

Blanca Ballester Morell, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.)

ENCRUCIJADA DE LA PALABRA Y LA IMAGEN SIMBÓLICAS

ESTUDIOS DE EMBLEMÁTICA

MEDIO MARAVEDÍ

— *Estudios* —

MEDIO MARAVEDÍ

Colección dirigida por
Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull

CONSEJO EDITORIAL

Emilio Blanco (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid),
Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne),
Giancarlo Depretis (Università degli Studi di Torino),
Aurora Egido (Universidad de Zaragoza y Real Academia Española),
Tamás Sajó (Studiolum)



G CONSELLERIA
O EDUCACIÓ
I I UNIVERSITAT
B DIRECCIÓ GENERAL
/ POLITICA UNIVERSITÀRIA
I ENSENYAMENT
SUPERIOR



AJUNTAMENT DE DEIÀ



CAMÕES
INSTITUTO
DA COOPERAÇÃO
E DA LINGUA
PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS



Universitat
de les Illes Balears

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EMBLEMÁTICA



STUDIOLUM



Fundació
Pilar i Joan Miró
a Mallorca



En la cubierta se reproducen fragmentos de Nicolas Poussin,
Paisaje con san Mateo y el ángel, c. 1645 (Staatliche Museen, Berlín).
Grabado de la cubierta: emblema «*Amicitia foecunda*» de Juan de Borja,
en *Empresas morales*, Bruselas, F. Foppens, 1680, p. 273.

© 2017, para esta edición,
José J. de Olañeta, Editor

Edición: José J. de Olañeta, Editor
Diseño maqueta interior: Damià Rotger
Maquetación: Santiago Palou Boix

Reservados todos los derechos
ISBN: 978-84-9716-623-2
Depósito Legal: PM-1152-2017
Impreso en qpprint-Barcelona
Printed in Spain

CONFERENCIAS PLENARIAS

AURORA EGIDO

«Como de dibujo a la verdad» Santa Teresa representada por ella misma
en el *Libro de la vida* 1

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE

Grammata Hieroglyphica. Génesis de la literatura visual y semántica: emblemática 25

LUIS ROBLEDO ESTAIRE

El canto de cisne en Hans Baldung Grien 61

RAFAEL ZAFRA MOLINA

La transfiguración del lugar común: de lo tópico a lo emblemático 77

PONENCIAS

ANTONIO AGUAYO COBO

Los Cuatro Elementos: una alegoría de la naturaleza humana en el palacio
del Marqués de Montana, en Jerez 93

MONTSERRAT GEORGINA AIZPURU CRUCES

«Al pez lo engaña el cebo, no el anzuelo» Encrucijadas en el emblema *Tibi dabo*
de Henricus Engelgrave 107

MARÍA NIEVES ALBEROLA CRESPO

Simbolismo e ingeniosos encuentros en la pintura de Homa Arkani 115

FILIPA ARAÚJO

«Una estrella que diese de sí gran resplandor»: a simbologia estelar na representação
logo-icónica de Santa Teresa de Jesus em Portugal 123

WILLIAM ELÍAS ARCINIEGAS RODRÍGUEZ

Las imágenes ocultas: estudio iconográfico de los vestigios pictóricos
de una techumbre colonial en la ciudad de Tunja 137

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ «Para empresas y enigmas, al Iovio, Ruscelio y Camilo...» Referentes emblemáticos en las fiestas de beatificación teresiana (1614)	153
BLANCA BALLESTER MORELL «Contrario de Eva, Ave/ delos Cielos puerta e llave» Imágenes arquitectónicas en torno a la Virgen en la poesía española tardomedieval	165
JORDI BERMEJO GREGORIO <i>Quinto elemento es amor</i> (1701): el fracaso de la representatividad de las fiestas reales del siglo XVII ante la nueva dinastía	183
ANTONIO BERNAT VISTARINI Y JOHN T. CULL Un ciervo alado sin alas: los jeroglíficos valencianos en la beatificación de Tomás de Villanueva (1619)	197
MARÍA DEL CARMEN BOSCH JUAN Júbilo ante el comienzo de un reinado	227
SILVIA CAZALLA CANTO « <i>Santa Teresa da Christo pietosamente saetata...</i> » Emblemas y empresas para la transverberación teresiana	241
MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO La portada como libro de emblemas memorístico en el siglo XVII y en la obra de un carmelita	253
LUIS DELGADO MATA El duque de Rivas, la cultura visual de un aristócrata entre el clasicismo y las poéticas románticas	265
ANA DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ Una reflexión sobre la influencia de los emblemas en la serie de tapices de Jacob Jordaens en la catedral de Tarragona: de los <i>Proverbios</i> y de las <i>Mujeres Célebres</i> a la condición humana y la educación en la prudencia y la virtud	281
LEONARDO DONET El tipo iconográfico de la unción de David en la tradición cristiana	295
PASCUAL GALLART PINEDA Tipos iconográficos del agua y la madera en Noé, Moisés y Eliseo como prefiguraciones del bautismo	311
MANUEL GÁMEZ Un trono para su Divina Majestad. Emblemas y jeroglíficos de la custodia de la catedral de Sevilla en un grabado de Lucas Valdés	325

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ Y NIEVES PENA SUEIRO Las <i>Emblemas moralizadas</i> de Hernando de Soto: moralidad, entretenimiento y erudición	337
RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES Entre la <i>compositio loci</i> y la emblemática. Huellas de Francisco de Borja en el Palacio de Gandía	353
JAVIER GÓMEZ DARRIBA Santiago Matamoros. Culto e iconografía en la Sevilla de 1535 a 1635	365
CRISTINA IGUAL CASTELLÓ Turcos en las crónicas de viajes, libros de indumentaria y retratos: cuando la imagen y la palabra dibujan una cultura	387
VÍCTOR INFANTES Emblemas para fumar. Una Historia de España en láminas ¿recortables?	401
DAVID JIMÉNEZ CASTAÑO La Filosofía Política de Francisco Garau en la <i>Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza</i>	409
TERESA LLÁCER VIEL Cervantes de Salazar: Humanismo y emblemática en América	421
CARME LÓPEZ CALDERÓN Emblemática aplicada en el distrito de Coimbra: la Iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede) y sus fuentes impresas	433
JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ La utilización del tema del <i>Dives indoctus</i> de Alciato en dos programas iconográficos gallegos, uno humanista y otro contrarreformista	443
JOSÉ IGNACIO MAYORGA CHAMORRO Del videojuego a la emblemática: cultura visual y retroalimentación iconográfica en la obra de Muntean–Rosenblum	455
ISABEL MELLÉN Aproximaciones a una teoría del emblema: la imagen y el texto a la luz de los <i>Visual Studies</i>	467
M ^a ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ <i>Ostentatio eucharistiae</i> . La significación eucarística de las cruces de término en Valencia a finales de la Edad Media	481
EMILIA MONTANER LÓPEZ El noble arte de la pintura: del discurso teórico a las representaciones visuales	495

MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA	
El tiempo en la visualidad de la Prudencia	505
JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA	
Fiestas en Nápoles por el nacimiento del príncipe Felipe Antonio de Borbón y Sajonia (1747-1777)	517
ANA MARÍA MORANT GIMENO	
Un regalo del marqués de Campo (1814-1889) al general Jovellar (1819-1892) en 1875: buscando una interpretación iconográfica	529
SOFÍA NAVARRO	
La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: la serie de castas de Miguel Cabrera (1763)	541
SILVINA PEREIRA	
<i>O provérbio que caiu do céu em letras d'ouro. A emblemática em Jorge Ferreira</i> de Vasconcelos	553
M. MAR PUCHAU DE LECEA	
Grutas y cuevas: imagen, mito y símbolo en tres comedias de Antonio de Solís	567
MAGDALENA DE QUIROGA CONRADO	
La presencia del emperador Carlos V en la arquitectura mallorquina a través de la emblemática. Nuevas aportaciones	581
ROCÍO RODRÍGUEZ FERRER	
Codificaciones visuales de la lira popular chilena del siglo XIX: sobre la retórica monstruosa y su reclamo óptico	593
OSKAR JACEK ROJEWSKI	
Tradición heráldica y su metamorfosis en el caso de <i>Armorial de l'Europe et</i> <i>de la Toison d'Or</i> y <i>Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or</i> . Aspectos de la cultura pre-emblemática de la Orden del Toisón de Oro en el siglo XV	605
JOSÉ ROSO DÍAZ	
Bocas y fuegos de condena: las puertas del infierno en la propaganda protestante	619
TERESA ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ	
La entrada en Milán de Mariana de Austria (1648), un homenaje singular a las coronas de España y Austria	631
BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CITADAS	
Fuentes	653
Estudios	664

LA SIGNIFICACIÓN EUCARÍSTICA DE LAS CRUCES DE TÉRMINO
EN VALENCIA A FINALES DE LA EDAD MEDIA

M^a Elvira Mocholí Martínez
Grupo Apes – Universitat de València

Durante la Baja Edad Media, ante el limitado acceso de los fieles a la Eucaristía, se creía que la sola visión de la elevación de la hostia por parte del sacerdote equivalía a recibir la Comunión. Alfonso de Madrigal, en 1511, denunciaba que muchas personas «[...] como ven que quieren alçar en otra dexan la missa que estavan oyendo y van a ver cómo alçan» (Pereda, 2007: 122). De hecho, «se dice que los fieles iban corriendo de una iglesia a otra simplemente para poder asistir más de una vez a ese momento mágico que el clero tanto había magnificado, ante las dudas que mostraban ciertas herejías sobre la verdadera presencia del cuerpo y la sangre de Cristo en la misa» (García Marsilla, 2009: 302-307). Se comulgaba, por tanto, a través de la vista, llegando a generalizarse, en el siglo xv, la exposición del Santísimo (Alejos Morán, 1977: 125-126).

El sentido de la vista, como medio a través del que se recibe la Eucaristía, alcanzó su apogeo en una serie de nuevos ritos litúrgicos y fiestas, entre los que destaca la procesión del Corpus. Habiendo surgido las primeras manifestaciones del culto al Corpus Christi en la diócesis belga de Lieja en 1246; entre las ciudades hispánicas, Valencia fue la segunda en adoptar la procesión, que se celebró en el interior de las iglesias hasta 1355, cuando el obispo Hugo de Fenollet gestionó con los *jurats* la celebración de una gran procesión por las calles de la ciudad.

La Eucaristía, por tanto, se asimilaba, cada vez más, a imágenes sustitutivas de la misma. Su propia imagen, incluso, especialmente en el momento de su consagración, acabó siendo considerada equivalente al sacramento. El paralelo entre la elevación de la hostia y la elevación de Cristo en la cruz se hizo evidente enseguida. El carácter sacrificial de la Eucaristía se intensificó, así como su identificación con el cuerpo inmolado del Hijo de Dios, sobre todo a partir del siglo xiii. El al-



FIG. 1. Maestro de Borbotó, *Santa Cena*. Principios del s. XVI, Bocairent, Museo de la iglesia parroquial.

zamiento de la sagrada forma simbolizaba la erección de Cristo en la cruz y era un prelude de la visión directa de Dios tras la muerte (Snoek, 1995: 44-45, 55). Se han documentado rituales, desde la centuria anterior, en los que la hostia y la cruz son objeto de una *depositio* el Viernes Santo, por lo que la mesa del altar se convierte en tumba. También en el *Libre de obres* de 1432 (vol. 1506, fol. 24) de la catedral de Valencia, se describe al monumento como «*tomba que feu obrar pera reservar lo cors preciós de Jhs lo dijous sanct*» (Sanchis Sivera, 1909: 470).

