

“A san Roque invocamos para que la peste y los males pasen de lado”. Reacciones, creencias y devociones en relación con la peste durante la Edad Media

Raquel Sigüenza Martín¹

Recibido: 9 de septiembre de 2022 / Aceptado: 14 de octubre de 2022 / Publicado: 10 de noviembre de 2022

Resumen. Con la irrupción de la peste negra en el siglo XIV, la sociedad europea buscó auxilio en diferentes santos y advocaciones marianas. San Sebastián, san Roque, san Antonio Abad y san Cristóbal, así como la Virgen de la Misericordia, entre otros, se convirtieron en algunos de los intercesores más queridos por el pueblo. Con el presente artículo, se pretende analizar los modos de representación de los mencionados santos en relación con su patronazgo frente a la peste, haciendo especial hincapié en algunas obras artísticas de interesante iconografía (gonfaloni italianos, imágenes de los catorce intercesores, o Vierzehnheiligen, en alemán...), pero también nos acercaremos a las interpretaciones sobre el origen de la epidemia que se dieron en la época y los modos en los que, una vez esta hubo desaparecido, se dio gracias al cielo por su ayuda. Todo ello con varias referencias a su influjo y permanencia en siglos posteriores.

Palabras clave: Peste; devoción; santos; advocaciones marianas; exvotos

[en] “We invoke Saint Roch so that the plague and evil pass us by”. Reactions, beliefs and devotion related to the plague in the Middle Ages

Abstract. When the Black Death struck Europe in the 14th century, the european society began to look for some celestial help through several saints and marian advocations. Saint Sebastian, Saint Roch, Saint Anthony Abbot and Saint Christopher, as well as the Virgin of Mercy, among others, became some of the most beloved intercessors for the general population. This article intends to analyse some ways of representation for the previously mentioned saints as patrons against the plague. A special emphasis will be given to several works of art whose iconography is quite interesting (italian gonfaloni, the Fourteen Holy Helpers or die Vierzehnheiligen in German...). There will be an approach to those ideas which were used in the Middle Ages as an explanation for the origin of the disease, as well. Likewise, we will be able to review various ways for the medieval people to thank Heaven for the help given. All these aspects will be enriched with references to their influence in later centuries.

Keywords: Plague; devotion; saints; marian advocations; ex-voto

Sumario. 1. Introducción. La peste: enfermedad y muerte. 2. Reacciones ante la epidemia. 3. Origen divino, castigo y reflejo en las representaciones iconográficas. 4. Culpabilidad e intercesión. 5. Algunas devociones contra la peste. 6. Del exvoto al memento mori. 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas y recursos en línea.

Cómo citar: Sigüenza Martín, R. (2022). “A san Roque invocamos para que la peste y los males pasen de lado”. Reacciones, creencias y devociones en relación con la peste durante la Edad Media. *De Medio Aevo* 11/2, 175-192.

1. Introducción. La peste: enfermedad y muerte

Transmitida por la picadura de las pulgas infectadas por la bacteria *Yersinia pestis*, la peste ha sido, desde antiguo, una de las enfermedades más mortíferas y temidas por la Humanidad. El hecho de que el calor y la humedad favorezcan el desarrollo de los mencionados parásitos provocó que la epidemia fuera más

virulenta en verano lo que, a su vez, puede explicar que las celebraciones dedicadas a uno de los santos antipestíferos por excelencia, san Roque, coincida con el estío. Todavía hoy las fiestas de este santo, uno de los más populares, por ejemplo, en Santiago de Compostela, se despliegan el 16 de agosto por toda la geografía hispana. Algunas de ellas han obtenido la declaración de Fiesta de Interés Turístico,

¹ Doctora en Historia del Arte
Investigadora independiente
raquelsiguenza@msn.com

sea en el ámbito regional o, como ocurre con las de Villagarcía de Arosa (Pontevedra), que la lograron en 2006, nacional.²

La Organización Mundial de la Salud remarca, por un lado, la existencia de diferentes formas clínicas de esta enfermedad, siendo la bubónica la más frecuente y la neumónica invariablemente mortal y, por otro, los tres grandes episodios de la primera sufridos a lo largo de la historia: el más antiguo, conocido como peste de Justiniano, se desarrolló entre los siglos VI y VIII; después, en época medieval, la denominada peste negra, que golpeó Eurasia y el Norte de África a partir de 1347, para mantenerse de forma intermitente a lo largo de cuatro centurias –con el correspondiente reflejo en la producción de objetos apotropaicos, como las medidas de la Virgen del Pilar que, aunque no nacen con este sentido, pueden aplicarse también en este caso porque se trata de una advocación a la que se tildaba de protectora contra la peste en unos gozos del siglo XVIII– y, en último lugar, el brote más reciente, que, iniciado alrededor de 1860 en Asia, se ha perpetuado hasta la actualidad, convirtiéndose en enfermedad endémica de algunos lugares como Madagascar, la República Democrática del Congo y Perú.³

Con una tasa de mortalidad que oscila entre el 30 y el 60 por ciento de los infectados cuando no es tratada, y que esquilmo la población europea durante el Medievo, la peste bubónica se caracteriza por la inflamación dolorosa de los ganglios linfáticos de las ingles, axilas o cuello, que se tornan negruzcos antes de inflamarse, y se denominan bubas o bubones. La localización física y aspecto de estos, así como los remedios utilizados por los médicos del momento, pueden verse en algunas representaciones artísticas de la época, como las recogidas en la página web del Granger Historical Picture Archive. Entre ellas, destacan dos xilografías: la primera, alemana y fechada en 1482, muestra el modo en que se manipulaban, abriéndolos, los bubones de los infectados, mientras que la segunda, atribuida a Gentile Bellini (hacia 1429-1507) para la edición publicada en Ve-

necia en 1500 de la obra *Fasciculus Medicinae*, cuyo autor se ha supuesto que fuese el doctor Johannes de Ketham, recoge la manera en que se intentaban proteger los galenos, no solo contra el hedor, sino también contra el contagio, cubriéndose la nariz con una esponja empapada en vinagre y especias.⁴

El efecto arrasador de la epidemia fue igualmente representado en diferentes ilustraciones, donde conviven los cuerpos amontonados con los ataúdes y los sepultureros. La labor de estos últimos durante el episodio de peste que sufrió Tournai en 1349 es visible en una de las miniaturas realizadas por Piérart dou Tielt entre 1349 y 1352 para adornar el tratado cuarto de la obra de Gilles li Muisis, abad del convento benedictino de San Martín, en la aludida ciudad, *Antiquitates Flandriae* (fig. 1). Además, como curiosidad, Boeckl señala varios estudios sobre el hecho de que los bebés menores de cinco meses parecían ser menos proclives a contraer la enfermedad y, si bien existen algunas hipótesis –como que el estar fajados podría dificultar que sufrieran las picaduras de las pulgas–, no se ha esclarecido definitivamente el porqué de esta situación. En cualquier caso, muchos artistas convirtieron la figura de una madre muerta junto a un bebé todavía vivo en una de las imágenes representativas por excelencia de la peste,⁵ en especial a lo largo de la Edad Moderna. Así, una de las denominadas *Ceras de la peste*, de Giulio Gaetano Zumbo (1656-1701) conservadas en el florentino Museo de la Specola, es buena muestra de ello.

En último lugar, volviendo a la cronología medieval, y para terminar esta introducción, hay que señalar la muy amplia y heterogénea bibliografía relativa a la peste negra, centrada en diferentes aspectos de la enfermedad y espacios geográficos diversos. Entre las obras más recientes y exhaustivas, se pueden destacar, desde el carácter genérico de *La peste negra 1346-1353*, de Ole J. Benedictow, hasta las más específicas de Guillermo Castán Lanasa, sin olvidar los textos que resultan de aplicar la innovación tecnológica a la investigación. Es el caso

² Una sencilla búsqueda en internet nos lleva a encontrar decenas de páginas en las que se recoge su patronazgo en diferentes localidades, así como la importancia de sus fiestas en zonas diversas de España. Sobre la declaración de Fiesta de Interés Nacional en la localidad pontevedresa: <https://turismo.gob.es/desarrollo-sostenibilidad/fiestas/Paginas/Fiestas-de-Inter%C3%A9s-Tur%C3%ADstico-nacional.aspx> [consulta: 3 de agosto de 2022].

³ *Peste*, en la página web de la Organización Mundial de la Salud: <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/plague> [consulta: 3 de agosto de 2022]; Christine M. Boeckl, *Images of plague and Pestilence* (Missouri: Truman State University Press, 2000), 7. La alusión a los gozos, cuyo fragmento se incluye a continuación, en: María Antonia Herradón Figueroa, “Cintas, medidas y estadales de la Virgen (Colección del Museo Nacional de Antropología)”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 2 (2001): 33-66, <https://doi.org/10.3989/rntp.2001.v56.i2.208> [consulta: 25 de julio de 2022].

De peste, y de Sarampión,
Viruelas, y Calenturas,
Al que os tiene devoción
Hazeis infinitas curas (...)

⁴ En relación con la obra *Fasciculus Medicinae* y su autor, vid: María Teresa Herrera Hernández, *Compendio de la salud humana de Johannes de Ketham*, (Madrid: Fundación Juan March, s. a.). En línea: <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:293/datastreams/OBJ/content> [consulta: 15 de julio de 2022]. La utilización del vinagre como método para protegerse del contagio se mantiene a lo largo del tiempo, como lo muestran las referencias que recoge Daniel Defoe (1660-1731) en su novela *Diario el año de la peste* (1722), inspirada en el contagio londinense de 1665, y que han sido retomadas y ampliadas en: Andrea M. Bau y Gabriela F. Canavese, “Sepultureros y enterradores. La manipulación de cuerpos y objetos en época de peste durante la Baja Edad Media y la temprana modernidad europea”, *Cuadernos de Historia de España*, 84 (2010): 91-114.

⁵ Más información sobre la miniatura, incluyendo un apartado bibliográfico, en la base de datos BALaT (Belgian Art Links and Tools): <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=X004179&objnr=20049662> [consulta: 22 de julio de 2022]; Christine M. Boeckl, *Images of plague and Pestilence*, 12. Sobre el perfil de aquellas personas que se hacían cargo de los cadáveres, vid.: Andrea M. Bau y Gabriela F. Canavese, “Sepultureros y enterradores. La manipulación de cuerpos y objetos en época de peste (...)”, 91-114.

de los análisis polínicos de alta resolución que en 2021 ofrecían conclusiones sobre los efectos de la

epidemia en las actividades agropecuarias y las masas forestales en el valle del Tiétar.⁶



Fig. 1. Entierro de los muertos por la peste de 1349 en Tournai. Miniatura de Piéart dou Tielt para ilustrar la obra *Antiquitates Flandriae*, de Gilles li Muisis. Biblioteca Real de Bruselas, ms. 13076, fol. 24v. Fotografía: Jean-Louis Torsin. Imagen: © BALaT.

