

La atmosfera del milagro: Una aproximación a la experiencia taumatúrgica (prácticas y ritos) a través de los retablos medievales de santos en la corona de Aragón

The Atmosphere of the Miracle: An Approach to the Thaumaturgical Experience (Practices and Rites) Through the Medieval Altarpieces of Saints in the Crown of Aragon

Joel Mendoza Ormeño

Universidad de Salamanca

joemendoza@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-3820-3028>

Recibido: 10/11/2022

Aceptado: 16/11/2022

Resumen: Los retablos medievales son una importante fuente de conocimiento visual sobre prácticas litúrgicas y ritos devocionales realizados frente a los sepulcros de santos. Las escenas de milagros ante sus tumbas, incluidas dentro de los ciclos narrativos de los retablos, permiten reconstruir cómo era el ambiente donde interactuaba el hombre medieval con los restos santos y la creencia en los milagros. Tomando el retablo Mayor tardogótico de la Iglesia de San Vicente Sarrià como eje, junto con un grupo de retablos aragoneses que

Abstract: The medieval altarpieces are an important source of knowledge about liturgical practices and devotional rites performed in front of graves of saints. The scenes of performed in front of graves of saints. The scenes of miracles in their tombs, included within the narrative cycles of altarpieces, allow us to reconstruct the environment where medieval man interacted with the holy remains and the belief in miracles. Through the late Major Altarpiece of the Church of San Vicente Sarrià together with a group of Aragonese altarpieces ranging from

van desde el siglo XIII al XV, se analiza en este artículo el significado y función de las imágenes votivas, tipos ritos y la forma de representarlos iconográficamente en las tablas, deteniéndonos en las distintas acciones devocionales registradas en cada una de ellas, con el fin de analizar la relación del hombre con lo sobrenatural, sin perder de vista el sentido primigenio de este tipo de retablos (como el de Sarrià) en la cultura visual medieval.

Palabras clave: Liturgia, reliquias, retablos, ritos, sepulcros, *virtus*.

the Thirteenth to the fifteenth century is analyzed in this article analyzes the meaning and function of votive image, types of rites and the way of representing them iconographically in tables, we will analyze different devotional actions recorded in each one to understand who the man's relationship with the supernatural. The original function of altarpieces such as that of San Vicente in medieval visual culture will also always be considered.

Keywords: Altarpieces, Graves, Liturgies, Relics, Rites, *Virtus*.

1. Introducción

El retablo mayor inacabado de la Iglesia de San Vicente de Sarrià incluye dentro del ciclo narrativo del martirio de San Vicente la representación de los milagros que acontecen frente a su tumba. En la imagen se recrea la atmósfera de los rituales llevados a cabo por los devotos en torno a su sepulcro, además de la iconografía de los milagros *ad sepulcrum*.

La tabla que se encontraba ubicada en la capilla mayor, a la altura de la vista de los fieles, condensa en una instantánea las prácticas habituales realizadas en los ámbitos funerarios de los santos en la corona de Aragón. Es por este motivo, que a partir de este tipo de fuentes visuales se puede realizar una reconstrucción aproximativa de cómo era la veneración a los sepulcros taumáturgicos y reliquias a través de la contemplación de la elocuencia de dichas imágenes, como remarca la profesora Español:

Hay que acudir a los sepulcros de santos y las colecciones de milagros porque su tipología refleja el grado de aceptación a estas prácticas; a los milagros, porque recrean la atmosfera que envolvía el culto a las reliquias al igual que lo hacen los sepulcros-relicarios en los documentos figurativos de la época medieval¹.

Este tipo de representaciones cumplían una función fundamental dentro de la cultura visual medieval, debido a que a través de ellas se podía mantener

¹ F. Español, "Ritual y liturgia en torno a los sepulcros santos hispanos medievales", *Codex Aquiliarensis* 36 (2016) 300.

viva la memoria del santo venerado al plasmar la corporeidad de su sepulcro, facilitando la interacción con el fiel que interactuaba con la imagen². Además, demuestra también las cualidades taumatúrgicas sobrevenidas del sepulcro por el hecho de albergar los restos mortales del santo. El sarcófago, al contener el cuerpo martirizado, se carga de *virtus sancta* por el contacto, añadiéndoles a la piedra el valor de reliquia. El espacio funerario entonces pasa a ser un ámbito tangible y visible donde se manifiesta la *potentia* milagrosa del santo en toda su configuración. De allí que este tipo de tablas permitan reconstruir la dinámica litúrgica y de la experiencia vivida en torno al sepulcro del mártir.

El hecho de que las moradas funerarias de los santos se convirtiesen en una fuente de sanidad de contacto táctil y visual como otras reliquias, reforzaba en ellos un papel activo del espacio puesto que "se convertían en vehículos de lo sagrado actuando como intermediarios entre los hombres y lo sobrenatural"³.

