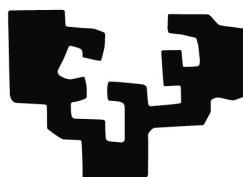


Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
Facultad de Letras
Departamento de Historia del Arte y Música

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

Iconografía medieval II.
La visita a la tumba de un santo:
sus representaciones en la pintura de la
Baja Edad Media en España

Xabier Aguirre Arana

TFG dirigido por
Dr.^a Soledad de Silva y Verástegui
Profesora catedrática
UPV/EHU

Grado en Historia del Arte

2014/2015

Resumen

En los últimos años, un cierto sector de los investigadores de la Historia del Arte ha dedicado sus esfuerzos al estudio tipológico e iconográfico de los sarcófagos de los santos españoles, sobre todo aquellos pertenecientes al mundo románico y a través de la fuente directa que suponen las propias sepulturas. Por su parte, esta situación en los siglos del gótico se presenta más incompleta, pues los estudios publicados al respecto son cuantitativamente inferiores que los concernientes al románico.

Entre las investigaciones de tipo iconográfico llevadas a cabo en dichos sarcófagos (tanto del románico como del gótico), hay un tema que no ha llamado excesiva atención: la visita que la sociedad medieval realizaba a las tumbas santas con el propósito de conseguir auxilio divino. Es cierto que el tema ha sido identificado acertadamente en los casos en los que se manifiesta, pero se considera que de una manera muy parcial. En el presente trabajo se pretende llamar la atención concretamente sobre el vacío existente en la Historia del Arte medieval en cuanto al estudio de la iconografía de la *visitatio*, proponiendo una posible metodología que acaso podría emplearse en futuras investigaciones de mayor enjundia. A través de los datos que nos proporcionan los diez retablos góticos de ámbito hispano seleccionados, se realizará un escueto análisis de los tipos humanos que componen el fenómeno explicado. Se pretenderá hacer una clasificación de los tipos de fieles que asisten a la tumba en función de la visita que estaban realizando y de su clase social y, a su vez, se recogerán los sentimientos que muestran y la gestualidad manifestada en cada caso. Se ha aprovechado la ocasión para dilucidar si dichas visitaciones respondían a alguna fuente literaria determinada.

Asimismo en este breve estudio se le ha concedido un gran espacio al análisis tipológico de los sarcófagos representados en nuestros retablos, tarea que responde a un doble motivo. Por un lado, por la estrecha relación existente entre la visitación y el sepulcro. Por otro, para contribuir al estudio de los sarcófagos santos ya activado anteriormente, pero con un importante matiz: en vez de dedicarnos a los sarcófagos escultóricos, tal como se ha hecho hasta ahora, se abordará el tema desde su representación pictórica, una perspectiva poco utilizada por los investigadores de las tumbas santas.

Índice

I. Introducción: el fenómeno de la <i>visitatio</i> a las tumbas santas	4
II. Estado de la cuestión	7
III. Contexto artístico	8
IV. Análisis iconográfico	11
V. Conclusiones	21
VI. Bibliografía	27
VII. Anexo fotográfico	29

I. Introducción: el fenómeno de la *visitatio* a las tumbas santas

En contraste con el distante Dios veterotestamentario que hacía sus escasas apariciones rodeado de un halo de máximo misticismo, el Nuevo Testamento supuso una novedad crucial: una potencia tan trascendental como debería tratarse del Hijo de Dios, este nació, caminó y habló en la esfera terrestre. Se trata, por ende, de una realidad perfectamente encarnada (aunque con la mirada siempre dirigida a lo sobrenatural) a diferencia de la abstracta del Antiguo Testamento. En este sentido, al mostrarse Cristo enormemente próximo a la humanidad, aquella no presentó dificultad excesiva a la hora de seguir uno de los imperativos neotestamentarios, a saber, asimilar la vida de Cristo como único modelo a emular para el alcance de la meta cristiana. En definitiva, se trata de una *imitatio Christi* que todos los cristianos, como hijos de Dios que son llamados, deben proceder. Los santos no son más que cualquier otro fiel cristiano que debe construir su vida siguiendo el modelo establecido por Cristo, pero de una forma mucho más estricta y perfecta que el resto. De hecho, es tal la vida virtuosa y consagrada de estas personalidades a Dios que su naturaleza ha sido perfeccionada hasta tal punto que presentaban características excepcionales no visibles en el resto de los hombres¹.

Como imitadores ideales de Cristo que eran, atletas de fe que habían dedicado su vida a favor de la religión de Jesús, pronto comenzó a extenderse su culto entre la comunidad cristiana. Estas manifestaciones de afecto se produjeron desde sus orígenes en torno a sus sepulturas, práctica que continúa en la actualidad². Que los sepulcros de los santos han sido el lugar principal donde estos han recibido culto queda justificado por las peregrinaciones. El hombre medieval, atento a las noticias que le llegaban acerca de las hazañas de estas personalidades, emprendía un corto o largo camino a los respectivos lugares de enterramiento de los santos venerados con el propósito de satisfacer diferentes fines. Estas *visitatio* se convirtieron en un fenómeno extremadamente manido en la sociedad medieval, como lo demuestran los testimonios del *Itinerarium* escritos por la gallega Egeria (siglo IV), el *Peristephanon* de su

¹ Entre las más señaladas serían su capacidad de obrar milagros tanto en su vida como tras su óbito, la incorruptibilidad de los cadáveres y el buen olor que estos desprendían. Enumeración extraída de GUIANCE, A., “En olor de santidad: la caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval”, *Edad Media: revista de historia*, 10 (2009), p.133.

² DELEHAYE, H., *Sanctus. Essai sur le culte des Saints dans l'antiquité*, Bruselas, 1922, pp.24-37. Lamentablemente se ha decidido omitir el desarrollo histórico del culto a los santos por el limitado espacio disponible.

contemporáneo Prudencio de Calahorra o, ya en la Baja Edad Media, las declaraciones que supuestamente Aymeric Picaud dejó recogidos en el libro V del *Codex Calixtinus*³.

Pero ¿cuál es la causa principal por la que los fieles se dirigieran a los sepulcros santos? Dos elementos responden a la cuestión: por un lado, la presencia de la santidad que se consideraba vigente en su lugar de sepultura (característica definida como *praesentia*) y, por otro, la *virtus*, cualidad intrínseca del santo causante de las manifestaciones taumáturgicas y místicas obradas a través de su tumba⁴. Ambas propiedades eran las causantes de que múltiples visitantes de las más variadas condiciones y problemática accedieran a estos espacios, pues tal como nos han transmitido las *Vitas* y *Los libros de los milagros*, era el lugar donde se producían la mayoría de los prodigios⁵.

El objetivo de la presente exposición, enmarcada en el Trabajo de Fin de Grado dedicado al grado de Historia del Arte, es llamar la atención acerca de la escasa consideración prestada por la historiografía artística medieval al estudio de los tipos humanos que conformaban la visita a las tumbas santas. Si bien es verdad que el tema de la *visitatio* ha sido descrito con habilidad en la mayoría de las ocasiones, ningún historiador del arte se ha detenido en la investigación pormenorizada e individualizada de los tipos humanos que la conforman. En este sentido, muy superficiales han sido las clasificaciones de los tipos de fieles que asistían a la tumba en función de la visita que estaban realizando y de su clase social. A su vez, poco se ha hablado de la representación artística de la gestualidad y sentimientos devocionales que los visitantes manifestaban ante ese tipo de experiencia religiosa. Se ha aprovechado asimismo la ocasión para dilucidar si dichas visitaciones respondían a alguna fuente literaria.

El estudio de la visitación lleva intrínseca la tarea de analizar los sarcófagos santos que se visitaban, pues la relación entre ambos elementos (fiel-sepulcro), como se verá, es tremenda. El estudio tipológico de las mismas viene a continuar una tarea ya activada en la historiografía artística, con el propósito de aumentar lo poco conocido del panorama gótico. No obstante, este análisis muestra una importante diferencia con

³ Para los textos véanse las siguientes obras, entre las múltiples ediciones existentes: ARCE, A., *Itinerario de la Virgen Egeria (381-384)*, Madrid, 1980; ORTEGA, A., RODRÍGUEZ, I., *Obras completas de Aurelio Prudencio*, Madrid, 1981; MORALEJO, A., TORRES, C., FEO, J. (ed y trad), *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, 1951, pp.524-549.

⁴ GARCÍA DE LA BORBOLLA, Á., “La materialidad eterna de los santos sepulcros, reliquias y peregrinaciones en la hagiografía castellano-leonesa (siglo XIII)”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 11 (2001), pp.11-12.

