

El dolor compartido: el significado de la *Compassio Mariae* en la cultura visual del siglo XIII

Julia María García Morales
Universidad de Murcia 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.97364>

Recibido: 26 de julio de 2024 • Aceptado: 10 de septiembre de 2024 • Publicado: 1 de enero de 2025

Resumen: La presente investigación versa sobre el significado de la compasión de la Virgen. Esta, comprendida como una emoción compartida, ya había sido planteada en diversos tratados médicos medievales, pero también en el marco teológico, donde quedó ligada a la figura de la Madre de Dios. Su compasión se convirtió en una poderosa herramienta meditativa en las prácticas devocionales de la Baja Edad Media que logró ser un ejemplo modélico para los fieles. Esta se entendió como la pasión física y anímica que sufrió junto a su propio hijo durante la Pasión. El dolor mariano se manifestó a través de motivos como el desmayo que penetró en las composiciones artísticas, literarias, litúrgicas y musicales a lo largo de los siglos XII y XIII. Aunque, fue en el siglo XIII cuando verdaderamente el desvanecimiento de María inundó las producciones tardomedievales, lo que justifica la elección de dicha centuria para su análisis.

Palabras clave: Compasión; Virgen; desmayo; cultura visual.

ENG Shared pain: the meaning of the *Compassio Mariae* in the visual culture of the thirteenth century

Abstract: The present research deals with the meaning of the Virgin's compassion. This, understood as a shared emotion, had already been raised in various medieval medical treatises, but also in the theological framework, where it was linked to the figure of the Mother of God. Her compassion became a powerful meditative tool in the devotional practices of the late Middle Ages and became a model example for the faithful. This was understood as the physical and mental passion she suffered with her own son during the Passion. Pain, expressed through visual formulas such as fainting, permeated all kinds of compositions throughout the 13th century: artistic, literary, liturgical, musical, etc.

Keywords: Compassion; Madonna; fading; visual culture.

Sumario: 1. Instruirse en la compasión. 2. Aprehender la *Compassio Mariae*: del discurso a la imagen. 3. Conclusiones. 4. Fuentes y referencia bibliográficas.

Cómo citar: García Morales, Julia María. "El dolor compartido: el significado de la *Compassio Mariae* en la cultura visual del siglo XIII". En *Heráldica: un sistema de comunicación visual en renovación entre la Edad Media y la actualidad*, editado por Miguel Metelo de Seixas. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2025), e97364. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.97364>.

1. Instruirse en la compasión

La compasión estuvo ligada con el fulgor de la piedad afectiva en el crepúsculo de la Edad Media, cuyo simbolismo no fue ni estético ni homogéneo a lo largo de los siglos¹. La etimología de este voca-

blo se remonta al latín, *compatior*, es decir: padecer con, participar afectivamente en la emoción de otro. Esta se empleó para designar todo afecto considerado como mutuo, comprendiéndose como el acto por excelencia de misericordia frente al sufrimiento ajeno ante una situación de gravedad, inmerecida².

¹ El presente artículo se inscribe en el marco de una Ayuda de Orientación Postdoctoral en el contrato de Formación del Profesorado Universitario (FPU19/02768).

² Alicia Villar realizó una clasificación fundamental filosófica para comprender la experiencia de la compasión: se reac-

También, esta definición se entendió como la emulación involuntaria hacia otra persona³. A pesar de la existencia de esa conexión, la compasión no fue una categoría moral, sino un concepto proveniente de la medicina y la filosofía, como bien propuso Béatrice Delaurenti⁴. Distintos tratados médicos medievales se aproximaron a precisarla en dos direcciones: una relación entre un «yo» y un «otro», pero también como un vínculo complejo desarrollado en el propio «yo»⁵. Por consiguiente, la medicina medieval la trazó como un pesar que afligía a las distintas partes que conforman el cuerpo de ese yo⁶. De hecho, esta conexión física también se presentó en el marco escolástico, en donde la compasión fue percibida como una pasión que relacionaba el alma y el cuerpo. Por tanto, no se limitó al yo y la comprensión de sus distintas partes, sino que se extendió hacia la conexión fuera del mismo, vinculándolo con los «otros».