2. Ritos, prácticas y milagros medievales resguardados en retablos aragoneses

Los milagros ante la tumba de San Vicente Mártir, la cual fue parte del Retablo Mayor de la parroquia de Sarrià, fue pintado en la segunda etapa de la realización del retablo tardogótico⁴. La tabla viene a representar la recreación imaginaria de la morada funeraria del santo mártir. Ante él, un grupo de fieles se reúnen con la esperanza de que se obre un milagro sobre sus malestares físicos o espirituales. Todo esto acontece dentro de una hipotética capilla encabezada por la heráldica de Sarrià, que lo enmarca dentro del espacio parroquial local. Esta obra era parte del ciclo narrativo del retablo mayor mixto del santo, que en su eje central incluía una escultura de bulto redondo de San Vicente en la actualidad desaparecida.

En la tabla en la que nos centraremos se contempla un arquetipo de veneración al santo que estaba inmerso dentro de una atmósfera performática de la experiencia taumatúrgica. En ella entran en juego todos los sentidos posibles, comenzando por lo visual y prosiguiendo por el tacto y el olfato.

² F. Asís García García, "Reliquias e imágenes. La figuración del santo en su escenario de culto", en *Románico y Reliquias. Arte, devoción y fetichismo*, Aguilar del Campo 2022, 199.

³ L. Lahoz, "Usos y prácticas en torno al relicario de la Virgen del cabello", en C. Naya Franco - J. Postigo Vidal (eds.) *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias mediadoras entre el poder y la identidad*, Zaragoza 2021, 79.

⁴ Se determina en este artículo a través de la revisión de fuentes primarias como testamentos, que el retablo comenzado en 1450 continuaba sin finalizar en 1493, explicado en J. Ainaud de Lasarte - J. Ricart, *Huguet*, Barcelona 1948, 107.

Se observa cómo un grupo de fieles acude al sepulcro en la búsqueda de erradicar el malestar que lo atosiga. Entre ellos se encuentran: tullidos, endemoniados, mujeres y niños (lo que posiblemente sean viudas con sus hijos) y otro devoto que alza su bastón para demostrar cómo ha sido sanado por fe mientras señala al santo con el índice de su mano derecha. Justo encima de ellos en un plano superior encontramos la representación del sepulcro de San Vicente Mártir con una fuerte imposición del color dorado, el cual posee tres funciones: destacar su valor suntuoso, atraer visualmente al espectador desde la distancia, como también generar juego de reflejos con la luz natural y de lámparas⁵. A sus pies se ubican cirios que arden y congelan el tiempo de la imagen en un instante. Tanto los cirios como los exvotos que cuelgan encima del santo vienen a corroborar su valor taumátúrgico, siendo la prueba visual del poder milagroso de San Vicente que descansa en una simulada capilla encabezada por una venera, heráldica de Sarriá que también se encuentra representada en los azulejos del pavimento tal y como se había anticipado en las primeras líneas⁶.

En primer lugar, los fieles y su forma de representación han sido interpretados como pobres, pero vestidos de forma modesta adecuados a su época⁷. Esto no quiere decir que los reyes, nobles y pre-burgueses no visitasen los lugares santos en busca de milagros tal y como quedará demostrado más adelante en *Los milagros ante el sepulcro de San Esteban*. Sin embargo, la forma en que son pintados en este caso solo incluye a las clases más desfavorecidas muy presentes en la sociedad aragonesa de este tiempo y que Ana Buxó en su *Iconografía de la pobreza en la pintura catalana en los siglos XIII-XV* ha clasificado en pobres-viejos, pobres-viudas, pobres-enfermos-lisiados, pobres-mendigos-pordioseros, pobres-vagabundos, pobres-peregrinos-romeros, principalmente porque el concepto de pobreza estaba ligado íntimamente con el de enfermedad puesto que potenciaba las posibilidades de padecerlas⁸.

Se aprecia gran parte de la iconografía de la pobreza, donde encontramos justo debajo del eje central a un endemoniado arrodillado que está siendo exorcizado en el preciso instante que suplica ante el sepulcro. Su cintura está rodeada por una cadena, algunos autores han propuesto que es un preso o un esclavo, a los que había que visitar para seguir a Cristo⁹. Sin embargo, y te-

⁵ A. Lasarte, *Jaime Huguet*, Madrid 1955, 22-23.

⁶ A. Lasarte, *Jaime...*, 24.

⁷ A. Buxó, "Iconografía de la pobreza en la pintura catalana de los siglos XIII-XV", en M. Riu (dir.), *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña Medieval*, Barcelona 1981-1982, 68.

⁸ A. Buxó, A., "Iconografía de la pobreza...", 58.