⁵ DUPRONT, A., “Pèlerinages et lieux sacres”, en *Mélanges F. Braudel*, II, París, 1973, pp.189-206.

respecto a lo realizado: no serán las sepulturas reales las que proporcionen la información necesaria, sino que su representación pictórica en los retablos, una vía poco transitada por los investigadores.

Obviamente, para abarcar lo dicho habría que acometer un estudio comparativo de la totalidad de las obras útiles para el comentado tema, tanto en la modalidad de la pintura como en la de escultura, una tarea inviable para un trabajo de estas características. No obstante, solamente se ha pretendido proponer una metodología de estudio, limitándonos a diez pinturas de la retablística gótica hispana donde en todas ellas es visible un compartimento que muestra el tema de la visitación.

II. Estado de la cuestión

Uno de los temas más explotados en la historiografía del siglo pasado fue la de los santos. Tanto el estudio de su figura como la de su culto constituyen la base de la que los investigadores actuales debemos beber para poder abordar el tema⁶. Sin embargo poco se ha escrito sobre el lugar primigenio de su culto, los sarcófagos, a excepción de la bibliografía dedicada a los sepulcros más visitados por tratarse de aquellos ubicados en las metas de peregrinación⁷. En lo referente a la Edad Media, en el mundo del románico hispano ha sido la Prof.^a De Silva la pionera de este tipo de investigaciones, sin olvidar otras personalidades que la han seguido⁸. Para el gótico, por su parte, los estudios son mucho menos profusos, donde destaca una publicación que agrupa ciertos sepulcros santos de la época, aún con un importante peso del románico⁹.

En lo que se refiere a la iconografía de la *visitatio*, tanto en el románico como en el gótico, esta se describe en los mismos estudios de los sarcófagos, pero sin dedicarle un valor particular. De la bibliografía artística hallada, solamente el Prof. Usabiaga se ha interesado en el fenómeno de la visitación pero centrándose principalmente en el milagro *ad sepulcrum*¹⁰. Debo advertir que me he apoyado fuertemente en esta última investigación dado que, primero, de él he extraído alguna pieza artística incluida en el presente estudio, y segundo, parto de algunas escuetas reflexiones que el Prof. hace sobre el tema que me interesa.

⁶ Las publicaciones mostradas son las que considero básicas para el objeto de estudio que nos concierne: DELEHAYE, H., *Op.cit.*; BROWN, P., *The Cult of The Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, 1981; VAUCHEZ, A., *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, 1981.

⁷ Por cada tumba se proporcionará un título. Para el santo sepulcro de Jerusalén BIDDLE, M., *The Tomb of Christi*, London, 2000. Para la tumba de san Pedro KIRSCHBAUM, E., JUNYENT, E., VIVES, J., *La tumba de San Pedro y las catacumbas romanas: los monumentos y las inscripciones*, Madrid, 1954. Para Santiago el Mayor GUERRA, J., *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Saint-Jacques de Compostellae, 1982. Poca información se tiene sobre la tumba de san Pablo dado que el descubrimiento de su sepulcro es reciente.

⁸ DE SILVA Y VERÁSTEGUI, S., entre otros, "Religiosidad popular y la escultura funeraria: los sepulcros de los santos en el románico español", en Campos, F.J. (dir), *Religiosidad popular en España: actas del simposium, 1/4-IX-1997*, II, Madrid, 1997, pp.757-777; id., "Los sepulcros de los santos constructores del camino a Santiago de Compostela", en Lacarra, M^aC. (coor), *Los caminos de Santiago: arte, historia y literatura*, Zaragoza, 2005, pp.129-167. Otra autora importante: ESPAÑOL, F., "Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto", en Bango, I. (dir), *La cabecera de la Catedral Calceatense*, Madrid, 2000, pp.207-282; id. "Le sépulcre de sant Ramon de Roda. Utilisation liturgique du Corps Saint", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXIX, 1998, pp.177-187.

⁹ LAMIA, S., VALDEZ DEL ÁLAMO, E. (eds), *Decorations for the Holy Dead: Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout, 2002.

¹⁰ USABIAGA, J., "Iconografía de la representación de milagros 'ad sepulcrum' en la pintura bajomedieval hispana", *Anales de Historia del Arte*, 6 (1996), pp.235-253.

III. Contexto artístico

En el período gótico de los territorios occidentales europeos, la mayor parte de la producción artística estaba destinada a cumplir las necesidades litúrgicas de la Iglesia católica, un fenómeno satisfecho sobresalientemente con los retablos. Pese a que su origen se adentra en el románico bajo otras modalidades como los frontales de altar, durante los siglos del gótico adquirió un protagonismo sin precedentes en el escenario artístico. Este hecho se percibe en que su estructura fue alcanzando cotas de complejidad desconocidas en tiempos pretéritos, articulada en múltiples compartimentos y calles que permitían desarrollar la narrativa típica de toda la plástica gótica. Los retablos, destinados a estar situados detrás de las mesas de altar y cobijadores de programas cristianos, suplían la imposibilidad de los templos góticos de habilitar dichos ciclos en sus muros, un procedimiento habitual en el románico pero inviable en el gótico dado que eran los vitrales los que ocupaban ese lugar¹¹.

Aquí diez serán los retablos tratados, obras circunscritas entre la segunda mitad del siglo XIV y las postrimerías del XV, y que muestran en algunos de sus compartimentos el fenómeno de la *visitatio* explicado. En cualquier caso, para el dinamismo y agitación que supone la época del gótico, 250 años son muchos para que las artes no exigieran cierta evolución. En este sentido, el frenesí creador del momento desarrolló nuevas soluciones que explican que en este período se experimentase con lo que la historiografía artística conoce por los nombres de tres estilos más o menos progresivos: el italogótico, el gótico internacional y el tardogótico, todos aplicables a nuestros retablos.

Denominador común en los estilos recién mencionados es que los pintores estuvieron atraídos por la belleza del mundo real, por su representación tal y como la percibían, una vía estética que se contrapone a la visión de los artistas románicos y que fue perfeccionándose a medida que avanzaban los años¹². El estilo italogótico, acaso el primero donde se percibe este rasgo de manera bastante más evidente que en el primer gótico lineal, penetró en los territorios ibéricos a través del norte de la Corona de

¹¹ Para un conocimiento completo acerca de la retablistica medieval hispana se recomienda la lectura de KROESEN, J.E.A., *Staging the Liturgy: the Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven, 2009.

¹² Entre los factores teórico-estéticos que contribuyeron a esta evolución se encuentra la nueva valoración de la naturaleza como fuente de arte. Para más información TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética: la estética medieval*, II, Madrid, 1989, pp.149-152.

Aragón (actual Cataluña) como muy tarde para el 1340¹³. Se trató de un italianismo caracterizado por abandonar la importancia de la línea y dotar de mayor relevancia al espacio y al modelado, sistema activado gracias a pintores italianos como el florentino Giotto di Bondone. Al respecto, el Museo del Prado cobija dos temples de dichas características, pero obviamente reformuladas y adaptadas por artistas autóctonos. Por un lado, habría que subrayar la calle lateral derecha de la pintura dedicada a la Virgen del Tobed (1356-1359), atribuida a Jaume Serra y cuya temática se centra en las Historias de san Juan Bautista (fig.1)¹⁴. Por otro, el retablo de la leyenda de santa Lucía (1357-1385), cuya autoría recae en el Maestro de Estamariu (fig.2). El retablo de san Antonio Abad (1360-1375) perteneciente a la colección del MNAC y atribuido al Maestro de Rubió (fig.3), y el desaparecido retablo de santa Lucía de la iglesia parroquial de la localidad valenciana de Albal (último tercio del siglo XIV) estarían en la misma línea (fig.4)¹⁵.

A caballo entre los siglos XIV y XV, los pintores alcanzaron una solución estilística que actualmente se conoce como gótico internacional, estilo que respondía a la ostentación que exigían los príncipes mayoritariamente franceses. Su mecenazgo artístico demandaba ciertos productos que debían expresar las virtudes de la magnificencia y el esplendor de su persona. En la pintura se consiguió a través de un mayor refinamiento de las formas donde el modelado, la ambientación, el detallismo y el cromatismo aumentan. No era más que la evolución del ejercicio descriptivo comenzado anteriormente, más atento al detalle, a la textura y, temáticamente, a la anécdota. De nuevo fue Cataluña el catalizador del nuevo estilo, aunque es natural que, al ser traspuesto a los retablos hispánicos, el estilo internacional perdiera en parte el carácter aristocrático que podía tener en origen. El ajuste que los pintores peninsulares realizaron para adaptarse a la clientela original unas expresiones menos refinadas que los ejemplos paradigmáticos del estilo internacional, pero no por ello alejadas del mayor ímpetu por representar la naturaleza. Tenemos, en este sentido, el retablo de san Gilbert

¹³ Los datos que se mostrarán en relación a las características del italogótico, del gótico internacional y del tardogótico han sido extraídos del siguiente catálogo que considero que sistematiza genialmente los tres estilos: CORNUDELLA, R., FAVÁ, C., MACÍAS, G., *El gótico en las colecciones del MNAC*, Barcelona [etc.], 2011.

