and Medieval Devotional Practices”, *Portuguese Studies* 31 (2015): 176.

⁵⁸¹ Ana Domínguez Rodríguez, “«Compassio» y «Co-redemptio» en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”, 35.

que Alfonso X se arrodilla ante la imagen de sufrimiento de Cristo, cumpliendo no sólo la imitación sino también la *contemplatio* en la que, como anotó Leah Marie Butuarin, se debían incorporar también los gestos -arrodillarse, levantar los brazos, entre otros-: “El objetivo de la *Imitatio Mariae* abarcaba una rica alfabetización visual que rodeaba al contemplado y al contemplador dentro de la mirada del que proporciona la vista y a veces visiones.”⁵⁸² Esta misma pose ya se había desarrollado en otros contextos como el medio inglés, como por ejemplo en el frontispicio del *Evangelio de Judith* (Ms M. 708, Morgan Library, Nueva York), en donde la gestualidad de Judith es similar a la de María. Además, si en el resto de cantigas se observan paralelos visuales entre María y Alfonso X, presentando gestos similares, esto podría extrapolarse a la citada cantiga. Por lo tanto, la imagen del rey en la Flagelación nos muestra la importancia que adquirió la devoción dirigida hacia los eventos más humanos de Cristo en donde cobró gran protagonismo el dolor de la Virgen.

La envergadura del pesar de María, como una dimensión más de su rol como Madre de Dios, se manifiesta en la escena de la Crucifixión, en la que se evidencia la idea de la *Compassio Mariae*. En ella se vuelve a enfatizar la importancia de su dolor durante la Crucifixión, anteponiendo este al mensaje de Salvación, manifestando su rol como corredentora y, por tanto, fundamental para el proceso de la redención humana. Además, la conexión física entre la Virgen y Cristo la vincula a Ella con la misma, ya que es la fuente del cuerpo de su Hijo, el recipiente que lo albergó, por lo que puede ser vista como responsable de la salvación. Si el Hijo de Dios no hubiese tomado cuerpo en María, no se hubiese producido la Redención. Incluso, esta identidad física se traslada a la viñeta superior, en la que se observa la representación de la intercesión de María a través de su seno, insistiendo en la realidad de la Encarnación, pero también recuerda al observador su poder para interceder en favor de las almas.

El segundo caso en el que se representa la compasión mariana es en la Cantiga 140 - Madrid, Biblioteca Real Monasterio de El Escorial, T.I.1- (Fig.40). En ella encontramos una nueva fórmula compositiva en la que María se encuentra al pie de la

⁵⁸² Leah Marie Butuarin, “Beholding the Virgin Mary in *Imitatio Mariae: Meditationes Vitae Christi’s* Spiritual Exercises for Sacramental Seeing of the Annunciation”, en *Medieval Franciscan Approaches to the Virgin Mary: Mater Sanctissima, Misericordia, et Dolorosa*, editado por Steven J. McMichael y Katherine Wrisley Shelby (Leiden/Boston: Brill, 2019), 231.

Eliška Kubartová aludió a la *Imitatio Mariae* como una transacción bidireccional entre todos los participantes, es decir, entre María y su Hijo, María y el devoto, y Cristo y el fiel, en donde cada uno siente por los otros. Eliška Kubartová, *Medieval Laments of the Virgin Mary: Text, Music, Performance and Genre Liminality* (Leeds: Arc Humanities Press, 2023), 69.

Cruz, arrodillada y abrazada completamente -a diferencia de la otra Cantiga- en la que solo se aferra con una de sus manos al madero -a los pies de Cristo crucificado. En un primer momento, está fue identificada por F. Corti como María Magdalena y no la Virgen⁵⁸³, ya que fue usual situar a la primera postrada ante la Cruz. Sin embargo, Ana Rodríguez Domínguez señaló que se trataría de una imagen de la Madre de Dios postrada a los pies de la Cruz⁵⁸⁴, manifestando la idea de la *Compassio Mariae*. Esta visión, mantenida a lo largo de las próximas líneas, es bastante más plausible. En primer lugar, a lo largo del siglo XI y XII se fue configurando y desarrollando la idea de una pasión paralela de la Virgen que sufrió junto a su Hijo. Así, autores como San Anselmo de Canterbury o Bernardo de Claraval aludieron a esta cuestión, como se ha manifestado en el capítulo anterior. En segundo, como veremos en las siguientes páginas, desde el siglo XII y XIII -y posteriormente- encontramos representaciones de la compasión de María por medio de su desvanecimiento o por situarse a los pies de la Cruz, por lo que podemos pensar y afirmar que quien está en esa actitud es la Virgen y no María Magdalena.

En la imagen hallamos una representación de Cristo muerto con los ojos cerrados frente a la vista en la Cantiga anterior, donde aparecía con sus ojos abiertos, ganando en patetismo. Esta aflicción se manifiesta de una forma más clara también en la actitud de la Virgen, quien aparece completamente sola, sin la compañía del discípulo querido o las Marías, en la presencia de un grupo de judíos. A la izquierda del crucificado, uno de ellos porta el martillo y el otro la lanza, mientras un tercero está señalando a la Madre. Estos, al igual que la anterior miniatura, ejemplifican esa postura antijudaica de la Edad Media, en la que son acusados de deicidio, como los verdaderos verdugos de Jesús.

⁵⁸³ F. Corti, “Imágenes de tafures y tafurerías en las Cantigas de Santa María, en *Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas (Mar del Plata- Argentina 18-20 de mayo 1995)* (Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 1997), 224-225.

⁵⁸⁴ El primer estudio en el que propuso esto fue: Ana Domínguez Rodríguez, “«Compassio» y «Co-redemptio» en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”, 35. También lo manifestó en: “San Bernardo y la religiosidad”; Domínguez Rodríguez y Treviño Fajardo, *Cantigas de santa María: formas e imágenes*, 38.



Fig.41. Madrid, Biblioteca Real Monasterio de El Escorial, T.I.1, fol. 196r. *Cantiga 140, Cantigas de Santa María*. Códice Rico.

La Crucifixión es la quinta escena que conforma la Cantiga. Esta se abre con la representación del monarca arrodillado, señalando a la Virgen que se ubica en el plano celestial, como si estuviese pronunciando un discurso ante su séquito. Presenciamos una imagen de Alfonso X como trovador de la Virgen, manifestando su devoción hacia ella. Esta actitud de postración se manifiesta también en la segunda viñeta, en donde María porta un rollo que parece otorgar al hombre durmiente que aparece en sus pies, visto como Jesé.⁵⁸⁵ La presencia de Jesé reafirma la importancia del misterio de la Encarnación, ya

⁵⁸⁵ Ana Domínguez Rodríguez, “La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las CSM”, en *El Scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las CSM*, coordinado por Jesús Montoya Martínez y Ana Domínguez Rodríguez (Madrid: Universidad Complutense, 1999), 173-214. Este tema fue tratado

que a través de la misma se insiste en la idea de la genealogía humana de la Virgen y Cristo. Además la segunda parte de la viñeta aparece una estatua de la Virgen, que ha sido vista por Francisco Corti como un medio para inducir a la piedad y devoción en la que la doble aparición de Ella puede entenderse como la consejera que marca el camino a Jesé.⁵⁸⁶

Sobre la imagen de la Crucifixión aparece la *Anunciación*, volviendo a conectarse ambas escenas, como sucedió en la Cantiga 30. Si bien es cierto porque en la segunda de las Cantigas se exhibía en la misma miniatura ambas escenas, mientras que ahora aparecen como escenas independientes. En la Anunciación de la Cantiga 140, la Virgen porta una banderola o rollo en el que se puede leer la inscripción *ecce ancilla domini*, referente al Evangelio de Lucas (1: 38), recreándose el momento en el que María acepta el plan divino, convirtiéndose en la Madre de Dios que cooperó en la redención del género humano. Si la Anunciación se plantea como el inicio de la redención, el fin está en la Crucifixión, en donde María sufre una pasión paralela a la de su Hijo. Ella no fue un testigo pasivo, ya que se afligió al contemplar a Cristo muriendo en la Cruz, sino que lo ofreció a la divinidad para obtener la salvación. Y es justamente esta misma ofrenda la que permite que redima los pecados del mundo. Por lo que María queda asociada a la obra de redención y salvación. De igual manera, la unión celestial entre Cristo y la Virgen continua en la quinta viñeta, en donde Ella está coronada, sedente en un trono similar al de su Hijo, apareciendo como Reina.

La sexta escena que conforma la miniatura nos plantea diversas actividades desarrolladas en el interior de una taffería, como propuso Corti. Entre estas aparecen: personajes embriagándose, jugando a los dados, gozando el amor lujurioso con prostitutas, etc. Francisco Corti ha proporcionado una lectura en la que relaciona las distintas escenas que conforman la Cantiga 140, mostrando: la Anunciación es una repuesta contraria a la aparición de las prostitutas; el vino consumido es la antítesis a la sangre redentora de Cristo, empleado durante la celebración litúrgica; el abrazo de amor de María es lo opuesto a las caricias que un hombre da a una prostituta.⁵⁸⁷

La inclusión de la iconografía de la Virgen a los pies de la Cruz, como una alusión a su compasión, demuestra la importancia que adquirió la participación afectiva y empática en el sufrimiento de Cristo, pero también en el de Ella, manifestando así ese

posteriormente en: Francisco Corti, "Genealogías simbólicas en imágenes de las Cantigas de Santa María", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María* XI-XII (199-2000): 1-14.

⁵⁸⁶ Francisco Corti, "Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de Santa María", *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes* 7 (2010-2011): 228.

⁵⁸⁷ *ibid.*, 231.

sacrificio conjunto y paralelo que se llevó a cabo en la Pasión. La creencia en su suplicio conllevaba reconocer su participación en la obra de la Redención de la humanidad. Por lo tanto, a partir de esta fórmula de dolor y suplicio se pretendía insistir en la significación de la Encarnación y en su rol como corredentora.

La Virgen postrada a los pies de la Cruz exhibe un tipo iconográfico cargado de emotividad, pero que no supone un *unicum* de las Cantigas. Aunque sí exhibe la gran originalidad expresada en el abrazo de la Virgen, denotando un “realismo impactante”.⁵⁸⁸ Son diversas las representaciones que presenciamos en la cultura visual del siglo XIII sobre el mencionado tema. Por ejemplo, en la esfera del franciscanismo podemos referirnos a los diversos retablos o cruces pintadas donde se advierte el dolor de María a través del desvanecimiento, aunque no aparece postrada a los pies de la Cruz, como se observa en las Cantigas. María Victoria Chico Picaza mostró cómo: “el repertorio iconográfico europeo se ve enriquecido con nuevos temas o nuevas aproximaciones estilísticas a temas preexistentes, debido a un evidente cambio de mentalidad religiosa, más próxima y humanizada y menos conceptual.”⁵⁸⁹ No obstante, en la propia península ibérica hallamos otros ejemplos anteriores,⁵⁹⁰ como el capitel ubicado en el claustro de *San Pedro O Vello* en Huesca⁵⁹¹-de fines del siglo XII e inicios del XIII- o el capitel de la *Catedral de Pamplona* -del siglo XII-.⁵⁹² Se ha mencionado que la inclusión de este motivo puede deberse al conocimiento de las fórmulas bizantinas adoptadas por el arte

⁵⁸⁸ Estas palabras pertenecen a María Victoria Chico Picaza quien analizó cómo en la creación de las imágenes, el pintor va más allá, construyendo imágenes de gran realismo, denotando una gran libertad en su composición: María Victoria Chico Picaza, “Praxis y realidad en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María”, *Codex Aquilarensis* 28 (2012): 154.

⁵⁸⁹ María Victoria Chico Picaza, “Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM”, *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes* 8 (2012-2013): 183.

⁵⁹⁰ La representación del desmayo no se limitó a un uso exclusivo en un contexto religioso, sino que también apareció en otros ámbitos relacionados con la muerte, como se observa en el sepulcro de Doña Blanca en Nájera. No obstante, debido a la línea de esta investigación, esta cuestión se queda relegada a un segundo plano. Un sugestivo análisis de esta actitud en: Rocío Sánchez Ameijeiras, “Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca (+1156) en Santa María la Real de Nájera”, *Lecturas de historia del arte* 2 (1990): 206-214, en especial 208-209.

⁵⁹¹ René Crozet, “Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon”, *Cahiers de Civilisation Médiévale* 41 (1968): 57.

El citado capitel, tal y como ha analizado María Laura Figueras, corresponde a un capitel realizado en el siglo XIX, copiado del modelo original. María-Laura Figueras La Peruta, “Los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: nuevas aportaciones a partir del examen de su restauración”, *Anales de Historia del arte* 131-134 (2011): 123.

⁵⁹² Esto fue recogido por primera vez por Rocío Sánchez Ameijeiras, “Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María”, en: *As Cantigas de Santa María*, Elvira Fidalgo (Vigo: Edicións Xerais, 2002), 251-253.

italiano.⁵⁹³ Sin embargo, en las imágenes del Imperio bizantino no presenciaremos ninguna escena de María postrada a los pies de la cruz, sino que más bien la Madre de Dios muestra su pena a través de diversos gestos ya analizados a lo largo de esta investigación. Por lo tanto, podemos establecer que se trataría de una iconografía propia del occidente, en concreto, del arte italiano.

La escena del *Descendimiento* en el *capitel de la Catedral de Pamplona* (Figs.42 y Fig.43), aparece en una de las cuatro caras- el resto están conformadas por el *Entierro*, la *Visita al sepulcro* y la *Resurrección*-. En el lado izquierdo del Crucificado, encontramos a María desvaneciéndose al contemplar la escena, siendo sostenida por la figura de María Magdalena.⁵⁹⁴



Fig.42. *Capitel con la escena del Descendimiento*. Siglo XII. Procedente de la Catedral de Pamplona. Museo de Navarra.

⁵⁹³ Rocío Sánchez ha sugerido esa posibilidad siguiendo las investigaciones de Ana Domínguez vinculadas al mundo bizantino, en las que menciona: “únicamente pueden relacionarse con Bizancio, de donde llegó a Occidente a través de Italia el espíritu que se suele llamar “trecentista””. En: Ana Domínguez, “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María”, 43.

⁵⁹⁴ Iñiguez Almech señaló que se trataba de María Magdalena: “lamentablemente decapitada, pudiera tomarse por S. Juan, pero el ropaje, el arranque del velo y la misma postura, fijas las manos en el pecho de la Virgen excluyen a S. Juna por entero y sin la menor duda”, Francisco Iñiguez Alemch, “Sobre tallas románicas del siglo XII”, *Príncipe de Viana* 29 (1968): 192. También, Rocío Sánchez Ameijeiras, “Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca (+1156) en Santa María la Real de Nájera”, 208.



Fig.43. Dibujo de Rocío Sánchez sobre el capitel del claustro de la catedral de Pamplona.

El capitel de la *Crucifixión* de San Pedro se halla inscrito en un marco complejo, constituido por escenas muy variadas, como ha mencionado Daniel Rico Camps:

Tiene como misión proyectar y concretar (en término históricos y litúrgicos, como veremos) la lección esencial del ciclo cristológico septentrional sobre la serie diabólica meridional, haciendo preciso y explícito un mensaje de *migratio* y redención que con la mera contraposición de los dos grandes ciclos de signo opuesto sólo se nos aparecería de manera implícita y con un sentido mucho más genérico⁵⁹⁵

En esta ocasión, nos vamos a centrar en los motivos cristológicos que aparecen acompañados por diversas representaciones de la Vida de la Virgen, conformándose así un ciclo del Nuevo Testamento que evoca el papel que tuvo Ella en la obra de la Redención.⁵⁹⁶ Asimismo, en el citado capitel (Fig.44) se ostenta el calvario de María cubriéndose su rostro, postrada a los pies de la Cruz. Su posición es muy similar a la vista en las Cantigas de Santa María.

⁵⁹⁵ Daniel Rico Camps, “El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista”, *Locus Amoenus* 7 (2004): 78.

⁵⁹⁶ María Laura Figueras La Peruta, *El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: restitución y programa iconográfico*, Tesis doctoral (Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015), 189.



Fig.44. *Capitel de la Crucifixión*. Finales del siglo XII e inicios del XIII. San Pedro el Viejo, Huesca.

Las imágenes de las Cantigas 50 y 140 muestran el calvario de María no desde el desmayo, sino más bien desde una postura estoica, ya defendida desde San Ambrosio. Es por ello que: “no se utilizan metáforas irreales para expresar su dolor sino que, semiderrumbada en el suelo, [...], se abraza a los pies de su hijo [...], pero el cuerpo vencido de la madre constituye la mejor manifestación somática de un dolor.”⁵⁹⁷

La postura corporal de la Madre de Dios se convierte en uno de los aspectos más llamativos de la citada imagen. La única nota alusiva a su angustia recae en su propia posición al pie de la Cruz, abrazando el madero, pero sin encontrar signos visibles de su aflicción como las lágrimas. Esta fórmula iconográfica fue analizada por Ana Domínguez Rodríguez, estableciendo que su origen se halla en textos teológicos como los de san Anselmo o san Bernardo de Claraval. Como hemos visto anteriormente, durante los siglos XI y XII numerosos escritores profundizaron en la experiencia emocional que tuvo María como participante en los eventos de la Pasión. Si bien es cierto, la citada investigadora analizó cómo con Bernardo de Claraval se extendió la idea de la *Compassio Mariae*, defendiendo así su participación en la Salvación.⁵⁹⁸

Anterior a la reflexión y definición dada por san Bernardo, es necesario subrayar todo el pensamiento exegético ya desarrollado en el capítulo anterior, en el que algunos autores se adelantaron a la teoría del abad, como es el caso del abad carolingio Pascasio Radaberto (ca. 785- ca. 865). Él aludió en su *Cogitis me* al tormento que cosechó la Madre de Dios física y anímicamente, como un testimonio extraordinario de su amor,

⁵⁹⁷ Ana Domínguez Rodríguez y Pilar Treviño Fajardo, *Cantigas de santa María: formas e imágenes*, 45.

⁵⁹⁸ Ana Domínguez Rodríguez, “Compassio y Co-redemptio en las Cantigas de Santa María”, 19-22.

aproximándose a la unión espiritual y física entre el Hijo y la Madre.⁵⁹⁹ Aunque fue san Bernardo quien otorgó una definición precisa, debemos tener en cuenta todas las referencias que conformaron la idea de la compasión en la Baja Edad Media.

Las continuas reflexiones teológicas acerca del dolor mariano contribuyeron a la aparición de diversos textos en los que la Pasión fue narrada a través de sus ojos, como se evidencia en el *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius* (Siglo XII).⁶⁰⁰ En este escrito, que tuvo una gran difusión por el mapa europeo,⁶⁰¹ se relata cómo la Virgen cae desvanecida en la tierra a causa de su suplicio ante la muerte de su Hijo. A pesar de ello, debido al amor que siente por Él, consigue levantarse, demostrando así su firmeza y estoicidad:

María estaba junto a la cruz (Juan 19:25), mirando con rostro benévolo a Cristo colgado en el madero de la cruz, con una estaca propia, con los pies doblados, y con las manos unidas las levantó en alto, abrazando la cruz, apresurándose y besándola, de cuyo lado descendía la sangre de Cristo, de modo que pudo abrazarlo, pero no pudo, sino que quiso extender sus manos. El amor espera muchas cosas, que rara vez, si es que alguna vez, no puede concederse a sí mismo. [...]. Levantándose del suelo, se elevó a Cristo, y como no podía tocarlo, se estrelló gravemente contra el suelo; allí yacía postrada, deprimida por la

⁵⁹⁹ Paschasius Radbertus, *Cogitis me*, en: *Patrología Latina* 30 (1985), 122-145. Traducido al alemán por: *Der Pseudo-Hieronymus-Brief IX "Cogitis Me": Ein Erster Marianischer Traktat des Mittelalters von Paschasius Radbert, Spicilegium Friburgense* 9, editado por Albert Ripberger (Freiburg: Universitätsverlag Freiburg Schweiz, 1962).

Algunos estudios relacionados con la obra y María son: E. Ann Matter, "The Lamentations Commentaries of Hrabanus Maurus and Paschasius Radbertus", *Traditio* 38 (1982): 137-163; Celia Chazelle, "Figure, Character and the Glorified Body in the Carolingian Eucharistic Controversy", *Traditio* 47 (1992): 1-36; David Flood Appleby, "Beautiful on the Cross, beautiful in his torments: the place of the body in the thought of Paschasius Radbertus", *Traditio* 60 (2005): 1-46; Ann W. Astell, "Tota Pulchra Es": Mary, the Song of Songs, and the Sacraments", *Marian Studies* 68 (2017): 1-36; Hannah W. Matis, *The Son of Songs in the Early Middle Ages* (Leiden: Brill, 2019), 176-213.

⁶⁰⁰ Barré argumentó que este texto en prosa era parte de una obra más amplia anterior a 1205: *Tractatus in laudibus Sanete Dei Genitri Oglerius de Tridino*, H. Barré, "Le Planctus Mariae atribuí a Saint Bernard", *Revue d'ascétique et de mystique* XLVIII (1952) 243-266.

Gregorio Penco, "Ogerio de Lucedio e il Planctus Mariae", *Benedictina* 16 (1969), 126-128; C.W. Marx, "The Middle English Verse Lamentation of Mary to Saint Bernard", *Studies in the Vernon Manuscript*, editado por Derek Pearsall (Cambridge: University of Cambridge, 1990), 137-146; W.C. Marx, "The Quis dabit of Ogiero de Tridino Monk and Abbot of Locedio", *Journal of Medieval Latin* 4 (1994): 118-129; James Marrow, "Circumderunt Me Canes Multi: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance", *The Art Bulletin* 59 (1977): 167-181; Germán Orduna, "El duelo de la Virgen: edición y comentario", 797-857; Marinela García Sempere y Lúcia Martín Pascual, "El Dolor de María. La Passió de la Mare de Déu en la literatura catalana medieval", en *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, editado por Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009), 563-574.

⁶⁰¹ Thomas Bestul, *Text of the Passion. Latin Devotion Literature and Medieval Society*, 52; Carla M. Bino, "I FEEL YOU" Using the Mother's Gaze to See beyond Otherness", en *Gen Cinema. Moving Image Consumption and production by Post-Millennials*, Mariagrazia Fanchi et al. (Milán: Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 2019), 235-245.

inmensidad del dolor, pero el poder de un gran amor la obligó a levantarse. Se levantó con una embestida de amor, deseando abrazar a Cristo con manos intensas⁶⁰²

También San Alberto aludió a la función de la corredención de María debido al dolor que sufrió en el Calvario, recibiendo en su corazón las marcas que tuvo Cristo en su cuerpo. Esta definición pudo ser conocida en la corte alfonsí, debido a que el infante don Felipe se convirtió en un alumno de Alberto Magno en París, como recoge él mismo.⁶⁰³

Por último, otra de las fuentes que pudo promover la idea de María a los pies de la Cruz es el *Códice Musical de las Huelgas*. Santiago Disalvo analizó y confrontó algunas de estas piezas con la obra alfonsí, mostrando cómo el Códice estuvo próximo al ámbito del monarca, influyendo directamente en las Cantigas, concretamente en las de loor.⁶⁰⁴ El citado manuscrito, en el que se manifiesta la tradición del canto litúrgico desarrollado entre los siglos XII y XIV, contiene diversas piezas marianas, entre ellas el poema dedicado a la Virgen a los pies de la Cruz, *Stabat iuxta Christi crucem*. En él se materializa la compasión, es decir, la pasión paralela que sufrió anímicamente la Madre al contemplar el sacrificio de su Hijo: “Por dentro es clavada en la cruz, / Dentro de sí es degollada/ La madre con la espada del cordero. /Por dentro mártir se consagra, /Por dentro toda se quema / En un incendio de amor.”⁶⁰⁵ Por lo tanto, si tomamos como plausible su recepción o conocimiento en el *scriptorium* alfonsí podríamos considerarlo como una de las fuentes que pudo actuar en la elección de esa fórmula, María situada bajo la Cruz.

⁶⁰² “Juxta crucem stabat Maria (Joan. xix, 25) considerans vultu benigno Christum pendentem in crucis ligno, stipite sevo, pedibusque flexis, junctisque manibus levabat in altum, amplectens crucem, ruens, et oscula ejus, Christi qua parte sanguis nuda rigabat, ut Christum valeret amplecti, que non poterat sursum volebat tendere manus. Sperat amor multa, quæ raro, vel neque fieri possunt sibi concedi. [...]Se le vans a terra sursum se erigebat ad Christum, et quia tangere nequibat illum, male collidebatur ad terram; ibi prostrata jacebat doloris immensitate depressa, sed eam erigere compellebat vis magni amoris incensam. Impetu amoris surgebat intensis manibus attractare cupiens Christum”, en: San Bernardo, *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius*, en *Patrología Latina* 182 (1859), 1138.

⁶⁰³ De este aspecto se hace eco: Irven Resnick, “Ps-Albert the great on the physiognomy of Jesus and Mary”, 2002 y Rocío Sánchez Amejeiras, “Como a Virgen Santa paresceu, paresçia: las empresas marianas alfonsíes y la teoría neoplatónica de la imagen sagrada”, en *Alfonso X el Sabio, Catálogo de la Exposición (Murcia, 27 octubre 2009- 31 enero 2010)*, 362

⁶⁰⁴ Disalvo, *La cultura monástica en las Cantigas de Santa María de Alfonso X: Pervivencia, adopción y reelaboración*, 197-206.

⁶⁰⁵ La traducción al castellano consultada en: Santiago Disalvo, “El planctus de la Virgen en la Península ibérica desde el *Quis Dabit* hasta las Cantigas de Santa María”, 6. También: Daniel Vega Cernuda, “Repertorio español en el Códice de Las Huelgas”, *Revista de Musicología* 13 (1990): 421-449.

La transcripción latina consultada en: *Códice de Las Huelgas*, editado por Juan Carlos Asensio Palacios y Josemi Lorenzo (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2001), 61: “ArribasIntus cruci conclavatur, /Intus sui iugulatur /Mater agni gladio /Intus martir consecratur, /Intus tota concrematur /Amoris incendio”.

La imagen retórica que se recrea en este fragmento es muy similar a la actitud que presenta la Madre de Dios en las dos miniaturas dedicadas a la *Compassio Mariae* en las Cantigas. Además, una vez examinadas las fuentes textuales que influyeron en la aparición visual del desvanecimiento, propongo la necesidad de analizar la actitud de la Virgen en ambas Cantigas. Fueron diversas las maneras de retratar la compasión de María durante la Pasión. Sin duda, una de las más extendidas fue su desvanecimiento, mediante el que se demostraba ese tormento físico y anímico que afligió a la Madre de Dios. Esta ya había sido empleada en el arte medieval a lo largo de los siglos XI y XII, tanto en el arte bizantino como en el marco europeo. Sin embargo, en las Cantigas hay una predilección por representarla a los pies de la Cruz- dejando de lado la fórmula del desmayo-, manteniendo una posición marcada por la firmeza y la heroicidad, a pesar del tormento que soportó, como una señal de su fuerza inquebrantable.

La elección de esta posición, de una postura mucho más estoica y sobria, puede deberse a la controversia que aún se mantenía con la representación del desmayo de la Virgen, vista como poco decorosa. La expresión figurativa del dramatismo mariano tenía un límite, convirtiéndose en una cuestión teológica. A fin de cuentas, exhibir el desvanecimiento podría plantear una lectura marcada por la duda sobre la Resurrección, por lo que, sería más “apropiado” expresar el tormento de la Virgen mediante ese abrazo, pero sin aludir a esa muerte física mostrada con el desmayo. Este aspecto, entre la aceptación y el rechazo, se estaba también manifestando en la literatura, como se muestra a partir del citado *Liber de Passione Domini et Doloribus et Planctibus Matris eius*- siglo XII-, afirmándose que María se desmayó, pero se levantó.⁶⁰⁶ Por lo que, emplear una imagen del espasmo mariano podría verse como una exposición descontrolada de la aflicción, inadecuada para su figura.⁶⁰⁷

La predilección por una imagen más controlada insiste en una representación fuerte y estoica, con la que se pretende profundizar en la idea de contemplar a María como un modelo ético a seguir, donde su tortura es un símbolo también del amor y la aceptación, por lo que logra convertirse en el gran ejemplo a seguir para la audiencia. Esto permitiría que el espectador de las Cantigas, tanto en la 50 como en la 140, meditase sobre el

⁶⁰⁶ *Liber de Passione Domini*, en *Patrologia Latina* 182, 1133-1142.

Se hace eco de esto: Hamburg, “The Problem of Lo Spasimo of the Virgin in Cinquecento Paintings of the Descent from the Cross”, 49; Bino, *Dal trionfo al pianto. La Fondazione del teatro della misericordia nel Medioevo (V-XIII secolo)*.

⁶⁰⁷ Falkenburg, “The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish Literature and Painting”, 66-69.

desconsuelo, logrando así una experiencia afectiva, estimulando su compasión empática en el interior. En definitiva, su tormento es un paso hacia su participación en la obra de la Redención, manifestando también el tema de la Encarnación.

Asimismo, estas fórmulas visuales puede ser el resultado de la meditación afectiva emprendida por las órdenes mendicantes. Como hemos visto a lo largo del capítulo anterior, el interés en la atención y contemplación por la muerte de Jesús permitió que su Madre adquiriese un rol de suma importancia, convirtiéndose en una participante más en su pesar, generando ese papel marcado por la compasión. Esta cuestión ocupó numerosos escritos en los que se reflexionó y detalló la aflicción de la Madre ante la muerte de su Hijo, llegando a adquirir un verdadero protagonismo en los versos franciscanos.

La gestación de la *Compassio Mariae* a través de textos e imágenes se difundió por toda Europa a lo largo del siglo XIII, sobre todo con la labor del franciscanismo, llegando también a territorio castellano. En el citado lugar desde la segunda mitad del siglo XIII ya se encontraban diversos monasterios franciscanos, como examinó Adeline Rucquoi, Peña Pérez y Rojo Alique.⁶⁰⁸ El franciscanismo rápidamente contó en Castilla con la protección y el amparo de los monarcas, llegando a hacerse presente en la corte: “la progresiva complejidad de las actuaciones del rey en los diferentes contextos geográficos de su reino y, sobre todo, según fue avanzado su reinado y creciendo su prestigio. Herencia que después recogería y desarrollaría aún más el siguiente monarca castellano, Alfonso X el Sabio”.⁶⁰⁹ Este trato favorable continuó durante el reinado de Alfonso X, quien mantuvo un estrecho contacto con los mismos, por lo que podemos llegar a pensar que sus prácticas devocionales pudieron ejercer cierta influencia en la configuración de diversas imágenes en las Cantigas, entre ellas la iconografía de la Virgen al pie de la Cruz.

⁶⁰⁸ Adeline Rucquoi, “Los franciscanos en el reino de Castilla”, en *VI Semana de Estudios Medievales: Nájera, 31 de julio al 4 de agosto de 1995*, coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte, Francisco Javier García Turza y José Ángel García de Cortázar (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1996), 65-86; Francisco Javier Peña Pérez, “Expansión de las órdenes conventuales en León y Castilla: franciscanos y dominicos en el siglo XIII”, en *III Semana de Estudios medievales: Nájera 3 al 7 de agosto de 1992*, coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte (Instituto de Estudios Riojanos: Asociación Amigos de la Historia Najerillense: Ayuntamiento de Nájera, 1993), 179-198 y Francisco Javier Rojo Alique, “Intelectuales franciscanos y monarquía en la castilla medieval”, *Semata: Ciencias sociais e himanidades* 26 (2014): 297-318.

⁶⁰⁹ María del Mar Graña Cid, “Berenguela I y Fernando III, promotores de las órdenes mendicantes en Castilla”, en *El franciscanismo: identidad y poder. Libro homenaje al P. Enrique Chacón Cabello*, coordinado por: Manuel Peláez del Rosa y Enrique Chacón Cabello (hom.) (Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos y Universidad Internacional de Andalucía, 2016), 140-141.

Esta hipótesis ha sido defendida por diversos autores. La primera fue Ana Domínguez, quien señaló cómo numerosos tipos iconográficos tienen su origen en el franciscanismo.⁶¹⁰ También, Juan Sota mencionó que “un primer paso es afirmar que la obra en sí es, por lo menos, coherente con los ideales evangélicos propios de la época, que fueron compartidos y propagados por los frailes.”⁶¹¹ Si bien es cierto que las Cantigas subrayan el papel de la misericordia, ternura y santidad de María, escenificándola como la corredentora que se atormenta con su propio Hijo. De hecho, Laura Fernández insistió en cómo ese tono argumental está presente a lo largo de las Cantigas.⁶¹² Un mismo aspecto que anotó Sánchez Amejeiras,⁶¹³ proponiendo que la presencia de esa devoción franciscana se hace presente en otros textos vinculados con el círculo alfonsí, relacionados con la importancia que adquirió el franciscano Juan Gil de Zamora -discípulo de Buenaventura- con sus escritos marianos. Por último, el estrecho vínculo que hubo entre los frailes mendicantes italianos y los de la península ibérica, se manifestó en aspectos como la relación entre el púlpito de Siena y uno de los milagros de las Cantigas, exponiendo el estrecho contacto que hubo entre Castilla y el territorio italiano.⁶¹⁴ Este argumento nos permite trazar la influencia y la recepción de la espiritualidad franciscana en el marco castellano.

La relevancia del pensamiento y obra de Juan Gil de Zamora ha sido resaltado en la historiografía como una figura de gran envergadura en la elaboración y configuración del cancionero de Alfonso X.⁶¹⁵ Es conocido que tras finalizar su periodo formativo en

⁶¹⁰ Ana Domínguez Rodríguez, “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María: código en el Monasterio de El Escorial”, 38.

⁶¹¹ Juan Sota, “Algunas consideraciones sobre las Cantigas de Santa María y la espiritualidad franciscana”.

⁶¹² Laura Fernández, “Cultura visual monástica en las Cantigas de Santa María”, 251-286.

⁶¹³ Rocío Sánchez Ameijeiras, “Del Salterio al Marial: sobre las “fuentes” de las imágenes de los Códices de las Historias de las Cantigas de Santa María, 272-273.

⁶¹⁴ Deirdre Jackson, “Virgin, Devil, Bishop, King: Nicolas Pisano’s Pulpit in Siena and Alfonso x’s Cantigas de Santa Maria”, en: *Illuminating the Middle Ages: Tributes to Prof. John Lowden from his Students, Friends and Colleagues*, editado por Laura Cleaver, Alixe Bovey y Lucy Donkin (Leiden: Brill, 2020), 259-275.

⁶¹⁵ Algunos estudios que se han centrado en esta cuestión son: Francisco Javier Pérez-Embid Wamba, *Hagiología y sociedad en la España Medieval. Castilla y León (siglos XI-XIII)* (Huelva: Universidad de Huelva, 2002), 303-364; James W. Marchand, “Vicente de Beauvais, Gil de Zamora et le Mariale Magnum”, en *Encyclopédies Médiévales. Discours et Savoirs*, editado por B. Baillaud, J. De Gramont, D. Hüe (Cahiers Diderot, 2004), 102-115; Cándida Ferrero Hernández, “La obra latina de Juan Gil de Zamora: su relación con la literatura contemporánea peninsular”, en *IV Congreso Internacional de Latim Medieval Hispánico: Lisboa, 12-15 de outubro de 2005*, coordinado por Paulo Farmhouse Alberto y Aires Augusto Nascimento (Lisboa: Universidade de Lisboa, 2006), 471-480; Cándida Ferrero Hernández, “Nuevas perspectivas sobre Juan Gil de Zamora”, *Studia Zamorensis*, IX (2010): 19-33; Olga Soledad Bohziewicz, “El Liber Mariae de Juan Gil de Zamora y el discurso compilatorio”, *Studia Zamorensia* 13 (2014): 95-

París se integró en la corte desde 1278, donde estuvo al servicio del rey como *scriptor suus*, tal y como anotó el propio escritor en el apéndice del *Liber Ihesus et Mariae: Officium Almiflue Virginis*.⁶¹⁶ Posteriormente, fue el encargado de formar intelectualmente a su segundo hijo, Sancho IV. Entre sus producciones destacan aquellas dedicadas a la Virgen como el *Liber Mariae* (Ms. 9503, Biblioteca Nacional y Ms. 110, Biblioteca Capitular, Burgo de Osma) y las realizadas por encargo del rey. Estos escritos marianos pudieron intervenir en la selección de ciertos motivos iconográficos, entre ellos: la dimensión compasionaria de María.⁶¹⁷ Y pese a que Domínguez Rodríguez llegó a sugerir la existencia de un texto de carácter semejante a las *Meditaciones Vitae Christi*, que fue introducido en la corte gracias a Juan Gil de Zamora,⁶¹⁸ es necesario recalcar la importancia de su *Liber*.

El *Liber Mariae*, que conforma la segunda parte del *Liber Ihesus et Mariae*, cuya datación se ha fijado en el año 1300, es una composición de 18 tratados que tenía como objetivo completar la instrucción de los frailes del convento de Zamora. Presenta tres secciones: un prólogo y otras dos partes que antecede a cada libro.⁶¹⁹ En el caso del *Liber Mariae* estaba destinado a infundir y promover la piedad y devoción a la Virgen. Se ha subrayado el valor del texto y su relación con las *Cantigas*, sin embargo, no se ha analizado si alguno de los pasajes de este podía exhibir algún vínculo con la idea de la compasión reflejada en las *Cantigas*. No obstante, ha pasado desapercibido una de las partes del mismo, en concreto el Tratado XI: *De la Madre al Hijo con múltiple compasión (De Matris ad filium multiplici compassione)*, en el que se manifiesta específicamente el significado de la compasión mariana en los eventos de la Pasión. Entre sus diversas estrofas debemos recalcar aquellas en las que se muestra a María postrada a los pies de la Cruz, superada por la aflicción y tortura:

Moría y no podía morir la que estaba ya muerta en vida. Estaba allí doliente, destrozada por su dolor, esperando que el cuerpo de Cristo fuera bajado de la cruz y lloraba diciendo:

107; Estrella Pérez Rodríguez, “Las meditaciones poéticas sobre la Virgen de Juan Gil de Zamora: edición crítica”, en *Estudios de Filología e Historia en honor del profesor Vitalino Valcárcel*, editado por Íñigo Ruí Arzalluz et al. (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2014), 813-825; Stephen Parkinson, *Alfonso X, the Learned, Cantigas de Santa María: An Anthology* (Londres: Modern Humanities Research Association, 2015); Olga Soledad Bohdziewicz, “Algunas cuestiones textuales en torno al Liber Mariae de Juan Gil de Zamora (ca. 1241-1318)”, *Letras* 72 (2015): 79- 86.

⁶¹⁶ Laura Fernández Fernández, “Cultura visual monástica en las Cantigas de Santa María”, 256.

⁶¹⁷ Rocío Sánchez Ameijeiras, “Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María”, en: Elvira Fidalgo, *As Cantigas de Santa María* (Vigo: Edicións Xerais, 2002), 253.

⁶¹⁸ Ana Domínguez Rodríguez, “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María: códice en el Monasterio de El Escorial”, 38.

⁶¹⁹ Bohdziewicz, “El Liber Mariae de Juan Gil de Zamora y el discurso compilatorio”, 106.

¡Ay de mí, ay de mí! Devolvedme ya al menos su cuerpo, tristemente examine para que esto acabe con un consuelo o, mejor, unidme a él con una muerte semejante⁶²⁰

La narración continúa con la Virgen junto a la Cruz, observando el rostro, el cuerpo de su Hijo o la sangre que Él derramaba. Su aflicción era tan grande que no era capaz de sobreponerse a la misma. A pesar de ello, el amor le permitiría superar la situación:

María estaba de pie junto a la cruz observando a Cristo con un rostro benigno, colgado en el cruel madero de la cruz y, agarrándose a sus pies, levantaba las manos tratando de alcanzar la cruz, lanzándose a besar a su Cristo en la parte de la que manaba una ola de sangre, para poder tocarlo. Y esta no tenía fuerzas para extender las manos hacia arriba. El amor espera muchas cosas que nunca o casi nunca pueden suceder, el amor impaciente cree que todo cede ante él.

Quería abrazar a Cristo que estaba colgado en lo alto, pero en vano sus manos extendidas hacia él para abrazarle volvían, al levantarse se alzaban desde la tierra hacia arriba en dirección a Cristo. Y cómo no podía tocarle, penosamente se golpeaban contra el suelo. Allí postrada yacía, hundida por la inmensidad de su dolor. Pero la fuerza del amor más encendida la llamaba a levantarse. Por el ímpetu del amor se ponía de pie con las manos extendidas, ansiando tocar a Cristo. Pues estaba siendo torturada por un gran dolor en el suelo, una y otra vez se veía impelida a caer al suelo. ¡Oh qué desgraciada era entonces! Pues para ella era más grave vivir con una vida tal que recibir cruelmente la muerte por la mortal espada de manos de los impíos, como si la palidez de la muerte se extendiera por su rostro, se encontraba en tan gran dolor por la sangre de Cristo en su mejilla y su boca escarlata. Tocaba las gotas de sangre que caían de su boca, besando la tierra que regaba una ola de sangre⁶²¹

Estos versos escenifican cómo la cuestión de la *Compassio Mariae* estaba dentro de la prosa castellana del siglo XIII, pudiendo servir de influencia para la construcción

⁶²⁰ “[...] moriebatur nec poterat mori que uiuens mortua erat. Ibi stabat dolens, confecta suo dolore, expectans Christi corpus deponi de cruce et hec plorabat dicens: “Oy me, oy me! Reddite corpus nunc misere saltem exanime, ut ipsum defunctum sit in solacium uel simili me magis morte iungite illi.”

Estos versos parten de la transcripción realizada por Olga Soledad Bahdziewicz en su tesis doctoral: Olga Soledad Bohdziewicz, *Una contribución al estudio de la prosa latina en la Castilla del siglo XIII* (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2014), 325. Asimismo, la autora ha puesto en relación los fragmentos del tratado XI con textos Anselmo de Canterbury, Bernardo de Claraval o Ambrosio Autperto.

⁶²¹ “Iuxta crucem stabat Maria considerans uultu benigno Christum pendentem in crucis stipite seuo pedibusque nitens in altum manus leuabat amplectens crucem, ruens in oscula eius scilicet Christi qua parte sanguinis unda rigabat, ut ipsum ualeret amplecti. Que non ualebat sursum tendere manus. Sperat amor multa que raro uel nunquam fieri possunt, sibi cedi cuncta amor inpaciens credit. Volebat amplecti Christum in alto pendentem, sed manus michi frustra tense in se complexe redibant, se leuans a terra sursum erigebant ad Christum. Et quia tangere illum nequibat, male collidebantur ad terram. Ibi protracta iacebat inmensitate doloris depressa. Sed eam erigere apellabat uis amoris magis incensa. Impetu amoris surgebat, intensus manibus, attractare cupiens Christum. Erat enim magno in agro cruciata dolore, terram iterum petere cogebatur. O quam male tunc illi erat! Grauius enim tunc illi erat uita uiuere tali quam mortis gladio ab impiis seue necari, tanquam mortis pallor eius perfunderat uultum, tantum gene et ore rubea erat Christi cruore. Cadentes guttas sanguinis ore tangebant terram deosculans quam cruoris unda rigabat”. En: *ibid.*

visual y retórica de las Cantigas. Si tomamos en cuenta la presencia de Gil de Zamora en la corte castellana, constituiría un argumento a favor de su plausible participación en la composición de la obra alfonsí. A ello se suma, como apuntó James Marchand, que Alfonso X en su testamento mostró que tenía entre sus posesiones un ejemplar del *Liber Marie*.⁶²² Por lo tanto, no se trata de establecer cómo las Cantigas se sirvieron de estas estrofas concretas, sino más bien de subrayar el valor que tenía todo el pensamiento de la compasión mariana en la escritura del citado autor y cómo este pudo ser transmitido a la propia composición. A fin de cuentas, la aparición del motivo explícito de la *Compassio Mariae* en las Cantigas está estrechamente asociado con esa nueva devoción empática, promovida, entre otras, por la orden franciscana y asimilada en el marco de las prácticas devocionales castellanas.

A raíz de lo expuesto en esta línea, podemos subrayar cómo la imagen de la compasión mariana solo se exhibe en dos cantigas de loor, en las que el texto no es suficiente para explicar su aparición. Es por ello que se ha producido un análisis en el que se ha relacionado esta representación con el resto de imágenes que conforman la cantiga para intentar responder al porqué de la aparición visual del suplicio mariano. Así, su inclusión está ligada a la importancia del dogma de la Encarnación y también del valor de la Redención. Posicionar a María al pie de la Cruz era una de las formas de demostrar la pasión paralela que sintió, pero desde una actitud estoica y controlada frente al desmayo, lo que implica reforzar la importancia de la Resurrección y, por ende, de la salvación de la humanidad. Así, en la Cantiga 50, la Madre aparece acompañada por las Marías y san Juan, aferrándose con una de sus manos al pie de la Cruz, evidenciándose su tormento. Esta escena aparece contigua a la representación de la Flagelación, en donde vemos una visión de gran patetismo en la imagen de Alfonso X. En este caso, no se trata de una simple representación del monarca como trovador, sino más bien de una imagen que insta a la participación afectiva y empática en los eventos de la Pasión. Por lo que podemos señalar cómo esta no solo se traduce en esta escena, sino también en la propia Crucifixión, evidenciándose esa *Imitatio Mariae*, en la que el dolor de la Virgen se convierte en un modelo de emulación y contemplación. Esta fue vista como una respuesta

⁶²² James Marchand, “Vicent de Beauvais, Gil de Zamora et le Mariale Magnum”, en *Encyclopédies Médiévales. Discours et Savoirs. Cahiers Diderot*, editado por B. Baillaud, J. de Gramont y D. Hüe (Rennes: Rennes Presses Universitaires, 2004), 113. Asimismo, el testamento aparece recogido en el codicilo del testamento de Alfonso X- en el documento 521 manifiesta sus deseos de enterramiento-, en: *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, editado por Manuel González (Sevilla: El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, 1991).

a la espiritualidad marcada por la necesidad de compartir los sufrimientos de Cristo y María. Una cuestión similar es la que se manifiesta en la Cantiga 140, en la que aparece una fórmula iconográfica más patética que la primera, donde la Virgen se aferra y abraza completamente al madero de la Cruz en soledad, sin la compañía de ningún ser querido. En este caso nos encontramos escenas completamente diferentes a las de la Cantiga 50, pero con las que se pretende insistir en el pesar mariano que sufrió en el Calvario como un vehículo para expresar la importancia del papel de Ella en la redención humana, convirtiéndose en la corredentora.

En definitiva, la presencia visual de María al pie de la Cruz ya era conocida no sólo en la península ibérica, sino también en Europa. De hecho, aunque desde el siglo IV ya san Ambrosio meditó acerca de la actitud de María en la Crucifixión, a lo largo de todo el periodo medieval estos textos fueron en aumento, como por ejemplo con Pascasio Radaberto, Anselmo de Canterbury, Bernardo de Claraval. Todo este pensamiento acerca del pesar de la Madre de Dios fue extendiéndose por diversas partes de Europa, llegando también a la corte alfonsí, por medio de producciones realizadas fuera del ámbito castellano, pero también por composiciones creadas en este lugar. A ello se suma que con una espiritualidad y devoción centrada en la cuestión empática y afectiva temas como la *Compassio Mariae* jugaron un rol de gran envergadura, llegando también a la zona castellana por la importancia del franciscanismo. Por lo tanto, su inclusión en las cantigas se debe a una cuestión devocional, pero también subraya la originalidad y singularidad de formas iconográficas poco empleadas en este momento.

La segunda representación del tema del desvanecimiento en el marco castellano aparece en la *Capilla de San Martín* en la catedral vieja de Salamanca. Estas pinturas murales del gótico lineal, firmadas por Antón Sánchez de Segovia en 1262, muestran uno de los ejemplos más interesantes, coetáneos a las Cantigas. En ellas, a diferencia de lo apreciado en la miniatura alfonsí, se muestra un modelo próximo a lo observado en el marco europeo,⁶²³ desarrollado en la parte inferior del muro. Aunque el grado de deterioro y conservación de las mismas han dificultado un profundo estudio, quedando así relegadas a un segundo plano en la historiografía.

⁶²³ Fernando Gutiérrez Baños, "Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV", en *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, coordinado por Jesús María Parrado del Olmo (Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones), 370.

La pintura mural de la capilla sugiere un Cristo crucificado en la parte central, acompañado por un sol y la luna (Fig.45). En la parte derecha se percibe un grupo de soldados; a la izquierda, aparecen diversas figuras que, según Gómez-Moreno,⁶²⁴ conformarían ese grupo de figuras, mostrando el pesar:

La escena del Calvario, casi internamente borrada por la humedad y el roce; pero se rastrean el sol y la luna por encima de la Cruz, algún ángel que recogerá en un cáliz la sangre de Cristo; a la izquierda un nutrido grupo de figuras con niños de colores, cubiertas las cabezas con sus mantos y en actitudes de dolor; y a la derecha otros grupos de soldados, uno de los cuales es el “centurión”, como consigna un letrado, vestidos con blancos serpeantes o lorigas que les protegen las piernas y hasta los dedos de las manos, almofares, capacetes, uno de ellos con cimera de plumas o crines amarillos, escudo timbrado, adarga puntiaguda con sus borlas, espada, lanzas, portesana, alguna sobrevesta amarilla, etc. Un letrado rodea esta composición



Fig.45. Antón Sánchez de Segovia. *Crucifixión, Capilla de San Martín*. 1262. Catedral de Salamanca.

⁶²⁴ Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967), 181.

Entre las diversas figuras de la escena podría incluirse la representación del desmayo mariano, como indica Gutiérrez Baños.⁶²⁵ Dicho investigador llama la atención sobre dos figuras: una, arrodillada, que podría ser identificada con María Magdalena;⁶²⁶ la segunda, una figura que aparece acompañada por otras, volviendo su rostro a Cristo, pudiendo ser esta la Virgen desmayada. A esta hipótesis es necesario sumar la presencia de una inscripción que enmarca la escena, aludiendo claramente a la congoja: “M mater di... onmes qui transitis viam attendite et videte si es dolor sim... sie...”⁶²⁷

La figura del desmayo de María en el Calvario fue una constante a lo largo del siglo XIII, simbolizando esa experiencia humana y dolorosa que la afligió, justificando así el papel que obtuvo en la labor de la Redención. Además, la presencia de la *Compassio Mariae* se mantuvo en la seo salmantina, apareciendo en otras imágenes murales como el caso del sepulcro de don Alfonso Vidal. Por lo que el interés en este motivo iconográfico nos lleva a cuestionarnos las necesidades devocionales del momento, así como la recepción del mismo en el ámbito castellano. Podemos intentar dar una primera respuesta a ambos interrogantes, aunque sería necesario un estudio mucho más profundo y conjunto de los sepulcros salmantinos. De igual manera, la aparición de la compasión pudo estar unida a la función de la intercesión de María.

La llegada de la iconografía de la compasión se podría vincular con la recepción de los modelos ingleses, en concreto, al entorno cortesano de Enrique III, por la realización de un viaje de Peter of Spain a Castilla y tras esto, fuese acompañado por el pintor de Segovia a Inglaterra, según ha examinado Gutiérrez Baños: “puede que la clave para entender las pinturas murales del muro oriental de la capilla [...] esté en un viejo conocido, el pintor Peter of Spain, documentado al servicio de Enrique III en los años cincuenta del siglo XIII.”⁶²⁸ Sin embargo, Lucía Lahoz se mostró contraria a estas impresiones, defendiendo que:

⁶²⁵ Gutiérrez Baños, “Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV”, 370.

⁶²⁶ La presencia de María Magdalena al pie de la Cruz se desarrolló ya a finales del siglo XIII, aunque la propagación de este modelo se debió ya al XIV con la obra de Giotto. Es por ello que, la aparición de esa pose o bien debe ser tomada como uno de los primeros ejemplos, o bien se trataría de una pintura con fecha posterior. Daniela Bohde, “Mary Magdalene at the foot of the cross”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 61 (2019): 3-44.

⁶²⁷ Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, 181-82.

⁶²⁸ Fernando Gutiérrez Baños, “Un castellano en la Corte de Enrique III de Inglaterra: relaciones entre la escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Westminster”, *BSAA, Arte LXXI* (2005): 29.

No existe ninguna obra conservada de Petrus Hispanus y hacer una filiación en torno a unas obras que no se conservan resta fiabilidad y veracidad a la hipótesis. Tampoco se conoce nada en absoluto de Antón Sánchez de Segovia, únicamente la firma. Siendo un artista tan sobresaliente como se ha puesto en buena lógica tendría que habernos llegado más obra⁶²⁹

A ello se suma, para la citada investigadora, una controversia alrededor de las fechas de la mencionada pintura, ya que se sitúan en 1262 cuando la capilla se funda dos años después, en 1264. Esto le ha llevado a establecer que la firma que aparece en las pinturas pueda estar ligada no con el maestro, sino con el comitente o promotor de la obra: “la simple aparición del *fiz* junto a un nombre no implica la participación directa del individuo en la ejecución de una determinada obra, puesto que el mismo verbo puede emplearse para el promotor.”⁶³⁰ Por lo que, si la fecha de inicio de la capilla es de 1264, ¿las pinturas deberían fecharse tras estos años?⁶³¹

Los datos actuales no nos permiten establecer qué hipótesis es la más certera, debido a que no podemos fechar las pinturas con una gran exactitud, ni saber si el “fecit” se refiere a uno u otro. Sin embargo, el desconocimiento de obras atribuidas a este pintor, no exime de un posible vínculo o relación entre el marco castellano y el inglés. Como subrayó Gutiérrez Baños antes de la investigadora Lahoz: “la investigación debe orientarse a indagar en las razones de este carácter excepcional sin insistir en el cuestionamiento de una fecha cuya validez queda avalada.”⁶³² Este es el camino que vamos a continuar en las siguientes líneas.

