

Iconografía de la representación de milagros «ad sepulcrum» en la pintura bajomedieval hispana

Juan José USABIAGA URKOLA

A principios del siglo XVIII, Jacques Serces, vicario de Appleby, en el condado de Lincoln, escribe un tratado en el que reflexiona sobre el concepto de milagro, tratando de establecer los caracteres distintivos de dicho concepto ¹.

En el apartado quinto del mismo, hace una crítica al carácter impertinente, imposible y contradictorio de gran parte de la capacidad taumatúrgica de los santos en la Iglesia Romana: «Il y a des Saints dont la vie en a été un tissu continuel; on diroit qu'ils ne favoient faire autre chose. A juger de la grandeur d'un saint par celle des Miracles, on peut assurer, que tous ceux de l'Ancien & du Nouveau Testament, que les Apôtres, que Jesus-Christ lui-même, n'ont été que de très petits saints au prix de quelques uns de l'Eglise Romaine» ².

Desaprueba además los milagros que se realizan a partir de las reliquias de los santos. Señala por una parte, la contrariedad y falsedad histórica de aquellos milagros aceptados como verdaderos y supuestamente realizados gracias a una misma reliquia que se ha venerado de forma duplicada y localizado siempre en lugares geográficos diferentes, y por otra, aduce a su propia investigación a hechos hipotéticamente milagrosos que suceden en su tiempo, que le han permitido comprobar el engaño de los mismos ³.

Su exposición debemos encuadrarla claramente dentro de la tradición protestante que aún en el siglo XVIII continúa cuestionando muchos de los precep-

¹ SERCES, J.: *Traité sur les Miracles*. Amsterdam. Chez Pierre Humbert. 1729.

² *IBIDEM*, Article V, Cap III, p 314-5.

³ Jacques Serces critica los procesos de licuación anual de la sangre de algunos santos en el día de su festividad: S. Fco Javier, San Juan Bautista, San Esteban, San Pantaleón y Sta Patrizia. Así, el año 1726 él mismo analiza y muestra la falsedad de la sangre de San Juan Bautista que custodiada en la iglesia de San Juan Carbonara en Napoles supuestamente se licua. *IBIDEM*, Article V, Cap. I-IV, p 313-325.

tos o postulados de la Iglesia Católica, como el culto a los santos y a sus «res sacrae» como «hacedores de milagros»⁴.

No ocurre lo mismo en la doctrina del cristianismo y la Iglesia de la Edad Media, y por ello vamos a examinar algunos ejemplos de los retablos y la pintura mural góticas, donde se representa y quedan patentes la unión de los conceptos de santo y milagro fundamentados sobre el lugar donde descansan los restos mortales de los mismos, es decir, en los sepulcros que guardan sus reliquias y donde, precisa y puntualmente, van a tener lugar toda una serie de acontecimientos de índole sobrenatural.

La figura del santo o «sanctus», se significa como un ser terrenal, mortal, pero que presenta una relación o comunicación especial y directa con lo trascendente⁵. Unos seres que han sido humanos, pero que se caracterizan por estar dotados de una «virtus» o dinamismo sobrenatural que puede manifestarse en algunos casos a lo largo de su vida —«in vita»—⁶, tras su muerte —«post-mortem»—⁷, o en ambos momentos⁸.

En los dos casos, es necesaria la «praesentia» de estas figuras que participan de dos ámbitos o estadios diferentes, léase el común o cotidianamente terrenal y el sobrenatural celeste en el que se encuentran tras su tránsito, a partir del cual muestran su «potentia»⁹.

Así, el corpus artístico elegido para esta exposición, participa de ambos conceptos. Por una parte, el lugar de enterramiento de estos muertos de excep-

⁴ Téngase además en cuenta que Jacques Serces estudió Teología en Genova, lugar donde en 1543 Calvino publicó su crítico Tratado de Reliquias.

⁵ RIGHETTI, M.: *Historia de la Liturgia*. Vol. 1, Edit. B.A.C., nº 132, Madrid, 1955, pp. 917-43. Señala el significado etimológico de la palabra «sanctus», como encerrar, es decir «denota un lugar cerrado, reservado, donde la divinidad se ha manifestado de alguna manera».

⁶ VAUCHEZ, A.: *Les laïcs au Moyen Age. Pratiques et expériences religieuses*. Edit. du Cerf. París. 1987. Señala este concepto de la «virtus» que se manifiesta a lo largo de sus vidas y que los caracteriza como seres santos.

⁷ SIGAL, P.A.: *L'homme et le miracle dans la France Médiévale (XIe-XIIIe siècle)*. Editions du Cerf. París. 1985. p. 36. Incide en que los restos materiales de un santo conservan la «virtus» que ha podido desarrollar un santo a lo largo de su vida.

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*. DUBY, G. et al. Universidad de Santiago de Compostela. 1992. p. 96 destaca como a través de las reliquias se manifiesta dicha «virtus», como fuerza emanante o poder.

⁸ Así por ejemplo la Primera Partida de Alfonso X el Sabio recoge en la Ley LXIIIª del Título IV «Cuemo deuen seer prouados e muy esmerados los que otorga el apostóligo por sanctos» lo siguiente: «Otrossi deuen preguntar si fué perseguido por amor de Dios e por emparar la fé. E han otrosí de saber si fizo miraglos e su uida e después de su muerte e quales fueron». ARIAS BONET, J.A.: (edición por) *Alfonso X el Sabio. Primera Partida según el manuscrito ADD. 20787 del British Museum*. Universidad de Valladolid. Valladolid. 1975. p. 59.

⁹ BROWN, P.: *The cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*. The University of Chicago Press, Chicago, 1981. Este autor, desarrolla en los capítulos quinto y sexto de dicho libro ambos conceptos de «praesentia» y «potentia», pp. 86-126.

ción ¹⁰, significa una «praesentia» constante y prolongada en el tiempo, reminiscencia perpetua, memorial o testimonial de su persona, en un espacio que se configura como «loca sanctorum» ¹¹ o lugar sagrado, ya que se trata además del ámbito más inmediato o próximo a lo que queda de un ser que se encuentra ya gozando de los cielos, pero que permanece entre la comunidad de los creyentes ¹², y donde fundamentalmente va a tener lugar la exhibición de su «potentia» ante los que acuden suplicantes al mismo.