¹⁴ El poco espacio disponible me ha obligado a eludir aquellas publicaciones útiles para los retablos citados. En cualquier caso, la información aquí reseñada está disponible igualmente en la web oficial de cada museo.

¹⁵ Se trata de la única pieza no conservada de nuestra selección. Sus imágenes se han extraído de CATALÁ, M.A., “La pintura de estilo gótico lineal y la influencia italo-catalana en Valencia”, en Aguilera, V. (coor), *Historia del arte valenciano. La Edad Media: el gótico*, II, Valencia, 1988, p.163.

del museo parroquial de Daroca (Zaragoza) (fig.5) y el retablo dedicado a santo Tomás Becket procedente también del zaragozano municipio de Anento (fig.6), ambos de la primera mitad del siglo XV aunque de pinceles completamente diferentes. Mientras que el primero pertenece al desconocido Maestro de Langa, el segundo a la estudiada figura de Blasco de Grañén. Quizá el más cercano a los modelos arquetípicos del gótico internacional sea el retablo dedicado a san Lorenzo, ya de la segunda mitad del siglo XV y atribuido a la escuela leridana, conservado en el Museo Episcopal de Vic (fig.7).

Por último, nos quedaría señalar aquellos retablos que los he decidido registrar bajo la prudente y laxa categoría de pintura tardogótica, término que alude en exclusiva a la fecha de ejecución, a saber, el último tercio del XV. Se trata de una decisión alcanzada por considerar dicha categoría la que mejor cumple su función de describir la totalidad de las tendencias artísticas llevadas a cabo en el momento, y no priorizar ninguna concreta. Por un lado, están los retablos cuyos pintores miraban al detallismo y veracidad importados desde Flandes. El MNAC, en este sentido, conserva dos obras de parecida composición: primero, el retablo de san Vicente (1450-1460), procedente de la iglesia parroquial de Sarria, de cuyas nueve piezas conservadas, cinco se deben al famoso pintor catalán Jaume Huguet y las cuatro restantes fueron pintadas a inicios del siglo XVI (fig.8). Segundo, el imponente retablo que relata la vida de san Esteban (1495-1500), procedente de la iglesia parroquial de Granollers, atribuido a la familia Vergós (fig.9). Por otro lado, de influencia claramente renacentista es el retablo de san Pedro Mártir de Verona (1493-1499) de Pedro Berruguete, pintor español en cuya fase de madurez demostró su conocimiento de la pintura italiana (fig.10).

IV. Análisis iconográfico

Una vez contextualizadas cronológica y estilísticamente las obras a analizar, se pretenderá ahora ejecutar una descripción pormenorizada de aquellos compartimentos de los citados retablos que aludan al fenómeno de la *visitatio*. Todas las pinturas corresponden a ciclos artísticos dedicados a diversos santos, por lo que será de vital importancia el uso de alguna fuente hagiográfica que venga a corroborar lo que transmiten las fuentes primarias que suponen las imágenes. Este menester ha sido satisfecho con *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, fuente que se advierte a veces insuficiente por no abarcar la totalidad de las santidades analizadas¹⁶. En esas escasas ocasiones será la *Iconografía del arte cristiano* de Louis Réau la que nos aporte el contraste literario¹⁷.

Estilo italogótico

Comencemos con el retablo dedicado a san Juan Bautista (Museo del Prado, Madrid)¹⁸. En el tercero de sus compartimentos son perceptibles dos escenas separadas por las arquitecturas ilusorias típicas del estilo italogótico. Cuatro figuras nimbadas depositan el cuerpo del santo en el sepulcro, cuerpo identificado tanto por carecer de cabeza como por la piel de camello que viste aludiendo a su condición de eremita. Es, sin embargo, la escena inmediata la que directamente entronca con nuestra tesis de la *visitatio*. En ella dos hombres visitan la tumba que ya aparece dispuesta en su versión definitiva: de formato paralelepípedo, sellado con una tapa a doble vertiente y elevado sobre columnas, ubicada en el centro de lo que seguramente sea una capilla¹⁹.

En lo que respecta al análisis del pequeño grupo de visitantes, uno de ellos, el de la túnica azul, es acaso un tipo de fiel que asistió a la tumba simplemente por la devoción procesada al santo, pues no hay otros datos que nos ayuden a discernir otro

¹⁶ DE LA VORÁGINE, S., *La leyenda dorada*, Madrid, 1982.

¹⁷ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano: iconografía de los santos*, VI-VIII, Barcelona, 1997-1998.

¹⁸ Se omitirá el resumen de las vidas de los santos aludidos. En cualquier caso, la remisión a la fuente determinada en cada santidad ayudará al lector a saciar ese vacío.

¹⁹ La elevación de la tumba venía a resaltar la condición de santidad de los restos cobijados en ella, una costumbre típica medieval. Esta explicación se aplicará a los sepulcros de las mismas características que se mencionen en el resto del trabajo. Interpretación extraída de SÁNCHEZ, R., "Imagery and Interactivity: Ritual Transaction at the Saint's Tomb", en Lamia, S., Valdez del Álamo, E. (eds), *Op.cit.*, pp.21-38.

propósito. Aparece arrodillado y con las palmas de las manos unidas en actitud de plegaria. El segundo tipo humano presenta acaso mayor interés, pues además de estar arrodillado, mantiene los brazos en tal postura que parece estar haciendo el esfuerzo necesario para gatear, hecho que me conduce a pensar que se trate de un peregrino penitente²⁰. Al hilo, no olvidemos que, entre las distintas modificaciones que padeció la disciplina penitencial a lo largo de la historia de la Cristiandad, es bien sabido que desde aproximadamente el siglo IX existió un tipo de penitencia donde los pecadores debían dirigirse a algún punto sagrado para poder expiar su culpa²¹. En este sentido, no son pocos los casos en los que estos penitentes debían cumplir el periplo descalzos, vestidos con harapos o cargados con cadenas, por lo que tampoco es descabellado pensar que varios tramos del peregrinaje lo realizaran de rodillas, como es el fiel analizado.

Merece advertir que no es esta una representación pictórica que encuentre su equivalencia en la leyenda hagiográfica del santo. De la Vorágine, tras explicar detalladamente las causas del desenlace fatal de san Juan Bautista, sí menciona que sus restos fueron sepultados –no especifica si por cuatro hombres, tal como se ve en la pintura– y que sus restos mortales sufrieron varios avatares históricos. Nada dice, empero, sobre los tipos de visitantes que casen con lo representado²².

Un caso de *visitatio* diferente nos lo proporciona el retablo de la leyenda de santa Lucía (Museo del Prado, Madrid) por dos importantes aspectos. Por un lado, es la propia leyenda hagiográfica la que da cuenta de la visita que santa Lucía y su madre Eutiquia realizan al sepulcro de santa Águeda, con el fin de que intercediese por las hemorragias que padecía la progenitora²³. No deja de resultar cuanto menos curioso el hecho de que una santa (Lucía) esté visitando otra tumba de igual categoría (Águeda), santidad de la primera manifestada en el nimbo representado.

Por otro lado, a pesar de que ambas figuras se encuentren arrodilladas y en actitud de plegaria, no lo hacen mirando al sepulcro, sino al espectador. Se trata este de un fenómeno extraño porque las oraciones dirigidas al santo generalmente se realizaban a través de un contacto visual con el sepulcro, hecho que se rompe con esta escena.

²⁰ Lectura del código gestual extraída de ORLANDIS, J., “Las peregrinaciones en la religiosidad medieval”, en *Homenaje a J.M^a Lacarra*, II, Pamplona, 1986, p.609.

²¹ VOGEL, C., “Le pèlerinage pénitentiel”, *Revue des Sciences Religieuses*, 38 (1964), pp.113-153. Para mayor conocimiento del desarrollo histórico de la disciplina penitencial: id., *Le péché et la pénitence dans l'Église ancienne*, París, 1966.

²² DE LA VORÁGINE, S., *Op.cit.*, pp.547-554.