La compasión no quedó reducida al marco médico, sino que también se insertó dentro del contexto devocional, como una herramienta afectiva de suma importancia. Desde los albores de la Edad Media, la cuestión de la emocionalidad estuvo presente, comprendiéndose desde una perspectiva moral y dual: entre los vicios y las virtudes, entre la salvación y la caída. Dentro de estas vías, la compasión estuvo más próxima a la virtud, por lo cual se convirtió en uno de los afectos más importantes, solamente secundaria al amor hacia la divinidad⁷. No obstante, no fue hasta el siglo XI cuando se produjo un giro interno en el pensamiento occidental, como consecuencia de la recepción de ideas culturales provenientes de la filosofía y la medicina, como señalaron Damien Boquet y Piroska Nagy⁸. Este cambio permitió abrir nuevas posibilidades para reconocer y valorar la vía afectiva como una parte necesaria y fundamental del género humano. Así pues, la necesidad de sufrir con el otro, de compartir su dolor, permitió relacionar al «yo» con su medio, manifestando cómo la emoción de uno podía participar en las de otros por medio de la emulación, dando como resultado

ese «contagio emocional»⁹. Esta identificación empática implicó la estimación de la gravedad del que sufre, partiendo de la premisa de que ese sujeto no era merecedor del tal tormento, aunque se trazaba una separación consciente con el que padece. Sin embargo, a pesar de esa lejanía, se produce la compasión frente al otro, un reconocimiento que no es digno de tal desazón, como planteó Martha Nussbaum: «Si uno tuviera realmente la experiencia de sentir el dolor en su propio cuerpo, entonces precisamente no habría comprendido el dolor de otro como otro»¹⁰.

Justamente el vivir en el propio cuerpo el dolor de otro, que ya es comprendido como el de uno mismo, es lo que sucede con la compasión de la Virgen. En esta emoción, los límites entre su aflicción y la de su Hijo quedan completamente desdibujados, por tanto, se fundían en una sola emoción, es decir, es como si pudiese sentir el pesar del otro en su propio cuerpo y alma, por lo que el tormento de él ya es suyo. Esta también va a servir de ejemplo para la audiencia del momento. En el ocaso medieval se invitaba al espectador constantemente a identificarse con el personaje sagrado trágico, además de participar y aprehender de sus emociones. Esto conllevaba que no solo se establecía qué se podía sentir, sino también cómo se debía hacer.

La compasión, en la mayoría de los casos, va a ser vista a lo largo de toda la Edad Media como una emoción femenina, según Sarah McNamer¹¹. Para la citada investigadora, este modo afectivo estuvo ligado a este género, incluso cuando dicha emoción fue practicada por hombres en un contexto monacal. No obstante, se podría pensar que el género constitúa una categoría engañosa, como esgrimió Rachel Fulton¹². Pese a ello, es necesario subrayar que fue una práctica eminentemente asociada con lo femenino, aunque fuese adoptada por hombres, y no solo durante el periodo medieval, sino también desde la Antigüedad, como expuso Françoise Mirgues¹³. Tanto en escritos griegos, romanos como judíos, la compasión emergió como respuesta ante dos clases de afectos: el profesado entre dos personas que se aman y el de una madre frente a su hijo. Este mismo enfoque se extendió a la época medieval, en la que permaneció el vínculo entre lo femenino y lo emocional, frente a la racionalidad de lo masculino. Si seguimos la teoría del temperamento, observamos el porqué de la unión entre lo femenino y la compasión. En dicha teoría, entre otros aspectos, se plantea cómo la mujer está supeditada a una serie de emociones, consideradas como frías y húmedas: el miedo, la modestia

cionala frente a un dolor ajeno, inmerecido y familiar o allegado. Alicia Villar Ezcurra, “La ambivalencia de la compasión”, en *Pensar la compasión*, coords. Miguel García-Baró y Alicia Villar Ezcurra (Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2008), 21-22.

³ Béatrice Delaurenti, “Jalons pour une historie de la “compassio”: controverses philosophiques et médicales sur la contagion du bâillement au XIV e siècle”, *Recherches de théologie et philosophie médiévales* 79 (2012): 166.

⁴ Béatrice Delaurenti, “Emotional Contagion: Évrart de Conty and Compassion”, en *Affective and Emotional Economies in Medieval and Early Modern Europe*, dirs. Andreea Marculescu y Charles-Louis Morand, (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2018), 107.