Partiendo del carácter conmemorativo de la Eucaristía («Este es mi cuerpo que es entregado por vosotros; haced esto en recuerdo mío», Lc 22,19), la teología interpretó la consagración como un memorial de la Pasión de Cristo, es decir, de la humanidad y el sacrificio del Hijo de Dios que culmina en la Crucifixión, por lo que no es de extrañar que a finales de la Edad Media el Calvario aparezca representado en la hostia (Pereda, 2007: 123) —si bien es más común la Verónica de Cristo (Timmermann, 1996: 225) o el Cordero de Dios (Corblet, 1885-1886: 231)—. Se aprecia la imagen del Calvario en la hostia elevada por san Martín en el retablo dedicado al santo hacia 1460, del Museo Catedralicio de Segorbe, y en la *Santa Cena* del Maestro de Borbotó, ya de principios del siglo XVI [FIG. 1]. En la tabla central del *Retablo de la Eucaristía y la Trinidad* de Vallbona de les Monges (ca. 1349-1350, Barcelona, MNAC) la Trinidad, en forma de Trono de Gracia, acompañada por santa María y san Juan Evangelista, corona un sagrario del que asoma una hostia. Se trata de la más clara conexión visual entre la Eucaristía y el sacrificio del Hijo de Dios.

OSTENTATIO VULNERUM

Así pues, la Eucaristía puede estar representada por imágenes de diversos temas iconográficos, incluso marianos, aunque van a predominar aquellos directamente relacionados con la Pasión del Hijo de Dios. Existe, por ejemplo, un paralelo entre el sacrificio de Cristo, perpetuamente renovado durante la misa, y el Varón de Dolores, que tuvo un gran éxito en el ámbito valenciano durante el siglo XIV y el siguiente (Blaya Estrada, 2000: 38). La hostia es elevada por el sacerdote y mostrada solemnemente antes de la comunión (Snoek, 1995: 33) o exhibida en una custodia, del mismo modo que la *Imago Pietatis* muestra sus estigmas o centra la atención del espectador en la herida de su costado.

Este tipo iconográfico constituyó un referente para la oración funeraria por su ubicación en sepulcros, y de la Eucaristía por su colocación en altares (Belting, 2009: 474). En los retablos suele estar ubicado en el centro de la predela [FIG. 2], a la altura del sacerdote en el momento de la consagración y en el mismo lugar que ocupará el sagrario. Así, la *ostentatio eucharistiae* se relaciona recíprocamente con la *ostentatio vulnerum* (Timmermann, 1996: 228).

Así pues, el altar en el que san Martín celebra la Eucaristía, en el retablo de Segorbe, está presidido por un tríptico centrado por el Varón de Dolores, flanqueado por María y san Juan Evangelista. Por otro lado, las numerosas representaciones del milagro de la misa de san Gregorio, que se llevan a cabo a finales de la Edad Media, corroboran la identidad entre Eucaristía e *Imago Pietatis*. Ante la duda de uno de los presentes, fue la aparición de este último, durante la consagración, lo que confirmó a los asistentes la presencia real de Cristo sacramentado en la hostia [FIG. 3]. Con el paso del tiempo, sin embargo, este tipo iconográfico dio paso a una alusión más general a la Pasión y al Crucificado (Melero Moneo, 2002-2003: 26). En una tabla del *Retablo de la Eucaristía y la Trinidad* de Vallbona de les Monges, la alusión a este último ya no se hace a través del Varón de Dolores, sino de una pequeña imagen de Cristo en la cruz que aparece sobre la hostia consagrada.

Asimismo, las tablas o pequeños retablos inventariados en Valencia contienen casi siempre representaciones de Cristo en los momentos más dolorosos de su Pasión, pero también de la Virgen, subrayando su ternura maternal (García Marsilla, 2001: 170-172). Bien es cierto que, durante el siglo xv, aumentó considerablemente el interés en aspectos específicos de la humanidad de Cristo, especialmente su Encarnación y su linaje humano, siendo María el principal agente en ambos casos (Timmermann, 1996: 232). No obstante, la presencia de estos tipos iconográficos va más allá de su capacidad para conmover al espectador e inducirle a la introspección religiosa.

MARÍA EUCHARÍSTICA

En la tabla que muestra la misa de la Virgen del retablo de San Lucas (Maestro de San Lucas, entre 1454-1460, Museo Catedralicio de Se-

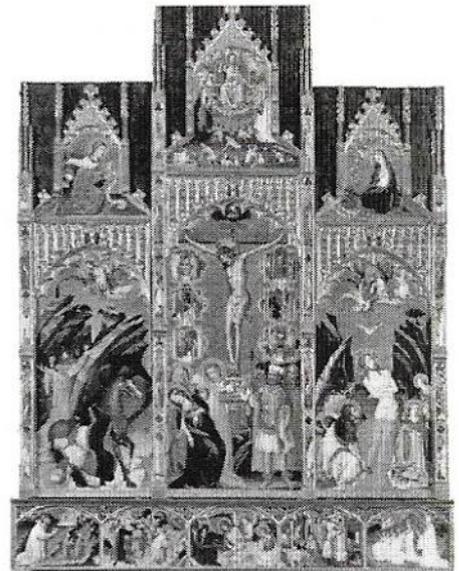


FIG 2. Gherardo Starnina, *Retablo de fray Bonifacio Ferrer*. Último cuarto del s. xiv-primer tercio del s. xv, Valencia, Museo de Bellas Artes.

FIG 3. Maestro de Artés, *Juicio Final con la Misa de San Gregorio* (detalle). Finales del s. xiv-principios del s. xv, Valencia, Museo de Bellas Artes.

gorbe), un tríptico preside el altar, como en el de San Martín, pero aquí es la Virgen con el Niño la que ocupa la tabla central, entre dos santos. En lugar de pequeños iconos o retablos de gran formato, en Cataluña, como en Italia, se ubicaron monumentales imágenes de María en los altares. El *Frontal de altar de Rigatell* (segunda mitad del s. XIII, Barcelona, MNAC), por ejemplo, seguramente estuvo asociado a un altar, bien como frontal o bien como retablo, o tal vez haya pasado por ambas fases.

Pero no es la única imagen de la Virgen de la Leche que encontramos en el altar, lo que nos lleva a interpretar estas obras desde un punto de vista eucarístico. Durante la consagración, el fiel sería testigo de la elevación frente a una imagen de la Virgen dando el pecho al Niño. De modo que el tipo iconográfico en el altar no solo haría referencia a la Encarnación del *Logos*, sino que enfatizaría la relación física entre ambos, resaltando el nacimiento de Cristo de una mujer y su posterior lactancia, y con ello su naturaleza humana. María podría ser vista, de este modo, como fuente y origen del cuerpo eucarístico de Cristo y quedaría así asociada a la consagración de la Eucaristía.