A la terna santo-reliquia-milagro debemos añadir el fenómeno de peregrinación, esa acción de acudir a los lugares donde yacen o permanecen los restos de los santos, para solicitar sus servicios sobrenaturales, conformándose así otro de los elementos cardinales de las escenas representadas que vamos a considerar. Esto es debido a que dichos lugares, si bien se establecen como el espacio donde se realiza el contacto más inmediato con estos «Vir Dei», presentan además unas circunstancias singulares o extraordinarias que se concretan desde el mismo momento en que se crean, es decir, desde el justo y preciso instante en que al morir el santo reciben sus restos sagrados ¹³, o cuando

¹⁰ VAUCHEZ, A.: «El Santo». En *El Hombre Medieval*. LE GOFF, J. et al. Alianza Editorial. Madrid. 1990. pp. 323-358. Señala la caracterización de los santos como muertos de excepción o muertos ilustres, dentro de la funcionalidad de los mismos en la cristiandad medieval.

También VAUCHEZ, A.: «Reliquie, santi e santuari, spazi sacri e vagabondaggio religioso nel medioevo», en *Storia dell'italia religiosa. I. L'Antichità e il Medioevo*. VAUCHEZ, A. (A cura di). Editori Laterza. 1993. p. 455. Incide en que a finales del siglo XII: «un santo ere innanzi tutto un corpo, o un frammento di corpo, animato...di una potenza soprannaturale...».

¹¹ BROWN, P.: *The cult of the saints...*, op. cit., p. 11.

SIGAL, P. A.: *L'homme et le miracle...*, op. cit., p. 60. Indica que la proximidad de reliquias entraña la constitución de un tipo de zona sacralizada. BOESCH GAJANO, S.: «Il culto dei Santi: Filología, antropología e storia», en *Studi Storici*, 23, 1982, p. 134. Incide en la importancia que tiene esta identificación del cuerpo santo con un lugar sagrado, centralizando la tumba «come casa del corpo santo».

¹² GEARY, P.J.: *Furta Sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*. Princeton University Press. New Jersey. 1990. p. 30. Manifiesta que la presencia en la tierra de un cuerpo sagrado «was thus a pledge or deposit left as physical reminder of salvation to the faithful».

¹³ Los diferentes tipos de textos hagiográficos como los «Vitae Sanctorum» recogen en muchos casos estos sucesos extraordinarios que ocurren a la muerte de los santos. Así por ejemplo Gregorio de Tours (535-594) en su obra «Gloria a los Mártires» destaca como tras el tránsito del apóstol Andrés, en su tumba se producen milagros gracias a un «maná» con apariencia de harina y aceite, y que con una fragancia de néctar se derrama desde la misma. *Gregory of Tours. Glory of the Martyrs*. VAN DAM, R.: (translated by). Liverpool University Press. 1988. pp. 48-50.

También en «Gloria a los Confesores» recoge diferentes narraciones referentes al mismo tema. Así en el caso de Santa Pelagia señala la dulce fragancia que surge de su cuerpo, cuatro días después de haber fallecido la santa, causando la sorpresa de todos los presentes. *Gregory of Tours. Glory of the Confessors*. VAN DAM, R.: (translated by). Liverpool University Press. 1988. p. 103.

Gregorio Magno (540-604), Padre de la Iglesia Latina, recoge en sus «Diálogos» referencias a los perfumes que surgen de las osamentas sagradas y que hacen que «dans leurs ossements inertes ils brillent chaque jour par des prodiges et des miracles». *Gregoire le Grand. Dialogues*. VOGÛE, A.: (Edit. par). París. Editions du Cerf. Sources Chrétiennes n° 265. 1980. Tomo III. Libro IV. pp. 79 y 99.

pasado el tiempo de la muerte del mismo, reciben sus reliquias tras procesos de «inventio y traslatio»¹⁴. Todo ello hará que estos hechos se conviertan en muchos casos en determinantes para que a dichos individuos se les rinda culto o veneración¹⁵, estableciéndose así una «fama sanctitatis»¹⁶.

El santo es un taumaturgo por antonomasia¹⁷, y así la pintura bajomedieval que recoge dentro de su narratividad escénica los pormenores o hechos más emblemáticos de las vidas de los santos, se presenta como uno de los ámbitos más apropiados para poder analizar dichos milagros hagiográficos.

Las imágenes consideradas en este trabajo se sitúan cronológicamente desde finales del siglo XIII al siglo XV, en todas las áreas geográficas hispanas donde hubo un desarrollo de pintura gótica¹⁸. Son varios los santos/as que

¹⁴ Desde el descubrimiento de los restos de los santos Gervasio y Protasio por San Ambrosio el año 386, que significó el primer traslado de cuerpos santos en Occidente, se incide en los acontecimientos maravillosos que suceden al descubrirse (inventio) los restos de los mártires y producirse su posterior traslado (traslatio) y enterramiento (depositio). Véase DUDDEN, F. H.: *The life and times of St. Ambrose*. Oxford, At Clarendon Press. 1935. Sobretudo el capítulo XII, pp. 298 a 320, que recoge dicho descubrimiento.

San Agustín en sus *Confesiones*, cap.VII, describe estos mismos hechos. Además en la *Ciudad de Dios*, Obras de San Agustín. T. XVII. (2º). B.A.C. Madrid, 1965. describe en «los milagros de entonces y los de ahora», XXII, Cap. VII, 1-22, p. 705-722 toda una serie de milagros de los que tiene referencia y es testigo en relación a las reliquias de San Esteban halladas, veneradas y conservadas en Hipona y Calama, afirmando:» también en nuestros días son corrientes milagros semejantes a los antiguos y que no deben pasar inadvertidos». De esta forma, el propio San Agustín al recoger estos «milagros contemporáneos» se convierte en uno de los iniciadores de los llamados «libelli miraculorum» o libros de milagros. Sobre este concepto véase a DELEHAYE, H.: «Les premiers libelli Miraculorum». En *Analecta Bollandiana*, Tomo XXIX, Bruselas-París, 1910, pp. 427-34, y VUOLO, A.: *I «Libelli Miraculorum» tra religiosità e Politica (Napoli secc. IX-XII)* Nuove Edizioni Tempi Moderni, Napoli. 1990.

¹⁵ HERRMANN-MASCARD, N.: *Les reliques des Saints. Formation coutumière d'un droit*. Editions Klincksieck. París. 1975. p. 80.

¹⁶ VAUCHEZ, A.: *La Sainteté en Occident aux derniers siècles su Moyen Age*. Ecole Française de Rome. Roma. 1981. p. 499, señala que los procesos de incorruptibilidad de los restos mortales de los santos tienen como consecuencia el establecimiento de esta «fama sanctitatis».