⁵ Béatrice Delaurenti, *La contagion des émotions. Compassio, une énigme médiévale* (Paris: Classiques Garnier, 2016).

⁶ Virginia Langum, “The Wounded Surgeon: Devotion, Compassion and Metaphor in Medieval England”, en *Wounds and Wound Repair in Medieval Culture*, eds. Larissa Tracy y Kelly DeVries (Leiden: Brill, 2015), 269-270.

⁷ Juanita Feros Ruy, “An Alternative History of Medieval Empathy: The Scholastics and compassion”, *Emotions: History, Culture Society* 2, no. 2 (2018): 197.

⁸ Damien Boquet y Piroska Nagy, “Medieval Sciences of emotions during the Eleventh to Thirteenth Centuries: An Intellectual History”, *Osiris*, n.º 31 (2016): 25

⁹ Delaurenti, “Emotional Contagion: Évrart de Conty and Compassion”, 119.

¹⁰ Martha Nussbaum, “Compassion: The Basic social emotion”, *Social Philosophy and Policy* 12, no. 1 (1996): 35.

¹¹ Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011), 7-14.

¹² Rachel Fulton, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200* (Columbia: Columbia University Press, 2002), 230-235.

¹³ Françoise Mirgues, *An Early History of Compassion: Emotion and Imagination in Hellenistic Judaism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 136-137.

o la compasión. De esta forma, la compasión se entendió como una cualidad femenina, tal y como argumentaron algunos eclesiásticos como Juan Crisóstomo, que propuso la compasión como una cualidad eminentemente femenina: "el género femenino es en cierta forma compasivo"¹⁴. Este planteamiento cobró aún más fuerza con la percepción de lo femenino en la Edad Media.

Las mujeres eran mucho más «carnales» que los hombres, lo que les permitió una mayor identificación no solo con el sufrimiento anímico, sino también con el padecimiento físico, por lo que podría identificarse más con el dolor del cuerpo de Cristo. Además, este cuerpo, como defendió Caroline Walker¹⁵, fue entendido como femenino¹⁶. Por tanto, al estar relacionada con la mujer y practicarse también por ella, la compasión adquirió cierta óptica negativa, llegando a ser vista por la escolástica como una emoción capciosa y peligrosa. Una perspectiva similar fue planteada por los estoicos, quienes la clasificaron como una emoción «mala», poco adecuada por su unión con la pena¹⁷.

Si la compasión es comprendida como una cualidad femenina, la emergencia de la aflicción de María en el marco de la Pasión estaba más que justificada. El intento de feminizar la lectura podría haber sido de gran utilidad para comprender y asimilar su significado, proporcionando una correcta identificación empática con la Madre. Los eventos de la Pasión, a partir de los siglos XII-XIII, comenzaron a ser vistos desde la óptica maternal que fue asumida por la audiencia para acompañarla en su tormento, como si se tratase de otro testigo de la Pasión. A pesar de ello, su aflicción, entendido como la respuesta más acorde ante tales acontecimientos dramáticos, no podía ser desmesurado, sino que exigía un gran control, ya que podía conllevar poner en tela de juicio el significado de la razón, es decir, el plan divino. En este sentido, ya manifestó san Agustín la importancia de dominar la compasión: "porque la compasión si se gobierna es virtud"¹⁸. Aun así, la manifestación de la compasión de María se hizo cada vez más sobrecogedora¹⁹.

¹⁴ Estas palabras fueron directamente recogidas por Buenaventura en el capítulo XX. Buenaventura,

Comentarius in Evangelium S. Iohannis, Catholic Library. Consultado el 15 de mayo de 2024. <<https://catholiclibrary.org/library/view?docId=/Medieval-OR/BonaventuraSCommentariusInEvangeliumSloannis.00000164.la.html&chunk.id=00000217>>

¹⁵ Caroline Walker, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women* (California: University of California Press, 1988), 263-264.

¹⁶ Damien Boquet y Didier Lett, "Les émotions à l'épreuve du genre", *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, no. 47 (2018): 7-22.

¹⁷ Sarah Catherine Byers, *Perception, Sensibility, and Moral Motivation in Augustine: A Stoic-Platonic Synthesis* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 82-83.

¹⁸ Agustín de Hipona, *La Ciudad de Dios* (Madrid: Imprenta Real, 1793), 365.