Williamson va más allá al considerar una posible equiparación de la leche de María con la sangre eucarística de Cristo, que explicaría el pecho en forma de cáliz de la *Virgen de la Leche* de Paolo di Giovanni Fei (ca. 1370-1380, Nueva York, Metropolitan Museum) como símbolo del nexo corporal de María con Cristo y con la Eucaristía. No ha de pasar tampoco desapercibido el pasador de su manto con la Verónica de Cristo que, como ya sabemos, también aparecía en las hostias. La autora se fundamentaba en supuestos biológicos de la época, que establecían una equivalencia de la leche materna con la sangre filial. Se creía que el cuerpo de la madre, durante el embarazo, era algo más que un simple contenedor, pues el del niño se formaba de su sangre y, tras el parto, esta se convertía en leche para alimentarlo. Así la sangre de María habría sido una con la de Cristo en sentido literal pero también litúrgico, como fluido eucarístico, pues el cuerpo que formó se convirtió en pan de vida. De este modo, la Virgen se erige en proveedora de la salvación humana, no solo porque el nacimiento y lactancia de Cristo le permitió llevar a cabo su misión redentora, sino por compartir el sacrificio eucarístico con Él (Williamson, 1996: 195-232).

En las fuentes textuales¹ esta identificación no llega a producirse, aunque la Virgen había sido considerada madre de la Eucaristía antes incluso del Concilio de Éfeso. Por ejemplo, las cartas de

¹ «Ya en el siglo IV, san Efrén de Siria había asociado a la Virgen con la Eucaristía, pues consideraba que el cuerpo de Cristo sacramentado en el altar era idéntico al que había recibido de su madre. San Pedro Damiano, en el siglo XI, coincidía con él y agradecía a María la salvación de la humanidad (*«Illud siquidem corpus Christi, quod beatissima Virgo genuit, quod in gremio fovit, quod in fasciis cinxit, quod materna cura*

nutrivit: illud, inquam, absque ulla dubietate, non aliud, nunc de sacro altari percipimus, et ejus sanguinem in sacramentum nostrae redemptionis haurimus», *Sermones Ordine Mensium Servato, September, Sermo XLV. II. In Nativitate Beatissimae Virginis Mariae*, PL 144, 743). Pero la Virgen no solo era percibida como contenedora del cuerpo de Cristo (*«O quam miraculum est/ Quod in*

santa Catalina de Siena presentan la imagen de un niño mamando como equivalente del alma bebiendo la sangre de Cristo, aunque no la compara explícitamente con la leche de la Virgen (Bynum, 1987: 166). En opinión de Williamson, las imágenes de la *Virgo Lactans* podrían haber influido en la santa, que escribe a finales del siglo XIV.

En Valencia, san Vicente Ferrer favoreció el desarrollo de este tipo iconográfico al recurrir a los más realistas recursos, como la lactancia del Niño, para conmover a su auditorio (Mateo Gómez, 1990: 339; Trens, 1946: 476). Aunque no encontramos ninguna en las cruces de piedra, es frecuente hallarla en retablos e imágenes escultóricas, casi todas de culto. Debido probablemente a la predicación del santo valenciano sobre la leche de la Virgen como alimento de las almas —del mismo modo que la sangre de Cristo—, se originaría una variante del mismo: la Madre de Dios dando su leche a los devotos.

Una obra extraordinaria es la de Antoni Peris (finales del siglo XIV – primer cuarto del siglo XV, Museo de Bellas Artes de Valencia), procedente de la capilla de san Domingo de Valencia, donde predicaba san Vicente, no solo porque la Virgen aparece amamantando al Niño en todas las escenas del retablo (Anunciación, Adoración de los Magos, Huida a Egipto, milagro de la leche de san Bernardo...), sino porque, en la tabla central, su leche va a parar a un nutrido grupo de fieles arrodillados, que se afanan en recogerla en diversos recipientes.

En definitiva, la lectura eucarística de la Virgen de la Leche es plausible, sobre todo en las imágenes de altar. Y en las que también aparece Cristo crucificado o el Varón de Dolores, se manifiesta que el vínculo físico entre María y el Niño va más allá de la Encarnación e infancia de Jesús y se da también en la Crucifixión (Williamson, 1996: 254-256). De hecho, la fascinación por el cuerpo eucarístico de Cristo, la devoción mariana y la creciente popularidad de la *Virgo Lactans* en el siglo XIV habría estimulado la creación de imágenes en las que se establece un paralelo entre este tipo mariano y los cristológicos antes mencionados (Williamson, 1996: 258). En la obra de Ambrogio di Baldese [FIG. 4], la representación de la Crucifixión en la parte superior de la tabla refuerza la interpretación eucarística de la Virgen de la Leche. La yuxtaposición de ambas imágenes establece un claro paralelismo visual entre la sangre de Cristo y la leche de María.

Según Williamson, María Magdalena, que acerca su rostro a las heridas del Crucificado, replica al Niño, que se acerca al pecho de su

*subditam femineam
formam/ Rex introivit/
Hoc deus fecit/ Quia
humilitas super omnia
ascendit», Hildegarda
de Bingen, O quam
magnum miraculum),
sino como taberná-
culo, aceptada ya la
presencia de Dios en
la hostia consagrada,
en el que estuvo reser-
vado el sacramento,
como lo estuvo el
maná, el pan de los
ángeles que dio vida al
mundo («Urna aurea
beata est Maria [...].
Haec urna manna
reconditum habuit, quae*

panem angelorum, qui de coelo descendit et dat vitam mundo, sacrosancto gessit in útero», san Amadeo de Lausana, Homilia prima. De fructibus et floribus Sanctissimae Virginis Mariae, PL 188, 1308; «Ave palatium eius; ave tabernaculum eius; ave domus eius. Ave vestimentum eius; ave ancilla eius; ave mater eius», san Francisco, Salutatío Beatae Mariae Virginæ).