2. Reacciones ante la epidemia

Las diferentes oleadas de mortalidad que arremetieron contra la población en aquellos momentos dieron pie al nacimiento, desarrollo y recuperación de ciertas creencias y acciones, sobre todo en el ámbito de la piedad y la religiosidad, lo que, a su vez, tuvo también su influencia en diversas representaciones iconográficas. De todo ello veremos algunos ejemplos en las siguientes líneas.

Uno de los puntos comunes de interés para los diferentes autores que han tratado el asunto, se centra en las reacciones que la rápida extensión de la peste, y la virulencia de la misma, despertó en aquella sociedad del siglo XIV, prolongándose a lo largo del siguiente y haciéndose patentes las diferencias entre las ideas difundidas por la Iglesia y las creencias del pueblo. Así, el estamento eclesiástico establecía la existencia de dos muertes producto de la separación de cuerpo y alma: la primera era la física o corporal, y la segunda, convertida en la realmente importante pues podía acarrear la condena eterna para quienes hubieran pecado, era la espiritual o anímica. A estas ideas oficiales, que calaron con más profundidad en los estamentos altos de la sociedad del

momento, se unieron, por otro lado y especialmente en los segmentos menos pudientes, elementos tradicionales y populares, muchas veces impregnados de un profundo sentimiento supersticioso.⁷

Tanto Mario Huete como Eleanor Townsend repasan las acciones que la parte privilegiada de la sociedad medieval puso en funcionamiento para prepararse adecuadamente para la llegada del fatídico final. En este sentido, surgieron varias preocupaciones: por una parte, la de hacer testamento, con el que disponer las herramientas oportunas —como las misas—, para la salvación del alma y, por otra, la inversión de importantes cantidades de dinero en actuaciones que probasen el carácter piadoso de la persona en cuestión, destacando los encargos de obras artísticas religiosas con los que, de nuevo, asegurarse la salvación eterna. Al mismo tiempo, se incrementó el interés por identificar la propia tumba, destacándola e individualizándola con respecto a las de los demás a través de la efigie del finado, el despliegue de motivos heráldicos y otros elementos, como la *Maestá* encargada por Nullus, hijo de Pepi, para que colgase sobre su enterramiento en la iglesia parroquial de Castelleone, en Italia. A todo ello hay que sumarle el interés, visible ya,

⁶ Ole J. Benedictow, *La peste negra 1346-1353* (Akal, 2020); Guillermo Castán Lanaspá, *La construcción de la idea de la peste negra (1348-1350) como catástrofe demográfica en la historiografía española* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020); María de los Reyes Luelmo Lautenschlaeger (et al.), “La peste negra bajomedieval (1348-1351 AD) en el valle del Tiétar (Sierra de Gredos, Ávila): aspectos económicos y paleoambientales”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n.º 89 (2021): 1-33, <https://doi.org/10.21138/bage.3089>. Como recorrido global por la historia y desarrollo de la epidemia y resumen del origen y expansión de la misma en la península ibérica, sus consecuencias a nivel demográfico, económico, social y psicológico, vid.: Guillermo Navarro Franco, *La peste negra en la península ibérica durante la Baja Edad Media*, (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2016). Trabajo de Fin de Grado en línea: <https://zaguan.unizar.es/record/57063?ln=es> [consulta: 1 de julio de 2022].

⁷ Sobre las ideas de Iglesia y pueblo, vid.: Mario Huete Fudio, “Las actitudes ante la muerte en tiempos de la peste negra. La Península Ibérica, 1348-1500”, *Cuadernos de Historia Medieval*, n.º 1 (1998): 21-58.

de forma incipiente, desde el siglo XIII y que se mantendrá durante largo tiempo, de alcanzar la fama como símbolo de la dignidad humana y de la victoria sobre la muerte. Parte del texto de *Todos los bienes del mundo*, uno de los villancicos más famosos de Juan del Enzina (1468-1529), recogido en el *Cancionero de Palacio*, lo refleja así⁸:

“Todos los bienes del mundo
pasan presto y su memoria,
salvo la fama y la gloria. (...)
La fama vive segura
aunque se muera su dueño;
los otros bienes son sueño
y una çierta sepultura.
La mejor y más ventura
pasa presto y su memoria,
salvo la fama y la gloria”

De este modo, últimas voluntades y obras de arte, estuviesen destinadas a los sepulcros o a decorar objetos personales o devocionales, nos han permitido conocer interesantes datos relativos a las creencias religiosas de la época y muestran el firme propósito de establecer una conexión con la Virgen, Cristo y los santos, a quienes se solicita su intercesión en aquellos momentos de extrema necesidad, como vamos a comprobar.

3. Origen divino, castigo y reflejo en las representaciones iconográficas

Otra de las consecuencias de la epidemia, en este caso dentro del ámbito científico, fue la aparición de tratados médicos que estudiaban la enfermedad y buscaban remedios o tratamientos para la misma. Al indagar en el origen de esta, suele culpabilizarse a las conjunciones planetarias o interpretarla como respuesta divina a las tropelías cometidas por la Humanidad. Así se dice en el *Regiment de preservació de pestilència*, de Jacme de Agramont: “Y a probar eso, esto es a saber, que Dios por nuestros merecimientos envió pestilencia y mortandades y otras persecuciones sobre nosotros, las pruebas dichas antes cumplen al presente”.⁹

Esta consideración, sin embargo, no es nueva. Ya desde la Antigüedad grecolatina fue común la idea de que la enfermedad, y más concretamente la peste, era

enviada por los dioses para castigar los pecados de los mortales: en la *Iliada*, Apolo lanza sus flechas pestilentes contra los griegos en respuesta a la actitud de Agamenón, que había cometido *hybris* al querer retener a la joven Criseida en lugar de devolvérsela a su padre, el sacerdote Crises, después de que este hubiera ofrecido el pago de un rescate para recuperarla. Los textos judeocristianos, a su vez, mantienen como una constante el concepto del castigo divino mediante la peste, reflejándose de tal forma en diferentes momentos del Antiguo Testamento (Lev 26, 25 y Ez 6, 11, entre otros), e igualmente sucede en el ámbito literario, siendo en especial reseñable, por adecuarse al ámbito cronológico que nos atañe, el *Decamerón* de Boccaccio, en cuya introducción se afirma sin dudar que aquella calamidad sufrida por Florencia en 1348 fue enviada por Dios como castigo por las iniquidades humanas.¹⁰

En lo tocante a la elección de la flecha como instrumento transmisor de enfermedades, se comparte en zonas y culturas muy alejadas de la que tratamos. En el caso de Rudra, divinidad hinduista de la tormenta, es lo que utiliza en su aspecto más tenebroso para socavar la salud de los seres humanos¹¹ y, volviendo de nuevo a la narración bíblica, se dice en el Deuteronomio (Dt 32, 23-24): “Amontonaré sobre ellos males y más males, lanzaré contra ellos todas mis saetas; los consumirá el hambre y los devorará la fiebre y la nauseabunda pestilencia. Mandaré contra ellos los dientes de las fieras y el veneno de los reptiles que se arrastran por el polvo”.

Como no podía ser de otro modo, el arte se hizo eco de todo ello. Muy llamativas son algunas representaciones de las denominadas, en zonas de influencia germánica, *Pestbilder*, pinturas que tienen relación con la peste, creadas en muchas ocasiones con la intención de implorar la protección divina frente a esta plaga. Franz Slump recoge en su tesis doctoral varios ejemplos muy interesantes desde el punto de vista iconográfico, como el de la capilla del castillo de Bruck en Lienz (Tirol austríaco), pintado por Simon von Tisten (hacia 1460-1530), o el del retablo procedente de la iglesia de los franciscanos descalzos de Gotinga, hoy localizado en el Niedersächsisches Landesmuseum de Hannover. Este último, fechado en 1424, ha sido estudiado por Johannes Tripps y Martin Schawe. En la parte superior de la escena que nos interesa (fig. 2), en lugar de Dios Padre, como ocurre en la pintura parietal tirolesa mencionada previamente, es Cristo con nimbo crucífero quien actúa

⁸ Ibidem; Eleanor Townsend, *Death and Art. Europe 1200-1530*, (Londres: V & A Publishing, 2009), 8-9. Sobre el encargo de Nullus: Samuel K. Cohn, “Piété et commande d’oeuvres d’art après la peste noire”, *Annales Histoire, Sciences Sociales* 51, n.º 3 (1996): 551-573, <https://doi.org/10.3406/ahess.1996.410868> [consulta: 25 de julio de 2022]. El *Cancionero de Palacio* es la fuente manuscrita primordial de polifonía profana en la época de los Reyes Católicos. Estudiado en profundidad por Higinio Anglés con una primera publicación de 1947, el CSIC ofrece un libro digital gratuito de la edición de 2015: Higinio Anglés, *La música en la Corte de los Reyes Católicos. II. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*. Vol. 1 (Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 2015). En línea: http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=927 [consulta: 3 de agosto de 2022].

⁹ Francisco José Cremades Rodríguez, *Traducció al castellà del Regiment de preservació a epidemia o pestilència e mortaldats de Jacme d’Agramont* (Alicante: Universidad de Alicante, 2009), 238. Tesis doctoral en línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13434/1/tesis_cremades.pdf [consulta: 12 de agosto de 2022].

¹⁰ Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, t. 1 (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 24; Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga (versión de las lenguas originales), *La Biblia* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1973³). Para la consulta del *Decamerón*, existen varias opciones en internet: Giovanni Boccaccio, *El Decamerón* (Luarna Ediciones). En línea: <http://www.ataun.es/BIBLIOTECAGRATUITA/CI%3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Giovanni%20Boccaccio/El%20Decameron.pdf> [consulta: 20 de julio de 2022].