¹⁹ En el *Manuscrito Vernon* (Bodleian Library, MS Eng. poet.a.1), aparece un texto inglés del siglo XIV, llamado: *Disputa entre María y la Cruz*. En él se plantea cómo la Virgen llegó a recordar la Crucifixión de Cristo de forma incorrecta, sesgada por la experiencia emocional que había vivido, sin centrarse en el significado del mismo. Esto posibilitó que los lectores de dicho texto pudiesen malinterpretar una correcta visión teológica de su muerte, según Kisha G. Tracy. Kisha G. Tracy, "Maternal Lament and Misremembering in Disputa between

2. Aprehender la *Compassio Mariae*: del discurso a la imagen

La nueva forma de espiritualidad que ocurrió en la Baja Edad Media, centrada en la humanidad de Cristo, se basó casi de forma exclusiva en la búsqueda de la afectividad del fiel, en la que emociones como la alegría, el miedo, la vergüenza, el dolor o la compasión formaban parte de ese periplo espiritual. No solo se buscó esa *Imitatio Christi*, sino que también, como vía de unión hacia lo divino, se fomentó la *Imitatio Mariae*, en su vertiente como madre afligida, pasando a compartir el sufrimiento de la Pasión debido a su vínculo maternofilial²⁰. Así, la actitud de la Virgen le permitió convertirse en un sujeto activo de los eventos de la pasión, con la que el devoto llegó tanto a sufrir, como a tomar su perspectiva interior.

La aflicción mariana fue un modelo de respuesta compasiva y didáctica; sus lágrimas eran un estímulo afectivo para meditar sobre el dolor, el cual podría ser albergado si se mostraba esa empatía no solo con la Virgen, sino también con el otro. Su tormento era mucho más próximo al devoto que el de su Hijo, ya que este se presentaba como único. Pedro Damián ya señaló en el siglo XI en su *Comentario Exegético sobre la profecía de Simeón* una de las primeras referencias al término de la compasión, entendiéndolo como un sufrimiento físico y mental que mantuvo la Virgen: "[...] Y, si lo hubiera dicho abiertamente mientras tu hijo sintiera la Pasión en su cuerpo, también a ti te habría traspasado la espada de la compasión"²¹.

Al mismo tiempo que María se presentaba como una figura próxima que invitaba a compartir sus emociones, se distanciaba, ya que era ella quien alumbró a Cristo de una forma diferente al resto de madres, interviniendo en la propia salvación, lo que le permitió adquirir su rol de corredentora. Si ella había participado de la dimensión humana de su hijo, debía igualmente asociarse a su suplicio. A pesar de ello, la Pasión se hizo presente a través de su compasión, una aflicción materna que no puede ser comparada con nada. Como explicó Ulrich Barton: "María se presenta como la cosa real del sacrificio de la pasión, y a través de él, el receptor aprende lo caro que compra su salvación"²².

A lo largo de la literatura del ocaso medieval, se buscaron pasajes de hechos específicos sobre la Pasión, que apenas fueron desarrollados por los Evangelios, con los que se pretendía que el creyente empatizara para garantizar su salvación. Entre los siglos XI-XIII, estos eventos fueron narrados también desde una óptica maternal, la de la Madre de Dios, que estuvo dominada por la presencia del pesar

"Mary and the Cross", en *Grief, Gender and Identity in the Middle Ages*, ed. Lee Templeton (Leiden: Brill, 2022), 37.

²⁰ Rosemary Hale, "Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Medieval Memoirs", *Mystics Quarterly* 16, no. 4 (1990): 193-203. La *Imitatio Marie* conllevó una bidireccionalidad, es decir, no solo se trató de una identificación entre el fiel y la Madre, sino también entre la Virgen y su Hijo y entre Cristo y el devoto, como sugirió Eliška Kubartová. Eliška Kubartová *Medieval Laments of the Virgin Mary: Text, Music, Performance and Genre Liminality* (Leeds: Arc Humanities Press, 2023).

²¹ Sandro Sticca, *The Planctus Mariae in the dramatic tradition of the Middle Ages* (Georgia: University of Georgia Press, 1988), 101.