FIG. 4. Ambrogio di Baldese, *Virgen de la Leche*. Finales del s. XIV, Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea.

madre. Si el pájaro, en la mano de Aquel, simboliza la Pasión —como parece ser el caso del amuleto rojo en su cuello—, la relación entre las dos imágenes quedaría establecida (Williamson, 1996: 237). El ave, por otro lado, ha sido interpretada como símbolo del alma, que se nutre de la sangre de Cristo —le picotea en la mano—, en una imagen francesa de la Virgen con el Niño (ca. 1450) conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York. Jesús asume aquí su condición de Redentor, manifestada por la actitud del ave, que tiene presa en su mano, en clara referencia a la Eucaristía.

Otros tipos marianos, en los que María no se presenta como *Virgo Lactans*, se relacionan de forma semejante con imágenes del Calvario o del Varón de Dolores manteniendo el sentido eucarístico, pues el dogma de la transustanciación, establecido en el Concilio de Letrán IV (1215), debió contribuir a asimilar la consagración eucarística, en la que el pan y el vino se convierten en

carne y sangre de Cristo, con la Encarnación del *Logos* en el seno de María. Es un buen ejemplo de ello la Virgen sentada en majestad del taller de Paolo di Giovanni Fei (ca. 1400-1410) [FIG. 5], en la que también aparece la Anunciación.

En la imagen de Lorenzo di Bicci (ca. 1400, Samuel H. Kress Col, Peabody College, Vanderbilt University de Nashville), el tamaño de la Trinidad se ha reducido considerablemente, haciendo destacar a la indudable protagonista de la imagen que es la Virgen de la Humildad. Junto al Trono de Gracia, la figura de María se muestra otra vez en lo que parece una Anunciación, pues al otro lado un ángel la saluda con la mano. Así pues, la redención de la humanidad, que se hizo efectiva en la Crucifixión de Cristo y su posterior Resurrección, empezó con el sí de María y la Encarnación del Hijo de Dios, situando a la Virgen en una posición sobresaliente. De esta manera, se cierra un ciclo que tiene como protagonista a María, Madre de Dios.

Esta misma relación se mantendrá en el siglo XVI, sin la imagen de María, en una tabla del Museo del Patriarca de Valencia. La Encarnación como inicio de la historia de la salvación y el Varón de Dolores como culminación de la misma se distribuyen en dos registros. Destaca la figura de Cristo delante de la cruz, entre san Francisco y san Juan Bautista; mientras que en la parte superior, María se encuentra presente formando parte de la Anunciación, entre san Miguel y una santa mártir. La Virgen no solo ha perdido protagonis-

mo, sino que ha desaparecido como imagen conceptual.

En la *Virgen de las Gracias con los santos Sebastián y Domingo* (1507-1508) [fig. 5], como en el retablo de Antoni Peris, María es el canal por el que nos llegan las aguas de la Gracia (san Bernardo, *De aquaeducto*). Sobre las tablas centrales, la Anunciación muestra el acontecimiento que antecedió a la maternidad y lactancia de María. El busto de Cristo, con corona de espinas y túnica púrpura, centra la predela, justo debajo de la Virgen y entre cuatro santas. Así pues, si leemos el retablo de arriba abajo, la redención de la humanidad comienza con el sí de María y la Encarnación del *Logos*. Su maternidad, manifiesta en el acto de amamantar al Niño, no solo conducirá al sacrificio de Jesús, sino que supone su participación activa en el proceso de salvación. La leche de la Virgen, por tanto, puede ser comparada a la sangre de Cristo como fluido sacrificial y salvífico (almas del purgatorio), pero también como medio de intercesión en aquellas imágenes en las que María muestra sus pechos como argumento ante su Hijo.

Así pues, incluso cuando la Virgen no centra los retablos valencianos, la presencia de escenas como la Anunciación o Encarnación del Hijo de Dios y el Calvario —en los áticos— o la *Imago Pietatis* —en la predela— [FIG. 2] son prácticamente omnipresentes y se encuentran en sintonía con la tendencia europea (sobre todo italiana), a partir del segundo cuarto del siglo XIV, de combinar imágenes marianas con la Crucifixión de Cristo o el Varón de Dolores. A veces, aparecen las dos, como en la cruz de Cap de Vila de Cinctorres (s. XV) [FIG. 6], en la que el crucifijo se asienta sobre un espigón, donde la *Imago Pietatis* asoma del sepulcro y, con los brazos cruzados sobre el vientre, recibe la adoración de un personaje que ha sido identificado con Adán.



FIG. 5. Stefano Sparano, *Virgen de las Gracias con los santos Sebastián y Domingo*. 1507-1508, Nápoles, Museo di Capodimonte.

LAS DOS CARAS DE LA REDENCIÓN

Contrapuesto a la de María, encontramos la imagen del Varón de Dolores en otro tipo de obras, que tienen una presencia destacable en territorio valenciano desde la primera mitad del siglo XV al XVI: las tablas bifaces. Aunque el Crucificado es la imagen más común en el resto de Europa, casi todas las obras valencianas de este género presentan la *Imago Pietatis*, la Verónica de Cristo o el *Ecce Homo*. Se trata, en cualquier caso, de aspectos diferentes de la misma Pasión y

FIG. 6. Cruz de Cap de Vila o de la Plaça Nova. s. xv, Cinctorres, iglesia parroquial.



Muerte del Hijo de Dios, es decir, el momento sacrificial en el que se hizo efectiva la salvación de la Humanidad.

Las imágenes de María, con las que se combina el rostro de Cristo, la representan, en su mayoría, como Madre de Dios acompañada del Niño. Un buen ejemplo es la tabla bifaz de la catedral de Valencia (s. xv) [FIG. 7] con Cristo coronado de espinas, en el anverso, y la Virgen con el Niño, en el reverso. Se trataría de la vera *effigies* de Cristo que se utilizaba en las «procesiones lúgubres» o de rogativas (Blaya Estrada, 2000: 213; Company, 2007: 346, 530). En menor medida, sobre todo en obras de finales del siglo xv o del xvi, encontramos a la Dolorosa.