¹¹ Michel Cazenave (dir.), “Flèche”, en *Encyclopédie des symboles*, (Paris: La Pochotèque, 1996), 263.

como castigador, lanzando una cascada de flechas hacia la zona inferior, en cuyo centro se extiende un campo sembrado de cadáveres asaetados. Flanqueando este espacio, aparecen dos grupos de figuras intercesoras; a la derecha de Jesucristo, la Virgen recoge en un pliegue de sus ropajes varias de las flechas lanzadas por su Hijo y, detrás de ella, se disponen dos figuras que Tripps ha identificado con santa Úrsula, por ser la santa de manto protector más representada después de la propia Virgen y, quizá, santa Córdula, u otra de las once mil vírgenes que acompañaban a la mártir de Colonia. La identificación parece confirmarse porque todas ellas, además, tienen como símbolo parlante las flechas con las que se les dio muerte. En el otro lado de la imagen, a la izquierda de Cristo, se localizan en actitud implorante san Francisco, con los estigmas visibles en sus manos, san Antonio de Padua y santa Clara de Asís.¹²



Fig. 2. Escena del retablo de la iglesia de los franciscanos descalzos de Gotinga (Alemania), 1424. Niedersächsisches Landesmuseum de Hannover. Imagen: © Web Gallery of Art.

Además, como ya ha señalado Hernando Garrido, entre otros autores, con frecuencia las flechas se reducen a tres, aludiendo a la triada mortífera formada por peste, hambre y guerra, y convirtiéndose en el modo por excelencia de representar las calamidades enviadas desde el cielo en respuesta a las faltas cometidas por hombres y mujeres.¹³ Tres son las saetas a punto de ser disparadas

por Dios Padre en una xilografía (hacia 1460-1470) recogida en la obra de Beissel sobre la devoción mariana en Alemania y que pudo, posteriormente, servir de inspiración para la misma representación en una vidriera, salida del taller de Veit Hirsvogel el Viejo alrededor de 1510-1515, y destinada a la capilla Tetzl, en la antigua abadía benedictina que se encontraba bajo la advocación de San Gil en Núremberg. Hacia estas últimas fechas realizó Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) una tabla, hoy en el Museo de Bellas Artes de Budapest, en cuya parte superior, de nuevo, la figura barbada de Dios Padre dispara un trío de flechas hacia la zona inferior, donde una multitud, entre la que se pueden distinguir varias dignidades eclesiásticas, busca cobijo en el manto de la Virgen, quien, a su vez, es asistida en su papel de intercesora por Cristo arrodillado sobre una cruz en forma de tau.¹⁴

Independientemente del tipo de arma del que se trate (otro instrumento para el envío de la peste es la espada, pero pueden verse picas o lanzas), Boeckl justifica su aparición en número de tres por la unión de dos fuentes: la visión de santo Domingo de Guzmán estando en Roma, narrada en la *Leyenda Dorada*, y los recursos visuales ofrecidos en el *Speculum Humanae Salvationis*, manuscrito creado entre 1309 y 1324 y del que posteriormente se harían diferentes copias, además de ser impreso a partir de 1500. En ambas obras podemos encontrar que Jesucristo es el arquero dispuesto a impartir la pena. Según la primera, santo Domingo de Guzmán entró en éxtasis cuando acudió a solicitar el permiso papal para la fundación de la orden dominica, viendo cómo se le aparecía la Virgen y detenía a Cristo, dispuesto a arrojar tres lanzas para destruir el mundo por haber sucumbido ante la soberbia, la avaricia y la lujuria. Por su parte, el ejemplar del *Speculum Humanae Salvationis* localizado en la Morgan Library de Nueva York (realizado, probablemente, en Núremberg, entre 1350 y 1400) recoge en el folio 39v una imagen de María como intercesora también ante su Hijo, cuando Él está a punto de castigar con tres flechas a un grupo de pecadores.¹⁵ (Fig. 3)

En todo caso, una imagen –la del trío de venablos– muy conveniente para representar la cólera divina originada al ver los despropósitos humanos, y que Aldegrever (1502-1555/1561) utilizaría más adelante en una estampa para personificar a la Ira¹⁶.

¹² Franz Slump, *Gottes Zorn – Marias Schutz Pestbilder und verwandte Darstellungen als ikonographischer Ausdruck spätmittelalterlicher Frömmigkeit und als theologisches Problem* (Münster: tesis doctoral, 2000), 8-17 y 21-23. En línea: <http://www.slump.de/lizentiatsarbeit.pdf> [consulta: 8 de junio de 2022]; Johannes Tripps, *Zum franziskanischen Bildprogramm und zur stilischen Herkunft des Göttinger Barfüßerretabe* (Hannover: Niedersächsisches Landesmuseum, 2006). Se trata del texto ofrecido en forma de conferencia por Tripps en el museo de Hannover. En línea: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2283/1/Tripps_GoettingerRetabel_2006.pdf [consulta: 8 de junio de 2022]; Martin Schawe, *Ikonographische Untersuchungen zum Göttinger Barfüßer-Altar von 1424. der geschlossene Zustand* (Göttingen: tesis doctoral, 1989).

¹³ José Luis Hernando Garrido, “Satanás con los libros a cuestras en la Virgen de la Misericordia de Las Huelgas de Burgos: ¿una imagen antisemita en tiempo de la expulsión?”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, ed. María Luisa Melero Moneo, Francesca Español Beltrán et alts. (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2001), 444.

¹⁴ Stephan Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters: Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte* (Freiburg im Breisgau, 1909), 360. Sobre la vidriera y sus fuentes de inspiración, vid.: https://www.vidimus.org/issues/issue-132/features/a-plague-image/#identifer_2_18508 [consulta: 15 de agosto de 2022]. El museo, en su página web, fecha la tabla de Cranach entre 1516 y 1518: <https://www.mfab.hu/artworks/double-intercession-christ-and-the-virgin-interceding-for-humanity-before-god-the-father/> [consulta: 15 de agosto de 2022].

¹⁵ Christine M. Boeckl, *Images of plague and Pestilence*, 46-47. Jacopo da Varazze, *Legenda aurea* (h. 1265). Citamos por Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, t. I (Madrid: Alianza Forma, 1982), 444. El ejemplar del *Speculum Humanae Salvationis* localizado en la Morgan Library (ms M. 140), puede consultarse completo en línea: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/73/77070> [consulta: 17 de agosto de 2022].

¹⁶ Guy de Tervarent, *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido* (Madrid: Ediciones del Serbal, 2002), 260.



Fig. 3. *Speculum Humanae Salvationis*, fol. 39v. Realizado, probablemente, entre 1350 y 1400 en Núremberg. Morgan Library de Nueva York. Imagen: © The Morgan Library & Museum.

4. Culpabilidad e intercesión

Todas estas obras de arte unen, por lo tanto, la idea del castigo con algunas de las reacciones humanas más naturales ante la devastación provocada por la enfermedad: la búsqueda de cobijo y, dentro de un ambiente imbuido de religiosidad, la solicitud de clemencia a los personajes celestiales, especialmente a aquellos considerados como intermediarios entre la divinidad y la esfera de lo mundano. En ese sentido, el papel desempeñado por María, especialmente en su advocación de Virgen de la Misericordia, brilla con luz propia. Réau recoge, entre los motivos para que fuese considerada como la intercesora más eficaz, la invocación que hace san Efrén a partir del siglo IV como mediadora del mundo, un himno del siglo VIII donde se la considera puente entre la tierra y el cielo o, ya en el XII, las opiniones de san Bernardo, que ahondan en este sentido¹⁷.

Su identificación iconográfica es sencilla, puesto que se trata de la imagen frontal y estante de María, cuyo

amplio manto se abre para ofrecer refugio bajo el mismo a diferentes figuras que, procedentes de cualquier estamento, edad y condición social, se mantienen en actitud de ruego. Ahora bien, fue de nuevo el mencionado historiador francés quien clasificó, en función de las características de estos orantes, diferentes versiones del asunto, que van desde el aspecto más general hasta el más específico de esa función protectora. En el primer extremo se encuentra la *Mater omnium* amparando a toda la cristiandad, dividida habitualmente por sexos o, como sucede en la *Virgen de la Misericordia* del Museo Sacro de Teruel, en laicos y religiosos, dando preeminencia, al disponerlos a la derecha de María, a aquellos grupos considerados de mayor importancia o prestigio (estamento eclesiástico y hombres, respectivamente, en cada uno de los casos mencionados). La tabla, datada en el siglo XV y atribuida por Lacarra Ducay al Maestro de Velilla, ofrece la visión de Jesucristo en su parte superior enviando las flechas con las que quiere castigar, no solo a los pecadores que se cobijan en el manto mariano extendido por una pareja de ángeles, sino también a las figuras que recorren los laterales de la obra como personificación de los pecados capitales, y que son, en verdad, los auténticos culpables del castigo divino. Para una mayor claridad simbólica, el autor los representa en actitudes típicamente relacionadas con cada uno de ellos, como dormir en el caso de la pereza o comer en el de la gula, e identificados mediante cartelas.¹⁸

Prosiguiendo con las representaciones cada vez más específicas, se da aquella en la que María resguarda a un grupo concreto de fieles, sean miembros de una orden religiosa, de una cofradía o de un clan familiar, y finaliza con el perfil más concreto, en el que un único donante se guarece bajo la aludida prenda. Así ocurre en el exvoto del duque Federico que, al menos en época de Louis Réau, se encontraba en la iglesia tirolesa de Wilten, cercana a Innsbruck. En él, el protagonista se hace representar refugiándose, en el manto mariano, de las flechas lanzadas por Dios, alusivas, en este caso, al hecho de que hubiera sido excomulgado por el Concilio de Constanza en 1418.¹⁹

El uso del manto con este significado no debe extrañar, pues, como apunta el mismo historiador, independientemente del grado de civilización que se pueda atribuir a una cultura, desde los albores de la Historia se han utilizado estas prendas y otras similares, como los velos, para ofrecer amparo en diferentes ámbitos. Por ejemplo, un niño nacido fuera del matrimonio era adoptado al ser cubierto por esta prenda y, todavía hoy, son numerosas las imágenes marianas bajo cuyo manto pasan los fieles, fundamentalmente los más pequeños, para ponerse bajo su protección.²⁰

De esta forma, plenamente convencida de que sus pecados originaron la aparición de la peste, la sociedad europea del Medioevo se encomendó a la Virgen de la

¹⁷ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*, tomo 1, vol. 2 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 119 y 120.

¹⁸ María del Carmen Lacarra Ducay, *Pintura gótica aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano* (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2004), 32-33, citado en: Pedro Luis Hernando Sebastián, "El Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Teruel", *Artigrama*, n° 29 (2014), 97-114. En línea: <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/29/2monografico/04.pdf> [consulta: 3 de agosto de 2022].

¹⁹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*, 126 y 127.