²³ DE LA VORÁGINE, S., *Op.cit.*, pp.44-46.

En lo que se refiere a la sepultura, se repite el formato de caja paralelepédica con cubierta a doble vertiente y elevada sobre cuatro soportes. Esta también se halla inserta en una capilla que el artista ha simulado a través de unas líneas arquitectónicas esquemáticas.

Abarcando ahora el retablo de san Antonio (MNAC, Barcelona), la representación pictórica del fenómeno de la *visitatio* es mucha más prolija en detalles comparado con los anteriores casos, quizá por el desarrollo cronológico padecido. El pintor ha representado a seis individuos, cinco hombres y una mujer, esta última identificada mediante un pañuelo que le cubre la cabeza. De todos ellos merece mencionar a un tullido que se sostiene mediante dos muletas por una lesión en su pierna derecha y a un visitante del primer plano, cuyo cuerpo solamente aparece cubierto por un reducido sudario blanco, dejando al descubierto su escuálida figura. Salvo el tullido representado de pie, el resto aparecen arrodillados, pero coinciden en dirigir su mirada al clérigo del centro de la composición, acompañado por un monaguillo también arrodillado a su lado. La escena se desarrolla en la capilla mortuoria donde se halla depositado el cuerpo del santo, escena que hay que advertir que *La leyenda dorada* no da cuenta de ella²⁴.

Si en el caso del tullido es evidente el tipo de milagro que exigía, no es fácil de discernirlo en los restantes casos. Lo que está claro es que en esta pintura, al contrario que en las anteriores, no es el sepulcro santo el centro de atención de las miradas de los visitantes, sino que el objeto portado por el clérigo. Este frota en el brazo izquierdo del hombre semidesnudo lo que parece un trozo de vestimenta perteneciente al propio san Antonio, con la intención de activar sus poderes taumatúrgicos y acaso sanar la dolencia corporal del enfermo²⁵. El resto de los fieles seguramente estén esperando el mismo contacto. Si seguimos la recién explicada interpretación, este retablo no se trataría más que otro documento visual donde la *virtus* del santo podía transferirse no solo por el contacto directo del sepulcro, sino también mediante los objetos que estuvieron en contacto con él, a saber, a través de las reliquias²⁶.

Por lo que respecta al sepulcro, se repite el formato paralelepédico con tapa a dos aguas y elevada a través del uso de finas columnas. Su decoración es profusa a base

²⁴ DE LA VORÁGINE, S., *Op.cit.*, pp.107-111.

²⁵ Es el Prof. Usabiaga quien propone la lectura de que se trata en efecto de algún objeto que hubiera estado en relación con el santo a lo largo de su vida o tras su muerte y que fuera capaz de transferir el poder terapéutico. USABIAGA, J., *Op.cit.*, p.241.

²⁶ GARCÍA DE LA BORBOLLA, Á., *Op.cit.*, p.15.

de lo que parecen motivos vegetales en el lado de la cabecera y lo que seguramente serían episodios de la vida del santo en los lados longitudinales. Tampoco olvidemos las cinco bolas que coronan la cresta de la tapa. La vertiente visible de la cubierta muestra el retrato fúnebre del muerto, representado con los mismos atributos que en la tabla central del retablo: túnica negra, báculo –cuyo remate dirigido a la izquierda demuestra su condición de abad– y un libro. La representación del yacente es uno de los fenómenos más interesantes de las artes funerarias góticas que, con antecedentes en el románico, es ahora cuando se concedió al asunto una importancia fundamental. Si bien el fenómeno surgió ligado al género escultórico, pronto se extrapoló a la pintura, como es el presente caso²⁷. La imagen del santo, ataviado con sus ornamentos sacerdotales, recordaba al visitante su *praesentia* en ese lugar y la *virtus* que de él se desprende²⁸.

Como último retablo que sigue respondiendo a las características estilísticas del italogótico tenemos el proveniente de la iglesia parroquial de Albal (Valencia), dedicado nuevamente a santa Lucía. A diferencia con el retablo del Museo del Prado comentado, en esta ocasión no está representada la visita que Eutiquia y su hija Lucía realizan al sepulcro de santa Águeda. La *visitatio* está ahora justificada por la visita de los fieles a la tumba de la propia Lucía. Son concretamente tres los que la veneran alzando la cabeza para contemplar el sepulcro de formato estándar paralelepípedo, con tapa a doble vertiente y elevado sobre cuatro columnas. La mala calidad de la fotografía dificulta la extracción de más detalles, aunque me arriesgo a decir que uno de los visitantes viste un zurrón, atributo típico del peregrino. Queda por decir que el texto de *La leyenda dorada* no desciende hasta la mención de estos tres individuos²⁹.

Gótico internacional

La escena dedicada a la exposición del cuerpo de san Gilbert (Daroca, Zaragoza) da muestra de los avances estilísticos que supuso el gótico internacional, dado sus detalles cada vez más ricos. Son cuatro personas los que componen el grupo de fieles que visitan la tumba, tres adultos y un niño. Comencemos por este último, pues la figura de los infantes me presenta una problemática interesante. Si bien en una primera mirada pudiera parecer el hijo que acompaña a su padre (este último un peregrino identificado

²⁷ YARZA, J., *Baja Edad Media: los siglos del gótico*, Madrid, 1992, pp.93-94.

²⁸ GARCÍA DE LA BORBOLLA, Á., *Op.cit.*, p.11.

²⁹ DE LA VORÁGINE, S., *Op.cit.*, pp.44-46.

por su sombrero de ala ancha, botas, y capa), también podría tratarse del siervo del señor. Su estatura menor vendría justificada por la perspectiva jerárquica frecuente en el arte medieval, por medio de la cual las personas de mayor importancia son representadas a mayor tamaño y las de menor enjundia, al contrario, en menor escala. Mientras que el de menor estatura está arrodillado y sosteniendo la mano del acompañante, el peregrino acaba de quitarse el sombrero en señal de respeto y veneración al santo. El resto de los fieles lo conforman una mujer en una actitud de plegaria común y un cojo identificado por las muletas.

En contraste con los sepulcros detallados hasta ahora, el del caso de san Gilbert es el primero que no está elevado sobre columnas; es decir, la caja mortuoria, de formato también paralelepípedo, se presenta ubicado directamente sobre el pavimento. Encima de la tapa se muestra la estatua del yacente, retrato funerario que, como se ha dicho, no venía a ser nada excepcional en las artes del momento. La caja está decorada con motivos florales, pero en vez de disponerse seguidamente a modo de friso, cada flor se intercala en un arquillo independiente. La relevancia que supone tratarse de una tumba que ampara los restos de una personalidad que goza de la gracia divina propicia que fuera cobijada por un baldaquino³⁰.

Para el contraste literario de este santo se ha tenido que acudir a una obra distinta a las hagiografías de De la Vorágine y Réau, pues estos no daban cuenta de él³¹. Tras su lectura, los visitantes descritos no muestran equivalencia con el texto señalado.

La presencia de detalles se multiplica en el retablo de santo Tomás Becket (Anento, Zaragoza), donde el compartimento dedicado a la exposición del cuerpo del santo se podría considerar como la enciclopedia de los tipos humanos en el fenómeno de la *visitatio*. Seguramente esto responda a la habilidosa mano del ejecutor de la obra, Blasco de Grañén. La autora que se ha dedicado al estudio del mencionado pintor, la Prof.^a Lacarra, ya da cuenta de esta escena, de la que dice:

El pasaje no es recogido por La leyenda dorada, y tiene, sin duda, su razón de ser en el carácter de iglesia de peregrinación que adquirió la catedral de

³⁰ El uso del baldaquino es visible en aquellos sepulcros cuyos restos pertenecieran a alguna personalidad importante, independientemente de que fueran santos. ESPAÑOL, F., "The Sepulchre of Saint Juliana in the Collegiate Church of Santillana del Mar", en Lamia, S., Valdez del Álamo, E. (eds), *Op.cit.*, pp.191-218.

³¹ CAROLUS, S.J. (c.d.), *St. Gilbert of Sempringham 1089-1189*, Edimburgo, 1913, pp.201-214.

*Canterbury, sobre todo tras la visita que hizo a su tumba, en 1179, el rey Luis VII de Francia ...*³²

Es la escena con más visitantes analizada hasta el momento. Son diez los que se aproximan a la tumba, gente de toda condición, desde ricos y poderosos identificados por sus elegantes atuendos, hasta pobres tullidos y enfermos, todos fijando sus ojos en el cuerpo sin vida de Tomás Becket al que parecen pedir su protección.