¹⁷ SIGAL, P.A.: «Miracle in vita et miracle posthume aux XIe et XIIe siècles». En *Histoire des Miracles*. Fontevraud, 1982. P.U.F. Angers, 1983. pp. 41-49. Indica que el poder taumaturgico es uno de los principales atributos de la santidad.

¹⁸ Las obras analizadas para este estudio son las siguientes (ordenadas por orden alfabético en relación al santo que las origina): *Agustín* (retablo de Antoni LLonye de la Cº Mateu Perelada). *Antonio Abad* (retablo del M. de Rubio del MNAC, retablo de Jaime Huguet de la iglesia de San Antonio de Barcelona, destruido en 1909, tabla de la Cº Harding de Chicago). Retablo de la Santísima Trinidad del Maestro de San Francisco de Mallorca. *Bernardino* (retablo de Juan Figuera y Rafael Thomas del Museo Nacional de Cagliari de Cerdeña). *Esteban* (retablo de Pedro Serra de Castellar del Vallés, retablo de los Vergós del MNAC, retablo de escuela castellana del MNAC, tabla en comercio). *Gil* (retablo de la colegiata de Daroca). *Inés* (retablo de Cameles). *Isabel* (retablo de Gerardo Gener de la catedral de Barcelona). *Juan Bautista* (retablo de Destorrents del Museo del Prado). *Lorenzo* (retablo del Museo Episcopal de Vic). *Lucia* (retablo del M. de Estamariu del Museo del Prado, retablo de Jaime Ferrer I de Tamarite de

presentan esta iconografía milagrosa «ad sepulcrum», y en la mayoría de ellas se pone de manifiesto algo que el investigador Saralegui ya insinuó hace algunos años, es decir, que las propias capitulaciones o contratos de los retablos señalaban que en los mismos se pintara alguna escena donde se figurara «pobres ques mostren contrets que prenen curació» e «ymatges de alguns pobrets que venen per pendre curació à la sepultura...»¹⁹

Realmente los pintores medievales atestiguan con esta iconografía prácticas devocionales de la Edad Media, ya que plasman perfectamente costumbres religiosas totalmente corrientes en la época, reflejándose el trasfondo ideológico y sociológico del momento²⁰.

La propia ubicación de dichos episodios en los propios retablos (generalmente en el espacio más cercano, y por tanto más al alcance de la vista del espectador, en el cuerpo inferior de las calles laterales o en el banco o predella²¹) nos sirve de pauta para incidir en dos aspectos: por una parte, en que es el lugar lógico porque la historia del santo en el retablo generalmente se representa cronológicamente, de tal manera que su vida supuestamente termina con su fallecimiento (tanto sea mártir como confesor) posterior enterramiento y veneración de sus reliquias, pero por otra, este hecho de colocar dichas representaciones lo más inmediatas posibles al público que los contemple evidencian claramente una didáctica que incide en que precisamente son las reliquias de los santos en su lugar de enterramiento el lugar más adecuado para experimentar la protección y ayuda de los mismos²².

Litera, retablo del M. de Viella en paradero desconocido, Pintura mural de la ermita de Osia en el Museo Diocesano de Jaca, retablo de Albal). *Marcos* (retablo de Miguel Alcañiz de Onteniente). *Margarita* (Predela del Museo de Mallorca). *Nicolás* (Pintura mural de Bierge en el MNAC). *Pablo* (retablo de Malta). *Pedro* (retablo de la Cº Barón Carcer). *Pedro Martir* (retablo del Museo del Prado de Berruguete). *Quiteria* (retablo de la iglesia de San Miguel de Zaragoza, retablo de la colegiata de Alquezar). *San Sebastián* (retablo de Puebla de Vallbona). *Vicente* (retablo de Jaime Huguet del MNAC).

¹⁹ SARALEGUI, L. de.: «De Iconografía medieval», en *Arte Español*, Tomo XV, Año XXVIII, 2º trimestre, 1944, p. 57.

²⁰ Como señala YARZA LUACES, J.: En «Reflexiones sobre la Iconografía medieval hispana»: «...la labor del estudioso reside en tratar de reconstruir las líneas maestras de un pensamiento traducido en imágenes», *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del 1er Coloquio de Iconografía*. Fundación Universitaria Española, Madrid, Tomo II, nº 3, 1989, p. 28.

²¹ De las escenas analizadas, solamente conocemos en algunos de los casos su ubicación exacta en el organigrama de los retablos a los que pertenecen. Así, aparecen estas escenas en las predellas de los retablos de San Sebastián, San Pablo, Santa Margarita y Bernardino. Y ocupan el lugar más próximo al espectador en el cuerpo más bajo de sus retablos, en los casos del retablo de San Vicente de Huguet, Santa Quiteria de Alquezar y de la iglesia de San Miguel de Zaragoza, San Marcos, Lucía de Albal, Juan Bautista, Inés, Isabel, Esteban en el MNAC, retablo de San Antonio de Huguet y del M. de Rubio y Ramón Llull.

²² Un ejemplo muy explícito de esta didáctica que une los restos de un santo o reliquias, con los milagros que generan las mismas puede ser advertida en las representaciones de algunos sepulcros escultóricos que guardan sus restos. YARZA LUACES, J.: «El Santo después de la muerte...», *op. cit.* p. 111, y fig.9. Pone como ejemplo el sepulcro de San Millán en Suso, en el que se representan junto a los pies del efigiado, a dos figuras que representarían a dos ciegos

Verdaderamente, los tres primeros ejemplos que vamos a examinar de una forma pormenorizada, debemos considerarlos como casos excepcionales o singulares en relación a la formulación compositiva y visual que muestran. Cada uno de ellos es único en la forma que tienen de proyectar al que los contemplase la capacidad taumatúrgica de los santos.

En el primer modelo, las pinturas murales del gótico lineal atribuidas al llamado «Segundo Maestro de Bierge», realizadas para la iglesia de San Fructuoso de Bierge (Huesca) a finales del siglo XIII, se representan diferentes momentos de las vidas y milagros de San Juan Evangelista (lado derecho, de la epístola) y de San Nicolás de Bari (lado izquierdo, del evangelio)²³.

Uno de los episodios representados en relación a San Nicolás (Barcelona, MNAC) parece poner en escena lo que la Leyenda Dorada de Santiago de la Voragine describe sobre los sucesos que tienen lugar a la muerte del santo, tras colocar su cuerpo en un sepulcro de mármol: «Cuando estaban enterrándolo, los asistentes vieron como de la cabecera de la sepultura brotaba un manantial de aceite y, del extremo opuesto otro de agua. Desde entonces hasta hoy no ha cesado de fluir de sus miembros un óleo santo con cuya unción se han curado multitudes de enfermos»²⁴.

curados milagrosamente ante el sepulcro del propio santo. Es decir que «se han incluido milagros acaecidos ante la tumba».