El deterioro que presenta la mencionada pintura, nos impide realizar un estudio estilístico de la misma para poder establecer su proximidad a uno u otro modelo. No obstante, si tomamos como referencia la fecha 1262 para la realización de las pinturas -o por lo menos, su ejecución entre mediados y finales del siglo XIII-, el motivo del

⁶²⁹ Lucía Lahoz, “Imagen, discurso y memoria en la práctica gótica”, en *La Catedral de Salamanca. De fortis a Magna*, coordinado Mariano Casas Hernández (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2015), 266.

⁶³⁰ *ibid.*, 267.

⁶³¹ El restaurador Bellester aludió a que puede haber una equivocación en la inscripción cronológica, como recogió J.J. Martín González. “La restauración de las pinturas murales de la catedral vieja de Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XVII, (1951): 131. Sin embargo, Gómez-Moreno pudo leer la misma inscripción, por lo que probablemente no fuese manipulada durante la restauración ni anteriormente.

Otras noticias sobre las pinturas: Diego Ángulo Íñiguez, “Restauración de monumentos en Salamanca”, *Archivo Español de Arte* XXV (1952): 205-207.

⁶³² Fernando Gutiérrez Baños, “Pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León”, en: *XIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, tomo II (Granada: Comité Español de Historia del Arte y Universidad de Granada), 1103.

desvanecimiento mariano ya era conocido en el marco europeo, en lugares como Inglaterra o Italia. Solo así -hasta que no se demuestre una fecha posterior a las pinturas, por la recepción del motivo de estos lugares, se entiende la aparición tan temprana del mismo en Salamanca. De hecho, si tomamos en cuenta el caso del sepulcro del deán abulense -que será analizado posteriormente-, unos años posteriores a la representación mural, observamos otra forma de compasión ligada a los modelos ingleses, aceptando así la propuesta del investigador Gutiérrez Baños enlazada al nexo de las zonas.

La justificación de la inclusión del desvanecimiento entronca con la cuestión devocional del momento. Durante esta época, el infante don Felipe fue discípulo de Alberto Magno, uno de los formuladores de la idea de la *Compassio Mariae*, como propuso Gutiérrez Baños.⁶³³ San Alberto profundizó en el vínculo entre la *Passio* del Hijo y la *Compassio* de la Madre, pero también en la idea de la maternidad espiritual de Ella a través del suplicio. Para Alberto, la Virgen sufrió fuertes dolores en la Crucifixión, mucho más duros que los de un alumbramiento natural, iniciando así su compasión por toda la humanidad.⁶³⁴ Es por ello que la presencia en la citada pintura nos aludiría a la necesidad de Redención que proviene desde la propia figura de la Virgen, dando respuesta a las necesidades de meditación y contemplación de las prácticas devocionales del ocaso medieval castellano: María como medio de salvación.

⁶³³ Gutiérrez Baños, “Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV”, 371.

⁶³⁴ Neff, “The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, 257.

IV.B. La Compassio Mariae en la pintura gótica castellana del siglo XV

El empleo de la imagen devocional religiosa en el ámbito doméstico castellano exhibe una de las diferencias clave respecto al continente europeo. Felipe Pereda detalló que estas solo fueron usadas a finales del siglo XV:

el desarrollo de una cultura figurativa religiosa fue un proceso lento y accidentado, al menos para la Europa Central y desde luego para la Península Ibérica, sólo al final del mismo es posible situar el momento en el que las imágenes invadieron o colonizaron el espacio doméstico⁶³⁵

Esta hipótesis fue continuada por Cynthia Robinson, quien apuntó que la diferencia entre la órbita castellana con el resto del marco europeo fue el resultado de la escasez de literatura devocional que se produjo en el primero, lo que no exime que no hubiese producciones propias castellanas.⁶³⁶ A lo largo del periodo bajomedieval, hubo una gran proliferación de escritos y oraciones destinadas a la meditación afectiva y a la contemplación sobre la Pasión de Cristo y a la compasión de la Madre. Mediante estos, el devoto compartía el sufrimiento de ambos protagonistas, recreando mentalmente esa narrativa de episodios, empleándose tanto en un ámbito clerical como en el laico. Precisamente algunos de los escritos de máximo interés, conocidos en Europa, fueron traducidos al castellano a finales del siglo XV, como las *Meditaciones Vitae Christi* o la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia.

La *Vita Christi* (Madrid, Biblioteca Nacional. Ms. 1399) fue traducida al castellano por fray Ambrosio Montesino en 1502, respondiendo al encargo que le había solicitado Isabel I. De hecho, el grabado del frontispicio se hace eco de esta situación, representando a los reyes en el momento en que el monje franciscano, arrodillado, les presenta el libro. Esta cuestión nos anuncia la importancia que adquirió este tipo de género en Castilla, no sólo por las traducciones sino también por la aparición en lengua romance

⁶³⁵ Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (Madrid: Marcial Pons, 2007), 44-45.

Antes de comenzar este capítulo, quiero agradecer al doctor Tom Nickson las diferentes opiniones intercambiadas sobre la compasión.

⁶³⁶ Cynthia Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (Pensilvania: Pennsylvania State University Press, 2013), 10; La investigadora también trata esta cuestión en: Cynthia Robinson, "Trees of Love, Trees of Knowledge: Toward the Definition of a Cross-Confessional Current in Late Medieval Iberian Spirituality," *Medieval Encounters* 12 (2016): 388-435.

de numerosas *Vitae Christi* a lo largo del siglo XVI, empleadas por laicos. No obstante, es necesario resaltar cómo ya en el siglo XV se llevaron a cabo las traducciones de textos del siglo XIII a lengua vernácula como: *Doctrina cordis* y *Stimulus amoris*.

En la *Doctrina cordis* o conocido en castellano como *Del enseñamiento del coraçon* (Madrid, Biblioteca Nacional, INC/949) fue empleado en un ambiente conventual y monástico, pero también probablemente por el laicado.⁶³⁷ Se trata de una obra que podría ser vista como un manual o guía espiritual en la que se recogen tanto los vicios y las virtudes relacionadas con tareas como la predicación, la escolástica, entre otros aspectos.⁶³⁸ Asimismo, se manifiestan diversas orientaciones sobre cómo prepara el corazón en su unión con la divinidad, recorriendo para ello siete etapas- preparación, custodia, apertura, estabilización, entrega, elevación y división-. En su prólogo manifiesta:

Las palabras de Dios anfi fon como vnas vuas que eftan llena de gran abaftança de vino. E anfi como es menefter que fes bien pifadas z efpzemidas las vuas para que falga el vino dellas: anfi es menefter de declarar con viligencia la palabra fivinal: por el vino del entendimiento ipual pueda entrar ala bodega del coraçon⁶³⁹

El *Stimulus amoris* o *Estímulo del corazón* está conformado por tres partes destinadas a conocer la pasión de Cristo para estimular la meditación, la compasión, la contemplación, la devoción, etc. El capítulo tres de la primera parte está dirigido a analizar las reflexiones que pudo tener María al contemplar a Jesús en la Cruz, con las que se pretende mover al fiel a la compasión a través de la recreación de sus dolores- *que penfamientos bouo la virgen bienauenturada feñora fanta maría el dia q vido morir en la cruz a fu fijo muy amado-*:

E efte departimiento folo ouo entre ti z el que fue crucificado en el cuerpo: z tu feñora el coraçon. E las fus llagas por el fu cuerpo eftaua derramadas: z en el tu coraçon eftau todas ayuntadas. Deñora el tu coraçon fue enla cruz atraueffado con la lança/e coronado de elpinas/ elcarnecido e denoftado/ lleno de vituperio/ e con fiel e vinagre abeurado. E

⁶³⁷ Marcelino González Pascual, “Ensamiento del coraçon: una traducción anónima castellana de *Doctrina cordis*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 78 (2002): 31-68; Charles B. Faulhaber, “Sobre la cultura ibérica medieval: Las lenguas vernáculas y la traducción”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, coordinado por José Manuel Lucía Megías (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997) 587-598; Anthony John Lappin, “The Spanish Translation: *Del enseñamiento del coraçon* (Salamanca, 1498)”, en *A Companion to “The Doctrine of the Hert”: The Middle English Translation and Its Latin and European Context*, editado por Denis Renevey y Christiania Whitehead (Exeter: University of Exeter Press, 2010), 238-263.

⁶³⁸ Marcelino González Pascual señaló que se tradujeron cinco obras en tres manuscritos y dos impresos, Pascual, “Ensamiento del coraçon: una traducción anónima castellana de *Doctrina cordis*”, 43.

⁶³⁹ *Del ensañamiento del coraçon*, impreso por Juan Porras (Salamanca, 1498) (Madrid, Biblioteca Nacional, INC/949), fol.1.

feñora virgen z muy trifte madre: porzq qnefifte mozir por nos. Por ventur no abaftaua la muerte el fijo/fin q fuele crucificada la madre⁶⁴⁰

A finales del siglo XIII, anterior a estas producciones, el teólogo franciscano catalán Ramón Lull escribió la obra *El Arbor Scientiae* -que tuvo su recepción en Castilla-. Está compuesta por dieciséis árboles, relacionados con otras ciencias -la física, la biológica, la ética, la política, la astrología, la cristología, entre otras-, en los que pretende simbolizar el árbol de la ciencia.⁶⁴¹ En él planteó que la corredención de la Virgen fue desarrollada no solo en el Nacimiento de Cristo, sino también en el Calvario, donde a través de su compasión, compartió la tortura de su Hijo, así como la alegría y victoria por la salvación: “Porque Nuefra Señora tuvo tanto dolor por la muerte de fu Hijo? Solucion: Siente Nuefra Señora gran dolor, para tener la piedad grande.”⁶⁴² Esta emocionalidad debía ser compartida por la propia audiencia que transcendía de una identificación empática con Jesús y María, pasando del dolor al amor. Además, el significado de la compasión fue explorado en el *Planto de la Virge*, en el que expresó la intensidad de esta emoción que eclipsó a la Madre de Dios:

Sentia nostra Dona per sob fil grans dolors,
Tnt que tota estava en suspir e en plors,
E en axí temblaba con hembra per paors.
Lo seyu cors verge tot era en gran sudors,
E lo cor se departia per forsa de langors⁶⁴³

Frente a los textos afectivos distribuidos y creados a lo largo del marco europeo, en la órbita castellana encontramos una serie de creaciones en las que se muestra una forma diferente de aproximarse a la vida de Cristo y la Virgen. Los dos casos mencionados anteriormente, la *Doctrina cordis* y el *Stimulus amoris*, exhiben un nuevo

⁶⁴⁰ *Estimulo de amor* (R/41590, Biblioteca Nacional, Madrid), f. 9.

⁶⁴¹ Este aspecto ha sido tratado en: Pere Villalba i Varneda, “Ramon Lull: Arbor scientiae o Arbre de sciencia”, *Faventia* 17 (1995): 69-76; Anthony Bonner, “Th structure of the Arbor scientiae”, en *Arbor Scientiae: der Baum des Wissens von Ramon Lull. Akten des Internationalen Kongresses aus Anlass des 40-jährigen Jubiläums des Raimundus-Lullus-Instituts der Universität* (Freiburg, Br.). (Turnhout, Brepols, 1996), 21-24; Héctor González López, *Obras de Ramón Lull: Doctor Iluminado. El Libro del orden de caballería, El árbol de la ciencia (fragmentos), el Libro del ascenso y descenso del entendimiento* (Barcelona: Círculo latino, 2005), 15-16; Anthony Bonner, “La representación de l’Arbre en L’Arbre de Ciència de Ramon Lull”, *IMAGO, revista de emblemática y cultura visual* 8 (2016): 131-142.

⁶⁴² Ramón Lull, *Árbol de la Ciencia de el muy iluminado maestro Raymundo Lulio*, traducido por Maeftro de Campo General Don Alonso de Zepeda y Adrada (Bruselas: Francisco Foppens, impressor y mercader de libros, 1663), 516.

⁶⁴³ Ramón Lull, *Obras Literarias* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1948), 1086.

enfoque no centrado en la aflicción, humillaciones y tormentos que sintió Cristo, sino más bien en la unión del fiel con la divinidad por medio de la transformación de su propio corazón. Una cuestión que también fue mantenida en autores “hispanos”, según propuso Robinson, como los textos de Francesc Eiximenis, de finales del siglo XIV, titulados: *El Libro de los ángeles* (Madrid, Biblioteca Nacional Mss/62) y *El libro llamado de las Donas* (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 6228).⁶⁴⁴ Dicha investigadora señaló que la visión presentada en esos escritos concordaba a la perfección con la cuestión devocional y muticonfensional que marcó el panorama castellano del siglo XV, ayudando a convertir al “infidel” hacia el camino del cristianismo a través de una óptica centrada en la bondad y grandeza de Cristo y María.⁶⁴⁵

Este tipo de meditaciones, escritas en catalán y traducidas durante el siglo XV al castellano, se convirtieron en uno de los géneros más leídos en la corona castellana, ejerciendo una gran influencia en el pensamiento castellano, apareciendo en diversos contextos: celebraciones litúrgicas, ámbitos monásticos y privados, etc. Ambos libros respondían a una literatura didáctica, es decir, a los *Specula*, una serie de manuales que pretendía instruir de forma correcta. En este caso, fueron realizados para ayudar y emplearse en una instrucción adecuada para una audiencia monacal femenina, buscando así una formación acorde en las prácticas devocionales. Esto fue una constante en el ámbito del otoño medieval europeo, como hemos señalado en el capítulo anterior.

⁶⁴⁴ Algunos estudios relacionados con ambas obras son: David Viera, “The Presence of Francesc Eiximenis in Fifteenth and Sixteenth- Century Castilian Literature”, *Hispanófila* 57 (1976): 1-5; Raquel Rojas Fernández, “El Llibre dels Àngels de Francesc Eiximenis en la Castilla del siglo XV: testimonios y perspectivas de investigación”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, coordinado por Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (Noia: Toxosoutos, S.L., 2005), 465-477; Raquel Rojas Fernández, “Varia fortuna de la obra de Francesc Eiximenis: las traducciones castellanas y el manuscritos de las Reales Descalzas de Madrid”, en *Actes del Tretzé Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Universitat de Girona 8-13 de setembre de 2003*, editado por Martí Sadurní et al. (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2007): 363-378; Sadurní Martí, “Pour une première approche de la vision de Marie dans l’oeuvre de Francesc Eiximenis”, en *La Vierge dans les art et les littératures du Moyen Âge. Actes du colloque de Perpignan du 17 au 19 octobre 2013*, editado por Paul Bretel, Michel Adroher et Aymat Catafau (Paris: Champion, 2017), 121-138.

Sobre *El Libro llamado de las donas* conservamos siete manuscritos del siglo XV, aunque probablemente fueron más. Algunos de los estudios más destacados sobre esta obra: Carmen Clausell, “Francesc Eiximenis en Castilla I: Del Libre de les dones al Carro de las donas”, *Boletín de la Real Academia de Buenas letras* 45 (1995-1996): 442; Carmen Clausell Nácher, *Carros de las Donas (Valladolid, 1542): estudio preliminar y edición anotada*. Tesis doctoral (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005); Eva Izquierdo Molinas, “La tradición textual del “Libre de les dones” de Francesc Eiximenis: una proposta de filiació”, *Mot so razo* 19 (2020): 27-39.

⁶⁴⁵ Cynthia Robinson, “In one of My Body’s Gardens”: Hearts in Transformation in Late Medieval Iberian Passion Devotions”, en *A sea of languages. Rethinking the Arabic role in medieval literary history*, editado por Suzanne Conklin Akbari y Karla Mallette (Toronto: University of Toronto Press, 2013), 162-181.

Finalmente, estos llegaron a ser empleados por una audiencia más amplia a lo largo del siglo XV.

La identificación con la tribulación de María no suponía que la audiencia pudiese recrear ese sentimiento de pérdida, sino que se pretendía dirigir al lector hacia ella, acompañándola y consolándola en su aflicción y, por ende, en su desvanecimiento. La Virgen se propone como el camino necesario para experimentar la Pasión, y sus desmayos adquirieron la función de concentrar al espectador en un cuerpo afligido. Uno de los breviarios más importantes en el que se plasma un importante enfoque de María es en: *Breviario de la Virgen y misal votivo* (Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/9533). Es un texto litúrgico del siglo XV, procedente de la biblioteca de Pedro Fernández de Velasco, Conde Haro, y muestra la Horas de la Pasión de la Madre de Dios en los folios 145v-156. Ambos estuvieron destinados a rezarse en el marco devocional privado.⁶⁴⁶ La angustia de la Madre de Dios cobra un gran protagonismo, manifestándose en diversos hechos, tales como el momento en el que no puede contemplar el cuerpo de su Hijo:

Desconsolada madre, has de ver a tu hijo en la cruz. Lloro incesantemente golpeando su pecho sagrado. Con su doloroso luto indujo a muchos a lamentarse, al ver a su hijo ensangrentado, extendiendo en el patíbulo de la cruz. ¡Ay! La espada de la pasión atravesó entonces con más crudeza el alma de la desconsolada madre según la profecía de Simeón. Así, mientras llora su muerte por lo que blasfemaba el pueblo, su reconfortador guardián había sido mutilado. Y tú, señora, ten piedad de nosotros. La madre no puedo soportarlo. [...] Casi tanto dolor soportó como aquel que sufrió tanto⁶⁴⁷

Por su parte, el ámbito castellano también produjo diversos textos relacionados con la figura de la Madre de Dios. Es necesario resaltar entre ellos el *Libro de las Historias de Nuestra Señora*, compuesto para una mujer, Leonor de Pimentel.⁶⁴⁸ Ella

⁶⁴⁶ Robinson ha propuesto que pudieron ser recitados por él o por miembros de su familia. Cynthia Robinson, "Talking Religion, Comparatively Speaking: Throwing Some Light of the Multi-Confessional Landscape of Late Medieval Iberian", *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 42 (2012): 275. También, Felipe Pereda alude a este manuscrito centrándose en el aspecto de la Inmaculada: Felipe Pereda, "Liturgy as Women's Language: two Noble Patrons Prepare for the End in Fifteenth-Century Spain", en *Reassessing the Roles of Women as "Makers" of Medieval Art and Architecture*, editado por Therese Martin (Leiden: Brill, 2012), 967-972.

⁶⁴⁷ "Prolem in cruce pendentem mesta mater aspicias. Lacrimatur incessanter sacrum pectus percuaens. Plures movit ad merorem suo lutu querulo natum videns cruentatum tenssum in crucis patibulo. Animam meste parentis tunc pertransivit acrius iuxta verbum Simeonis heu passionis gladius. Sic dum plorat mortem pro his que basphemabat populus, consolator erat eis custos discerptus. Tu autem domina missere nobis. Sufferre mater non potuit. [...]. Fere tantum dolorem habuit quantum ille qui tot sustinuit." *Breviario de la Virgen y misal votivo* (Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/953), fol. 143.

⁶⁴⁸ Algunos de los estudios relevantes dedicados a esta obra son: Arturo Jiménez Moreno, "Formación, uso y dispersión de una pequeña biblioteca nobiliaria del siglo XV: Los libros de Doña Leonor Pimentel, condesa de Plasencia", en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, coordinado por Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (Salamanca: Universidad de Salamanca y

llegó a ostentar diversos títulos, como el de condesa y duquesa de Plasencia, duquesa de Arévalo, entre otros, convirtiéndose en una de las mujeres más influyentes del siglo XV castellano.⁶⁴⁹ Entre los diversos aspectos que se pueden resaltar de su vida es necesario atender a un carácter religioso que marcó la misma. Además de las obras que promocionó en el ámbito eclesiástico, también se interesó por la lectura y la instrucción religiosa. Dentro de esta predilección, es posible situar el *Libro de las Historias de Nuestra Señora*, cuya destinataria fue la propia Leonor, apareciendo como un personaje que mantiene un diálogo con la Madre de Dios. Esta obra entre 1465 y 1468, tenía como objetivo la correcta instrucción de la fémina en el ámbito espiritual, escrita por Juan López de Salamanca. En el *Libro* se pretendía que Leonor alcanzase una adecuada interpretación de su figura en las Sagradas Escrituras, convirtiéndose en un manual de meditación para mujeres. Entre las numerosas definiciones destaca la afirmación de la Redención por medio de la Encarnación.

Solamente una de las dos partes que conforman el *Libro de las Historias de Nuestra Señora* se ha conservado, destinada a conocer la Inmaculada Concepción, la Natividad, la Encarnación y la Visitación. En el capítulo XX destinado a *De Diez Rayos Claros Que Dios Envió En El Ánima De La Virgen María*, se alude a su desvanecimiento a causa del dolor que sintió durante la Crucifixión, aunque llegó a sobreponerse al mismo pensando en la Resurrección:

El rayo octavo, que fue en espeçial me alunbrante, es en el día de la muerte del mi muy amado Fijo, quando en la cruz espiró e yo con el cochillo de su dolor cayó en tierra amortecida e luego,

SEMYR), 655-663; E. Ronald Surtz, “Female Patronage of Vernacular Religious Works in Fifteenth-Century Castile: Aristocratic Women and Their Confessors”, en *The Vernacular Spirit: Essays on Medieval Religious Literature*, editado por Renate Blumenfeld-Kosinski, Duncan Robertson y Nancy Bradley Warren (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2002), 263-282; Arturo Jiménez Moreno, *Sociedad y literatura en la producción homilética de la segunda mitad del siglo XV: La predicación de Juan López de Salamanca o de Zamora* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002); Cécile Codet, “Le libre de piété: un instrument pour construire et promouvoir son image. L’exemple de Leonor de Zúñiga et du Libro de las Historias de Nuestra Señora, de Juan López de Salamanca”, *e-Spania* (2016): 1-7; Arturo Jiménez Moreno, “La transmisión de libros de madres a hijas entre los siglos XV y XVI: los libros de doña Leonor Pimentel en la biblioteca de su hija doña María de Zúñiga”, *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, coordinado por Emilio Blanco (Salamanca: Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2016), 333-348.

⁶⁴⁹ Lorena Barco Cebrián señaló la totalidad de títulos que ella ostentó: condes y duquesa de Plasencia, duquesa de Arévalo, señora de Capilla, San Lucas, Burguillos, Mayorga y San Lucas, en: Lorena C. Barco, Cebrián, “El poder de la dama noble en la Baja Edad Media: el caso de Leonor Pimentel y Zúñiga, I duquesa de Plasencia”, *Estudios Medievales, Hispánicos* 5 (2016): 243. También, se aproximó a esta cuestión en su monografía: Lorena C. Barco, Cebrián, *Mujer, poder y linaje en la Baja Edad media: una biografía de Leonor Pimentel* (Madrid: La Ergástula, 2014).

Para otros aspectos relacionados con la vida de Leonor: Crescencio Palomo Iglesias, “Carta inédita de la Duquesa de Plasencia, doña Leonor Pimentel, donando a los Dominicos en el convento de San Vicente Ferrer de la ciudad de Plasencia (22 de Agosto y 10 de Octubre de 1484)”, *Revista de Estudios Extremeños* 1 (1975): 45-55.

puesta en éxtasi, mi Señor, el Criador, por amansar aquel moral dolor mío, me enbió tan clara lumbre en el mio entendimiento en el qual me reveló la gloria sin estima que el alma de mi Fijo por la muerte alcançó. La qual lumbre me quitó el grave dolor que yo sufría e las gravísimas angustias que mi alma padescía en tanto que afirmé a todos los otros que se dolían dándoles mucha confianza de la muy presta resurrección del Fijo de Dios al terçero día, que resurgiendo les mostraría⁶⁵⁰

La visualización y plasmación del tormento como un estímulo para la devoción hacia la divinidad, generó diversos relatos que se concentraron en describir la angustia física que afligió a Cristo durante la Pasión. No obstante, surgieron ejemplos entre los espectadores del evento, comenzando a convertirse en un modelo para ellos. En este sentido, la repuesta de la Madre de Dios ante la tortura y muerte de su Hijo, se convirtió en un modelo a seguir más acorde para el devoto. Este recreó la aflicción que pudo sentir la Virgen, desarrollando su compasión y empatía ante su situación.

La misericordia, maternidad y compasión de la Virgen fueron temas tratados en los escritos de la devoción castellana, como por ejemplo con Constanza de Castilla.⁶⁵¹ Su *Libro de devociones y oficios* (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss/7495) está conformado por un material muy variado, donde se conjugan partes en castellano y en latín, pudiendo ser empleado tanto para fines meditativos individuales como colectivos, mostrando unos objetivos tanto didácticos como devocionales. El devocionario está conformado por una larga oración inicial, tres lecciones incluidas en las Horas de los Clavos y oraciones personales de súplica. En las distintas partes que lo conforman aparecen diversas muestras de la compasión mariana. Así, la oración con la que comienza el devocional comprende desde el nacimiento hasta la Pasión de Jesús, insistiendo a lo largo de los capítulos que lo conforman, en la humanidad de Cristo que se manifiesta al tomar carne en la Virgen. El capítulo 32 se concentra en el amor y sufrimiento que hay entre la Madre y el Hijo, donde el lector, como demostró Constance L. Wilkins, atiende tanto a la doble naturaleza de

⁶⁵⁰ Juan López de Salamanca, *Libro de las historias de Nuestra Señora* (Ed. Arturo Jiménez Moreno) (Logroño: Fundación San Millán de la Cogolla, 2009), 171.

⁶⁵¹ Entre los numerosos estudios vamos a destacar: Ana María Huélamo San José, “La dominica Sor Constanza, autora religiosa del siglo XV”, *Revista de Literatura Medieval* 5 (1993): 127-158 ; Constance L. Wilkins, “En memoria de tu encarnación e pasión: The Representation of Mary and Christ in the Prayerbook by Sor Constanza de Castilla”, *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures* 31 (2003): 217-235; Ángela Muñoz Fernández, “Memorias del coro: Constanza de Castilla y las políticas del recuerdo” en *Memoria e comunità femminili: Spagna e Italia, secc. XV-XVII*, coordinado por Gabriella Zarri y Nieves Branda (Florenca: Firenze University Press, 2011), 27-47; Ángela Muñoz Fernández, “Constanza de castilla y las culturas de la introspección”, *Cuadernos de Historia de España* 85-86 (2011): 493-508; Lesley K. Twomey “Knowing Christ Incarnate: Late-Medieval Women (Constanza de Castilla, Isabel de Villena, and Teresa de Cartagena), Writing the Sense, en *Christy, Mary and the Saints: Reading Religious Subjects in Medieval and Renaissance Spain*, editado por Andrew M. Beresford y Lesley K. Twomey (Leiden: Brill, 2018), 113-146

Jesús como al martirio de su Madre, el mismo que le permitió adquirir el papel de corredentora y mediadora.⁶⁵² De igual manera, propone que ese lector -en este caso las propias monjas- imite su aflicción, se identifique con la compasión. En el texto se dice cómo Ella adquiere una posición física similar a la de su Hijo que fue vista por Dayle Seidenspinner-Núñez como: “una descripción profundamente afectiva de la fisicalidad de su Pasión, donde sus brazos abiertos, su cuerpo caído y su cabeza reflejan el cuerpo de Cristo en la Cruz”.⁶⁵³ También, se evidencia la multiplicación del tormento de la Virgen: E acatando en ti con grandísimo amor, su corazón fue rasgado, traspasado con cuchillo agudo, su ánima ensagustada en tanto grado que la Señora recibió martirio de dolores, ca ella sintió los tormentos que tú recibiste propiamente contigo, así como una misma carne. E los dolores finos multiplicaron aty dolores sobre dolores⁶⁵⁴

En las *tres lecciones de las Horas de los Clavos*, la última está destinada a la propia Virgen -poniendo de manifiesto la inclusión de la compasión en la liturgia de las horas-, cuya aparición permite experimentar afectiva y empáticamente el dolor en su cuerpo por parte de los lectores para instar a la compasión. En ella se plantea la relación entre la *Passio* y la *Compassio*, es decir, entre la experiencia compartida por el dolor y el sacrificio conjunto entre Madre e Hijo, lo que conllevó su rol como co-redentora. Se proponen distintas preguntas a la Virgen para comprender su sufrimiento al pie de la Cruz. Para Constanza, la Virgen juega un rol activo, describiéndose su tormento y angustia como un sufrimiento físico y anímico a causa de la muerte de su Hijo -llegando a soportar en su propio corazón los clavos que atravesaron el cuerpo de Cristo-, mostrando cómo su pena es también la de su Hijo:

Creemos verdaderamente, sin dubda, que aquellos tres clavos que en la cruz al tu Fijo traspasaron a Ti non perdonaron. Mas propiamente dentro en tu corazón fueron fincados con aquellos mismos dolores, los queales el Fijo tuyo en la tu propia carne padescia, la qual de Ti verdaderamente avía tomado. E así, traspasada e quebrantada con muy grandes e indicibles dolores en grado soberano, todos los fijos de los omnes martirio recibiste⁶⁵⁵

⁶⁵² Constance L. Wilkins, “En memoria de tu encarnación e pasión: The Representation of Mary and Christ in the Prayerbook by Sor Constanza de Castilla”, 224-226.

⁶⁵³ Dayle Seidenspinner-Núñez, “But I Suffer Not Woman to Teach: Two Women Writers in Late Medieval Spain”, en *Hers Ancient and Modern. Women's Writing in Spain and Brazil*, editado por Catherine Davies y Jane Whetnall (Manchester: University of Manchester Press, 1997), 4.

⁶⁵⁴ Constanza de Castilla, *Libro de devociones y oficios* (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss/7495), fol. 22.

⁶⁵⁵ Se ha consultado el manuscrito *Libro de devociones y oficios* (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss/7495) de Constanza de Castilla. En este caso hemos seleccionado la transcripción realizada por María del Mar Cortés: Sor Constanza de Castilla, Sor Constanza de Castilla: *selección de textos del Devocionario de sor Constanza de Castilla* (Edición a cargo de María del Mar Cortés Timoner) (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015), 119.

Constance Wilkins vislumbró en este pasaje una recreación más comedida y controlada del pesar de María, en donde los detalles más cruentos quedaban a un segundo plano.⁶⁵⁶ También, Cynthia Robinson propone que toda la atención está destinada a mostrar la representación del corazón herido de la Virgen sin narrarlo en términos específicos.⁶⁵⁷ No obstante, Montserrat Piera se manifiesta en contra de esta visión debido a que aparecen escenas que recrean la tortura física y el dolor emocional de María para desarrollar esa identificación completa con la Virgen, por lo que no sólo la cuestión del pesar interno, sino que también la visión de la Virgen al contemplar a su hijo es crucial para promover la *compassio*.⁶⁵⁸

El tema de la compasión mariana ocupó las producciones femeninas en el territorio hispano, como es el caso de Isabel de Villena.⁶⁵⁹ Sus composiciones -al igual que sucedió con Constanza de Castilla, como veremos en líneas posteriores- estuvieron destinadas a ser leídas y meditadas dentro del marco de las comunidades femeninas en las que estaban presente. Isabel de Villena fue monja clarisa y abadesa del monasterio de la Santísima Trinidad en Valencia. Una mujer de gran cultura, marcada también por el aspecto teológico, convirtiéndose en una de los grandes escritores del siglo XV. Entre la producción escrita de la abadesa es necesario destacar su *Vita Christi*, impresa en Valencia en 1497 (Madrid, Biblioteca Nacional, INC/ 1973).⁶⁶⁰ En él, se muestra uno de

⁶⁵⁶ Constance L. Wilkins, “En memoria de tu encarnación e pasión: The Representation of Mary and Christ in the Prayerbook by Sor Constanza de Castilla”, 231. Véase también: Ronald E. Surtz, “Las “Oras de los clavos” de Constanza de Castilla”, en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media: (actas de las V Jornadas Medievales)*, coordinado por Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company Company y Aurelio González (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996): 157-168.

⁶⁵⁷ Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 248.

⁶⁵⁸ Montserrat Piera, *Women Readers and Writers in Medieval Iberia*, (Leiden: Brill, 2019), 292.

⁶⁵⁹ Algunos de sus datos biográficos en: Pere Maria Orts i Bosch, “Isabel de Villena (Elionor d’ Aragó i de Castella)”, en *Dones i literatura: entre l’Edat Mitjana i el Renaixement*, coordinado por Ricardo Bellveser (Valencia: Alfons el Magnànim, 2012): 913-925; Rosanna Cantavella, Isabel de Villena i familia: una reconsideració biográfica”, *Anuario de Estudios Medievales* 45 (2015): 715-732; María del Mar Graña Cid, “Mariología, reginalidad y poder en Isabel de Villena. Una teoría política femenina del siglo XV”, *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages* 22 (2016): 96-127.

⁶⁶⁰ Entre los últimos estudios críticos que se han centrado en esta obra, destacamos: Lesley K. Twomey, *The Fabric of Marian Devotion in Isabel de Villena’s Vita Christi* (London: Tamesis, 2013); Antonio Cortijo Ocaña, “Amores humanos, amores divinos. La Vita Christi de sor Isabel de Villena”, *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 4 (2014): 11-30; Antoni Ferrando Francés, “Llengua i espiritualitat en la Vita Christi d’ Isabel de Villena”, *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 6 (2015): 24-52; Anna Isabel Peirats Navarro, “La Vita Christi d’ Isabel de Villena, misericòrdia restaurativa i profitosa doctrina al serveo de la meditació”, *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 14 (2019): 205-228; Anna Isabel Peirats Navarro, “Isabel de Villena: didáctica y moralidad en la Vita Christi”, en *In virtute fortitudo*:

los géneros literarios habituales del crepúsculo medieval, centrado en la Vida de Cristo, buscando una participación afectiva y emocional de los lectores, favoreciendo así su meditación y oración. Aunque se revivió e interiorizó los sufrimientos de Cristo, también se aproximó a la compasión de María. Ella cosechó un rol activo, adquiriendo su papel como protagonista de la historia y paradigma de la maternidad, generando una nueva realidad: la Redención obtenida también con su participación. A este respecto, María del Mar Graña Cid indicó:

La Maternidad de María autoriza a todo el sexo femenino. Y, aunque juegue al servicio de la obra de Dios, es más que un instrumento complementario suyo al recibir un papel salvífico propio en la obra de redención y una forma muy concreta de actuación fundada en el amor, en la honda capacidad de amar de las mujeres que sor Isabel destaca repetidamente. Y que se plasma muy especialmente en la misericordia, virtud con la que María desea casar a su Hijo en el momento cumbre de su vida terrena: su muerte en la cruz⁶⁶¹

Entre mediados y finales del siglo XV otros textos poético-religiosos también se ocuparon de la compasión, en concreto, el *Cancionero* de Fray Iñigo de Mendoza – o también denominado *Coplas de Vita Christi*, (Madrid, Biblioteca Nacional, INC/2900) , realizado entre 1467 y 1468.⁶⁶² En él, se parte de una de una meditación y contemplación de los sufrimientos de Cristo, en donde la compasión de la Virgen tiene suma importancia:

Con figo Enel fuelo dio
 Y todo el mundo penfo
 Que ya fu fin llegado
 Contempla anima cuytada
 En aquefts fu venida
 Dela virgen laftimada
 Y defpues que fue tormada
 Lo que padecio fu vida
 La qual como recobro
 La habla que hauia perdido
 Con el dolor que fintio
 Efta raçon començo
 Con abinncado gemido
 Hijo mio que feçiftes
 Que yerro en vos fue hallado
 Que peccado metiftes

protagonismo femenino en la época de Isabel la Católica, editado por José Antonio Calvo Gómez, Sara Gallardo González y Francisco Trullén Galve (Madrid: Dykinson, 2022), 131-143.

⁶⁶¹ María del Mar Graña Cid, “Un paradigma femenino de excelencia política. La Virgen María en la Vita Christi de sor Isabel de Villena (Siglo XV), *Miscelánea Comilla* 69(134) (2011): 318.

⁶⁶² La segunda versión del texto se realizó un año más tarde, entre 1469 y 1470. Aunque, no fue hasta 1482 cuando se produjo la publicación de la obra impresa en Zamora. Esta obra ha sido analizada por Julio Rodríguez Puértolas, *Fray Iñigo de Mendoza y sus “Coplas de Vita Christi”* (Madrid: Gredos, 1968).

Pozque mi bien mereciftes
 Fer a muerte fentenciado⁶⁶³

El *Cancionero* de Pero Gómez de Ferrol, un texto compuesto a finales del siglo XV, exhibe otro de los ejemplos del dolor de la Madre de Dios. En uno de sus capítulos, tras la Crucifixión, narra cómo la Virgen contempló el cuerpo de su Hijo en la cruz y cómo esta se desmayó- *capitulo de commo vido nuestra señora Alsu fijo/ estar en la cruz z de commo cayo en tierra otra vez A morteçida*-. Así el tema de la *Compassio Marie* muestra una independencia del planteamiento general del texto, concentrándose en los tormentos físicos y anímicos que afligieron a la Madre:

La señora enperatriz
 Alacruz des que Allega
 Prestamente se Apega
 Ala dicha cruz z diz
 /o mj fijo que voz fiz
 De vos soy desmanparada
 Vuestra muerte desonrrada
 Demjs males es rrayz
 [...]
 ¡Yo triste [e] sin ventura,
 Más que todas las mujeres,
 Alexada de plazerres,
 Toda llena de trit[ura]a!
 ¡O, dolor sobre natura
 Atán mal cómo me tratas!
 ¿Por qué antes non me matas,
 Que me dar pena tan dura?⁶⁶⁴

La compasión mariana también tuvo presencia dentro de los dramas teatrales castellanos de mediados y finales del siglo XV.⁶⁶⁵ A inicios de esta centuria, Carmen

⁶⁶³ Fray Íñigo de Mendoza, *Coplas en que pone la cena que Nuestro Señor hizo con sus discípulos quando instituyó el sancto sacramento del su sagrado cuerpo* (INC/2900, Biblioteca Nacional, Madrid), f.51.

⁶⁶⁴ Pedro Manuel Cátedra García, *Poesía de Pasión en la Edad Media. El "Cancionero" de Pero Gómez de Ferrol* (Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001), 135. Unos años más tarde volvió sobre este asunto: Pedro Manuel Cátedra García, "Poesía de Pasión en la Edad Media: el "Cancionero" de Pero Gómez de Ferrol", *Incipit* 23 (2003): 214-217.

⁶⁶⁵ Vamos a dejar fuera de este estudio, debido al límite cronológico establecido, algunas obras que exhiben el dolor de la Virgen a inicios del siglo XVI, como el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández o las *Siete Angustias de Nuestra Señora* de Diego de San Pedro. El Auto de la Pasión muestra a través del diálogo de San Mateo, el desvanecimiento y pesar de María: "Con tales nuevas turbada sale la Virgen María, sin fuerzas, apresurada, transformada con el dolor que sentía", en Lucas Fernández, *Auto de la pasión* (Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1942), 47. Asimismo, en las *Siete Angustias de Nuestra Señora* se plantea: "Quando tu tal nueva oifte Virgen fagrada preciofa, fuera de fefo falifte, y contigo en tierra difte, con anfia cruel rabiola", en: Diego de San Pedro, *Siete angustias de*

Torroja y María Rivas demostraron cómo hubo un interés en los dramas pasionales en Toledo, en los que la visión compasiva de la Madre también estuvo presente.⁶⁶⁶ Desde 1418 se tiene documentada la exhibición paralitúrgica en el Viernes Santo, unida a la representación del crucifijo con el lamento de la Madre de Dios. De igual manera es necesario destacar las lamentaciones expuestas en sus *Coplas fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique. Este drama litúrgico pudo haberse creado para ser leído sin ninguna intención escénica debido a la inacción, que fue interpretada por María Isabel de Furtos Dachs como: “una forma más de educación catequética para los fieles espectadores: en este caso no sería tanto el recrearse en la acción misma de la Pasión, sino en meditar, en repetir, en interiorizar esa situación.”⁶⁶⁷ Las coplas muestran un ejemplo del *Planctus Marie*, donde el dolor y el lamento de la Virgen se convierte en el protagonista del mismo, exhibiéndolo ante y san Juan y María Magdalena. En él, evidencia toda su aflicción, suplicando que la acompañen en su llanto porque su Hijo ha muerto:

Llorad conmigo, casadas,
 Llorad conmigo, doncellas
 Pues que vedes las estrellas
 Escuras y demudadas,
 Vedes el templo rompido,
 La luna sin claridad;
 Llorad conmigo, llorad
 Un dolor tan dolorido!
 ¡Ay dolor!
 Llore conmigo la gente
 De todos los tres estados,
 Por lavar cuyos epcados
 Mataron al ynocente,
 A mi fijo y mi Señor,
 Mi redentor verdadero!
 Cuitada! ¿Cómo no muero
 Con tan extremo dolor!

nuestra señora la Virgen Maria muy devotas y contemplativas (Valencia: Imprenta de Cosme Granja, 1701): 58. También, el poema de Juan de Padilla, el *Retablo de la Vida de Cristo* (105), que recoge en sus versos el desmayo de la Virgen: “E vimos la Madre del crucificado al pie de la cruz, en el suelo caýda, y cómo llorava, la muy dolorida, su Hijo tan ásperamente llagado”, en: Rocío Rodrigo Ferrer, *El retablo de la vida de Cristo de Juan de Padilla, el cartujano. Estudio y edición crítica. Tesis doctoral* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009), 548.

⁶⁶⁶ Carmen Torroja y María Rivas. *Teatro en Toledo en el siglo XV: “auto de la pasión” de Alonso del Campo*, (Madrid: Real Academia Española, 1977), 60-62.

⁶⁶⁷ María Isabel de Frutos Dachs, “Dos autos del ciclo litúrgico de la pasión: Gómez Manrique y Alonso del Campo”, *Anales Toledanos* 31 (2014): 127.

¡Ay dolor!⁶⁶⁸

También, el *Auto de la Pasión* fue escrito por Alfonso Campo entre 1486 y 1499, donde se narra la Pasión de Cristo -que sigue muy cerca la composición de la *Pasión trovada* (probablemente anterior a 1480)-, a través de ocho escenas, en la que la final está dedicada al llanto de la Virgen:

¡O sagrada hermosura
Que así se pudo perder!
¡O dolorosa tristura!
¡O madre tan sin ventura
Que tal has podido ver!
¡O muerte que no me entierra
Pues que della tengo hambre!
¡O cuerpo lleno de guerra
O boca llena de tierra!
¡O ojos llenos de sangre!⁶⁶⁹

Los textos aquí seleccionados nos hablan de una cuestión clara: el interés y significación que alcanzó la compasión de la Virgen en la devoción castellana, convirtiéndose en la otra protagonista de la Pasión. Jessica Boon propuso cómo en numerosos tratados destinados a prácticas meditativas del siglo XVI, el *topos* del desvanecimiento de María cobró gran importancia, convirtiéndose en un elemento central y de gran patetismo de los mismos.⁶⁷⁰ De igual forma, el dolor físico y la agonía anímica que tuvo, provocaron que fuese imaginada sufriendo las mismas torturas que su Hijo: la corona de espinas, su cuerpo colgado en la cruz, etc.

La meditación y contemplación se centró en la propia humanidad de María, plasmando los tormentos a los que fue sometida, como sucedió en el marco europeo. Sin embargo, en Castilla, el retrato que se ofreció de la Madre de Dios no se limitó simplemente a exponerla como el recipiente en el que se encontraba la divinidad o en su papel de cuidadora. Ella fue percibida como un símbolo de la Encarnación y la sabiduría. Es por ello que, ante los ojos del fiel, va a ser vista no solo como un camino para comprender el misterio de la salvación, sino como un *exemplum* que debía ser seguido. Se requería del devoto que se trasladase mentalmente a otro lugar y momento. Este tipo

⁶⁶⁸ Gómez Manrique, *Cancionero de Gómez Manrique, publicale con algunas notas D. Antonio Paz y Mèlia, tomo II* (Madrid: colección de escritores castellanos, 1885), 293.

⁶⁶⁹ Alfonso del Campo, *Auto de la Pasión*, XV, en: Biblioteca Virtual Katharsis, 23.

⁶⁷⁰ Jessica A. Boon, “The Agony of the Virgin: The Swoons and Crucifixion of Mary in Sixteenth Century Castilian Passion Treatises”, *The Sixteenth Century Journal* 38 (1) (2007): 4.

de práctica buscaba una imagen real y humana de la Virgen, como un medio para sustituir la contemplación de la Pasión de Cristo, para lograr enfatizar la dimensión más humana de Jesús a través de una “forma mística unitiva”, por seguir las palabras de Boon.⁶⁷¹

Al igual que sucedió en el marco europeo, en el ámbito castellano encontramos cómo la Madre de Dios es presentada como ese medio necesario para experimentar la Pasión, aunque fue en el segundo en donde se convirtió en la protagonista. Como hemos mostrado anteriormente, la Virgen es presentada como un refugio y modelo para la audiencia, que desea experimentar los sufrimientos de la propia Madre. En los escritos o imágenes, Ella atesoró un gran patetismo a través del desvanecimiento o del parto doloroso acaecido en la Cruz. Sin embargo, en Castilla, hay un claro interés no sólo en representar, sino también en contemplar, meditar y experimentar cada uno de sus tormentos, de sus agonías, para mostrar posteriormente una visión de triunfo de la Virgen sobre ellos. A este respecto, Robinson defendió que la Madre de Dios castellana aparece en las producciones literarias y visuales desde una posición estoica, en la que su desmayo podría entenderse como un éxtasis místico. La Virgen asume y absorbe los dolores de su Hijo, protegiendo a los fieles de confrontarse directamente con la Pasión de su Hijo.⁶⁷² Este argumento señalado por la investigadora nos lleva a plantearnos la cuestión de la emocionalidad, es decir, ¿se aproximaron los castellanos a la comprensión del significado de la compasión? Los textos aquí recogidos dan cuenta que la compasión estuvo presente, aunque primó una intención de mostrar a la Virgen desde su tormento para exponer una visión en la que lograrse sobreponerse. A lo largo del siglo XV hay una intención mucho más clara de meditar y experimentar su compasión, exhibiendo cómo María logra sobreponerse a ella. Por lo que la meditación afectiva y empática, desarrollada a partir de finales del siglo XV, dio paso a un interés en aproximarse hacia una conversión de los otros credos, tomando la aflicción mariana como modelo. Esto no exime de que pudiese desarrollarse una respuesta afectiva y empática ante tales hechos por la audiencia del momento.

Las imágenes también se hicieron eco de la cuestión de la compasión de María. A pesar de tomar rasgos iconográficos que podían provenir del marco europeo, se emplearon para responder a las exigencias y especificidades que debían ser comunicadas a la audiencia castellana. Asimismo, muchas de las imágenes de la Pasión fueron patrocinadas

⁶⁷¹ *ibid.*

⁶⁷² Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 242.

por miembros eclesiásticos u órdenes religiosas, cuyo objetivo estuvo destinado a convencer a las otras dos confesiones -la judía y la musulmana- que habitaban el territorio castellano para que se convirtieran al cristianismo, y así adoctrinarlos. Uno de estos casos es el *Retablo de don Sancho de Rojas*, realizado por Juan Rodríguez de Toledo para la iglesia de san Benito, Valladolid, entre 1415-1420 (Fig.46). Esta iglesia formaba parte del convento comenzado en el año 1390, momento en el que Juan I tramitó el Privilegio de Fundación y Dotación a los monjes benedictinos, permitiendo su localización en el alcázar.



Fig.46. Juan Rodríguez de Toledo. *Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas*. 1415-1420. Museo del Prado, Madrid.

En el siglo XVI, debido a las modificaciones del edificio, pasó al altar lateral de san Marcos en la nueva iglesia. Posteriormente, a fines del XVI, el retablo volvió a ser

trasladado, esta vez a la iglesia de san Román de Hornija. Allí permaneció durante varios siglos hasta que pasa a formar parte de la colección del Museo del Prado desde 1928.⁶⁷³ El promotor de la obra fue Sancho de Rojas, arzobispo de Toledo, como demuestra la presencia de su heráldica. Probablemente este encargo lo realizó cuando ya ocupaba el cargo de arzobispo, es decir, entre los años 1415 y 1420.⁶⁷⁴ María Victoria Herráez Ortega precisa aún más la fecha: posterior al año 1415 y 1417, a lo que se suma Gutiérrez Baños, estableciendo como cronología entre 1415 y 1416. Ambas propuestas no solo se fundamentan en el acceso al cargo, sino también por la aparición del monarca, identificado con Fernando de Antequera, quien falleció en 1416.⁶⁷⁵

Sancho de Rojas fue una de las personalidades más sobresalientes y destacadas del panorama castellano: intervino activamente en la promoción artística, pero también en un enclave político de gran complejidad durante la minoría de edad del futuro rey Juan II. Se convirtió en un referente en los temas vinculados al cisma de Occidente,⁶⁷⁶ a las relaciones con la corona aragonesa, etc.

El arzobispo de Toledo nació en el seno de una familia noble burgalesa, lo que le permitió estudiar derecho canónico entre Salamanca y la ciudad francesa de Toulouse. Además, desde el año 1388 ostentó una canongía en Burgos y Salamanca. Unos años después, en 1399, tenemos constancia de su cargo como obispo de Palencia, llegando a participar como representante de la corona castellana en las negociaciones entre esta y

⁶⁷³ Desde finales del siglo XIX, algunas voces como la de Manuel Bartolomé Cossío, solicitaron la necesidad de trasladar la obra al citado museo. Años más tarde, en 1908, cuando Manuel Gómez-Moreno contempló las tablas pintadas, alarmado por el intento de venta de las mismas, intentó evitar su compra, trasladándose al senador Tormo, quien denunció la situación. Josemi Lorenzo Arribas, “San Román de Hornija 1908: primeros intentos de venta de la tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas”, *BSAA arte* 86 (2020): 393-411.

El retablo fue recompuesto por el taller Hijos de Cano, intentando no recrear aquellas partes que se habían perdido, realizándose así una intervención respetuosa. Sonia Jiménez Hortelano, “El Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas. Adquisición, intervención y exposición en el Museo del Prado (1928-130)”, *Boletín del Museo del Prado* 53 (2017): 113-119.

⁶⁷⁴ María Victoria Herráez Ortega, “Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas”, *Goya: Revista de arte* 334 (2011): 17.

⁶⁷⁵ Fernando Gutiérrez Baños, “La pintura gótica en la corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: la recepción de las corrientes internacionales”, en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y territorios peninsulares*, María del Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza: Institución Fernando el católico, 2007), 92.

⁶⁷⁶ Destacó también en su apoyo a las campañas granadinas, apoyando su defensa en las Sagradas Escrituras. Él vio la intervención bélica como un medio para demostrar la fidelidad al monarca. De igual modo, Él llegó a estar presente en la campaña de 1407 o en la toma de la torre de Antequera en septiembre de 1410. Santiago González Sánchez, “La participación de eclesiásticos castellanos en las empresas bélicas de la regencia y del reinado de Fernando I de Aragón”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval* 27 (2014): 269-303.

Portugal.⁶⁷⁷ No obstante, no fue hasta 1415 cuando se confirmó su función como arzobispo por Benedicto XIII. Este último nombramiento estaba vinculado a la situación política y religiosa castellana en la que se buscaba una persona de confianza para ejercerlo y que, como examinó Herráez Ortega, este era próximo no solo al ámbito eclesiástico, sino también a miembros de la realeza y nobleza como Catalina de Lancaster y Fernando de Antequera.⁶⁷⁸ A pesar de ello, su imagen fue vista con recelo por algunos miembros de la corte, intentándolo apartar del rey Juan II, debido a su ambición por el poder y el gobierno.

Don Sancho mantuvo un rol muy activo como promotor artístico, como se muestra en el monasterio San Benito el Real. El arzobispo realizó diversas donaciones para la construcción del convento vallisoletano, entre ellas: el retablo de Nuestra Señora,⁶⁷⁹ dedicado a la capilla del mismo nombre. Una actuación ligada a la ausencia de una sede episcopal, por lo que tenían que depender del obispo palentino- coincidiendo con el cargo que ostentaba el propio Sancho-, a lo que se sumaba esa necesidad de convertirse en un centro religioso de referencia sobre una vida ascética ya propugnada con la reforma de Juan I.⁶⁸⁰

Nada se ha conservado de las capillas que fundó el propio arzobispo en el monasterio, destacando la de Nuestra Señora. Sin embargo, podemos entrever algunas cuestiones. En primer lugar, la advocación de la mencionada capilla alude a la importancia que tuvo la Virgen para la devoción de los monjes, llegando a convertirse en la propia patrona, lo que supuso que el convento recibiese otro título: el de Nuestra Señora y san Benito. En segundo, para este donó algunas obras, como la *Piedad* del Museo Nacional de Escultura o el retablo que actualmente lleva su nombre.

⁶⁷⁷ Isabel Beceiro Pita, “Las negociaciones entre Castilla y Portugal en 1399”, *Revista da Faculdade de Letras XIII* (1996): 180-181.

⁶⁷⁸ María Victoria Herráez Ortega, “Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas”, *Goya: Revista de arte* 334 (2011): 5; Ansgar Frenken, “El trabajoso y difícil camino hacia la unión: Sancho Sánchez de Rojas, arzobispo de Toledo y el papel clave que jugó en la extinción del gran cisma de Occidente en el reino de Castilla”, *España Medieval* 32 (2009): 51-83.

⁶⁷⁹ Sabemos que el obispo de Palencia, por esas fechas, había intervenido con sus donaciones en la creación de las capillas como la de Santa Catalina o Nuestra Señora, en el patio del convento, en el claustro, etc. No obstante, debido a la línea de este trabajo, nos vamos a centrar en el retablo.

⁶⁸⁰ María Victoria Herráez Ortega, “Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas”, *Goya: Revista de arte* 334 (2011): 7-8. María Victoria Herráez Ortega, “A mayor gloria del rey y del obispo. El patronazgo artístico de Sancho de Rojas”, en: *Reyes y Prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Tejeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen (Madrid: Sílex, 2014), 341-342.