De entre todos los visitantes, detendremos nuestra mirada en tres elementos. Primero, en los dos tullidos representados en primerísimo plano. A pesar de que ambos presenten las piernas forradas con vendajes, su posición es completamente diferente: mientras que uno está erguido apoyándose en sus dos muletas y en una de las columnas de la tumba, el otro se presenta arrodillado y apoyado en lo que parecen dos banquetas. Los dos visten algún atributo que sirve para discernirlos como peregrinos, a saber, el zurrón, el sombrero de ala ancha y, en el caso del arrodillado, la calabaza colgada de la cintura utilizada como recipiente. Enfermo también sería el hombre de la túnica roja, en cuyos brazos presenta dos parches que seguramente estuvieran deteniendo una hemorragia, sangre visible en las comisuras de los mismos.

Segundo, una señora en cuyos brazos porta lo que parece ser su hijo, representado en una escala extremadamente desproporcionada. Por último, en esta pintura se percibe por primera vez en nuestra selección uno de los fenómenos antropológicos más interesantes en relación a la *visitatio*: el contacto directo con la tumba. Ya hemos comentado que el cojo representado de pie se apoya en la columna de la tumba, pero aún más parece besarla. La misma actitud imitaría la señora del tocado al otro lado del sepulcro. Al respecto, son numerosos los autores que indican que el rozar, abrazar o besar el lugar del enterramiento era un remedio sobrenatural a las súplicas de los fieles de una eficacia sorprendente³³.

Toda la escena tiene lugar en el interior de una iglesia, esta vez representada con un naturalismo imperceptible en obras anteriores. El sepulcro de piedra, de iguales características que las anteriores, está colocado sobre cuatro esbeltas columnas. Sobre ella es visible el cuerpo del santo revestido de sus atavíos episcopales. No obstante,

³² LACARRA, M^ªC., *Blasco de Grañén: pintor de retablos 1422-1459*, Zaragoza, 2004, pp.140-142. La autora, ante la imposibilidad de extraer información del texto de De la Vorágine, lo consigue de RÉAU, L., *Op.cit.*, VIII, pp.276-277.

³³ Por poner un ejemplo de una autora ya citada: GARCÍA DE LA BORBOLLA, Á., *La "praesentia" y la "virtus": la imagen y la función del santo a partir de la hagiografía castellano-leonesa del siglo XIII*, Burgos, 2002, p.332.

mientras que la Prof.^a Lacarra mantiene que se trata del cuerpo inerte del muerto, visible a través de la apertura de la tapa, opino que se trata este de un retrato fúnebre más ya vistos en pinturas anteriores³⁴.

La razón por la que se ha incluido en el análisis el retablo de san Lorenzo (Vic, Barcelona) es porque en el compartimento dedicado a la *visitatio* es el único que representa el acceso de los fieles a la capilla donde se encuentra el sepulcro. Dispuestos en fila, entran en la capilla y esperan su turno para poder venerar los restos del santo. Si bien en esta pintura son visibles visitantes de toda clase social y problemática dispuestos tanto de pie como arrodillados, hay que resaltar el caso de la mujer con su hijo postrados debajo del ataúd, es decir, en el espacio habilitado entre la caja mortuoria y las columnas que la elevan. Sigal señala que esta práctica, común en la Edad Media, consistiría en pasar por debajo del arca sepulcral (e incluso pernoctar bajo él) con la intención de recibir los poderes terapéuticos del mismo³⁵. La sutil representación de un fiel que palpa el sepulcro al fondo de la escena es también reseñable.

En esta pintura se percibe la monumentalización de la *loca sancta* a través del gran baldaquino construido sobre él, sustentado sobre columnas torsas. Por su parte, no hay atisbo alguno en la hagiografía redactada por Santiago de la Vorágine sobre el acontecimiento de la visitación representada³⁶.

Pintura tardogótica

Por primera vez en nuestra selección, el cuerpo nimbado de san Vicente de Sarria (MNAC, Barcelona) aparece perfectamente efigiado sobre la cama mortuoria, hecho provocado por el progreso naturalista que constituyó la pintura tardogótica. Está vestido con lujosas vestimentas exquisitamente policromadas y con la cabeza y los pies apoyados sobre almohadones. La caja pétrea, de formato paralelepípedo y decorada con relieves de tipo vegetal, se presenta levantada por columnas, y a su vez, ubicada sobre un espacio elevado por dos escalones. Se halla, por tanto, en el interior de una capilla pintada con gran habilidad, dado que muestra con genialidad los elementos tectónicos de la misma. Es interesante asimismo observar la gran cantidad de exvotos que cuelgan

³⁴ Ver nota nº32.

³⁵ SIGAL, A., *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XIe-XIIe siècle)*, París, 1985, p. 38.

³⁶ DE LA VORÁGINE, S., *Op.cit.*, pp.461-473.

de la pared: lámparas de aceite, figuras y representación de partes anatómicas, sin olvidar los cirios que flanquean el santo³⁷.

La sección inferior del compartimento la ocupan las once personas que visitan la tumba, todas ellas atentas al sepulcro. Dos son aquí los elementos más llamativos. Por un lado, en el centro de la composición se descubre algo inédito por ahora en nuestras pinturas: un exorcismo. Si en el mundo medieval Dios era el eje vertebrador de la vida del hombre, lo mismo podría decirse de su figura antagónica. Toda la existencia humana estaba dedicada a realizar aquellas acciones que evitaran y superaran los pecados a los que incitaba el demonio, con miras a que en el Juicio Final la evaluación del alma fuera positiva y poder alcanzar consecuentemente la eterna bienaventuranza. Sin embargo, algunas almas quedaban corrompidas por el obrar maléfico del diablo, por lo que eran necesarias unas prácticas exorcistas para extraer dicho mal. Los valores taumátúrgicos de los santos servían asimismo para este fin, tal como lo demuestra esta tabla. Lo que parece un diminuto demonio alado con forma antropozoomorfa y que mira directamente al espectador ha sido expulsado del fiel dispuesto de rodillas y con las manos alzadas. La hipótesis de que se trata de un endemoniado se confirma por la cadena visible a los pies del mismo³⁸.

Por otro lado, inmediatamente junto al endemoniado, un hombre erguido y con la mirada vuelta (el único que no mira al santo) señala con su dedo índice al efigiado. Dos lecturas podrían aplicársele: bien este pretendía que el resto de visitantes se percatara del exorcismo que san Vicente acababa de efectuar y corroborar así su *fama sanctitatis*; bien quería señalar el causante de su curación física, pues la muleta que porta en su hombro es acaso el indicativo de que ya ha sido milagrosamente sanado y que no necesita de dicho apoyo. Si seguimos esta última interpretación, probablemente el testimonio del hombre curado fuera dirigido al cojo dispuesto tras él, quizá motivándole para que sucumbiera asimismo al poder terapéutico.

Una familia compuesta por la madre y sus dos hijos, uno en brazos de ella y otro cogido de la mano, además de lo que parece el hijo de otro de los visitantes, reciben nuestra atención en este estudio de tipos humanos. Como era de esperar, el texto de De la Vorágine no se detiene en explicar la escena³⁹.

³⁷ Los exvotos no son más que objetos depositados por los fieles en agradecimiento del favor divino recibido por el santo. Sobre los exvotos véase SIGAL, A., *Op.cit.*, pp.86-107.

³⁸ Para un conocimiento más completo acerca del demonio: YARZA, J., "Del ángel caído al diablo medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45 (1979), pp. 299-316.

³⁹ DE LA VORÁGINE, S., *Op.cit.*, pp.120-123.

Saltando casi al siglo XVI, el compartimento dedicado a la *visitatio* del retablo de san Esteban (MNAC, Barcelona) muestra tantas equivalencias con respecto a la recién explicada escena de san Vicente que seguramente exista alguna relación entre ellos⁴⁰. La composición está igualmente separada en dos registros: el superior dedicado a la sepultura y el inferior a los visitantes. Se trata de un sepulcro elevado sobre columnas (más cortas que en el anterior caso) y situado en una capilla representada con gran número de detalles. La caja, paralelepípedica y con escenas historiadas, muestra en su tapa lisa la efigie del santo, a la que solamente se ha añadido la palma de martirio a diferencia de la pintura de san Vicente. Los exovotos cuelgan de una barra dispuesta para tal fin, donde son perceptibles lámparas de aceite, representaciones de partes anatómicas e incluso la maqueta de un navío.