Existe otro caso en el que este hecho está representado con gran profusión figurativa. Nos referimos al sepulcro de San Pedro de Burgo de Osma de mediados del siglo XIII. En su cuerpo-peana o caja rectangular se representan escenas alusivas a la vida del obispo, y alrededor de la figura yacente del obispo en el lecho se representan toda una serie de bultos escultóricos. Estas representaciones son las que nos interesan puesto que hacen alusión a diferentes milagros post-mortem del finado en personas que anteriormente habrían acudido al sepulcro del santo solicitando su ayuda: una mujer que tenía el brazo pegado al cuerpo, un lisiado de pierna enmuñonada, un enfermo de riñones, un gotoso, niños enfermos, mujer aquejada de perlesía sobre un carro. Véase MARTINEZ FRIAS, J.M.: *EL Gótico en Soria. Arquitectura y Escultura Monumental*. Ediciones de la Universidad de Salamanca. Publicaciones Diputación de Soria. 1980.

CARRASCO, M.: «Sanctity and Experience in Pictorial Hagiography: Two illustrated Lives of Saints from Romanesque France», en *Images of Sainthood in Medieval Europe*. BLUMENFELD-KOSINSKI, R (edited by). Cornell University Press. London. 1991. p. 41. Señala que la representación standard de escenas milagrosas, de carácter colectivo, teniendo a las capillas funerarias como eje de la ilustración pretenden «a reaffirmation of timeless, living truth, a constant present».

²³ POST, CH.R.: «Pinturas primitivas altoaragonesas poco conocidas, de temas únicos o muy poco frecuentes», en *Argensola. Revista del Instituto de Estudios Oscenses*. Tomo VI. Huesca. 1955. p. 201-210. Describe los diferentes temas de este conjunto mural, que actualmente se encuentran repartidos entre el MNAC en Barcelona, el Museo Episcopal y Capitular de Huesca, Colecciones privadas catalanas, El Joslyn Art Museum en Omaha (Nebraska) o el Museo Metropolitano de Nueva York entre otros.

Véase la ficha técnica que hace M^a Carmen Lacarra en la Exposición *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*. Jaca y Huesca. Junio-Septiembre 1993, p. 352, en la que analiza una de las escenas de este conjunto (Milagro póstumo de San Nicolás de Bari).

²⁴ VORAGINE. Santiago de.: *La Leyenda Dorada*. T.I. MACIAS, J.M. (traducido por). Alianza Editoria. Madrid. 1989. p. 41.

La imagen presenta a cuatro personajes, tres hombres y una mujer situados de rodillas bajo un arca sepulcral, juntando sus manos en señal de oración o alabanza, sobre los que inciden unas líneas ondulantes que tienen su origen en el sepulcro que los cobija. En la parte superior aparece una inscripción que nos aclara que se trata de la sepultura del bienaventurado Nicolás «Sepulcrum Beati Nicholai» y sobre ésta aparecen colgadas tres lámparas de aceite. ¿Representan estas líneas sinuosas simplemente el óleo o aceite santo que fluye milagrosamente del cuerpo del santo, y que produce un efecto curativo a los enfermos que son ungidos por el mismo? ¿Podemos pensar que nos hallamos ante una representación que trata de mostrar además esa «virtus» que surge como «potentia post-mortem» de las reliquias de los cuerpos santos?

Realmente, no puedo responder afirmativa ni negativamente a la segunda pregunta. Lo que sí quiero constatar, es que dicha figuración visual es la única que he encontrado en el arte medieval hispano que reproduzca tan exhaustivamente ese «poder sobrenatural» que surge o brota de dicho ámbito de enterramiento, como consecuencia de esa «presentia».

EL segundo caso, el retablo del Maestro de Rubió, dedicado a San Antonio (MNAC, Barcelona), de la segunda mitad del siglo XIV²⁵ nos muestra explícitamente otra de las formas de obtener el provecho o favor beneficioso de las reliquias de los santos, a partir del contacto con algún objeto (alguna cosa personal, sudario, vestimenta...) que haya estado en relación con el santo a lo largo de su vida o tras su muerte, es decir, una reliquia no corporal, indirecta o secundaria²⁶, ya que éstas son también generadoras de acciones milagrosas²⁷.

Esta tabla del Maestro de Rubio, representa una capilla que conserva el

²⁵ Véase las fichas de catálogo sobre este retablo en las dos exposiciones siguientes: —*La Pintura Gótica en la Corona de Aragón*. Oct-Dic. 1980. Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar». Zaragoza. 1980. p.76-77.

— *Prefiguración del Museu Nacional D'art de Catalunya*. Jul-Nov. 1992. Barcelona. 1992. pp. 238-241.

²⁶ HERRMANN-MASCARD, N.: *Les reliques des saints...*, *op. cit.*, pp. 42-49. Explica la noción de estas reliquias representativas conocidas como «pignora, brandea, sanctuaria, beneficia...» como «tous les objets ou linges mis en contact avec les ossements du saint, son sépulcre, ou qui sont même simplement trouvés sanctifiés par leur présence prolongée près de la tombe sainte».

DIERKENS, A.: «Reliques et reliquaires, sorces de l'histoire du Moyen Age», en *Sainteté et Martyre dans les religions du livre* (edición a cargo de MARX, J.). Editions de l'Université de Bruxelles, Bruselas, 1989, pp. 47-56. Indica sobre las reliquias indirectas, que «sont évidemment particulièrement importantes dans le cas du Christ ou de la Vierge puisque la croyance en l'Ascension et en l'Assomption implique l'absence sur la terre de tout fragment corporel de Jésus et de sa mère».

²⁷ En los Hechos de los Apóstoles, 19, 11-12, al relatar los milagros que en su apostolado San Pablo realizaba se apunta este mismo hecho: «...de suerte que hasta los pañuelos y delantales que habían tocado su cuerpo, aplicados a los enfermos, hacían desaparecer de ellos las enfermedades y salir a los espíritus malignos».