La devoción suscitada por la contemplación de las verdaderas efigies de María y Cristo explica su difusión en la Corona de Aragón (Blaya Estrada, 2000: 213; Company, 2007: 346, 530), donde adquiere una forma diferente a la del resto de Europa: la de relicarios pediculares, pues al tratarse de auténticos retratos de Cristo y su madre eran tratadas como reliquias e incluso como custodias. Habiendo sido realizadas para ser expuestas a la devoción pública o para salir en procesión (Belting, 2009: 485), las dos caras podían ser vistas —a veces se representaban por separado— y ambas imágenes

se correspondían a la perfección. La frecuencia con que se trasladaban a pequeños dípticos (Carr, 2004: 145), en los que aparecían juntas, subraya la estrecha relación entre ambos tipos iconográficos.

Así, entre la segunda mitad del siglo XIV y principios del XVI, imágenes sobre tabla o pequeños retablos se extienden en el ámbito doméstico valenciano, debido a nuevas corrientes de espiritualidad privada procedentes de Italia o los Países Bajos (García Marsilla, 2001: 164-169). La creación de «imágenes visuales cargadas de impacto piadoso y perfectamente aptas para la meditación empática» coincide con la aparición en Valencia de una literatura cristocéntrica, como la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, los estudios de las *Meditaciones Vitae Christi* del Pseudo-Buenaventura, la *Vita Christi* o el *Speculum Animae* de sor Isabel de Villena para su convento de Valencia (Benito Doménech y Gómez Frechina, 2001: 76).

En el caso de las bifaces que tomaban parte en procesiones de carácter luctuoso, María anticipa el futuro que le espera a su Hijo. Si la pieza es un díptico, su mirada puede dirigirse hacia la tabla contigua, que le ofrece una visión de Cristo sufriente o muerto. De hecho, en algunos tipos iconográficos que representan a María como Madre de Dios, esta presiente la futura Pasión de su Hijo. Así, la expresión de María en las imágenes de la Virgen de Ternura suele ser triste e incluso preocupada, pocas veces mira al Niño y raramente participa en sus juegos, como si previera los dolores que le deparará el futuro. Ello es evidente en el tipo de la Virgen de la Pasión o del Perpetuo Socorro. Pero la confrontación de madre e Hijo con imágenes de Cristo en su Pasión no solo apela a la empatía del espectador y le induce a la contemplación teológica, como afirma Belting (Belting, 1990: 12-13), sino que pretende plasmar visualmente un concepto extendido en la Baja Edad Media, cuya significación hemos ido desgranando: la *compassio* y *co-redemptio* de María.

La yuxtaposición de la *passio* de Cristo y la *compassio* de María, especialmente de la Dolorosa, transmite la idea de que la Virgen también sufrió físicamente (Timmermann, 1996: 230). Pero no solo comparte con su Hijo los sufrimientos de su Pasión, sino el mérito de la redención, por ser el medio, como hemos avanzado, del que Cristo se sirve para encarnarse. Así pues, su confrontación con el Hijo eucarístico procura atraer la atención sobre su papel de *co-redemptrix*. De ahí que, en este contexto, sea más frecuente su representación como *Theotokos*, cuya condición eucarística es notable y muy relevante, que como *Mater Dolorosa*. Y como tal aparece en el reverso de las cruces

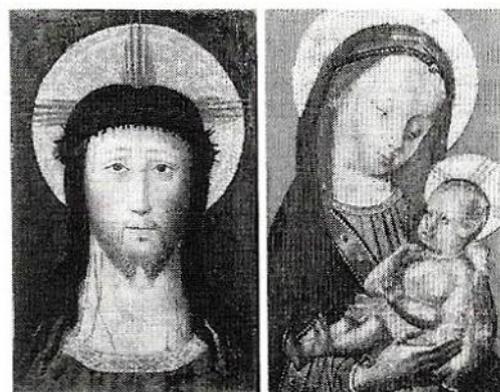


FIG. 7. Cristo y Virgen con el Niño. s. XV, Valencia, catedral.

de piedra valencianas pues, a diferencia de otros conjuntos europeos, en muy raras ocasiones se presenta sin el Niño [FIGS. 7 Y 10], lo que indica como era vivida en territorio valenciano la devoción a la Virgen.

Sin embargo, la más clara representación icónica del concepto de la Madre de Dios como «contenedora» —que es lo que significa *Theotokos*— del cuerpo eucarístico de Cristo se dio, a partir del siglo XIII, en las vírgenes-sagrario. A finales de siglo, incluso, Guillermo Durando comparó el cuerpo de la Virgen con la píxide eucarística («[...] *quod capsula in qua hostiae consecratae feruantur, significat corpus virginis gloriosae*», *Rationale divinatorum officiorum*, I, 3, 25). Si bien no se trataba de un tipo muy difundido, según Trens era característico, precisamente, del territorio hispánico y del sur de Francia.

Pero, aunque existen numerosos ejemplares de este tipo iconográfico en Mallorca (Juan y Llompарт, 1961-1967: 177-192) —todas con el Niño—, no tenemos constancia de su presencia en tierras valencianas, donde el retablo eucarístico, consagrado por el valenciano Damián Forment en la Corona de Aragón (Alejos Morán, 1974: 15), sería el género artístico más cercano. En el de la Puridad de Valencia [FIG. 8], por ejemplo, la presencia de la Eucaristía en el óculo central habría hecho innecesaria cualquier representación equivalente, como la Crucifixión o el Varón de Dolores, que no falta prácticamente nunca en el centro de las predelas. Su lugar lo ocupa aquí una temprana Inmaculada, siendo el resto del retablo igualmente mariano. No cabe mejor manifestación visual de lo que venimos exponiendo, pese a la ausencia de vírgenes-sagrario.

Trens considera que la falta de fortuna del mismo se debe a que, en la Edad Media, «la Eucaristía era una realidad simplemente litúrgica, que aparecía solemnemente en el momento del Santo Sacrificio, o una medicina celosamente reservada para los casos de urgente necesidad» (Trens, 1946: 493). Esto, sin embargo, contribuyó a la búsqueda de sustitutos para el sacramento y a la proliferación de milagros eucarísticos, que tenían lugar, principalmente, fuera del recinto eclesiástico y que enlazaban más fácilmente con la piedad popular. En el *Dialogus miraculorum*, un caballero que se había ensuciado la ropa al arrodillarse ante el viático, se las encontró limpias al levantarse (Rubin, 1994: 126).