La imagen del promotor de la obra queda incluida en uno de los paneles del retablo: la Virgen aparece imponiendo la mitra al obispo en el momento en el que Cristo corona al rey. Una imagen bastante significativa del poder que ostentó el eclesiástico, manifestando cómo este llegó a formar parte del consejo real, lo que demostraba según Carmen Rebollo⁶⁸¹ y Herráez Ortega cómo el poder real se transmite directamente de la divinidad, sin necesidad de la mediación de la Iglesia.⁶⁸² Además, la efigie de Sancho no es la única que aparece, sino que en el lado opuesto aparece una figura real que ha sido vista como Fernando de Antequera,⁶⁸³ acompañado por santo Domingo, completando así esa promoción, propaganda y legitimidad del poder regio frente a la intercesión mariana.

La presencia de estos retratos de los promotores y/o donantes fue una constante en la pintura toledana del siglo XV; una característica que refleja el creciente individualismo que se produjo en la sociedad tardomedieval, mostrando lo que definió Matilde Miquel Juan: “requería de un espacio íntimo y privado de devoción, surge en este momento la necesidad de representarse y hacerse recordar para mostrar el poder religioso, la devoción a la Virgen o la autoridad política.”⁶⁸⁴ De igual manera, a la capacidad para introducir los retratos en las imágenes más importantes, se suman otras características comunes de la escuela toledana: la perfecta asimilación y unión entre el contenido simbólico y narrativo, así como la extensión empleada en los programas iconográficos.⁶⁸⁵

La pintura del foco toledano del siglo XV está marcada por la complejidad para analizar el estilo de los diferentes autores que la conformaron. A pesar de ello, se han podido atribuir y reconstruir las características de alguno de ellos, como es el caso de Juan Rodríguez de Toledo.⁶⁸⁶ Este maestro que ya había colaborado en empresas artísticas de

⁶⁸¹Carmen Rebollo Gutiérrez, “El patronazgo de los prelados castellanos: la influencia italiana en la pintura cortesana en torno a 1400”, en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coordinado por Concepción Cosme Alonso, María Victoria Herráez Ortega y María Pellón Gómez- Calcerrada (León: Universidad de León, 2009), 131-133

⁶⁸² María Victoria Herráez Ortega, “Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas”, *Goya: Revista de arte* 334 (2011): 14.

⁶⁸³ La relación entre el monarca y el eclesiástico no se limitó simplemente a los años que duró su regencia en la corona castellana ya que permaneció vinculado a él hasta su fallecimiento, manteniéndose esa relación con sus propios hijos.

⁶⁸⁴ Matilde Miquel Juan, “Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV”, *Boletín del Museo de Bellas Arte de Bilbao* 7 (2013): 17.

⁶⁸⁵ Unas características analizadas por María Ángeles Blanca Piquero, *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)* (Toledo: obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial, 1984).

⁶⁸⁶ Esta relación que fue defendida desde el primer tercio del siglo XX, se ha mantenido en la historiografía. Véase: Diego Angulo Íñiguez, “La pintura trecentista en Toledo”, *Archivo español de arte* 7 (1931): 2; Francisco Javier Sánchez Cantón, “El retablo viejo de san Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado”, *Archivo español de arte* 14 (1940/1941): 272-278; Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española* (Madrid: Tecnos, 1953), 91.

suma importancia tal como la *capilla de San Blas* o en el *retablo de san Eugenio*, recibió el encargo del arzobispo de Toledo. Sin embargo, para la realización de un retablo de tal envergadura, contó con la ayuda de otros maestros, como indicó Miquel Juan: “En la mayoría de las pinturas conservadas de la escuela de Toledo se aprecia la existencia de más de un maestro. [...] En el retablo de Sancho de Rojas intervienen varios maestros, como demuestran las diferentes tipologías de los personajes de la tabla central y de sus adyacentes.”⁶⁸⁷

El retablo está conformado por diversas tablas, dispuestas en tres registros con siete calles, en las que se ilustran varios episodios de la vida de Cristo, que transcurren desde su infancia hasta su Pasión y muerte, como se muestra a partir de las escenas como la *Anunciación*, la *Crucifixión*, *Pentecostés* o la *Misa de san Gregorio*.⁶⁸⁸ No obstante, la disposición actual que puede contemplarse del retablo en el museo no es la que tendría durante el siglo XV, por lo que se dificulta la lectura correcta del mensaje.

Atendiendo a la tabla de la *Crucifixión* (Fig.47), se exhibe en el centro de la composición a Cristo crucificado, muerto, como manifiestan sus ojos cerrados. Uno de los ángeles que conforman la escena está recogiendo en un cáliz la sangre que brota de su costado. Alrededor del crucificado aparecen dos grupos de figuras: a la derecha por los soldados, quienes están sorteándose sus vestiduras; a la izquierda, el grupo de las Santas mujeres, ubicado en un segundo plano, y san Juan acompañando a la Virgen desmayada.

⁶⁸⁷ Matilde Miquel Juan, “Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV”, 13.

⁶⁸⁸ Fernando Gutiérrez Baños relacionó que esta iconografía de función funeraria estaba relacionada con la fundación de una capellanía en el monasterio por parte del obispo. Fernando Gutiérrez Baños, “La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera” *Artigrama* 26 (2011): 419.



Fig.47. Juan Rodríguez de Toledo. Escena de la Crucifixión, Retablo de Sancho de Rojas. 1415-1420. Museo del Prado, Madrid.

La Virgen está desvanecida al pie de la Cruz, como fue común en las imágenes de la Crucifixión entre los siglos XIV y XV. Ella dirige su rostro hacia Cristo, manteniendo sus ojos cerrados y sus labios entreabiertos mientras que su cuerpo está doblado ligeramente hacia atrás. Una de sus manos se muestra colocada en su vientre mientras que san Juan la asiste frente al resto de las santas Mujeres, cuya atención está puesta sobre Jesús crucificado.

La posición de la Madre de Dios llamó la atención a María Ángeles Piquero, quien la contempló como un triunfo del motivo en el arte medieval, incorporándose en las

escenas evangélicas, cosechando un gran éxito en el arte italiano del siglo XIV.⁶⁸⁹ A pesar de ello, Cynthia Robinson ha propuesto un análisis sugestivo del conjunto pictórico, señalando que la representación de María fue poco frecuente en el marco ibérico como en el ámbito nórdico: “todavía no he encontrado entre las imágenes devocionales nórdicas- la supuesta fuente de los retablos hispanos- ninguna representación comparable de la Virgen junto a la Cruz.”⁶⁹⁰ Sin embargo, es necesario realizar dos precisiones: la primera, que esta actitud del desvanecimiento ya había sido introducida en numerosas representaciones en ambos *loci*; la segunda, que aunque se señale el medio nórdico como posible influencia o referencia del citado motivo, en el caso del retablo que aquí estamos analizando se debe al conocimiento de los modelos italianos.

Desde mediados del siglo XIV podemos hallar representaciones en la corona navarra y aragonesa sobre el desvanecimiento de la Madre, manifestando la idea de la *Compassio Mariae*, por lo que se demuestra que estas representaciones sí eran conocidas en contexto ibérico. En el primer caso, esta imagen aparece en el mural de la Crucifixión en la catedral de Pamplona,⁶⁹¹ en el que se exhibe en el primer plano a María siendo sostenida por san Juan y una de las Santas Mujeres, creándose un paralelismo visual entre el cuerpo de Ella y el de su Hijo, expresándose así su participación en el sufrimiento de la Pasión y, por ende, su intervención en la Redención (Fig.48).

⁶⁸⁹ María Ángeles Blanca Piquero López, *La pintura gótica toledana anterior a 1450*: (El Trecento), 833.

⁶⁹⁰ Cynthia Robinson, “Preaching to the Converted: Valladolid’s “Cristianos nuevos” and the “Retablo de don Sancho de Rojas” (1415)”, *Speculum: A journal of medieval studies* 1 (2008): 148.

⁶⁹¹ Esta cuestión fue analizada por Santiago Hidalgo Sánchez, “Aportación a la lectura iconográfica del mural del refectorio de Pamplona: la *Compassio Mariae* en la crucifixión y la subida al Calvario”, en *Pvlcrhrvm: scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, coordinado por Ricardo Fernández Gracia (Pamplona: Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, 2011), 413-420.



Fig.48. Juan de Oliver. *Mural de la Crucifixión, refectorio de la catedral de Pamplona*. 1330-1335. Catedral de Pamplona, Navarra.

En la corona de Aragón también aparecen algunas representaciones anteriores al retablo de Sancho de Rojas. En la *capilla de la Crucifixión de la Seu Vella de Lérida* aparece una pintura mural dedicada al tema de la Crucifixión, en el que la Virgen está desvaneciéndose con la espada clavada en su corazón, mostrando visualmente las palabras mencionadas en la profecía de Simeón, que es considerada por Joan Sureda como: “elemento sensibilizador del fiel, como un querer provocar la identificación del hombre con algunos de aquellos seres que sufren ante el suplicio divino.”⁶⁹² Asimismo, en el Monasterio de Pedralbes encontramos otra de las primeras representaciones visuales del concepto de la *Compassio Mariae* a través del desvanecimiento.⁶⁹³ Este motivo se encuentra inserto en la *Crucifixión* de la *Capilla de san Miguel*, realizada por el taller de Ferrer Bassa en 1346 (Fig.49). En este sentido, es necesario destacar la *Crucifixión* de la

⁶⁹² Joan Sureda Pons, “Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 2-3 (1981): 18. También, en este artículo el citado investigador propone tres modelos de Crucifixión: aquellos que se introducían dentro del ciclo de la Pasión, los dispuestos en un discurso narrativo que no sigue completamente el esquema cristológico y los que se muestran como si de un motivo aislado se tratase.

⁶⁹³ Aparece una segunda representación del desmayo de María en el Altar de la Crucifixión del siglo XV en el Refectorio.

Capilla de san Miguel, realizada por Ferrer Bassa, en la que se exhibe la presencia de un profundo italianismo en la pintura, por lo que el conocimiento de la idea del desmayo pudo provenir de ese contacto. En palabras de Rosa Alcoy: “era necesario conocer y explorar, e incluso adoptar, el nuevo mundo figurativo que se estaba creando en la vecina península y que, a marchas forzadas, iría cambiando la apariencia de los centros italianos.”⁶⁹⁴ Además, en la misma se manifiesta un diálogo visual parecido al contemplado en el retablo del arzobispo Sancho de Rojas: la Virgen parece dirigir su rostro a su Hijo en el momento de su desmayo, al igual que Cristo se dirige hacia su Madre.



Fig.49. Taller de Ferrer Bassa. *Crucifixión*, *Capilla de san Miguel*. 1346. Monasterio de Pedralbes, Barcelona.

El motivo del desvanecimiento tampoco era desconocido en el ámbito castellano, a pesar de que muchas pinturas murales no hayan llegado hasta nosotros, como sí ha ocurrido en el caso navarro y aragonés. Fernando Gutiérrez Baños señaló la presencia de

⁶⁹⁴Rosa Alcoy, “Los referentes de Ferrer y Arnau Bassa en la pintura italiana: hipótesis sobre sus viajes de Formación”, *Hortus Artium Medievalium* 20 (1) (2014): 359. En esta publicación, Rosa Alcoy traza tres posibles escenarios que recorrió Ferrer Bassa, lo que implicó un conocimiento directo de los modelos italianos.

una veintena de crucifixiones en la pintura gótico lineal castellana.⁶⁹⁵ En el caso de las crucifixiones narrativas -similar al caso aragonés- se observa cómo se ha introducido el modelo de la Madre de Dios desvanecida. Además del caso salmantino, debemos tener en cuenta el lienzo del *convento de Sancti Spiritus* de Toro que, aunque es una imagen del siglo XVII, está reproduciendo una representación de mediados del siglo XIV, en la que se exhibe a la Virgen desvanecida siendo sustentada por el grupo de las Santas Mujeres (Fig.50).⁶⁹⁶



Fig.50. *Crucifixión*. Siglo XVIII (partiendo de un original del XIV). Convento de Sancti Spiritus, Toro (Zamora).

El lienzo del convento muestra a Longinos de una forma peculiar, ataviado y representado como si de un judío se tratase -destacando sus barbas y su tocado-, pudiendo estar vinculado a la idea de la conversión. Se trata de una forma de representación común durante el Gótico, ya que en algunos manuscritos ingleses podemos observar su imagen con estas características judaicas, con el objetivo de enfatizar la conversión. En relación

⁶⁹⁵ El mencionado investigador las clasifica de la siguiente forma: representaciones sintéticas, simbólicas y narrativas. Gutiérrez Baños, “Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV”, 365.

⁶⁹⁶ Uno de los primeros investigadores en aludir a este lienzo fue Fernando Gutiérrez Baños en: *ibid.*

con esto, Amy Neff anotó cómo la imagen del centurión está asociada a la leyenda de la curación de su ceguera, por lo que, logra ser uno de los salvados.⁶⁹⁷ Este argumento podría entroncar perfectamente con los deseos y necesidades de la audiencia castellana del momento, viendo en Longinos un ejemplo de la necesidad de conversión -una cuestión que también se repite en el retablo de Sancho de Rojas-. De igual modo, la presencia del motivo del desvanecimiento mariano proporcionaría a los fieles una respuesta empática y afectiva sobre el mal que sintió la Madre bajo la Cruz, reconociendo su papel en la Salvación.

Un segundo ejemplo del desmayo mariano en la pintura gótica castellano-leonesa aparece en las representaciones murales de la iglesia de San Juan Bautista en Fresno el Viejo (Valladolid), entre 1330-1340. Apenas se ha conservado la composición del citado junto, destacando solo dos figuras: la Virgen se desvanece, siendo sostenida por una de las Santas Mujeres, identificada mediante una inscripción en la que se lee: María Magdalena.⁶⁹⁸

El tercer ejemplo se encuentra en la *iglesia de san Lorenzo* en Córdoba. Dicha iglesia fue erigida sobre la antigua mezquita de la Almunia Al-Muguria de la ciudad, transformándose durante el siglo XIII, en el reinado de Fernando III, en un templo cristiano. Esta iglesia conforma parte de lo que se ha denominado por la historiografía como iglesias “fernandinas”: espacios que actuaban como elementos principales de los distintos barrios de la ciudad, donde se reunía el poder espiritual, pero también actuaban como lugar administrativo. No obstante, como defendió Juan Ignacio de Vicente Ojeda, el vocablo “Fernandinas” no se ajusta a la realidad, ya que en la erección de muchos de estos espacios ni participó Fernando III, ni fueron construidas durante su tiempo: “esta mezcla de estilos constructivos junto al hecho de que no son totalmente homogéneas arquitectónicamente o en su programa decorativo, refleja una sociedad más abierta, pues adopta tradiciones arquitectónicas ajenas al norte de Sierra Morena.”⁶⁹⁹

En la cabecera de la iglesia aparecen unas pinturas murales que estuvieron ocultas bajo diversas capas de cal y tras el retablo mayor, realizadas entre mediados/ finales del siglo XIV y el primer cuarto del siglo XV. A pesar de todo el debate que se ha mantenido

⁶⁹⁷ Neff, “The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, 266; Gutiérrez Baños, “Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV”, 371.

⁶⁹⁸ Sergio Núñez Morcillo, “La pintura mural del siglo XV en Valladolid: iglesia parroquial de Fresno el Viejo”, *Anales de Historia del Arte* (2011): 381-395;

⁶⁹⁹ Juan Ignacio de Vicente Ojeda, *La Iglesia Fernandina de San Lorenzo de Córdoba. Estudio Histórico-Arqueológico*, Trabajo de Investigación (Granada: Universidad de Granada, 2014), 52.

su cronología, podemos establecer que esta es la fecha más próxima y ajustada tras el análisis de su indumentaria;⁷⁰⁰ por ejemplo, la Virgen porta un manto con un cuello subido que fue característico del tránsito entre el siglo XIV al XV.⁷⁰¹

Las citadas pinturas murales presentan ocho escenas de la Pasión de Cristo: el *beso de Judas*, el *Prendimiento*, las *Injurias de los soldados a Cristo*, el *camino al Calvario*, la *Crucifixión*, el *Descendimiento*, el *Entierro* y la *Resurrección*. Estos aparecen rodeados por medio de dos líneas negras en las que se muestra una decoración vegetal. En la parte inferior de las mismas se dispusieron santos y profetas ubicados en falsas hornacinas, como: San Esteban, Elían, San Acisclo y Moisés.⁷⁰² Probablemente, como anotó María José Jordano Barbudo, estas no fueron las únicas pinturas que se elaboraron, sino que también en la Capilla de Villaviciosa –una de las tres capilla que alberga el espacio eclesiástico- aparecen rastros de pintura no figurativa.⁷⁰³ Igualmente, se han visto en ellas la presencia de distintas manos, en concreto, el ciclo de la Pasión ha sido relacionado con un maestro conocedor de las formas trecentistas florentinas, según José María Medianero: “es un pintor de correcto dibujo, aunque de colorido algo monótono y apagado; si bien, capaz de plantear composiciones con numerosos personajes sin que éstos resulten apelmazados [...]”⁷⁰⁴

⁷⁰⁰ El debate sobre la cronología de las pinturas ha ocupado algunas publicaciones: Post llegó a señalar que estas pinturas son productore de un taller cordobés, que realizó otras como la Capilla Villaviciosa o el ábside de San Nicolás de la Villa, en la segunda mitad del siglo XV, Post, *History of Spanish Painting*, vol. IV-I (Cambridge: Harvard University Press, 1970), 203. Unos años más tarde, Orti Belmonte propuso que la obra fue realizada en el siglo XV, aunque algunos aspectos de la indumentaria parecen situarlas en el siglo XIV. Más tarde, Serrano Ovin propuso, siguiendo las conclusiones del arquitecto conservador Félix Hernández que las pinturas fueron realizadas bien antes de la segunda mitad del siglo XV o durante este periodo. Todos estos datos aparecen recogidos en: Vicente Serrano Ovin, “La Iglesia parroquial de San Lorenzo”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 97 (1977): 85-86. No obstante, esta fecha es muy tardía, como ha expuesto María Ángeles Jordano Barbudo, ya que estas pinturas debieron realizarse a finales del siglo XIV o inicios del siglo XV, *María Ángeles Jordano Barbudo, Arquitectura medieval cristiana de Córdoba*, Tesis doctoral (Madrid, Universidad Complutense, 1992), 128. A ello se suma que, con la restauración llevada a cabo, en una primera aproximación histórico-artística, Ana Infante de la Torre propone que pudiesen corresponder a la segunda mitad del XIV, aunque no lo confirma, aludiendo al desarrollo de un estudio artístico más pormenorizado, Ana Infante de la Torre, “Restauración de las pinturas murales de la Iglesia de San Lorenzo. Córdoba”, *Cuadernos de los Amigos de Osuna* 12 (2010): 101.

⁷⁰¹ María de las Nieves Fresneda González, *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la Corona de Castilla, (siglos XIII y XIV)*. Tesis doctoral (Madrid: Universidad Complutense, 2013), 446-447. Consúltese también: Carmen Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956), 28-42.

⁷⁰² Ana Infante de la Torre, “Restauración de las pinturas murales de la Iglesia de San Lorenzo. Córdoba”, 101.

⁷⁰³ *María Ángeles Jordano Barbudo, Arquitectura medieval cristiana de Córdoba*, 126.

⁷⁰⁴ José María Medianero Hernández, “Aproximación evolutiva a la pintura gótica en el antiguo reino de Córdoba”, *Ariadna* 6 (1989): 36.

La escena aparece conformada por la representación de Cristo muerto en la Cruz, reuniéndose a uno de los lados el grupo de soldados; en el otro, el grupo de dolientes (Fig.51). Llama la atención la exhibición de un Cristo cubierto por las llagas de la Pasión, de cuyos brazos y manos aún salen gotas de sangre, insistiéndose en la visión de la aflicción de la Pasión. Si bien los soldados dirigen la mirada al cuerpo de Jesús, los dolientes, conformados por una de las Santas Mujeres, María Magdalena y san Juan, concentran su atención en el desmayo de María.



Fig.51. *Crucifixión*. Siglos XIV-XV. Iglesia de San Lorenzo, Córdoba.

La Virgen aparece completamente colapsada, cuyo cuerpo se desploma en la tierra a pesar de ser ayudada por san Juan. Se establece así un paralelismo visual entre el cuerpo del Hijo y de la Madre, insistiendo en la idea del sacrificio conjunto. También, se vuelve a poner de manifiesto la influencia de los modelos italianos en Castilla.

Estas pinturas murales pudieron ser contempladas por una audiencia multiconfensional. La perspectiva en la que se representa Cristo, exhibiendo sus heridas sangrantes, huye de esa óptica centrada en la manifestación de su grandeza. Aunque estas sigan las composiciones italianas, la experiencia que se tuvo de la imagen es otra completamente diferente. Sin embargo, observamos cómo la compasión mariana tiene

una gran importancia en la misma, probablemente buscando suscitar en sus espectadores las emociones de compasión y empatía.

La *Capilla de san Blas* en Toledo también es una muestra de otro *spasmus* mariano. Las citadas pinturas fueron realizadas por diversos maestros a lo largo de un periodo comprendido entre inicios y mediados del siglo XV, atribuyéndose a Juan Rodríguez Toledo debido a la inscripción que apareció. A pesar de ello, no todas las piezas pudieron ser realizadas por él, sino que tuvieron que participar diversas manos: Starnina⁷⁰⁵ y Nicolao d'Antonio y Simone di Francesco.⁷⁰⁶ En relación con esto, Gutiérrez Baño sugirió que: “se llevó a cabo a principios del siglo XV por un equipo de pintores adiestrado en la manera italiana que había incubado años antes en la ciudad un florentino asentado en Valencia, Gherardo Starnina.”⁷⁰⁷

En el caso de la *Crucifixión*, Piquero estableció que fue una parte fue realizada por Starnina y otra por Rodríguez Toledo y taller (Fig.52).⁷⁰⁸ Probablemente, estas pinturas comenzaron de la mano del maestro italiano y fueron continuadas por el maestro hispano tras la marcha del primero a Italia, coincidiendo con el momento en que Sancho de Rojas ostentó su cargo en Toledo (1415-1422). A este respecto mencionó la citada investigadora:

En general los autores no admiten que esté directamente relacionado con el artista de la Capilla de S. Blas, hecho que es probable, no sólo por su similitud estilística sino porque las dos obras se concluyen bajo el mismo arzobispado [...] A pesar de las opiniones contrarias, creo que al Maestro de D. Sancho de Rojas se le puede identificar con el de la capilla de S. Blas. Encuentro una relación directa entre estas dos obras; es más estudiando detenidamente cada una de ellas se observa que es el trabajo de la misma mano⁷⁰⁹

⁷⁰⁵ La primera alusión a Starnina fue realizada por Vegue y Goldoni, en: Ángel Vegue y Goldoni, “Gerardo Starnina en Toledo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* 17 (1930): 199-203. En 1984, Piquero propuso que las pinturas se realizaron entre Juan Rodríguez de Toledo y taller junto a Starnina, en: María Ángeles Blanca Piquero López, *La pintura gótica toledana anterior a 1450*: (El Trecento). Por último, con motivo de la restauración de las pinturas en 2005, se señaló la participación de al menos tres pintores en la decoración, J. Castañón *et al.*, “La capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo, en *La capilla de San Blas de la catedral de Toledo* (Madrid: Fundación Cultura y Deporte de Castilla- La Mancha, World Monuments Fund España e Iberdrola, 2005), 47.

⁷⁰⁶ Matilde Miquel Juan, “Starnina e altri pittori toscani nella Valenza medievale”, en *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, coordinado por Andrea de Marchi (*Actas de Congreso, Fabriano, Italia, 31 de mayo- 2 de junio de 2006*) (Livorno: Sillabe, 2007), 32-43.

⁷⁰⁷ Gutiérrez Baños, “La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera”, 412.

⁷⁰⁸ María Ángeles Blanca Piquero López, *La pintura gótica toledana anterior a 1450*: (El Trecento), 200-207.

⁷⁰⁹ María de los Ángeles Piquero López, “Relación del retablo del arzobispo D. Sancho de Rojas con la capilla de San Blas de la Catedral de Toledo y sus influencias italianas”, en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico: actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada: Universidad de Granada, 1973), 442.

La pintura de la Crucifixión, ubicada en la parte central de la pared norte de la capilla, está conformada por una composición marcada por una multitud de personajes que presencia el evento, muy similar a los programas del contexto italiano. Además, bajo la cruz aparece la calavera de Adán, aludiendo a la leyenda sobre la Crucifixión de Jesús.



Fig.52. Atribuida a Juan Rodríguez de Toledo y Starnina. *Crucifixión, capilla de san Blas*. Ca.1400-1422. Catedral de Toledo, Toledo.

La composición se desarrolla en torno a Cristo crucificado, donde todos los asistentes lo están contemplando a excepción de dos grupos, presentes en la zona inferior: a la derecha, los soldados repartiéndose sus vestiduras; a la izquierda, las santas Mujeres prestan ayuda a una Virgen que está totalmente desvanecida, mientras que María Magdalena y san Juan se encuentran a los pies de la Cruz. La posición que ella presenta fue analizada por Piquero López como una alusión a la *Compassio Mariae*, desarrollando en el *Stabat Mater* o en las visiones de santa Brígida.⁷¹⁰ La postura de María no refleja

⁷¹⁰ *ibid.*, 159.

solamente el hecho de compartir los tormentos de su Hijo, participando en la Salvación, sino que nos remite a la postura que presentaban las mujeres dando a luz, exhibiéndose la idea del *partus dolorosus*, es decir, María como madre de la salvación de la humanidad.

La referencia a la *Compassio Mariae* en esta pintura es similar a la vista en el retablo del arzobispo toledano. No obstante, la pose en la capilla de san Blas es mucho más explícita, apareciendo completamente desmayada, recostada en el suelo, mientras que, en el segundo caso, es una representación más contenida. A pesar de ello, ambas evidencian la recepción de los modelos italianos en la zona castellana, por lo que podemos establecer que quizá el desmayo de María pudo entrar por medio de ese conocimiento de las representaciones italianas, de los modelos sieneses y florentinos.⁷¹¹ De hecho, si seguimos la atribución a Rodríguez de Toledo y su taller sobre la escena, podemos observar que sus representaciones tienen una mayor relación con Giotto. En concreto, la imagen del desmayo de María tiene una gran similitud estilística con la escena de la Crucifixión de la *Basílica Inferior de san Francisco de Asís*, como apuntó Piquero: “Todos estos modelos tienen su inspiración en Giotto, de donde derivan directamente. De Giotto está tomado el grupo de las mujeres, como podemos ver comparándolo con el que aparece en la Crucifixión de la Basílica Inferior de Asís.”⁷¹² No obstante, la misma investigadora apuntó que la Crucifixión del Retablo está más próxima a la misma escena en la *Capilla Scrovegni*, pero en el caso del desvanecimiento mantiene el mismo modelo que la vista en Asís más que en Padua.

Retomando el retablo de Sancho de Rojas, la posición que presenta la Virgen al pie de la Cruz dirige la mirada del fiel tanto a Ella como a su Hijo. Esto permite que la atención se concentre en su propia aflicción, en el momento tan tormentoso que está viviendo, dejando en un segundo plano la muerte del Redentor. Es por ello que Robinson ha defendido que se trataría de una iconografía que tiene como objetivo “convencer” a una audiencia marcada por la multiconfesionalidad, en la que la creencia en la religión cristiana permitía obtener la salvación. Esta multiconfesionalidad estuvo presente en todo el territorio castellano, donde tras la celebración de ciertos eventos llamativos como los debates de Tortosa en 1411, muchos de los judíos y musulmanes pasaron a convertirse

⁷¹¹ Mayer estableció que al ser realizadas por Starnina, se continuaron los modelos sieneses, mientras que Ángulo y María Elena Gómez Moreno establecen la posibilidad de seguir las imágenes florentinas. Mayer, *Historia de la Pintura Española* (Madrid, 1942); Diego Ángulo Iñiguez, “La Pintura Trecentista en Toledo”, 1931; María Elena Gómez Moreno, *Mil Joyas del Arte Español* (Barcelona, 1947).

⁷¹² Piquero López, “Relación del retablo del arzobispo D. Sancho de Rojas con la capilla de san Blas de la Catedral de Toledo y sus influencias italianas”, 444.

al cristianismo. A ello se suman las predicaciones del dominico Vicente Ferrer y la ordenanza de 1412, con las que se intentó reducir los privilegios de la comunidad judaica de Valladolid y limitar sus relaciones con los cristianos, lo que supuso una reducción amplia de la comunidad. Muchos de ellos se habían acomodado en el mismo barrio en el que se encontraba el convento. Sin embargo, Adeline Rucquoi examinó cómo no hubo un aumento de ventas sobre estas propiedades, por lo que muchos se convirtieron e incluso pudieron formar parte del convento.⁷¹³

La presencia de los diferentes credos ha llevado a Robinson a establecer que el retablo fue empleado para transmitir el mensaje a los nuevos miembros de la comunidad, teniendo una función mucho más didáctica, inclusive catequística, que devocional, con el objetivo de efectuar una correcta conversión de los miembros.⁷¹⁴ Es por ello que el programa iconográfico planteado se centra no en las humillaciones en la Vida de Cristo o de la Virgen, sino en relatar su historia como ejemplos de virtudes y paciencia, para lograr convencer, máxime si tenemos en cuenta cómo el misterio de la Pasión fue uno de los eventos más controvertidos y complejos para las otras confesiones debido a que en ellos se exhibía al Hijo de Dios herido y asesinado. Por la compasión de la Virgen debía presentarse como una forma de ahondar en su aflicción para posteriormente evidenciar su estoicidad, sobrepasando su tormento y su comprensión del plan redentor. Así, la Pasión es vista desde la necesidad de comprenderla y trascenderla, y no tanto de recrear su pena en el fiel. Una visión que ya había sido defendida por autores hispanos, como Francesc Eiximenis, frente a lo expuesto en otros textos como las *Meditaciones Vitae Christi*, más centradas en los tormentos que afligieron al Hijo y a la Madre de Dios.

Francesc Eiximenis en su obra dedicada a la *Vida de Cristo (Vida de Jesucrist)*, Madrid, Biblioteca Nacional, *Mss 4187*)⁷¹⁵, que fue traducida al castellano, presenta esa

⁷¹³ Adeline Rucquoi, *Valladolid en la Edad Media. El mundo abreviado (1367-1474)* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997), 446-462.

⁷¹⁴ Cynthia Robinson, "Preaching to the Converted: Valladolid's "Cristianos nuevos" and the "Retablo de don Sancho de Rojas" (1415)": 121.

⁷¹⁵ La Biblioteca Nacional de España conserva una de las traducciones al castellano de la *Vita Christi* de Eiximenis, mandada a publicar y añadida por Fernando de Talavera, arzobispo de Granada. De esta cuestión se han ocupado: José Calveras, "Una traducción castellana del *Vita Christi* de Eiximenis", *Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques* 17 (1944): 208; Albert Hauf, "Fr. Francesc Eiximenis, O.F.M., "De la predestinación de Jesucristo" y el consejo del Arcipreste de Talavera" a los que deólogos mucho fundados no son", *Archivum Franciscanum Historicum* 76 (1983): 239-295; Jaume Riera I Sans, "Catalèg d'obres en català traduïdes en castellà durant els segles XIV i XV", en *Historia de la llengua*, editado por Antoni Ferrando Francés (Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Abadia de Monsterrat, 1989): 699-710; Albert G. Hauf i Valls, "Fray Hernando de Talavera, O.S.H., y las traducciones castellanas de la *Vita Christi* de Fr. Francesc Eiximenis, O.F.M.", en *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*, editado por Roxana Recio y Tomàs Martínez Romero (Castellón:

visión de Cristo como modelo de paciencia y voluntad; al igual que con María, exponiendo su aflicción y el tormento que atesoró: “Quinto, que fu elpíritu tenia delante de fi todos tiempos: la terrible e cruel muerte del faluador: que tofa la anima le trauefaua e partia. Pienfa bien quatos eran fus doloref”.⁷¹⁶ No obstante, se da paso a una reflexión sobre el estoicismo y la fuerza, remitiéndonos así a la definición que ya propuso san Ambrosio, en la que los cristianos deben adoptar su actitud para lograr la Redención:

[...] q la gloriosa touo en muy alto grado la tercera virtud cardinal que es fortaleza. [...] La qual vey a soffrir a su siho e quería que la sofriesen ella e los q le seguían. [...] E fin toda dubda ella paso enla muerte del saluador: grand cuchillo e tormento de dolor. E por martyrio cordialgelo ha aceptado el mefmo saluador. El qual dolor le profetizo fyneon el dia de fu purificacion en el templo de dios: como auemos a decir quando fablaremos dela precisa muerte del salvador⁷¹⁷

La forma de expresar esos nuevos intereses se plantea desde una óptica mucho más familiar y afable, mostrando cómo el verdadero trayecto hacia la Redención pasa por la compasión y la empatía.⁷¹⁸ Asimismo, la postura que presenta María en esta composición ha sido defendida por Robinson como un éxtasis místico mariano, dejando la tierra y llegando al cielo, como se muestra en los escritos de Eiximenis.⁷¹⁹ A pesar de ello, de que la traducción de la *Vita Christi* de Eiximinis se desarrollase en el siglo XV y que el citado retablo fuese empleado para una audiencia multiconfesional, esto no exime de una experiencia de la compasión y el desconsuelo de María, como ocurrió en otros lugares.

La manera de representación de la compasión mariana no es un *unicum* de este retablo, como hemos podido analizar a lo largo de estas páginas. La investigadora argumentó que solo en esta representación María vuelve el rostro a su Hijo. Sin embargo, en el caso del monasterio de Pedralbes se tiene la misma actitud; un gesto que puede

Universitat Jaume I, 2001), 203-250 ; Jaume de Puig I Oliver, “La Vida de Crist de Francesc Eiximenis i el Flos Sanctorum castellà”, *Revista Catalana de Teologia* 30 (2005): 91-116.

⁷¹⁶ Libro II, Capítulo XLI: “Como en el coraçon de la gloriossa auia continuamente grades dolores”, en Francesc Eiximenis, *Libro de la Vida de Ihesu Christo*, añadido por Fray Hernando de Talavera (Granada, 1496): 27.

⁷¹⁷ Libro II El capítulo XLVIII titulado: “Como la gloriosa fuffrio muchas tribulaciones con muy grand paciencia”, en: *ibid.*32.

⁷¹⁸ Cynthia Robinson, “Preaching to the Converted: Valladolid’s “Cristianos nuevos” and the “Retablo de don Sancho de Rojas” (1415)”:162.

⁷¹⁹ *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 258. Asimismo, esta idea también ha sido continuada por otros investigadores para aplicarlos a casos como el de Granada: Amanda Valdés Sánchez, “La misión granadina de Maryam: la construcción de una imaginería mariana para los moriscos granadinos y la versión talaveriana de la Vita Christi de Francesc Eiximenis”, *Anuario de Estudios Medievales* 50 (2020): 473-503.

provenir claramente del conocimiento de los modelos italianos para acentuar aún más ese paralelismo entre la *passio* del Hijo y su *compassio* -reforzado en la composición mediante la posición de ambos cuerpos-. De igual forma, esta pose pudo llegar a ser contemplada como un verdadero éxtasis, pero también como una clara alusión a ese segundo parto que acaeció en el Calvario. Esta segunda visión se apoya en toda la literatura exegética teológica de los siglos XII y XIII, ya que, como hemos visto, autores como san Bernardo, san Alberto o Amadeo de Lausana profundizaron en la fórmula de la compasión, convirtiéndose en una herramienta que ayudó en las prácticas devocionales del momento.

El sufrimiento de Cristo y la Virgen visto como uno solo, ayudó a establecer su papel como co-redentora y, por ende, su participación en la obra de Salvación. Su labor en la Cruz fue tomada por algunos autores como un segundo parto; Ella no sintió dolores en el nacimiento de su Hijo,⁷²⁰ pero sí los padeció durante la Crucifixión, lo que le conllevó volver a ser madre, en este caso de la humanidad. San Ambrosio propuso cómo María se transformó en la madre de todos aquellos que durante la Crucifixión se han convertido en los hijos de la Iglesia. Este punto fue retomado por autores como Rupert de Deutz, san Alberto Magno o Antonio de Padua, quienes vieron en este hecho el inicio de la compasión de la Madre de Dios.⁷²¹

Esta maternidad lacerante y espiritual se tornó en un medio muy eficaz en las imágenes de las postrimerías del medievo, buscando la empatía afectiva de aquellos que la contemplaban. En el caso que nos ocupa, el retablo de Sancho de Rojas, la postura de María nos remite a la presentada en otras crucifixiones vistas anteriormente en las que Ella aparece rodeada por san Juan y una de las santas Mujeres, como si de unos asistentes al parto se tratase. Esta idea aparece reforzada no solo por su situación corporal, totalmente desvanecida en el suelo, sino también por ese gesto que realiza san Juan, colocando la mano sobre su vientre, remitiéndonos a la concepción de que la salvación no solo proviene del crucificado, sino también de su propio vientre.

La referencia al parto y la aflicción puede entroncar con la presencia de otro elemento que ha pasado desapercibido en la historiografía: la cabellera suelta de María.⁷²²

⁷²⁰ Podemos citar a este respecto las palabras recogidas en *Isaías* (66:7): “antes que estuyese de parto, dio a luz; antes que los dolores, dio a luz a un Hijo”.

⁷²¹ Esta cuestión fue señalada por Neff, “The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, 257-258.

⁷²² Felipe Pereda, “The Oblivious Memory of Images: The Burial of the Count of Orgaz and the Mediterranean Afterlife of the Ancient Lament”, *Codex Aquilarensis* 34 (2018): 229-262.

Este motivo fue común durante la representación de los alumbramientos desde la Antigüedad, emergiendo también en la imagen de este retablo, donde el cabello de María se desliza a través de sus rostro y hombros; un aspecto bastante llamativo máxime si tenemos en cuenta la tabla de la Piedad del mismo retablo, en la que melena de Ella aparece cubierta completamente por su manto, no dejando entrever ningún mechón. Más que una imagen de éxtasis místico, nos encontramos con una imagen de aflicción en el parto. Aunque Robinson argumentó que la Virgen fue percibida en Castilla desde un punto estoico y triunfante, esto no significó que no pudiesen ser advertidos sus tormentos, ya que, como ella misma explica, plantear el dolor de la Madre significaba que el fiel no podría confrontar directamente la humillación en la Pasión de su Hijo.⁷²³

Representar el suplicio de la Madre de Dios, aludiendo así al alumbramiento que permitió la salvación de la humanidad, podría conllevar trascender el dolor para concentrarse en la salvación. En relación con esto, comprender la compasión de Ella podría llevar al fiel a suscitar la propia compasión en su alma. En definitiva, se produciría así una idea de la salvación a través de una angustia que no era simplemente humana, sino que provenía del conocimiento y comprensión de la necesidad de salvación.

La compasión mariana, unida a la concepción del segundo parto, está conectada con la ubicación que presentaba el retablo en el altar mayor, explicando así su relación con la celebración eucarística, como examinó Judith Berg.⁷²⁴ María, durante la Pasión, ofrece su propio sacrificio, alumbrando no solo a la humanidad, sino también a la propia Iglesia, convirtiéndose en esa *Mater Omnium*. La Iglesia renace diariamente en sus sacramentos, como el momento en el que el sacerdote ofrece la Hostia, el cuerpo de Cristo,⁷²⁵ en el que se recrea el sacrificio acaecido por la Redención de la humanidad. Se configura un paralelismo entre la aflicción de la Madre de Dios y el sacrificio de la misa;

⁷²³ Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 242- 243.

⁷²⁴ *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-500*, 5-9. El mismo asunto ha sido tratado por Justin Kroesen, quien mencionó que: “la imaginería de estos retablos de los siglos XV y XVI formaban un todo cohesivo, diseñado para transmitir un concepto teológico, como la Encarnación o la Redención, más que una secuencia cronológica”, Justin E.A. Kroesen, *Staging the Liturgy: The medieval altarpiece in the Iberian Peninsula* (Peeters, 2009), 300.

⁷²⁵ Esta cuestión también fue tratada en relación con la obra de Los Siete Sacramentos de Rogier van der Weyden: Shirley Neilsen Blum, “Symbolic Invention in the Art of Rogier van der Weyden”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art* (1977): 103-122 y Barbara L. Lane, *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*. También, fue señalada en relación con esta obra por Neff, “The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, 262.

una cuestión promulgada por diversos escritos a fines de la Edad Media, quienes compararon la Crucifixión y el descenso de la Cruz con la comunión.

La visión sobre la Madre de Dios en Castilla desde una óptica centrada en la experiencia afectiva y empática continuó en otras producciones del paisaje artístico visual. La presencia de diversos retablos dedicados a la vida de Cristo ha sido visto como un producto exclusivo de la zona castellana. Sin embargo, como señaló Robinson y Berg, no fue hasta 1470 o 1480 cuando los retablos cristológicos superaron a los dedicados a la vida de la Virgen y a los santos.⁷²⁶ Uno de estos ejemplos es el atribuido a Nicolás Francés, el *Retablo de la vida de la Virgen y san Francisco* (Fig.53).

⁷²⁶Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 216.



Fig.53. Nicolás Francés. *Retablo de la vida de la Virgen y san Francisco*. 1445-1460. Museo del Prado, Madrid.

El maestro que recibió el encargo de este retablo fue Nicolás Francés. Este ya había participado en varios encargos en la ciudad de León, como fueron el retablo mayor de la Catedral de León o el retablo que aquí nos atañe, en un momento en el que la misma estaba recobrando una gran importancia artística y creativa, convirtiéndose en uno de los centros que asimiló el estilo internacional en la corona castellana.

Son pocas las noticias que tenemos sobre este maestro. Podemos deducir que la referencia Francés en su apellido nos alude a su probable origen o procedencia

francesa;⁷²⁷ un aspecto que también puede observarse en su estilo. A este respecto señaló Joaquín Yarza Luaces cómo sus composiciones y recursos iconográficos podrían vincularse con el arte ejecutado tanto en París como en el norte de Francia desarrollado en el primer cuarto del XV.⁷²⁸ A ello se suman otros investigadores como Franco Mata⁷²⁹ o Gutiérrez Baños, quienes han precisado aún más en el estilo de este maestro señalando las influencias borgoñonas e italianas. En definitiva, todas aquellas formas que estaban estrechamente relacionadas durante el gótico internacional.

Uno de los datos más interesantes que aparece en la documentación es la del año 1434, cuando es nombrado por única vez como Nicolás Francés, a partir del paso de armas que mantuvo Suero de Quiñones en el camino de Santiago. Se alude a su figura como un maestro reconocido y admirado por su técnica en la órbita leonesa: “mandó fazer en la ciudad de Leon un faraute de madera, el qual entalló e fizo e pinto e dibuxó, del tamaño de un home, el sutil maestro Nicolás Francés,⁷³⁰ que pintó el rico retablo de la honrada iglesia de Santa María de Regla de la noble ciudad de León, muy bien pareçiente.”⁷³¹ Estas nociones nos permiten cuestionarnos cómo un maestro dotado de esas características llegó a León, una ciudad que aún estaba alejada de los lugares productores del gótico internacional europeo. Sin embargo, la referencia anteriormente citada sí nos otorga la posibilidad de saber su labor en territorio castellano, como los encargos que pudo recibir, entre los que se encuentra el retablo que alberga hoy el Museo del Prado.

El *retablo de la vida de la Virgen y san Francisco* procede de la capilla de Esteva de las Delicias en La Bañeza, en León, siendo adquirido por el Museo del Prado entre

⁷²⁷ Esta cuestión ya fue señalada por Francisco Javier Sánchez Cantón, “Maestre Nicolás Francés, pintor”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* I (1925): 41-65.

⁷²⁸ Joaquín Yarza Luaces, “Un perfil de Nicolás Francés”, en *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León* (León: Junta de Castilla y León, 1997), 11-12; Joaquín Yarza Luaces, “Artes del color del siglo XV”, en *Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”: actas: León 7-11 de abril de 2003, Auditorio de León*, editado por Joaquín Yarza Luaces, María Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela (León, Universidad de León, 2004), 401.

⁷²⁹ María Ángela Franco Mata, *Escultura gótica en León y provincia 1230-1530* (León: Diputación Provincial de León, 1998), 471-472.

En 2002, la misma investigadora apuntó la influencia del área entre París y Tournai. Su estilo tenía mucha semejanza con la miniatura del primer cuarto del siglo XV. Franco Mata, “Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés”, en: AA.VV., *La Catedral de León: mil años de historia*, editado por María Ángela Franco Mata (León: Edilesa, 2002), 151.

⁷³⁰ Gutiérrez Baños, “La pintura gótica en la corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: la recepción de las corrientes internacionales”, 105-106.

⁷³¹ Pedro Rodríguez de Lena, *El passo honroso de Suero Quiñones* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1977), 102-104.

Algunos investigadores han visto en este fragmento que el retablo leonés pudo estar concluido para 1434. No obstante, Yarza Luaces puso en tela de juicio tal afirmación, defendiendo que era necesario retrasar la fecha de ejecución. Yarza Luaces, “Artes del color del siglo XV”, 402.

1930 y 1932. Probablemente, el maestro recibió el encargo de un monasterio franciscano a mediados del siglo XV- tras finalizar el retablo de la catedral leonesa-, trasladándose posteriormente a la capilla de la granja. Desconocer su emplazamiento original, dificulta nuestra aproximación a la experiencia que se pudo tener con el mismo. Lo que sí podemos señalar es que, al igual que el de Sancho de Rojas, pretendiese conmover, meditar y guiar las emociones de la audiencia que la contempló.⁷³²

Está conformado por tres calles con tres registros superpuestos cada una, llegando la central a elevarse en altura.⁷³³ Cada una de las calles está dedicada a distintas escenas: la izquierda representa a san Francisco; la derecha y la central entrelazan escenas de la vida de la Virgen y de Cristo, destacando escenas como la *Anunciación*, la *Presentación* en el Templo o la *Crucifixión*. En el banco, se representa una tabla central con ángeles músicos apareciendo a ambos lados apóstoles alternados con los profetas. Además, la tabla titular del retablo está dedicada a la *Virgen con el Niño*.

En la parte central de la predela aparece el sagrario -una disposición poco común en los retablos de la época-. Este y la *Crucifixión* están unidos por la misma línea visual, disponiéndose uno arriba y otro abajo, enfatizando la importancia del sacrificio de Cristo conmemorado en cada celebración eucarística.⁷³⁴ A este respecto, Aintzane Erkizia Martikorena apuntó:

Casi todos estos retablos tardogóticos castellanos fueron intervenidos en la época moderna para incorporarles un sagrario contrarreformista en el banco y otros elementos, por lo que no es fácil establecer cuándo se generalizó esta tipología en la Corona de Castilla

En la escena de la *Crucifixión*, observamos otro reflejo de la *Compassio Mariae*, en la que es de suma importancia realizar un análisis gestual, convertido en un gran potencial expresivo en la imagen (Fig.54). En la parte central de la tabla, aparece Cristo

⁷³² El retablo también muestra algunos aspectos de la vida cotidiana como la arquitectura doméstica, la aparición del sultán o la presencia de cuatro instrumentos musicales. Los tres casos citados fueron analizados por Gonzalo Borrás, mencionando que la imagen del sultán u otros detalles nos llevaban a los límites del “naturalismo” de la pintura gótica internacional, en: Gonzalo Máximo Borrás Gualis, “La representación de la vida cotidiana en las tablas góticas del Museo del Prado”, en *Historias mortales: la vida cotidiana en el arte* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004), 123.

⁷³³ La gran verticalidad que presenta el retablo ha sido vista por Berg- Sobré como una consecuencia del lugar en el que se ubicó originalmente, Berg- Sobré, *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-500*, 136.

⁷³⁴ Aintzane Erkizia Martikorena, “El sagrario en el equipamiento del Altar Medieval en la Corona de Castilla. Algunas reflexiones metodológicas”, *Codex Aquilarensis* 38 (2022): 264.

Crucificado atravesado por la lanza de Longinos. A uno de sus lados, el grupo de soldados; al otro, el grupo de dolor conformado por las santas Mujeres, san Juan y la Virgen, donde sus diferentes poses aluden al pesar por la crucifixión del Hijo de Dios. Asimismo, la escena está completada por la presencia de diversos elementos considerados como anecdóticos, entre ellos las figuras de dos perros. Uno de ellos aparece ladrando al grupo de soldados, como si fuese consciente de la traición. De hecho, la aparición de estos animales en otras escenas ha sido interpretada como una alusión a los judeoconvertos. Para Alejandro Valderas Alonso, ambos son vistos como: “acompañan a príncipes infieles (insulto de” perros infieles).”⁷³⁵



Fig.54. Nicolás Francés. *Detalle de la Crucifixión, Retablo de la vida de la Virgen y san Francisco*. 1445-1460. Museo del Prado, Madrid.

Podríamos trazar una relación visual entre el momento que clavan la lanza al Hijo con el momento del desvanecimiento de la Madre, como una alusión al sacrificio conjunto.⁷³⁶ De igual manera, la Virgen aparece desmayándose, aunque no llega a postrarse en el suelo, mientras que el resto de acompañantes concentran su atención en el cuerpo de Jesús. Sin duda, es llamativa tanto la pose como el gesto que ella presenta con

⁷³⁵ Alejandro Valderas Alonso, “El retablo de la Bañeza de Nicolás Francés: reforma franciscana y catequesis para conversos”, *Argutorio* 43 (2020): 35.

⁷³⁶ Carol Monica Schuler realizó su estudio atendiendo al momento en que la lanza era clavada en el costado de Cristo con la presencia de la espada que atraviesa el corazón de María, señalando la presencia de un himno hispano en el siglo XV que alude a este hecho, *transfixa crucis gladio*: Schuler, *The sword of compassion: Images of the sorrowing Virgin in late medieval and Renaissance art*, 6.

Podemos pensar que, en este caso, aunque no se haga visualmente una referencia a la espada con la que se alude a la Profecía de Simeón, el cuerpo y el gesto de la Virgen nos lleva a la misma idea.

una de sus manos,⁷³⁷ colocándola de tal manera que parece solicitar el fin del evento, aludiendo de una manera explícita a su compasión, al tormento físico y anímico que sufrió durante el Calvario.⁷³⁸

La presentación del desvanecimiento mariano en una composición vinculada a la vida de san Francisco se torna muy sugestiva. Los franciscanos fueron una de las órdenes que más promovieron el mensaje de la *Compassio Mariae* en sus diferentes escritos, difundidos a lo largo de los siglos bajomedievales por el ámbito europeo, como las *Meditaciones Vitae Christi* o el *Stabat Mater*, etc. Estos textos, junto a las imágenes, comenzaron a popularizar la idea de apelar a la Virgen para sentir su compasión y así poder empatizar con el sufrimiento del Hijo de Dios.

La devoción centrada en la Pasión de Cristo y el sufrimiento de la Madre desempeñó un rol fundamental dentro del franciscanismo. La atención descrita a la identificación personal y empática con los dolores de ambos tuvo su punto culmen con la aparición de los estigmas en san Francisco; Él se presentó como el ejemplo de la compasión sentida por Cristo, empleando como modelo los tormentos que afligieron a la Virgen, como se desarrolló en la biografía del Santo. Por ello, el nuevo ejemplo de identificación meditativa y empática se fue trasladando a toda la sociedad, contribuyendo al crecimiento de la devoción a la compasión. Por lo tanto, la elección de diversos pasajes de la vida de san Francisco, entre ellos la estigmatización, pueden ser interpretados junto al desvanecimiento mariano como dos respuestas alternativas, físicas y experimentadas a la aflicción de Cristo.

A diferencia de lo visto en el retablo del arzobispo, donde la imagen del desvanecimiento mariano es bastante más explícita, nos encontramos ante una imagen en la que el desmayo se muestra de una forma mucho más sutil, próxima tanto a los modelos italianos como a los franceses del momento, demostrando el conocimiento de los mismos por parte del maestro. No obstante, estamos ante una forma muy peculiar de mostrar la compasión, ya que Ella no se desvanece mirando a su Hijo, sino que está en una pose frontal, sin ser atendida por ninguno de los miembros. La lectura de esta actitud puede

⁷³⁷ Una alusión a la relación entre el gesto y el *planctus mariae*- aunque no se aluda propiamente a la gestualidad que estamos atendiendo en esta obra-es: Laura Sara Jacobus, *Gesture in the art, drama and social life of Late-Medieval Italy* (Londres: University of London, 1994).

⁷³⁸ Jean-Claude Schmitt recogió una serie de epígrafes en los que se muestra que no hay una sola forma de expresar el dolor de la Virgen: “puede inclinar la cabeza hacia la derecha, a veces hacia la izquierda; o retuerce sus manos, la derecha con la izquierda, luego la izquierda en la derecha, luego otra vez la derecha en la izquierda, simulando el duelo”, en: Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'occident médiéval* (París: Gallimard, 1990), 275.

relacionarse con una invitación al espectador a compartir la pasión por medio del mal de María. Este asunto podría vincularse con la lectura catequística para conversos que propuso Valderas Alonso sobre el retablo.⁷³⁹ El citado investigador propone una relación entre diversos aspectos del retablo con la lectura para conversos: por ejemplo, la relación entre el culto mariano y ellos, destacándose imágenes a lo largo de la composición que enfatizaban la idea de la Encarnación; la presencia de diversas escenas de la vida de san Francisco, mostrando la relación entre los franciscanos y las diversas campañas realizadas para la conversión de los judíos; la presencia visual del doble credo que los franciscanos emplearon de una forma catequista con los conversos, entre otros aspectos.⁷⁴⁰

La Crucifixión, al igual que otras escenas, se presentaba como uno de los hechos más controvertidos para los judíos y también para los musulmanes, debido a que estos no podían concebir que su Dios fuera herido. En numerosas ocasiones, a lo largo del periodo medieval, fueron acusados y señalados por los cristianos como los deicidas, apareciendo en multitud de representaciones donde su imagen era un símbolo de la condena. Este aspecto antijudaico se mantuvo y estuvo presente en la Castilla del siglo XV. En el retablo se muestran varios personajes vestidos de judíos, incluso, uno de ellos ha sido visto como una personificación del judaísmo.⁷⁴¹ A pesar de su inclusión en la representación, también se manifiesta un intento de aproximarse a ellos con el objetivo de buscar una conversión sincera por parte de los mismos; una realidad común en la corona castellana.