La *Leyenda Dorada*, *op. cit.*, p. 362 recoge como los fieles acuden a solicitar limaduras de las cadenas de San Pablo, porque se producen milagros a través de ellas.

sepulcro de San Antonio, donde aparecen un clérigo tonsurado junto a su acólito, frotando con un paño a un supuesto enfermo que junto a otras personas han acudido al sepulcro del santo buscando ayuda para su dolencia. Nos hallamos por lo tanto ante una forma de administrar la supuesta capacidad taumaturgica del finado, a partir de este contacto físico y material, entre la enfermedad y lo que teóricamente puede remediarla²⁸, todo ello, realizado gracias a la figura del clérigo que actúa como intermediario.

En tercer lugar, llevamos a cabo el análisis de una tabla perteneciente a un retablo en el que se observa que su autor, Pedro Berruguete, emplea un nuevo recurso que incide en la caracterización de las escenas que estamos analizando. Nos referimos a la tabla que conservada en el Museo del Prado, perteneció a un retablo dedicado a San Pedro de Verona, realizado para el Convento de Santo Tomás de Avila, a finales del siglo xv, y que representa a una serie de personas implorantes ante el sepulcro del santo.

En dicha tabla, encuadrado en un esquema compositivo arquitectónico, se ha representado el sepulcro del santo italiano, ante el cual acuden una serie de fieles. Como en el conjunto de las tablas analizadas, 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 u adoración.

Lo que quiero resaltar de la composición de esta pintura es un elemento inédito en las tablas estudiadas, y que creo repercute en lo establecido hasta el momento. Se trata de un rayo de luz que penetra desde una ventana situada en lo alto de la estancia, desde el lateral superior izquierdo, y que incide directamente sobre una lámpara votiva situada en lo alto en el centro de la composición.

La Leyenda Dorada, en su relato de la vida y milagros del santo veronés, describe lo siguiente «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. Este significativo portento obrado en instrumentos de fuego y de luz resultaba muy adecuado para proclamar la santidad de quien tanto se había distinguido en llevar la lumbre y la claridad de la fe a las almas»²⁹. Ciertamente, varias de las personas representadas en la imagen parecen mirar y darse cuenta del suceso milagroso que acontece, sobre todo la figura que de espaldas al espectador levanta sus brazos en un gesto de extrañeza o fascinación, mirando fijamente a dicha lámpara de aceite.

Es obvio, que la irrupción de este rayo de luz en la escena proporciona

²⁸ Existe otro ejemplo en el que se muestran las reliquias de algún santo a veneración pública, y al que acuden personas solícitas de su capacidad taumaturgica. Se trata del retablo de San Ildefonso que Fernando Gallego realiza para la Capilla del cardenal Mella en la Catedral de Zamora, aunque en este caso, un oficiante religioso solamente muestra en una urna las reliquias del santo, ante la que se postran diferentes individuos que requieren su socorro o amparo.

²⁹ VORAGINE, S. de la.: *La leyenda Dorada*. op. cit. p. 269.

una significación o direccionalidad de carácter sobrenatural. ¿Se trata simplemente de un elemento incluido por Pedro Berruguete para poder hacer visible y comprensible a quien observase la tabla de ese acontecimiento milagroso referido al encendido prodigioso de la lámpara de aceite?, si esto es cierto, ¿Quién se supone que es el causante o agente generador del mismo, el propio santo?. Si se trata de San Pedro Mártir, ¿Por qué no surge dicho haz de luz desde su propio sepulcro pintado en la escena, es decir desde el interior del cuadro, en vez de surgir desde el exterior de dicho lugar sagrado?

Creo que ante estas cuestiones podemos establecer la hipótesis de que el agente de ese rayo de luz no sea el santo en cuestión, sino el mismo Dios que pretenda con ello recalcar su apoyo o favor a lo que acontezca allí donde se encuentren las reliquias de los santos. En este caso, creo que cabe la posibilidad de cuestionarnos lo siguiente: ¿Son los supuestos milagros que se supone van a suceder en la estancia donde reposan las reliquias del santo motivados o causados por su propia intervención salvífica? o, ¿Hace falta la mediación del mismo Dios, como en el caso de la lámpara de aceite?

Evidentemente a tenor de las imágenes analizadas, la impresión que su análisis produce, es la de que los propios santos son supuestamente los agentes de dichas acciones taumaturgicas, aunque ello no se contradiga con la idea de que el propio Dios esté de acuerdo o acepte dichas acciones.

Precisamente, la retabística medieval nos ofrece otro tipo de iconografía que nos formula las mismas cuestiones. Nos referimos por una parte, a aquellas escenas en las que se produce una protección y defensa de las propias reliquias de los santos tras su fallecimiento, de tal manera que puedan ser veneradas por los cristianos, y por otra, a las escenas en las que se refleja el tema del descubrimiento o «inventio» de los mismos.

En ambos casos descubrimos que por un lado Dios u otros agentes sobrenaturales, como los ángeles, intervienen en aquellos momentos en los que los restos mortales de los santos corren el peligro de ser destruidos³⁰. Sin embargo, existen otros casos en los que es el propio santo el que acude en socorro de sus propias reliquias, o el que indica de forma sobrenatural, en forma de aparición post-mortem, donde se hallan ocultas³¹.

De esta forma, asistimos al establecimiento de una concepción «antropomorfizada» de la relación con el orden divino. Como indica Vauchez «...volonté d'anthropomorphiser le cosmique...une nouvelle relation entre le divin et l'humain passant par l'intmédiaire de personnages historiques, ces amis de Dieu...»³². A este respecto Male señala que «le chrétien ne se trouve donc ja-

³⁰ Observamos esta temática en algunos retablos góticos dedicados a santos como: Catalina, Esteban, Eulalia, Julian, Marcos, y Vicente.

³¹ Véase los casos de San Esteban protegiendo sus reliquias de los demonios, o San Antonio Abad mostrando el lugar en que se localiza su cuerpo incorrupto.

³² VAUCHEZ, A.: *Les laïcs...*, *op.cit.* p.18.

mais en présence d'une abstraction»³³. Así podemos considerar las diferentes imágenes analizadas con temática de milagros «ad sepulcrum», como una proyección que refleja dichas nociones.

Sin embargo quisiera subrayar que dentro de este tipo de iconografía, debemos diferenciar dos variantes creadas por los artistas medievales :

A — Aquellas representaciones en las que el artista medieval pone en escena a toda una serie de personas ante el sepulcro de un santo esperando y demandando que se produzca la intervención sobrenatural post-mortem del finado.

B — Representaciones en las que visualmente constatamos que la intervención taumátúrgica del santo, ya se ha producido ante los que acudiendo solícitos a su sepulcro, aguardaban la misma.