⁹ A. Buxó, "Iconografía de la pobreza...", 72. También se habla sobre el endemoniado en R. Alcoy i Pedros "Jaime Huguet. "El darrer sclat del gòtic", en J. Eulalia - R. Alcoy (eds.), *Jaime Huguet 500 anys*, Barcelona 1992, 134.

niendo en cuenta el contexto del representado y el demonio que expulsa, cabe la posibilidad de que se intentase representar al fiel como preso o esclavo del demonio que lo poseía y del cual es liberado. A su derecha se observan los lisiados y tullidos, junto al fiel que ha recuperado el buen caminar, funcionando como testimonio visual que evidencia el poder taumatúrgico del santo. A su vez, a la izquierda se contemplan dos mujeres, una de ellas orando o implorando ante el santo. A su lado se incluye otra fiel que tiene en un brazo a un niño y con la otra mano agarra a su otro hijo mientras detrás de ella se percibe la figura de un hombre.

Lo que se intenta demostrar es la variedad de milagros que podía realizar el santo, siendo los pobres y enfermos los protagonistas en esta obra, a pesar de que tras el análisis de las vestimentas se haya corroborado que sus indumentarias eran propias de la moda de su época¹⁰ y que no hacen referencia



Figura 1. Tabla de los Milagros ante la Tumba de San Vicente Mártir en Sarrià.

¹⁰ Se explican variados detalles sobre específicamente esta obra en C. Bernis, *Trajes y modas en la España de los reyes católicos. Tomo I-II*, Madrid 1979, 24-97-99. También en R. Alcoy i Pedros, "Jaume Huguet...", 132.

exclusivamente a ropajes pobres. Asimismo, no existen elementos referenciales de poder visual económico o social. Por lo tanto, tampoco son fieles de "clases altas", lo único que identifica su condición social son sus malestares. Si bien, investigadoras como Buxó, destacan la posibilidad de que estas formas de representación de los milagros obrados frente a la efigie del santo por piedad, y colocada la representación del sepulcro en un espacio tan importante como el retablo mayor, pretendía evangelizar y guiar a los feligreses de iglesias extramuros (que vivían en un constante contacto con la pobreza periférica) a actuar de la misma manera que el santo milagrero por caridad con el pobre¹¹, siguiendo visual y pedagógicamente el ejemplo del santo local de Sarrià, pues "el culto a los santos fue siempre el símbolo de un órgano social y la imagen de altar, la tarjeta de presentación de dicho culto"¹². La imagen entonces buscaba la empatía reflexiva interna del fiel parroquiano, a través de la observación de los milagros del santo a los pobres devotos, para que ayudasen al necesitado asistiéndolo tanto con la limosna que se daba en tipos de parroquias extramuros de la ciudad de Barcelona como era la iglesia de Sarrià. Tenía además la función de alentar a los fieles-espectadores a dar el censo a las producciones que contribuían al "plato de los pobres vergonzantes", tan relevante durante ese siglo en la corona de Aragón¹³. Sin embargo, lo destacable en esta investigación es cómo también se puede determinar través de este estilo de imágenes la dinámica de intercambios sociales entre sepulcro-reliquia y el devoto. Y a la vez, analizar de qué manera estas representaciones contribuyen a resguardar testimonialmente las relaciones que existían entre los hombres medievales entre sí y con el mundo sobrenatural¹⁴.

Estos tipos de retablos son, por lo tanto, un testimonio figurativo que demuestran las diferentes interacciones y las prácticas que se daba entre el sepulcro santo y los fieles a lo largo de este periodo.

¹¹ A. Buxó, "Iconografía de la pobreza...", 61.

¹² H. Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid 2009, 599.

¹³ A. Lorente Magdalena, "El plato de los pobres vergonzantes de la parroquia de Santa María del Mar, Barcelona", en M. Riu (dir.), *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña Medieval*, Barcelona 1981-1982, 160-171.

¹⁴ J. Baschet, "Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada", *Relaciones* 77 (1999) 53.

En estas tablas se busca captar en un solo momento los actos de devoción y contacto diarios de los creyentes en los espacios funerarios de los santos. Es habitual encontrar recreaciones pictóricas donde se observan a los devotos dialogando delante del sarcófago sobre sus milagros, implorando ayuda, arrodillándose delante del santo, tocándolo, o simplemente contemplando en silencio. Todos ellos se atestiguan figurativamente en la tabla de los milagros en Sarrià. A estas prácticas representadas en dicho retablo se pueden agregar



Figura 2. Tabla que recrea el espacio funerario de San Lorenzo en Preixana (Lérida)

otros variados ritos que han llegado hasta nuestros días por medio del mismo soporte figurativo. Dentro de las acciones de las que han quedado constancia en estos documentos visuales se encuentra la habitual realización de la *incubatio*¹⁵, que se llevaba a cabo colocándose el fiel debajo del sarcófago, elevado sobre columnas, cerrando los ojos y rogando por un milagro resguardado en altura por el santo. Este tipo de ritos se ve reflejado en el retablo dedicado a San Lorenzo, el cual proviene de Preixana (Lérida), donde se ve a una devota en posición de oración arrodillada debajo del sepulcro mientras otros fieles, iconográficamente ya reconocidos, acuden por alguna petición.

¹⁵ F. Español, "Ritual y liturgia en torno...", 308.