MILAGROS EUCARÍSTICOS Y CRUCES DE PIEDRA

La hostia consagrada es objeto de numerosos hechos prodigiosos, más allá del misterio de la transubstanciación. Solo uno pone en relación la Eucaristía con las cruces de término, el acontecido donde

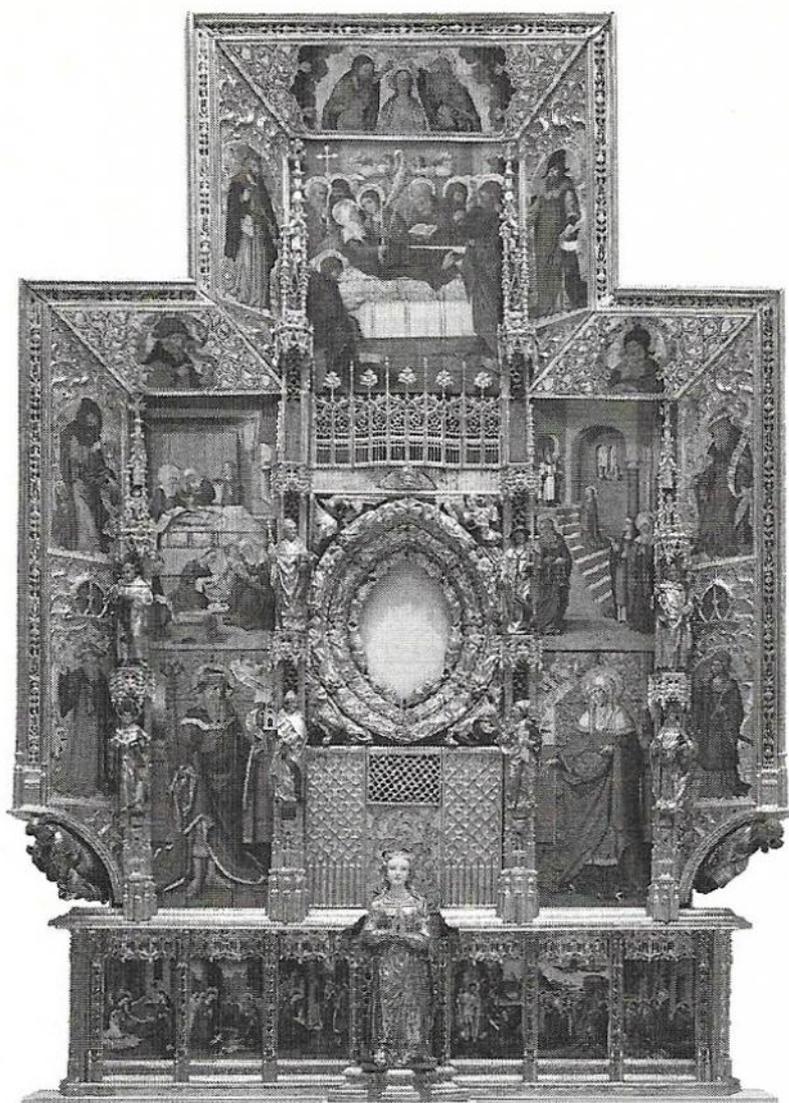


FIG. 8. Nicolás Falcó; Pablo, Onofre y Damián Forment, *Retablo eucarístico del convento de la Puridad*. Fines del s. xv-principios del s. xvi, Valencia, Museo de Bellas Artes.

después se levantaría la Cruz cubierta de Valencia (1376) [fig. 9] para conmemorar el prodigio: un joven, que resultó ser un ángel, se arrodilló al paso del viático, pero al volver no mostró ninguna señal de respeto, poniendo en evidencia que el sacerdote ya no llevaba ninguna forma consagrada (Escolano, 2006: 526). La cruz que fue levantada supuestamente para conmemorar este acontecimiento ha sido restaurada reiteradamente, por lo que su iconografía no resulta fiable. En otras regiones, algunas cruces tenían incluso un altar para el reposo de la hostia. No es el caso de las valencianas, aunque la desaparición de gran parte de las cruces originales dificulta notablemente su estudio. No obstante, entre las que se han conservado o de las que hay documentación gráfica se da cierta uniformidad tipológica, pues se trata de un conjunto coherente iconográficamente, con una personalidad propia y definida.

La fascinación y la adoración suscitadas por la Eucaristía caló profundamente en la religiosidad popular. La hostia consagrada acabó ad-