La iconografía del primer tipo podemos considerarla como una iconografía de carácter universal, ya que al plantearnos las coordenadas o el momento inicial de unas futuras e hipotéticas acciones milagrosas, incide en la posibilidad de que todo aquel que acuda a un «locus sanctorum» pueda resultar agraciado con una acción milagrosa. Mientras que el segundo modelo, al mostrar la culminación del hecho taumátúrgico en aquellos que se han presentado ante el santo, da constancia e incide en la indudable y garantizada capacidad taumátúrgica post-mortem del santo.

A pesar de este matiz entre las dos iconografías, debemos señalar la existencia de dos elementos iconográficos comunes y fundamentales en ambas: el sepulcro del santo localizado en un espacio arquitectónico a modo de capilla funeraria, y los devotos creyentes necesitados de ayuda sobrenatural postrados ante el mismo.

La caracterización de estos piadosos peregrinos ante las sepulturas de los santos es francamente realística. El artista medieval nos ofrece toda una gama de enfermedades y taras físicas en sus representaciones. Una de las más peculiares es la de la predela dedicada a santa Margarita, que proveniente del Convento de la Concepción de Palma se conserva en el Museo de Mallorca³⁴. En

³³ MALE, E.: *L'Art religieux de la fin de Moyen Age en France*, 5ª edición. París, 1949, p. 163.

También BOSSY, J.: *Christianity in the West 1400-1700*. Oxford University Press. New York, 1985. Aduce a que de la misma manera que Dios envió a Cristo para redimir a la humanidad del pecado de Adán y Eva y dejar clara la dependencia de los humanos respecto a Dios, Cristo nos dejó a los apóstoles y a los santos para que en relación a ellos se manifestara el mismo sentido de dependencia.

³⁴ Véase la ficha del catálogo de LLOMPART, G.: *La Pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*. T. III. Palma de Mallorca, 19977, nº 106, pp. 129-130. También en: LLOMPART, G.: *La Pintura gótica a Mallorca*. Polígrafa. Barcelona, 1987, p. 31, fig. 74.

el último de los compartimentos de dicha predela, en el lateral derecho de la misma, están representados un invidente que se ayuda con un bastón para caminar, una ciega conducida por un lazarillo, un lisiado que necesita de muletas para andar, un posible endemoniado, y un personaje con su pierna vendada que tira de un cajón de madera en el que traslada a otro lisiado de brazos y piernas metido en el mismo³⁵.

Las actitudes y la localización que adoptan estos peregrinos ante las sepulturas que visitan son también destacables. En la mayoría de los casos el artista medieval divide la composición en dos ámbitos diferenciados: en primer término sitúa de pie, postrados o arrodillados a los fervientes devotos, y al fondo o en un lateral coloca el sepulcro del santo. Sin embargo, en algunas ocasiones los fieles aparecen colocados debajo del propio sepulcro del santo entre las columnillas que lo sustentan³⁶. Como señala Sigal, esta costumbre de acomodarse «au-dessous de reliques», está atestiguada como una práctica común en la Edad Media³⁷.

El estudio gestual de la figuración es también importante. En el retablo de San Vicente que Jaume Huguet hizo para la iglesia de Sarrià en Barcelona³⁸, en la escena de los milagros «ad sepulcrum», de entre todas las figuras que aparecen representadas ante el sepulcro del santo quisiera destacar la de un hombre que señala con su dedo índice a la imagen del santo efigiada sobre el sepulcro. Dicho personaje, parece indicar al resto de los presentes que San Vicente le ha curado, y por ello lleva sobre su hombro la muleta que antes suponemos le servía de ayuda indispensable para caminar.

³⁵ VAN DAM, R.: *Saints and their miracles in late antique Gaul*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey. 1993. p. 89 señala « People commonly thought that saints were «sleeping» in their tombs, no longer alive but not quite dead either. In these tombs saint's bodies were preserved intact, without decay or putrefaction; in fact, their bodies were more «healthy» than those of the ill people who visited their tombs».

Téngase además en cuenta que a lo largo de la Edad Media existió un proceso de especialización o singularización, que hizo que a muchos santos se les asignara la capacidad «sanadora o curativa» de enfermedades determinadas o específicas, dándose incluso el fenómeno de que algunas enfermedades se designaran con el nombre de dicho santo. Véase: FRANCESCO, G. de.: «Saints in Medicine», en *Ciba Symposia*, Vol. 1, nº 1, Abril, 1939. pp. 103 a 117. Para el segundo apartado: KRAEMER, E.V.: *Les Maladies désignées par le nom d'un saint*. The Academic Bookstore. Helsinki. 1949.

³⁶ Retablo de San Esteban de escuela castellana en el MNAC, retablo de Santa Lucía de la iglesia de Albal, retablo de Santa Isabel de la catedral de Barcelona, retablo de San Lorenzo del Museo de Vic, Pintura mural de Bierge.

³⁷ SIGAL, A.: *L'Homme et le miracle*, *op.cit.*, p. 38. Señala incluso que esta práctica no solo consistía en colocarse bajo el arca sepulcral, sino que lo que se hacía era pasar por debajo del mismo. En el retablo de Guerau Gener de la Catedral de Barcelona, en la parte dedicada a Santa Isabel, en la escena que reproduce el sepulcro de la santa, parece representarse este mismo hecho: un devoto está sentado sobre el suelo delante del sepulcro, mientras un personaje parece tratar de ayudar a otro, quizás tras haber pasado por debajo del mismo.

³⁸ Véase: *Jaume Huguet, 500 anys*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona. 1993. Nº 3 del catálogo. pp. 154-157.

Además, existe otro elemento que aparece reproducido en algunas de las imágenes pertenecientes a ambas iconografías, que «describen ópticamente la ayuda existencial recibida por el devoto»³⁹. Se trata de los ex-votos colgados o suspendidos sobre los sepulcros en los santuarios en agradecimiento de favores recibidos⁴⁰. Su representación en aquellos ejemplos de la primera categoría que hemos establecido, anticipan a los que se representa esperando o aguardando la ayuda sobrenatural, la idea de que en ese mismo lugar se han producido anteriormente sucesos milagrosos (valor conmemorativo o recordatorio), mientras que en las imágenes del segundo apartado, recalcan aún más la eficacia de esta labor taumatúrgica localizada (valor probatorio o de representación)⁴¹. En ambos casos los ex-votos exaltan la fama milagrosa del lugar⁴², por su carácter de testimonio público⁴³.