La presencia de la alusión a la compasión mariana por medio del desvanecimiento cobra suma importancia en esta imagen. La tortura de la Virgen en la Crucifixión fue vista como un medio para vivir la Pasión, no solamente desde el tormento, sino desde la necesidad de trascenderlo. La aflicción por la muerte de su Hijo la convierte en un ejemplo a seguir, ya que Ella logra sobreponerse del mismo, consiguiendo una posición estoica. Es por ello que acepta su labor en la Redención convirtiéndose en corredentora, es decir, aquella que promueve la salvación, y se transforma en la Madre de toda la humanidad. A fin de cuentas, aunque se centrara en mostrar la fuerza de la Virgen, esto

⁷³⁹ Alejandro Valderas Alonso, “El retablo de la Bañeza de Nicolás Francés: reforma franciscana y catequesis para conversos”, *Argutorio* 43 (2020): 35-37.

⁷⁴⁰ Alejandro Valderas Alonso, “El retablo de la Bañeza de Nicolás Francés: reforma franciscana y catequesis para conversos”: 31-34.

La visión propuesta por Valdera no es recogida en otra reciente publicación relacionada con el retablo, en la que se mantiene solo el vínculo con un convento franciscano: Angelita Marques Visalli y Daniel Henrique Alves de Castro, “A Função do Retábulo no seu Espaço: Uma análise do Retábulo da Vida da Virgem Maria e de São Francisco de Nicolás Francês”, *Aedos*, v. 13, 30 (2022): 85-102.

⁷⁴¹ Alejandro Valderas Alonso, “El retablo de la Bañeza de Nicolás Francés: descripción iconográfica”, *Argutorio* 42 (2019): 71.

no impedía que no llegasen a fomentar una experiencia de la compasión empática, es decir, sufrir con la angustia que sintió al contemplar a la víctima del sacrificio.

La primera mitad del siglo XV castellano estuvo marcado por la irrupción y la asimilación de diversas corrientes internacionales que permitieron una transformación en el paisaje artístico. A pesar de ello, no se produjo la afinidad pictórica que se desarrolló en otros lugares de la Península,⁷⁴² como examinó Gutiérrez Baños: “empeños aislados, de gran calidad e interés, pero de limitada repercusión, que apenas consienten hablar de “escuelas”, sino, en todo caso, de “focos”.⁷⁴³ Sin embargo, justamente este hecho les convierte en una cuestión particular, mostrando la pluralidad que se esconde en cada uno de los ejemplos, como en el Retablo de Sancho de Rojas, en el retablo de Nicolás Francés en León o en el retablo de la catedral vieja de Salamanca.

La ciudad de Salamanca contó con la llegada de tres hermanos de origen florentino, los Delli: Daniel, Sansón y Nicolás. Los hermanos llegaron a este lugar a desarrollar su labor artística durante el segundo tercio del siglo XV, donde introdujeron un estilo marcado por las nuevas aproximaciones del *Quattrocento* en su producción. Este asunto se reflejó en las imágenes, mostrando la diversidad que cosechó el estilo internacional en Salamanca, a diferencia de lo visto en las creaciones toledanas o leonesas.

La primera noticia relacionada con el retablo salmantino es el documento del 15 de diciembre de 1445 por el que el cabildo de Salamanca se responsabilizó a pagar 75.000 maravedíes para la realización de la bóveda del altar mayor a Nicolás, donde se encontraba el retablo: “por razón que vos Nicolao, pintor pintedes el cuerpo de la bóveda del altar mayor desde encima hasta abajo sobre el retablo que ahora nuevamente está puesto... segund las nuestras e historias que vos mostrasteis dibujadas en pergamino.”⁷⁴⁴ Dicho retablo fue realizado por los hermanos Delli, resultado de diferentes manos e incluso talleres, detectándose las firmas de Nicolás Florentino en *La oración en el*

⁷⁴² Este asunto ha sido analizado en diversas publicaciones, entre las que podemos destacar para el ámbito catalán: *Contextos 1200 i 1400: Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos cavis de segle*, editado por Rosa Alcoy (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012).

⁷⁴³ Gutiérrez Baños, “La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: La recepción de las corrientes internacionales”, 88.

⁷⁴⁴ Francisco Javier Panera Cuevas, *La restauración del retablo de la catedral vieja de Salamanca* (Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000), 233-235. Véase también: Francisco Javier Panera Cuevas, *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca* (Salamanca, Caja Duro, 2000).

*huerto*⁷⁴⁵, o diversos estilos como el de Daniel o Sansón.⁷⁴⁶ Aunque, como bien apuntó Gutiérrez Baños, fue Dello el que planteó e inició el retablo, ya que era el mayor de los tres hermanos y, por tanto, el más experto.⁷⁴⁷ De hecho, el maestro florentino fue durante años Maestro de obras del rey Juan II, llegando a ser nombrado caballero; incluso, pudo trabajar con el rey Alfonso de Aragón en las obras del CastelNuovo.⁷⁴⁸

El retablo, a diferencia de lo visto en el caso leonés o toledano, se conserva *in situ*, respetándose prácticamente su composición original. La capilla mayor en la que se muestra este retablo, fue el lugar de enterramiento elegido por Sancho de Castilla, ya que como miembro de la familia real podía elegir este espacio privilegiado. Asimismo, entre 1437 y 1438 el obispo donó una serie de propiedades para sufragar los gastos de las obras, declarándose claramente en el documento de 1438 su deseo de ser sepultado en la mencionada capilla.⁷⁴⁹ Por lo tanto, el retablo conformaba parte de un conjunto mucho más amplio en el que se encontraba el sepulcro del obispo y los frescos de la capilla mayor.⁷⁵⁰

El retablo ocupa todos los muros del presbiterio, y está conformado por cinco cuerpos y once calles en los que se exhiben cincuenta y tres paneles. Estos se ven completados por la predela, donde se observa la presencia de veinte bustos con personajes del Antiguo Testamento. Todos ellos muestran, como anotó Paneras Cueva que:

⁷⁴⁵ Llegó a hablar de la presencia de hasta siete manos, en: Panera Cuevas, *La restauración del retablo de la catedral vieja de Salamanca*, 75.

⁷⁴⁶ Panera Cuevas aludió a la presencia de un estilo, que pertenecería a Daniel, conformado por las influencias de Florencia- Brunelleschi, Masaccio o Della Quercia-, Venecia y Siena, presente en los dos primeros cuerpos; un estilo más maduro el de Nicolás en el último cuerpo; la parte media del retablo sería obra de Sansón. *Ibid.*, 75-76.

Esta visión no ha sido compartida por Gutiérrez Baños, quien sostuvo: “En cualquier caso, en esta cuestión de la diferenciación de las manos que intervinieron en el retablo, resulta imprescindible tomar en consideración un aspecto estructural puesto de manifiesto durante la restauración de 1999, a saber que, verticalmente, cada calle es una unidad en los cuerpos primeros y segundo y en los cuerpos tercero y cuarto, de manera que sus escenas correspondientes debería ser, cuando menos, obra de un mismo taller, aspecto al cual no siempre se ajusta la actual propuesta de adscripción de las tablas”, en: Gutiérrez Baños, “La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: La recepción de las corrientes internacionales”, 125.

⁷⁴⁷ Gutiérrez Baños, “La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: La recepción de las corrientes internacionales”, 123.

⁷⁴⁸ Francisco Javier Panera Cuevas, “Los Delli y la decoración del altar mayor en la catedral vieja de Salamanca. La primera manifestación del renacimiento florentino en Castilla”, en *Comité Español de Historia del Arte (coord.)*, 1992. *El arte español en épocas de transición: actas* (León: Universidad de León, 1994), 275.

⁷⁴⁹ *ibid.*, 128.

⁷⁵⁰ Debido a la línea de este trabajo, nos vamos a centrar en el caso del retablo donde se muestra otra imagen de la *Compassio Mariae*, quedando el resto del programa fuera del mismo ya que excede los límites de nuestra investigación.

“asistimos a un extenso recorrido por las múltiples tendencias que jalonan la pintura italiana de los siglos XIV y XV.”⁷⁵¹ Dicho retablo está dedicado a la figura de la Virgen, apareciendo muy pocas escenas vinculadas a su vida -tales como el *Nacimiento*, los *Desposorios*, la *Asunción* y la *Coronación*-, concediendo todo el protagonismo a los eventos cristológicos, como: la *Crucifixión*, el *Entierro de Cristo*, el *Descenso de Cristo al Limbo*, etc.

La *Crucifixión* (Fig.55) aparece conformada por una multitud de personajes, similar a las composiciones vistas en los modelos italianos. Se muestra a Cristo crucificado en un primer término, rodeado por los ladrones, en el momento en que Longinos dispone su lanza para clavarla en su costado. A los pies de la Cruz se muestra a María Magdalena, arrodillada. Junto a ella, san Juan con gran aflicción en su rostro al contemplar la escena. En el registro inferior aparecen nuevamente los dos grupos: los soldados, sorteando las vestimentas del Hijo de Dios y el grupo de dolor, conformado por las santas Mujeres y la Virgen.

⁷⁵¹ Francisco Javier Panera Cuevas, “Los Delli y la decoración del altar mayor en la catedral vieja de Salamanca. La primera manifestación del renacimiento florentino en Castilla”, 276.

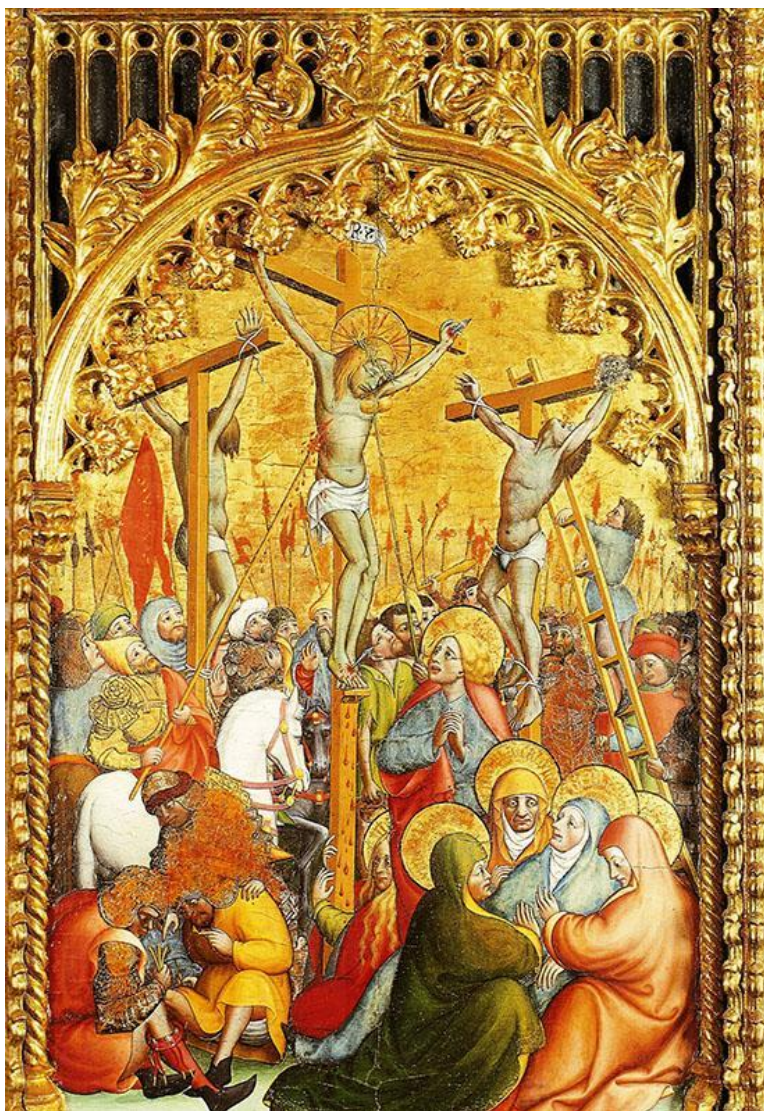


Fig.55. Delli. *Escena de la Crucifixión*, retablo de la *catedral vieja de Salamanca*. Medios del siglo XV. Salamanca.

La Madre de Dios aparece desvanecida, completamente recostada en el suelo, por los tormentos que le producen los eventos que contempla, mientras es asistida y ayudada por las Marías, quienes no dirigen la vista a Cristo, sino que están preocupadas por su situación, mostrando su compasión. En este caso, la Virgen no muestra sus ojos cerrados, sino que, a pesar de su desmayo, está dirigiendo su vista a su Hijo justo en el momento anterior a que estos se cierren a causa de su aflicción.

La representación del desvanecimiento es deudora de los modelos italianos, en concreto de la obra de Giotto; un aspecto que no es de extrañar si tenemos en cuenta el origen y la formación de estos maestros en el ámbito florentino. Podemos considerar como punto de partida los frescos de la *capilla Scrovegni*. Sin embargo, la *Crucifixión* de la *capilla Scrovegni* difiere del modelo de la *catedral vieja*, ya que la Madre de Dios está

a punto de desvanecerse, produciéndose la caída como consecuencia del desmayo, siendo sustentada por san Juan y una de las santas Mujeres. Más bien, podríamos establecer relación compositiva entre la imagen de los hermanos Delli con la *Crucifixión* ubicada en la *iglesia inferior de la Basílica de san Francisco* en Asís (Fig.56). En la pared oriental del transepto norte de la iglesia inferior se muestra un esquema análogo al visto en el retablo salmantino, en donde la Virgen está completamente desvanecida, mientras que las Marías dirigen toda su atención a su actitud corporal, asistiéndola.



Fig.56. Giotto. *Crucifixión*. Ca.1316-1319. Iglesia inferior de la Basílica de san Francisco, Asís.

La compasión vuelve a estar presente en la composición a través de la postura de la Virgen. Ella vuelve a mostrar su suplicio físico y anímico en el momento en el que se produce la muerte de su Hijo, como una alusión al segundo parto ofrecido en el Calvario, en el que se establece cómo la madre de la humanidad, enfatizando así los hechos de la Encarnación. Además, esta cuestión está ligada con el lugar y la función que presenta el retablo, demostrando su labor en la Redención, ya que Ella, junto a su Hijo, ofrecen un sacrificio conjunto. Así como, se define su papel como co-redentora, garantizando la mediación del fiel ante su Hijo y, por ende, la salvación.

El desmayo de María se planteó en imágenes literarias, como se muestra en *El Cancionero* de Gómez Ferrol. El *Cancionero* presenta un capítulo destinado a conocer las diversas posiciones del duelo mariano: *Cómo Nuestra Señora se Llegó a la Cruz, donde Christo Estava e de cómo se quexó a su Fijo, e de las respuestas quel fijo le dio, e de las palabras que Ihesú Christo, Nuestro Señor, Dixo Estando en la Cruz e de cómo a*

la fin espiró, e del grand dolor que a la ora de mu suerte padesció Nuestra Señora. Entre las diversas actitudes, se recrea el momento en el que María se desploma a causa de la muerte de Jesús:

La Señora e Reína
 Quando tal su Fijo vio
 Amorteçida se cayó
 En tierra como mesquina;
 E non pudo tan aína
 Su juizio recobrar:
 Con dolor e grand pesar
 Poco menos que se fina.
 Al caer perdió la vista
 E la lumbre de sus ojos,
 De pesares e enojos
 Está llena e conquista;
 Pero sepas que en ista,
 En cuyo vientre virginal
 La natura dyunjnal
 z vmana si fue mjxta ⁷⁵²

El paisaje artístico de la mitad del siglo XV castellano ha sido visto bajo el prisma de la influencia nórdica en cuanto a técnicas, artistas y modelos. Castilla, como hemos vislumbrado en líneas anteriores, se encontró bajo la influencia de los modelos italianos. Aunque ya desde el estilo internacional comenzaron los influjos del mundo nórdico, dando inicio al estilo que ha sido considerado por la historiografía como pintura “hispanoflamenca”.⁷⁵³

Es cierto que Castilla sucumbió a la nueva imagen conformada por la pintura nórdica, marcada por ese afán de perfección técnica y realismo, pero las pinturas realizadas aquí no pueden verse como una simple imitación, debido a que las

⁷⁵² Pedro Manuel Cátedra, *Poesía de Pasión en la Edad Media. El Cancionero de Pero Gómez de Ferrol* (Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001), 125-126.

⁷⁵³ Pilar Silva Maroto y Joaquín Yarza Luaces llamaron la atención sobre la problemática del uso de este término. La influencia que toman los pintores que desarrollaron su labor en el territorio castellano no sólo proviene de Flandes y otros territorios pertenecientes al ducado de Borgoña, sino también de otros lugares como Alemania o Francia. Además, cuando se emplea el vocablo “hispano”, es poco afortunado ya que no existe un arte hispano en estos momentos, sino más bien un arte heterogéneo marcado por las tres coronas. Pilar Silva Maroto, “La pintura castellana en tiempos de Gil de Siloé”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época* (Burgos: Universidad de Burgos, 2001), 91.

características, necesidad, promotores y clientes de las mismas no eran iguales. Lo anterior no implica que no se produjese un contacto estrecho entre ambas, mostrando la recepción de la corriente nórdica en la corona por medio del intercambio de artistas- ya fuese por la presencia de un maestro extranjero aquí o a la inversa. Basta con mencionar la presencia de Jan van Eyck, Michel Sitow, Juan de Flandes o Martín Schongauer- o por la circulación de grabados, dibujos y pinturas. Así, se estableció que: “los pintores flamencos tradujeron las escenas de una forma totalmente adecuada a la sensibilidad hispana. Integraron los diferentes episodios sagrados en la vida cotidiana [...] recurrieron al lenguaje simbólico para sublimar la realidad.”⁷⁵⁴

La predilección por el modelo nórdico no estuvo simplemente unido a cuestiones religiosas, sino también a una concepción de la realidad, en la que los castellanos se sintieron más próximos a ella que a la italiana, como sugirió Pilar Silva Maroto: “el arte flamenco no trata de establecer el dominio del hombre sobre la naturaleza; al contrario, le sitúa dentro del universo del que forma parte.”⁷⁵⁵ A ello se suman, las estrechas relaciones comerciales mantenidas entre ambas zonas a lo largo del siglo XV.

La imagen del desmayo mariano convivió con otras representaciones de María al pie de la Cruz. Aunque la dificultad que presenta la corona castellana con la falta de documentación e imágenes no nos permita establecer una conclusión definitiva, es posible señalar algunos aspectos. Probablemente, la controversia que se generó alrededor de la imagen de un colapso exacerbado fue llevando a los maestros a emplear fórmulas menos polémicas, como la presencia de María en la Cruz. Debemos recordar que, al igual que sucedió en el marco europeo, la imagen del colapso convivió con otras formas con las que aludir a su tormento. En este sentido, encontramos a finales del siglo XV una imagen que muestra su compasión a través de su pose: la *Crucifixión* atribuida al Maestro de Ávila.

La *Crucifixión* fue atribuida en un primer momento a Fernando Gallego⁷⁵⁶ hasta que en 1986 Matías Díaz Padrón y Angelina Torné restituyeron la atribución al Maestro

⁷⁵⁴ Laura Alba Carcelén *et al.*, “Las prácticas artísticas de los pintores “hispanoflamecos” en la Corona de Castilla en el siglo XV”, *Boletín Museo del Prado* 50 (32) (2014): 124-125.

⁷⁵⁵ Pilar Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990), 15.

⁷⁵⁶ Post, quien conoció la pintura en la década de los treinta del siglo XX, atribuyó la obra a Fernando Gallego debido a que observaba analogía con el tríptico del Museo Diocesano de Salamanca. Chandler Rathfon Post, *History of Spanish Painting*, 131.

de Ávila -mantenida en la actualidad- a través de un estudio estilístico y comparativo del maestro Gallego y el de Ávila:

estos motivos visibles y otros, consecuencia del análisis comparativo de la factura pictórica, dan motivo para rechazar la atribución a Gallego. El pintor del Calvario es una personalidad diferente. Tampoco convence que pertenezca al círculo del Maestro Castellano con todas las connotaciones. [...] Su estilo nos parece hoy el mismo del Maestro de Ávila: un importante pintor cuyo radio de acción domina las tierras de la región de este nombre ⁷⁵⁷

Desconocemos quién pudo encargar la obra, qué espacio pudo ocupar o si formó parte de un díptico, un tríptico o retablo. No obstante, las medidas de la tabla sobre madera de pino, 92 x 83cm,⁷⁵⁸ nos llevan a pensar que se trató de una obra devocional. Hemos señalado anteriormente cómo a mediados del siglo XV, y sobre todo en el reinado de Isabel I de Castilla, se produjo un giro en la piedad afectiva. Comenzaron a traducirse y producirse textos como los vistos en Europa, en los que la meditación afectiva sobre la Pasión de Cristo era el tema central, ocupando suma importancia la *Compassio Mariae*. De igual manera, se produjo la aparición de imágenes devocionales, planteadas como unas herramientas para estimular la afectividad de la audiencia, vista como una prueba externa de su vida interna.

Una imagen era considerada devocional no por el lugar que ocupaba o el tema que en ella se representase, sino por la actitud del que la contemplaba.⁷⁵⁹ Aunque estuvieron destinadas a espacios tanto públicos como privados- como por ejemplo los oratorios-, pretendían apelar directamente al espectador, ya que como señaló Juan Luis González García: “la atención se centraba sobre la actitud del observador, que ni buscaba información o guía mediante las *historiae* ni la reverencia o adoración de las *imagines* rituales, sino que aspiraba a una profunda experiencia personal.”⁷⁶⁰ Justamente esta

⁷⁵⁷ Matías Díaz Padrón y Angelina Torne, “La Crucifixión atribuida a Fernando Gallego del Museo del Prado, restituida al Maestro de Ávila”, *Boletín del Museo del Prado* VII (1986): 75-80.

⁷⁵⁸ Medidas extraídas de la ficha del Museo del Prado. Museo del Prado, 28 de junio de 2023, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/f7e2706b-fce1-4a14-9254-3be0540400b0>

⁷⁵⁹ Joan Molina Figueras, “Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500”, en: *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, editado por Joaquín Yarza Luaces (Madrid: Sociedad Estatal, 2000), 89-105.

⁷⁶⁰ Juan Luis González García, “Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel La Católica”, en *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), 101.

Este asunto también lo exploró en una segunda publicación: Juan Luis González García, “Empathetic Images and Painted Dialogues: The Visual and Verbal Rhetoric of Royal Private Piety in Renaissance Spain”, en *Push Me, Pull You: Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, vol. I, editado por Sarah Blick and Laura D. Gelfand (Leiden: Brill, 2011), 487- 525.

experiencia solo podría lograrse a través de la imagen devocional, ya que era esta la que permitía identificarse con lo figurado, llegando a introducirse en los eventos narrados, visto no como acciones pasadas, sino como presentes, logrando así que imitase en su vida aquello que había contemplado. Por lo tanto, este tipo de imágenes guiaban y dirigían al devoto, promoviendo sus emociones y oraciones. Estas imágenes podían emplearse en un espacio marcado por lo íntimo, lo silencioso y lo individual como fue el oratorio o también, como ha propuesto Sonia Caballero Escamilla, en un lugar “delimitado por una cortina en la que un libro y una imagen eran suficientes para los ejercicios de meditación afectiva.”⁷⁶¹

La escena muestra en un primer plano a Cristo Crucificado, flanqueado en sus lados por la Virgen y san Juan (Fig.57), insertados en un paisaje rocoso, con diversos elementos arquitectónicos que simbolizan la Jerusalén Celeste.⁷⁶² Destaca en la composición la destreza que tiene el maestro abulense para el escorzo, la importancia que adquieren las telas en la misma y la presencia de unas anchas facciones.

⁷⁶¹Sonia Caballero Escamilla, “Los oratorios privados: espacios y soportes para la devoción y la contemplación (Siglos XV y XVI)”, *Vegueta* 23 (2023): 780.

⁷⁶² La presencia de una muralla, un aspecto común en muchas de las representaciones de las ciudades medievales, no puede llevarnos asociarla con Ávila. Por lo que sería necesario realizar un examen más exhaustivo de la misma. Olga Pérez Monzón ha subrayado la importancia de estos “retratos arquitectónicos” señalando: “el debate ya no consiste en conocer el valor utópico o veraz de estas audaces representaciones de ciudades, ya que ambas opciones fueron practicadas por los artistas. [...] La clave radica en saber la razón que las propició y los autores que las hicieron posibles”, Olga Pérez Monzón, “Narrativas visuales en el reinado de Isabel I de Castilla”, en *El Renacimiento en la Europa del siglo XV* (Madrid: Fundación Amigos del Prado, 2022), 389.

La cuestión de los “lejos” ha sido tratada por Joaquín Yarza Luaces, “Los lejos en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares”, en *Los paisajes del Prado*, editado por Francisco Calvo Serraller (Madrid: Nerea, 1993), 29-51. Es necesario destacar un estudio reciente que ha elevado el paisaje prácticamente a la categoría de género en la pintura: Jelle de Rock, *The Image of the City in Early Netherlandish Painting (1400-1550)* (Turnhout, 2019).



Fig.57. Atribuido al Maestro de Ávila. *Crucifixión*. Ca. 1490. Museo del Prado, Madrid.

El maestro de Ávila, del que tenemos escasas noticias, desarrolló su labor en el territorio abulense. Como se observa en la citada obra, está próximo al conocimiento de los modelos nórdicos. Durante el siglo XV, Ávila se convirtió en uno de los lugares a los que se importó imágenes de este estilo.⁷⁶³

La gestualidad del discípulo querido y de la Madre de Dios aluden al tormento que sufren al contemplar a Jesús en la Cruz, manifestado en la mano que san Juan lleva a su pecho o en el rostro de la Virgen. Este mismo ha sido visto por Matías Díaz Padrón y Angelina Torné en una de las mujeres que conforman la escena de la *Visitación* del Maestro de la Sisle.⁷⁶⁴ Asimismo, el contenido emocional y dramático de la escena queda patente en la actitud y el rostro de María: Ella aparece arrodillada al lado del Crucificado, mostrando su aflicción en la colocación de sus manos que están a punto de entrelazarse.

⁷⁶³ Este aspecto fue analizado por: Sonia Caballero Escamilla, “El eco de los antiguos Países Bajos en el s. XV abulense”, *Cuadernos abulenses* 37 (2008), 163-178. La citada investigadora, entre los diversos ejemplos proporcionados, recoge la obra de la *Virgen con el Niño* de Petrus Christus del Museo Nacional del Prado, relacionándola con convento del Risco de Piedrahíta y el patrocinio de los Dávila.

⁷⁶⁴ Matías Díaz Padrón y Angelina Torne, “La Crucifixión atribuida a Fernando Gallego del Museo del Prado, restituida al Maestro de Ávila”, 78.

Además, el pesar se manifiesta físicamente en su propio rostro, del que fluyen y descienden lágrimas.

Las lágrimas fueron una de las características que atesoró la pintura nórdica. A este respecto, señaló Panofsky que una de las cualidades que admiraron los italianos de la pintura flamenca fue la lágrima, como ejemplo tanto del sentimiento como de lo fulgurante.⁷⁶⁵ Estas aparecieron en escenas de gran patetismo como fueron la Lamentación de Cristo muerto o la Crucifixión, donde su uso se proponía como una explicación más, según Moshe Barasch.⁷⁶⁶ Este comentario añadido podría ayudar a la meditación empática del espectador con la imagen, promoviendo sus emociones, logrando llegar a identificarse con lo representado. No hay que olvidar que las lágrimas fueron consideradas un don en la Edad Media y, sobre todo, las lágrimas de compasión fueron vistas como las más potentes. Estas quedan reflejadas a la perfección en la mencionada obra, en la que domina esa expresión lírica del dolor, mostrando la calidad y el dominio del maestro.

La aparición de las lágrimas en la obra como signo visible del calvario e inherentes a las figuras de santidad -solo este tipo de personajes podrían derramarlas-, están acompañadas de una contención en la actitud de María. Aunque ella experimenta un dolor profundo, que aflige su cuerpo y alma, no realiza ninguna acción dramática y violenta. Esta perspectiva concuerda con lo defendido en el periodo bajomedieval, en concreto, en los antiguos Países Bajos.

La contención emocional fue una de las claves defendidas en la corriente de la *Devotio Moderna*. La imagen alusiva al *spasmus* mariano, como hemos visto a lo largo de esta investigación, siempre había generado dudas. Aunque desde su completa definición entre los siglos XI y XII, se había incorporado a la representación, ganando un mayor *pathos* desde finales del siglo XIII y el XIV. La literatura devocional de estos siglos intensificó las muestras exacerbadas de la angustia de María, configurando gestos que fueron vistos como poco acordes para su figura. No obstante, en los antiguos Países Bajos, desde el siglo XIV y a lo largo del siglo XV y XVI, se establecieron unos límites

⁷⁶⁵Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting, its Origins and character: Text* (Harvard University Press, 1953), 258. Véase También: Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge: Un instrument spirituel en quête d'institution*.

⁷⁶⁶Moshe Barasch, "The Crying Face", 26.

para demostrar el sufrimiento de María; un asunto que como demostró Falkenburg no solo era teológico, sino también de decoro.⁷⁶⁷

El colapso mariano fue aceptado desde una óptica sometida y dominada, ya que el descontrol podría significar una duda de fe. Esta cuestión podría vislumbrarse en la Producción del llamado Maestro de Budapest. Se trata de un pintor local, cuya formación no es directa del modelo nórdico. Se ha presupuesto que pudo completar su aprendizaje con Fernando Gallego o con el denominado “Maestro de San Nicolás”, aunque como señaló Pilar Silva Maroto:

no hay nada en las obras “de Budapest” que dependan de este [...] lo que sí parece innegable es el hecho de que su actividad se desarrolló de modo paralelo, ya que en la obra “de Budapest” podemos encontrar notas comunes con las del pintor burgalés. Precisamente se trata de aquellas que constituyen un nexo de unión entre maestros que trabajaba en este foco [...] ⁷⁶⁸

Tras la información aquí expuesta, podemos señalar que se trató de un artista activo en el ámbito burgalés entre 1470 y 1500, formado en la propia tradición local, lo que no impide el conocimiento vía indirecta del estilo nórdica, y su dependencia al mismo. Entre su producción, es necesario destacar la *Crucifixión*; una tabla sobre la que desconocemos qué lugar ocupó y quién la encargó (Fig.58).

⁷⁶⁷ Falkenburg, “The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish Literature and Painting”, 67.

⁷⁶⁸ Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, 307-308.

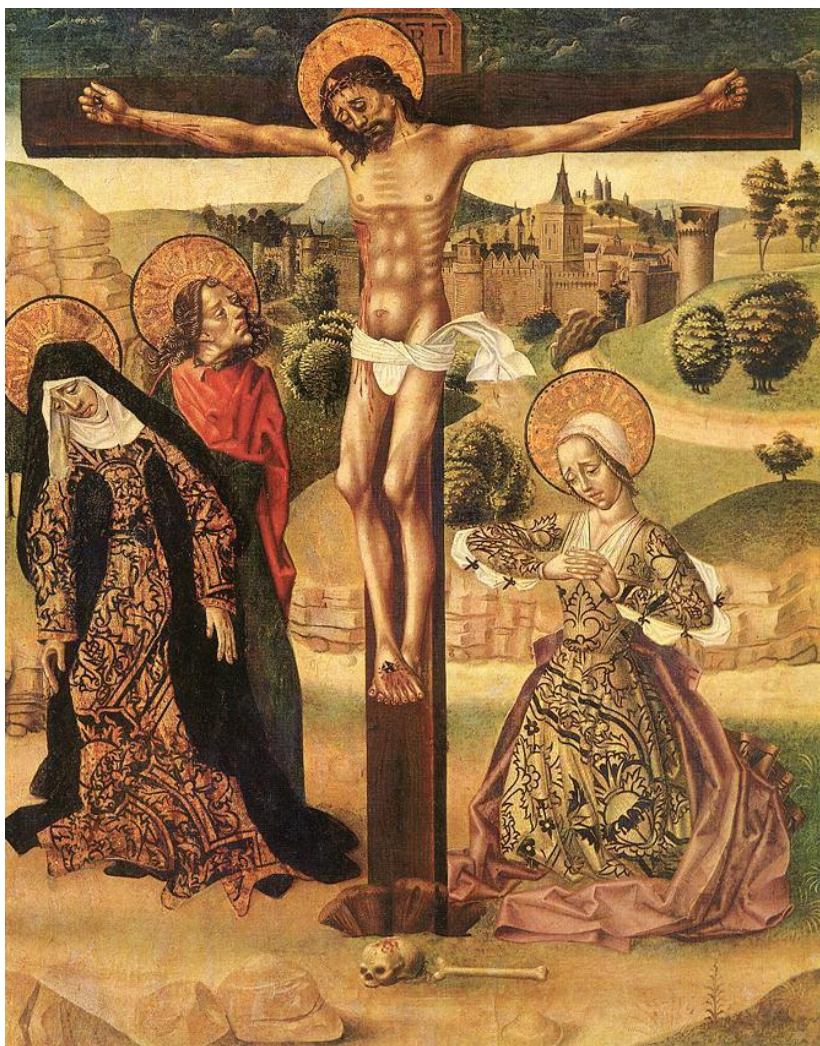


Fig.58. Atribuido al Maestro de Budapest. *Crucifixión*,. Ca. 1470-1500. Museum of Fine Art, Budapest.

La *Crucifixión* atribuida al Maestro de Budapest presenta unas dimensiones de 85 x 67.3 cm.⁷⁶⁹ Esta tabla conformaría para investigadores como Mayer, Post o Silva Maroto parte de un retablo conformado por tres piezas de la Pasión -*Prendimiento*, *Crucifixión* y *Piedad*- y dos efigies de obispos.⁷⁷⁰ Se desconoce si fue un retablo ubicado para un ámbito público concreto o para uno privado. No obstante, los temas iconográficos que en él se presentan, al igual que el tamaño de sus piezas, nos lleva a pensar que pudo emplearse como una imagen devocional, que pretendía apelar a la empatía y a la compasión de la Pasión. De hecho, lo importante de una imagen devocional, no es su

⁷⁶⁹ Medidas extraídas de la ficha del catálogo en: Museum of Fine Arts, 29 junio de 2023, <https://www.mfab.hu/artworks/the-crucifixion-14/>

⁷⁷⁰ Mayer, *Historia de la pintura española*, 139; Post, *History of Spanish Painting*, vol.IV, 190 y Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, 303.

tamaño, sino más bien el empleo que se hace de la misma, buscando esa apelación a la piedad que podría transcurrir en un marco público o privado.

El Maestro de Budapest exhibe una forma mucho más íntima y reducida de mostrar la escena, a diferencia de lo visto en los retablos castellanos de la primera mitad del siglo XV, en los que priman composiciones marcadas por multitud de personajes. En este caso, aparecen en el plano central Cristo crucificado- disponiéndose a sus pies el cráneo alusivo a la muerte con la que se redime el pecado de Adán-, acompañados en ambos lados de María Magdalena, la Virgen y san Juan, todo ello desarrollado sobre un paisaje sosegado.

La escena está subrayada por la emocionalidad que alberga a todos los personajes que componen la escena. A uno de los lados aparece María Magdalena arrodillada, con los dedos entrelazados ante su pecho, manifestando la angustia que estaba sufriendo ante el evento; un asunto que también se muestra en su rostro, lleno de congoja. La disposición de la Magdalena sigue los modelos de Roger van der Weyden, según Pilar Silva Maroto, quien señaló: “resulta mucho más probable que derive de Weyden, con el intermedio de Diego de la Cruz, quizá, aunque incorpore motivos de otra procedencia, incluida la eyckiana, que aparece en Burgos.”⁷⁷¹ Al otro lado, la figura de san Juan, quien se vuelve para contemplar a Jesús, a la vez que sostiene a la Madre de Dios para evitar que caiga desvanecida completamente al suelo. Ella exhibe su compasión, su sacrificio conjunto al de su Hijo, pero desde una perspectiva mucho más controlada. De hecho, aunque su rostro muestra algún rasgo de aflicción, está dominado por la serenidad.

La presencia de diversas formas de adentrarse en la emoción de la Virgen, tuvo un gran calado no solo en el marco espiritual y devocional, sino también en lo social. Así, la compasión se había entendido en claves femeninas, un hecho que también se mantiene en el ámbito castellano. Esta, debido a ese vínculo, llegó a ser vista con recelo, como ha demostrado Ángela Muñoz Fernández:

La compasión se desenvuelve también en el marco de las relaciones sociales y contiene un doble principio de tipo reactivo y vinculas. Las mujeres fueron las más activas y eficaces canalizadoras de esa fuerza. La fuerza de las mujeres como sujetos dotados del don del llanto, se fue paulatinamente desactivando como fórmula o medio común de petición. Y su papel como sujetos mediadores quedó neutralizado y desprestigiado. Los intentos de neutralizar los efectos de las lágrimas, la manera de desautorizarlas como cosa de mujeres, confinada al paradigma de lo débil, o los avisos para prevenir de sus efectos

⁷⁷¹*ibid.*, 325.

y la falsedad o fingimiento de quienes los ponía en obra, no hace sino corroborar ese sutil espacio de agencia femenina⁷⁷²

La sensibilidad desprendida en los textos, y la crítica hacia las desmesuradas muestras de compasión externa, llegó a trasladarse a las imágenes. Hemos insistido en la problemática que presenta el ámbito castellano debido a la escasez de documentos e imágenes, lo que dificulta una total comprensión de cómo pudo evolucionar el modelo. Si observamos los retablos de la primera mitad del siglo XV, contemplamos que hay una predilección por mostrar el completo desvanecimiento de la Madre de Dios, asistida por las Santas Mujeres o san Juan. Asimismo, a lo largo de la segunda mitad del siglo XV, las imágenes, bien realizadas por maestros castellanos o bien las empleadas por la audiencia castellana realizadas por maestros foráneos, muchas de ellas usadas en el ámbito devocional, exhiben una visión más controlada de María, ya que no se produce un colapso completo. Una realidad que se mantuvo a finales del siglo XV e inicios del siglo XVI, como se observa en el retablo del altar mayor de la Catedral de Ávila. Esta obra iniciada por Berruguete manifiesta un desmayo de María controlado y dominado. Es difícil aseverar una única y tajante respuesta para ello, aunque, probablemente, la perspectiva tomada en los antiguos Países Bajos fue continuada en Castilla, donde la visión sosegada y no completa del cuerpo mariano se adecuó a las necesidades religiosas de la clientela castellana. En definitiva, la importancia que alcanzó el desconsuelo de María en el ámbito castellano durante el siglo XV es incuestionable. Los textos castellanos imaginaron y recrearon su angustia, imaginándola desmayada, torturada e incluso crucificada anímicamente. La Pasión fue vista a través de su figura, manifestando cómo el conocimiento de la compasión estuvo fuertemente arraiga en el territorio ibérico.

⁷⁷² Ángela Muñoz Fernández, “Plantus Mariae: mujeres, lágrimas y agencia cultural”, *Arenal: Revista de historia de las mujeres* 2 (2006): 260.

Vinculado al control del llanto, véase también de la misma investigadora: Ángela Muñoz Fernández, “Llanto, palabras y gestos: la muerte y el duelo en el mundo hispánico (morfologías rituales, agencias culturales y controversias”, *Cuadernos de Historia de España* 83 (2009): 107-140.

IV.C. *La intercesión de María en el ámbito castellano (XIII-XV)*

La intención de definir el papel de la Virgen como intercesora se prolongó durante la Alta Edad Media, en la que diversos autores orientales y occidentales intentaron aproximarse a esta dimensión. En cambio, no fue hasta principios del siglo XI cuando encontramos la primera referencia a María como “abogada” de la humanidad frente a Dios por medio del sermón *De Nativitate Sanctae Mariae* de Fulberto de Chartres: “esta intercederá por vuestros pecados con tal de que tengáis esperanza de recibir gracia tanto de sí mismo como de su madre.”⁷⁷³ De igual modo, la confianza puesta en la idea de la intercesión de María fue calando en el orden social: desde los clérigos a los laicos.

Una de las fórmulas en la que suplicó por los fieles ante su Hijo, fue mediante el gesto de enseñar el seno. Geoffroy de Vendôme en el siglo XII demostró el éxito de esta pose, ya que Ella podría obtener todo lo que necesitase de Él porque: “Él que tomó carne de ti, él escuchará tu oración, él no te negará nada, aquel a quien tu pecho amamantó.”⁷⁷⁴ Si la Virgen sufrió un gran suplicio a la presencia la muerte de Cristo, tras esto no podría negársele ningún favor, uniéndose la idea de la compasión a la mediación. Así pues, las imágenes y los textos se impregnaron de este pensamiento, transmitiéndose a los espectadores medievales, quienes visualizaron y meditaron acerca de la conexión física entre la sangre de Cristo y la leche de la Virgen.

Como veíamos anteriormente, el contexto teológico del siglo XIII favoreció el culto mariano dentro de unas nuevas claves sociales. En la literatura mariana comenzaron a ganar protagonismo los milagros realizados por la misma en diferentes territorios, en los que se exponía su capacidad salvífica y de protección a los devotos. Relacionado con ello se gestó el género literario del marial en el que la gran protagonista fue la Virgen junto a sus propias narraciones milagrosas que fueron utilizadas por las órdenes religiosas.

El papel de intercesora atribuido a la Virgen fue una constante en la iconografía medieval. Ella, generalmente, se arrodillaba ante su Hijo para suplicar por la salvación de la humanidad. No obstante, desde finales del siglo XIII e inicios del XIV comenzó a gestarse una nueva fórmula visual: la Madre mostraba su mediación y misericordia,

⁷⁷³ “parce que vous avez, auprès du Père, pour intercesseur le Fils même de la Vierge, et celui-ci intercédéra pour vos péchés, à condition que vous espériez recevoir la grâce de lui-même ainsi que de sa mère”, en: Barré, Barré, *Prières anciennes de l’Occident à la Mère du Sauveur. Des origines à Saint Anselme*, 1996.

⁷⁷⁴ Geoffroy de Vendôme, *Oeuvres*, recogido por: Jure Mikuž, *Le sang et le lait dans l’imaginaire médiéval* (Založba ZRC, 2013), 25.

exhibiendo los pechos que amantaron al Hijo de Dios. Asimismo, este tema comenzó con la aparición de esa actitud mariana, ya estuviese sola o acompañada también por la intervención de su Hijo mostrando las llagas en el Juicio Final. En cambio, a partir del primer tercio del siglo XIV nos encontramos que la solicitud realizada por la Madre y el Hijo será aceptada por el Padre, tanto en la visión del Juicio Final como en la Crucifixión, dando lugar a lo que se ha denominado *Scala Salutis*. Ambas exponen un paralelo entre el cuerpo de Cristo y el de la Virgen María, entre la sangre y la leche: así como la leche de Ella nutrió a su Hijo para que se llevase a cabo el plan de la redención, así la sangre de Él alimentó a la congregación. Sin embargo, la complejidad teológica que se presenta esconde diversos aspectos. En primer lugar, la exhibición del seno ya era bastante conocida en el mundo medieval por el motivo de la Virgen *Lactans*; tejiéndose el valor de observar su pecho como un símbolo de amor.⁷⁷⁵ En segundo lugar, vinculada a la idea de la representación de las mamas, comenzaron a surgir las imágenes de la “lactancia espiritual” de algunos santos que pueden llegar a ser consideradas como uno de los antecedentes del desarrollo de la Escala de la Salvación.

Las lactancias milagrosas se mostraron como un grado de intercesión, demandada por los devotos y santos, como se manifiesta en el milagro de san Bernardo, a quien la Virgen arroja una ráfaga de la leche de su pecho.⁷⁷⁶ Aparece recogido en el *Ci nous dit*, un libro de instrucción cristiana compuesto entre 1313 y 1330. En el *exemplum* se desarrolla cómo durante la juventud de san Bernardo se le solicitó predicar delante del obispo de Chalon. El joven monje, que no presentaba una alta oratoria, demandó a una imagen de la Virgen su ayuda. En una visión Ella se le aparece, otorgándole el poder de la *eloquentia* por medio de la leche que extrae de su propio pecho:

[...] Al cabo de algún tiempo, el abad le ordenó predicar ante el obispo de Chalon. San Bernardo se negó a hacerlo, pero el abad no quiso dispensarle. Entonces rezó ante Nuestra Señora y se durmió. Y Nuestra Señora puso su santo pecho en su boca y le enseñó el conocimiento divino. Desde entonces fue uno de los predicadores más sutiles de su tiempo y predicó ante el obispo. El abad lo envió entonces a Claraval. Y allí, Nuestro Señor construyó, gracias a él, la santa iglesia de Claraval y muchas otras buenas abadías de la orden de Città [...]⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ Miri Rubin, *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, 211.

⁷⁷⁶ La relación entre las imágenes maternas y el contexto cistercienses fueron analizadas sugestivamente por Caroline Byum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*.

⁷⁷⁷ Recogido por: Jacques Berlioz, “La lactation de saint Bernard dans un exemplum et une miniature du *Ci nous dit* (debut XIVe siècle)”, *Cîteaux, Commentarii cistercienses* 39 (1988): 273.

El relato anterior comenzó a difundirse de forma oral antes de que se recogiese en el libro de instrucción, por lo que Cécile Dupeux señaló que el origen de esta representación está ligado a la “contaminación progresiva a partir de escritos destinados a la maternidad divina y a los senos de los cuidadores.”⁷⁷⁸ De hecho, las primeras representaciones del tema las encontramos en el ámbito hispano desde finales del siglo XIII, como el *retablo de san Bernardo* en Palma de Mallorca. En una de las tablas aparece el abad arrodillado, mientras que la Virgen, sosteniendo a su Hijo, lleva una mano al seno (Fig.59) del que emerge una ráfaga de leche. A fin de cuentas, no solo se muestra la fascinación por la presencia real y divina de María, sino también el interés de la lactación en el marco hispano, unido probablemente a la filiación cisterciense.⁷⁷⁹



Fig.59. *Detalle de la lactación de San Bernardo, Retablo de san Bernardo*. Finales del siglo XIII. Museo de Arte Sacro de Palma de Mallorca.

⁷⁷⁸ Cécile Dupeux, “Saint Bernard dans l’iconographie médiévale: l’exemple de la lactation”, en *Vies et légendes de saint Bernard: création, diffusion, réception, XIIIe-XXe siècles: actes des rencontres de Dijon, 7-8 juin 1991*, editado por Patrick Arabeyre, Jacques Berlioz y Philippe Poirrier (Brench: Pontigny: Cîteaux, Commentarii cistercienses, 1993), 155. Otros estudios fundamentales relacionados con el tema: L. Dewez et A. Van Iterson, “La Lactation de saint Bernard: Légende et iconographie”, Cîteaux in de Nederlanden, 7 (1956): 170 y 173; A. Van Iterson, “Une lactation de saint Bernard provenant d’Hastimoulin” *Namurcum* 2(1967): 50-57; Jean Wirth, *L’image médiévale, Naissance et développements (VIe-XVe siècle)* (París: Méridiens Klincksieck, 1989), 233-234.

⁷⁷⁹ Cécile Dupreux defiende la aparición de este tema en la corona aragonesa por el monasterio cisterciense de Poblet. *Ibid.*, 156. También ha defendido esta opinión: Jacques Berlioz, “La lactation de saint Bernard dans un exemplum et une miniature de Ci nous dit (debut XIVe siècle)”, *Cîteaux, Commentarii cistercienses* 39 (1988): 270-284. Además, véase: Doron Bauer, “Milk as Templar apologetics in the St. Bernard of Clairvaux altarpiece from Majorca”, *Studies in Iconography* 36 (2015): 79-98; Eduardo Carrero Santamaría, “La Lactatio Bernardi. A propòsit del retaule major de Santes Creus”, *Revista de l’Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus* 30 (2019-2020): 155-162; Jutta Sperling, “Squeezing, Squirting, Spilling Milk- The Lactation of Saint Bernard and the Flemish Madonna Lactans (ca. 1430–1530)”, *Renaissance Quarterly* 71 (2018): 868-918.

El relato de la lactancia fue propagándose por todo el ámbito Occidental, dando lugar a otras numerosas referencias con las que se enfatizaba la actitud de María no solo como Madre de Dios, sino también como aquella que nutría y protegía al resto de la humanidad. Asimismo, ecos del relato del trovador de la Virgen fueron surgiendo en relatos como: les *Miracles Notre Dame* de Gautier de Coincy o en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. No obstante, aunque se reconocía y se alababa el poder de la leche materna, también comenzaron a surgir voces críticas contra los abusos del mismo, entre los que destacan san Bernardino de Siena, quien enjuició la multiplicación de reliquias vinculadas a la leche de María: “Lo hacen pasar por una reliquia. Está por todas partes. [...] ¡No creas en eso! ¿Crees que la Virgen María era una vaca, que daría su leche de esta manera, como un animal que se deja ordeñar?”⁷⁸⁰ A pesar de ese rechazo, la abundancia de las reliquias, de las imágenes, de las visiones místicas y los milagros continuaron.

Los milagros que realizó la Madre de Dios se tradujeron a lenguas vernáculas, difundiéndose a través de la palabra escrita y de la predicación por todo el ámbito occidental, configurándose una nueva imagen: ya no se trataba de un ser “divino”, sino de una Madre milagrosa y compasiva: la Reina del cielo. En efecto, como indicó Jules Michelet: “Dios cambió el sexo, por así decirlo. La Virgen se convirtió en el Dios del mundo[...] La piedad se convirtió en un entusiasmo de galantería caballeresca.”⁷⁸¹

La piedad, devoción e interés en la Virgen María se canalizó en diversas vías, entre las que podemos resaltar la composición de mariales en la órbita occidental, llegando hasta el territorio castellano, como se muestra en las *Cantigas de Santa María*. Además, los diferentes mariales procedentes del marco europeo e hispano se emplearon como una fuente de inspiración para la creación alfonsí de las *Cantigas de Santa María*. Entre los diversos mariales destacaron: *Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci*; *los milagros de la Virgen recogidos* por Hugo Farsitus; *colecciones de milagros procedentes del monasterio de San Víctor* y el *Speculum Historiale* de Vicente de

⁷⁸⁰Recogido en: Franco Mormando, *The Preacher's Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 102.

⁷⁸¹Jules Michelet, *Ouvres complètes. Histoire de France: Moyen Age*, tomo IV (París: E. Flammarion, 1974), 460.

Beauvais.⁷⁸² En relación con esta cuestión, algunos de esos ejemplares pudieron llegar al *scriptorium* alfonsí.

La obra alfonsí presenta varios ejemplos sobre la compasión y la intercesión de María, mostrando el vínculo entre ambos conceptos. Dos escenas de las Cantigas, concretamente en la 50 (Fig.60) y 80 (Fig.61), encontramos a Cristo, flanqueado por los ángeles que portan los instrumentos de la Pasión, enseñando sus llagas a la Madre, creándose un diálogo íntimo entre ambos.⁷⁸³ A uno de los lados está la Virgen con una nueva actitud, ya no solo se muestra en una pose orante mediante la unión de sus manos -como era típico en la iconografía del Juicio Final-, sino que se arrodilla ante el Cristo-Juez, abriendo su vestido para mostrar el seno con el que le alimentó cuando era solamente un niño. El gesto que exhibe ante su Hijo manifiesta el sufrimiento que tuvo como madre, evidenciando su compasión y su labor como intercesora. Esta idea queda aún más enfatizada entre el contraste rojo de las heridas de Jesús frente al blanco del seno y del velo de María. Se crea un paralelismo entre el temor y la preocupación, simbolizada en el color rojo tanto de las heridas como de la propia túnica que porta la divinidad, y el blanco como ese símbolo de luz, de nacimiento, de vida.⁷⁸⁴

⁷⁸² Stephen Parkinson y Deirdre Jackson, “Putting the Cantigas in context: tracing the sources of Alfonso X’s Cantigas de Santa María”, *International Congress on Medieval Studies*, Kalamazoo: 7 May 2005.

⁷⁸³ Esta cuestión fue abordada en: Ana Domínguez Rodríguez “compassio y co-redemptio en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”, 33-35 y Ángela Franco Mata, “Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en la Baja Edad Media”, *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* 7 (2011): 131-133.

⁷⁸⁴ Michel Pastoureau y Dominique Simonnet, *Breve historia de los colores* (Barcelona: Paidós, 2006), en concreto 35 y 47. Trad. 2005. Véase también para la cuestión del color rojo: Michel Pastoureau, *Rouge, Histoire d’une couleur* (París: Seuil, 2016); para el blanco: Michel Pastoureau, *Blanc. Histoire d’une couleur* (París: Seuil, 2022).



Fig. 60. Madrid, Biblioteca del monasterio de El Escorial, T.1.1, fol. 50. *Escena de la Intercesión*. Detalle de la cantiga 50. *Cantigas de Santa María, Códice Rico*. Siglo XIII.



Fig.61. Madrid, Biblioteca del monasterio de El Escorial, T.1.1, fol.118r. *Escena de la Intercesión*. Detalle de la cantiga. *Cantigas de Santa María, Códice Rico*. Siglo XIII.

En la Cantiga 50 María está acompañada por san Juan, quien se muestra en una posición orante, ejerciendo de intermediario entre la deidad y los fieles. Ella se dirige a su Hijo, quien exhibe la herida de su costado y las llagas de la Pasión, enfatizando el sacrificio que llevó a cabo por la salvación de la humanidad. Este aspecto queda recogido en los versos de la cantiga 360:

Además, ¿qué dirá Dios Padre a su hijo el grave día/ del juicio, cuando le muestre la cruz donde encontró la muerte/ y las heridas de su cuerpo que sufrió para consolarnos a nosotros? Nunca me mostró ni mostrará tamaña piedad. / Alabar debemos a la Virgen porque siempre nos consigue...