Aludiendo a los visitantes, tres de los cuatro han sido extraídos directamente de *La leyenda dorada*⁴¹. La princesa Eudoxia, pintada en actitud de genuflexión frente a la tumba y que sufría atormentada por el diablo que se había apoderado de ella, es sanada ante la presencia del santo⁴². Se muestra el preciso instante en que el demonio –en forma de serpiente alada– es expulsado de su cuerpo, haciendo inservibles las cadenas que porta la muchacha. El refinamiento de su vestimenta y su tocado es extensible a su padre, el emperador Teodosio, y a su madre, la emperatriz Eudoxia, que presentan un gesto de asombro por el milagro recién acontecido.

El que no ha sido extraído de ninguna fuente hagiográfica es el cuarto de los visitantes, representado en el lado opuesto de la escena. Se trata de un cojo que se encuentra apoyado sobre sus dos muletas, mientras su amputada pierna izquierda se sustenta en otra más pequeña. Se dirige al santo para pedir una intervención divina con el fin de curar su dolencia. Es identificado asimismo como un peregrino que recorre el Camino de Santiago, reconocido por la concha que lleva bordada tanto en el sombrero como en la capa.

La última pintura analizada es el retablo de san Pedro Mártir de Verona (Museo del Prado, Madrid), obra culmen del gótico en cuyo estilo se observan claramente influencias del renacimiento. La escena se desarrolla en un recinto edificado al gusto italiano del siglo XV, con sus característicos arcos de medio punto apoyados en

⁴⁰ Efectivamente las fórmulas huguetianas fueron seguidas por los diferentes miembros de la familia Vergós, una relación que llegaba incluso a los lazos familiares. DALMASES, N., JOSÉ I PITARCH, A., *Historia de l'art catal'a: l'art gòtic s.XIV-XV*, III, Barcelona, 1984, pp.267-269.

⁴¹ DE LA VORÁGINE, S., *Op.cit.*, pp.436-440.

⁴² Se trata del mismo fenómeno del exorcismo que se ha explicado unas líneas más arriba.

columnas clásicas. Sabemos que se trata de una capilla debido al sepulcro de considerables dimensiones que ocupa la sección derecha de la pintura. La tumba ha sido concebida lujosamente: de formato paralelepípedo y cubierta a dos aguas, sus lados están compuestos por lo que parecen planchas de mármol azul, mientras que todas las juntas responden a un metal al que se le han incrustado piedras preciosas⁴³. Lo que parece una representación pictórica del santo yacente ocupa la vertiente visible de la cubierta.

La caja se suspende en el aire soportado por cuatro columnas de fuste helicoidal que a su vez se apoyan en un podio de escasa altura. La nota original de todo el conjunto se encuentra en el elemento que lo corona: un arco en cuyo interior recoge el relieve de la Virgen con el Niño, ambos sedentes en el trono. Encima del arco, y como motivo culminante, se encontraría un Cristo portador en su mano derecha de la bandera de la victoria y bendiciendo con la otra.

Pedro Berruguete decidió representar pictóricamente las palabras extraídas de *La leyenda dorada*: “Multitud de veces sucedió que las lámparas colgadas junto a su sepulcro por los devotos, ellas solas, sin ayuda ni industria de nadie, prodigiosamente se encendieron”⁴⁴. Dicho prodigio aparece representado cual un rayo de luz que penetra en la estancia y enciende la lámpara ubicada en el centro de la composición, un milagro que no pasa desapercibido por varios de los fieles que dirigen la mirada hacia el objeto.

No obstante, los doce tipos humanos que encuentran su cabida en la escena no corresponden al texto hagiográfico. Como bien señala Usabiaga, “se distinguen ciertos personajes hipotéticamente necesitadas del favor del difunto, como un ciego guiado por su lazarillo, un caballero con su brazo en cabestrillo y otros postrados en actitud de reverencia o adoración”, como las dos mujeres del primer plano⁴⁵. Asimismo, un monje de la misma orden monástica del santo enterrado parece hacer guardia junto al sepulcro. Este dato se conoce tras observar la vestimenta del mismo: la túnica blanca y el manto negro lo relacionan con la Orden de los Predicadores, la misma congregación al que pertenecía san Pedro Mártir de Verona⁴⁶.

⁴³ En la Edad Media existía la mentalidad de que cuanto más ricamente se hubiera ornado una tumba santa, más dignas de veneración eran sus reliquias. Se ha esperado hasta el análisis de este sarcófago para hacer esta acotación dado que es la que mejor cumple esta premisa. Sobre el papel del ornato: LAMIA, S., VALDEZ DEL ÁLAMO, E. (eds), *Op.cit.*; HAHN, C., “Seeing and Believing: the Construction of Sanctiry in Early-Medieval Saints’ Shrines”, en *Speculum*, 72 (1997), pp.1079-1106.

⁴⁴ DE LA VORÁGINE, S., *Op.cit.*, p.269.

⁴⁵ USABIAJA, J., *Op.cit.*, p.242.

⁴⁶ RÉAU, L., *Op.cit.*, VI, p.395.

V. Conclusiones

Primera

Entre las pinturas seleccionadas, podría establecerse una primera distinción entre aquellas que representan fielmente los episodios del relato hagiográfico del santo y aquellas en el que el artista añadió ciertas licencias incorporando escenas que no pertenecen en sentido estricto al ciclo vital del mismo. Extrapolándolo a la mirada que nos concierne, mientras que en algunas de las pinturas la visita a la tumba santa ya estaría recogida en la *vita* del santo correspondiente, existen otras en las que el artista decidió añadir una *visitatio* a pesar de que en la hagiografía no apareciera mencionada. Son minoría las que componen el primer grupo, como lo demuestran los tres casos del retablo de santa Lucía del maestro de Estamariu (Prado), el retablo dedicado a san Esteban (MNAC) y el de san Pedro Mártir de Verona (Prado). Además, de esos tres casos, solamente la pintura de santa Lucía mostraría una correspondencia completa con el relato hagiográfico, pues los dos restantes presentan mixturas entre lo que dice el texto y las licencias del artista. Ya hemos visto que en el retablo de san Esteban el peregrino tullido no tiene relación alguna con la leyenda de la princesa Eudoxia y tampoco se conecta con otros pasajes de *La leyenda dorada*. Exactamente lo mismo sucedería con el retablo de san Pedro Mártir, donde la anécdota milagrosa de la lámpara sí es recogida por Santiago de la Vorágine pero no los fieles visitantes a la tumba.

Son mayoría, al contrario, las otras siete pinturas donde el artista decidió incluir las visitas no constadas en las *vitae*. Esto seguramente se dio por las incesantes visitas que el santo recibía en su tumba y que el pintor se molestó en representar como parte de su hagiografía pictórica. En este sentido, no son pocas las veces en las que se ha descubierto que las artes medievales venían a corroborar aspectos que sucedían en la vida real⁴⁷. En cualquier caso, faltaría por comprobar la existencia de fuentes literarias que fueran capaces de documentar las *visitatio* de esta segunda modalidad, tarea que no se ha podido acometer por las características del trabajo.

⁴⁷ A propósito de la relación entre programas iconográficos medievales y la vida misma: MORALEJO, S., “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral en Jaca”, en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, I, Zaragoza, 1977, pp.173-198.

Segunda

Entre los múltiples motivos que animaran al fiel para lanzarse a la aventura de la peregrinación, el argumento que latía con más fuerza era el religioso. Al respecto, he aquí dos causas de tipo espiritual que la motivaran. El caminante podría emprender el periplo en primer lugar por la simple devoción al santo por la *fama sanctitatis* adquirida. Es lo que Orlandis llama “la peregrinación religiosa”, donde no hay ningún otro motivo de la visita que “la piedad y la devoción”⁴⁸. Bajo este epígrafe he decidido agrupar dos tipos de fieles analizados. Por un lado, aquellos que son discernibles claramente como peregrinos, y por otro, aquellos que no transmiten ningún dato relevante sobre su visitación, sobreentendiendo su necesidad devocional. Los atributos del peregrino (sombrero de ala ancha, capucha, zurrón y calabaza) son perceptibles (no siempre todos a la vez) en los retablos de santa Lucía (Albal), san Gilbert (Daroca), santo Tomás Becket (Anento) y san Esteban (MNAC). De todos, es este último el más ilustrativo ya que está identificado claramente como un peregrino del Camino de Santiago por las conchas bordadas en su indumentaria. En cualquier caso, algunos de estos peregrinos comparten la condición de ser tullidos, tipología que entronca con lo que se explicará a continuación.