³⁹ LLOMPART, G.: «Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós», en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*. Tomo XXIX. Madrid. 1973, pp. 391 a 408. El autor hace un análisis de los ex-votos que aparecen en algunas tablas medievales, señalando tres tipos de ellos: lámparas votivas, representación de órganos en cera y cirios.

⁴⁰ En las imágenes analizadas aparecen los tres tipos de ex-votos. *Lámparas de aceite* (Pintura Mural de Bierge, pintura mural de Osia, retablo de escuela castellana del MNAC, retablo de San Pedro Mártir de Berruguete, retablo de la Santísima Trinidad del Maestro de San Francisco de Mallorca, retablo de Santa Quiteria de la iglesia de San Miguel de Zaragoza), *cirios* (Retablos de Santa Quiteria en Zaragoza y Alquezar), y *representación de partes anatómicas* (Tabla de Antonio Llonje dedicada a San Agustín, retablo de San Bernardino de Cagliari, retablo de San Marcos de Alcañiz, retablo de San Vicente de Huguet, retablos de San Esteban de Pedro Serra, de los Vergós, y tabla en comercio).

La *Leyenda Dorada*, *op. cit.* p. 546, recoge lo siguiente referido a San Agustín: «...comenzaron a acudir a su sepulcro multitud de enfermos, y como todos quedaban inmediatamente sanos, y todos dejaban recuerdos y regalos en agradecimiento de los beneficios recibidos, los obsequios llegaron a ser tantos, que el templo y el pórtico estaban tan atiborrados de exvotos que resultaba difícil dar un paso entre el cúmulo de objetos que colgaban de las paredes y llenaban el suelo de la iglesia...».

⁴¹ De todas formas quisiera señalar, que los ex-votos no sólo se llevaban a los santuarios una vez que se producía un milagro, sino que a veces tenían también un valor propiciatorio, a modo de ofrenda para provocar la consumación de hechos milagrosos. SIGAL, A.: *L'Homme et le miracle...*, *op. cit.*, p. 91.

COUSIN, B.: *Le miracle et le quotidien. Les Ex-voto provençaux images d'une société*. Université de Provence. 1985. p. 13. Recalca ambas ideas, el ex-voto como acción de gracias y el ex-voto como una manera de obligar a la divinidad a actuar en favor del que lo ofrece.

⁴² BATTISTI, E.: «Fenomenología dell'ex-voto», en *Ex voto tra storia e antropologia*. Atti de Convegno. SIMONI, E. de. (a cura di) Roma. Abril 1983. Edit. De Luca. Roma. 1986. pp. 35-48.

Destaco también un artículo en el que se muestran auténticos ex-votos localizados de forma arqueológica en una catedral inglesa. RADFORD, U.M.: «The wax images found in Exeter cathedral», en *The Antiquaries Journal*, Vol. XXIX. Oxford University Press. 1949. pp. 164 a 168.

⁴³ RODRIGUEZ BECERRA, S.: «Formas de la religiosidad popular. El exvoto: su valor histórico y etnográfico». En *La Religiosidad Popular. Antropología e Historia*. T.I. Edit. Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 123-134.

La liberación de los endemoniados o exorcismos constituyen la iconografía principal de la segunda tipología que hemos asentado ⁴⁴. La simple confrontación de la persona poseída con el sepulcro del santo hace que los demonios salgan espantados de su interior, de tal manera que los pintores medievales logran una representación visual rotunda de este tema. En las escenas analizadas, los poseídos son conducidos por otra persona ante el sepulcro, produciéndose de inmediato el prodigio o liberación de su tormento. Además hemos encontrado dos casos en los que los poseídos han permanecido atados con cadenas al sepulcro del santo o a la verja de hierro que los rodea, hasta producirse su liberación ⁴⁵.

Mención especial merece una de las temáticas formuladas en varias de las ocasiones que se representan momentos de la vida de Santa Lucía. Se trata de la curación de su madre Eutiquia, ante el sepulcro de otra santa ⁴⁶. En este caso, Santa Agueda realiza un milagro post-mortem favoreciendo a la futura Santa Lucía. Sin embargo, el esquema de representación visual es totalmente diferente a los analizados hasta el momento. Los elementos son los mismos que en las obras ya analizadas: el sepulcro de una santa y dos devotas que acuden al mismo solicitando la curación de una de ellas. Pero, en las obras analizadas tiene lugar la aparición milagrosa de la santa a la que se solicita la intervención sobrenatural, es decir, que el pintor medieval pone en escena a Santa Agueda, junto al propio sepulcro que supuestamente guarda sus restos mortales ⁴⁷. ¿A qué se debe este cambio iconográfico? ¿Por qué en el caso de esta santa, tiene lugar una concretización visual duplicada, es decir, con la representación de su sepulcro y su figuración junto a éste? ¿Por qué no ocurre lo mismo en el resto de las representaciones de milagros «ad sepulcrum» que hemos considerado? Creo que la respuesta está condicionada a la propia leyenda que nos relata el acontecimiento milagroso, ya que ésta incide en que Lucía tuvo un sueño, en el que se le aparece Santa Agueda para comunicarle la cura-

⁴⁴ *San Antonio*: tabla de la C^o Harding en Chicago y retablo de Jaime Huguet para la iglesia de San Antonio de Barcelona. *Esteban*: retablo de Pedro Serra para Castellar del Vallés, tabla de los Vergós del MNAC, tabla en comercio, retablo de escuela castellana del MNAC. *Marcos*: retablo de Onteniente de Miguel Alcañiz. *Vicente*: Retablo de Sarria de Huguet.

⁴⁵ Tabla dedicada a San Antonio Abad de la C^o Harding de Chicago. (POST, CH.R.: *History of Spanish Painting. The Catalan School in the late middle Ages*. Harvard University Press. 1938. p. 295, fig. 95) donde el poseído lleva ceñida al cuello una argolla que lo ata a la verja que encierra el sepulcro. En el retablo de San Vicente de Sarria de Huguet, se representa sobre el suelo junto al desposeído una cadena de hierro.

⁴⁶ Véase *Leyenda Dorada*, op.cit. p. 44. Esta iconografía aparece en: Pintura mural de Osia en el Museo de Jaca, retablo del Maestro de Estamariu en el Museo del Prado, retablo de la iglesia de Albal, y en la tabla del Maestro de Viella en paradero desconocido.