Otras de las prácticas habituales era el pasar por debajo del sepulcro o caminar a su alrededor. En el transcurso de la misma se tocaba con las manos el espacio que alberga el cuerpo taumatúrgico, aproximándose a través del vehículo de lo táctil al contacto con la figura sagrada, de manera que el tacto suscitaba emociones que se complementan y suplementan con lo ocular. Para el teólogo escolástico Roger Bacon (1214-1294) "la carne percibe a través del tacto, como el ojo a través de la visión"¹⁶, ambos sentidos en realidad se encontraban muy próximos en la cultura visual medieval a partir de la teoría de la *extramisión*, donde el tacto se asimiló a la vista¹⁷. De ahí que observar cumplía una función similar al roce con las reliquias o sepulcros santos conectando el ojo y la mano, espíritu y carne, ya que "ver es tocar pero a distancia, lo que no impide, sin embargo, que el vehículo creado por la vista fuerce la proximidad, anulando la lejanía"¹⁸.



Figura 3. Milagros ante el sepulcro de San Nicolas de Tolentino

¹⁶ Citado en: V. Stoichita, *En torno al cuerpo. Anatomías, defensas, fantasmas*, Madrid 2022, 86.

¹⁷ H. Kessler, *La experiencia en el arte medieval*, Madrid 2022, 297.

¹⁸ V. Stoichita, *En torno al cuerpo...*, 87.

El caso de besar los sepulcros, acción también habitual en la interacción con las reliquias, era otro gesto habitual que demostraba la devoción del creyente y su fe en la intermediación del santo para su mejoría. En el siglo XI se escribe *La vida de santo de Domingo de Sora* donde se narra la curación de un niño que visita junto con su padre el sepulcro del santo. Tras hacer el padre una promesa de cera y aceite, el niño besa y abraza repetidamente la imagen del santo que junto con la invocación de su nombre en voz alta alcanza la sanación¹⁹. Algo similar es lo que se vive en la tabla de los milagros en la tumba de San Nicolás de Tolentino, donde en lugar de ser el padre, es la madre quien aproxima a su hijo al objeto impregnado de *virtus sancta*, elevándolo entre la multitud devota hacia el sepulcro, buscando que se le conceda la sanación a través de su presentación. Nada niega que alguna o algunas de las piezas de cera o lámparas de aceite se entregase en nombre de un niño similar para el milagro recreado.

Tanto el roce con los labios y con las manos, como la invocación al nombre del santo, quedan registrados en una de las tablas del Retablo de Anento (Huesca), en el que se contempla el sepulcro de santo Tomás de Canterbury elevado y un grupo de fieles. A medida que van ingresando al espacio funerario se ubican a su alrededor para venerar sus restos. Algunos caminan por debajo y a sus lados, acariciando los objetos cargados de su *potentia*, como son las columnas o el sarcófago, generando un contacto visual y háptico. Tal sucede en el caso del fiel representado en primer plano que ruega, toca y besa la columna posiblemente para recuperar o alcanzar un buen andar. Ocurre lo mismo con la creyente ubicada detrás del yacente que posa sus labios con fe en el sarcófago y toma con sus dos manos la columna. Es la gestualidad la guía afec-



Figura 4. Sepulcro de Santo Tomás de Canterbury en el retablo de Anento (Huesca)

¹⁹ H. Kessler, *La experiencia en el arte...*, 298.

tiva y efectiva de las emociones²⁰, que permite en la lectura de la imagen captar y empatizar con las acciones usuales o cotidianas realizadas en torno a los sepulcros-reliquias.

Ya retornando nuevamente al retablo del sepulcro de San Vicente Mártir, como ejemplo se deben tener en cuenta algunos detalles para su correcta interpretación dentro de su contexto y su función. Primeramente, la relevancia que poseerá este santo dentro de la corona de Aragón junto con San Lorenzo y Esteban, lo que justificará las advocaciones reiteradas a su nombre, como también las referencias taumatúrgicas en los retablos locales incluidas en el marco político y geográfico de dicha corona. Sabiendo que la representación corpórea del sepulcro incluía un valor simbólico agregado, no es de extrañar que "el desarrollo de efigies yacentes en el arte funerario permitía asociar de manera mucho más intensa la representación del santo a la fisticidad de sus restos"²¹, lo que daba lugar a una aproximación visual más figurativa en la mente del fiel sobre el santo. En este caso, se recrea como un sepulcro dorado elevado y sustentado sobre columnas similares a los observados anteriormente. En el caso de San Vicente cuenta con elementos geométricos y posiblemente vegetales casi desdibujados. En un segundo nivel, la representación de la figura escultórica yacente del santo, con nimbo y una túnica aterciopelada donde destacan los colores rojos y dorados, su rostro posee un acabado entre lo naturalista e idealista referencial en la forma de definir los rasgos de santos del reconocido taller que lo realizó²².



Figura 5.: Representación del yacente y exvotos en el sepulcro de San Vicente Mártir.

²⁰ A. Chastel, *El gesto en el arte*, Madrid 2004, 22.

²¹ F. Asís García García, "Reliquias e imágenes...", 224.