²⁰ Ibidem, 122. Se pueden localizar diferentes noticias en los periódicos sobre el paso bajo el manto de las Vírgenes; por ejemplo, bajo el de la Virgen de los Dolores en Córdoba, en 2022: <https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/semana-santa/sevi-ninos-pasan-bajo-man>

Misericordia en su intento de aplacar la cólera divina y lograr el fin de la situación. Otras actuaciones —es el caso de la solicitud de indulgencias pontificias, la celebración de procesiones y otros actos públicos caritativos, así como la realización de rogativas y el ofrecimiento de limosnas—, fueron puestas en práctica en Valencia a partir de 1348, según estudió Rubio Vela.²¹

Con respecto a las procesiones penitenciales en las que salían determinadas imágenes por la ciudad que sufría el mal en cuestión, no nacen en estos momentos. Quizá uno de los antecedentes más conocidos es el de san Gregorio Magno, quien, según narra Jacopo da Varazze, portó la efigie de la Virgen pintada por san Lucas durante la peste que asoló Roma en el año 590. Tras una oración pidiendo el fin de la misma, el santo, convertido en antipestífero a partir de este suceso, vio cómo el arcángel san Miguel sobrevolaba el que desde entonces pasó a llamarse castillo Sant'Angelo, al tiempo que limpiaba y envainaba su espada, dando así por concluida la epidemia. Los hermanos Limbourg, en *Las muy ricas horas del duque de Berry* (hacia 1410), utilizan este motivo para decorar los folios 71v y 72r.²² (Fig. 4)



Fig. 4. Hermanos Limbourg. *Las muy ricas horas del duque de Berry*, hacia 1410. Folio 71v con la procesión de san Gregorio Magno. Imagen: Wikimedia Commons.

Según Boeckl, el fresco votivo más antiguo vinculado con la epidemia —pues se encargó tras la peste que cayó sobre Roma en 1476— en el que se representa esta misma escena de la vida de san Gregorio, es el localizado sobre la tumba de Pollaiuolo en la iglesia de San Pedro in Vincoli. En la base de datos iconográfica del Instituto Warburg se atribuye a Antoniazio Romano (activo desde después de 1461, muere en 1508 o 1509), fechándolo en el último cuarto del siglo XV. En la parte superior, la imagen de san Miguel sobre la arquitectura alusiva al mencionado castillo, corona la composición. Desplazado a la zona inferior izquierda de la pintura, el propio pontífice, seguido por varios obispos y cardenales, encabeza la comitiva. Los sigue una multitud entre la que sobresalen varias cruces y lo que parece un estandarte con la representación de la Virgen, mientras los muertos se amontonan en la derecha.²³

En el plano inmediatamente superior al de los cadáveres, dos figuras se acercan hasta un edificio. La primera, un demonio verde junto a la puerta del mismo, alancea a algún personaje que no se aprecia por encontrarse en el interior de la casa y, siguiéndole, lo que bien podría interpretarse, a pesar del estado de conservación del fresco, como un ángel, aparentemente dando indicaciones al demonio (fig. 5). Es posible que el significado de este grupo se encuentre inspirado en un episodio de la vida de san Sebastián recogido en la *Leyenda Aurea*. La traducción al castellano que hemos manejado dice que, según las *Gestas de los longobardos* (*De Gestis Longobardorum*), durante la peste que asoló Roma y Pavia, y de la que hablaremos más adelante, muchas personas:

(...) vieron a un ángel del cielo, armado con un venablo, persiguiendo y tratando de dar muerte a un demonio, que era el que extendía y propagaba la enfermedad llevando el contagio de casa en casa, y de tal manera que, tan pronto como este espíritu maléfico llamaba a una puerta, todos los moradores de aquel domicilio en breve morían.

En cambio, la versión que utiliza Melissa R. Katz se acerca mucho más a la descripción que se muestra en la obra pictórica a la que nos referimos ahora:

At the same time there appeared to some a good angel followed by a bad angel carrying a spear. When the good angel gave the command, the bad one struck and killed, and when he struck a house, all the people in it were carried out dead.

Y, precisamente en ese sentido, redunda Boeckl, aunque no lo relacione con el pasaje del mártir Sebastián, cuando explica esta escena diciendo que los dos ángeles, uno bueno y otro malo, van marcando las casas con la enfermedad.²⁴

[to-50109544056-20220202200725_galeria.html](https://www.warburg-institute.org/iconographic-database) [consulta: 3 de junio de 2022].

²¹ Agustín Rubio Vela, *Peste negra, crisis y comportamientos sociales en la España del siglo XIV. La ciudad de Valencia (1348-1401)*, (Granada: Universidad de Granada, 1979), citado en: Mario Huete Fudio, "Las actitudes ante la muerte (...)", 21-58.

²² Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, 187-188.

²³ Referencia a la pintura mural de Antoniazio Romano en el Instituto Warburg:

https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=43461 [consulta: 10 de julio de 2022]

²⁴ Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, 116; Melissa R. Katz, "Preventative Medicine: Josse Lieferinx's Retable Altar of St. Sebastian as a defense against plague in 15th Century Provence", *Interfaces*, 26 (2006-2007), 59-82; Christine M. Boeckl, *Images of Plague and Pestilence*, 57.



Fig. 5. Atribuido a Antoniazio Romano, fresco de la procesión de san Gregorio Magno en la iglesia de San Pedro in Vincoli. Imagen: Wikimedia Commons.

Retomando la referencia al despliegue procesional, precisamente esos estandartes pintados a los que ya se ha aludido, denominados *gonfaloni*, se convirtieron en otra de las maneras de pedir ayuda contra la epidemia en áreas como Toscana y Umbría, haciendo que recorriesen las calles de las ciudades para salvaguardarlas de la enfermedad o pedir su cese.

Aunque no demasiado abundantes, algunos ejemplares de estas piezas sí han logrado sobrevivir hasta la actualidad. Como muestra, las salidas del pincel de Benedetto Bonfigli (hacia 1420-1492) para Perugia. En primer lugar, se le atribuye a este pintor el que, posiblemente, sea el gonfalon más antiguo conservado (fig. 6), pintado en 1464 –fecha en la que consta la petición al recién nombrado pontífice, Pablo II, de una indulgencia que acompañase a la obra en sus recorridos– y tan exitoso en su objetivo de proteger a la ciudad que, una vez pasado el episodio de peste, comenzó un culto permanente a la pieza, para lo cual, la hermandad conocida como *Societas Gonfalonis* o *Societas Beate Marie Virginis* hizo construir, junto a la iglesia de San Francesco al Prato, un oratorio bajo la advocación de san Bernardino.

Además de la ya consabida imagen de María extendiendo su manto sobre una multitud (hombres a su derecha, mujeres a su izquierda) en el centro de la composición, la figura amenazante de Cristo sobre la cabeza de su Madre aparece flanqueada por dos ángeles, cuyos nimbos los identifican con la justicia –empuñando

una espada– y la misericordia –que envaina su arma–. Ocho santos acompañan a la Virgen, entre los que destacan, en la parte superior, los patronos de la ciudad, los santos Herculano de Perugia y Constante de Ancona, y san Sebastián en la inferior. Todo este conjunto se encuentra, a su vez, dispuesto sobre una vista de Perugia, en cuya muralla se inscribe la fecha de 1464. En el exterior, varias personas huyen de la muerte, que, en forma de esqueleto alado, gira su cabeza con expresión sorprendida al notar que está siendo alanceada por el arcángel san Rafael. Además, en su artículo sobre los *gonfaloni* de Perugia, Michael Bury pone el acento en el grupo de penitentes vestidos de blanco que ocupan el espacio inferior izquierdo del lienzo, dentro del recinto amurallado, y que vincula con el movimiento de los denominados *bianchi*.²⁵



Fig. 6. Benedetto Bonfigli, *Gonfalon con la Virgen de la Misericordia*. Capilla de San Bernardino, Perugia. Imagen: Wikimedia Commons

Del mismo pintor se conservan, entre otros ejemplares, el realizado en 1471 para la iglesia de Santa María la Nueva, también en Perugia, y el que se le encargase un año más tarde con destino al templo de Santa María de la Asunción, en Corciano. Mientras que este último sigue, con alguna variación, el modelo ya comentado de 1464, en el primero, sobre la idea general de esa misma composición, introduce notables cambios: la figura de Cristo, de cuerpo entero y enarbolando varias saetas en las

²⁵ Michael Bury, "The fifteenth- and early sixteenth-century gonfalonis of Perugia", *Renaissance Studies*, 12, nº 1 (1998), 67-86.

manos, se torna en protagonista indiscutible al ocupar el eje central de la obra; planea sobre la ciudad y sus habitantes, flanqueado por ángeles pasionarios y relegando a María y a varios santos intercesores, como san Benito o santa Escolástica, a los laterales de la pintura.

No obstante, los estandartes no fueron los únicos elementos que procesionaron para rogar por el fin de la peste. En la misma Perusa, durante los episodios de la epidemia que se desarrollaron en 1348, 1400, 1412 y 1448, las reliquias de san Florencio, considerado el santo antipestífero local de mayor importancia, transitaron por la ciudad, aunque perdieron paulatinamente el favor de los fieles frente a los *gonfaloni*, como se desprende de las crónicas contemporáneas, en las que, a partir de 1476, las referencias se centran en los estandartes para dedicar pocas palabras, o ninguna, a los restos del santo. Tampoco estas salidas y recorridos públicos de las reliquias de santos y santas, patronos de diferentes lugares, fueron exclusivas de Italia, sino que se extienden por otros países de Europa. Por ejemplo, con idéntica intención, en 1348, las de santa Eulalia habían recorrido Barcelona y al año siguiente, en Mons (Bélgica), desfilaron las de santa Valdetrudis.²⁶

5. Algunas devociones contra la peste

Más allá de la imagen de la Virgen de la Misericordia y de los patronos de un lugar concreto, existen ciertos nombres que han adquirido el carácter de ayudantes por antonomasia en tiempos de peste.