En la Cantiga 80, sin embargo, encontramos el mismo tema desde una óptica diferente. Hay una mayor presencia de la compasión y el *pathos* de María, ya que aparece sola, sin la compañía del discípulo amado, apelando a un Cristo que ya no exhibe las marcas de la Pasión, sino que aparece en su función de Juez. A pesar de ello, la Virgen presenta aquí una actitud activa, desempeñando su intercesión frente a la pasividad que supone la mediación, desafiando la omnipotencia divina, como argumentó Catherine Oakes.⁷⁸⁵

Esa actitud de intercesora, de “nuestra abogada”, quedó explicada en la estrofa de la Cantiga 360:

Y, además, ¿cómo puede estar enojado Dios como nosotros/ cuando su madre le muestre los pechos con que fue criado/ y le diga:” Hijo, en nombre de estos (pechos) te ruego que este mi pueblo/sea perdonado y [permanezca en tu compañía]”? / Alabar debemos a la Virgen porque siempre nos consigue...

Por todo esto te ruego, Virgen Santa Coronada, / ya que tú eres de Dios hija, madre y nuestra abogada, que, por ti, Dios [me] conceda la gracia/ de que pueda expulsar de España a la secta de Mahoma. / Alabar debemos a la Virgen porque siempre nos consigue...

Ana Domínguez señaló que no había ningún vínculo entre las imágenes y los versos referentes a la mediación mariana, por lo que habría que considerar que primero fueron las representaciones visuales.⁷⁸⁶ Si bien en ambas Cantigas no se hace una descripción detallada de la mediación conjunta, sí que aparecen definiciones tan

⁷⁸⁵ Cathy Oakes, *Ora Pro Nobis: The Virgin as Intercessor in medieval art and devotion* (Londres: Harvey Miller Publishers, 2008), 88.

⁷⁸⁶ Ana Domínguez Rodríguez, “La Iconografía del Juicio Final en las Cantigas de Santa María”, en: Josefina Planas Badenas y Flocel Sabaté Curull, *Manuscrits iluminats: l’escenografia del poder durant les segles baixmedievals; I Cicle Internacional de Conferències d’Història de l’Art, celebrat a Lleida els dies 24 i 25 de novembre 2008* (Lleida: Universidad de Lleida, 2010) 8.

llamativas como: “Santa Virgen, en la que Él se encerró, de la que tomó carne y la escogió por Madre”, “A demuestra Abogada” o “Alcanzaremos de Dios lo que deseamos pues Ella nos guía.”⁷⁸⁷

Las imágenes de la intercesión aparecen unidas a otras miniaturas. A propósito de la Cantiga 50 (Fig.62), se combina la idea del Juicio con la Pasión y sufrimiento de Cristo junto al de su Madre. Bajo la escena de la intercesión aparece la *Crucifixión*, enfatizando el papel de la compasión mariana en su doble dimensión: en el pesar que cosechó en el Calvario, el que le permitió poder obtener un rol dentro de la salvación, convirtiéndose en la intercesora del devoto. Asimismo, en la Cantiga 80 (Fig.63) se refuerza la misma concepción a través de escenas como el *Nacimiento de María*, de quien nacería la divinidad hecha hombre; la idea del *Juicio Final*, donde el rey Alfonso aparece arrodillado, suplicando la intercesión de la Madre; o la escena de la *Coronación de la Virgen*, en la que su poder es reconocido por parte del rey y de sus súbitos, a quienes explica la labor de María.⁷⁸⁸ En definitiva, la inclusión de esta idea dentro de las cantigas queda más que justificada ya que se trataba de alabar la figura de María, mostrar su importancia y su defensa en su culto a través de todos sus roles, sobre todo: el de la madre y el de la intercesora.

⁷⁸⁷ *ibid.*, 82.

⁷⁸⁸ Philippe Verdier, *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique* (Montréal : Institut d'études médiévales/Paris : Vrin, 1980).



Fig.62. Madrid, Biblioteca del monasterio de El Escorial, T.1.1, fol.74v. *Cantiga 50, Cantigas de Santa María, Códice Rico*. Siglo XIII.

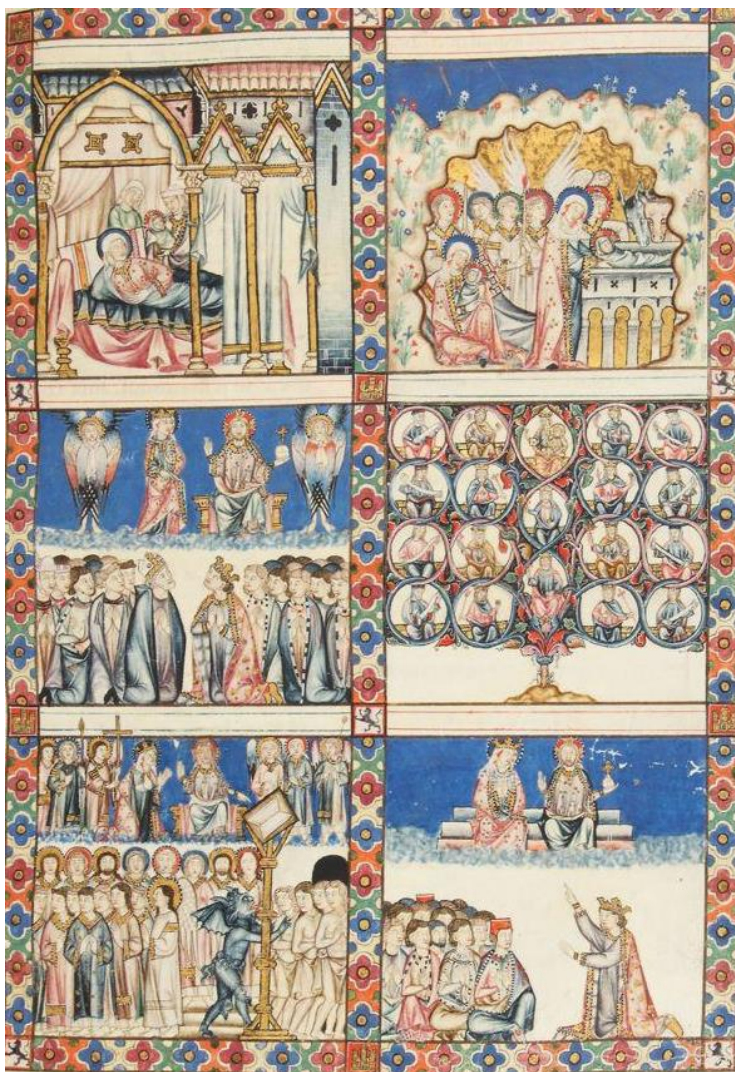


Fig.63. Madrid, Biblioteca del monasterio de El Escorial, T.1.1, fol.118r. *Cantiga 80, Cantigas de Santa María, Códice Rico*. Siglo XIII.

La aparición de un tema tan inusual en la cultura visual de los siglos XIII-XIV nos obliga a cuestionarnos el origen del mismo y su recepción en el manuscrito alfonsí. Ana Rodríguez señaló que este pudo provenir del arte bizantino, llegando a Occidente a través de Italia, así como con el pensamiento cisterciense y san Bernardo, siendo asimilado posteriormente por el franciscanismo.⁷⁸⁹ En concreto, la raíz de esta fórmula iconográfica está ligada a la presencia de una serie de textos en los que se alaba y se solicita su mediación.

⁷⁸⁹ Ana Domínguez Rodríguez y Pilar Treviño Fajardo, *Cantigas de santa María: formas e imágenes*, 139. Exactamente comenta: “Pueden relacionarse con Bizancio, de donde llegó a Occidente, a través de Italia, el espíritu que se suele llamar trecentista. Y también con San Bernardo y los monjes cistercienses. No hay que olvidar el franciscanismo”.

El tema de la intercesión ya se había desarrollado en el pensamiento exegético oriental por medio de textos como el del patriarca Germán de Constantinopla en su *Sermón sobre la Asunción*, en el que exhibe la idea de que la Madre podía obtener el perdón para cualquier pecador.⁷⁹⁰ También, Juan el Geómetra afirmó cómo la Virgen era la “segunda mediadora”. Ambas composiciones, según Sticca, no contenían “las nociones de sacrificio”, pero se alude claramente a la labor que desarrolló para la Redención.⁷⁹¹

El origen del asunto de la mediación, y su posterior desarrollo en la Escala de la Salvación, ha estado ligado al pensamiento occidental. En cambio, ha pasado desapercibida una leyenda bizantina de los siglos VIII-IX que fue examinada por Maurice Vloberg y Dorothy C. Shorr: el *Apocalipsis de María*.⁷⁹² La historia narra cómo la Virgen desciende al Purgatorio, donde contempla escenas de gran dramatismo y sufrimiento. Ante esta situación, Ella solicita al arcángel Gabriel reunir a todos los ángeles para implorar clemencia a su Hijo. En un primer momento él se niega, pero finalmente lo logra. Durante esta visita, Cristo le recuerda a su Madre la gran angustia que padeció durante la Pasión, por lo que no podría perdonar a aquellos que lo negaron y le abocaron a ello. A pesar de su respuesta, la Madre de Dios solicita la ayuda de los profetas, de los mártires, de los apóstoles, aludiendo a esos senos que lo amamantaron.⁷⁹³ De hecho, como indicó la citada investigadora: “los escritores de la Iglesia no se refieren en términos específicos a este descenso corporal, la literatura secular, especialmente en Francia, durante los siglos XII y XIII, abunda en tales descripciones.”⁷⁹⁴

Estos sermones e himnos nos evidencian la unión de la intercesión mariana a través de su rol maternal: fue por medio de Ella que Dios se hizo hombre. Aunque, toda esta compleja cuestión también fue reflexionada en el occidente medieval, podemos hallar también otro sentido que justificó su papel: la naturaleza humana que poseía era la misma que compartía con el resto de seres, otorgándole la posibilidad de aproximar a los fieles hacia una cohesión mucho más cercana y directa con lo divino. Esta última noción, en la que se entrevé el aspecto empático, impregnó la espiritualidad del crepúsculo medieval.

⁷⁹⁰ Analizado en: Oakes, *Ora Pro Nobis: The Virgin as Intercessor in medieval art and devotion*, 21.

⁷⁹¹ Sticca, *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages*, 22.

⁷⁹² Maurice Vloberg, *La Vierge, notre médiatrice* (Arthaud, 1938), 210-219; Dorothy C. Shorr, “The Role of the Virgin in Giotto’s Last Judgement”, *The Art Bulletin* 38 (4) (1956): 212.

⁷⁹³ La versión del texto griego en: M. Gidel, “Étude sur une apocalypse de la Vierge Marie”, *Annuaire de l’Association pour l’encouragement des études grecques en France* 5 (1871): 92-133 y Hubert Permot. “Descente de la Vierge aux Enfers d’après les manuscrits grecs de Paris”, *Revue des Études Grecques* 13 (53-54) (1900): 233-257.

⁷⁹⁴ Dorothy C. Shorr, “The Role of the Virgin in Giotto’s Last Judgement”, 213.

A lo largo del siglo IX aparecieron en Occidente las primeras referencias de la intercesión vinculadas al contexto escatológico. En el ámbito carolingio aparecen oraciones en las que se invoca a la Virgen para que medie en el momento de la muerte: “Santa María ayúdame el día de mi partida de esta vida presente. Santa María ayúdame el día de mi tribulación.”⁷⁹⁵ También, en el medio inglés podemos destacar las tres oraciones que san Anselmo dedicó a su figura, mostrando una yuxtaposición entre la Madre como refugio frente a Dios: “Así que el acusado huye del Dios justo a la Buena Madre de la gracia de Dios. El acusado encuentra refugio de la Madre [...]”⁷⁹⁶ Igualmente, Eadmer continuó con la reflexión ejercida por Anselmo exponiendo que cuando el nombre de la Virgen es más pronunciado que el de su propio Hijo, la salvación puede llegar de forma más temprana: “Porque ciertamente nuestro Dios es nuestra misericordia y tú la verdadera Madre de Dios, sin duda no nos niegues las obras de misericordia [...], por lo que hemos hecho cuando tu mismo Hijo viene a juzgarnos a todos”.⁷⁹⁷

En el siglo XII aparece claramente definido el papel de María como *co-redemptrix*, sobre todo en el caso de los cistercienses, quienes ejercieron una gran labor en su difusión. San Bernardo precisó el significado de la *Compassio Mariae*, pero también aludió a una insólita manera de observar el Juicio Final en el que Cristo aparecía más humano frente a una imagen amorosa y delicada de su Madre.⁷⁹⁸ Esta cuestión se incluyó en su *De aquaeducto*, un sermón realizado para la fiesta de la Natividad: “Ciertamente el Hijo escuchará a la Madre y el Padre escuchará al Hijo. Hijos míos, esta balanza de pecados, esta es mi mayor confianza, esta es toda la razón de mi esperanza.”⁷⁹⁹

El teólogo que articuló con mayor precisión qué dimensión adquirió María como intercesora de la humanidad fue Erinaldo de Bonneval. En su *Tractatus tertius: De verbo Domini*, describe: “verás en ese tabernáculo dos altares: uno el pecho de María, el otro el cuerpo de Cristo. Cristo inmola su carne, María su espíritu.”⁸⁰⁰ Con estas palabras, el abad

⁷⁹⁵ Oakes, *Ora Pro Nobis: The Virgin as Intercessor in medieval art and devotion*, 23.

⁷⁹⁶ *ibid.*, 28.

⁷⁹⁷ *ibid.*, 29.

⁷⁹⁸ Ana Domínguez Rodríguez, “San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa María: con unas reflexiones sobre el método iconográfico”, en *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, coordinado por Antonio Rubio Flores *et al.* (Granada: Universidad de Granada, 2001), 313.

⁷⁹⁹ “Exaudiet utique Matrem Filius, et exaudiet Filium Pater. Filioli, haec peccatorum scala, haec mea maxima fiducia est, haec tota ratio spei meae”. Bernardo de Calaraval, *De aquaeducto*, en *Patrología Latina* 189, 1694.

⁸⁰⁰ Erinaldo de Bonneval, *Tractatus tertius: De verbo Domini*, en: *Patrología latina* 183, 441.

está señalando un rol similar en la obra de Redención entre la Madre y el Hijo. Aunque, no fue hasta su *De laudibus Beatae Mariae Virgini* donde desarrolló al completo cómo Ella y su Hijo ofrecieron su sacrificio al Padre:

Oh hombre, tienes asegurado el acceso a Dios, puesto que la Madre está ante el Hijo, el Hijo ante el Padre. La Madre muestra a su Hijo su seno y pechos; el Hijo presenta al Padre el costado abierto y las llagas. Allí no cabe repulsa alguna, en donde la caridad se manifiesta de manera tan generosa⁸⁰¹

La reflexión que realizó el abad de Bonneval como precursor de una definición completa de la doble intercesión, fue indicada por Ana Rodríguez como una de las fuentes doctrinales que influenciaron la composición de las Cantigas, en concreto, lo que atañe a la Crucifixión y al Juicio Final.⁸⁰² Una hipótesis bastante plausible ya que, desde el siglo XIII y el siglo XIV, las imágenes vinculadas a la doble intercesión fueron propagándose por toda Europa, por lo que no es de extrañar que ese pensamiento teológico entrase dentro del ámbito alfonsí y acabase emergiendo en las propias cantigas. Por consiguiente, también es necesario tener en cuenta cómo Juan Gil de Zamora continuó con las reflexiones de San Bernardo.

Juan Gil de Zamora aludió en su *Liber Mariae*, en el tratado VI: *De Natiuitate almiflue Matris Christi*, narra la intercesión de María a través de su seno, siguiendo la definición dada por san Bernardo en su *Dominica infra octavam Assumptionis Beatae*:

¿Dudabas en acercarte al padre? María te dio a Jesús como intermediario. ¿Temías acercarte al Hijo? María te lo dio como Hermano. Escuchará el Padre al Hijo, escuchará el Hijo a la Madre. Él mostrará al padre su costado y sus heridas, ella al Hijo su corazón y su pecho. Esta es la escala de los pecadores, esta es su gran confianza, esta es toda la medida de mi esperanza⁸⁰³

⁸⁰¹ Hay una traducción realizada al español por: Manuel Trens, *María: iconografía de la Virgen en el arte español* (Editorial Plus-Ultra, 1947), 371: Oh hombre, tienes asegurado el acceso a Dios, puesto que la Madre está ante el Hijo, el Hijo ante el Padre. La Madre muestra a su Hijo su seno y pechos; el Hijo presenta al Padre el costado abierto y las llagas. Allí no cabe repulsa alguna, en donde la caridad se manifiesta de manera tan generosa.

⁸⁰² Ana Domínguez Rodríguez, “San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa María: con unas reflexiones sobre el método iconográfico”, en *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, coordinado por Antonio Rubio Flores *et al.* (Granada: Universidad de Granada, 2001), 307.

Esta cuestión la vuelve a retomar en otra de sus publicaciones, mencionando: “El carácter primario del Juicio Final de las cantigas, en donde el diálogo mudo sobre la redención transcurre únicamente entre Cristo y la Virgen, sin que se presente la figura de Dios Padre, nos habla de una etapa incipiente de esta imagen que puede haber derivado directamente del ámbito cisterciense o a través del franciscanismo”, en: Ana Domínguez Rodríguez, “La iconografía del Juicio Final en las Cantigas de Santa María”, 81.

⁸⁰³ “Ad Patrem uerebaris accedere? Ihesum tibi Maria dedit mediatorem. Ad Filium trepidabas accedere? Hunc tibi Fratrem dedit Maria. Exaudiet Pater Filium, exaudiet Filius Matrem. Ille Patri latus et uulnera;

Juan Gil de Zamora volvió a explicar la necesidad de aproximarse a la Madre para que su Hijo les liberase del castigo y obtuviesen la gloria en su Tratado XIII, *De conuersione almiplue Virginis post Filii sui resurrectionem et assumptionem in celum tertius decimus tractatus*:

“Aduciendo muchas razones para probarlo, ella misma elevada se coloca incluso sobre los coros de los ángeles, de manera que ella misma es la mayor medicina para los pecadores, mostrando su pecho por nosotros y sus senos a Su Hijo”. Como bien dice, ruega a su Hijo por nosotros pecadores, que nos perdone, que nos acoja en su Gracia, que nos libre de los dolores y nos conduzca a la vida y la gloria él, que vive y reina por los siglos de los siglos.⁸⁰⁴

Las imágenes posteriores del crepúsculo de la Edad Media que tomaron este tipo de iconografía suelen estar acompañadas por la presencia del Padre Eterno, conformándose esa “intercesión conjunta”.⁸⁰⁵ Sin embargo, en ninguna de las representaciones de las Cantigas aparecen lo que ha llevado a plantear a Ana Rodríguez: “nos habla de una etapa incipiente de esta imagen, que puede haber derivado directamente del ámbito cisterciense, aunque no sepamos, por el momento, las vías ni los intermediarios.”⁸⁰⁶

El uso del pecho como símbolo de intercesión no solo se empleó en el pensamiento teológico cristiano, sino también en la literatura clásica. Ya Perdrizet subrayó cómo en la *Ilíada*, Hécula intenta convencer a Héctor para que no combata con Aquiles, enseñándole el pecho con el que lo alimentó.⁸⁰⁷ Igualmente Marco Polo mencionó como una madre del sur de la India mostró a sus hijos enfrentados sus senos.⁸⁰⁸

La aparición del seno en las representaciones visuales, como el caso del Juicio Final, no es una cuestión casual, sino que está ligada a todo un complejo entramado sobre su percepción y relación con la divinidad. Estos estaban asociados con la cuestión de la

ista Filio pectus et ubera presentabit. Hec est scala peccatorum, hec est magna fiducia, hec est tota ratio spei mee”, Bohdziewicz, *Una contribución al estudio de la prosa latina en la Castilla del siglo XIII*, 215.

⁸⁰⁴ «Inducens rationes multas ad hoc probandum, ipsa super choros eciam angelorum exaltata consistit, ut sit ipsa maxima medicina peccatorum pro nobis ostendens pectus et ubera Filio». Vt ait bene, pro nobis peccatoribus Filium rogat ut nobis indulgeat, nos ad gratiam recipiat, nos a penis liberet et ad uitam et gloriam nos deducat ipse, qui uiuit et regnat in secula seculorum”, en: *ibid.*, 336.

⁸⁰⁵ Término empleado por Erwin Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du nord* (Paris: Flammarion, 1997), 25.

⁸⁰⁶ Ana Domínguez Rodríguez “compassio y co-redemptio en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”, 33.

⁸⁰⁷ Paul Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde: étude d’un thème iconographique* (Paris: A. Fontemoing 1908), 237-252.

⁸⁰⁸ Jure Mikuz, *Le sang et le lait dans l’imaginaire médiéval*, 28.

alimentación del Hijo de Dios y de los devotos. Así, diversos cistercienses entre los siglos XII y XIII, aludieron a la importancia de la lactancia materna. Podemos destacar el caso de Adán de Perseigne, quien en la *epístola VIII: Ad Stephanum Carthusien-em monachum et priorem de postis*, expone cómo el alma tiene una necesidad de alimentarse de la leche de la Madre de Dios. En este sentido los devotos van a encontrar en el vientre materno un lugar de refugio, de descanso, donde el alma podía beber y alimentarse:

Pero entretanto hay que nutrir el amor, hay que comer los alimentos de la sabiduría, cuidarlo con caricias más dulces que el favor de una madre. Somos niños, tenemos necesidad de sorbitos de leche; pero la que de nuestra Virgen...es consagrada. Conscientemente nos refugiamos en su parto eligiendo no volver del asilo materno, hasta tal punto que mamamos de los senos repletos hasta el sacrosanto sagrario del pecho de la Virgen. Es nuestra madre y es la madre más dulce; la ternura de los lactantes no podría apartarse de tanta dulzura. Entretanto no podríamos estar en otro sitio con mayor seguridad, ser alimentados con mayor dulzura, cuidados con más delicadeza, protegidos con más firmeza, instruidos mejor, reanimados con más santidad⁸⁰⁹

Las innumerables referencias a la lactancia materna y, por ende, a los senos marianos, demuestran el interés de la doctrina teológica y de las prácticas devocionales sobre la maternidad de la Virgen, quien no solo alimenta a su Hijo y a sus devotos, sino que también los cuida y los protege. El pecho fue visto como un restablecimiento de la presencia de Cristo. Por lo tanto, se justifica su inclusión en la iconografía del Juicio Final, convirtiéndose esta en un *leitmotiv*: su maternidad corporal y espiritual, otorgar la leche de la eterna redención por el amor de Dios y en Dios, por seguir las palabras de Jure Mikuž.⁸¹⁰

Las Cantigas exhiben una de las primeras representaciones del tema, pero es necesario intentar trazar el origen visual del mismo. Se ha planteado en la historiografía tomar como fuente de la mediación mariana la imagen que aparece en los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coincy, donde la Virgen aparece arrodillada ante Cristo sentado en su trono, mostrándole un pecho con la intención de obtener su misericordia.⁸¹¹

⁸⁰⁹ “Verum interim nutriendus est amor, pascendus est alimentis sapientiae, matris gratiae blandimentis dulcioribus confovendus. Parvuli sumus, lacteis opus habemus sorbitiunculis; sed quae nostrae Virginis... insumatur. Ideo ad partum hujus consulte refugimus, de diversorio parientis eligentes non regredi, ut ad sacrosanctum pectoris virginalis sacrarium plena ubera ebibamus. Mater nostra est, et mater dulcissima; abesse a tanta dulcedine teneritudo lactentium non valeret Alibi interim non possemus esse tutius, nutriri dulcius, confoveri suavius, custodiri firmitus, instrui melius, sanctius renovari”, Adán de Perseigne. En su *epístola VIII: Ad Stephanum Carthusien-em monachum et priorem de postis*, en: *Patrología Latina*, CCXI, 604.

⁸¹⁰ Jure Mikuž, *Le sang et le lait dans l’imaginaire médiéval*, 40.

⁸¹¹ Fuensanta Murcia Nicolás, *Ilustrando milagros: las imágenes milagrosas de la Virgen en los manuscritos del siglo XIII de Gautier de Coincy*, tesis doctoral (Murcia: Universidad de Murcia, 2015);

Sin embargo, no se trata de la representación del Juicio Final como ocurre en las Cantigas, sino del juicio individual de un caballero, quien aparece fallecido en la parte inferior de la representación.⁸¹² A ello se suma que esta presenta una fecha de realización durante el siglo XIV, posterior al ejemplo de la obra alfonsí.

Una segunda vía para la gestación visual del modelo ha sido vista en la órbita inglesa, en concreto, en tres ejemplos realizados entre 1260 y 1280: el *Salterio de Lambeth* (Lambeth Palace Library, Ms. 209), el *Salterio Huth* (*Brithis Library, Add. 38116*) y el *Mapamundi de Hereford* del año 1300. Estos ya fueron señalados por Sánchez Ameijeiras, defendiendo que la producción alfonsí pudo contar en su *scriptorium* con algún salterio inglés.⁸¹³ Una hipótesis bastante acertada si tenemos en cuenta la gran similitud entre los modelos ingleses y los expuestos en las Cantigas, conjugándose la idea de la intercesión conjunta con la mediación mariana únicamente.

No es sorprendente que en el medio inglés comenzaron a desarrollarse este motivo iconográfico. De hecho, desde la Alta Edad Media se aludió al rol de María como mediadora. En relación a ello, en el *Libro de Winchester* (XI) se muestra el escenario de la condenada de un juez en el que la Madre solicita la misericordia divina, expresando la devoción y el poder que ejercía Ella sobre la divinidad: “Pero tú, te lo ruego, piadosa, inigualable y digna Virgen, suaviza la furia y aleja la ira de Dios con tus santísimas oraciones. Aléjame de la ira del cielo que merezco y trae tu curación que no merezco.”⁸¹⁴ El motivo de la intercesión mariana pudo llegar a Inglaterra debido a las relaciones con los cistercienses, extendiéndose hasta Irlanda, según defendió Salvador Ryan.⁸¹⁵ Por lo que se justificaría la aparición del mismo en distintas representaciones desde finales del siglo XIII.

El *Salterio de Lambeth* (Londres, Lambeth Library Palace, ms209) exhibe una muestra de la intercesión de María en el folio 46v. En este caso no se trata de una

Anna Russakoff, “Portraiture, politics, and piety: the royal patronage of Gautier de Coinci’s “Miracles de Nostre Dame” (Paris, BnF, MS nouv. Acqu. Fr 24541), *Studies in iconography* 37 (2016): 146-180.

⁸¹² Esta cuestión ya fue señalada por Ana Domínguez Rodríguez y Pilar Treviño Fajardo, *Cantigas de santa María: formas e imágenes*, 138.

⁸¹³ Rocío Sánchez Ameijeiras, “Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María”, 276. Las mismas imágenes aparecen citadas también en M. Dimondi, “Ich manen dich der Brüsten min, das du dem sündler wellest milte sin! Marienbrüste und Marienmilch im Heilgeschehen”, en: Peter Jezler, *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits in Mittelalter. Eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum... Des Wallraf-Richartz-Museum* (Zurich: Brill/ Fink, 1994), 81.

⁸¹⁴ Oakes, *Ora Pro Nobis: The Virgin as Intercessor in medieval art and devotion*, 27.

⁸¹⁵ Salvador Ryan, “The Persuasive Power of a Mother's Breast: The Most Desperate Act of the Virgin Mary's Advocacy”, *Studia Hibernica* 32 (2002/2003): 73-74.

intercesión conjunta, ya que Cristo no aparece enseñando sus llagas y la herida del costado, sino que aparece en su posición de Juez. Igualmente, la mediación mariana está unida al *milagro de Teófilo* (Fig.64). El citado milagro evidencia la capacidad de mediación de María y la importancia de la penitencia para la obtención de la salvación.⁸¹⁶ Frente a la miniatura del *Salterio de Lambeth*, en el *Salterio de Huth* (Londres, British Library, add ms 38116) hay una representación clara de la mediación conjunta que realizan Cristo y la Virgen en el Juicio Final (Fig.664. Un aspecto que se repite en el *Mapamundi*, en donde hallamos una representación de la Virgen mucho más dramática ya que aparece con sus vestiduras completamente abiertas,⁸¹⁷ mostrando ambos senos (Fig.66), conjugada con el texto anglonormando:

Mira, mi amado hijo, mi seno, en el que te hiciste carne, y los pechos en los que buscaste la leche de la Virgen; Ten piedad, como tú mismo lo has prometido, de todos los que me han servido, puesto que tú me hiciste canino de salvación⁸¹⁸

Las citadas imágenes muestran cómo el motivo desde el último tercio del siglo XIII se encontraba en Inglaterra, siendo “consumido” por una audiencia variada que solicitaba la protección mariana. Así, las dos primeras representaciones fueron empleadas en un ámbito devocional y privado, mientras que la tercera estaba expuesta en la *Lady Chapel*.⁸¹⁹

⁸¹⁶ Este tema fue muy recurrente en las obras de Gautier, de Alfonso X y Gonzalo de Berceo. Jesús Montoya Martínez, “El milagro de Teófilo en Coinci, Berceo y Alfonso X El Sabio. Estudio comparativo” *Berceo* 87 (1974): 151-186. Fuensanta Murcia Nicolás, *Teófilo, el vasallo de Satán. El pacto con el diablo en las artes visuales de los siglos XII y XIII, Tesina* (Murcia: Universidad de Murcia, 2009); Jerry Root, *The Theophilus Legend in Medieval Text and Image* (Cardiff: D.S.Brewer, 2017); *idem*, *The Miracle of Theophilus by Gautier de Coinci* (Michigan: Western Michigan Univ Medieval, 2022).

⁸¹⁷ Eleanore Mackie y Matthew Reeve, “The Bare-Breasted Virgin Mary of the Hereford Map”, 1-21. Ambos han propuesto que el rasgado del vestido de María puede estar vinculado con las alegorías de la ira.

⁸¹⁸ Scott D., Westrem, *The Hereford Map: a transcription and translation of the legends with commentary* (Turnhout: Brepols, 2001), 6.

⁸¹⁹ Valerie I.J. Flint propuso que el mapa pudo usarse para ilustrar el cuidado pastoral y el pluralismo. Además, defiende que la imagen del pecho mariano se adaptaba perfectamente a la capilla, debido a que este era el lugar donde solían situarse las mujeres que había dado a luz recientemente. Valerie I.J. Flint, “The Hereford Map: Its Author(s), Two Scenes and a Border”, *Transaction of the Royal Historical Society* 8 (1998): 41-42. También, Debra Higgs ha visto esta imagen como un medio para contemplar los pecados femeninos: Debra Higgs Strickland, “The Female Presence on the Hereford World Map”, *Different Visions: New Perspectives on Medieval art* 8 (2022): 1-57.



Fig.64. Londres, Lambeth Library Palace, ms209, fol.46v. *La Intercesión de María con Cristo*, *Lambeth Apocalipsis*. Posterior al siglo XIII.

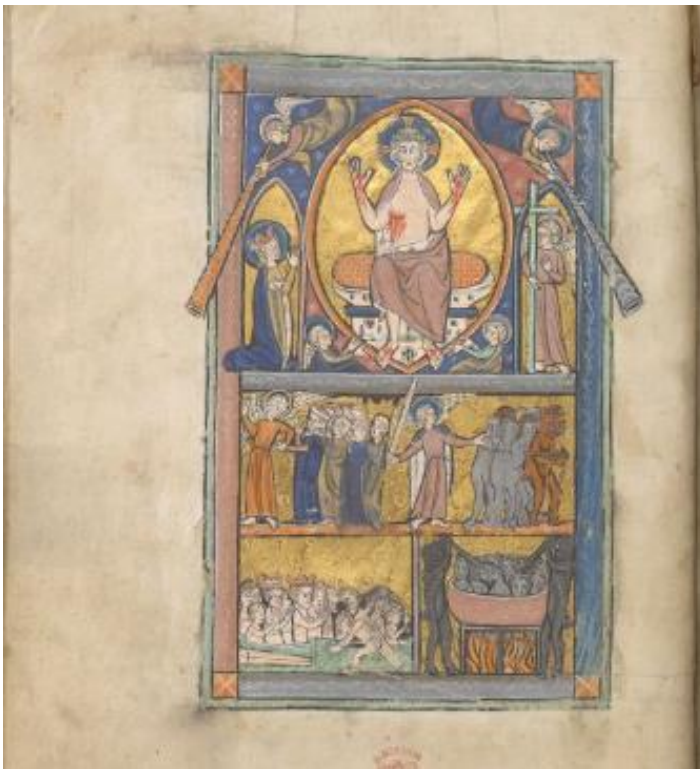


Fig.65. Londres, British Library, add ms 38116, fol. 13v. *Salterio de Huth*. 1280-1300.



Fig. 65. *Escena del Juicio Final, Mapamundi Hereford. 1280-1300.*

Si las imágenes inglesas pudieron ser conocidas en el ámbito castellano es una probabilidad que no puede descartarse, al igual que pudiesen provenir de los modelos italianos. A este respecto M. Dimondi señaló que, a pesar de los ejemplos ya mencionados, el motivo surgió en Italia y en la región del Alto Rin.⁸²⁰ Así, en el ámbito italiano encontramos a inicios del siglo XIV, la representación del motivo iconográfico en el *Juicio Final* del *púlpito de la catedral de Pisa* realizado por Giovanni Pisano. Según Dorothy C. Shorr, Giovanni plasma visualmente la leyenda bizantina, mostrando a la Virgen coronada, quien extiende su mano para implorar el perdón a su Hijo, mientras exhibe uno de sus senos (Fig.67).⁸²¹ Por lo tanto, esta imagen nos sugiere que la narración bizantina fue conocida y aceptada en el marco europeo y que, probablemente, colaboró en la gestación y difusión del motivo.

⁸²⁰ M Dimondi, “Ich manen dich der Brüsten min, das du dem sünder wellest milte sin! Marienbrüste und Marienmilch im Heilgeschehen”, en: *ibid.*, 81.

⁸²¹ Shorr, “The Role of the Virgin in Giotto’s Last Judgement”, *The Art Bulletin* 38 (4) (1956): 212-213.



Fig.67. Giovanni Pisano. *Escena del Juicio Final*, púlpito de la catedral de Pisa. ca.1301-1310. Catedral de Pisa.

A finales del siglo XIII encontramos un segundo ejemplo de mediación mariana en la cultura visual castellana. En este caso, se trata de una pintura mural ubicada en uno de los sepulcros de la catedral vieja de Salamanca. En el brazo sur del crucero de la citada catedral aparecen cuatro sepulcros con decoración pictórica y escultórica, entre los que destaca el conjunto de Alfonso Vidal de 1290.⁸²² Este último enterramiento, según Gómez Moreno, debía ubicarse próximo a la puerta de Acre, “como entran por la puerta de Acre a mano izquierda, en un arco afigurado.”⁸²³ Tenemos diversas noticias relacionadas con la vida de Alfonso Vidal. Sabemos que desde 1266 era canónigo de la Catedral de Salamanca, pasando posteriormente a ostentar el cargo de deán en Ávila en 1275. También, a partir de 1286, fue arcediano de Alba y Salvatierra.⁸²⁴ Por último, su muerte acaeció unos años después, entre 1288 y 1289.

El sepulcro, como examinó Fernando Gutiérrez Baños, se comenzó inmediatamente después de su fallecimiento.⁸²⁵ Según identificó Lucía Lahoz, se trataría

⁸²² Se ha debatido historiográficamente el personaje que pudo estar enterrado allí, así como el monumento funerario que correspondía a don Alfonso. Fernando Gutiérrez Baños demostró que, tras algunas lecturas erróneas, el personaje allí enterado era el de Alfonso Vidal al igual que cuál era su enterramiento. Fernando Gutiérrez Baños, “De nuevo sobre la *Compassio Mariae*: a propósito de las pinturas murales del sepulcro de don Alfonso Vidal en la catedral vieja de Salamanca”, *Archivo español de arte*, 297 (2002): 70.

⁸²³ Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, 160.

⁸²⁴ José Luis Martín Martín, *El cabildo de la catedral de Salamanca*, 35-38.

⁸²⁵ *Ibid.*, 71.

de un enterramiento que sigue el modelo “enfeu”: “si bien con la variante de ser un modelo mixto, que combina las técnicas pictóricas con la escultura, tradicional en la producción funeraria de la seo.”⁸²⁶

El programa escultórico que se proyectó estuvo acompañado por una combinación escultórica y pictórica, dando como resultado un repertorio iconográfico muy sugestivo. El tímpano del conjunto muestra la escena de la *Coronación de la Virgen*, acompañada por la representación en el intradós del arco de san Pedro y san Pablo,⁸²⁷ mientras que sobre el arcosolio aparece la iconografía del *Juicio Final*; un tema de gran recurrencia en el ámbito funerario, que tomaba como modelo lo descrito en la segunda visión del Apocalipsis o la representación según san Mateo. En definitiva, tanto la escena del Juicio Final como la Coronación están unidas en un planteamiento con el que se pretende enfatizar claramente una idea: la salvación.

El motivo del Juicio Final aparece representando en otros enterramientos de la catedral,⁸²⁸ sin embargo, es en el sepulcro de Alfonso donde el tema alcanza un mayor despliegue y una gran originalidad. La visión expuesta es la desarrollada en el *Evangelio de Mateo*, mostrándose a Cristo con las llagas de la Pasión y la herida del costado, inserto en una mandorla, rodeada por los cuatro evangelistas. Al lado de Cristo-Juez, en la parte superior, se encuentran dos ángeles que portan las *armas christi*; en el registro inferior se hallan los dos intercesores: san Juan y la Virgen arrodillados. Por último, en las enjutas del arcosolio quedan representados los resucitados que están acudiendo al Juicio Final, junto a los justos, quienes ya han logrado la salvación (Fig.68).

⁸²⁶ Lahoz, “Imagen, discurso y memoria en la práctica gótica”, 249.

⁸²⁷ *Ibid.*, 245.

⁸²⁸ En el caso del sepulcro de doña Elena, las pinturas exhiben a un Cristo Pantocrátor con las llagas de la Pasión, rodeado por el tetramorfos y los ángeles con las armas de la Pasión, aunque como ha señalado Lucía Lahoz, el tema es asimilado como el Juicio Final, aunque faltan numerosos elementos que cuestionan esta atribución, en: *ibid.*

Véase también: Fernando Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura del estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de la pintura mural y sobre tabla* (Madrid: Fundación Universitario, 2005), 167; Fernando Gutiérrez Baños, “Imaging the Tomb: Remarks on Funerary Murals of the 13th and 14th Centuries in Castile and Leon”, en *Out of the Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, editado por Luís Urbano Alfonso y Vitor Serrao (Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2007), 182-205 y Margarita Ruiz Maldonado, “La dama, el caballero y el eclesiástico en tres sepulcros salmantinos”, en: *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Servicio de Publicaciones, 2001), 599-608.

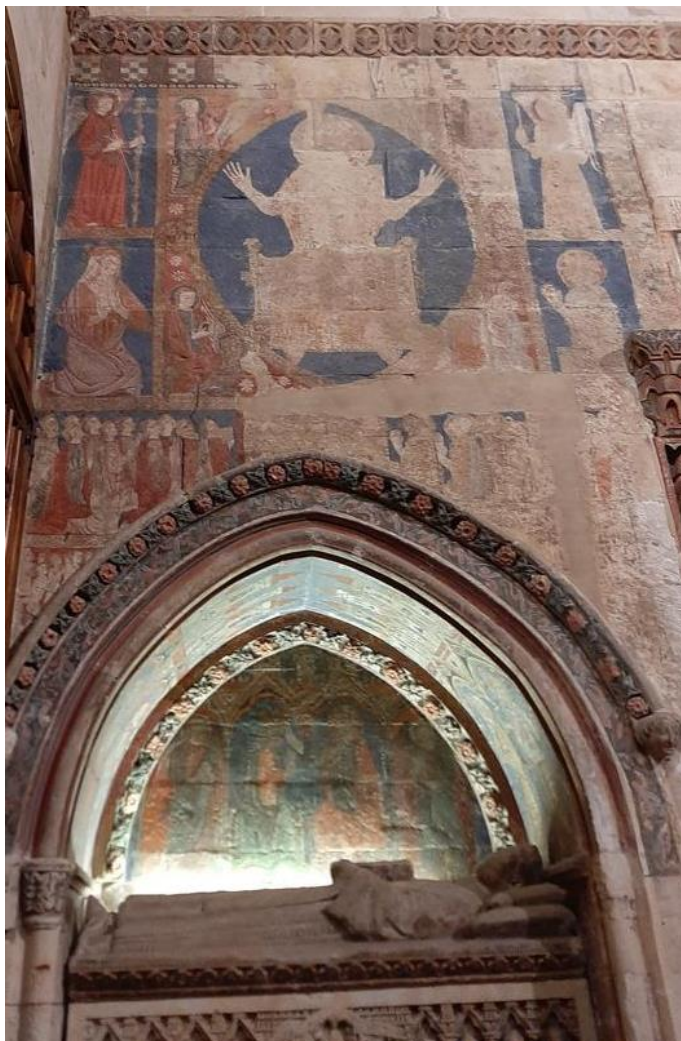


Fig.68. *Monumento funerario de Alfonso Vidal*. Ca. 1290. Catedral vieja de Salamanca.

La Virgen aparece coronada, uniendo así la escena de la Coronación con el Juicio ya que la primera antecede a la segunda. Uno de los elementos más llamativos es la actitud que presenta la Madre de Dios: ella aparece abriendo sus vestiduras para mostrar uno de sus senos a su Hijo (Fig.69). Sobre ellos, como bien señaló Gutiérrez Baños, aparece una serie de llagas -similares a las que presenta el Hijo- que muestran la excepcionalidad de la imagen.⁸²⁹ Las llagas son interpretadas como un símbolo de la compasión mariana, es decir, el sufrimiento espiritual que afligió a la Virgen durante la Crucifixión, aludiendo a esa espada que atravesó su pecho.

Los ejemplos sobre el motivo comentado han sido variados a lo largo del siglo XIII e inicios del XIV, presentando a María como la mediadora de la humanidad,

⁸²⁹ Fernando Gutiérrez Baños, “De nuevo sobre la *Compassio Mariae*: a propósito de las pinturas murales del sepulcro de don Alfonso Vidal en la catedral vieja de Salamanca”, 72.

mostrando sus senos en el Juicio Final. Pero en ninguno de ellos se ha podido observar la marca o presencia de esas heridas en su pecho. Estas deben entenderse como un signo del pesar que afligió a la propia Virgen durante la Pasión, haciendo referencia a su compasión, lo que le permitió su papel como corredentora. A fin de cuentas, estas aparecen en el momento de la intervención mariana, no solo para recordar su papel como mediadora, sino para aludir a la pasión paralela que sufrió junto a su propio Hijo. Asimismo, las marcas y heridas habían sido recogidas por algunos autores. Por ejemplo, Ernaldo continuó con esta reflexión en su *De laudibus Beatae Mariae Virignis*, en el que no solo relató la exhibición de los pechos de la Madre de Dios a su Hijo, sino también al sacrificio conjunto, realizado y materializado en su propia carne, como definen los siguientes versos: “Pues le movía el amor a su Madre y entonces una sola era la voluntad de Cristo y de María y ambos a un tiempo ofrecían a Dios un holocausto: ella en la sangre de su corazón, él en la sangre de su carne.”⁸³⁰ Esta referencia a la “sangre de su corazón” puede entenderse como una alusión a su compasión que queda marcada en su propio espíritu. De hecho, algunos escritores aludieron anteriormente a la presencia de una herida o llaga en la Virgen. Por ejemplo, Jorge de Nicomedia evidenció la presencia de ese dolor en su *Oración VIII* justamente cuando María estaba al lado de la Cruz: “solo recibo en mi pecho tus amargos dolores. [...] Porque no hay nadie con quien compartir mis heridas.”⁸³¹

⁸³⁰“Movebat enim eum matris affectio, et omnino tunc erat una Christi et Mariae voluntas, unumque holocaustum ambo pariter offerebant Deo : haec in sanguine cordis, hic in sanguine carnis”. Ernaldi Abbati, *De Laudis B. Mariae Virginis*, en *Patrología latina* 189, 1727.

⁸³¹“Sola acerbiores dolores tuos in pectore meo recipio. [...] Nemo qui mecum vulnera dividat”. Georgii Nicomediensis, *Oratio VIII, SS. Mariam assitentem Cruci*, en *Patrologia Graega* 100, 1467.



Fig.69. Atribuida al Maestro Mateos. *Virgen mostrando sus pechos*, escena del *Juicio Final del sepulcro de Alfonso VIII*. Ca. 1290. Catedral vieja de Salamanca.

En el marco devocional y teológico del siglo XII-XIII, otros autores también reflexionaron sobre la aparición de las heridas en el cuerpo mariano, como el propio san Bernardo, que señaló en la *Lamentación de la Santísima Virgen*: “La madre sintió y siente los dolores de Cristo. [...] Las heridas del Cristo agonizante fueron las heridas de la madre.”⁸³² Igualmente, san Alberto exhibió el papel de María como partícipe en la labor de la Redención, adquiriendo su papel como *co-adjutrix*, exponiendo en su *Mariale*: “así como ella fue ayudante de la redención por medio de la compasión, así se convertiría en madre de todos a través de la recreación.”⁸³³ También muestra la importancia de los senos

⁸³² Bestul, *Texts of the passion: Latin Devotional Literature and medieval Society*, 175.

⁸³³ “Quatenus sicut fuit adjutrix redemptionis per compassionem, ita mater fieret omnium per recreaciones”, en Alberto Magno, *Mariale*, 291a, recogido en: Marcel-Marie Desmarais, *San Albert le Grand: docteur de la médiation mariale*, vol. 4 (París: Vrin, 1935), 75.

de María en su mediación ante el Hijo: “De sus pechos, sobre los que infunde leche del cielo, no sólo se menciona que son fuertes, sino que también los compara con una torre por el hecho de que no es pesado existiendo en sí mismo, también protege a los que en él se refugian. Porque no le resulta difícil obtener nada cuando en señal de obediencia, presenta al Hijo los pechos que ha mamado.”⁸³⁴ Además, el pensamiento de este autor puede tener un vínculo más o menos directo con la imagen mencionada. Gutiérrez Baños señaló una cuestión que estuvo desapercibida en otros estudios: la presencia del infante don Sancho de Castilla como discípulo de dicho teólogo.⁸³⁵ A ello se suma que los tratados teológicos de Alberto Magno pudieron ser conocidos en el círculo alfonsí debido a que el propio infante don Felipe fue su propio alumno, como su hermano Sancho o Felipe.⁸³⁶ El aspecto de la intercesión y la compasión en sus escritos pudo servir de fuente a la propia imagen, ya que fueron conocidos por personalidades como el infante don Sancho, y que pudo difundir rápidamente a otros clérigos, ya fuese por vía directa o indirecta. Por lo tanto, la representación visual mostraría la importancia que alcanzó la mediación mariana en Castilla, asimilándose escritos centrados en esta cuestión, como los del propio san Alberto.

La imagen nos lleva a cuestionarnos una serie de aspectos: quién o qué taller pudo estar detrás de su ejecución; de dónde pudo provenir el motivo; cómo llegó a la catedral salmantina, etc. Ya Gutiérrez Baños atribuyó este mural al mismo maestro que firmó las pinturas de la *Virgen de la Misericordia acompañadas por un donante y San Pedro*, próximas al sepulcro del deán: el maestro Mateos.⁸³⁷ También, dicho investigador sugirió

⁸³⁴“Et uera sua quibus lac a coelo infunditur non solum dicit esse fortia sed etiam turri comparat, eo quod non gravis in se existens etiam tutat ad se confugientes. Nihil enim est difficile sibi impetrare quando in signum exauditionis Filio exhibit uber aquae suxit”. En: Fe natura boni, clm 26831, fol. 147r, recogido en: Desmarais, *San Albert le Grand: docteur de la médiation mariale*, 107.

Véase también, José María Bover, “La mediación universal de la Santísima Virgen en las obras de B. Alberto Magno”, *gregorianum* 4 (1926): 511-548.

⁸³⁵Gutiérrez Baños, “Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV”, 371.

⁸³⁶Rocío Sánchez Ameijeiras, “Como a Virgen Santa paresceu, paresçia: las empresas marianas alfonsíes y la teoría neoplatónica de la imagen sagrada” en *Alfonso X el Sabio, Catálogo de la Exposición (Murcia, 27 octubre 2009- 31 enero 2010)*, coordinado por María Teresa López de Guereño e Isidro Bango Torviso (Murcia, 2009), 362.

⁸³⁷Fernando Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura del estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de la pintura mural y sobre tabla II*, 175.

que la citada iconografía pudo provenir del contexto italiano,⁸³⁸ y que podrían existir modelos.⁸³⁹

El origen del motivo está inevitablemente unido a ese marco textual y teológico sobre el desarrollo de la compasión e intercesión mariana. Un discurso que se extendió a lo largo de Occidente, llegando a diferentes territorios, demostrando el éxito que cosechó. Parece concebible que el deán salmantino pudiese conocer alguna de ellas, solicitando su inserción dentro del Juicio Final, con la intención de buscar y lograr la misericordia de María para asegurar su salvación. Es por ello que podemos sugerir que quizá interviniese directamente en la concepción teológica del programa pictórico. De igual manera, esta hipótesis nos lleva a cuestionarnos qué modelos pudieron tomarse como referencia para la misma, bien sea por parte del taller o del propio deán.

Durante su estancia en Orvieto, Alfonso Vidal pudo conocer algunas de las representaciones del tema. Sin embargo, como hemos propuesto anteriormente, la imagen de la intercesión mariana comienza a aparecer en la cultura visual a inicios del siglo XIV, estando más sujetas a la leyenda bizantina que al texto de Erinaldo o San Bernardo. Por lo que, a pesar de ese viaje, podemos sugerir otra vía de conocimiento del modelo: las creaciones inglesas.

Las representaciones miniadas del arte inglés muestran una exhibición del tema muy cercana a la vista en Salamanca, por lo que nos lleva a plantearnos que pudieron tener noticias sobre las mismas. De hecho, a lo largo del siglo XIII se produjo intercambios entre ambas zonas, manifestada en las pinturas de la *capilla de San Martín* de Antón Sánchez de Segovia, realizadas tres décadas antes que las del conjunto funerario.⁸⁴⁰ Un vínculo que habría permitido la llegada de esas fórmulas a la sede salmantina, proporcionando nuevos modelos para los maestros que interviniesen en su configuración pictórica. Si diésemos por válida esta hipótesis, teniendo en cuenta también

⁸³⁸ “otras iconografías de origen italiano entraron en España a través de Salamanca en una etapa temprana y sabes que Alfonso Vidal [...] visitó Italia en 1282. Sin embargo, esta cuestión aún no está resuelta”, en Fernando Gutiérrez Baños, “Imagining the Tomb: Remarks on Funerary Murals of the 13th and 14th Centuries in Castile and Leon”, 201.

⁸³⁹ “estas diferencias plantean si existirían modelos iconográficos o si estamos ante creaciones surgidas de fuentes literarias”, en: Fernando Gutiérrez Baños, “De nuevo sobre la *compassio mariae*: a propósito de las pinturas murales de sepulcro de Don Alfonso Vidal en la Catedral Vieja de Salamanca”, 72.

⁸⁴⁰ Esta cuestión fue examinada por Fernando Guterrez Baños, quien sugirió que Antón Sánchez pudo formarse en la corte de Enrique III, bajo la dirección de Peter of Spain, lo que justificaría tanto las pinturas murales de la capilla como la siguiente escuela de pintores salmantinos. Gutiérrez Baños, “Un castellano en la Corte de Enrique III de Inglaterra: relaciones entre la escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Westminster”, *BSAA, Arte LXXI* (2005): 13-64.

el ejemplo de la obra alfonsí, quedaría justificado el porqué de la existencia de dos ejemplos de este tema en el ámbito castellano del XIII. En suma, podemos concluir que la imagen del sepulcro puede responder al conocimiento del tema que gozó el propio promotor de la obra, Alfonso Vidal, siguiendo lo expuesto en las fuentes literarias, manifestándose visualmente en su monumento funerario a través del conocimiento de las fuentes miniadas del arte inglés del siglo XIII.

Fuera del marco castellano, encontramos un segundo ejemplo de la intercesión de María en lo que se ha denominado *Scala Salutis*: la pintura situada en el sepulcro de Don Miguel Sánchez de Asiaín en la Catedral de Pamplona, realizada entre 1360 y 1370. En la mencionada iconografía ya no solo aparece la Virgen, enseñando uno de sus senos, solicitando la intercesión ante su Hijo, sino que Él también realiza una solicitud de súplica ante Dios. En el caso que nos atañe, el conjunto pictórico y escultórico está relacionado entre sí, estando el primero articulado en varios motivos - *Nacimiento de la Virgen*, *Presentación en el templo* y *Juicio Final*-. Sin embargo, en este trabajo nos aproximaremos a la Escala de mediación del Juicio Final.⁸⁴¹

La idea de la intervención aparece situada en la parte superior del programa, en la que se observa cómo María muestra sus senos a su Hijo; Él exhibe a su Padre la herida de su costado y las llagas de su Pasión- una pose que nos remite al motivo del *Varón de Dolores*-, mientras que una pareja de ángeles porta las insignias del martirio: la lanza, los clavos, el martillo, la esponja y la cruz (Fig.70). El Padre Eterno está ubicado en la parte superior, en una pose sedente sobre el arco iris y rodeado por ángeles, dominando toda la composición. Por último, en un plano inferior aparece representada la humanidad dividida en dos grupos, hombres y mujeres, situándose a la derecha de la Madre aquellos que han recibido el perdón.

⁸⁴¹ Aunque el programa está incompleto, ya que se ha perdido parte del mismo, se exhibe a la perfección la idea de la intervención y misericordia mariana.



Fig.70. *Scala Salutis, Sepulcro de Miguel Sánchez de Asiaín*. 1360-1370. Museo de Navarra, Pamplona.

La presencia de esta escena, unida nuevamente al contexto funerario, evidencia la necesidad de protección y garantía de la vida eterna para el que puede considerarse como el promotor de la obra: Miguel Sánchez. Si tenemos en cuenta que una de las parejas de orantes estaría representando al propio obispo y su hermano, Ferrant Gil de Asiaín, tal y como defendió María del Carmen Lacarra Ducay, la imagen enfatiza el deseo de salvación por parte del obispo, quien se encuentra entre los elegidos para ello.⁸⁴² Una reflexión que concuerda con el resto del programa iconográfico desarrollado a lo largo de su monumento funerario.