⁴⁷ En los ejemplos de Osia y del M. de Viella, la aparición de la santa queda circunscrita a la parte superior de la escena, rodeada por unos ángeles, enmarcada por una especie de rompimiento de gloria. En el caso del M. de Estamariu, la santa aparece rodeada también de ángeles, pero situada de forma contigua al sepulcro. En Albal, se representa de pie, sobre su sepulcro, aunque en un tamaño menor al resto de las figuras.

ción de su madre. De esta forma los pintores de la Edad Media, en sucesos como el de Santa Lucía, que introducen la particularidad de la noción del sueño para resolver el problema planteado de la curación de Eutiquia como circunstancia puntual del milagro, se ven obligados a adoptar una nueva formulación compositiva que refleje la misma.

Por último, quiero referirme a dos retablos también estudiados, que reflejan la capacidad narrativa que ofrece la retabística gótica como soporte visual de las ideas que estamos determinando.

El primer ejemplo, pertenece al desaparecido retablo que un artista anónimo realizó para la iglesia de Albal en Valencia. Dedicado a Santa Lucía⁴⁸, nos descubre en el cuerpo más bajo de su calle lateral izquierda, una escena que está formada por la unión de dos situaciones diferentes. Por una parte, tenemos el momento de la última comunión de la santa antes de su fallecimiento, representado por unos ángeles que conducen su alma hacia lo alto, y contigua a la misma aparece su propio sepulcro adorado por devotos arrodillados. Es decir, que el artista valenciano muestra perfectamente la consecuencia del primer momento, es decir, que tras el tránsito del santo, se forma instantáneamente un culto o veneración de sus reliquias. Es, por tanto, una representación que asienta perfectamente la unión de los conceptos muerte en santidad y culto a sus restos mortales.

El segundo retablo, dedicado a Santa Inés, fue realizado por un pintor anónimo del Rosellón, para la iglesia de San Fructuoso de Cameles⁴⁹. En el cuerpo inferior de la calle lateral derecha, se representa una escena en la que la santa se aparece a los que visitan su tumba. La representación pictórica incluye a su sepulcro, los fieles en actitud de oración y a la santa que surgiendo desde la parte superior de la imagen se acompaña de un «coro de vírgenes». En este caso no se trata de ningún sueño, ni la santa se aparece para demostrar su capacidad taumatúrgica, sino que nos hallamos ante una visión que tienen los allí concentrados, padres de la santa y otros cristianos. ¿Cuál es el motivo de esta visión?. La respuesta no es otra que comunicar a los presentes lo siguiente⁵⁰: «No lloréis mi muerte; al contrario, estad alegres como yo lo estoy y dadme la enhorabuna porque con el martirio he conseguido, igual que todas estas vírgenes que me acompañan, una morada espléndida en la gloria eterna». Es decir, que la propia santa tiene a bien aparecerse a los que lloran su muerte ante su sepulcro, para comunicarles su conformación como un ser

⁴⁸ PITARCH, A.J.: *Historia de l'art al país Valencià*. Sección de Pintura Gótica. Vol. 1. Valencia. 1986. p. 209.

LLONCH PAUSAS, S.: «Pintura italogótica valenciana», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Barcelona. Vol. XVIII. Años 1967-8. p.40-2.

⁴⁹ GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S.: *Pintura gòtica catalana*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 1986. nº 366 de catálogo. p. 116.

⁵⁰ *Leyenda Dorada. op.cit.* p. 119.

especial o santo que está ya gozando del orden celestial, desde el que podrá velar, y mostrar, por y para el resto de los mortales su capacidad taumatúrgica.

Ambos ejemplos, nos sirven como colofón para esta exposición sobre la Iconografía del milagro «ad sepulcrum», ya que en los dos casos se constata visualmente la estrecha unidad que los artistas medievales establecieron entre la muerte del santo, y la creación de ese lugar especial y extraordinario, el espacio donde terrenalmente van a quedar sus restos mortales, como foco de culto y devoción, al que se puede acudir solicitando su ayuda taumatúrgica.



Figura 1. Pintura Mural de San Fructuoso de Bierge (Huesca). Barcelona MNAC. 2.º Maestro de Bierge. (aprox. 1280-1300).



Figura 2. Retablo de San Antonio. Maestro de Rubio. Barcelona MNAC. (2.ª md. S. XIV).



Figura 3. Pedro Berruguete. Retablo de San Pedro Mártir. Madrid. Museo del Prado. (2.ª md. S. xv).



Figura 4. Retablo de San Lorenzo procedente de Preixana (Urgell). Museo Episcopal de Vic. (1.ª md. S. xv).



Figura 5. Retablo de San Esteban.
Barcelona MNAC. Escuela Castellana.
(S. xv).

Figura 6. Pintura Mural de Osia (Huesca).
Museo Diocesano de Jaca (Huesca).
(Finales del S. XIII).

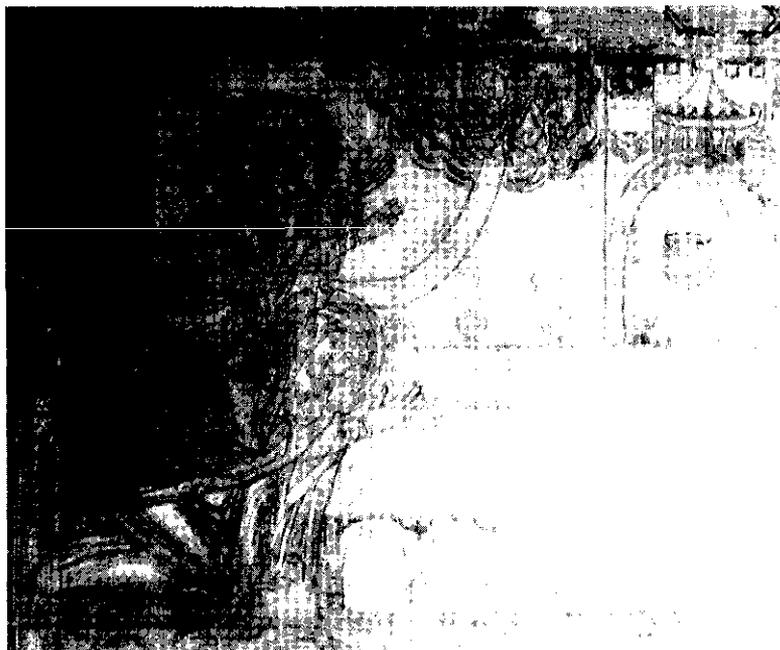




Figura 7. Jaime Huguet. Retablo de San Vicente de Sarria. Barcelona MNAC. (2.ª md. S. xv).

Figura 8. Retablo de Santa Lucía de Albal (Valencia). (2.ª md. S. xiv).