El primero de ellos es san Sebastián, cuya leyenda y patronazgo ante esta enfermedad son bien conocidos. En un breve resumen de su vida, se puede decir que, según las diferentes fuentes existentes, el santo habría nacido en Milán o en las Galias y fue nombrado comandante de la guardia pretoriana de Diocleciano en Roma, sin que este supiera que Sebastián era cristiano. Tras ser detenido y asaetado por ofrecer su apoyo a quienes habían sido encarcelados por abrazar su misma fe, los arqueros que ejecutaron el castigo dejaron abandonado su cuerpo, dándolo por muerto. Sin embargo, la viuda Irene se hizo cargo de su curación y Sebastián, una vez recuperado, se enfrentó al emperador, quien ordenó su muerte y posterior desaparición, al hacer que lo arrojasen, ya sin vida, a la Cloaca Máxima. Encontró así el mártir el fin de sus días, aunque después se apareció en sueños a una matrona cristiana, a la que pidió que recuperase su cuerpo y le diera sepultura en el cementerio de las catacumbas.²⁷

Su vinculación con la peste vendrá dada, como han puesto de relieve muchos historiadores, al establecer una clara conexión entre su martirio y la idea del castigo divino a través de las flechas y parece que se afianzó cuando, según la referencia de Paulus Diaconus en su *De Gestis Longobardorum*, recogida en la *Leyenda Dorada*, la epidemia que arrasó Roma y Pavía en el año

680, desapareció en el momento en que se levantó un altar en la iglesia de San Pedro in Vincoli para honrar al mártir. Desde entonces, muchas han sido las obras de arte que lo han representado como protector o intercesor por la Humanidad ante diferentes brotes de peste.²⁸

Además, la similitud entre las heridas provocadas por las saetas y aquellas originadas por la enfermedad, fue, posiblemente, otra razón para considerarlo protector frente a esta última. De hecho, el parecido entre estas llagas y las que muestran los crucificados góticos dolorosos llevó, en época decimonónica, a vincular erróneamente, como se acepta hoy en día, esas figuras de Cristo en la cruz con la epidemia, denominándolas “crucifijos de la peste”.²⁹

Entre todos los modos de representar al santo, en estas líneas nos interesa especialmente aquella en la que se muestra como intercesor en momentos de contagio. En ese sentido, una de las obras más conocidas, destinada a la iglesia de San Agustín, en San Gimignano, se le encarga a Benozzo Gozzoli (hacia 1420-1497) para pedir el fin del brote que tuvo lugar en 1464 (fig. 7). El santo aparece en pie, centrando la composición e interponiéndose entre Dios Padre, quien, rodeado de una corte angélica, lanza sus flechas desde la parte más alta de la obra, y el gentío –los habitantes de la ciudad, arrodillados y protegidos por el manto del mártir–. Ese es uno de los detalles más llamativos de la pintura pues, contra lo que suele ser habitual, en esta ocasión san Sebastián no es una figura desnuda y, como trasunto de la advocación mariana de la Misericordia, una pareja de ángeles despliegan su prenda protectora. Reforzando la petición de ayuda, sobre la cabeza del santo, la Virgen y Cristo se arrodillan a los pies de Dios, mostrando, respectivamente, los pechos y la llaga del costado, aludiendo así a sus sacrificios y sufrimientos en favor de los fieles, con la intención de aplacar la ira divina.

En cambio, san Sebastián sí está desnudo, tanto en la tabla de Josse Lieferinxe, pintor francés activo entre 1493 y 1505, hoy localizada en el Walters Art Museum de Baltimore (fig. 8), como en la estampa que ilustra la obra del poeta y traductor de la *Iliada*, Helio Eobano Hesso (1488-1590), *De recessu stvdentvm ex erphordia tempore pestilenciae*, impresa en 1506 y en la que el autor narra su huida de Erfurt siendo un joven estudiante, cuando la peste llegó a la ciudad.³⁰ En ambos casos, la parte superior está ocupada por la figura del santo, a la derecha del espectador, con las manos juntas en oración, las flechas de su martirio todavía clavadas en su cuerpo y arrodillándose ante Dios Padre, en la primera pintura, y delante de Cristo, quien envaina la espada con la que ha impartido el castigo, en la estampa. La relación entre esta zona de ambas obras resulta evidente, por lo que, quizá, la primera influyó en la segunda o estaban ambas inspiradas en alguna otra estampa de fecha anterior.

²⁶ Ibidem, 67-86; Christiane Raynaud, “Miracles, prodiges et merveilles dans *Les Chroniques de Hainaut*”, en *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public* 25 (1994): 271-291.

²⁷ Gaston Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *La Biblia y los santos. Guía iconográfica* (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 351. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*. Tomo 2, vol. 5 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998), 193-203.

²⁸ Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, 116.

²⁹ María José Martínez Martínez, “Los crucificados dolorosos góticos y el santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil”, *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 25 (2009): 107-128.

³⁰ Sobre la obra de Helio Eobano Hesso, y la estampa a la que se ha hecho alusión, vid.: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/N2LUBTVEX4SILB6CZ3XI3YAOTQMKB2IG> [consulta: 24 de agosto de 2022].



Fig. 7. Benozzo Gozzoli, *San Sebastián como intercesor ante la peste*. Iglesia de San Agustín, San Gimignano. Imagen: © Web Gallery of Art.

Desde el punto de vista iconográfico, la pieza de Lieferinxe muestra algunos detalles muy interesantes. Realizada, en origen, para formar parte de un retablo que narrase la vida de san Sebastián, y del que solo se conservan, dispersas por diferentes museos, siete de sus diecinueve tablas, fue un encargo de la hermandad del mártir en 1497 para la desaparecida iglesia de Nôtre-Dame-des-Accoules en Marsella. La tabla que nos ocupa representa el mencionado episodio de Pavía durante el siglo VII que originó el vínculo entre el mártir y la enfermedad, siendo la primera vez, que se sepa, en la que se le relaciona con la curación de las víctimas de la peste. Inspirándose en Aviñón, al no conocer Pavía, el autor dispone, sobrevolando el interior amurallado, la lucha entre un ángel y un demonio y, en el plano inferior, una escena de enterramiento en la que uno de los sepultureros, a la izquierda del espectador, cae fulminado por la enfermedad. El pintor no nos deja duda sobre el contagio, pues es visible un bubón en el cuello del personaje, haciendo así patente lo que, más adelante, narrara Defoe a propósito de quienes desempeñaban estas tareas: “(...) algunos se desplomaron cuando habían transportado los cadáveres hasta el borde mismo de la fosa, en el instante en que debían arrojarlos dentro

(...)”. Su compañero de labor observa la situación con expresión sorprendida, pero, curiosamente, no alarmado, quizá porque se siente protegido gracias al papelito que sobresale de su sombrero y que Boeckl ha identificado con una *Pestblatt*, hojas en las que, a modo de amuleto contra la enfermedad, se incluía una xilografía con imágenes, o bien oraciones, como “a peste, fame et bello, libera nos Domine”.³¹



Fig. 8. Josse Lieferinxe, una de las tablas del retablo dedicado a san Sebastián, representando su intercesión ante la peste de Pavía. Imagen: © Walters Art Museum, Baltimore.

En épocas posteriores, especialmente durante el Barroco, san Sebastián, quien había sido el principal abogado medieval contra la peste, será sustituido por otros santos, como Carlos Borromeo o Juan Nepomuceno, en las columnas dedicadas a la Santísima Trinidad que florecieron por diferentes lugares de Centroeuropa a modo agradecimiento por la erradicación de la epidemia.³² Esto nos habla de que se trata de una devoción fundamentalmente medieval que, aunque se mantiene posteriormente, va a ir perdiendo importancia en relación con esta labor protectora.

Por último, y como no podía ser de otra manera, esta especialización traspasó las fronteras de las artes plásticas, al ponerle música a determinados textos y plegarias. Así, dentro de este ámbito podemos destacar el motete *O Sancte Sebastiane* de Guillaume Dufay (1397-1474), en el que se invoca al mártir para la pro-

³¹ Melissa R. Katz, “Preventative Medicine (...)”, 59-82. Christine M. Boeckl, *Images of plague and Pestilence*, 77-79. La cita de Daniel Defoe es recogida por Andrea M. Bau y Gabriela F. Canavese, “Sepultureros y enterradores. La manipulación de cuerpos y objetos en época de peste (...)”, 91-114.

³² Joaquina Lanza Hernández, “Una aproximación al estudio iconográfico de san Sebastián”, *Studium: revista de humanidades*, n.º 12 (2006): 231-258.

tección personal y específica ante la enfermedad que tratamos en estas líneas.³³

Sin embargo, no estaba solo el mártir en la nómina de santos apreciados en estos momentos de desolación. San Roque es otro de los más frecuentemente invocados contra la peste, aunque de forma más tardía, a partir del siglo XV, gracias a dos situaciones que, en palabras de Réau³⁴, fueron: las plegarias públicas impulsadas por el Concilio de Ferrara en 1438 para invocar su auxilio durante un episodio epidémico y el traslado de parte de sus reliquias a Venecia en 1485.

Según su leyenda, había nacido hacia 1350 en Montpellier. Tras quedar huérfano y repartir sus propiedades entre los pobres, Roque se encaminó hacia Roma en una peregrinación que le ha propiciado su característico atuendo, con sombrero de ala ancha cubriéndole la cabeza, bordón de peregrino y cantimplora de calabaza. En su camino, fue realizando diferentes paradas para ayudar a enfermos y necesitados en ciudades asediadas por la peste y, tras alcanzar su destino, durante su regreso sintió los síntomas de haberse contagiado, retirándose a un bosque con la intención de morir en soledad. De este episodio nacen los dos atributos más frecuentes del santo: un ángel, que cuidó de él, lo curó y sació su sed, y un perrillo, que le acercaba diariamente una hogaza de pan. Ambos, el ángel aplicando un ungüento sobre la herida del muslo, y el perro alzándose sobre sus patas traseras para acercarle el pan al santo, aparecen en una xilografía alemana fechada hacia 1480 que puede verse en el archivo de imágenes históricas Granger. Una vez restablecido, el santo se puso en marcha hacia su ciudad natal, a la cual nunca llegó, pues murió en la cárcel de Vhogera, en Lombardía, donde lo encerraron creyendo que era un espía. Tras fallecer, el resplandor que irradiaba su cuerpo provocó que se comprobara las pertenencias que llevaba consigo, descubriendo una documentación que mostraba su verdadera identidad y el hecho de que era sobrino del gobernador, siendo enterrado solemnemente. Con respecto al perro, Boeckl señala que se han desarrollado varias investigaciones relativas al hecho de que fuesen animales que parecían no sufrir la enfermedad, a pesar de tratarse de uno de los huéspedes por excelencia de las pulgas, lo que ha llevado a pensar que, quizá, de algún modo se volvieron inmunes a la afección, lo que explicaría que fuese precisamente un perro el que acompaña al santo. Aparentemente, los pájaros, que se daban a los niños como juguete y protección ante la peste, disfrutaban de la misma inmunidad.³⁵

La herida en el muslo es otra constante en sus representaciones iconográficas, aunque existe una que, a primera vista, resulta muy curiosa, tal vez porque, como se ha publicado recientemente, no parece representar un bubón de la peste, sino la enfermedad de la lombriz de