²² Ulrich Barton, *Eleos und compassion: Mitleid im antiken und mittelalterlichen Theater* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2016), 221.

compartido. El cambio operado en la nueva forma de contar la Pasión conllevó no solo comprenderla, sino también sentirla, por lo que, la meditación de los mismos se convirtió en una herramienta necesaria para lograr ese tránsito hacia lo empático, en el que la compasión de María se propone como el gran ejemplo. De esta forma, autores como Anselmo de Canterbury (XI) se aproximaron a dicho tema. En su *Oratio II*, el abad se imaginó como si se tratase de otro testigo de los acontecimientos de la Pasión, observando tanto el desconsuelo del Hijo como el de su propia Madre, lo que le permitió construir una contemplación afectiva. Su visión no estaba solo centrada en Jesús y su corporalidad, sino que su propia *psique* también emprende el camino del arrepentimiento, por lo que se solicitaba compartir el tormento de María: ¿qué fuentes arranqué de tus castísimos ojos, cuando viste a tu único hijo inocente ser atado, azotado y degollado ante ti? ¿Qué lágrimas derramaste sobre tu piadosísimo rostro cuando recibiste a tu propio Hijo, Dios y Señor tuyo, tendido en la cruz sin culpa [...]?²³

La mirada dirigida a Cristo deja paso al sufrimiento materno en una relación íntima en la que el dolor y el amor aparecen inevitablemente compartidos. Sus lágrimas se convierten en una exteriorización de la aflicción interna, en “un llanto que es signo del amor del corazón y que expresa el sentido de coper-tención física y emocional”²⁴. La emergencia de la compasión evidencia la importancia que tuvo desde el siglo XI, no solo en el ámbito litúrgico, sino en esa búsqueda afectiva e individual que manifiesta ese cambio operado desde el «ver» al «sentir» en la Baja Edad Media²⁵.

El sacrificio y fuerza que presentó la Virgen a los pies de la cruz continuó siendo explorado por otros autores, como Eadmer, quien meditó sobre la emoción de la compasión cómo el más amargo de todos los tormentos en su *De compassione Beatae Mariae pro Filio Crucifixio* en *De Excellentia Virginis Mariae Liber*:

verdaderamente atravesó tu alma con espadas de dolor, que te resultó más amargo que todos los dolores de cualquier Pasión en el cuerpo; [...] no fue nada en comparación con tu propia Pasión, que ciertamente atravesó con inmensidad todos los recovecos de tu benignísimo corazón [...]!²⁶

Desde los siglos XI-XII, por tanto, asistimos a un interés en enfatizar la compasión de la Virgen, quien llegó a experimentar un tormento propio, mayor que el de cualquier otro, abriendo paso a una insólita reflexión sobre su actuación en el Calvario. Esta quedó completamente planteada

²³ San Anselmo, *S. Anselmi cantuariensis archiepiscopi opera Omnia*, ed. Franciscus Salesius Schmitt, vol. III (Edinburgi: Apud Thoman Nelson et Filios, 1946), 8.

²⁴ Carla Bino, “Com-passione. Dalla Passione evangelica alla Passione compatita”, en *Scene: Saggi sul teatro tras testi, sguardi e attori*, ed. Carla Bino (Milán: Editoriale Educatt), 122.

²⁵ Carla Bino, “From ‘Seeing’ _to ‘Feeling’. Monastic Roots of the ‘Theatre of Mercy’ (IX-XI sec.)”, *Hortus Artium Medievallum*, no. 23 (2017): 579-589.

²⁶ Eadmer, “De compassionē Beatae Mariae pro Filio Crucifixio”, en *Patrologia cursus completus, Serie Latina*, ed. Jacques-Paul Migne, vol. 159 (París: J.P. Migne, 1853), 67.

por Bernardo de Claraval (XII) a partir de su ideal en el que la compasión podía ayudar hacia la vía del conocimiento y del amor²⁷. En *Dominica infra Octavam Assumptionis B.V. Mariae Sermo*, muestra por primera vez el término de *Compassio Mariae*, insistiendo en que el tormento de la Virgen no podía ser equiparable a otros: “Un dolor violento traspasó tu alma, de modo que hablamos de ti como más que una mártir”²⁸.