En segunda posición, podría tratarse de una visita cuyo propósito exclusivo fuera la súplica, petición o invocación para que el santo intercediera en algún aspecto concreto del fiel. En este segundo apartado es factible hablar de una intercesión de tipo curación física, de tipo curación espiritual y de tipo exorcista. La curación de tipo físico es la más fácil de discernir, pues la propia pintura evidencia la dolencia concreta del fiel. La tipología más común al respecto es la del tullido a la espera de su curación que exhibe una de sus piernas vendadas y apoyado sobre muletas. Lo explicado es perceptible en el retablo de san Antonio (MNAC), san Gilbert (Daroca), santo Tomás Becket (Anento) –aquí, de hecho, hay un visitante con ambas piernas forradas apoyado sobre dos banquetas–, san Lorenzo (Vic), san Vicente de Sarria (MNAC) y el cojo del retablo de san Esteban (MNAC). En la pintura de san Pedro Mártir (Prado) el tullido se manifiesta a través de un manco, y en este caso es también visible la presencia de un ciego acompañado de su lazarillo que exige la curación de su vista. Es sabido asimismo que la *visitatio* de la pintura de santa Lucía (Prado) pertenece a esta tipología de

⁴⁸ ORLANDIS, J., *Op.cit.*, p.610.

curación física, pues la leyenda hagiográfica da cuenta de cómo Eutiquia, madre de Lucía, pretendía curarse de sus hemorragias internas. No obstante, este dato solamente se puede conocer a través de la leyenda pues la pintura no da ninguna pista al respecto. Supuesta hemorragia también padece el hombre que muestra un parche en sus respectivos brazos, con la intención de detener las hemorragias externas discernibles por la sangre que le corre por las comisuras de los parches (santo Tomás Becket –Anento–).

Otra de las curaciones visibles son las de tipo espiritual-moral. Se ha denominado así a un tipo de visitación que tiene como fin absolver al fiel de los pecados que habría cometido⁴⁹. De toda la selección, solamente uno de los fieles de la *visitatio* de la pintura de san Juan Bautista (Prado) es clasificable como tal, concretamente el que se ha descrito en actitud de gatear.

Como última curación visible en las pinturas es la relativa a la liberación de los endemoniados o exorcismos, tal como lo demuestran los parecidos retablos de san Vicente de Sarria y la de san Gilbert, ambos conservados en el MNAC. En las dos pinturas, un pequeño demonio alado aparece expulsado como signo del milagro efectuado. En ambas tablas son aplicables dos fenómenos repetidos: primero, que los endemoniados aparecen maniatados con cadenas indicando que fueron arrastrados al lugar; segundo, que el demonio aparece literalmente expulsado por el mero contacto visual con el sepulcro santo.

Como síntesis a los tipos humanos analizados, se muestra una sociedad llena de contrastes, por la obligada convivencia en el receptáculo que supone la capilla santa entre pobres y ricos, todos ellos cristianos. Campesinos, caballeros y miembros de la nobleza, ancianos y jóvenes, mujeres y niños, sin olvidar los supuestos siervos que, junto con los emperadores representan los dos extremos de la escala social.

Tercera

Sin duda, el sepulcro es el polo de atracción para los fieles que buscan la intercesión del santo. Al respecto, y tras el análisis de nuestras pinturas, podemos decir que la relación entre el visitante y el sepulcro se establece a través de dos vías. Por un lado, mediante el contacto físico de la tumba, una práctica ya explicada en nuestro análisis iconográfico y visible en dos de los retablos, a saber, en el de santo Tomás

⁴⁹ “Peregrino penitente” según ORLANDIS, J., *Op.cit.*, p.609.

Becket (Anento) y en el de san Lorenzo (Vic). La relación directa entre el fiel y la tumba no culmina ahí pues en el mismo retablo de san Lorenzo se puede comprobar cómo una mujer y su hijo están literalmente debajo del espacio habilitado entre las columnas y la caja mortuoria que sustentan, práctica común medieval ya mencionada.

Por otro lado, los fieles, una vez que accedieran al recinto funerario, además de la relación directa comentada, lo mantenían visualmente con la tumba. En este sentido, salvo dos excepciones, la totalidad de los tipos humanos analizados dirigen su mirada directamente a la sepultura. Las salvedades las componen, primero, santa Lucía y su madre (Prado) quienes dan la espalda a la tumba, acaso para que su identificación fuera rápida por parte del espectador; segundo, el tullido sanado del retablo de san Vicente (MNAC), cuya posible razón de ser ya se ha conjeturado en el análisis iconográfico.

Una modalidad particular nos la proporciona la pintura de san Antonio (MNAC) pues en ella, a pesar de que exista una sepultura, la mirada de todos los fieles está concentrada en el trozo de la vestimenta del santo, reliquia que, como se ha explicado, servía para transferir igualmente la magia terapéutica proveniente del yacente.

Dedicaremos asimismo el final de este capítulo a explicar las tipologías de los sepulcros representados en las pinturas seleccionadas, contribuyendo a una tarea ya comenzada pero abarcada ahora desde la pintura. La modalidad utilizada en todas ellas responde al tipo de sarcófago exento o arca aislada, para ser colocada bien en el centro de una capilla (san Juan Bautista –Prado–, santa Lucía –Prado–, san Gilbert –Daroca–, santo Tomás Becket –Anento–, san Lorenzo –Vic–) o en el altar mayor de la misma (san Vicente –MNAC–, san Esteban –MNAC–, san Pedro Mártir –Prado–). La tumba dedicada a san Antonio (MNAC) estaría asimismo en uno de los laterales del recinto funerario. En estos últimos casos, el sarcófago se ubica cerca del muro, pero sin formar cuerpo con él, por lo que puede decorarse igualmente en sus cuatro lados, o en los tres visibles. La excepción la conforma la tumba de santa Lucía de Albal que, a pesar de ser exenta, se ha instalado en la intemperie, acaso para mantener coherencia con la escena contigua.

Los sepulcros exentos, a su vez, están elevados sobre columnas, hecho que señalaba la condición de santidad del yacente. La tumba de san Gilbert (Daroca) es la salvedad al respecto, dado que se apoya directamente sobre el suelo. Como compensación a la carencia de su elevación se erige un edículo o baldaquino que lo protege y que, a modo de dosel, sirve para dignificar su categoría de santidad. Una

modalidad mixta entre tumba elevada sobre columnas y con baldaquino la conforma la de san Lorenzo (Vic).

En los primeros tiempos eran cajas muy sencillas, casi sin decoración (san Juan Bautista –Prado– y santa Lucía –Prado–), pero a medida que avanza la cronología (en nuestras pinturas a partir del caso de san Antonio –MNAC–) comienzan a decorarse con motivos vegetales y narrativos, hasta llegar a la joya de la corona que supone la tumba de san Pedro Mártir de Verona, concebida con detalles extremadamente lujosos.

Siguiendo con la decoración de las tumbas, en la mayoría se manifiesta la representación del yacente. En nuestra selección, esta modalidad se activa tras el retablo de san Antonio (MNAC), siendo solamente tres las que no lo muestran: san Juan Bautista (Prado) y las dos pinturas dedicadas a santa Lucía (Prado y Albal). Estas representaciones pueden ser de dos tipos: pintura del yacente ubicada en una de las vertientes de la tapa (san Antonio –MNAC– y san Pedro Mártir –Prado–) y las que simulan el efigiado esculpido sobre la caja mortuoria (san Gilbert –Daroca–, santo Tomás Becket –Anento–, san Lorenzo –Vic–, san Vicente –MNAC– y san Esteban –MNAC–).

Para terminar, es interesante mencionar que la representación de los sepulcros surge directamente de la invención del artífice de la obra, incluso en aquellos casos en los que la *visitatio* estaba justificada por la leyenda hagiográfica. Me atrevo a conjeturar que los pintores se dedicaron a imitar aquellos sepulcros que pudieran ver en su contemporaneidad, una posible tarea de investigación pendiente para otros trabajos.

A su vez, a través de este breve análisis me he preguntado si la representación de los sepulcros en la pintura responde exclusivamente a la de los santos. En nuestra selección así ha sido, hecho que no extraña dado que los retablos se dedicaban a narrar la vida de los mismos. No obstante, en una fugaz mirada a otras pinturas relativas a este período artístico, no se han encontrado más tumbas que aquellas pertenecientes a los santos (o, si se quiere, a la de Cristo). Es este un interesante descubrimiento que merecería tratarse con detenimiento en otra investigación.