²² R. Alcoy i Pedros, "Jaume Huguet. "El darrer sclat del *op. cit.*, 129-132.

El santo es un taumaturgo por antonomasia²³, que viene a valer mucho más muerto que vivo, debido a que la muerte quita toda la negatividad del cuerpo y lo vuelve un elemento milagroso²⁴. Una de las formas visuales de corroborar su *potentia* o capacidad de obras milagrosas es través de los exvotos que se encuentran suspendidos sobre él, destacando y confirmando la fama milagrosa del santo²⁵. La investigadora García de la Borbolla aclara: "Este elemento material-refiriéndose a los exvotos- vinculado al centro espiritual desde el momento en que se ofrecía, venía a confirmar la sacralidad del lugar no solo para el oferente sino también para todos aquellos que se acercasen a implorar"²⁶.

Este tipo de representaciones-recreaciones en los retablos recuerda a los objetos-imágenes cotidianos y sociales utilizados en los espacios sagrados, como es la colocación de los exvotos mencionados, compuestos por esculturas de cera de partes del cuerpo, lámparas y barcos, que eran entregadas por los fieles a modo de promesa cumplida o por cumplir, es decir, como un contrato votivo²⁷. Historiadores como Didi-Huberman han hablado del valor psíquico de estas figuras, principalmente aquellas que configuran partes del cuerpo, como se ven sobre el sepulcro de San Vicente, debido a que la propia representación cérea actúa como retrato del fiel que entrega la pieza esperando el milagro de sus síntomas apoyado por sus rezos²⁸. Dichos objeto-imagen solían tener heridas o elementos referenciales que la individualizaban y la configuraba como un retrato sintomático que identificaba y singularizaba al fiel y la búsqueda de su milagro del resto de los creyentes a través de la representación del rasgo de su mal²⁹. A ello Freedberg agregará que su escaso valor estético no quita la potencia y el poder de estas imágenes votivas³⁰, las cuales ocupaban una parte fundamental dentro de la escenificación del milagro que sobreviven a través del registro figurativo en las tablas. Por lo tanto estos objetos efímeros poseían un grado alto de relevancia en el marco de la experiencia taumatúrgica tal y como aclara la profesora Lahoz "los usos y funciones de esa producción -refiriéndose a objetos y figuras en torno a prácticas y ritos devocionales- por lo general trasciende de su materialidad para remitir a realidades abstractas que

²³ J. Usabiaga Urkola, "Iconografía de la representación de los milagros «ad sepulcrum» en la pintura bajomedieval hispana", *Anales de la Historia del Arte* 6 (1996) 238.

²⁴ J. Yarza Luaces, "El santo después de la muerte en la Baja Edad Media Hispana", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el Arte de la Edad Media (II)*, Galicia 1992, 95-96.

²⁵ J. Usabiaga Urkola, "Iconografía de la...", 246.

²⁶ A. García de la Borbolla García de Paredes, *La praesentia y la virtus, la imagen y la función del santo a partir de la hagiografía castellanoleonesa del siglo XIII*, Burgos 2002, 338.

²⁷ G. Didi-Huberman, *Exvoto: imagen, órgano y tiempo*, Vitoria Gasteiz 2016, 16.

²⁸ G. Didi-Huberman, *Exvoto: imagen...*, 28.

²⁹ G. Didi-Huberman, *Exvoto: imagen...*, 33.

³⁰ D. Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudio sobre la Historia y teoría de la respuesta*, Madrid 1992, 175.

generan un contacto con lo sagrado"³¹. En el contexto medieval aragonés, los exvotos y las prácticas relacionadas con estas imágenes-objetos votivos no solo quedaban plasmadas en los retablos, sino que también por los mismos años, en la literatura. Así queda evidenciado en los versos del poeta valenciano Ausiàs March (1397-1459):

*Los pelegrins tots ensems votaran
E prometran molts dons de cera fets;
La gran paor traurà-llum los secrets
Que al confés descoberts no serán [...]*³².

Las imágenes céreas eran realizadas en realidad por todas las clases sociales. Eran modeladas con las propias manos, si bien también existían ya piezas creadas o moldes para dar forma a las esculturas que se compraban en lugares como las farmacias de Barcelona en los mismos años que se realiza el retablo de Sarrià en 1493³³. Estas piezas de carácter efímero se mantenían un tiempo colgando, como se comprueba en los registros visuales de los retablos de San Vicente, San Antonio o San Esteban (incluidos en la investigación). En todos los casos eran una confirmación ocular de los milagros, que a su vez eran anotados y registrados por los templos. Las iglesias llevaban al tanto los milagros acontecidos por las imágenes y sepulcros. Cuando la cera envejecía, que solía ser al año, se fundía y pasaban a culto del santuario respectivo³⁴.