El citado programa evidencia ciertos aspectos: por un lado, la influencia que ejerció el comentario teológico del abad Bonneval por toda Europa y que quizá pudo ser conocido por el propio obispo, Miguel; segundo, la conexión entre el reino con otras corrientes pictóricas, en concreto, con la llegada de influencias italianas al citado *locus*,

⁸⁴² María del Carmen Lacarra Ducay, “Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XV”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* 3 (2008): 157.

como propuso Lacarra Ducay⁸⁴³ Asimismo, el vínculo establecido con Italia, por medio de Avinón, como examinó Clara Fernández-Lareda Aguadé, quien ha establecido cómo el programa iconográfico aquí desarrollado está inspirado en el *Speculum Humanae Salvationis*.⁸⁴⁴

A lo largo del siglo XIV las representaciones en las que María exhibía su pecho ante su Hijo fueron propagándose por toda Europa, dando forma a lo que se ha denominado como *Scala Salutis*. Esta cuestión aparece tratada de una forma muy sugestiva en el *Speculum Humanae Salvationis*.⁸⁴⁵ Se trata de un poema latino compuesto en el primer tercio del siglo XIV, en torno al año 1324, considerado como una de las obras más importantes del Otoño de la Edad Media. Actualmente se está debatiendo dónde pudo ser creado el texto, si en Alemania o en Italia. Se han conocido más de trescientas copias distribuidas entre el siglo XIV y XV, estando aproximadamente un tercio ilustradas. Tal fue el éxito que cosechó que se tradujo a diversas lenguas como francés, inglés, alemán, etc. En él se exaltan diversos aspectos vinculados a la figura de María, adquiriendo Ella un mayor protagonismo que el de su Hijo, en la que se muestra su compasión y, por ende, su participación en la obra de la Redención. Fue un material que permitió aprender a una amplia audiencia conformada tanto por laicos como clérigos.

El texto está compuesto por cuarenta y cinco capítulos, desarrollando la teología cristiana desde la Creación hasta el Juicio Final. En el capítulo XXX del manuscrito se alude a la doble intercesión: Cristo enseña a Dios las llagas que recibió para salvar a la humanidad mientras que su madre enseña uno de sus senos. De hecho, esta escena está

⁸⁴³ María Carmen Lacarra Ducay, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra* (Diputación Foral de Navarra, Institución príncipe de Viana, 1974), 320 y María del Carmen Lacarra Ducay, “Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra del siglo XIV. Los murales de la Catedral de Pamplona”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* 82 (1984): 65-72.

⁸⁴⁴ Clara Fernández-Ladreda Aguadé, “Dos conjuntos funerarios episcopales de la Catedral de Pamplona en el siglo XIV: La Capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin”, *Anuario de Estudios Medievales* (2021): 223-232.

⁸⁴⁵ Algunos estudios fundamentales sobre este tema son: Paul Perdrizet y Jules Lutz, *Speculum humanae salvationis* (Leipzig: Hiersemann, 1907); Adrian Wilson y Joyce Lancaster Wilson, *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis, 1324-1500* (California: California University Press, 1985); Kimberley Jo Vdruny, *Scribes, corpses, and friars: Lay devotion to the genetrix, mediatrix, and redemptrix through Dominican didactic use of the “Speculum Humanae Salvationis” in late medieval Europe*. Tesis doctoral (Minnesota: San Paul, 2001). Posteriormente la tesis se publicó en: Kimberley Jo Vdruny, *Friars, Scribes, and Corpses: A Marian Confraternal Reading of the Mirror of Human Salvation* (*Speculum Humanae Salvationis*) (Louvain: Peter uitgeverij, 2010); Heather M. Flaherty, *The place of the Speculum Humanae Salvationis in the Later Middle Ages* (Michigan: University of Michigan, 2006); Jeffrey H. Hamburger, “Typology refigured Marian Devotions derived from the Speculum humanae salvationis”, *Harvard Library Bulletin* 21 (2010): 73-94; Jean-Claude Schmitt, “Les images typologiques au Moyen Âge: A propos du “Speculum humanae salvationis”, en *La typologie biblique comme forme de pensée dans l’historiographie médiévale*, editado por Marek T. Kretschmer (Turnhout: Brepols, 2015), 219-244.

relacionada con otra imagen del Antiguo testamento, la de Antipater frente a César enseñándole una de las heridas, prefigurando así a Cristo; María aparece prefigurada en el papel de Esther mientras suplica a Asurero por su pueblo, quedando expresado así:

En los dos (capítulos) anteriores oímos como María es nuestra mediadora y como en todas las tribulaciones es nuestra defensora, así pues, oigamos (en este capítulo) como Cristo muestra a su Padre por nosotros sus heridas y María a Cristo su pecho y senos (...) Así pues, si pecamos contra el Padre o el Espíritu Santo, Cristo puede reconciliarnos, no desconfiemos de ello. Y si pecamos contra el Hijo, es decir Jesucristo, tenemos una abogada fiel, que intercede por nosotros ante él: Cristo muestra al padre las huellas de sus heridas, que soportó, María muestra al Hijo sus senos, de los que mamó⁸⁴⁶

Esta vinculación aparece reforzada gracias a la presencia de cuatro miniaturas en las que se muestra a la Virgen y a Jesús enseñando su seno y la llaga ante el Padre mientras que en otras dos miniaturas se refleja esa prefiguración de ellos a través de Antípater y Esther. Por lo tanto, sus formas verbales e imágenes fueron recepcionadas en la iconografía de la Baja Edad Media.

La doble intercesión es presentada en las imágenes del *Speculum* mediante dos escenas: La primera, el momento en el que Jesús muestra las heridas a su Padre para interceder en favor de la humanidad; la segunda, conformada por la Virgen mediando ante su hijo mediante los senos que lo alimentaron. Una imagen que se fue extendiendo a lo largo de Occidente debido a los diversos ejemplares del *Speculum*, entre los que es necesario destacar uno de filiación boloñesa del primer tercio del XIV que estuvo en la catedral de Toledo antes de 1455, según Evelyn Silber.⁸⁴⁷

Desde finales del siglo XIV e inicios del XV, como anotó María Elvira Mocholí Martínez, las escenas que en el *Speculum* aparecía separadas, se unificaron en una única intercesión, difundiéndose en los Países Bajos, Alemania, Francia o Italia.⁸⁴⁸ En este sentido, la investigadora Fernández-Ladreda Aguadé ha manifestado la presencia de una serie de ejemplos, de mediados del siglo XIV, en el ámbito alemán y suizo.⁸⁴⁹ No

⁸⁴⁶ Recogido por: Clara Fernández-Ladreda Aguadé, “Dos conjuntos funerarios episcopales de la Catedral de Pamplona en el siglo XIV: La Capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin”, 229, extraído de Pedrizet 1907, 80-81.

⁸⁴⁷ Evelyn Silber, “The reconstructed Toledo Speculum Humanae Salvationis: the Italian Connectio in the early Fourteenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 43 (1981): 33-51. También, conocemos otro segundo ejemplar realizado en Innsbruck en el primer tercio del siglo XV, ubicado actualmente en la Biblioteca Nacional.

⁸⁴⁸ María Elvira Mocholí Martínez, “El lugar de María intercesora en las Imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales, *Imago* 4 (2012): 11.

⁸⁴⁹ Epitafio de Federico Mengot en la catedral de Heilsbronn, la vidriera de la catedral de Friburgo o la miniatura del salterio de la iglesia de San Andrés de Engelberg. Clara Fernández-Ladreda Aguadé, “Dos

obstante, uno de los ejemplos más tempranos pictóricos italianos es la tabla de la *Intercesión de la Virgen y Cristo* ubicada en la *Capilla de la Trinidad* en la catedral de Florencia (Fig. 71).⁸⁵⁰ En ella se observa una composición triangular:⁸⁵¹ Dios situado en la parte superior, enviando la paloma, mientras que Cristo dirige su vista hacia él, enseñándole la herida de su sacrificio; al otro lado, María mostrándole uno de sus senos a su Hijo a la vez que con su mano derecha exhibe a los ocho fieles arrodillados que está protegiendo.⁸⁵² La imagen evidencia exactamente la *Scala* en la que la Ella exhibe su pecho a Cristo, mientras que Él muestra las heridas del costado a Dios; aspecto que queda reafirmado por medio de los colores de las vestimentas de ambos: el blanco, aludiendo a la leche materna; el rojo, como símbolo de la sangre.⁸⁵³

conjuntos funerarios episcopales de la Catedral de Pamplona en el siglo XIV: La Capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin”, 231.

⁸⁵⁰ Hay algunas dudas sobre el lugar que pudo ocupar, el artista que la realizó y la fecha del mismo. Se ha establecido que la obra puede vincularse a la capilla funerario de los Pecori, quienes realizaron un encargo a Lorenzo de Monaco durante la construcción de la misma entre 1402-1404. Véase, Charlotte Hale, “The Intercession of Christ and the Virgin from Florence Cathedral: iconographic and ecclesiological significance”, en *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, editado por Caroline Villers (Londres: Archetype Publication, 2000), 31-41.

⁸⁵¹ Rebecca Zorach, *The Passionate Triangle* (Chicago: Chicago University Press, 2011).

⁸⁵² Meiss fue el primero en señalar que algunos de los representados eran miembros de la familia Pecori. Millard Meiss, “An Early Altarpiece from the Cathedral of Florence”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 10 (1954): 310.

⁸⁵³ Defendió que la elección de ambos colores no es casual, *ibid.*, 310-311.



Fig.71. Atribuido a Lorenzo Monaco. *La Intercesión de Cristo y la Virgen*. Antes de 1402. The Metropolitan Museum, Nueva York.

La pose de la mano de Cristo reafirma el reconocimiento y la aceptación de la oración que pronuncia la Virgen: “Hijo querido, por la leche que te di, ten piedad de ellos”: Ante la súplica, Él pedirá al Padre que admita la rogativa: “Padre mío, que se salven aquellos por quienes deseaste que yo sufriera la Pasión.”⁸⁵⁴ Estas oraciones no solo manifiestan la mediación de ambos a través de su seno o de su herida, sino que enfatizan la leche y la sangre, es decir, el alimento que tomó el niño vinculado a la sangre que derramó en su Crucifixión. Es por ello que la eficacia de la Intercesión buscada en María

⁸⁵⁴ Dolcissimo Figliuolo Pellac:/Te Chio tidie. Abbi Mia [Misericordia] Di Chostoro; Padre Mio Sieno salvi Chostoro pequali tu/ volesti chio patissi passione, en Federico Zeri, *Italian Paintings: A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, Florentine School* (New York: The Metropolitan Museum, 1971), 59.

descansaba en su rol materno, en esa conexión física producida entre ambos. Una percepción que encuadra perfectamente con la función y el lugar que ocupó.

La pintura estuvo desde principios del siglo XV hasta mediados del siglo XIX en la *capilla de la Trinidad* -o también llamada Piedad-.⁸⁵⁵ Según ha propuesto Timothy Verdon, la iconografía de la obra está vinculada a todo el planteamiento mariano que se forjó en la catedral florentina. De hecho, el citado investigador analiza cómo se trató de un estandarte ubicado en la capilla de la familia Pecori, pasando posteriormente al altar. Durante el ocaso medieval algunos estandartes sirvieron como “registros” de las tumbas ubicadas en el espacio eclesiástico, a lo que se suma el motivo iconográfico, revelando a María como intercesora de las almas de los devotos- en este caso se trataría de la propia familia-. Por lo tanto, la misma podría haberse situado en una pared de la capilla, indicando el lugar que tenía la familia, pero que, con la remodelación y posterior traslado a otra parte de la catedral, acabó modificándose para adecuarse al nuevo ámbito.⁸⁵⁶ Igualmente, la presencia de la Virgen, como defendió Beth Williamson, reforzaba el conocimiento de que fue en el cuerpo de Ella donde el cuerpo humano del Hijo tuvo su origen. Justamente, esta cuestión reafirma su papel activo dentro del diálogo de la Trinidad, convirtiéndose en esa intercesora añorada por los fieles.⁸⁵⁷

A finales del siglo XV en Castilla encontramos otro ejemplo de pintura mural en la que se muestra a la Virgen mediando a través del pecho en la *iglesia de San Vincenzo* en Pompeiro, Lugo (Fig.72). Si bien es cierto se trata del único ejemplar en el que se muestra esta visión ya que la mayor parte de los murales gallegos muestran a María como intercesora.⁸⁵⁸

⁸⁵⁵ Giovanni Poggi, *il Duomo di Firenze* (Berlín: Verlag Von Bruno Cassier, 1909), 207: “Item, intellecto qualiter a multo tempore citra semper in ecclesia- Marie del fiore stetit et fuit unum altare sub titulo santi Sebastiani martiris ob memoriam victorie habite pro commune Floretie die festivatis ipsius ob cuius recordationem semper quolibet anno veniunt in dicta ecclesia dicta die ad offerendum et oblationem faciendum domini cum collegiis, et quod altare ubi era test. Destructus, quia est extra designum ecclesie, et qupd omnes capelle sunt titulate, volentes quod fuit noviter observetur quod capella iusta ianuam medius in facie anteriori que vocatus della pietà sive della Trinità in futurum vocetur la capella di s. Bastiano et quod ibi ponatur tabula s. Bestiani quousque alias deliberabitur”.

⁸⁵⁶ Timothy Verdon, “The Intercession of Christ and the Virgin from Florence Cathedral Iconographic and Ecclesiological Significance”, en *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports*, editado por Caroline Villers (Londres: Archetype Publications, 2000), 52.

⁸⁵⁷ Beth Williamson, “The Cloisters Double Intercession. The Virgin as co-redemptrix”, *Apollo* 152 (2000): 51-52.

⁸⁵⁸ Una aproximación a las diversas escenas que aparecen en los murales gallegos es: Alicia P. Suárez-Ferrín, “la iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI. Una vista panorámica”, *Anuario Brigantino* 28 (2005): 303- 350.

El templo construido entre finales del siglo XII e inicios del XIII, presenta un ciclo pictórico de suma importancia.⁸⁵⁹ Se sabe exactamente la fecha de finalización del mismo debido a la inscripción “Era Domini M CCCC LXII AÑOS”.⁸⁶⁰ También, en la mencionada inscripción se alude al promotor de la obra, el prior don Vasco, que ha sido identificado por Lucas Álvarez y Lucas Domínguez con un abad y prior denominado en la documentación como don Vasco o Velasco durante 1457 y 1472.⁸⁶¹



Fig. 72. Juicio Final. *Iglesia de San Vicente*. Finales del siglo XV. Pompeiro, Lugo.

Las pinturas al fresco muestran un sugestivo programa, conformado por diversas escenas cristológicas con las que se enfatiza la idea de la Vida, Muerte y Resurrección. Suárez Ferrín anotó la presencia de diversas manos en la ejecución del ciclo- ya fuesen de diversos maestros o talleres-, manifestando también que estos probablemente fueron realizados por maestros nórdicos: “Este maestro se adscribe al estilo gótico-hispano-flamenco, pero se muestra más inclinado hacia el componente europeo, hacia el estilo

⁸⁵⁹ Las cuestiones relativas a su construcción: Ramón Yzquiero Perrín, “San Vicente de Pompeiro y San Martín de Xubia: dos monasterios benedictinos pertenecientes a Cluny”, *Anuario Brigantino* 35 (2012): 321-348.

⁸⁶⁰ Alicia P. Suárez-Ferrín, “Las pinturas murales de San Vicente de Pompeiro (Patón, Lugo)”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo* 10 (2001-2002): 53.

⁸⁶¹ Lucas Álvarez, M y Lucas Domínguez, P. *El priorato benedictino de San Vicente de Pompeiro y su colección diplomática en la Edad Media* (Sada: Seminario de Estudos Galegos- Ediciós do Castro, 1996), 255-303.

figurativo nacido en Flandes que hacia el peninsular”⁸⁶² Posteriormente, alude a la existencia de un maestro perteneciente al estilo hispano-flamenco. Probablemente no se puede asegurar cuál de las dos posibilidades es la certera ya que, durante estas fechas, está más que documentada la presencia de artistas nórdicos, así como el conocimiento de modelos nórdicos por parte de artistas hispanos que desarrollan y adecuan a las necesidades de sus promotores.

Entre ellas, nos aproximamos a la representación del *Juicio Final*, desarrollado en el muro norte de la iglesia en dos registros: el primero alberga la escena del Cristo-Juez acompañado por tres Santos y dos ángeles; uno inferior conformado por los elegidos- a la derecha del Juez- y los condenados- a la izquierda-. Centrándonos en el primero, se muestra a Cristo apoyando sus pies sobre la bola del mundo, realizando un gesto con el que divide a los bienaventurados de los condenados. A la derecha de Él, se dispone una figura femenina identificada como la Virgen, cubierta por un manto sobre sus hombros, sobresaliendo entre sus vestiduras uno de sus senos, realizando su rol de mediadora y coredentora en la escena, buscando la misericordia del Hijo. Asimismo, la inclusión de la citada imagen de María ha sido relacionada por Suárez-Ferrín como un contexto devocional que “dejaba bastante que desear”. De hecho, Lucas Álvarez y Lucas Domínguez analizaron que desde finales del siglo XIV se produjo un desorden en el ámbito religioso.⁸⁶³ Podemos llegar a pensar en que, en un momento de desconcierto, se entiende que se produzca la realización de esta imagen. Sin embargo, podemos advertir que esta no es una respuesta satisfactoria. Como hemos demostrado a lo largo de este trabajo, este motivo había aparecido en diversos lugares y contextos. Probablemente su inserción esté ligada a su función como intercesora, junto a San Juan, en el Juicio Final, enfatizando su rol de intercesora que será buscada por los fieles, en este caso, por la audiencia que la recibía: los frailes del convento.

A diferencia de lo visto en zonas como Italia, el ámbito castellano tuvo predilección por la representación de la mediación mariana en una postura orante, tanto en pintura mural como en tabla. Son diversos los ejemplos castellanos en los que se manifiesta esta idea, pero podemos citar el caso del *convento de san Pablo* de Peñafiel,

⁸⁶² Alicia P. Suárez-Ferrín, “Las pinturas murales de San Vicenzo de Pombeiro (Patón, Lugo)”, 66.

⁸⁶³ Lucas Álvarez, M y Lucas Domínguez, P. *El priorato benedictino de San Vicenzo de Pombeiro y su colección diplomática en la Edad Media*, 20-21.

en el que se evidencia unas pinturas murales en el muro occidental, donde la mediación mariana es expresada por medio de la posición orante de sus manos (Fig.73).⁸⁶⁴

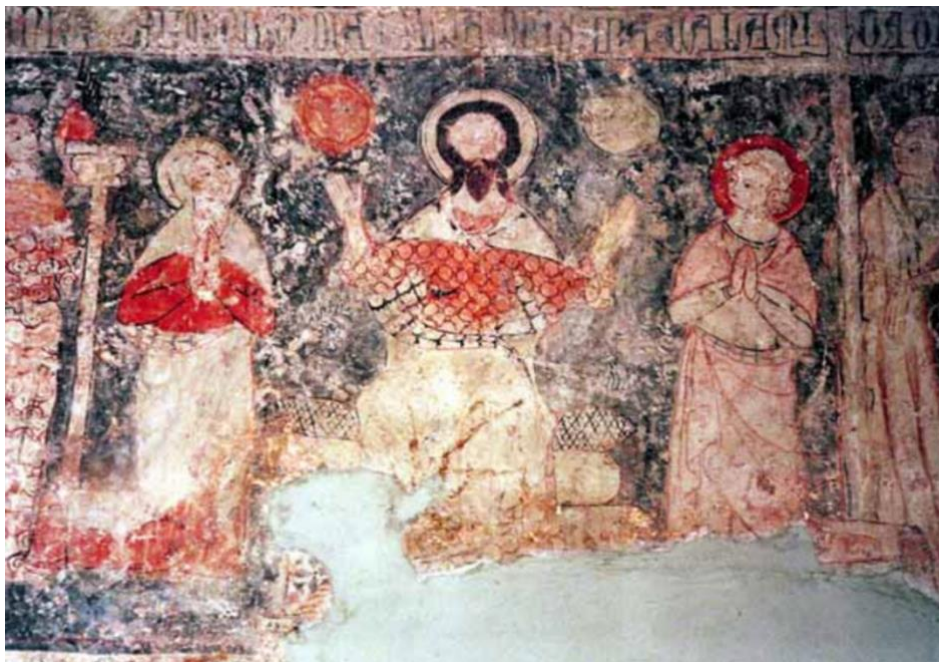


Fig.73. Detalle del Juicio Final. Ca.1360-1380. Convento de san Pablo de Peñafiel, Valladolid.

La misma pose se repite en la pintura del Juicio Final en la *Catedral Vieja de Salamanca*, realizada por Nicolás Florentino, donde María aparece arrodillada, en actitud orante, mientras que Cristo exhibe la llaga de la Pasión. Igualmente, un esquema muy similar se repite en una tabla del *Juicio Final* procedente del Museo Diocesano de León, en la que se muestra una peculiaridad compositiva, ya que solo aparece como intercesora la Virgen, sin la presencia de san Juan (Fig.74). Sin embargo, no se le concede un mayor protagonismo a su figura en esa pose orante, sin mostrar uno de sus senos para aludir a su mediación.

⁸⁶⁴ Se han mencionado diversas fechas para la ejecución de las misma. Gutiérrez Baños estableció que estas deberían ser posteriores a la conclusión de la iglesia en 1340. Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura del estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de la pintura mural y sobre tabla*, 411-413.



Fig.74. *Juicio Final*. Siglo XV. Museo Diocesano, León.

A lo largo del siglo XV la representación de la *Scala Salutis* fue desarrollándose en diversas miniaturas y pinturas de una forma muy insólita, insertándose en otras escenas como la *Crucifixión*. Un ejemplo de ello lo hallamos en la *Crucifixión* que aparece en el *Libro de Horas* de Catalina de Cleves - Nueva York, The Morgan Library, MS M. 917/945 - (Fig.75). Este libro de horas fue producido aproximadamente en 1440 para Catalina de Cleves, duquesa de Güeldres. Su interior está conformado por distintas partes siguiendo el esquema típico que presentaban estas producciones desde finales del siglo XIV: un calendario, las Horas de la Virgen, Lecciones del Evangelio, Horas de la Cruz, Horas del Espíritu Santo, los salmos, Letanía, Oficio de los Muertos, una docena de sufragios y dos oraciones destinadas a la Madre de Dios: *Obsecro te* y *O intermerata*.⁸⁶⁵ El manuscrito está conformado por unas 157 imágenes distribuidas en 350 folios. Entre las diversas escenas es necesario destacar la composición de la *Crucifixión*. A la derecha

⁸⁶⁵ Roger S. Wieck, *Painted Prayer: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art* (Nueva York: George Braziller y Pierpont Morgan Library, 1997), 9-10.

de la representación se muestra a la promotora de la obra, Catalina, arrodillada y acompañada por su santo protector o un obispo – que aún no ha sido identificado-; a la izquierda, a la Madre de Dios que no aparece desmayada como fue común en esta escena, sino que se muestra erguida, exhibiendo uno de sus senos sobre el que está saliendo leche.



Fig.75. Nueva York, The Morgan Library, MS M. 917/945, fol. 160. Maestro de Catalina de Cleves. *Crucifixión*, *Libro de Horas de Catalina de Cleves*. Ca. 1440.

El seno mariano que muestra la leche apela directamente a Cristo, recordándole que fueron esos mismos los que le amantaron durante su infancia, intentando lograr no solo la intercesión por la fiel, sino también la garantía de su salvación. De igual manera, se puede observar cómo se configura un diálogo entre la divinidad, participando solo María, Jesús y Dios, mientras que Catalina dirige su mirada hacia el libro, como si ella estuviese concentrada en la súplica, pudiendo contemplarse esa imagen como una

recreación mental a partir de lo visto y lo “vivido”, como fue común en las prácticas devocionales de la Baja Edad Media.

La intercesión queda reforzada no solo a través de la imagen, sino también del texto que la acompaña, enfatizando el carácter de mediación a través de las palabras que Catalina dirige a la Virgen: “ruega por mí, Santa Madre de Dios”. Esta súplica es respondida por la propia Madre que solicita interceder por la devota ante su Hijo: “debido a los senos que te amamantaron, ten piedad de ella”. La petición es recogida por Cristo, quien eleva su vista para dirigirse a Dios: “Padre, perdónala por mis heridas”. Ante estas palabras, el Padre la acepta:” Hijo, tu petición ha sido escuchada”. Los vocablos expuestos evidencian cómo Catalina se dirige a la propia Madre de Dios, conectándose de forma física y devocional, como propuso Amanda Hawkins. En este sentido, el vínculo se ha establecido entre ambas partes de sus propios cuerpos, en los que se pretende ensalzar su papel materno. Su seno apela a su realidad corporal y física, expresada en su rol como madre; aspecto que compartía con la propia duquesa. Por lo que ese gesto puede comprenderse como un acto de contemplación y devoción, asegurando la vida eterna por medio de la expresión de su piedad.⁸⁶⁶

La razón de la aparición de esta original imagen está vinculada a las palabras de intercesión que aparecen en el texto de la misa, como han sugerido Barbara G. Lane y John Plummer.⁸⁶⁷ Una de las oraciones está dirigida al Hijo y a la Madre, solicitando su ayuda para su salvación. La misa finaliza con esa apelación íntima de Catalina dirigida primero a la Virgen y después a Cristo. Así, aunque en esta representación Catalina no se halla en un Juicio Final ni muerta, se enfatiza el vínculo con el contexto escatológico y la búsqueda de la redención. En este sentido, Steven Stowell describió las imágenes de la siguiente forma: “Se pintan para ser contempladas por el lector que medita sobre su significado. No remiten al texto, van más allá de él [...]”⁸⁶⁸ Por lo tanto, la Crucifixión muestra el deseo de súplica y salvación que buscaba Catalina cada vez que se aproximaba a la oración. Una búsqueda manifestada también en otras imágenes como la dedicada al

⁸⁶⁶ Amanda Hawkins, “Illuminating the Sacred as Tangible: Catherine’s Private and Multi-Sensory Access to the Divine in the Hours of Catherine of Cleves”, *Art History Honors Projects* 3 (2012): 14-15.

⁸⁶⁷ Barbara G. Lane, “The Symbolic Crucifixion in the Hours of Catherine of Cleves”, *Oud Holland* 87 (1973): 8-9 y John Plummer, *The Hours of Catherine of Cleves* (Nueva York: George Braziller Inc, 2002), 55-56.

⁸⁶⁸ Steven Stowell, “Reading the margins in the hours of Catherine of Cleves” *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 24 (2008): 392.

Juicio Final, en el que María vuelve a mostrar su pecho como símbolo de su mediación ante su Hijo y San Juan.

La intercesión de la Madre de Dios a través de su seno sólo apareció en algunos libros de horas que llegaron al territorio castellano en el siglo XV, ligados directa o indirectamente con los antiguos Países Bajos y el norte de Francia. En ambos territorios hubo una predilección por este motivo, quedando reflejado así en el Libro *de Horas de Leonor de la Vega* (ms. Micro 15142, f.119) en el *Libro de Horas de la reina de Suecia* (ms. Res 191, f.145v).⁸⁶⁹ Estos casos -al igual que el de Catalina de Cleves- nos adentran en el terreno de las imágenes devocionales y de carácter privado, presentando cómo la audiencia habría leído las oraciones y meditado sobre la imagen, llegando a visualizarse como un participante más de la misma, solicitando la intervención de María y el perdón de los pecados a su Hijo.

Textos e imágenes estaba correlacionados, demostrando claramente el significado de la compasión y la misericordia de María con sus fieles a través de un vínculo expuesto desde su maternidad y en los hechos de la Pasión. No hay que olvidar que tales imágenes podían enfatizar ciertas emociones como el amor o la compasión, generando en ellos una respuesta afectiva.

El siglo XVI muestra una de las primeras representaciones en tabla del Juicio Final, en el que aparece la Virgen mostrando uno de sus senos en la *iglesia de San Nicolás de Bari* en Burgos. La citada tabla, que también se piensa que pudo estar destinada a la *iglesia de Nuestra Señora la Blanca*, está atribuida al Maestro de los Balbases, inserto en el círculo de Alonso de Sedano.⁸⁷⁰ Se trata, a fin de cuentas, de otro ejemplo vinculado al conocimiento de modelos del mundo nórdico.

Las representaciones aquí expuestas denotan cómo la Corona de Castilla, entre los siglos XIII- XV, prefirió el modelo orante de María en las escenas del Juicio final, para

⁸⁶⁹ Ana Rodríguez, *Iconografía de los libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993) y Samuel Gras, *Luces del norte. Manuscritos iluminados franceses y flamencos de la Biblioteca Nacional de España* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Biblioteca Nacional de España, 2021).

⁸⁷⁰ Ibáñez Pérez ha establecido que la citada obra pudo ser encargada por la cofradía de las ánimas. Alberto C. Ibáñez Pérez, "Pinturas del Juicio Final", en *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León* (Valladolid: Fundación las Edades del Hombre, 1988) 338-341. También, Joaquín Yarza estableció que cualquiera que fuese su lugar de origen, su ubicación estaba en uno de los muros occidentales interior, en: Joaquín Yarza Lucas, "El Juicio Final del Maestro de los Balbases en San Nicolás Burgos", en *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al Profesor D. Alberto Ibáñez Pérez* (Burgos: Universidad de Burgos, 2005), 283-288. Esto fue continuado por Yésica Ruíz Gallegos, *Aproximación al estudio de la justicia divina en la corona de Castilla en la Baja Edad Media*, Tesis doctoral (Universidad del País Vasco, 2016) 369-370.

insistir más en su papel de intercesora que el de corredentora e intercesora a través de la imagen de María enseñando sus senos. La aparición del segundo motivo ya en el siglo XV en el ámbito castellano exhibe la predilección por continuar y reproducir los modos nórdicos.

A modo de colofón, el desarrollo que tuvo la imagen de María como intercesora en el Juicio Final fue variando en las postrimerías del medievo. Esas representaciones evidencian la devoción que adquirió la figura de María en esta labor: la importancia de compartir el desconsuelo con su Hijo, participando en la Redención de la humanidad. Y es esta misma quien busca el amparo y la solicitud de María en el último Juicio: es ella quien puede suplicar y llegar a conseguir la gracia divina para ellos. Las almas de los devotos se alimentaron del pecho de la Madre, entendiendo el significado de la Encarnación, alcanzando la comprensión de la compasión suscitada por la aflicción de Ella y de su Hijo. Por lo que la unión de la carne y la leche como símbolo del sacrificio conjunto garantizaban la salvación. En definitiva, la salvación provenía de esa compasión compartida que partía del propio amor desproporcionado entre la Virgen y Cristo, y que, si desmedido era este, también lo fue la compasión.

Bloque V. Conclusiones

The *Compassio Mariae* was seen throughout the medieval period via two dualistic and confrontational attitudes that tinged exegetical writings and visual representation: it was argued that her behaviour at the foot of the Cross was marked by fortitude, austerity and stoicism; against this, a second, much more complex vision of the Virgin's conduct began to germinate, in which, despite being aware of her co-participation in the Redemption, she could not help but suffer and anguish. Both visions were already combined in the medieval East, where, from the 5th century onwards, Mary enjoyed great prominence. Her definition as the Mother of God shaped the beginning of her cult in public life, but also the need for a more detailed approach to her figure in order to underline the importance of the question of the Incarnation. At a time when the dual nature of Christ was being questioned, it was necessary to approach his more human side, given to him by the Virgin.

In the case of her facet as *Mater Dolorosa*, none of the biblical sources attributed any sense of torture; only St. John alluded to her presence during the Crucifixion. It was not until the 6th century that the first hymn dedicated to Mary at the foot of the Cross by Romanos El Méloda began to appear. However, there were also hymns linked to the 4th and 5th centuries which clearly allude to the Marian lament, such as those of Ephrem of Syria and Jacob of Sarug. Both of these writings, while suggesting the sorrow suffered by the Virgin through scenes of great drama, are more focused on understanding the necessity of the events of the Passion in order to understand the work of salvation. Despite this, Romanos El Méloda presented an early dialogue between the Mother and the Son, full of pathos and poignancy, showing her perspective, which was intended to instruct and move his audience, revealing her as a model for the faithful to follow.

The pre-iconoclastic period, as manifested in the hymns alluded to here, exhibits the need to represent Mary's pain, to know what she experienced at the foot of the Cross, presenting an emotional content, albeit subject to Christological necessities. A similar question can be observed in the visual culture of the first centuries, where she is shown through her maternal facet, although trying not to delve into an external visualisation of the pain, as this could be seen as a lack of faith and, therefore, of decorum. Thus, exposing the Virgin's torment, whether rhetorically or visually, could be interpreted as disbelief in the Resurrection. This is why, throughout the 6th century, scenes such as the Crucifixion sought a much more austere formulation, without the presence of emotionality, as is evident in the image of Mary in the Crucifixion in the *Gospels of Rabula* (VI) and in the

Crucifixion on Mount Sinai (VI), in which the expression of torment is marked by a passiveness, and silence.

Emotionality was also present during the most controversial and darkest chapter in the history of the Empire: the Iconoclastic Quarrel. The debate over the role of Mary was prominent within the controversy itself on both sides. Although some were in favour of her images and others her detractors, she was revealed as a symbol of the mystery of the Incarnation, standing as a bridge between humanity and divinity. This judgement permeated the hymns and sermons in which Mary was given prominence for her role in the Redemption, and was brought to understand her most human side, because it was in her that the modification of matter took place: the Word became flesh. In this sense, her suffering was once again of interest to many writers.

The ninth century was the time of true emergence and manifestation of Marian compassion through various texts and images. One of the most prominent preachers of the time, George of Nicomedia, produced various visions of the Virgin's sorrow. In fact, many of these visions had their correspondence in visual terms, as in the *reliquary of the Vera Cruz* in the Vatican Museums from 930. It shows a unique and evocative representation of the unusual moment when Mary kisses the feet of her Son as she prostrates herself before the Cross, her affliction being expressed through the expressiveness of her bodily position and gestures. Similarly, this example manifests the relationship and transference from the rhetorical to the visual, showing how Christ's humanity was associated with his Mother, justifying the latter's role in Salvation.

The homilies on the Virgin's grief by George of Nicomedia not only opened the door to a new vision in art, but also to a new understanding of her grief, as it was to be seen as a means of deepening the bond with her Son, a union not achieved through grief but through empathy and love. A vision that continued to be explored by authors such as John the Geometrician and Simeon Metaphrastus.

Narrative compositions had manifested their desire towards the definition of Marian compassion, because of its inescapable connection with the Passion of Christ, becoming one of the main motifs also in the visual. This was shown through other iconographic motifs, but also through the reinterpretation of existing ones, introducing new elements such as the Virgin's fainting. Undoubtedly, the fading away already appeared as a sign of torture in ancient contexts or in other Byzantine scenes such as the story of the Forty Martyrs. However, its inclusion within the Christian religious framework linked to Mary began to develop gradually. Thus, an allusion to her torment

originated through the request for support sought from the beloved disciple, St John, as shown in the central panel of the folding altar with the *Crucifixion of Christ* in the Bode Museum of the 10th century or in the *Gelati Tetraevangelium* of the 11th century (Ms. Q-908). The first presentation of fainting is found in the scene of the Betrayal in the 11th-century *Theodore Psalter* (Add Ms. 19352), where Mary is supported by St John, accompanied by the Holy Women, to prevent her from collapsing. Visually presented are the words expounded by St John in his Gospel (19: 25-27) at the moment when Christ entrusts his beloved disciple to the Mother; an expression that used to be reflected in the Crucifixion and which appear in this scene to manifest the grief of his loved ones at his death, especially that of the Mother. Her fainting underlines the most maternal and human expression, emphasising the idea of the Incarnation. The visual manifestations analysed allow us to explore an issue that has been underlined in this research: it has traditionally been pointed out that the Marian fainting spell was a product of the West. However, the images examined here show that it was present at an earlier time in the East. And that there was probably a relationship of motifs and exchanges between the two places, leading to a more pathetic expression of this theme in the Western setting.

The fading scene continued to spread in other media such as mural paintings, in which the introduction of emotionality and affectivity was externalised, where the aim was not only to develop a liturgical experience, but also to stage and experience it on the part of the devotees. This is why the aforementioned motif can be understood as a liturgical image, the representation of which may have been linked to the appearance of homilies intended for the lament of the Virgin. Thus, the church of the *monastery of Mavriotissa* near Kastoria has a mural painting of the Crucifixion, in which the Mother of God is shown fainting, being supported on this occasion by the Marys. Through her spasm, she presents her maternal pain, but also her strength, exhibiting herself as a model in the liturgical painting, underlining her role as co-redeemer in a portrait marked by the idea of death and Resurrection.

The *Compassio Mariae* gained greater pathos during the 13th century, as exhibited in the fresco of the Crucifixion in the *church of the Holy Trinity* in Sopocani, where Mary's body again collapses into the arms of the beloved disciple, displaying through a non-violent gesture an intimate dialogue between the two in which a desire to share the other's torment, compassion, stands out. It was also included in other scenes such as in the Threnos. In the fresco of the *Threnos* in the church of *St Clement* in Ohrid (XIII), the Mother's spasm visually recreates Mary's pain associated with the evils of

childbirth, showing a greater expressiveness of emotion as opposed to the decorum that had occurred in other scenes such as the Crucifixion. In fact, her fainting began to gain expressiveness in the Lamentation scenes of the dead Christ in the West, manifesting the contacts and exchanges of models that occurred between the two loci.

In conclusion, the analysis of Byzantine visual representation shows us that fainting was employed within the liturgical sphere, probably related to the celebration of the Passion, seeking the public and affective participation of the audience. And it is precisely this context and function that allows us to argue that it did not develop as an independent and isolated panel - at least until the end of the 15th century and even into the 16th century - as it did in the West, where it had other functions and other contexts.

The West began to show an interest in the question of compassion from the 12th century onwards. However, as we have proposed in this paper, some writers approached the subject at an earlier period, such as Rábano Mauro, who argued that her torment was so strong that it afflicted her, which led to her death in her soul. From the tenth and eleventh centuries in the English sphere there was also an approach to her grief, with a more distant view of the historical events and a much more affective perspective, reflected in their texts and images. Writings such as those of Bede or the *poem of Blathmac* present Mary from the perspective of compassion and intercession; points also taken up in early English visual culture, specifically in a series of Crucifixion miniatures of the tenth and eleventh centuries in which the fulfilment of the Incarnation is evident. In them, the Virgin is revealed in her strength and stoicism already confirmed in the theological picture, but also in pathos and affliction.

The visual representations emphasised not only the suffering of Christ as the primary element of the meditation, but also that of the Mother, through a series of varied formulas. Firstly, the inclusion of her and the beloved disciple announces another way of contemplating and understanding the Crucifixion: not from a historical point of view, which would imply the presence of the thieves, but rather from a devotional and emotional point of view, where the desire was to remember the agony of Jesus through the presence of the Virgin, as manifested in the Crucifixion of the Ramsey Psalter or in the image of the Crucifixion in the Gospel of Judith. Both are concerned with highlighting the sentiments of maternal pain, proposing it as a model of faith, seeking to generate compunction and compassion in the viewer. Compunction was one of the most important affections in the Middle Ages, designating an emotion that went beyond sadness, configured as an affective response to God, arising from the memory of fear and sin.

Similarly, compassion was understood as an affection aimed at suffering with the pain of another; an emotion that was harvested by the Virgin and promoted towards the faithful, thus establishing what to feel and how to feel it.

Meditation on Mary's suffering reached a new level from the 11th and 12th centuries onwards, when a series of writings emerged that sought to show and emphasise the Virgin's agony, showing that, in contrast to the previous stage in which her pain was linked to the Incarnation, there was a desire to approach her attitude at the foot of the Cross. Precisely in the work of St. Anselm, where her personal experience was introduced into the events of the Passion, an attempt was made to configure a path of empathetic contemplation with her torment. This vision was continued by other theologians such as Eadmer, John of Fecamp or Anselm of Lucca, who promoted a participation in his anguish. Many of their writings were received by a female audience in which they specified how to contemplate and meditate on the compassion of the Virgin. In fact, on some occasions, compassion will be associated with female practice, that is, understood as an emotion associated with this gender, even if it was employed by men, since medieval thought was marked by a greater identification of the affective and the carnal with the female gender, which gave it a greater possibility of identifying with the affliction of the Son and the Mother. However, this did not prevent men, clerics and laymen alike, from experiencing their grief.

In the twelfth century, the vision of compassion was defined by St. Bernard of Clairvaux, who proposed how the torture of the Mother of God was more enormous and colossal than that of a martyr because she suffered bodily with her Son, even to the point of dying with Him. This challenged the very perspective of affliction, for the anguish felt by one could not be fully experienced by another. Despite this, Mary continued to be proposed as a devotional and ethical model, as also explored by Arnold of Chartres, who proposed a new sense of compassion, comparing it to the Passion to show that a joint sacrifice took place.

Theological interpretations had resonances in the images, where attempts were made to visualise the physical and emotional pain of the Mother through fainting. One of the earliest representations, such as the *Crucifixion* of the *Albano Shrine* (XII), shows the connection with the Eastern world in the way the fainting was depicted. In the West, however, exegetical thinking gradually expanded, and other interpretations of the *Compassio Mariae* came to be seen. For Rupert of Deutz, his grief was similar to that of a birth that took place during the Crucifixion, related to the commendation that Christ

requested of St. John, generating precisely the idea of a maternity that developed at the foot of the Cross, where the Virgin becomes the mother of humanity. This theme was a great success in literature and in images: her agony, like the death of her Son, brought about the Redemption. In this respect, Amadeus of Lausanne went on to describe her affliction as if it were a real birth; Anthony of Padua alluded to the term *partus dolorosus* to reveal how the Virgin's anguish was closer to the torture of childbirth. Finally, Albert the Great declared that Mary paid her debt to nature by enduring greater pain on Calvary than at the moment of Christ's birth.

The conception of a painful birth on Calvary also began to take hold in visual culture: the faintness was interpreted as the death of the soul of the Virgin, who suffered at the sight of her Son, but also as a symptom of the pains of childbirth. Precisely both interpretations are reduced in the image, although, as we have indicated in the research, there was a combination of the fainting with the presence of her bulging belly. Thus, these were not two independent concepts, but rather complementary ones. One of the earliest depictions in the chapel of *St. Clement* in Schwarzheldorf, from the second half of the 12th century, presents us with a vision of the Crucifixion in which Mary is about to faint in the arms of St. John, while he places one of his hands on her womb, showing how the source of salvation comes from the mother's womb. In fact, although the Byzantine model is followed, St John's unusual gesture points us towards a Western composition, in which the role of the Virgin was intended to be emphasised. Likewise, the aforementioned conception became increasingly evident, being introduced in various media and used in different contexts throughout the 13th century. We can point out its inclusion in the *Pulpit of the Baptistery of Pisa* by Nicola Pisano (1260), where its spamo -following the Byzantine style- shows the song of bitterness linked to its function: the baptismal font as a symbol of the womb of the Virgin and womb of the Church, since just as she gave birth to the saviour and thus to humanity, the water generated in the font gives rise to the faithful, who, through the sacrament of baptism, attains salvation. A second example, linked to a devotional, public and feminine setting, is the diptych of *The Crucifixion, Virgin and Child and Saints* attributed to Bonaventure Berlinghieri (1255-1265), which shows how the Virgin's collapse re-emphasises the idea of salvation, creating a parallel between her bodily attitude and that of Christ.

Throughout the thirteenth and fourteenth centuries the presence of the fading away gained greater pathos, to the point of representing the body of the Virgin lying completely flat on the ground, and was introduced into a public and private devotional

framework, as depicted in Bernardo Daddi's *Crucifixion* (1330-1335). However, the experience of the contemplation of compassion in writings and visual representations continued to be rejected and disapproved of by ecclesiastics as it could revalorise the practices of mourning and feminine mysticism. Criticism was also directed at the image, which affected the visual culture, seeking a new way of representing the fainting, but without detracting from the decorum of the Virgin. In the former Netherlands, a model was sought that was far removed from theatricality and lack of control, in which she would be understood in terms of the mastery of affliction, following the ideal defended and advocated by the *Devotio Moderna*. More restrained representations were requested, in contrast to what was happening in the European context, as shown in the *Descent from the Cross* (Before 1443). The Marian collapse is not complete as it does not touch the ground, creating a parallelism between the body of the Son and the Mother, seeking the experience of the *Imitatio Mariae* and the *configuratio*, that is, the need to affectively imitate the affliction of the Virgin. Likewise, the *Vienna Triptych* (1443-1445) continues the same scheme, in which she manifests her compassion not through fainting, but by placing herself at the foot of the Cross, exhibiting an interior and controlled experience.

The *Compassio Mariae* spread throughout Europe, reaching places such as the Crown of Castile, and began to feature in texts and images from the 13th century onwards, in which she was seen through pain and example. In the *Cantigas de Santa María* (XIII), 50 and 140, as we have analysed above, one of the forms of compassion is shown with Mary kneeling at the foot of the Cross. Both miniatures display one of the earliest examples of compassion and intercession, showing Mary prostrate at the foot of the Cross, embracing it. The inclusion of this motif alludes to the presence of theological texts centred on Mary's sorrow that circulated throughout Europe: we refer not only to the thought of Saint Bernard and Franciscanism, but also to that of other theologians such as Paschasius Radabertus or the *Liber Mariae* by Juan Gil de Zamora. To this is added the need to examine the corporeal attitude of the Virgin in them, proposing that a model was chosen in which her stoicism and heroism could be glimpsed, reaffirming the importance of the dogma of the Incarnation.

From the 13th century onwards, other views of compassion also developed, in which the Virgin's fainting gradually became popular in Castile. For example, the analysis of the painting of the *Chapel of San Martín* in the old cathedral of Salamanca, offers a representation of the theme in mural painting, demonstrating the knowledge of the the inclusion of the same in this territory, as well as a possible link and artistic exchange

between the Castilian area and England. Likewise, its inclusion here shows the importance of the devotional question, as during these times there was a knowledge of texts such as those of Albert the Great, who explored the idea of Mary's spiritual motherhood. This is why the painting could again refer us to a message of salvation and intercession.

The reception of compassion in Castilian devotion was peculiar in that, in contrast to a European context in which devotional literature predominated, there was no great proliferation of prayers aimed at empathetic meditation here, as many of the main works, such as Ludolph of Saxony's *Vita Christi*, were not translated until the early 16th century. This does not mean that there were not some copies that were not translated into Spanish. Despite this, writers from the Peninsula such as Ramón Llull, Francesc Eiximenis, Constanza de Castilla, among others, reflected on the emotion of compassion linked to the Mother of God, whose response became the best model for the devotee to follow. In fact, throughout the 15th century the Mother of God became the protagonist of several of these writings, where her compassion is contemplated, visualised and experienced, but as is her stoicism and strength. This sensitivity was a response to a Castile marked by multiconfessionality, where, in the 15th century, there was an attempt at sincere conversion of the other faiths. However, the optic developed in Castile did not mean that an affective and empathetic experience of compassion did not flourish, as manifested in images such as the Museo Nacional del Prado's *Retablo de don Sancho de Rojas* (1415-1420). It depicts a vision of fainting in which she continues with Italian models, depicted lying completely flat on the ground. This can be interpreted from a perspective marked by a didactic, catechetical and devotional function, in which her collapse cannot be seen from a position of strength or as a mystical ecstasy, but rather as an allusion to the pains she suffered during childbirth in the Passion - as her body position, her loose hair and the hand that Saint John places on her womb suggest - emphasizing her role as co-redeemer and her work in the Redemption.

The depiction of Mary's fading had been developed elsewhere on the Peninsula - such as in *Pamplona Cathedral* (1330-1335) and in the *Monastery of Pedrables* (1346) - as well as in Castile - the *Chapel of San Blas* in Toledo Cathedral (1400-1422) - where the *Crucifixion* in the church of *San Lorenzo* in Cordoba (late 14th and early 15th century) is the most notable painting that has enjoyed little historiographical success. The latter were probably intended for a multi-confessional audience, showing how there is a recreation in the suffering of Christ, but also in the Mother from her fainting. Also in a

very similar context is the *Altarpiece of the Life of the Virgin and Saint Francis* attributed to Nicolás Francés (1445-1460), where we find another way of representing the *Compassio Mariae* in which a parallel is drawn between the moment when the lance is thrust into Christ and the Mother's fainting, as if it were a joint sacrifice, an aspect popularised by the order to which the altarpiece is linked: the Franciscans. The Virgin is not shown fainting towards her Son, but gazes straight ahead, as if inviting the viewer to share in the Passion through her torture. The aforementioned altarpiece attributed to Nicolás Francés does not show the Mother of God completely fainting, unlike the example of Sancho de Rojas or the main *altarpiece* in the *Old Cathedral of Salamanca* (mid-15th century). This attitude would continue and would be the predominant one in devotional painting in the second half of the 15th century, where the fainting, although coexisting with other representations such as those of Mary at the foot of the Cross, was interpreted in a more decorous manner in which the image of an exacerbated collapse gave way to a more controlled vision, continuing with that new interpretation of the image which had already been advocated in places such as the former Low Countries.

The Castilian artistic landscape of the second half of the 15th century was perceived from the reception of the Nordic models, where the clientele showed a predilection for them due to their technical perfection and realism. However, in the Castilian context, despite this acceptance, many of these models were adapted to the tastes and interests of the clientele who demanded them. We can highlight the Crucifixion attributed to the Master of Avila, which shows another way of alluding to compassion: not by means of fainting, but through the position at the foot of the Cross, where her hands and face convey to the viewer a contained, interior torment. Ultimately, throughout the lines of this work, the aim has been to insist on the leading role of the Virgin in Castilian devotion, manifested in the formula of fainting, which was inserted in images used in a public, private and multi-confessional devotional sphere.

The journey through the *compassio* concludes with a new way of approaching her, in which a second dimension dominated: her intervention. On this occasion, it was not a question of exposing the Mother's anguish, but of showing her role as mediator before her Son through the exposure of her breasts. If she suffered great torment when she witnessed the death of her Son, the vision of intercession through the Marian breasts at the Last Judgement was propagated in various representations. The vision of intercession through the Marian breasts at the Last Judgement was propagated in various representations. In the Castilian context, we can point to three from the 13th century: the

Cantigas de Santa María, 50 and 80, and the mural painting located in the *tomb of the dean Alfonso Vidal* (1290). In the case of the former, their inclusion is linked to the promotion of Marian worship, highlighting her role as intercessor. In the second, we are faced with an example linked to the funerary context, in which her image is linked to the need to promote mediation for the faithful found there, guaranteeing their salvation. In fact, these three images could have been modelled on English models.

These representations show a form of Marian intercession that later gave rise to the iconography known as *Scala Salutis*, in which the mediation of the Mother to the Son before the Father takes place. This resulted in its multiplication in numerous images both in Europe and in the Iberian Peninsula, although no example has been found in the Castilian context. Here, a much more solemn image of mediation was chosen, with the Virgin in a praying position.

Finally, the Mother of God was presented in the late medieval period as a figure close to the faithful, one who asked to share their emotions, to identify with her. But, at the same time, a paradoxical situation arose: closeness was also remoteness, since it was, she who gave birth to the divinity, differentiating herself from the rest of the mothers, participating in the Redemption. In spite of this, the Passion became visible through her gaze, where compassion was the feeling that showed the immense pain she suffered, inviting the audience to share it. And it was precisely this ordeal that gave her role as mediator between divinity and the devotee. This emotionality, her compassion, permeated images, theatrical compositions, writings and the liturgical celebration itself, being used both in a public and private setting, marking the devotional practices of the late Middle Ages.

Bloque VI. Bibliografía

Fuentes primarias

- Adán de Perseigne. En su *epístola VIII: Ad Stephanum Carthusien-em monachum et priorem de postis*. En: *Patrología Latina*, CCXI.
- Alfonso X. *El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X. Ms. T.I.1 de la Biblioteca de El Escorial*, edición facsímil. Madrid: Edilán, 1979.
- *Anselmi Cantuariensis archiepiscopi opera omnia*, vol. III, editado por F, S, Schmitt. Seckau: Seccovii 1946-1961.
- Arnaldo de Chatres, *De laudibus B. Mariae Virginis*, en *Patrologia latina* 189.
- *Breviario de la Virgen y misal votivo*. Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/953.
- De Aquino Santo Tomás. *Cuestiones disputadas sobre la verdad (De veritate, cuestión 26. Las pasiones del alma)*. Pamplona: Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, 2016.
- De Asís, Francisco. *Opuscula Sancti Patris Francisci Assisiensis I*. Bibliotheca Dranciscana Ascetica, 1904.
- De Berceo, Gonzalo. *Obras completas III: El Duelo de la Virgen, Los Himnos, Los Loores de Nuestra Señora y Los Signos del Juicio Final*, editado por Brain Dutton. London, Tamesis, 1975.
- De Berceo, Gonzalo. *Obra completa de Gonzalo de Berceo*, coordinada por Isabel Uría Maqua. Madrid: Espasa-Calpe S.A, 1992.
- De Bonneval, Ernaldo. *De laudibus Beatae Mariae Virginis*. En *Patrologia latina* 183.
- De Castilla, Constanza. *Libro de devociones y oficios*. Madrid, Biblioteca Nacional, Mss/7495.
- De Castilla, Sor Constanza. *Sor Constanza de Castilla: selección de textos del Devocionario de sor Constanza de Castilla* (Edición a cargo de María del Mar Cortés Timoner). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.
- De Claraval, San Bernardo. *De aquaeducto*. En *Patrologia latina* 189.
 - *Obras completas de San Bernardo IV: Sermones litúrgicos*. Madrid: Biblioteca Autores Cristianos, 2006.
- De Coinci, Gautier. *Les miracles de la Sainte Vierge traduits et mis en vers par Gautier de Coincy, prieur de Vic-sur-Aisne et religieux bénédictin de Saint Médard les Soisson*, editado por Abbé Poquet. París: Parmantier et Didron, 1857.