Cuarta

La premisa más convincente que se puede extraer tras el análisis de todas las pinturas es que a medida que la cronología avanza, las soluciones artísticas en ellas aplicadas son cada vez más sobresalientes. Ya no solo en lo referente a la representación espacial y en las técnicas empleadas, sino también a otros aspectos como la expresividad y el mayor afán de representar detalles útiles para el análisis del fenómeno de la *visitatio*. Aludiendo a la expresividad, ya dice García de la Borbolla que la visitación exigía por parte del fiel la manifestación de sentimientos piadosos (lágrimas, gestualidad...), actos metalingüísticos que en las pinturas más tempranas (san Juan Bautista –Prado– y santa Lucía –Prado–) no se perciben, quizá por la impericia de los artistas⁵⁰. Esto, empero, se fue enmendado a medida que las pinturas avanzaban cronológica y estilísticamente. Se sintetizarán las emociones más representativas por falta de espacio: alegría en el rostro del recién sanado cojo del retablo de san Vicente (MNAC), estupor en los padres de la princesa Eudoxia del retablo de san Esteban (MNAC), y gritos y lamentos en aquellos retablos de avanzada cronología con el fin de mostrar la extrema necesidad de los fieles de recibir el favor divino (santo Tomás Becket –Anento– y san Pedro Mártir –Prado–).

Los detalles pictóricos interesantes para la visitación los conforman los exvotos, visibles únicamente en las pinturas de san Vicente y de san Esteban (ambos del MNAC), suspendidos en las barras habilitadas para ello sobre los sepulcros⁵¹.

Como colofón al estudio merece hacer una brevísima alusión a la gestualidad. A este factor ya se le ha hecho referencia en los casos en que los fieles tocaban directamente los sepulcros. No obstante, quedaría por mencionar un tipo de gesto que es constante en la totalidad de nuestras pinturas: la unión de las palmas de las manos, extendidas o levantadas ligera o exageradamente. Rigueti lo relaciona con uno de los gestos más universales de la Cristiandad⁵².

⁵⁰ GARCÍA DE LA BORBOLLA, Á., *La "praesentia" y la "virtus"...*, *Op.cit.* pp.316-321.

⁵¹ Las lámparas votivas, la representación de órganos en cera y los cirios son justamente los exvotos analizados por LLOMPART, G., "Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós", en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, XXIX, Madrid, 1973, pp.391-408.

⁵² RIGUETTI, M., *Historia de la liturgia*, I, Madrid, 1955, s.f.

VI. Bibliografía

- CAROLUS, S.J. (c.d.), *St. Gilbert of Sempringham 1089-1189*, Edimburgo, 1913.
- CORNUDELLA, R., FAVÁ, C., MACÍAS, G., *El gótico en las colecciones del MNAC*, Barcelona [etc.], 2011.
- DALMASES, N., JOSÉ I PITARCH, A., *Historia de l'art catal'a: l'art gòtic s.XIV-XV*, III, Barcelona, 1984.
- DE LA VORÁGINE, S., *La leyenda dorada*, Madrid, 1982.
- DELEHAYE, H., *Sanctus. Essai sur le culte des Saints dans l'antiquité*, Bruselas, 1922.
- DE SILVA Y VERÁSTEGUI, S., "Religiosidad popular y la escultura funeraria: los sepulcros de los santos en el románico español", en Campos, F.J. (dir), *Religiosidad popular en España: actas del simposium, 1/4-IX-1997*, II, Madrid, 1997, pp.757-777.
- ID. "Los sepulcros de los santos constructores del camino a Santiago de Compostela", en Lacarra, M^aC. (coor), *Los caminos de Santiago: arte, historia y literatura*, Zaragoza, 2005, pp.129-167.
- DUPRONT, A., "Pèlerinages et lieux sacres", en *Mélanges F. Braudel*, II, París, 1973.
- GARCÍA DE LA BORBOLLA, Á., "La materialidad eterna de los santos sepulcros, reliquias y peregrinaciones en la hagiografía castellano-leonesa (siglo XIII)", *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 11 (2001), pp.9-30.
- ID., *La "praesentia" y la "virtus": la imagen y la función del santo a partir de la hagiografía castellano-leonesa del siglo XIII*, Burgos, 2002.
- GUIANCE, A., "En olor de santidad: la caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval", *Edad Media: revista de historia*, 10 (2009), pp.131-161.
- KROESEN, J.E.A., *Staging the Liturgy: the Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven, 2009.
- LACARRA, M^aC., *Blasco de Grañén: pintor de retablos 1422-1459*, Zaragoza, 2004.
- LAMIA, S., VALDEZ DEL ÁLAMO, E. (eds), *Decorations for the Holy Dead: Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout, 2002.
- MORALEJO, S., "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral en Jaca", en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, I, Zaragoza, 1977, pp.173-198.

- ORLANDIS, J., “Las peregrinaciones en la religiosidad medieval”, en *Homenaje a J.M^a Lacarra*, II, Pamplona, 1986, pp.607-614.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano: iconografía de los santos*, VI-VIII, Barcelona, 1997-1998.
- RIGUETTI, M., *Historia de la liturgia*, I, Madrid, 1955.
- SIGAL, A., *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XIe-XIIIe siècle)*, París, 1985.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética: la estética medieval*, II, Madrid, 1989.
- USABIAGA, J., “Iconografía de la representación de milagros ‘ad sepulcrum’ en la pintura bajomedieval hispana”, *Anales de Historia del Arte*, 6 (1996), pp.235-253.
- VOGEL, C., “Le pèlerinage pénitentiel”, *Revue des Sciences Religieuses*, 38 (1964), pp.113-153.
- YARZA, J., *Baja Edad Media: los siglos del gótico*, Madrid, 1992.

VII. Anexo fotográfico



Fig.1. Retablo de la Virgen del Tobed. Calle lateral derecha dedicada a san Juan Bautista. Jaume Serra. 1356-1359. Temple sobre tabla. Museo del Prado (Madrid).



Fig.2. Retablo de santa Lucía. Maestro de Estamariu. 1357-1385. Temple sobre tabla. Museo del Prado (Madrid).



Fig.3. Retablo de san Antonio abad. Maestro de Rubió.
c. 1360-1375. Temple sobre tabla. MNAC (Barcelona).



Fig.4. Retablo de santa Lucía. Autoría desconocida.
Último tercio del s. XIV. Temple sobre tabla.
Iglesia parroquial de Albal (Valencia). Desaparecido.



Fig.5. Retablo de san Gilbert. Maestro de Langa. Primera mitad del s. XV. Temple sobre tabla. Museo parroquial de Daroca (Zaragoza).

Fig.6. Retablo de santo Tomás Becket. Blasco de Grañén. Primera mitad del s. XV. Temple sobre tabla. Retablo mayor de Anento (Zaragoza).

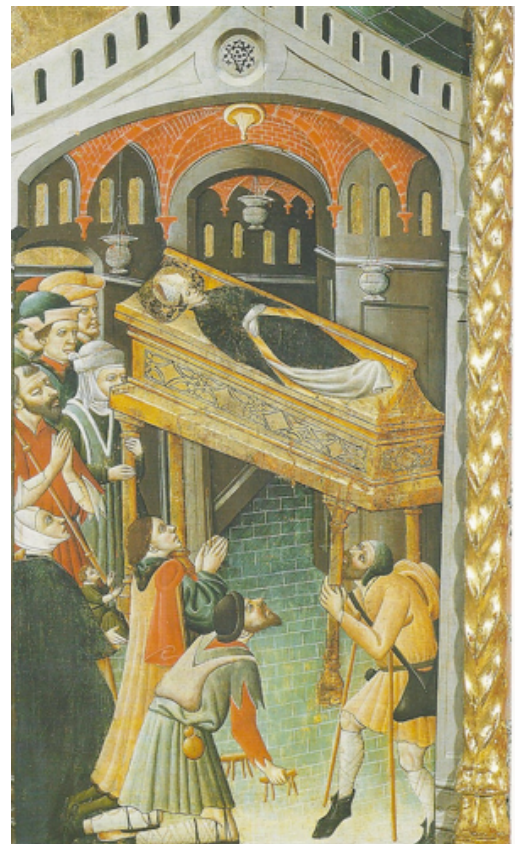




Fig.7. Retablo de san Lorenzo. Escuela leridiana.
Segunda mitad del s. XV. Temple sobre tabla.
Museo Episcopal de Vic (Barcelona).

Fig.8. Retablo de san Vicente de Sarria.
Jaume Huguet. 1450-1460. Temple sobre tabla.
MNAC (Barcelona).





Fig.9. Retablo de san Esteban.
Familia Vergós. 1495-1500.
Temple sobre tabla. MNAC
(Barcelona).

Fig.10. Retablo de san Pedro Mártir de
Verona. Pedro Berruguete. 1493-1499. Óleo
sobre tabla. Museo del Prado (Madrid).