Guinea o dracunculiasis. La obra, un lienzo de un pintor apulio desconocido, está fechada entre 1490 y 1520, se encuentra en la Pinacoteca Metropolitana Corrado Giaquinto, en Bari, y plasma al santo, como sí es habitual, apartando sus ropajes con el fin de dejar ver, en su muslo, una herida, en este caso redondeada, que parece supurar (fig. 9). Sin embargo, los autores del artículo publicado en *The Journal of Infection*, explican cómo, el supuesto reguero purulento que recorre la pierna del santo hasta casi alcanzar la rodilla puede, en realidad, estar representando al *Dracunculus medinensis*, un gusano de la familia de los nematodos que, después de infectar a personas o animales, generalmente por haber bebido agua estancada contaminada con larvas de este parásito, y alcanzar una longitud de varios centímetros, forma una ampolla en la piel a través de la cual sale a la superficie. Tratándose de una enfermedad localizada en zonas del África subsahariana, la India y Oriente Medio, la hipótesis que plantean los autores es que el pintor, que trabajó en Bari, cuyo puerto fue famoso por ser una vía importante de conexión con Oriente, especialmente Siria y Palestina, se hubiera inspirado para su pintura en algún viajero que sufriera las consecuencias del mencionado parásito.³⁶



Fig. 9. Pintor anónimo, *San Roque*, Pinacoteca Metropolitana Corrado Giaquinto, Bari. Imagen: <http://dx.doi.org/10.1016/j.jinf.2017.02.002>

³³ Un breve vídeo de la Newberry Library, aún referencias a la aparición del santo en el *Libro de Horas de Margarita de Croy*, manuscrito flamenco realizado entre 1430 y 1450, su relación con la peste y el mencionado motete: <https://www.youtube.com/watch?v=5Pcmkp6udfs&t=16s> [Consulta: 7 de agosto de 2022].

³⁴ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. P-Z, 148.

³⁵ María Dolores Villaverde Solar, *Iconografía de los santos: san Roque en la Galicia del siglo XVIII* (La Coruña: Universidad de La Coruña, 2010), citada en: Iván Torrico Lorenzo, "San Roque, el peregrino antipestífero de Montpellier", *Revista Digital de Iconografía Medieval* 9, nº 18 (2017): 105-116, en línea: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-12-24-7.%20San%20Roque.pdf> [consulta: 28 de julio de 2022]; Christine M. Boeckl, *Images of plague and Pestilence*, p. 10.

³⁶ Raffaele Gaeta, Fabrizio Bruschi y Valentina Giuffra, "The painting of St. Roch in the picture gallery of Bari (15th century): An ancient representation of dracunculiasis?", *Journal of Infection* (2017): 519-521, <http://dx.doi.org/10.1016/j.jinf.2017.02.002> [consulta: 3 de agosto de 2022].

Con respecto a textos en los que se le relacionan de forma directa con la peste, en España, entre los fragmentos del *Misal compostelano* de 1495 que han llegado hasta nuestros días, destaca el prefacio *De Sancto Rocho et pro peste*, del que dio noticia Francisco J. Buide, incluyendo la traducción del texto latino al castellano, en 2020, momento paralelo de pandemia en el que se multiplicaron las referencias, investigaciones y textos, de carácter muy heterogéneo, referidos a la peste negra.³⁷

Asimismo, a nivel popular, su fama como santo antipestífero se ha mantenido desde el Medievo, cuando se colocaban estampas devocionales con su efigie en las paredes interiores de las casas, con la intención de invocar su protección, tal y como recoge Manuel José Pedraza Gracia,³⁸ hasta su presencia en refranes que, aunque no conozcamos su origen exacto, se han perpetuado a lo largo del tiempo, como aquel que dice: “A san Roque invocamos, para que la peste y los males pasen de lado”.

Además, en numerosas ocasiones se le empareja con san Sebastián por compartir el mismo patronazgo, apareciendo como titulares de templos y retablos o, entre otros tipos de piezas, en estampas, como esas hojas que servían a modo de amuleto denominadas *Pestblätter* en zonas de influencia germánica y de las que el Ashmolean Museum de Oxford conserva una fechada entre 1480 y 1490. Se trata de una xilografía con los dos santos flanqueando un niño muerto y arrodillados ante Dios Padre que, en el cielo, parece estar envainando su espada.

Muy llamativo es, por otra parte, un portapaz francés de la colección del British Museum fechado por la institución hacia 1500. Organizado en dos registros, el superior acoge una escena en la que, sobre un fondo dividido entre la alusión a un ciudad, por un lado, y el bosque por otro, la figura de san Roque marca el eje vertical de la composición. Muestra su herida al ángel dispuesto a curarlo mientras el perro permanece sentado a su lado sosteniendo un pedazo de pan en su boca. En el registro inferior, por su parte, se dispone a san Sebastián en el mismo eje central. Semidesnudo y atado a un árbol, como es característico en las representaciones de su martirio, lo flanquean dos arqueros ejecutando el suplicio (fig. 10).

Como pareja de patronos antipestíferos permanecen a lo largo de los siglos e, incluso, se unen a otros santos con los que comparten patronazgo. Sucede, por ejemplo, con san Antonio Abad, también llamado san Antón o san Antonio de Viana, anacoreta nacido en Egipto hacia el año 251, célebre, sobre todo, por haber sido tentado en el desierto, así como por su visita a san Pablo ermitaño quien, en su retiro, era alimentado por un cuervo. El culto al santo se difundió gracias a la orden hospitalaria de los antoninos o

antonitas que, surgida en el siglo XI, se puso bajo su advocación. Es por ello que se representa al santo como un anciano de larga barba blanca vestido con el hábito marrón de esta orden. Especializados en el tratamiento de enfermedades como, primero, el ergotismo, o fuego de san Antón, que se trataba con tocino, y de ahí el cerdo como animal que acompaña al santo, con la irrupción de la peste se dedicaron también a ofrecer ayuda a los apestados.



Fig. 10. Portapaz francés en marfil con san Roque y san Sebastián, hacia 1500. Imagen: © The British Museum.

Para Réau, la asociación con esta última se explica gracias al báculo en forma de tau o cruz potenziada que porta san Antonio Abad, pues es la misma figura que, según la narración del Éxodo, sirvió a los judíos en Egipto para identificarse como tales, al pintarla con sangre de cordero en las puertas de sus casas, evitando así la visita del ángel encargado de acabar con la vida de los primogénitos egipcios. Es por ello que, al ser utilizada también por san Antón, comenzara a considerarse un amuleto contra las enfermedades infecciosas y la muerte súbita. Por otro lado, el apogeo de su culto se dio, en palabras del historiador francés, entre los siglos XV y XVI, lo que hace que sea frecuente localizar representaciones artísticas de este santo fechadas en las mencionadas centurias.³⁹ Por

³⁷ Francisco J. Buide, “De Sancto Rocho et pro peste”, *Galicia Histórica. Hoja de historia y documentos compostelanos* 5, n.º 42 (2020). En línea: <http://catedraldesantiago.es/wp-content/uploads/2017/05/Galicia-Histo%CC%81rica-42-Marzo-2020-Pro-Peste.pdf> [Consulta: 10 de julio de 2022]. Parece haberse deslizado una errata en el texto, pues en principio el autor fecha el misal en 1480 para, unas líneas más adelante, mencionarlo en relación con el *Misal Auriense* de 1494, lo que queda más cerca de la fecha que se da en otros artículos; entre otros: Antonio Odriozola, “El *Misal compostelano* impreso en 1495”, en *Homenaje a José Simón Díaz* (1988): 499-520 y la sección “Missale Compostellanum”, dentro de la exposición virtual *Malheridos. La huella del tiempo en las bibliotecas REBIUN*, que ha visto la luz en 2022. En línea: <https://coleccion.rebiun.org/s/exp-malheridos/item/126> [consulta: 10 de julio de 2022].

³⁸ Manuel José Pedraza Gracia, “El grabado en Aragón en la Baja Edad Media”, en *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, ed. María del Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012), 75-101. En línea: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/30/_ebook.pdf [consulta: 17 de agosto de 2022].

³⁹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F*. Tomo 2, vol. 3 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), 112 y 114.

ejemplo, en Saint-Riquier, localidad de la Picardía francesa, el transepto meridional de su iglesia abacial muestra un conjunto escultórico de finales del XV en

el que san Antón acompaña a las otras dos figuras antipestíferas por excelencia: san Sebastián y san Roque (fig. 11).



Fig. 11. Abadía de Saint-Riquier. Transepto meridional de la iglesia con el grupo escultórico de finales del siglo XV formado por los santos Antonio Abad, Sebastián y Roque. Imagen: Wikimedia Commons

Igualmente, existen ciertas ocasiones en las que estos santos se representan junto a otros personajes conocidos por su actividad curativa, aunque no tuvieran relación directa con la peste. Es el caso del arcángel Rafael, que sanó a Tobit, restaurándole la vista, y que se une, en su función protectora, a los mencionados Sebastián y Roque en una estampa, en este caso florentina, fechada entre las décadas de 1470 y 1480 y localizada en el British Museum de Londres (fig. 12).⁴⁰

Tanto en el grupo escultórico francés como en la estampa, el espacio central aparece ocupado por san Sebastián, estando incluso, en esta última, en una disposición más alta que el resto de las figuras, lo que nos sugiere la existencia de una jerarquía entre los santos invocados con esta finalidad.

El patronazgo sobre la peste recayó también sobre otros santos a lo largo de la historia. Uno de los más destacados es san Cristóbal, no solo portador de Jesús sobre sus hombros, sino también considerado como auxilio fundamental para evitar la muerte súbita, hasta el punto de considerar que quien mirase una imagen suya estaba libre de morir a lo largo de ese día. Esto explica, para Réau, la multiplicación de imágenes de gigantesco tamaño en las murallas de ciudades como Berna y, muy

especialmente, en los templos. Ejemplo de esto último es el *Cristobalón* cinocéfalo de la iglesia de San Millán de Segovia, del siglo XIII (fig. 13), tipo que se ha puesto en relación con el dios egipcio Anubis, ser psicopompo con cabeza de chacal. De esta protección contra la muerte repentina derivó el que fuese considerado también un poderoso antipestífero, manteniéndose así hasta prácticamente nuestros días, como se recoge en una estampa con la leyenda “San Christobal Martir. Abogado contra la peste y las tempestades”.⁴¹

Los episodios de su vida, desgranados en la *Leyenda Dorada*,⁴² nos presentan a un hombre de extraordinaria fuerza y complexión casi gigantesca que, con el nombre de Réprobo, anhela ponerse al servicio del rey más importante de todo el planeta. Después de diversos episodios con varios personajes, se da cuenta de que es a Jesús a quien está buscando y, tras convertirse al cristianismo, se dedica a ayudar a los demás, ofreciéndose como transporte para cruzar un río en el que no había otro modo de alcanzar la orilla contraria. Un día, llevando sobre sus hombros a un niño pequeño, comienza a percatarse de que el peso del mismo va incrementando a cada paso que da dentro del agua, hasta el punto de llegar a temer que la fuerza de la corriente fluvial los

⁴⁰ Alphons Hamer, “Tobias or not Tobias: a jesuit visual pun”, *Simiolus: Netherlands quarterly for the History of Art* 39, nº 1-2 (2017): 89-101. En línea: https://www.academia.edu/en/40558917/Tobias_or_not_Tobias_a_Jesuit_visual_pun [consulta: 20 de agosto de 2022].