Este tipo de tablas atestiguaba los milagros, convirtiéndose en un elemento esencial dentro de los cuerpos centrales de los retablos de la corona de Aragón, tal y como podemos ver reflejados según Saralegui, en las propias capitulaciones o contratos de dichos retablos, donde se señalaba que se pintara en ellos alguna escena que representase no solo a los exvotos, sino a la numerosa cantidad de fieles con alguna carencia o dolencia. Normalmente se los identificaba, como ya anticipamos, con fieles de bajas condiciones sociales "pobrets que venen per pendre curaciò" e "ymatges de alguns pobrets que venen per pendre curació à la sepultura"³⁵, tal y como puede comprobarse en variados ejemplos tardogótico aragoneses: Retablo de San Bartolomé y Santa Isabel

³¹ L. Lahoz, *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*, Madrid 2002, 161.

³² El poema completo se puede encontrar en A. March, *Triu de poemes*, Barcelona 1998, 18 se explica y expone detalles sobre este fragmento y su relación con los exvotos en: M. Barniol, "Patrons and advocates of the sailors. The saint and the sea in catalán gothic", *Imago Temporis. Medium Aevum* 6 (2012) 264.

³³ G. Llompart, "Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 39 (1973) 400.

³⁴ G. Llompart, "Aspectos folklóricos...", 400-401.

³⁵ L. Saralegui, "Iconografía medieval", *Arte Español* 15 (1944) 57.

(Catedral de Barcelona) Retablo de San Gelaberto (Museo Colegial de Daroca) Retablo de Santa Margalida (Museo de Palma de Mallorca), aunque esto no descartaba la posibilidad de encontrar representados a reyes o reinas que aparecían con mayor frecuencia si figuraban dentro de los milagros recogidos en la leyendas de los santos, como es el caso del exorcismo de la princesa Eudoxia frente al sepulcro de San Esteban. Esto referencia la habitualidad de encontrar los sepulcros de los santos en la Baja Edad Media no solo rodeado de los feligreses de diferentes situaciones económicas y nobiliarios³⁶, sino también de figuras que ellos mismos realizaban y dejaban como forma de muestra de su sanación o ruego.

La ritualidad en torno al santo sumaba asimismo otros factores de la experiencia que involucraban todos los sentidos posibles para generar una atmósfera sagrada. Algunos de ellos quedaron registrados en este tipo de imágenes como son los cirios, los incensarios y las lámparas de aceite que se colocaban encima o a los costados del santo. Los cirios, que también podían ser ofrendas votivas, no solo iluminaban el lugar generando un juego de claros y oscuros en el espacio funerario del santo, además sumaba una cualidad propia de la organicidad de su materia, y es que el hecho que fuesen de cera al fundirse evocaba lágrimas "reforzando el efecto penitencial de las ofrendas votivas hechas con dicho material"³⁷. Su valor simbólico de fe y promesa del fiel se encontraba tanto

en la materialidad orgánica como en la práctica litúrgica de portarlo encendido hasta el sepulcro del santo. Aunque, igualmente, el mismo objeto céreo podía contener un carácter de duelo ante la muerte del santo dentro del ciclo narrativo de la representación de su vida en el retablo. Así queda demostrado en la lectura paralela de dos tablas partes del retablo de Santa Quiteria en Alquezar



Figura 6. Sepulcro de San Esteban en el retablo de Castellar del Vallès

³⁶ Dentro de los soportes visuales utilizados en este artículo, solo se encuentra la referencia real de la princesa Eudoxia que atañe sobre todo a la leyenda creada en torno a San Esteban.

³⁷ H. Kessler, *La experiencia en el arte...*, 72.

(Huesca), donde se ven en la primera tabla los milagros realizados mientras la santa estaba encarcelada, y que son iconográficamente idénticos a los observados frente a los sepulcros de los santos, incluido el de San Vicente de Sarrià. El cirio en el caso de la representación de Santa Quiteria aparece en la segunda tabla, que solo representa su sepulcro rodeado de fieles que expresan mayormente dolor ante su muerte. Por lo tanto, el cirio no adquiere el sentido de voto de promesa por un milagro, como observó Llompart³⁸, sino que posiblemente ambienta una situación de duelo lo que resignifica el sentido del objeto en su contexto. Tanto los gestos como las expresiones de los devotos demuestran la tristeza y angustia ante la muerte de la santa y la reconfiguración de la función del cirio portado por la devota. Se conecta así, a una lectura de luto y no de promesa, dado que la escena del sepulcro representa el momento directamente posterior a su fallecimiento.

Por este motivo podemos afirmar que este tipo de representaciones intentaba demostrar el dolor ante la muerte del santo o santa buscando "emocionalizar" al espectador medieval que contemplaba el retablo. En el ambiente sepulcral santo medieval, la efigie corpórea del sarcófago era generadora de esta clase de emociones tan intensas que van desde la veneración hasta el llanto, porque el sarcófago e incluso aún más la efigie genera una imagen de la ausencia física del santo, "se sustituye la ausencia del cuerpo con un tipo diferente de presencia. La presencia icónica que todavía mantiene la ausencia de un cuerpo y lo convierte en lo que debe ser llamado *ausencia visible*"³⁹. Estos retablos atestiguan parte de esas emociones vividas en estos espacios funerarios. A pesar de ser estas pinturas simplemente recreaciones, aúnan una fracción del valor ontológico de los ritos, prácticas y afectos medievales, ya que en estos retablos se le asignaba a la pintura la misión moral de suscitar un efecto emocional"⁴⁰.