-*Les Miracles de Nostre Dame*, 4 vol., editado por Frédéric Koenig. Ginebra: Droz, 1961-1970.

- *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*, editado por Kathy M. Krause y Alison Stones. Turnhout: Brepols, 2006.

- De Mendoza Fray Íñigo. *Coplas en que pone la cena que Nuestro Señor hizo con sus discípulos quando instituyó el sancto sacramento del su sagrado cuerpo*. Madrid, Biblioteca Nacional, INC/2900.
- De Padua, San Antonio. *Sermones: Domingo I Después de la Natividad del Señor*, 1595.
- De Nicomedia Jorge. *Oratio in sepulturam Jesu Christi*. En: *Patrologia graeca* 100.
- *De Nisibis San Efrén. Himnos de Navidad y Epifanía*, editado por Efrem Yidiz Sadak. Madrid: San Pablo, 2016.
- De San Pedro Diego. *Siete angustias de nuestra señora la Virgen Maria muy devotas y contemplativas*. Valencia: Imprenta de Cosme Granja, 1701.
- De Suecia Santa Brígida. *Las Profecías y Revelaciones de Santa Brígida*. Madrid: Santidad Editorial, 2021.
- *Del ensañamiento del coraçon*, impreso por Juan Porras (Salamanca, 1498). Madrid, Biblioteca Nacional, INC/949.
- Eadmer. *De compassione Beatae Mariae pro Filio Crucifixio*. En: *Patrologia Latina*, 159.
- Eiximenis, Francesc. *Libro de los ángeles*. Madrid, Biblioteca Nacional, Mss/62.

-*Libro llamado de las Donas*. Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 6228.

-*Vida de Jesucrist*. Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 4187.

- Éphrem de Nisibe, *Hymnes sur la Nativité*. Introduction par François Graffin, traduction du Syriac et notes par François Cassingena-trévedy (*Sources Chrétiennes* 459). Paris: Les Éditions du Cerf, 2001.
- Fernández, Lucas. *Auto de la pasión*. Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1942.

- Gómez Manrique. *Cancionero de Gómez Manrique, publícale con algunas notas D. Antonio Paz y Mèlia, tomo II*. Madrid: colección de escritores castellanos, 1885.
- Günzel, Beate. *Ælfwine's Prayerbook*, London, British Library, Cotton Titus D. xxvi + xxvii. Londres: Henry Bradshaw Society, 1993.
- Kempe, Margery. *Libro de Margery Kempe: la mujer que se reinventó a sí misma*, traducción por Salustiano Moreta Velayos. Valencia: Universidad de Valencia, 2012.
- *Liber de Passione Domini*. En *Patrologia Latina*, 182.
- López de Salamanca, Juan. *Libro de las historias de Nuestra Señora* (Ed. Arturo Jiménez Moreno). Logroño: Fundación San Millán de la Cogolla, 2009.
- Llull, Ramón. *Árbol de la Ciencia de el muy iluminado maestro Raymundo Lulio*, traducido por Maeftro de Campo General Don Alonso de Zepeda y Adrada. Bruselas: Francisco Foppens, impressor y mercader de libros, 1663).
 - *Obras Literarias*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1948.
- Orígenes, *Homilías sobre el Evangelio de Lucas*, traducción por Agustín López Kindler. Madrid: Ciudad Nueva, 2014.
- San León. *Sermo LXIII, De Passione Domini XII*. En: *Patrologia Latina* 54.
- Venerabilis, Beda. *Opera homilética. Opera rhythmica*, editado por J. Fraipont Hurst. Turnhout: Brepols, 1955.

Fuentes secundarias

- Abedlaziz, Eman. “Motherhood Scenes on Ancient Greek Funerary Stelai”. comunicación en *Seventh World Archaeological Congress*, Jordan, 13 al 18 de junio (2012): 1-12.
- Alcoy, Rosa. *Contextos 1200 i 1400: Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos cavis de segle*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012.
 - “Los referentes de Ferrer y Arnau Bassa en la pintura italiana: hipótesis sobre sus viajes de Formación”. *Hortus Artium Medievalium* 20 (1) (2014): 357-371.
 - Anticipaciones del Paraíso: El donante y la migración del sentido en el arte del occidente*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Alexiou, Margaret. “The lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song”. *Byzantine and Modern Greek Studies* 1 (1975): 111-140.
- Alibegasvili, Gajane V. “L'Art de la miniature et la peinture de chevalet en Géorgie du XIe au debut du XIII siècle (Origines et voies de développement)”, Second International Symposium on Georgian Art, Tbilisi, 1977, 9-10.
 - “Les étapes du developpement de la miniature géorginne médiévale”, En *IV International Symposium on Georgian Art*, Tbilisi, 1983.
- Andaloro, M. Bordi, G. y Morganti, G. *Santa María Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Roma, 17 marzo- 11 settembre 20016)*. Roma: Mondadori Electa, 2016.
- Anderson, Jeffrey C. “On the Nature of the Theodore Psalter”. *The Art Bulletin* 70 (1988): 550-568.
- Angiola, Eloise M. “Nicola Pisano, Federigo Visconti and the Classical Sytle in Pisa”. *The Art Bulletin* 59 (1977): 1-27.
- Angheben, Marcello. “The Humanisation of God’s Image in Pre-Conquest English Manuscripts and the developpement of affective piety” (en prensa)
- Ángulo Íñiguez, Diego. “La pintura trecentista en Toledo”. *Archivo español de arte* 7 (1931): 23-30.
 - “Restauración de monumentos en Salamanca”. *Archivo Español de Arte* XXV (1952): 205-207.
- Arentzen, Thomas. *The Virgin in Song: Mary and the Poetry of Romanos the Melodist*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2017.

- Arentzen y Cunningham, Mary B. *The Reception of the Virgin in Byzantium: Marian Narratives in Texts and Images*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2019.
- Aron-Beller, Katherine. “The Jewish Image Desecrator in the Cantigas de Santa Maria”. *Ars Judaica: The Bar Ilan Journal of Jewish Art* 14 (2018): 27-45.
- Arrington, Nathan T. “Touch and Remembrance in Greek Funerary Art”. *The Art Bulletin* 100 (2018): 7-27.
- Astell, Ann W. “Tota Pulchra Es”: Mary, the Song of Songs, and the Sacraments”. *Marian Studies* 68 (2017): 1-36.
- Atanassova, Antonio. “The Theme of Marian Mediation in Cyrial of Alexandria’s Ephesian writings”. En *Presbeia Theotokou: The Intercessory Role of Mary across Times and Places in Byzantium (4th-9th Century)*, editado por Leena Mari Peltomaa y Andreas Kulzer, 109-114. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2015.
- Bacci, Michele. *Iconografia evangelica a Siena: dalle origini al Conclio di Trento*. Siena: Monte dei Pachi di Siena, 2009.
 - “Pratica artistica e scambi cultural nel Levante dopo le crociate”, en *Medioevo: le officine. Atti del convegno internacionales di studi (Parma, 22-27 settembre 2009)*, editado por Arturo Carlo Quintavalle, 494-510. Milán: Electa, 2010.
 - “Marian Icon Worship as a Medium of Transcultural Exchange in 14th-Century Bohemia”. En: *Central Europe as a meeting point of visual cultures. Circulation of persons, artifacts and ideas*, 53-76, editado por Ivan Foletti, Ondřej Jakubec y Radka Nökkala Miltová. Roma, Viella Libreria, 2021.
- Backhouse, Janet. “The making of the Harley Psalter”. *British Library Journal* 8 (1984): 97-113.
- Bagnoli, M. et al. (Eds.), *Treasures of Heaven: Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*. Londres: British Museum, 2011.
- Bakker, Willem Frederik y Philippides, Dia Mary L. “The lament of the Virgin by Ephraem the Syrian”. *Enthymēsis Nikolaou M. Panagiōtakē* (2000): 9-56.
- Barasch, Moshe. *Gestures of despair in Medieval and Early Renaissance Art*. Nueva York: New York University Press, 1976.
 - “The Crying Face”. *Artibus et Historiae* 8 (1987): 21-36
 - Giotto y el lenguaje del Gesto*. Madrid: Akal, S.A.,1999.

- Barber, Charles. *Theodore psalter: electronic facsimile*. Illionis: Univeristy of Illonis, 2000.
 - “In the Presence of the Text: A Note on writing, Speaking and Performing in the Theodore Psalter”. En: *Art and Text in Byzantine Culture*, editado por Liz James, 83-99. Cambridge, 2007.
- Barco, Cebrián, Lorena C. *Mujer, poder y linaje en la Baja Edad media: una biografía de Leonor Pimentel*. Madrid: La Ergástula, 2014.
 - “El poder de la dama noble en la Baja Edad Media: el caso de Leonor Pimentel y Zúñiga, I duquesa de Plasencia”. *Estudios Medievales, Hispánicos 5* (2016): 233-262.
- Barnay, Silvie. *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1999.
- Barral, Paulino Rodríguez. “La dialéctica texto-imagen. A propósito de la representación del judío en las “Cantigas de Santa María” de Alfonso X”. *Anuario de Estudios medievales 37* (2007): 213-243.
- Barré, Henri. *Prières anciennes de l’Occident à la Mère du Sauveur. Des origines à Saint Aneselme*. Paris: Lethielleux, 1963.
 - Barré, H. “Le Planctus Mariae attribué a Saint Bernard”, *Revue d’ascetique et de mystique XLVIII* (1952) 243-266
- Barton, Ulrich. *Elos und compasivo. Mitleid im antiken und mittelalterlichen Theater*. Berlin: Brill Deutschland, 2016.
- Baschet, Jérôme. “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada”. *Relaciones 77* (1999): 51- 103.
- Bauer, Doron. “Milk as Templar apologetics in the St. Bernard of Clairvaux altarpiece from Majorca”, *Studies in Iconography 36* (2015): 79-98
- Baun, Jane. “Discussing Mary’s Humanity in Medieval Byzantium”. *Studies in Church History 39* (2004): 63-72.
- Bayo, Juan Carlos. “Las colecciones universales de milagros de la Virgen hasta Gonzalo de Berceo”, *Bulletin of Spanish Studies 81* (2004): 849-871.
- Beceiro Pita, Isabel. “Las negociaciones entre Castilla y Portugal en 1399”. *Revista da Faculdade de Letras XIII* (1996): 149-186.
- Belting, Hans. “An image and its function in the liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium”. *Dumbarton Oaks papers 34/35* (1980-1981): 1-16.
 - *L’image et son public au Moyen Âge*. París: Gérard Monfort, 1998.

- *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Beltrán, Luis. "Texto verbal y texto pictórico: las cantigas 1 y 10 del Códice Rico". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3 (1985): 329-343.
- Benko, Stephen. *The Virgin Goddess: studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology (Studies in the history of Religions)*. Paderborn: Brill Academic Pub, 1993.
- Bennett, J.A.W. *Poetry of the Passion: Studies in Twelve Centuries of English Verse*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Benoit, Jean-Louis. "La Vierge, le miroir et le poème, méditation et incarnation dans les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci". *Prisma* 17 (2001): 145-159
- Berg Sobre, Judith. *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.
- Berlant, Laure. *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*. Londres: Taylor & Francis, 2004.
- Berlioz, Jacques. "La lactation de saint Bernard dans un exemplum et une miniature de Ci nous dit (debut XIVe siècle)". *Cîteaux, Commentarii cistercienses* 39 (1988): 270-284.
- Bernabò, Massimo y Arduini, Franca. *Il tetravangelo di Rabbula: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. 1.56: L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*. Roma: Storia e Letteratura, 2008.
 - The Miniatures in the Rabbula Gospels. Postscripta to a Recent Book". *Dumbarton Oaks Papers* 68 (2014): 342-358.
- Bernazzani, Amélie. *Un seul corps. La Vierge Madeleine et Jeans dans les Lamentations italienne, ca. 1272-1578*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2018.
- Bernis Madrazo, Carmen. *Indumentaria medieval española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.
- Bestul, Thomas. "St Anselm and the continuity of Anglo-Saxon devotional traditions". *Annuaire Mediaevale* 18 (1977): 20-41.

- *Texts of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1996.
 - Betancourt, Roland. "Tempted to Touch: Tactility, Ritual and Meditation in Byzantine Visuality", *Speculum* 91(2016): 660-689.
 - Biddick, Kathleen. "Genders, Bodies, Borders: Technologies of the Visible". *Speculum* 68 (1993): 389-418.
 - Bino, Carla María. *Dal trionfo al pianto. La fondazione del "Teatro della Misericordia" nel Medioevo (V-XIII secolo)*. Milán: Vita e Pensiero, 2008.
 - "From 'Seeing' to 'Feeling'. Monastic Roots of the 'Theatre of Mercy' (IX-XI sec.). *Hortus Artium Medievalium* 23 (2017): 579-589.
 - "I FEEL YOU" Using the Mother's Gaze to See beyond Otherness".
- En: *Gen Cinema. Moving Image Consumption and production by Post-Millennials*, Mariagrazia Fanchi *et al.*, 235-245. Milán: Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 2019.
- Biurlin, Robert B. "The Dream of the Rood and the Vita Contemplativa". *Studies in Philology* 65 (1968): 23-41.
 - Blanca Piquero, María Ángeles. "Relación del retablo del arzobispo D. Sancho de Rojas con la capilla de San Blas de la Catedral de Toledo y sus influencias italianas". En: *España entre el Mediterráneo y el Atlántico: actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, 441- 448. Granada: Universidad de Granada, 1973.
 - *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*. Toledo: obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial, 1984.
 - Blume, Clemens y Dreves, María Guido. *Analecta hymnica medii Aevi 54- 55-* Nueva York: Leipzig: R. Reisland, 1961.
 - Bodenheimer, Marie-Odile. *Contribution a l'étude de l'art et su style de Gautier de Coinci dans Les Miracles de Nostre Dame*. Tesis doctoral. París Université de Paris IV- Sorbonne, 1985.
 - Bohde, Daniela. "Mary Magdalene at the foot of the cross". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 61 (2019): 3-44.
 - Bohdziewicz, Olga Soledad. "El Liber Mariae de Juan Gil de Zamora y el discurso compilatorio". *Studia Zamorensia* 13 (2014): 95-107.

- *Una contribución al estudio de la prosa latina en la Castilla del siglo XIII*. Tesis doctoral. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2014.

- “Algunas cuestiones textuales en torno al Liber Mariae de Juan Gil de Zamora (ca. 1241-1318)”. *Letras* 72 (2015): 79- 86.

- Bolton Holloway, Julia. “The Dream of the Rood and Liturgical Drama”. *Comparative Drama* 18 (1984): 19-37.

- Bomford, David *et al.*, *Italian Painting Before 1400*. Londres: National Gallery Company Ltd, 1994.

- Bonner, Anthony. “Th estructure of the Arbor scientiae” En *Arbor Scientiae: der Baum des Wissens von Ramon Lull. Akten des Internationalen Kongresses aus Anlass des 40- jährigen Jubiläums des Raimundus-Lullus-Institut der Universität* (Freiburg, Br.), 21-24. Turnhout, Brepols, 1996.

- La representación de l´Arbre en L´Arbre de Ciència de Ramon Lull”. *IMAGO, revista de emblemática y cultura visual* 8 (2016): 131-142.

- Boon, Jessica A. “The Agony of the Virgin: The Swoons and Crucifixion of Mary in Sixteenth Century Castilian Passion Treatises”. *The Sixteenth Century Journal* 38 (1) (2007): 3-25.

- Booth, Phil. “On the Life of the Virgin Attributed to Maximus Confessor”. *Journal of Theological Studies* 66 (2015): 149-203.

- Boquet, Damien y Nagy, Piroska. “Medieval Sciences of emotions during the Eleventh to Thirteenth Centuries: An intellectual History”, *Osiris* 31 (2016): 21-45.

- Boquet, Damien y Nagy, Piroska (eds.). *Les Sujet des émotions au Moyen Âge*. París: Gertsman, 2009.

- Borrás Gualis, Gonzalo Máximo. “La representación de la vida cotidiana en las tablas góticas del Museo del Prado”. En: *Historias mortales: la vida cotidiana en el arte*, 115-126. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

- Boskovits, Miklos. *The Origins of Florentine Painting: 1100-1270*. Milán: Giunti Barbera, 1994.

-Boskovits,Miklós y National Gallery of Art (U.S.). *Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. Collections of the National Gallery of Art, National Gallery of Art (U.S)*. Londres: National Gallery of Art, 2016.

- Bover, José María. “La mediación universal de la Santísima Virgen en las obras de B. Alberto Magno”. *Gregorianum* 4 (1926): 511-548.
- Breeze, Andrew. “The Vriigin Mary and The Dream of the Rood”. *Florilegium* 12 (1993):55-62.
- Brock, S. “Greek into Syriac into Greek”. *Journal of the Syriac Academy III* (1997): 135-137.
- Brown, Judith C. *Immodest Acts: The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Brown, Peter, “A Dark-age crisis: aspects of the iconoclastic controversy”. *The English Historical Review* 88 (1993): 1-34.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Büttner, F. O. *Imitatio pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*. Berlin: Mann, 1983.
- Buturain, Leah Marie. “Beholding the Virgin Mary in *Imitatio Mariae: Meditationes Vitae Christi*’s Spiritual Exercises for Sacramental Seeing of the Annunciation”. En *Medieval Franciscan Approaches to the Virgin Mary: Mater Sanctissima, Misericordia, et Dolorosa*, editado por Steven J. McMichael y Katherine Wrisley Shelby, 252-272. Leiden/Boston: Brill, 2019.
- Caballero Escamilla, Sonia. “El eco de los antiguos Países Bajos en el s. XV abulense”, *Cuadernos abulenses* 37 (2008), 163-178.
 - “Los oratorios privados: espacios y soportes para la devoción y la contemplación (Siglos XV y XVI)”. *Vegeta* 23 (2023): 773-789.
- Calveras, José. “Una traducción castellana del Vita Christi de Eiximenis”. *Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques* 17 (1944): 208.
- Cameron, Averil. “The Theotokos in sixth-century Constantinople: a city finds its symbol”. *The journal of theological studies* 29 (1978): 79-108.
- Cannon, Joanna. “Dating the Frescoes by the Maestro di S. Francesco at Assisi”. *The Burlington Magazine* 124 (947, 1982):65-69.
- Cantavella, Rosanna. “Isabel de Villena i familia: una reconsideració biogràfica”. *Anuario de Estudios Medievales* 45 (2015): 715-732.

- Carcelén, Laura Alba *et al.* “Las prácticas artísticas de los pintores “hispanoflamecos” en la Corona de Castilla en el siglo XV”. *Boletín Museo del Prado* 50 (32) (2014): 122-147.
- Carpenter, D.W. “The portrayal of the Jews in Alfonso the Learned’s Cantigas de Santa Maria”, *Iberia and Beyond. Hispanic of the Jews in Cultures* (1998): 15-42
- Carrero Santamaría, Eduardo. "La Lactatio Bernardi. A propòsit del retaule major de Santes Creus". *Revista de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus* 30 (2019-2020): 155-162.
- CasaGrande, Carla y Vecchio, Silvana. “Les Théories des passions dans la culture médiévale”. En: *Les Sujet des émotions au Moyen Âge*, editado por Damian Boquet y Piroska Nagy, 107-122. París: Editions Beauchesne, 2009.
- Castañón, Jaime *et al.* “La capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo”. En: *La capilla de San Blas de la catedral de Toledo*, 333-346. Madrid: Fundación Cultura y Deporte de Castilla- La Mancha, Woird Monuments Fund España e Iberdrola, 2005.
- Castiñeiras González, Manuel. *Introducción al método iconográfico*. Santiago: Tórculo, 1995.
- Cátedra, Pedro Manuel. *Poesía de Pasión en la Edad Media. El Cancionero de Pero Gómez de Ferrol*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001.
 - “Poesía de Pasión en la Edad Media: el “Cancionero” de Pero Gómez de Ferrol”, *Incipit* 23 (2003): 214-217.
- Cattaneo, Enrico. “Il battisterio in Italia dopo il Mille”, en: Gilles Gérard Meersseman, *Miscellanea Gilles Gerad Meersseman*. Roma: Antenore, 1970.
- Catoni, María Luisa. “Le regole del vivere, le regole del morire. Su alcune stele attiche per donne norte di parto”. *Revue archéologique* 39 (2005): 27-53.
- Chaganti, S. “Vestigial Signs: Inscription, Performance, and The Dream of the Rood”, *PMLA* 125 (2010): 48-72.
- Clayton, Mary. *The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Carmen Clausell, “Francesc Eiximenis en Castilla I: Del Libre de les dones al Carro de las donas”. *Boletín de la Real Academia de Buenas letras* 45 (1995-1996): 439-464.

- *Carros de las Donas (Valladolid, 1542): estudio preliminar y edición anotada*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- Cecchelli, Carlo, Furlani, Giuseppe y Salmi, Mario, *The Rabbula Gospels: facsim.ed., of the monoatures of the Syriac ms.Plut. 1, 56 in the Medicean-Laurentian library*. Olten: Urs Graf-Verlag, 1959.
- Champion, Michael y Lynch, Andrew. "Understanding Emotions: "the things they left behind". En: *Understanding Emotions in Early Europe*, editado por Michael Champion y Andre Lynch, 9-34. Turnhout: Brepols, 2015.
- Chazelle, Celia. "Figure, Character and the Glorified Body in the Carolingian Eucharistic Controversy". *Traditio* 47 (1992): 1-36.
- *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Arts of Christ's Passion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Chico Picaza, María Victoria. *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1987.
- "El estilo pictórico del scriptorium alfonsí". En: *Alfonso X el Sabio. Catálogo de la Exposición celebrada en Sala San Esteban, Murcia, 27 octubre 2009- 31 enero 2010*, coordinado por Isidro Bango Torviso y María Teresa López de Guereño Sanz, 246-256. Murcia: Comunidad Autónoma Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2009.
- "Praxis y realidad en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María". *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real* 28 (2012): 149-168.
- "Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM". *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes* 8 (2012-2013): 161-189.
- Codet, Cécile. "Le livre de piété: un instrument pour construire et promouvoir son image. L'exemple de Leonor de Zúñiga et du Libro de las Historias de Nuestra Señora, de Juan López de Salamanca". *e-Spania* (2016): 1-7.
- *Códice de Las Huelgas*, editado por Juan Carlos Asensio Palacios y Josemi Lorenzo. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2001.
- Coletti, Theresa. "Purity and Danger: The Paradox of Mary's Body and the Engendering of the Infancy Narrative in the English Mystery Cycles". En: *Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature*, editado por Linda

- Lomperis y Sarah Stanbury, 65-95. Philadelphia: Philadelphia University Press, 1993.
- Constas, Maximos. "Poetry and Painting in the Middle Byzantine Period: A Bilateral Icon from Kastoria and the Stavrotheotokia of Joseph the Hymnographer". *Viewing Greece: Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, (2016): 13-32.
 - Cormack, Robin. "Painting after Iconoclasm". En: *Iconoclasm: Paper given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, editado por Anthony Bryer, y Judith Herrin, 1-15. Birmingham: University of Birmingham, 1977.
 - *Painting the soul: icons, death mask and shrouds*. Londres: Reaktion Books, 2013.
 - Cornakov, Dimitar. *The frescoes of the Church of St Clement at Ochrid*. Jugoslavija: Beograd, 1961.
 - Corrigan, Kathleen. *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalter*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992
 - "Text and Imagen on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai". En: *The Sacred Image East and West*, editado por Robert Ousterhout y Leslie Brubaker, 45-62. Illinois: University of Illinois Press, 1995.
 - Cortés Arrese Miguel. *Bizancio: el triunfo de las imágenes sagradas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
 - Corti, Francisco. "Imágenes de tatures y tafurerías en las Cantigas de Santa María". En *Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas (Mar del Plata-Argentina 18-20 de mayo 1995)*. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 1997.
 - "Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de Santa María", *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes* 7 (2010-2011): 215-233.
 - Cortijo Ocaña, Antonio. "Amores humanos, amores divinos. La Vita Christi de sor Isabel de Villena". *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 4 (2014): 11-30.
 - Crozet, René. "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon". *Cahiers de Civilisation Médiévale* 41 (1968): 41-57.
 - Cvetkovic, Branislav. "The painted Programs in Thirteenth-Century Serbia: Structure, Themes and Accents". *Orient and Occident Méditerranéens au XIII siècle* (2012): 157-176.

- Crisóstomo, Juan. *Homilías sobre el Evangelio de San Juan*. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 2001.
- Cucho, Marine. “La Vierge médiatrice. Le traitement de l’image dans les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci”, *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes* 23 (2012): 377-396.
- Cunningham, Mary B. “The use of the protoevangelion of James in Eight-Century Homilies on the mother of God”. En: *The Cult of the mother of God in Byzantium: texts and images*, editado por Leslie Brubaker y Mary B. Cunningham, 185-200. Londres: Routledge, 2011.
 - “Mary as Intercessor in Constantinople during the Iconoclast period: The textual Evidence”. En: *Presbeia Theotokou: The intercessory role of Mary across times and places in Byzantium (4th-9th Century)*, editado por Leena Mari Peltomaa, Andres Külzer y Allen Pauline, 139-152. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2015.
 - *The Virgin Mary in byzantium, c. 400-1000: Hymns, Homilies and Hagiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- D’Ajuto, Francesco, Morello, Giovanni y Piazzoni, Ambrogio M. *I vangeli dei popoli, La parola e l’immagine del Cristo nelle culture e nella storia*. Ciudad del Vaticano: Apostólica Vaticana 2000.
- Davis, W. R. *The Role of the Virgin in the Cantigas de Santa Maria*. Yesis doctoral. Kentucky: University of Kentucky, 1969.
- Davies, Martin. “An Early Italian Crucifix at the National Gallery”. *The Burlington Magazine* 107 (1965): 627-629.
- De Damasco, San Juan., José B. Torres-Guerra (trad.), “Contra los que atacan las imágenes sagradas. Discurso apologético” *Revisiones* 7 (2011): 14-42.
- De Frutos Dachs María Isabel. “Dos autos del ciclo litúrgico de la pasión: Gómez Manrique y Alonso del Campo”. *Anales Toledanos* 31 (2014): 123-135.
- De Martino, Ernesto. *Morte e Pianto rituale nel mondo antico. Del lamento funebre antico al pianto di Maria*. Turín: Universale Bollati Boringheri, 2008.
- De Puig I Oliver Jaume. “La Vida de Crist de Francesc Eiximenis i el Flos Sanctorum castellà”. *Revista Catalana de Teologia* 30 (2005): 91-116.
- De Rock, Jelle. *The Image of the City in Early Netherlandish Painting (1400-1550)*. Turnhout: Breepols, 2019.

- De Tudela y Velasco María Isabel Pérez. “La imagen de la Virgen María en las Cantigas de Alfonso X”, *En la España medieval* 15 (1992): 297-320.
- De Vicente Ojeda, Juan Ignacio. *La Iglesia Fernandina de San Lorenzo de Córdoba. Estudio Histórico- Arqueológico*, Trabajo de Investigación. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- Deirdre Jackson, “Virgin, Devil, Bishop, King: Nicolas Pisano’s Pulpit in Siena and Alfonso x’s Cantigas de Santa Maria”. En: *Illuminating the Middle Ages: Tributes to Prof. John Lowden from his Students, Friends and Colleagues*, editado por Laura Cleaver, Alixe Bovey y Lucy Donkin, 259-275. Leiden: Brill, 2020.
- Dell’Amico, Giuseppe, *Federico Visconti Di Ricoveranza, Arcivescovo di Pisa*. Pisa: Università degli Studi di Pisa.
- Demand, Nancy. *Birth, Death and Motherhood in Classical Greece*. London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Demus, Otto. *Romanesque Mural Painting*. Nueva York: New York, H.N. Abrahms, 1970.
- Der Nersessian, S. *L’illustrations des psautiers grecs du moyen age II: Londres, add. 19352*. París: Bibliothèque des cahiers archéologiques 5, 1970.
- Derbes, Anne. “Siena and the Levant in the Later Dugento”, *Gesta* 28 (1989): 190-204.
 - “The Frescoes of Schwarzhendorf, Arnolf of Wied and the Second Crusade”. En: *The Second Crusade and The Cistercians*, Michael Gerves, 141.154. Londres: Palgrave Macmillan, 1992.
 - *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Paintings, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Derbes, Anne y Amy Neff, “Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere”, en: *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, editado por Evans, 449-461. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2004.
- Marcel-Marie Desmarais, *San Albert le Grand: docteur de la médiation mariale*, vol. 4. París: Vrin, 1935.
- Dewez, L. et Van Iterson, A. “La Lactation de saint Bernard: Légende et iconographie”. *Cîteaux in de Nederlanden* 7 (1956): 165-189.

- Díaz Padrón, Matías y Torne, Angelina. “La Crucifixión atribuida a Fernando Gallego del Museo del Prado, restituida al Maestro de Ávila”. *Boletín del Museo del Prado* VII (1986): 75-80.
 - Dimondi, M. “Ich manen dich der Brüsten min, das du dem sünder wellest milte sin! Marienbrüste und Marienmilch im Heilgeschehen”. En Peter Jezler, Himmel, Hölle, Fegefeuer. *Das Jenseits in Mittelater. Eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum... Des Wallraf-Richartz-Museum*, 79-90. Zurich: Brill/ Fink, 1994.
 - *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, editado por Manuel González. Sevilla: El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, 1991.
 - Disalvo, Santiago. “El planctus de la Virgen en la Península Ibérica, desde el *Quis dabit* hasta las Cantigas de Santa María”. En: *IX Congreso Argentino de Hispanistas; el Hispanismo ante el bicentenario. La Plata, Argentina, 27-30 de abril de 2010*, 1-12. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2010.
 - *Los Monjes de La Virgen: Representación y Reelaboración de la Cultura Monacal En las Cantigas de Santa María de Alfonso X*. Nueva Jersey: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2013.
 - “La sabiduría del rey: valor y representación del concepto en algunos pasajes de obras de Alfonso X”. *Olivar* 23 (2023): 1-9.
-
- Djuric, Vojislav. *Sopocani*. Knjizevna Zadruga Prosveta, 1963.
 - Dockray- Miller, Mary. *The books and the life of Judith of Flanders*. Londres: Routledge, 2019.
 - Domínguez, Manuel Lucas y Álvarez, Pedro Lucas. *El priorato benedictino de San Vincenzo de Pombeiro y su colección diplomática en la Edad Media*. Sada: Seminario de Estudos Galegos- Ediciós do Castro, 1996.
 - Domínguez Rodríguez, Ana. “Filiación estilística de la miniatura Alfonsí”. En: *España entre el Mediterráneo y el Atlántico: actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, 345-358. Granada: Comité Español de historia del Arte y Universidad de Granada, 1977).
 - “Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)”. En: *Atti del XXIV congresso internazionale di Storia dell'Arte*, 229-239. Bolonia: CLUEB, 1982.

- “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María: códice en el Monasterio de El Escorial”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* 80 (1984): 37-44.
- *La miniatura en la Corte de Alfonso X*. Madrid: Historia 16, 1992.
- *Iconografía de los libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- “«Compassio» y «Co-redemptio» en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”. *Archivo Español de Arte* 281 (1998): 17-35.
- “La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las CSM”. En *El Scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las CSM*, coordinado por Jesús Montoya Martínez y Ana Domínguez Rodríguez, 173-214. Madrid: Universidad Complutense, 1999.
- “San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa María: con unas reflexiones sobre el método iconográfico”. En: *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, coordinado por Antonio Rubio Flores *et al.*, 289-318. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- “La Iconografía del Juicio Final en las Cantigas de Santa María”. En: *Manuscrits illuminats: l’escenografia del poder durant les segles baixmedievals; I Cicle Internacional de Conferències d’Història de l’Art, celebrat a Lleida els dies 24 i 25 de novembre 2008*, coordinado por Josefina Planas Badenas y Flocel Sabaté Curull, 67-84. Lleida: Universidad de Lleida, 2010.
- Domínguez Rodríguez, Ana y Treviño Fajardo, Pilar. *Cantigas de santa María: formas e imágenes*. Madrid: A y N Ediciones S.L., 2007.
- Dreyer, Elizabeth A. *The Cross in Christian Tradition: From Paul to Bonaventure*. Nueva York: Paulist Press, 2001.
- Dufrenne, Suzy. “Deux- chefs-d’oeuvre de la miniature du XI siècle”. *Cahiers archéologiques: fin de l’Antiquité et Moyen Âge* 17 (1967): 177-191.
- Dupeux, Cécile. “Saint Bernard dans l’iconographie médiévale: l’exemple de la lactation”. En: *Vies et légendes de saint Bernard: création, diffusion, réception, XIIIe-XXe siècles: actes des rencontres de Dijon, 7-8 juin 1991*, editado por Patrick Arabeyre, Jacques Berlioz y Philippe Poirrier, 152-166. Brench: Pontigny: Cîteaux, Commentarii cistercienses, 1993.
- Elias, Nobert. *Über den Prozeß der Zivilisation I/III*. Berlín: Suhrkamp Verlag, 2010.

- Epstein, Ann Wharton. "Middle Byzantine Churches of Kastoria: dates and implications". *The Art Bulletin* 62 (1980): 190-207.
 - "Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria: Evidence of Millenarianism and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade", *Gesta* 21, no.1, (1982): 21-29.
- Erkizia Martikorena, Aintzane. "El sagrario en el equipamiento del Altar Medieval en la Corona de Castilla. Algunas reflexiones metodológicas". *Codex Aquilarensis* 38 (2022): 255-272.
- Espí Forcén, Carlos. *Recrucificando a Cristo: los judíos de la "Passio imaginis" en la isla de Mallorca*. Palma de Mallorca: Objeto Perdido, 2009.
- Evans, Helen C. y Wixom, William D. *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Falkenburg, Reidert L. "The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish, Literature and Painting". En: *Icon to cartoon: a tribute to Sixten Ringbom*, editado por Asa Ringbom y Marja Terttu Knapas, 65-89. Helsinki: Society for Art History in Finland, 1995.
- Faulhaber, Charles B. "Sobre la cultura ibérica medieval: Las lenguas vernáculas y la traducción". En *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, coordinado por José Manuel Lucía Megías, 587-598. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997.
- Febvre, Lucien. "La sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?". *Annales d'histoire sociale* 3 (1941): 5-20.
- Fernández Conde, Francisco Javier *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media*. Gijón: Trea, 2005.
- Fernández Fernández, Laura. "Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio". *Revista de estudios Alfonsíes*, VIII (2013): 81-117.
 - "Cultura visual monástica en las Cantigas de Santa María". En: *El monasterio medieval como célula social y espacio de convivencia*, coordinado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja, 251-286. Aguilar del Campoo: Fundación Santa María la Real, 2018.

- Fernández-Ladreda Aguadé, Clara. “Dos conjuntos funerarios episcopales de la Catedral de Pamplona en el siglo XIV: La Capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin”. *Anuario de Estudios Medievales* (2021): 209-240.
- Ferrando Francés, Antoni. “Llengua i espiritualitat en la Vita Christi d’Isabel de Villena”. *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 6 (2015): 24-52.
- Ferrero Hernández, Cándida. “La obra latina de Juan Gil de Zamora: su relación con la literatura contemporánea peninsular”. En *IV Congreso Internacional de Latim Medieval Hispânucci: Lisboa, 12-15 de outubro de 2005*, coordinado por Paulo Farmhouse Alberto y Aires Augusto Nascimento, 471-480. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2006.
 - “Nuevas perspectivas sobre Juan Gil de Zamora”. *Studia Zamorensis*, IX (2010): 19-33.
- Feros Ruys, Juanita. “An Alternative History of Medieval Empathy: The Scholastics and compassion”. *Emotions: History, Culture, Society* 2 (2018): 192-213.
- Fidalgo Francisco, Elvira. “Consideración social de los judíos a través de las Cantigas de Santa María”. *Revista de Literatura Medieval* 8 (1996): 91-103
 - “El público de las Cantigas de Santa María. Algunas hipótesis acerca de su difusión”. *Estudios sobre pragmática de la literatura medieval* (2017): 141-158.
 - Traducción al castellano de las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
- Figueras La Peruta, María-Laura. “Los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: nuevas aportaciones a partir del examen de su restauración”. *Anales de Historia del arte* 131-134 (2011): 111-134.
- Flaherty, Heather M. *The place of the Speculum Humanae Salvationis in the Later Middle Ages*. Michigan: University of Michigan, 2006.
- Fleming, John V. “The Dream of the Rood and Anglo-Saxon Monasticism”. *Traditio* 22 (1996): 43-72.
- Flint, Valerie I.J. “The Hereford Map: Its Author(s), Two Scenes and a Border”. *Transaction of the Royal Historical Society* 8 (1998): 19-44.

- Flood Appleby, David. "Beautiful on the Cross, beautiful in his torments: the place of the body in the thought of Paschasius Radbertus". *Traditio* 60 (2005): 1-46.
- Foxhall Forbes, Helen. "Sealed by the cross: protecting in Anglo-Saxon England". En: *Embodied knowledge: Historical Perspectives on Belief and Technology*, Marie Louise Stig Sorensen y Katharine Rebay-Salisbury, 52-66. Oxbow Books, 2012.
- Fournès, Gislaine. "La Vierge et l'hérétique dans les miniatures du Códice Rico (Cantigas de Santa María d'Alphonse X de Castille, XIIIe siècle", en: *Journal Open Edition*, acceso 02-205-2023: <https://journals.openedition.org/framespa/3450>
- Francastel, Pierre. "Art, forme, structure". *Revue Internationale de Philosophie* 19 (73-74) (1965): 361-386.
- Francis, Henry S. "Jean de Beaumetz: Calvary with a Carthusian Monk". *The Bulletin of the Cleveland Museum of art* 53 (1996): 329-338.
- Franco Mata, María Ángela. *Escultura gótica en León y provincia 1230-1530*. León: Diputación Provincial de León, 1998.
 - "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés". En: *La Catedral de León: mil años de historia*, 151-168. León: Edileasa, 2002.
 - "Las Cantigas de Santa María. Texto, imagen, música. Relaciones con la escultura y la pintura". En *Ars Longa Vita Brevis. Homenaje al Doctor Rafael Sancho de San Román*, 209-242. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2006.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Freedberg, David y Gallese, Vittorio. "Motion, emotion and empathy in the esthetic experience". *Cognitive Sciences* 11 (5) (2007): 197-203.
- Frenken, Ansgar. "El trabajoso y difícil camino hacia la unión: Sancho Sánchez de Rojas, arzobispo de Toledo y el papel clave que jugó en la extinción del gran cisma de Occidente en el reino de Castilla". *España Medieval* 32 (2009): 51-83.
- Fresneda González, María de las Nieves. *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la Corona de Castilla, (siglos XIII y XIV)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2013.
- Frugoni, Chiara. *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*. Trieste: Giulio Einaudi editore, 2015.

- Fulton, Rachel. *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*. Columbia: Columbia University, 2002.
 - “Praying with Anselm at Admont: A meditation on practice”, *Speculum* 81 (2006): 700-733.
 - *Mary and the Art of Prayer: The Hours of the Virgin in Medieval Christian Life and Thought*. Columbia: Columbia University Press, 2017.
- Joubert, Fabienne y Caillet, Jean-Pierre. “Byzantine Sources of the Crucifixion in Italy. Revisiting the Role of the Mendicants Estratto”. *Revista d’arte* 8 (2018): 1-22.
- Fuss, Diana. “Freud’s Falle Women: identification, desire and a Case of Homosexuality in a Woman”. *The Yale Journal of Criticism* 6: 1-24.
- Gaeto, Marcello. *Giotto und die Croci dipinte des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption*. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290–ca. 1400). Münster: Rhema 2013.
- Galan, Shorleod. “A note on the ‘Sorrowful Song for Christ in The Dream of the Rood’”, *Notes and Queries* 69 (2022): 177-184.
- Gambero, Luigi. *Mary in the Middle Ages: The Blessed Virgin Mary in the Thought of Medieval Latin Theologians*. San Francisco: Ignatius Press, 2005.
- García Avilés, Alejandro. “Imagen, texto, contexto. Reflexiones sobre el método iconográfico en el umbral del siglo XXI”. *Boletín del Museo del Prado* 18 (36) (2000): 101-118.
 - “Imágenes “vivientes”: idolatría y herejía en las “Cantigas” de Alfonso X el Sabio. *Goya: Revista de arte* 321 (2007): 324-342.
 - “Este rey tenno que enos idolos cree: Imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María”, en *Alfonso X el Sabio 1221-1284. Las Cantigas de Santa María* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2011), 521-559.
 - *Imágenes Encantadas: los poderes de la imagen en la Edad Media*. Victoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2021.
- García de la Concha, Víctor. “La mariología en Gonzalo de Berceo”. En *Obra completa de Gonzalo de Berceo*, coordinada por Isabel Uría Maqua, 61-87. Madrid: Espasa-Calpe S.A, 1992.
- García Morales, Julia María. “Imágenes de dolor y piedad mariana desde Oriente a Occidente entre los siglos XI-XV”. *Incipit* (2022): 66-79.

- García Sempere, Marinela y Martín Pascual, Llúcia. “El dolor de María. La Passió de la Mare de Déu en la literatura catalana medieval”. En: *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, coordinado por Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, 563-574. Badajoz: Universidad de Extremadura, 2009.
- García Turza, Claudio. “Los Milagros de Nuestra Señora: edición y comentario”, en *Obra completa de Gonzalo de Berceo*, coordinada por Isabel Uría Maqua, 797-857. Madrid: Espasa-Calpe S.A, 1992.
- Gerstel, Sharon E.J. “Images in Churches in Late Byzantium”. En: *Visibilité et présence de l’image dans l’espace ecclesial*”, editado por Anne Orange Polipré y Sulamith Brodbeck. París: Editions de la Sorbonne, 2019.
- Gidel, M. “Étude sur une apoalypse de la Vierge Marie”. *Annuaire de l’Association pour l’encouragement des études grecques en France* 5 (1871): 92-133.
- Giles, Ryan D. “Advocate of Eve: Marian Parturion in Medieval Iberian Literature and culture”. En: *Christ, Mary and the Saints: Reading Religious Subjects in Medieval and Renaissance Spain*, coordinado por Beresford, Andrew M. y Twomey, Lesley K, 37-56. . Leiden: Brill, 2018.
- Gittos, Helen. “Is there any evidence for the liturgy of parish churches in late Anglo-Saxon England? The Red Book of Darley and the status of Old English”. En: *Pastoral Care in Late Anglo-Saxon England*, Francesca Tinti, 63-82. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Gombrich, Ernest. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- Gómez Moreno, María Elena. *Mil Joyas del Arte Español*. Barcelona, 1947.
- González García, “Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel La Católica”. En: *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, 99-114. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- “Empathetic Images and Painted Dialogues: The Visual and Verbal Rhetoric of Royal Private Piety in Renaissance Spain”. En: *Push Me, Pull You: Imaginative and*

Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art, vol. I, editado por Sarah Blick and Laura D. Gelfand, 487-525. Leiden: Brill, 2011.

- González López, Héctor. *Obras de Ramón Llull: Doctor Iluminado. El Libro del orden de caballería, El árbol de la ciencia (fragmentos), el Libro del ascenso y descenso del entendimiento*. Barcelona: Círculo latino, 2005.
- González Pascual, Marcelino. “Ensamiento del coraçon: una traducción anónima castellana de Doctrina cordis”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 78 (2002): 31-68.
- González Sánchez, Santiago. “La participación de eclesiásticos castellanos en las empresas bélicas de la regencia y del reinado de Fernando I de Aragón”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval* 27 (2014): 269- 303.
- Gordon, Dillian. “A Perugian provenance for the Franciscan Double-Sided Altar-Piece by the Maestro di S. Francesco”. *The Burlington Magazine* 124 (947, 1982): 70- 77.
 - “Un crucifix du Maître de San Francesco”. *Revue du Louvre* 34 (1984): 253-261.
- Gounelle, Rémi. “L’ edition de la recension grecque ancienne des Actes de Pilate. Perspectives méthodologiques”. *Apocrypha* 21 (2011): 31-48
- Grabar, André. “Les images de la Vierge de tendresse: type iconographique et thème”. *Zograf* 6 (1975): 25-30.
 - *La iconoclastia bizantina*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1998.
- Graef, Hilda. *María: la mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona: Editorial Herder, 1968.
- Graña Cid, María del Mar. “Un paradigma femenino de excelencia política. La Virgen María en la Vita Christi de sor Isabel de Villena (Siglo XV)”. *Miscelánea Comilla* 69 (2011): 305-324.
 - “Berenguela I y Fernando III, promotores de las órdenes mendicantes en Castilla”. En: *El franciscanismo: identidad y poder. Libro homenaje al P. Enrique Chacón Cabello*, coordinado por Manuel Peláez del Rosa (coord.) y Enrique Chacón Cabello, 119-142. Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos y Universidad Internacional de Andalucía, 2016.
 - “Mariología, reginalidad y poder en Isabel de Villena. Una teoría política femenina del siglo XV”. *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages* 22 (2016): 96-127.

- Gras, Samuel. *Luces del norte. Manuscritos iluminados franceses y flamencos de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Biblioteca Nacional de España, 2021.
- Greenia, G.D. "The Politics of Piety: Manuscript Illumination and Narration in the Cantigas de Santa Maria". *Hispanic Review* 3 (1993): 325-344;
- Gutiérrez Baños, Fernando. "Pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León". En: *XIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, tomo II, 1099-1110. Granada: Comité Español de Historia del Arte y Universidad de Granada, 2000.
 - "De nuevo sobre la compassio mariae: a propósito de las pinturas murales del sepulcro de don Alfonso Vidal en la catedral vieja de Salamanca". *Archivo español de arte*, 297 (2002): 64-72.
 - *Aportación al estudio de la pintura del estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de la pintura mural y sobre tabla*. Madrid: Fundación Universitario, 2005.
 - "Un castellano en la Corte de Enrique III de Inglaterra: relaciones entre la escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Westminster". *BSAA, Arte* LXXI (2005): 13-64.
 - "Imaging the Tomb: Remarks on Funerary Murals of the 13th and 14th Centuries in Castile and Leon". En: *Out of the Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, editado por Luís Urbano Alfonso y Vitor Serrao, 182-205. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2007.
 - "La pintura gótica en la corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: la recepción de las corrientes internacionales". En: *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y territorios peninsulares*, coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay, 87-138. Zaragoza: Institución Fernando el católico, 2007.
 - "Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV". En: *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, coordinado por Jesús María Parrado del Olmo, 365-372. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2009.
 - "La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera". *Artigrama* 26 (2011): 381-430.

- Philippart, Guy. "Le récit miraculaire marial dans l'Occident Médiévale", en *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, editado por Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo y Daniel Russo, 563-565. París: Editions Beauchesne, 1996.
- Gwynn, David M. "From iconoclasm to Arianism: the construction of Christian tradition in the Iconoclast Controversy". *Greek, Roman and Byzantine Studies* 47 (2007): 225-251.
- Hadermann-Misguich, L. "À propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIIIe siècle". *Studia slavico-byzantina et medievalia europensia*, I (1988-89): 143-148
- Hale, Charlotte. "The Intercession of Christ and the Virgin from Florence Cathedral: iconographic and ecclesiological significance". En: *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, editado por Caroline Villers, 31-41. Londres: Archetype Publication, 2000.
- Hale, Rosemary. "Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Devotional Memorials". *Mystics Quarterly* 14 (1990): 193-203.
 - *Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Late Medieval German Spirituality*. Tesis doctoral. Harvard: Harvard University, 1992.
- Hamburger, Jeffrey F. *The Visual & the Visionary: Art and female Spirituality in Late Medieval Germany*. Nueva York: Zone Books, 1998.
 - "Typology Refigured: Marian Devotions derived from the *Speculum humanae salvationis*". *Harvard Library Bulletin* 21 (2011): 73-94.
 - "Bloody Mary: traces of the peplum Cruentatum in Prague-and in Strasbourg", en: *Image, Memory and Devotion: liber amicorum Paul Crossley*, Zoë Opačić y Achim Timmermann, 1-33. Turnhout: Brepols, 2011.
- Hamburg, Harvey E. "The Problem of Lo Spasimo of the Virgin in Cinquecento Painting of the Descent from the Cross". *The Sixteenth Century Journal* 12 (1981): 45-75.
- Harrsen, Meta. "The Countess Judith of Flanders and the Library of Weingarten Abbey". *The papers of the Bibliographical Society of America* 24 (1930): 1-13.
- Harvey, Ashbrook. "Epithet and Emotion: Reflections on the Quality of Eleos in the mother of God Eleousa", *Managing Emotion in Byzantium: Passions, Affects*

- and Imaginings*, editado por Margaret Mullett y Susan Ashbrook Harvey, 137-165. Londres: Routledge, 2022.
- Hauf Albert. “Fr. Frances Eiximenis, O.F.M., “De la predestinación de Jesucristo” y el consejo del Arcipreste de Talavera” a los que deólogos mucho fundados no son”. *Archivum Franciscanum Historicum* 76 (1983): 239-295.
 - “Fray Hernando de Talavera, O.S.H., y las traducciones castellanas de la Vita Christi de FR. Francesc Eiximenis, O.F.M.”. En *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*, editado por Roxana Recio y Tomàs Martínez Romero, 203-250. Castellón: Universitat Jaume I, 2001.
 - Hausherr, Irene. *Penthos: The doctrine of Compunction in the Christian East*. Cistercian Publications c/o Liturgical Press, 1982.
 - Hawkins, Amanda. “Illuminating the Sacred as Tangible: Catherine’s Private and Multi-Sensory Access to the Divine in the Hours of Catherine of Cleves”. *Art History Honors Projects* 3 (2012): 1-61.
 - Hatzaki, Myrto. *Beauty and the male Byzantium perceptions and representation in art and text*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
 - Henry, Emily. “Plange, Castella misera”: meaning and mourning at the royal abbey of Las Huelgas de Burgos in the late twelfth and early thirteenth centuries”. *Journal of Medieval Iberian Studies* 12 (2020): 1-17.
 - Herráez Ortega, María Victoria. “Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas”. *Goya: Revista de arte* 334 (2011): 5-19.
 - “A mayor gloria del rey y del obispo. El patronazgo artístico de Sancho de Rojas”. En: *Reyes y Prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teieira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 341-370. Madrid: Sílex, 2014.
 - Hidalgo Sánchez, Santiago. “Aportación a la lectura iconográfica del mural del refectorio de Pamplona: la *Compassio Mariae* en la crucifixión y la subida al Calvario”. En: *Pvlcrhrvm: scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, coordinado por Ricardo Fernández Gracia, 413-420. Pamplona: Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, 2011.
 - Higgs Strickland, Debra. “The Female Presence on the Hereford World Map”. *Different Visions: New Perspectives on Medieval art* 8 (2022): 1-57.

- Hinterberger, Martin. "Emotions in Byzantium", en: *A companion to Byzantium*, editado por Liz James, 123-134. Nueva Jersey: Wiley-BlackWell, 2010.
- Holcomb, Melanie. *Pen and parchment: Drawing in the Middle Age*. Nueva York: Metropolitan Museum, 2009.
- Hope, Valerie y Huskinson, Janet. *Memory and Mourning: Studies on Roman Death*. Oxford: Oxbow Books, 2011.
- Huélamo San José, Ana María. "La dominica Sor Constanza, autora religiosa del siglo XV". *Revista de Literatura Medieval* 5 (1993): 127-158.
- Huizinga, Joan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Hyslop Jr, F.E. "A Byzantine Reliquary of the True Cross from the Sancta Sanctorum". *The Art Bulletin* 16 (1934): 333-340.
- Infante de la Torre, Ana. "Restauración de las pinturas murales de la Iglesia de San Lorenzo. Córdoba". *Cuadernos de los Amigos de Osuna* 12 (2010): 100-104.
- Iñiguez Alemch, Francisco. "Sobre tallas románicas del siglo XII". *Príncipe de Viana* 29 (1968): 181-236.
- Iogna- Prat, Dominique. "Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve", en *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, editado por Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo y Daniel Russo, 72-97. París: Editions Beauchesne, 1996.
- Ivanovich Khludov, Aleksei *et al.* *Salterio Chludov*. Moscú: AyN Ediciones, 2007.
- Izquierdo Molinas, Eva. "La tradición textual del "Libre de les dones" de Francesc Eiximenis: una proposta de filiació". *Mot so raso* 19 (2020): 27-39.
- Jacobus, Laura Sara. *Gesture in the art, drama and social life of Late-Medieval Italy*. Tesis doctoral. Londres: University of London, 1994.
- James, Liz. "The empress and the Virgin in early Byzantium: piety, authority and devotion". En: *Images of the mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium*, editado por Maria Vassilaki, 147-152. Londres: Routledge, 2005.
 - "Senses and Sensibility in Byzantium". *Art History* 27, nº.4 (septiembre de 2004): 522-537.
- Jensen, Robin M. *The Cross: History, Art and Controversy*. Harvard: Harvard University Press, 2017.

- Jiménez Hortelano, Sonia. “El Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas. Adquisición, intervención y exposición en el Museo del Prado (1928-130)”. *Boletín del Museo del Prado* 53 (2017): 113-119.
- Jiménez Moreno, Arturo. *Sociedad y literatura en la producción homilética de la segunda mitad del siglo XV: La predicación de Juan López de Salamanca o de Zamora*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
 - “Formación, uso y dispersión de una pequeña biblioteca nobiliaria del siglo XV: Los libros de Doña Leonor Pimentel, condesa de Plasencia”. En *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, coordinado por Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, 655-663. Salamanca: Universidad de Salamanca y SEMYR, 2012.
 - “La transmisión de libros de madres a hijas entre los siglos XV y XVI: los libros de doña Leonor Pimentel en la biblioteca de su hija doña María de Zúñiga”, *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, coordinado por Emilio Blanco, 333-348. Salamanca: Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2016.
- Jolivet-Levy, Catherine. “Nouvelles églises à Tatlarin, Cappadoce”, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 75 (1996): 21-63.
 - *Études Cappadociennes*. Londres: Pindar Press, 2002.
- Jordano Barbudo, María Ángeles. *Arquitectura medieval cristiana de Córdoba*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- Kalavrezou, Ioli. “Images of the mother: When the Virgin Mary became “Meter Theour”. *Dumbarton Oaks Papers* 44 (1990): 165-72.
 - “The Maternal Side of the Virgin”. En: *Images of the mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, editado por Maria Vassilaki, 41-45. Nueva York: Routledge, 2016.
- Karkov, Catherine E. “Text and Image in the Red Book of Darley”. En: *Studies in Anglo-Saxon Literature and Its Insular Context in Honour of Éamonn Ó Carragain*, editado por Alastair Minis y Jane Roberts, 135-148. Turnhout: Brepols, 2007.
- Kartsonis, Anna. “The emancipation of the Crucifixion, en: Byzance et les images”. En: *Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre*, editado por André Guillou y Jannic Durand, 153-187. París: La Documentatio française, 1994.