⁴¹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F*, 356; sobre la estampa, hay noticias en el blog *Comunidad Valenciana: arte y memoria*, en línea: <https://comunidadvalencianamemoriayarte.blogspot.com/2012/07/una-oracion-san-cristobal-martir.html> [consulta: 20 de agosto de 2022].

⁴² Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, 405-409

arrastrase. Una vez en el otro lado, se le revela que en realidad ha cargado con el peso de Cristo y del mundo entero a sus espaldas, de donde procede su nombre: Cristóforo, conductor o portador de Cristo. La narración hagiográfica finaliza contando que el monarca de Licia primero intentó, en vano, doblegar su fe, para, a continuación, someterlo a múltiples torturas. Entre todas ellas se puede destacar, por haber originado su consideración de patrón contra el aojamiento, el que, al ser asaeteado, una de las flechas diese la vuelta antes de llegar al cuerpo del santo, para clavarse en el ojo del gobernante.



Fig. 12. Estampa de escuela florentina con san Sebastián, san Roque y el arcángel san Rafael acompañando a Tobías, hacia 1470-1480. Imagen: © The British Museum



Fig. 13. *Cristobalón cinocéfalo*, obra del siglo XIII en la iglesia de San Millán de Segovia. Imagen: Wikimedia Commons

Como ejemplo de esa relación entre santos protectores contra la peste, que se da igualmente en el caso de san Cristóbal, el Museo de Bellas Artes de Sevilla tiene en depósito una tabla del círculo de Juan Sánchez de Castro (activo entre 1478 y 1502), con la imagen de este santo junto a san Antón, datada hacia 1480 y procedente del convento de San Benito de Calatrava, en Sevilla (fig. 14). Ambos personajes se reconocen por sus símbolos parlantes, si bien, en el caso de Cristóbal cruzando el río con el Niño Jesús sobre uno de sus hombros, y sirviéndose de un árbol que, como es habitual en sus representaciones iconográficas, hace las veces de cayado, llaman la atención los dos pequeños personajes sujetos a su cintura con el cinturón que viste él mismo. Uno de ellos levanta la parte inferior de la indumentaria del gigante, evitando así que se moje en el agua, mientras que el otro porta un recipiente con asa y sostiene lo que podría ser un pan debajo del brazo, al mismo tiempo que se apoya en una rueda de molino que Cristóbal sujeta en su brazo izquierdo. Es posible que se trate de una alusión a todo el peso que dificultaba el avance del santo en el agua o bien a los viajeros y peregrinos que transportaba a diario en su trabajo.



Figura 14. Círculo de Juan Sánchez de Castro, tabla con san Cristóbal y san Antonio Abad. Imagen: © Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Finalmente, los cuatro santos vistos hasta ahora pueden encontrarse juntos en alguna representación de los catorce santos intercesores o auxiliadores. Se denomina así (*Vierzehnheiligen* en alemán) a un conjunto de santos curadores que tiene su origen en

el convento de dominicos de Ratisbona en el siglo XIV, según Réau, y cuyo culto alcanzó el apogeo en relación con las oleadas de peste, hacia finales de la centuria siguiente, circunscribiéndose a las zonas de Alemania, Hungría y Suecia, mientras que Francia y España nunca llegaron a acogerlos. En origen, el grupo está compuesto por los santos Acacio, Blas, Ciríaco, Cristóbal, Dionisio, Erasmo, Eustaquio, Gil, Vito, Jorge y Pantaleón y las santas Bárbara, Catalina y Margarita. No aparecen, por tanto, san Antonio Abad, san Sebastián ni san Roque que, sin embargo, pueden ser sustitutos de alguno de los mencionados anteriormente, como, en palabras de este investigador, ocurre en el *Hortulus animae* de Gérard Horenbout, ya en el siglo XVI.⁴³

Una buena muestra de esta íntima unión entre diferentes santos que se han considerados ayuda imprescindible en caso de enfermedad se ve en el tríptico de *San Segismundo y san Sebastián* del Germanisches Nationalmuseum, en Núremberg. Se trata de una obra de 1505 creada por Hans Burgkmair el Viejo (1473-1531) en la que, junto a los santos protagonistas que ocupan la tabla central, las laterales acogen a alguno de los catorce intercesores, así como a varios patronos contra enfermedades diversas, incluyendo la que nos ocupa en este artículo. De este modo, en la parte interna del ala izquierda, san Eustaquio se acompaña de san Valentín con una figura a sus pies que alude al enfermo de epilepsia al que curó mientras que, en el exterior, san Roque, identificado como peregrino, es asistido por un ángel. San Cristóbal, por otro lado, ocupa parte del interior del ala derecha.

Para finalizar este breve recorrido por las reacciones de la sociedad medieval ante el recurrente golpeo de la peste negra, destacando entre ellas la constante encomienda a advocaciones marianas y santos considerados auxiliares en estos momentos de epidemia, se puede retomar una obra ya aludida a propósito de la Virgen de la Misericordia, como es la capilla del castillo Bruck, en Lienz.

Arquitectónicamente, está dividida en dos pisos superpuestos, unidos mediante una escalera en el muro derecho. En la zona inferior, el ábside se halla completamente decorado con varios de los santos que componen el grupo de los catorce intercesores destacando, junto a san Cristóbal, la imagen de san Sebastián. El espacio absidial superior, por su parte, está flanqueado por diferentes pinturas murales, destacando la que representa a la mencionada imagen de María, a la izquierda del espectador. Además, entre esta y el propio ábside, otra pintura plasma a san Antón, identificado por su animal, el cerdo, con la esquila al cuello. Todo ello pone de relieve la utilización, en época medieval, de estas imágenes de

santos y vírgenes con una intención profiláctica y apotropaica.

6. Del exvoto al *memento mori*

Hasta ahora nos hemos centrado en las peticiones de protección. Sin embargo, tras ellas y las promesas realizadas a los personajes celestiales en caso de lograr el cese de los recurrentes brotes epidémicos, llegaba el momento de agradecer la intercesión. Una de las maneras más habituales de dar gracias a la divinidad, conocida ya en la Antigüedad egipcia y mesopotámica, ha sido a través de los exvotos.

De formas y materiales diversos, desde los bronces íberos a las tablillas pintadas de los siglos XVIII y XIX, pasando por las figuras de cera o las fotografías en épocas ya más recientes, en el caso concreto de la peste llaman la atención, por su monumentalidad y por ser, quizá, una de las expresiones más extremas de ese agradecimiento, aquellas iglesias edificadas con esta intención votiva. Es el caso de la iglesia de Santa Maria delle Grazie, erigida por Francisco I de Gonzaga entre 1399 y 1406 cerca de Mantua bajo esta advocación, a la que había prometido dedicarle un templo si ponía fin a un episodio de peste⁴⁴. Una acción que se volverá a dar con posterioridad, estando, entre los ejemplos más conocidos, las iglesias del Redentor y Santa Maria della Salute en la Venecia de los siglos XVI y XVII, respectivamente, y la de San Carlos Borromeo, levantada en Viena a principios de la siguiente centuria.

Por último, se ha relacionado con la peste la multiplicación de ciertas representaciones de gusto marcadamente macabro, así como las imágenes del *memento mori* que, sin embargo, ya estaban presentes en el arte con anterioridad a la llegada de la peste negra y que, además, se extenderían a lo largo del tiempo como modo de recordar al fiel lo efímero de su vida y la necesidad de actuar de acuerdo a las prescripciones religiosas para evitar la condena eterna del alma.⁴⁵ Muestra de cómo estas ideas se mantuvieron vigentes durante siglos, queremos señalar un único ejemplar, por el atractivo de su manufactura y la originalidad en el planteamiento del concepto que quiere expresar: el mondadientes realizado en oro esmaltado y fechado entre 1630 y 1660, aproximadamente, que forma parte de los fondos del museo Victoria & Albert de Londres y cuyo autor representa un brazo como parte principal de la pieza, con una calavera en la zona que correspondería al codo y, en el otro extremo, una mano empuñando una hoz, símbolo parlante del Tiempo en la mitología clásica. Un recordatorio constante, que impregna la vida entera, hasta en los actos más triviales, de que la muerte llega para todos (fig. 15).⁴⁶

⁴³ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos G-O*. Tomo 2, vol. 4 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), 115-119.

⁴⁴ Roberta Ballestrero, *Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica* (Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 2012/2013), 76. Tesis doctoral en línea: <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d1df61529995204f7660c96> [consulta: 19 de junio de 2022].

⁴⁵ Sobre este asunto, vid.: Eleanor Townsend, *Death and Art. Europe 1200-1530*, 42-47.

⁴⁶ Más información relacionada con la pieza en la web del museo. En línea: <https://collections.vam.ac.uk/item/O78546/toothpick-unknown/> [consulta: 15 de agosto de 2022].



Figura 15. Mondadientes con alusión al *memento mori*, hacia 1630-1660. Imagen: © V & A Museum.

7. Conclusiones

Recurrir a la divinidad en momentos de aflicción o calamidades ha sido una constante en culturas y regiones geográficas de lo más diverso. Por ello, con el azote

de la peste negra en la Europa medieval se desató una nómina de santos y advocaciones marianas que desempeñaron el papel de intermediarios para acceder más fácilmente hasta un Dios que, encolerizado por los pecados humanos, enviaba esta enfermedad como justo castigo a los desmanes de la población. Estas figuras celestiales pasaron, de forma individual, por parejas o en grupo, a convertirse en protagonistas de procesiones, plegarias y encargos artísticos para rogar por el cese de la peste, destacando algunas expresiones plásticas muy llamativas, como los gonfalones en Italia, así como devociones curiosas en zonas concretas, en el caso, por ejemplo, del conjunto de los catorce intercesores en área, sobre todo, alemana. Una vez finalizada la epidemia, nuevas expresiones piadosas servían para agradecer la intervención, siendo la edificación de templos votivos, muy probablemente, la expresión más fastuosa de ese sentimiento. El interés por asuntos iconográficos relacionados con la muerte, aunque ya existentes en momentos previos a la aparición de la peste negra, obtienen un gran impulso en aquellos momentos de miedo y desolación, manteniéndose con posterioridad y desarrollándose ampliamente durante el Barroco, por ejemplo, al contrario de lo que ocurriría con advocaciones típicamente medievales, como san Sebastián, que fue cediendo su posición de principal santo antipestífero a otros santos surgidos con la llegada de la Edad Moderna, o que alcanzaron el favor de los fieles en aquellos momentos posteriores, como san Juan Nepomuceno.