³⁸ G. Llompart, "Aspectos folklóricos...", 401.

³⁹ K. Moxey, "Los estudios visuales y el giro icónico", *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 6 (2009) 16.

⁴⁰ L. Lahoz, L., *La imagen y su contexto...*, 65.



Figura 7. Encarcelamiento y sanación de Santa Quiteria en el retablo de Alquezar (Huesca)



Figura 8. Tabla paralela al encarcelamiento que muestra el lamento ante el sepulcro de la santa

Por otra parte, la inclusión en las representaciones de incensarios sobre los sepulcros que aparecen en varios de los retablos investigados demuestra cómo los aromas cumplían un papel fundamental en la atmósfera santa. A partir del siglo XII-XIII las propias fragancias eran una forma intangible de representar la *virtus* del santo⁴¹, cumpliendo a través de la impregnación una función de comunicación entre Dios, los santos y los hombres sin mediar palabras⁴². No solo se diferenciaba un espacio sagrado de uno profano al distinguirse los aromas cuando se ingresaba en el recinto sagrado, sino que además incluía una importante carga simbólica, ya que tanto la cera como el aroma a flores, tragacanto, bálsamo, láudano, el cinamomo, nardo o mirra quemada⁴³ evocaban la presencia de los santos⁴⁴.

⁴¹ A. Guiance, "El olor de santidad: la caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval", *Edad Media Revista de Historia* 10 (2009) 144.

⁴² S. Evans, "The scent of a Martyr", *Numen* 49 (2002) 201.

⁴³ C. Houtman, "On the Function of the Holy Incense (*Exodus* XXX, 34-8) and the Sacred Anointing Oil (*Exodus* XXX, 22.23)", *Vetus Testamentum* 62 (1992) 458.

⁴⁴ H. Kessler, *La experiencia en el arte...*, 299.

Gran parte del público que visitaba los sepulcros procedían de lugares alejados y llegaban hasta los espacios funerarios santos atraídos por su poder milagroso mediante las rutas de peregrinación. Estos caminos pendían de un buen sistema de comunicación, era un sistema arterial complejo e intensamente capilarizado que constituía, además de una ruta espiritual, un espacio artístico integrado. En los retablos aragoneses podemos ser testigos de la presencia de parte de ese afluente de peregrinos que transitaba estos caminos con el fin último de visitar los sepulcros santos y reliquias. La tabla *La curación de la princesa Eudoxia ante la tumba de San Esteban* (que posee la misma distribución espacial e iconográfica que la de San Vicente de Sarrià) revela cómo podía ser la vestimenta y apariencia de un peregrino medieval. Si algo los caracterizaba eran las enseñas que colgaban de sus ropajes y su bolsa-monedero, demostración pública que daba fe de su peregrinaje y sus destinos, las llaves pontificias a Roma, el palmero a Jerusalén y la concha a Santiago, pues "los devotos hacían largas peregrinaciones para venerar las imágenes, se prosternaban y arrodillaban ante ellas, las besaban y le pedían favores"⁴⁵. Junto a sus gestos que aclaman por una sanación a viva voz al santo y en nombre del santo, configuraban una aproximación visual de cómo eran los encuentros devocionales con el sepulcro-relicario. Son los propios retablos los que mantienen vivos esta ritualidad medieval. Escondidos dentro de sus ciclos narrativos, detrás de los gestos, expresiones, objetos votivos y sepulcros que guardan aún indicios visuales de las prácticas y de la fe.



Figura 9. Peregrino frente al sepulcro de San Esteban

⁴⁵ P. Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona 2005, 64.

3. Conclusión

El retablo mayor tardogótico de San Vicente de Sarrià es un soporte visual clave para generar una aproximación de cómo eran los ritos, prácticas y liturgias alrededor de los sepulcros santos. Junto a la tabla de los *Milagros ante la tumba de San Vicente*, hallamos otros retablos realizados durante la Baja Edad Media (XIII-XV), en el mismo contexto aragonés como: el retablo dedicado a San Lorenzo proveniente de Preixana (Lérida), la tabla de los milagros en la tumba de San Nicolás de Tolentino, las tablas del Retablo de Anento (Huesca) o el retablo de Santa Quiteria en Alquezar (Huesca), que confirman la cantidad y variedad de devotos que visitaban los sepulcros en busca de un milagro, al mismo tiempo que complementan el conocimiento sobre la atmósfera taumatúrgica de las tumbas al representar todo tipos de ritos y contactos con el sepulcro como la *incubatio*. Asimismo, son los gestos y emociones recreadas de los fieles, el canal escópico para que el devoto empatizase con lo representado y que, desde los ojos de la actualidad, permiten comprender la experiencia vivida en estos lugares. Ello se debe a que estas imágenes no surgían exclusivamente de la imaginación del artista-artesano, pues estas interacciones de fe se daban con frecuencia en la Baja Edad Media y eran testigos de ello. El pintor simplemente la recrea en la tabla en un ejercicio similar a la mimesis. De allí su valor como documento histórico, "Los pintores y miniaturistas no imaginan tipologías sepulcrales, reproducen las existentes"⁴⁶.