- Keefer, Sarah Larratt, Jolly, Karen Louise y Karkov, Catherine E. *Cross and Cruciform in the anglo-saxon world: studies to honor the memory of Timory Reuter*. Virginia: Virginia University Press, 2010.
 - Keller, J.E. "Verbalization and visualization in the Cantigas de Santa María". *Oelschäger Festschrift. Estudios de Hisoanófilia*, XXXVI (1976): 221-226.
 - Kennedy, Kirstin. "Seeing is Believing: The Miniatures in the Cantigas de Santa Maria and Medieval Devotional Practices". *Portuguese Studies* 31 (2015): 169-182.
 - Kessler, Herbert *et al.* "Le statut de l'image religieuse au Moyen Âge, entre orient et Occident", *Perspective* 1(2009): 82-90.
 - Kitzinger, Beatrice E. *The Cross, The Gospels, and the Work of Art in the Carolingian Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
 - Klein, Peter. "Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons des Weisen von Kastilien und León (1252-1284): Die Illustartion der Cantigas". En: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelater. Auschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, editado por Karl Clauserg *et al.*, 169-212. Berlín: Anabas, 1981.
 - Klein, Robert. *La forma y lo inteligible: Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*. Madrid: Taurus, 1980. (Ed. Or. 1970).
 - Kröing, Wolfgang. "Zur Transfiguration der Cappella Palatina in Palermo". *Seitschrift für Kunstgeschichte* 19 (1956): 162-179.
 - Kroesen, Justin E.A. *Staging the Liturgy: The medieval altarpiece in the Iberian Peninsula*. Leuven: Peeters, 2009.
 - Kubartová, Eliška. *Medieval Laments of the Virgin Mary: Text, Music, Performance and Genre Liminality*. Leeds: Arc Humanities Press, 2023.
 - Lacarra Ducay, María del Carmen. *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. Diputación Foral de Navarra, Institución príncipe de Viana, 1974.
- "Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra del siglo XIV. Los murales de la Catedral de Pamplona". *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* 82 (1984): 65-72.
- "Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XV". *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* 3 (2008): 127-171.

- Lafuente Ferrari, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Tecnos, 1953.
- Lahoz, Lucía. “Imagen, discurso y memoria en la práctica gótica”. En: *La Catedral de Salamanca. De fortis a Magna*, coordinado por Mariano Casas Hernández, 233-314. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2015.
- Lane, Barbara L. “The Symbolic Crucifixion in the Hours of Catherine of Cleves”. *Oud Holland* 87 (1973): 4-26.
 - Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*. Londres: Grafton, 1984.
- Langum, Virginia. “The Wounded Surgeon”: Devotion, Compassion and Metaphor in Medieval England”. En: *Wounds and Wound Repair in Medieval Culture*, editado por Larissa Tracy y Kelly DeVries, 269-290. Leiden: Brill, 2015.
- Lappin, Anthony John. “The Spanish Translation: Del enseñamiento del coraçon (Salamanca, 1498)” En *A Companion to “The Doctrine of the Hert”: The Middle English Translation and Its Latin and European Context*, editado por Denis Renevey y Christiania Whitehead, 238-263. Exeter: University of Exeter Press, 2010.
- Laurenti, Béatrice. “Jalons pour une historire de la “compassio”: controverses philosophiques et médicales sur la contagion du Bâillement au XIV e siècle”, *Recherches de théologie et philosophie médiévales* 79 (2012): 149-194.
 - La Contagion des émotions. Compassio une énigme médiévale*. París: Editions Classiques Garnier, 2016.
 - “Emotional Contagion: Évart de Conty and Compassion”. En: *Affective and Emotional Economies in Medieval and Early Modern Europe*, editado por Andreea Marculescu y Charles-Louis Morand Métivier, 107-126. Paris: Palgrave Macmillan, 2018.
- Lavezzo, Kathy. “Sobs and Sighs Between Women: The Homoerotics of Compassion in The Book of Margery Kempe”, 175-198. En: *Premodern Sexualities*, editado por Louise Fradenburg y Carla Freccero. Nueva York: Routledge, 2013.
- Lawless, Catherine. “Sensing the imagen: gender, piety and images in Late Medieval Tuscany”. *Open Arts Journal* 4 (2014-2015): 61-74.
- Lipton. *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moraliséé*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

- Little, Charles T. y Parker, Elizabeth. *The Cloisters Cross: Its Art and Meaning*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1994.
- Lochrie, Karma. "The Language of Transgression: Body, Flesh and Word in Mystical Discourse". En: *Speaking Two Languages: Traditional Disciplines and Contemporary Theory in Medieval Studies*, editado por Allen J. Frantzen, 115-140. Albany: New York University Press.
- Lorenzo Arribas, Josemi. "San Román de Hornija 1908: primeros intentos de venta de la tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas". *BSAA arte* 86 (2020): 393-411.
- Mackendrick, Scot y Doyle, Kathleen. *The Art of the Bible: Illuminated Manuscripts from the Medieval World*. Londres: Thames & Hudson, 2016.
- Mackie, Eleanore y Reeve, Matthew. "The Bare-Breasted Virgin Mary of the Hereford Map", 1-21
- Maguirre, Henry. "Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art". *Dumbarton Oaks Papers* 28, (1974): 111-140.
 - "The depiction of sorrow in Middle Byzantine art". *Dumbarton Oaks paper* 31(1977): 123-174.
 - *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
 - "Women Mourners in Byzantine Art, Literature and Society". En: *Crying in the Middle Ages: Tears of History*, editado por Elina Gertsman, 3-15. New York: Taylor & Francis, 2012.
 - "What is an Intercessory Image of the Virgin? The Evidence from the West". En *Presbeia Theotokou: The Intercessory Role of Mary across Times and Places in Byzantium (4th-9th Century)*, editado por Leena Mari Peltomaa, Andres Külzer y Allen Pauline 219-232. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2015.
 - "The asymmetry of Text and Image in Byzantium", *Pespectives médiévales: revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge* 38, (2017). doi: [10.4000/peme.12218](https://doi.org/10.4000/peme.12218).
 - "Grief and Joy in Byzantine Art". En: *Managing Emotion in Byzantium: Passions, Affects and Imaginings*, editado por Mullett y Harvey, 314-346. Londres: Routledge, 2022.

- Magno, San Alberto. *Postilla super Isaiam; Postillae super Ieremiam et Postillae super Ezechielem fragmenta*. Aschendorff: Monasterii Westfalorum, 1952.
- Mango, C. *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: sources and Documents*. Toronto: University of Toronto Press, 1986.
 - *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Marchand, James y Baldwind, Spurgeon “Singer of the Virgin in Thirteenth-century Spain”. *Bulletin of Hispanic studies* 71(1994): 169-184.
 - “Vicent de Beauvais, Gil de Zamora et le Mariale Magnum”. En: *Encyclopédies Médiévales. Discours et Savoirs. Cahiers Diderot*, editado por B. Baillaud, J. de Gramont y D. Hüe, 102-115. Rennes: Rennes Presses Universitaires, 2004.
- Marinkovi', Cedomila. “Helen Nemanji'c (¿-1314), *Encyclopedia* 2 (2022): 14-25.
- Marques Visalli, Angelita y Alves de Castro, Daniel Henrique. “A Função do Retábulo no seu Espaço: Uma análise do Retábulo da Vida da Virgem Maria e de São Francisco de Nicolás Francês”. *Aedos*, v. 13, 30 (2022): 85-102.
- Marrow, James H. “Circumdede runt Me Canes Multi: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance”. *The Art Bulletin* 59 (1977): 167-181.
 - *Passion Iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*. Kortrijk, Van Ghemmert Publishing Company, 1979).
- Martín González J.J. “La restauración de las pinturas murales de la catedral vieja de Salamanca”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XVII, (1951): 129-132.
- Martin, John R. “The dead Christ on the cross in byzantine art”. En: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathis Friend, Jr*, editado por Kurt Wetizmann, 189-196. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Martí, Sadurní. “Pour une première approche de la vision de Marie dans l'oeuvre de Francesc Eiximenis”. En *La Vierge dans les art et les littératures du Moyen Âge. Actes du colloque de Perpignan du 17 au 19 octobre 2013*, editado por Paul Bretel, Michel Adroher et Aymat Catafau, 121-138. Paris: Champion, 2017.

- Martín Martín, José Luis *El cabildo de la catedral de Salamanca (Siglos XIII-XV)*. Salamanca: Centro de Estudios Salamantinos, 1975.
- Marx, W.C. “The Quisdabit of ogiero de Tridino Monk and Abbot of Locedio”. *Journal of Medieval latin* 4 (1994): 118-129.
 - Marx, C.W. “The Middle English Verse Lamentation of Mary to Saint Bernard”, *Studies in the Vernon Manuscript*, editado por Derek Pearsall (Cambridge: University of Cambridge, 1990), 137-146.
- Matter, Ann. “My Sister, My Spouse: Woman-Identified Women in Medieval Christianity”. *Feminist Studies in Religion* 2 (1986): 81-93.
 - The Lamentations Commentaries of Hrabanus Maurus and Paschasius Radbertus”. *Traditio* 38 (1982): 137-163.
- Mathews, Thomas. “Icons and the Religious Experience”. En: *Byzantium: Faith and power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art*, editado por Sarah T. Brooks, 2-19. Yale: Yale University Press, 2006.
- Matis, Hannah W. *The Son of Songs in the Early Middle Ages*. Leiden: Brill, 2019.
- Mayer, Augusto L. *Historia de la Pintura Española*. Madrid, 1942.
- McEntire, Sandra J. *The Doctrine of Compunction in Medieval England: Holy Tears*. Nueva York: Edwin Mellen Pr, 1991.
- McGurk, Patrick y Rosenthal, Jane. “The Anglo-Saxon gospelbooks of Judith, countess of Flanders: their text, make-up and function”. *Anglo-Saxon England* 24 (1995): 251-308.
- McNamer, Sarah. *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*. Pennsylvania: Penssylvania Press, 2009.
- Medianero Hernández, José María. “Aproximación evolutiva a la pintura gótica en el antiguo reino de Córdoba”. *Ariadna* 6 (1989): 1-64.
- Megaw, Hubert. “The chronology of some Middle Byzantine Churches”. *Annual of the British School at Athens* XXXII (1931): 90-130.
- Meiss, Millard. “An Early Altarpiece from the Cathedral of Florence”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 10 (1954): 302-317.
- Meiss, Millard y Eisler, Colin. “A New French Primitive”. *Burlington Magazine* 102 (1960): 233-240.
- Mellas, Andrew. *Liturgy and the emotions in Byzantium: compunction and Hymnody*. Cambridge University Press, 2020.

- Metz, Peter. *Bildwerke der christlichen Epochen. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.* München: Prestel-Verlag, 1966.
- Michelet, Jules. *Ouvres complètes. Histoire de France: Moyen Age*, tomo IV. París: E. Flammarion, 1974.
- Migdal, Anna Maria. *Regina Coeli, Les Images Mariales et Le Culte des reliquies: Entre Orient et Occident Au Moyen Age.* Turnhout: Brepols Publishers, 2017.
- Mikuž, Jure. *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval.* Založba ZRC, 2013.
- Millet, Gabriel. *Recherches sur L'íconographie de L'évangile aux XIV, XV, et XVI siècles.* Paris: Éditions E. de Boccard, 1960.
- Milovanovic, Nicolas. "Les icônes peintes du Louvre. Histoire d'une collection". *Revue de l'Art* 2 (2022): 22-37.
- Miquel Juan, Matilde. "Starnina e altri pittori toscani nella Valenza medievale". En: *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica (Actas de Congreso, Fabriano, Italia, 31 de mayo- 2 de junio de 2006)*, coordinado por Andrea de Marchi, 32-43. Livorno: Sillabe, 2007.
 -"Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV". *Boletín del Museo de Bellas Arte de Bilbao* 7 (2013): 49-87.
- Mocholí Martínez, María Elvira. "El lugar de María intercesora en las Imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales". *Imago* 4 (2012): 7-22.
- Molina I Figueras, Joan. "Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500". En: *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, editado por Joaquín Yarza Luaces, 89-105. Madrid: Sociedad Estatal, 2000.
 -"Las imágenes del judío en la España medieval". En: *Memoria de Sefarad*, 373-383. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.
- Montoya Martínez, J. *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad media. El milagro literario.* Granada: Universidad de Granada, 1981.
- Mormando, Franco. *The Preachers Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy.* Chicago: University of Chicago Press, 1999.

- Montoya Martínez, Jesús. “El milagro de Teófilo en Coinci, Berceo y Alfonso X El Sabio. Estudio comparativo”. *Berceo* 87 (1974): 151-186.
- Morrison, Karl F. y Bell, Rudolph M. *Studies on Medieval Empathies*. Turnhout: Brepols, 2013.
- Mother, Mary, y Kallistos, Ware of Diokleia (Trads.). *The Lenten Triodion: the service Books of the Orthodox Church*. Londres: Faber and Faber, 1977.
- Moutsopoulos, N.K. *Kastoria, Panagia e Mavriotissa*. Athens: Phili Vizantinon Mnimion Ke Arhaititon Nomou Castorias, 1967.
- Murcia Nicolás, Fuensanta. *Teófilo, el vasallo de Satán. El pacto con el diablo en las artes visuales de los siglos XII y XIII. Tesina*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
 - *Ilustrando milagros: las imágenes milagrosas de la Virgen en los manuscritos del siglo XIII de Gautier de Coinci*, tesis doctora. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
 - *Imágenes milagrosas y cultura visual en el siglo XIII: los Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2016.
- Munns, John. *Cross and Culture in Anglo-Norman England: Theology, Imagery, Devotion*. Woodbridge: Boydell Press, 2016.
- Muñoz Fernández, Ángela. “Plantus Mariae: mujeres, lágrimas y agencia cultural”. *Arenal: Revista de historia de las mujeres* 2 (2006): 237-261.
 - “Llanto, palabras y gestos: la muerte y el duelo en el mundo hispánico (morfologías rituales, agencias culturales y controversias”. *Cuadernos de Historia de España* 83 (2009): 107-140.
 - “Constanza de castilla y las culturas de la introspección”. *Cuadernos de Historia de España* 85-86 (2011): 493-508.
 - “Memorias del coro: Constanza de Castilla y las políticas del recuerdo”. En *Memoria e comunità femminili: Spagna e Italia, secc. XV-XVII*, coordinado por Gabriella Zarri y Nieves Branda, 27-47. Florencia: Firenze University Press, 2011).
- Nagy, Piroska. *Le Don des larmes au Moyen-Âge. Un instrument spirituel en qu'Ête d'institution (Ve-XIIIe siècle)*. París: Albin Michel, 2000.

- Napier, Arthur S. *History of the Holy Rood- Tree: A twelfth Century Version of the Cross Legend, with Notes on the Ortography of the Ormulum and a Middle English Comppasio Mariae*. South Yarra: Leopold Classic Library, 2015.
- Nash, Susie. "The Parement de Narbonne: context and Technique". En: *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, editado por Caroline Villers, 77-87. Londres: Archetype Publications Ltd, 2000.
- Neff, Amy. "The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross". *Art Bulletin* 80 (1998): 254-273.
- Neilsen Blum, Shirley. "Symbolic Invention in the Art of Rogier van der Weyden". *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art* (1977): 103-122.
- Nelson, Robert. "To say and to see. Ekphrasis and vision in Byzantium", *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw* (2000): 143-168.
- Neuss, Wilhelm. *Das Buch Ezechiel in Theologie und kunst bis zum, Ende des xii. Jahrhunderts mit besonderer berücksinchtigung der gemälde in der kirche zu Schwarzheindorf*. Boston: Wentworth Press, 2016.
- Núñez Morcillo, Sergio. "La pintura mural del siglo XV en Valladolid: iglesia parroquial de Fresno el Viejo", *Anales de Historia del Arte* (2011): 381-395.
- Nussbaum, Marta. "Compassio: The Basic Social Emotion". *Social Philosophy and Policy* 13 (1996): 27-58.
- Nuttall, Paula. "Decorum, devotion and dramatic expression: Early Netherlandish painting in Renaissance Italy". En: *Decorum in Renaissance narrative art: papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians*, editado por Francis Ames-Lewis y Anka Bednarek, 70-77. Londres: Departamento de Historia del Arte, Birbeck College, University of London, 1972.
- Oakes, Cathy. *Ora Pro Nobis: The Virgin as Intercessor in medieval art and devotion*. Londres: Harvey Miller Publishers, 2008.
- Okasha, Elisabeth y Jennifer O'Reilly, "An Anglo-Saxon Portable Altar: Inscription and Iconography". *Journal of the Warburg and Courtauld Insititutes* 47 (1984): 217-242.
- Orduna, Germán. "El duelo de la Virgen: edición y comentario", en *Obra completa de Gonzalo de Berceo*, coordinada por Isabel Uría Maqua 797-857. Madrid: Espasa-Calpe S.A, 1992.

- O'Reilly, Jennifer. "Seeing the crucified Christ: Image and meaning in early Irish manuscript art". En: *Early Medieval Text and Image I: The insular Gospel*, editado por Jennifer O'Reilly, Carol A Farr, Elizabeth Mullins, 245-278. Londres: Routledge, 2019.
 - "Text and Image in the Anglo-Saxon Benedictine Reform", en: *Early Medieval Text and Image II: The Codex Amiatinus, the Book of Kells and Anglo-Saxon Art*, editado por Jennifer O'Reilly, Carol A Farr, Elizabeth Mullins, 288-305. Londres: Routledge, 2019.
- Orts i Bosch, Pere Maria. "Isabel de Villena (Elionor d'Aragó i de Castella)". En *Dones i literatura: entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*, coordinado por Ricardo Bellveser, 913-925. Valencia: Alfons el Magnànim, 2012.
- Ostrogorsky, Georg. *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*. Breslau: Verlag von M. &H. Marcus, 1929.
- Ostrogorsky, Peter. *Society and the Holy in Late Antiquity*. California: University of California Press, 1989.
- Otto, Pächt,. *Questiones de méthode en histoire de l'art*. París: Macula, 1994.
- Pallas, Demetrios I. *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus, das Bild I*. Munich: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, 1965.
- Palomo Iglesias, Crescencio. "Carta inédita de la Duquesa de Plasencia, doña Leonor Pimentel, donando a los Dominicos en el convento de San Vicente Ferrer de la ciudad de Plasencia (22 de Agosto y 10 de Octubre de 1484)". *Revista de Estudios Extremeños* 1 (1975): 45-55.
- Panera Cuevas, Francisco Javier. "Los Delli y la decoración del altar mayor en la catedral vieja de Salamanca. La primera manifestación del renacimiento florentino en Castilla". En: *Comité Español de Historia del Arte, 1992. El arte español en épocas de transición: actas, 275-284*. León: Universidad de León, 1994.
 - *La restauración del retablo de la catedral vieja de Salamanca*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000.
- Panofsky, Erwin "Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte d. "Schmerzenmanns" u.d. "Maria Mediatrix". En: *Festschrift für Mx. J. Friendländer zum 60*. Leipzig: E.A. Seemann, 1927.

- *Early Netherlandish Painting, its Origins and character: Text.* Harvard University Press, 1953.
- *Estudios sobre Iconología.* Madrid: Alianza, 2001.
- *Los primitivos Flamencos.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2016.
- Parker McLachlan, Elizabeth. "The Bury Missal in Laon and its Crucifixion Miniature". *Gesta* 17 (1978): 27-35.
- Parkinson, Stephen. *Alfonso X, the Learned, Cantigas de Santa María: An Anthology.* Londres: Modern Humanities Research Association, 2015.
- Parkinson, Stephen y Jackson, Deirdre. "Putting the Cantigas in context: tracing the sources of Alfonso X's Cantigas de Santa Maria", *International Congress on Medieval Studies*, Kalamazoo: 7 May 2005.
- Pastoureau, Michel y Simonnet, Dominique. *Breve historia de los colores.* Barcelona: Paidós, 2006.
- Pastoureau, Michel. *Rouge, Histoire d'une couleur.* París: Seuil, 2016.
- *Blanc. Histoire d'une couleur.* París: Seuil, 2022.
- Patton, Pamela. *Arts of Estrangement: Redefining Jews in Reconquest Spain.* Penn: Penn State University Press, 2012.
- Peirats Navarro, Anna Isabel. "La Vita Christi d'Isabel de Villena, misericòrdia restaurativa i profitosa doctrina al servei de la meditació". *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 14 (2019): 205-228.
- "Isabel de Villena: didáctica y moralidad en la Vita Christi". En *In virtute fortitudo: protagonismo femenino en la época de Isabel la Católica*, editado por José Antonio Calvo Gómez, Sara Gallardo González y Francisco Trullén Galve (Madrid: Dykinson, 2022), 131-143.
- Peltomaa, L.M. "Romanos the Melodist and the intercessory role of Mary". En *Byzantina Mediterranea: Festschrift für Johannes Koder zum 65. Geburtstag*, editado por Klaus Belke *et al.*, 495-502. Viena: Böhlau, 2007.
- "Cease your lamentations, I shall become and advocate for you". Mary as Intercessor in Romanos Hymnography", en *Presbeia Theotokou: The Intercessory Role of Mary across Times and Places in Byzantium (4th-9th Century)*, editado por L.M. Peltomaa *et al.*, 131-137. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2015.
- Penco, Gregorio. "Ogerio de Lucedio e il Planctus Mariae". *Benedictina* 16 (1969), 126-128.

- Pentcheva, Bissera. *Icons and power: the mother of God in Byzantium*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2006.
 - “The performative icon”. *The Art Bulletin* 88 (2006): 631-655.
- Peña Pérez, Francisco Javier. “Expansión de las órdenes conventuales en León y Castilla: franciscanos y dominicos en el siglo XIII”. En: *III Semana de Estudios medievales: Nájera 3 al 7 de agosto de 1992*, coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte, 179-198. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos: Asociación Amigos de la Historia Najerillense: Ayuntamiento de Nájera, 1993. 179-198
- Perdrizet, Paul. *La Vierge de Miséricorde: étude d’un thème iconographique*. París: A. Fontemoing 1908.
- Perdrizet, Paul y Lutz, Jules. *Speculum humanae salvationis*. Leipzig: Hiersemann, 1907.
- Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
 - “Liturgy as Women’s Language: two Noble Patrons Prepare for the End in Fifteenth-Century Spain”. En *Reassessing the Roles of Women as “Makers” of Medieval Art and Architecture*, editado por Therese Martin, 937-988. Leiden: Brill, 2012.
 - “The Oblivious Memory of Images: The Burial of the Count of Orgaz and the Mediterranean Afterlife of the Ancient Lament”, *Codex Aquilarensis* 34 (2018): 229-262.
- Pérez Rodríguez, Estrella. “Las meditaciones poéticas sobre la Virgen de Juan Gil de Zamora: edición crítica”, en *Estudios de Filología e Historia en honor del profesor Vitalino Valcárcel*, editado por Íñigo Ruí Arzalluz *et al.*, 813-825. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2014.
- Pérez Monzón, Olga. “Narrativas visuales en el reinado de Isabel I de Castilla”. En: *El Renacimiento en la Europa del siglo XV*, 367-390. Madrid: Fundación Amigos del Prado, 2022.
- Permot, Hubert. “Descente de la Vierge aux Enfers d’après les manuscrits grecs de Paris”. *Revue des Études Grecques* 13 (53-54) (1900): 233-257.
- Petrovich Kazhdan, Aleksandr, Francis Sherry, Lee y Angelide, Christian. *A history of Byzantine Literature, 650-850*. Atenas: National Hellenic Research Foundation Institute for Byzantine Research, 1999.

- Plummer, John. *The Hours of Catherine of Cleves*. Nueva York: George Braziller Inc, 2002.
- Poggi, Giovanni. *il Duomo di Firenze*. Berlin: Verlag Von Bruno Cassier, 1909.
- Poilpré, Anne-Orange. “La Passion du Christ sur les livres carolingiens: visualizer les temps et rythmes de l’histoire du Salut”, *Codex Aquilarensis* 37 (2021): 127-144.
- Polzer, Joseph. “The Lucca Reliefs and Nicola Pisano”. *The Art Bulletin* 46 (1964): 211-216.
- Popovic, Svetlana. “The Architectural Iconography of the late byzantine monastery”, *Études anciennes et sciences des religions*, (1997): 3-21.
- Post, Chandler Rathfon. *History of Spanish Painting*, vol. IV-I. Cambridge: Harvard University Press, 1970.
- Powell, Amy. “The Errant Image: Rogier Van Der Weynde’s deposition from the cross and Its Copies”. *Art History* 29 (2006): 540-562.
- *Depositions: Scenes from the Late Medieval Church and the modern Museum*. Nueva York: Zone Books, 2012.
- Rodríguez Puértolas, Julio. *Fray Iñigo de Mendoza y sus “Coplas de Vita Christi”*. Madrid: Gredos, 1968.
- Raw, Barbara Catherine. *Anglo-Saxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Real, Roy J. “Emerging Christian Discourse: The Acts of Pilate as the Rhetorical Development of Devotion”. *Apocrypha* 21 (2011): 151-168.
- Rebollo Gutiérrez, Carmen. “El patronazgo de los preladados castellanos: la influencia italiana en la pintura cortesana en torno a 1400”. En: *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coordinado por Concepción Cosmen Alonso, María Victoria Herráez Ortega y María pellón Gómez- Calcerrada, 127-142. León: Universidad de León, 2009.
- Remensnyder, Amy G. “Marian Monarchy in Thirteenth-Century Castille”. En *The Experience of Power in Medieval Europe, 950-1350*, editado por Robert F. Berkhofer III, Alan Cooper y Adam J. Kostko, 616-653. Londres: Routledge, 2005.
- Rico Camps, Daniel. “El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista”. *Locus Amoenus* 7 (2004): 73-97.
- Riera I Sans, Jaume. “Catalèg d’obres en català traduïdes en castellà durant els segles XIV I XV”, en *Historia de la llengua*, editado por Antoni Ferrando Francés,

- 699-710. Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Abadia de Monstserrat, 1989.
- Ringbom, Sixten. "Devotional imagens and imagine devotions: notes on the place of art in late medieval private piety". *Gazette des beaux-arts* 73 (1969): 159-166.
 - *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*. Ámsterdam: Davaco, 1984.
 - *Les images de Dévotions (XII-XV Siècle)*. Paris: Gérard Monfort, 1995.
 - Robinson, Cynthia. "Preaching to the Converted: Valladolid's "Cristianos nuevos" and the "Retablo de don Sancho de Rojas" (1415)". *Speculum: A journal of medieval studies* 1 (2008): 112-163.
 - "Talking Religion, Comparatively Speaking: Throwing Some Light of the Multi-Confessional Landscape of Late Medieval Iberian". *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 42 (2012): 263-298.
 - *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Pensilvania: Pennsylvania State University Press, 2013.
 - "In one of My Body's Gardens": Hearts in Transformation in Late Meideval Iberian Passion Devotions". En: *A sea of languages. Rethinking the Arabic role in medieval literary history*, editado por Conklin Akbari, Suzanne y Mallette, Karla, 162-181. Toronto: University of Toronto Press, 2013.
 - "Trees of Love, Trees of Knowledge: Toward the Definition of a Cross- Confessional Current in Late Medieval Iberian Spirituality". *Medieval Encounters* 12 (2016): 388-435.
 - Rocchi, Giuseppe. "La più antica pittura nella Basilica di S. Francesco ad Assisi". *RACAR: revue d'art canadienne* 12 (1985): 169-173.
 - Rodrigo Ferrer, Rocío. *El retablo de la vida de Cristo de Juan de Padilla, el cartujano. Estudio y edición crítica*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.

- Rodríguez, Gerardo. “Los milagros en la religiosidad hispánica (siglos XIII al XVI)”, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre BUCEMA 2* (2008): 1-13.
- Rodríguez de Lena, Pedro *El passo honroso de Suero Quiñones*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1977.
- Rojas Fernández, Raquel. “El Llibre dels Àngels de Francesc Eiximenis en la Castilla del siglo XV: testimonios y perspectivas de investigación”. En *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, coordinado por Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, 465-477. Noia: Toxosoutos, S.L., 2005.

-“Varia fortuna de la obra de Francesc Eiximenis: las traducciones castellanas y el manuscrito de las Reales Descalzas de Madrid”. En *Actes del Tretzé Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Universitat de Girona 8-13 de setembre de 2003*, editado por Martí Sadurní et al., 363-378. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.

- Rojo Alique, Francisco Javier. “Intelectuales franciscanos y monarquía en la Castilla medieval”. *Semata: Ciències socials e humanidades* 26 (2014): 297-318.
- Romano, Serena. *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*. Roma: Viella, 2001.
- Ronald Surtz, E. “Las “Oras de los clavos “de Constanza de Castilla”. En *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media: (actas de las V Jornadas Medievales)*, coordinado por Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company Company y Aurelio González, 157-168. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

-“Female Patronage of Vernacular Religious Works in Fifteenth-Century Castile: Aristocratic Women and Their Confessors”, en *The Vernacular Spirit: Essays on Medieval Religious Literature*, editado por Renate Blumenfeld-Kosinki, Duncan Robertson y Nancy Bradley Warren, 263-282. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2002.

- Rosenthal, Jane. “An unprecedented image of love and devotion: the Crucifixion in Judith of Flander’s Gospel Book”. En: *Tributes Lucy Freeman Sandler: in illuminated manuscripts*, editado por Kathryn Ann Smith, Carol Herselle Krinsky, 21-36. Turnhout: Brepols, 2007.

- “The Image in the Arenberg Gospels of Christ beginning to be “What He Was Not”. En: *Insular and Anglo-Saxon Art and Thought in the Early Medieval Period*, editado por Colum Hourihane, 229-246. Pennsylvania: Penn State University Press, 2011.
- Rosenwein, Barbara H. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Cornell: Cornell University Press, 2006.
 - “Problems and Methods in the History of Emotions”, *Passions in Context* 1(2010): 1-33.
 - *Generations of Feeling: A History of Emotions, 600-1700*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
 - Rosenwein, Barbara H. y Cristiani, Riccardo. *What is the History of Emotions?* Cambridge: Polity Press, 2017.
 - Root, Jerry. *The Theophilus Legend in Medieval Text and Image*. Cardiff: D.S.Brewer, 2017.
 - *The Miracle of Theophilus by Gautier de Coinci*. Michigan: Western Michigan Univ Medieval, 2022.
 - Rubery, Eileen, Bordi, Giulia y Osborne, John. *Santa Maria Antiqua: The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*. Londres: Harvey Milles, 2021.
 - Rubin, Miri. *Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures*. Budapest: Central European University Press, 2009.
 - *Mother of God: A History of the Virgin Mary*. Yale: Yale University Press, 2009.
 - Rucquoi, Adeline. “Los franciscanos en el reino de Castilla”. En: *VI Semana de Estudios Medievales: Nájera, 31 de julio al 4 de agosto de 1995*, coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte, Francisco Javier García Turza y José Ángel García de Cortázar, 65-86. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1996.
 - *Valladolid en la Edad Media. El mundo abreviado (1367-1474)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997.
 - Ruiz Maldonado, Margarita. “La dama, el caballero y el eclesiástico en tres sepulcros salmantinos”. En: *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, 599-608. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Servicio de Publicaciones, 2001.

- Russakof, Anna. *Imaging the Miraculous: "Les Miracles de Nostre Dame"*, Paris, BnF, n.acq.fr. 24541. Tesis doctoral. Nueva York: New York University, 2006.
 - "Portraiture, pilitics, and piety: the royal patronaje of Gautier de Coincí's "Miracles de Nostre Dame" (Paris, BnF, MS nouv. Acqu. Fr 24541). *Studies in iconography* 37 (2016): 146-180.
- Russo, Daniel. "Les représentations mariales dans l'art d'occident du Moyen-Âge. Essai sur la formation d'une tradition iconographique". En: *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Dominique Iogna Prat et al., 173-291. París: Beauchesne, 1996.
- Ryan, Salvador. "The Persuasive Power of a Mother's Breast: The Most Desperate Act of the Virgin Mary's Advocacy". *Studia Hibernica* 32 (2002/2003): 59-74.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. "Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca (+1156) en Santa María la Real de Nájera". *Lecturas de historia del arte* 2 (1990): 206-214.
 - "Ymagines sanctae: fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las Cantigas de Santa María". En: *Homenaje a José García Oro*, coordinado por Miguel Romaní Martínez y María Ángeles Novoa Gómez, 515-526. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
 - "Como a Virgen Santa paresceu, paresçia: las empresas marianas alfonsíes y la teoría neoplatónica de la imagen sagrada". En *Alfonso X el Sabio, Catálogo de la Exposición (Murcia, 27 octubre 2009- 31 enero 2010)*, coordinado por María Teresa López de Guereño e Isidro Bango Torviso, 357-365. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2009.
 - "Del Salterio al Marial: sobre las "fuentes" de las imágenes de los Códices de las Historias de las Cantigas de Santa María. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes* 8 (2012-2013): 55-80.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. "Maestre Nicolás Francés, pintor". *Archivo Español de Arte y Arqueología* I (1925): 41-66.
 - "El retablo viejo de san Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado". *Archivo español de arte* 14 (1940/1941): 272-278.
- Sand, Alexa. *Vision, devotion, and self-representation in Late Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

- Salas, José Miguel Gámez. “Devotio Moderna y Compassio Mariae en la obra de Roger van der Weyden (1399/1400-1464). En: *Mover el alma: las emociones en la cultura cristiana (siglos IX-XIX)*, coordinado por F. Javier Campos, 669-688. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. 2022.
- Schade, Karl. *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1996.
- Schapiro, Meyer. “The image of the Disappearing Christ. The Ascension in English Art around the Year 1000”, en: *Late Antique, Early Christian and Medieval art*, 266-287. New York: George Braziller, 1979).
- Sciacca, Christine Marie. *The Gradual and Sacramentary of Hainricus Sacrista (Pierpont Morgan Library, M. 711): Liturgy, Devotion and Patronage at Weingarten Abbey*. Columbia University, 2008.
- Schiller, Gertrud. *Iconography Christian Art*. Vol. II. Nueva York: New York Graphic Society, 1971.
- Schmitt, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident medieval*. París: Gallimard, 1990.

- *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. París: Gallimard, 2002.

-“Les images typologiques au Moyen Âge: A propos du “Speculum humanae salvationis”. En *La typologie biblique comme forme de pensée dans l'historiographie médiévale*, editado por Marek T. Kretschmer, 219-244. Turnhout: Brepols, 2015.

- Schuler, Carol M. *The Sword of Compassion: images of the Sorrowing Virgin in Late Medieval and Renaissance Art*. Columbia: Columbia University Press, 1987.
- Seidel, Max. “Studien zur Antikenrezeption Nicolas Pisanos”. *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 19 (1975): 307-392.
- Seidenspinner-Núñez, Daylle. “But I Suffer Not Woman to Teach: Two Women Writers in Late Medieval Spain”. En *Hers Ancient and Modern. Women's Writing in Spain and Brazil*, editado por Catherine Davies y Jane Whetnall. Manchester: University of Manchester Press, 1997.
- Sepière, Marie-Christine. *L'image d'un Dieu souffrant (IX-X siècles). Aux origines du crucifix*. Paris: Le Cerf, 1994.

- Serrano Ovin, Vicente. “La Iglesia parroquial de San Lorenzo”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 97 (1977): 75-90.
- Sevckenko, Nancy. “The service of the Virgin’s Lament Revisited”. En: *The Cult of the mother of God in Byzantium: texts and images*, editado por Leslie Brubaker y Mary B. Cunningham, 247-262. Nueva York: Routledge, 2016.
- Shoemaker, Stephen J. “A Mother’s Passion: Mary’s Role in the Crucifixion and Resurrection in the Earliest Life of the Virgin and its influence on George of Nicomedia’s Passion Homilies”. En: *The Cult of the Mother of God in Byzantium: texts and images*, editado por Leslie Brubaker y Mary Cunningham, 53-67. Londres: Routledge, 2011.
 - “Mary at the cross East and West: maternal compassion and affective piety in the earliest “Life of the Virgin” and the high Middle Ages”. *The Journal of Theological Studies* 62 (2011): 570-606.
 - *The life of the Virgin: Maximus the Confessor*. Yale: Yale University Press, 2012.
 - “The (Pseudo?-) Maximus Life of the Virgin and the Byzantine Marian Tradition”. *The Journal of Theological Studies* 67 (2016): 115-142.
- Silva Maroto, Pilar. *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990.
 - “La pintura castellana en tiempos de Gil de Siloé”. En: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, 91-112. Burgos: Universidad de Burgos, 2001.
- Shorr, Dorothy C. “The Mourning Virgin and Saint John”. *The Art Bulletin* 2 (1940): 61-69.
 - “The Role of the Virgin in Giotto’s Last Judgement”. *The Art Bulletin* 38 (1956): 207-214.
- Silber, Evelyn. “The reconstructed Toledo Speculum Humanae Salvationis: the Italian Connectio in the early Fourteenth Century”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 43 (1981): 33-51.
- Silva, Alex Rogério. *As representações de Maria na literatura medieval escrita em Galego-Português: uma interpretação histórico-literária das Cantigas de Santa Maria de D. Afonso X, o Sábio*, Tesis doctoral. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2023.

- Simelidis, Christos. "Two lives of the Virgin: John Geometres, Euthymos the Athonite and Maximos the Confessor, *Dumbarton Oaks Papers* 74, (2022): 125-160.
- Simson, Otto G. Von. "Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross". *The Art Bulletin* 35 (1953): 9-16.
- Sleeman, Margaret. "Medieval hair tokens". *Forum for Modern Language Studies* 17 (1981): 322-336.
- Smith, Mary Frances, Fleming, Robin y Halpin, Patricia. "Court and Piety in Late Anglo-Saxon England". *The Catholic Historical Review* 87 (2001): 569-602.
- Smith, Rachel. "Lamentation and Annunciation: The maternal and Virginal in Eastern Christian theologies of grief", *Theology & Sexuality* 19, no. 3 (2013): 263-282.
- Snow, J. *El loor a la Virgen and Its Appearance in the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio*. Tesis doctoral. Madison: Wisconsin, 1972.
 -The Poetry of Alfonso X. An annotated Critical Bibliography (1278-2010). Woodbridge: Tamesis, 2012.
- Sota, Juan. "Algunas consideraciones sobre las Cantigas de Santa María y la espiritualidad franciscana", *Journal Open Edition*: <https://journals.openedition.org/atalaya/6060>
- Southern, Richard W. *St. Anselm: A portrait in a Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Spatharakis, Ioannis. "The influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos", *Byzantine East, Latin West: Art- Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, (1995): 435-441.
- Sperling, Jutta. "Squeezing, Squirting, Spilling Milk- The Lactation of Saint Bernard and the Flemish Madonna Lactans (ca. 1430–1530)", *Renaissance Quarterly* 71 (2018): 868-918.
- Stanburrough Cook, Albert. *The Dream of the Rood: An Old English Poem Attributed to Cynewulf* (Trieste Publishing Pty Limited, 2017. (ed.or. 1905).
- Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Stelmach, Yuri Leonardo Rosa. *Entre texto e imagem: violência e antijudaísmo no Códice Rico das Cantigas de Santa Maria do rei Afonso X, de Leão e Castela*

- (1252-1284), Tesis doctoral. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.
- Sterling, Charles. "Oeuvres retrouvées de Jean de Beaufort, peintre de Philippe le Hardi". *Bulletin. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 4 (1955): 57-81.
 - Sticca, Sandro. *The Plactus Marie in the dramatic Tradition of the Middle Ages*. Georgia: University Georgia Press, 1988.
 - *Storia della mariologia. Dal modello biblico al modello letterario*, vol. I, editado por Enrico Dal Covolo y Aristide Serra. Roma: Città Nuova, 2009.
 - Stowell, Steven. "Reading the margins in the hours of Catherine of Cleves". *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 24 (2008): 378-392.
 - Suárez-Ferrín, Alicia P. "Las pinturas murales de San Vincenzo de Pombeiro (Patón, Lugo)". *Boletín do Museo Provincial de Lugo* 10 (2001-2002): 49-102.
 - Sureda Pons, Joan. "Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 2-3 (1981): 5-32.
 - Susón, Beato Enrique. *Diálogo de la Eterna Sabiduría*, editado por Salvador Sandoval. Salamanca: Editorial San Esteban, 2002.
 - Szarmach, Paul E. "Aelfric, the Prose Vision, and the Dream of the Rood". En *Old English Prose. Basic Reading*, editado por Deborah A. Oosterhouse y Paul E. Szarmach, 327-338. Nueva York: Routledge, 2000.
 - The Dream of the Rood as Ekphrasis". En *Text, Imagen, Interpretation: Studies in Anglo-Saxon Literature and its Insular Context in Honour of Éamonn Ó Carragain*, editado por Jane Roberts Alastair Minnis, 267-288. Turnhout: Brepols, 2007.
 - Temple, Elisabeth. *Anglo-Saxon Manuscripts, 900-1066*. Turnhout: Hervey Miller, 1976.
 - *Testi mariani del primo millennio. Padri e altri autori latini*, vol. III, editado por Georges Gharib, Ermanno M. Toniolo y Luigi Cambero. Roma: Città Nuova, 1988-1990.
 - Thode, Henry. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Nueva York: Phaidon Press, 1997.
 - Thürlemann, Felix. "The Paradoxical Rhetoric of Tears: looking at the Madrid descent from the Cross" En: *Crying in the Middle Ages. Tears of History*, editado por Elina Gertsman, 53-75. Londres: Routledge, 2011.

- Thomas, Kate H. *Late Anglo-Saxon Prayer in Practice: Before the Books of Hours*. Michigan: Medieval Institute Publications, 2020.
- Tikkanen, Johan Jakob. *Byzantinische Psalterillustration*. Helsinki: Finnischen Litteratur-Gesellschaft, 1985.
- Todić, B. “L’influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Spocani”. Gos. in-t iskusstvoznaniya, 1997.
- Todini, Filippo. “Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria”, En: *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, editado por Enrico Castelnuovo. Florencia: Mondadori Electa, 1989.
- Torres Jiménez, Raquel. “La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII”. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes* 10 (2016-2017): 23-59.
- Torroja, Carmen y Rivas, María. *Teatro en Toledo en el siglo XV: “auto de la pasión” de Alonso del Campo*. Madrid: Real Academia Española, 1977.
- Tracy, Kisha G. “Maternal Lament and Misremembering in Dispute between Mary and the Cross”. En: *Grief, Gender and Identity in the Middle Age*, editado por Lee Templeton, 37-52. Londres: Brill, 202.
- Trakakis, Nick. “What was the iconoclast controversy about? *Theandros: an online journal of Orthodox Christian theology and philosophy* 2 (2004):1-7.
- Trens, Manuel. *María: iconografía de la Virgen en el arte español*. Editorial Plus-Ultra, 1947.
- Tsakiridou, C.A. *Tradition and transformation in Christian art: The transcultural icon*. Londres: Routledge, 2021.
- Tsironis, Niki. “George of Nicomedia: convention and Originality in the Homily on Good Friday”. *Studia patristica* 33, (1997): 573- 577.
 - “Historicity and Poetry in Ninth-Century Homiletics: The Homilies of Patriarch Photios and George of Nicomedia”, En: *Preacher and Audience: Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics*, editado por Mary Cunningham y Pauline Allen, 295-316. Paderborn: Brill Academic Pub, 1998.
 - “The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: an aspect of the development of the marian cult”. Tesis doctoral, Universidad de Londres, Kingn’s College, 1998.
 - “The mother of god in the iconoclastic controversy”. En: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, editado por Maria Vassilaki, 27-39. Milán: Skira, 2000.

- “Emotion and the Senses in Marian Homilies of the Middle Byzantine period”. En: *The Cult of the mother of God in Byzantium: texts and images*, editado por Leslie Brubaker y Mary B. Cunningham, 179-196. Nueva York: Routledge, 2016.
- “From poetry to liturgy: the cult of the Virgin in the Middle Byzantine era”. En: *Images of the mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, editado por Maria Vassilaki, 91-102. Nueva York: Routledge, 2016.
- Toniolo, Ermanno M. “Sull’ingresso della vergine nel santo deis anti. Una finale inédita di omelia bizantina, Marianum”, *Marianun* 36 (1974): 101-105.
- Twomey, Lesley K. *The Fabric of Marian Devotion in Isabel de Villena’s Vita Christi*. London: Tamesis, 2013.
 - “Knowing Christ Incarnate: Late-Medieval Women (Constanza de Castilla, Isabel de Villena, and Teresa de Cartagena), Writing the Sense. En *Christy, Mary and the Saints: Reading Religious Subjects in Medieval and Renaissance Spain*, editado por Andrew M. Beresford y Lesley K. Twomey, 113-146. Leiden: Brill, 2018.
- Underwood, Paul A. “The fountain of Life in Manuscripts of the Gospels”. *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950): 41-138.
- Upadhyya, OD. *The art of Ajanta and Sopocani: a comparative study*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1994.
- Valdés Sánchez, Amanda. “La misión granadina de Maryam: la construcción de una imagería mariana para los moriscos granadinos y la versión talaveriana de la Vita Christi de Francesc Eiximenis”. *Anuario de estudios Medievales* 50 (2020): 473-503.
- Van Tongeren, Louis. *Exaltation of the Cross: Toward the Origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*. Lovaina: Peeters, 2000.
- Walker Bynum, Caroline. *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. California: University of California Press, 1984.
 - Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. California: University of California Press, 1988.
 - *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. Nueva York: Zone Books, 1992.

- *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2007.

- "Patterns of Female Piety in the Later Middle Ages". En: *Crown and Veil: Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth centuries*, editado por Jeffrey F. Hamburger y Susan Martin, 172-190. Nueva York: Columbia University Press, 2008.

- *Dissimilar Similitudes: Devotional Object in Late Medieval Europe*. Nueva York: Zone Books, 2020.

- Wilson, Adrian y Wilson, Joyce Lancaster. *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis, 1324-1500*. California: California University Press, 1985.
- Valderas Alonso, Alejandro. "El retablo de la Bañeza de Nicolás Francés: reforma franciscana y catequesis para conversos". *Argutorio* 43 (2020): 31-38.
- Van Iterson A. "Une lactation de saint Bernard provenant d'Hastimoulin". *Namurcum* 2(1967): 50-57.
- Vassilaki Maria y Tsinoris, Niki. "Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ". En: *Mother of God. The representation of the Virgin in Byzantine Art*, editado por Maria Vassilaki, 453-463. Milán: Skira, 2002.
- Vauchez, André. *La espiritualidad del Occidente medieval (Siglos VIII-XII)*. Madrid: Editorial Cátedra, 2001.
- Vavalà, Sandberg Evelyn, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*. Verona: Apollo, 1929.
- Vdruny, Kimberley Jo. *Scribes, corpses, and friars: Lay devotion to the genetrix, mediatrix, and redemptrix through Dominican didactic use of the "Speculum Humanae Salvationes" in late medieval Europe*. Tesis doctoral. Minesota: San Paul, 2001.
- *Friars, Scribes, and Corpses: A Marian Confraternal Reading of the Mirror of Human Salvation (Speculum Humanae Salvationis)*. Lovaina: Peter uitgeverij, 2010.
- Vega Cernuda, Daniel. "Repertorio español en el Códice de Las Huelgas". *Revista de Musicología* 13 (1990): 421-449.
- Vegue y Goldoni, Ángel. "Gerardo Starnina en Toledo". *Archivo Español de Arte y Arqueología* 17 (1930): 199-203
- Velmans, Tania. *Le tretraévangile de la Laurentienne, Florence Laur. VI. 23 (Bibliothèque des Cahiers archéologiques VI)*. París: Éditions Klincksieck, 1971.

- *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*. Paris: Klincksieck, 1978.
- Verdier, Philippe. *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*. Montréal: Institut d'études médiévales/Paris : Vrin, 1980.
- Verdon, Timothy. "The Intercession of Christ and the Virgin from Florence Cathedral Iconographic and Ecclesiological Significance". En: *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze. 1: La cattedra e la città: saggi sul Duomo di Firenze*, 131-150. Florencia: Edifir, 2001.
- Viera, David. "The Presence of Francesc Eiximenis in Fifteenth and Sixteenth-Century Castilian Literature". *Hispanófila* 57 (1976): 1-5.
- Viladesau, R. *The beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to Eve of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
 - *The Passion of Christ in Theology and the Arts from the Renaissance to the Counter-Reformation*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Villalba i Varneda, Pere. "Ramon Llull: Arbor scientiae o Arbre de sciencia". *Faventia* 17 (1995): 69-76.
- Vloberg, Maurice. *La Vierge, notre médiatrice*. Arthaud, 1938.
- Walter, Christopher. "Pictures of the clergy in the Theodore Psalter". *Revue des études byzantines* 31 (1973): 229-242.
- Wamba, Francisco Javier Pérez-Embid. *Hagiología y sociedad en la España Medieval. Castilla y León (siglos XI-XIII)*. Huelva: Universidad de Huelva, 2002.
- Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. (Ed. Or. 1932).
- Weitzmann, Kurt. "The Survival of Mythological Rpresentations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography". *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960): 43-68.
 - "The origin of Threnos". En: *De atribus opuscula XL: essays in Honor of Erwin Panofsky*, editado por Millard Meiss, 476-490. New York: New York University Press, 1961.
 - "Thirteenth Century Crusader icons on Mount Sinai". *The Art Bulletin* 45 (1963): 179-203.

- Wessel, Susan. "Compassion and Healing in Early Byzantium,". En: *Managing Emotion in Byzantium: Passions, Affects and Imaginings*, editado por Margaret Mullett y Susan Ashbrook Harvey. 9-112. Londres: Routledge, 2022.
- Westrem, Scott D. *The Hereford Map: a transcription and translation of the legends with commentary*. Turnhout: Brepols, 2001.
- Wieck, Roger S. *Painted Prayer: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. Nueva York: George Braziller y Pierpont Morgan Library, 1997.
- Wilkins, Constance L. "En memoria de tu encarnación e pasión: The Representation of Mary and Christ in the Prayerbook by Sor Constanza de Castilla". *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures* 31 (2003): 217-235.
- Williamson, Beth. "The Cloisters Double Intercession. The Virgin as co-redemptrix". *Apollo* 152 (2000): 48-54.
- Wilson, Adrian y Lancaster Wilson, Joyce. *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis, 1324-1500*. California: California University Press, 1985.
- Wilson, H.A. y Wilson, William. *The Missal of Robert of Jumièges*. Blydenell Press, 1994.
- Wirth, Jean. *L'image médiévale, Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*. París: Méridiens Klincksieck, 1989.
- Woolf, Rosamary. *The English Religious Lyric in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- Wormald, Francis. *English drawings of the Tenth and Eleventh Centuries*. Nueva York: Praeger, 1953.
- Wulff, Oskar. "Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen", en: *Altchristliche Bildwerke und mittelalterliche byzantinische Bildwerke*, editado por Oskar Wulff y Volbach, Wolfgang Fritz, 35-37. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin und Leipzig, Verlag Walter de Gruyter, 1923.
- Xu, Na. "The Mound and the Supernatural: The Dream of the Rood Line 32b Reconsidered", *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* (2023): 1719-1747.
- Yarza Luaces, Joaquín. "La Virgen en la miniatura Castellano-leonesa de los siglos XI y XII". *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura* 1 (1972): 19-32.

- “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII”. *Archivo español de arte* 185 (1974): 13-38.
- “Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval”. En: *V Congrés Espanyol d’Història de l’Art: Barcelona; 29 d’octubre al 3 de novembre de 1984 I*, coordinado por Francesca Español Bertrán y Joaquín Yarza Luaces, 193-202. Barcelona: Ediciones Marzo, 1987.
- “Los lejos en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares, en: *Los paisajes del Prado*, editado por Francisco Calvo Serraller, 29-51. Madrid: Nerea, 1993.
- “Un perfil de Nicolás Francés”. En: *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León*, 13. León: Junta de Castilla y León, 1997.
- “Reflexiones sobre la iluminación de las Cantigas” En: *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario incorporación de Sevilla a la Corona castellana (catálogo de la exposición, Real Alcázar de Sevilla, 23 de noviembre 1998- 3 enero 1999)*, 163-179. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1998.
- “Artes del color del siglo XV”. En: *Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”: actas: León 7-11 de abril de 2003, Auditorio de León*, editado por Joaquín Yarza Luaces, María Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela, 399- 431. León, Universidad de León, 2004.
- Yzquiero Perrín, Ramón. “San Vicente de Pombeiro y San Martín de Xubia: dos monasterios benedictinos pertenecientes a Cluny”. *Anuario Brigantino* 35 (2012): 321-348.
- Zbigniew Izydorzcyk, S. *The Medieval Gospel of Nicodemus. Texts, Intertexts and Contexts in Western Europe*. Arizona: Tempe, 1997.
- “The Earliest Printed Versions of the Evangelium Nicodemi and Their Manuscript Source”. *Apocrypha* 21 (2011): 121-131.
- Zeri, Federico. *Italian Paintings: A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, Florentine School*. New York: The Metropolitan Museum, 1971.
- Zorach, Rebecca. *The Passionate Triangle* (Chicago: Chicago University Press, 2011).