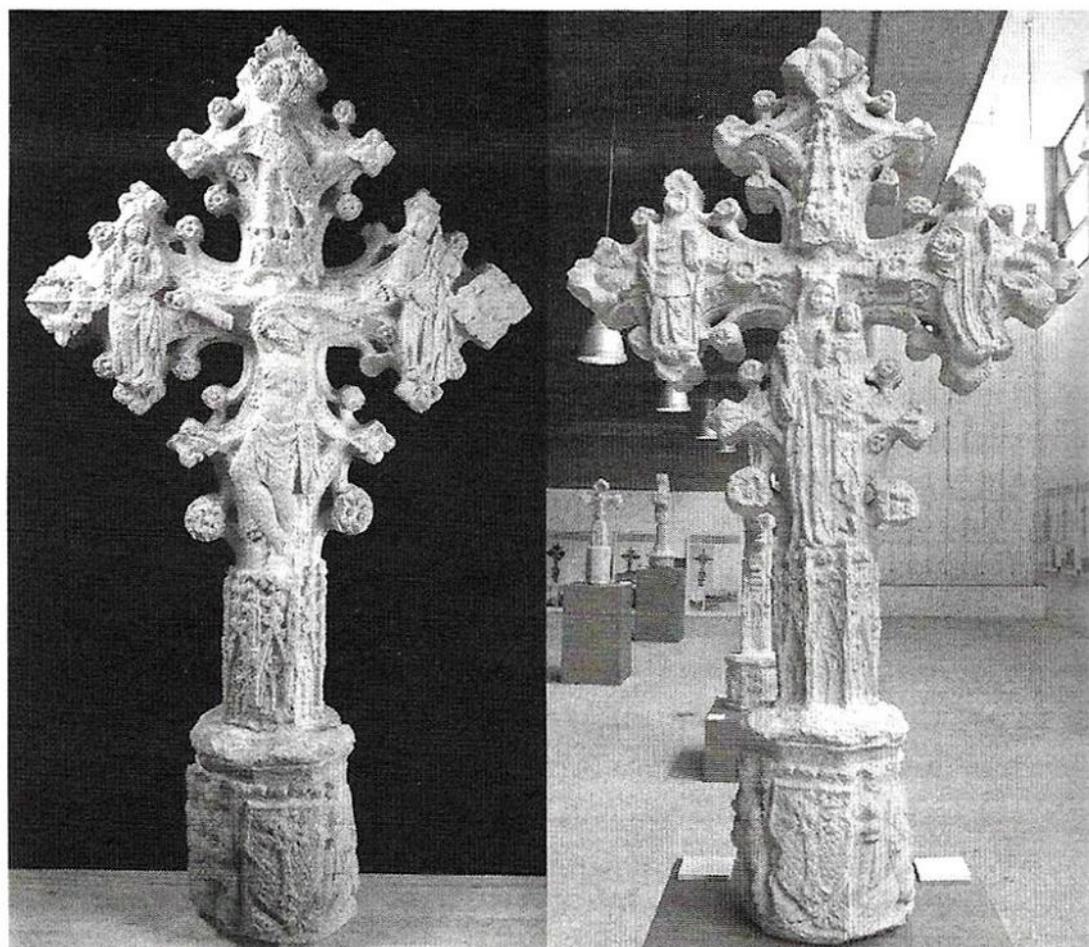


FIG. 9. *Cruz cubierta* o *Cruz del milagro*. 1376, Valencia, calle de san Vicente Mártir.

quiriendo la misma consideración que las reliquias, dando lugar a ciertas creencias sobre supuestos poderes mágicos, que conllevó un mal uso de la misma. Se decía que quien había asistido a la *elevatio* eucarística estaba a salvo del fuego, la ceguera o las enfermedades infecciosas. Igualmente, se le atribuía a la hostia poder para exorcizar demonios, curar la epilepsia, aliviar los dolores del parto y proteger contra la muerte súbita durante el resto del día; mercedes por las que también se invocaba a san Cristóbal (Réau, 2000: 356; Timmermann, 1996: 252). Como ya sabemos, la Eucaristía era consumida, la mayoría de las veces, a través de la vista. Del mismo modo, la visión de san Cristóbal era equivalente a ver la elevación de la hostia o a encontrarse un sacerdote con el viático.

Igualmente, a la visión del cuerpo inmolado de Cristo, presente en las cruces de piedra, se le atribuía beneficios físicos, como si se tratara de reliquias o de la imagen de san Cristóbal (Snoek, 1995: 49, 59). Esta creencia podría explicar la ausencia de imágenes de este santo en las cruces de término valencianas, así como la proporcionalmente escasa presencia de otros como san Miguel, que sí aparecen en obras de devoción privada, entre otros santos (García Marsilla, 2001; Company, 2007: 383).

FIG. 10. *Cruz de les Canals*. ca. 1440, La Mata, ayuntamiento.



A la que sí encontramos con frecuencia es a santa Bárbara [fig. 10], abogada contra la mala muerte. Su presencia, o la de otros santos eucarísticos, en los caminos valencianos podría inducir a los viajeros a considerar la necesidad de una última comunión, aunque fuera visual. La misión otorgada a esta santa se aproxima a la función protectora, tanto médica como espiritual, de la Eucaristía (Alexandre-Bidon y Treffort, 1993: 84). Sin embargo, no es habitual encontrarla con la hostia y el cáliz, en tanto que una de las santas eucarísticas (Réau, 2000: 174; Timmermann, 1996: 252), pues en las cruces valencianas siempre aparece con sus atributos más comunes: la palma y la torre. Y ello podría deberse, quizás, a la presencia de Cristo-Eucaristía en la cruz, por un lado, y la *Theotokos*, por otro.

CONCLUSIÓN

Y así como el sacerdote elevaba el cuerpo de Cristo, el Crucificado se alzaba en la cruz, en representación del sacrificio salvífico original, que se conmemoraba en el altar. Del mismo modo, Cristo-Eucaristía se erigía en el anverso de las encrucijadas, expuesto a la mirada de todos. A la salida de la población, remitía al momento de la consagración y de la recepción por la vista de Cristo sacramentado, «*vianda dels caminants que segurs volen anar a la ciutat sobirana*» (sor Isabel de Villena, 1497: CXLVIII), en el instante de abandonar la seguridad de la comunidad cristiana. Al pie de la cruz, la presencia de la Virgen «era el testimonio de su maternidad corredentora dentro de la mística eucarística» (Alejos Morán, 1977: 153). Tras la escena del Calvario, no faltaba nunca una imagen de María con el Niño que, interpretado aquel en términos eucarísticos, adquiriría una connotación similar.

Como en las tablas bifaces, aunque más integradas en la cultura visual del pueblo, las dos caras de las cruces de piedra hacen hincapié en la Encarnación del Hijo de Dios a través de la Virgen y su Pasión en el momento culminante de la Crucifixión. En el reverso, además, la Madre de Dios evitaba la muerte de sus devotos sin la debida preparación o intercedía por ellos en caso de que tuvieran que responder ante Dios por los pecados no perdonados. En ausencia de la práctica habitual de los sacramentos de la Penitencia y la Eucaristía, la posibilidad de obtener la gracia por medio de la intercesión de María adquiere una gran importancia.

EPÍLOGO

Para finalizar, un milagro acaecido en 1555, en Monforte del Cid, pone de manifiesto hasta qué punto se consideraban equivalentes la imagen de María y la Eucaristía: la pequeña imagen de Nuestra Señora de Orito, de 45 cm., fue hallada por mosén Antonio Berniol dentro de los corporales que había extendido para celebrar la misa. Tallada en marfil, está sentada sobre un taburete o trono y, con ambas manos, sostiene un disco o corazón, que apoya en su regazo, del mismo modo que otras imágenes presentaban al Niño, como hemos comprobado en la primera parte de este trabajo.