Los objetos, en igual medida, también desempeñaron un papel fundamental dentro del marco milagroso de estas imágenes votivas. Sin embargo, por sus características efímeras de algunas de ellas, pocas llegan hasta nuestros días. Estas tablas vivifican el valor testimonial y simbólico de las mismas y la comunicación que surgía entre imagen-votiva, imagen-sepulcro y el devoto. Todos ellos interactuaban dentro de un espacio performático del milagro donde se hacía presente la *virtus* del santo conducido por las imágenes y las percepciones ligadas a la experiencia, como era la luz de los cirios y su materialidad, a lo que se suman los aromas emanados por los incensarios, marcando entre todos estos condicionantes, el *tempo* intangible de la percepción taumatúrgica medieval.

⁴⁶ F. Español, "Ritual y liturgia en torno...", 327.

Bibliografía

- Ainaud de Lasarte, J. - Ricart, J., *Huguet*, Barcelona 1948.
- Alcoy i Pedros, R., "Jaume Huguet. "El darrer sclat del gòtic", en J. Eulalia- R. Alcoy (eds.) *Jaume Huguet 500 anys*, Barcelona 1992, 120-139.
- Asís García García, F., "Reliquias e imágenes. La figuración del santo en su escenario de culto", en *Románico y Reliquias. Arte, devoción y fetichismo*, Aguilar del Campo 2022, 199-231.
- Barniol, M., "Patrons and advocates of the sailors. The saint and the sea in catalán gothic", *Imago Temporis. Medium Aevum* 6 (2012) 249-276.
- Baschet, J., "Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada", *Relaciones* 77 (1999) 50-103.
- Belting, H., *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid 2009.
- Bernis, C., *Trajes y modas en la España de los reyes católicos. Tomo I-II*, Madrid 1979.
- Burke, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona 2005.
- Buxó, A., "Iconografía de la pobreza en la pintura catalana de los siglos XIII-XV", en M. Riu (dir.), *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña Medieval*, Barcelona 1981-1982, 49-79.
- Chastel, A., *El gesto en el arte*, Madrid 2004.
- Didi-Huberman, G., *Exvoto: imagen, órgano y tiempo*, Vitoria Gasteiz 2016.
- Español, F., "Ritual y liturgia en torno a los sepulcros santos hispanos medievales", *Codex Aquilariensis* 36 (2016) 297-328.
- Evans, S., "The scent of a Martyr", *Numen* 49 (2002) 193-211.
- Freedberg, D., *El poder de las imágenes. Estudio sobre la Historia y teoría de la respuesta*, Madrid 1992.
- García de la Borbolla García de Paredes, A., *La praesentia y la virtus, la imagen y la función del santo a partir de la hagiografía castellanoleonese del siglo XIII*, Burgos 2002.
- Guiance, A., "El olor de santidad: la caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval", *Edad Media Revista de Historia* 10 (2009) 131-161.
- Houtman, C., "On the Function of the Holy Inciense (*Exodus* XXX, 34-8) and the Sacred Anointing Oil (*Exodus* XXX, 22.23)", *Vetus Testamentum* 62 (1992) 458-465.
- Kessler, H., *La experiencia en el arte medieval*, Madrid 2022.
- Lahoz, L., "Usos y prácticas en torno al relicario de la Virgen del cabello", en C. Naya Franco - J. Postigo Vidal (eds.) *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias mediadoras entre el poder y la identidad*, Zaragoza 2021.
- Lahoz, L., *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*, Madrid 2002.
- Llompart, G., "Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós" en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 39 (1973) 391-408.
- Lorente Magdalena, A., "El plato de los pobres vergonzantes de la parroquia de Santa María del Mar, Barcelona", en M. Riu (dir.), *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña Medieval*, Barcelona 1981-1982, 153-171.

- March, A., *Tria de poemes*, Barcelona 1998.
- Moxey, K., "Los estudios visuales y el giro icónico" *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 6 (2009) 8-27.
- Saralegui, L., "Iconografía medieval", *Arte Español* 15 (1944) 45-65.
- Stoichita, V., *En torno al cuerpo. Anatomías, defensas, fantasmas*, Madrid 2022.
- Usabiaga Urkola, J., "Iconografía de la representación de los milagros «*ad sepulcrum*» en la pintura bajomedieval hispana", *Anales de la Historia del Arte* 6 (1996) 235-253.
- Yarza Luaces, J., "El santo después de la muerte en la Baja Edad Media Hispana", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el Arte de la Edad Media (II)*, Galicia 1992, 95-118.