8. Referencias bibliográficas y recursos en línea

- Anglés, Higinio, *La música en la Corte de los Reyes Católicos. II. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*. Vol. 1. Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 2015. En línea: http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=927 [consulta: 3 de agosto de 2022]
- Ballestrero, Roberta, *Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplastica*. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 2012/2013. Tesis doctoral en línea: <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d1df61529995204f7660c96> [consulta: 19 de junio de 2022]
- Bau, Andrea M. y Canavese, Gabriela F. “Sepultureros y enterradores. La manipulación de cuerpos y objetos en época de peste durante la Baja Edad Media y la temprana modernidad europea”. *Cuadernos de Historia de España*, 84 (2010): 91-114
- Benedictow, Ole J., *La peste negra 1346-1353*. Akal, 2020
- Beissel, Stephan, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters: Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*. Freiburg im Breisgau: 1909
- Bocaccio, Giovanni, *El Decamerón*. Luarna Ediciones. En línea: <http://www.ataun.eu/BIBLIOTECAGRATUITA/C1%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Giovanni%20Bocaccio/El%20Decameron.pdf> [consulta: 20 de julio de 2022]
- Boeckl, Christine M, *Images of plague and Pestilence*. Missouri: Truman State University Press, 2000
- Buide, Francisco J., “De Sancto Rocho et pro peste”. *Galicia Histórica. Hoja de historia y documentos compostelanos* 5, n.º 42 (2020), <http://catedraldesantiago.es/wp-content/uploads/2017/05/Galicia-Histo%CC%81rica-42-Marzo-2020-Pro-Peste.pdf> [Consulta: 10 de julio de 2022]
- Bury, Michael, “The fifteenth– and early sixteenth-century gonfaloni of Perugia”. *Reinassance Studies*, 12, n.º 1 (1998), 67-86
- Castán Lanasa, Guillermo, *La construcción de la idea de la peste negra (1348-1350) como catástrofe demográfica en la historiografía española*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020
- Cazenave, Michel (dir.), “Flèche”, en *Encyclopédie des symboles*. Paris: La Pochotèque, 1996
- Cohn, Samuel K., “Piété et commande d’oeuvres d’art après la peste noire”. *Annales Histoire, Sciences Sociales* 51, n.º 3 (1996): 551-573, <https://doi.org/10.3406/ahess.1996.410868> [consulta: 25 de julio de 2022]
- Cremades Rodríguez, Francisco José, *Traducció al castellà del Regiment de preservació a epidemia o pestilencia e mortaldats de Jacme d’Agramont*. Alicante: Universidad de Alicante, 2009. Tesis doctoral en línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13434/1/tesis_cremades.pdf [consulta: 12 de agosto de 2022]
- Duchet-Suchaux, Gaston y Pastoureau, Michel, *La Biblia y los santos. Guía iconográfica*. Madrid: Alianza Editorial, 2003
- Gaeta, Raffaele; Bruschi, Fabrizio y Giuffra, Valentina, “The painting of St. Roch in the picture gallery of Bari (15th century): An ancient representation of dracunculiasis?”. *Journal of infection* (2017): 519-521, <http://dx.doi.org/10.1016/j.jinf.2017.02.002> [consulta: 3 de agosto de 2022]

- Falcón Martínez, Constantino; Fernández-Galiano, Emilio y Raquel López Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, t. 1. Madrid: Alianza Editorial, 1995
- Hamer, Alphons, “Tobias or not Tobias: a jesuit visual pun”. *Simiolus: Netherlands quarterly for the History of Art* 39, nº 1-2 (2017): 89-101, https://www.academia.edu/en/40558917/Tobias_or_not_Tobias_a_Jesuit_visual_pun [consulta: 20 de agosto de 2022]
- Hernando Garrido, José Luis, “Satanás con los libros a cuestras en la Virgen de la Misericordia de Las Huelgas de Burgos: ¿una imagen antisemita en tiempo de la expulsión?”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, editado por María Luisa Melero Moneo, Francesca Español Beltrán et alts. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2001
- Hernando Sebastián, Pedro Luis “El Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Teruel”. *Artigrama*, nº 29 (2014), 97-114, <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/29/2monografico/04.pdf> [consulta: 3 de agosto de 2022]
- Herradón Figueroa, María Antonia, “Cintas, medidas y estadales de la Virgen (Colección del Museo Nacional de Antropología)”. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 2 (2001): 33-66, <https://doi.org/10.3989/rntp.2001.v56.i2.208> [consulta: 25 de julio de 2022]
- Herrera Hernández, Teresa, *Compendio de la salud humana de Johannes de Ketham*. Madrid: Fundación Juan March, s. a., <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:293/datastreams/OBJ/content> [consulta: 15 de julio de 2022]
- Huete Fudio, Mario, “Las actitudes ante la muerte en tiempos de la peste negra. La Península Ibérica, 1348-1500”. *Cuadernos de Historia Medieval*, nº 1 (1998): 21-58
- Katz, Melissa R., “Preventative Medicine: Josse Lieferinx’s Retable Altar of St. Sebastian as a defense against plague in 15th Century Provence”, *Interfaces*, 26 (2006-2007), 59-82
- Luelmo Lautenschlaeger, María de los Reyes (et al.), “La peste negra bajomedieval (1348-1351 AD) en el valle del Tiétar (Sierra de Gredos, Ávila): aspectos económicos y paleoambientales”. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 89, (2021): 1-33, <https://doi.org/10.21138/bage.3089>
- Lanzuela Hernández, Joaquina, “Una aproximación al estudio iconográfico de san Sebastián”. *Studium: revista de humanidades*, nº 12 (2006): 231-258
- Malheridos. *La huella del tiempo en las bibliotecas REBIUN*”, exposición virtual, 2022. En línea: <https://coleccion.rebiun.org/s/exp-malheridos/item/126> [consulta: 10 de julio de 2022]
- Martínez Martínez, María José, “Los crucificados dolorosos góticos y el santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil”. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 25 (2009): 107-128
- Nácar Fuster, Eloíno y Colunga, Alberto (versión de las lenguas originales), *La Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 197332
- Navarro Franco, Guillermo, *La peste negra en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2016. Trabajo de Fin de Grado en línea: <https://zaguan.unizar.es/record/57063?ln=es> [consulta: 1 de julio de 2022]
- Odrozola, Antonio, “El *Misal compostelano* impreso en 1495”. En *Homenaje a José Simón Díaz* (1988): 499-520
- Pedraza Gracia, Manuel José, “El grabado en Aragón en la Baja Edad Media”. En *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, editado por María del Carmen Lacarra Ducay, 75-101. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/30/_ebook.pdf [consulta: 17 de agosto de 2022]
- Raynaud, Christiane, “Miracles, prodiges et merveilles dans *Les Chroniques de Hainaut*”. En *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public* 25 (1994): 271-291
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*. Tomo 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F*. Tomo 2, vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos G-O*. Tomo 2, vol. 4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*. Tomo 2, vol. 5. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998
- Schawe, Martin, *Ikongraphische Untersuchungen zum Göttinger Barfüßer-Altar von 1424. der geschlossene Zustand*. Göttingen: tesis doctoral, 1989
- Slump, Franz, *Gottes Zorn – Marias Schutz Pestbilder und verwandte Darstellungen als ikonographischer Ausdruck spätmittelalterlicher Frömmigkeit und als theologisches Problem*. Münster: tesis doctoral, 2000), <http://www.slump.de/lizentiatsarbeit.pdf> [consulta: 8 de junio de 2022]
- Tervarent, Guy de, *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2002
- Torrice Lorenzo, Iván, “San Roque, el peregrino antipestífero de Montpellier”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 9, nº 18 (2017): 105-116, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-12-24-7.%20San%20Roque.pdf> [consulta: 28 de julio de 2022]
- Townsend, Eleanor, *Death and Art. Europe 1200-1530*. Londres: V & A Publishing, 2009
- Tripps, Johannes, *Zum franziskanischen Bildprogramm und zur stilischen Herkunft des Göttinger Barfüßerretabe*. Hannover: Niedersächsisches Landesmuseum, 2006, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2283/1/Tripps_GoettingerRetabel_2006.pdf [consulta: 8 de junio de 2022]
- Varazze, Jacopo da, *Legenda aurea* (h. 1265). Citamos por VoráGINE, *Santiago de la, La leyenda dorada*, t. I. Madrid: Alianza Forma, 1982

Recursos en línea:

<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=X004179&objnr=20049662> [consulta: 22 de julio de 2022]

<https://collections.vam.ac.uk/item/O78546/toothpick-unknown/> [consulta: 15 de agosto de 2022]

<https://comunidadvalencianamemoriayarte.blogspot.com/2012/07/una-oracion-san-cristobal-martir.html> [consulta: 20 de agosto de 2022]

<http://ica.themorgan.org/manuscript/page/73/77070> [consulta: 17 de agosto de 2022]
https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=43461 [consulta: 10 de julio de 2022]
https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/semana-santa/sevi-ninos-pasan-bajo-manto-50109544056-20220202200725_galeria.html [consulta: 3 de junio de 2022]
<https://turismo.gob.es/desarrollo-sostenibilidad/fiestas/Paginas/Fiestas-de-Inter%C3%A9s-Tur%C3%ADstico-nacional.aspx> [consulta: 3 de agosto de 2022]
<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/N2LUBTVEX4SILB6CZ3XI3YAOTQMKB2IG> [consulta: 24 de agosto de 2022]
<https://www.mfab.hu/artworks/double-intercession-christ-and-the-virgin-interceding-for-humanity-before-god-the-father/> [consulta: 15 de agosto de 2022]
https://www.vidimus.org/issues/issue-132/features/a-plague-image/#identifier_2_18508 [consulta: 15 de agosto de 2022]
<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/plague> [consulta: 3 de agosto de 2022]
<https://www.youtube.com/watch?v=5Pcmkp6udfs&t=16s> [Consulta: 7 de agosto de 2022]