Bernardo de Claraval proponía una aflicción mayor debido a una cuestión: la Virgen sufrió anímica y corporalmente, lo que supuso que llegase a sentir el mismo tormento que su propio Hijo:

¿Y, a pesar de esto, ella se afligió al verlo crucificado? Sí, mucho. Además, ¿quién eres tú hermano, o de dónde sacas este conocimiento, si te parece más asombroso que María comparta el sufrimiento de su Hijo por su compasión que el Hijo de María sufra en primer lugar? Si él podía morir en el cuerpo, ¿por qué ella no podía morir con él en su corazón?²⁹

La óptica de la compasión mariana desafía toda perspectiva: el tormento de la Virgen es tal que llega a experimentar el de su propio Hijo, por tanto, generó una compasión como ninguna otra. Posteriormente, uno de los seguidores de san Bernardo, Arnaldo de Chartres, continuó con la comparación entre la Pasión de Cristo y la compasión de la Madre, afirmando en su *De laudibus B.Mariae Virginis*: “En la cruz, Cristo fue movido por el afecto de su madre; entonces hubo una sola voluntad [...], ambos juntos ofrecieron un holocausto a Dios: ella con la sangre de su corazón, él con la sangre de su carne”³⁰.

A lo largo del siglo XIII este ideario se trasladó al campo visual, donde comenzaron a surgir imágenes en las que se fusionaban el desmayo de María con su alumbramiento en la Crucifixión. Estas tuvieron una gran repercusión en territorio italiano, como se muestra en la escena de la *Crucifixión* en el *púlpito del Baptisterio de Pisa*, realizada por Nicola Pisano en 1260 (Fig.1). En el púlpito se desarrolló un programa marcado por la complejidad iconográfica y la comprensión de los prototipos clásicos³¹. De esta manera se pretende exponer por medio de diversos temas la idea de la Redención de Cristo, haciéndola visible a través de las siete escenas que lo conforman³², entre las que podemos destacar: la *Crucifixión*. De la misma manera, también se pretendió resaltar a la propia Virgen en su papel como corredentora.

²⁷ Fulton, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary*, 800-1200, 309.

²⁸ San Bernardo de Claraval, *Obras completas de San Bernardo. IV: Sermones litúrgicos* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos), 412-414.

²⁹ De Claraval, *Obras completas de San Bernardo. IV: Sermones litúrgicos*, 412-414.

³⁰ Arnaldo De Chartres, “*De laudibus B.Mariae Virginis*”, en *Patrologia cursus completus, Serie Latina*, vol. 189, 1727.

³¹ Max Seidel, “*Studien zur Antikenrezeption Nicolas Pisanos*”, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, no. 19 (1975): 307-392.

³² Joseph Polzer, “*The Lucca Reliefs and Nicola Pisano*”, *The Art Bulletin*, no. 46 (1964): 211-216.



Fig. 1. Nicola Pisano. *Relieve de la Crucifixión, Baptisterio de pisa.* 1260. Pisa, Italia.

Fuente: Wikimedia Commons.

En la escena de la *Crucifixión*, María aparece completamente desmayada al visualizar a su Hijo muerto. A pesar de mantener sus piernas erguidas, su cuerpo cae hacia atrás y conforma un ángulo recto; una pose muy similar a la desarrollada en el desmayo de María en las manifestaciones bizantina, como se observa en el folio 45v del *Salterio de Teodoro* (siglo XI). Sus brazos están posicionados de tal forma que señalan aspectos muy llamativos: uno de ellos los dirige hacia su corazón, que retoman las palabras de la profecía de Simeón (Lucas 2, 35), por lo que se subraya la idea de la compasión³³ -una actitud que ya estaba presente en las composiciones bizantinas, como se observa en el fresco de la *Crucifixión* del monasterio de Mavriotissa-; la otra mano está situada sobre su propio vientre, recordando cómo el dolor que sufrió durante la *Crucifixión*, e interpretado como un nuevo parto. Esta visión del sufrimiento de María comprendido, como si un dolor en un segundo alumbramiento se tratase, ha pasado desapercibida en los estudios medievales -a excepción de Amy Neff³⁴- frente a las diversas investigaciones que han tomado como punto referencial la corporalidad de Cristo. En el citado tema, la compleja carga doctrina y teológica se manifestó visualmente a través del cuerpo de María y su posición, adquirió un gran protagonismo para trasladar un mensaje: el de la salvación.

Algunos autores medievales ya se habían aproximado a interpretar la aflicción mariana en la *Crucifixión* como si fuese un parto. Uno de los primeros fue Jorge de Nicomedia (IX), quien detalló

en *Oratio VIII* en *SS. Mariam asistentem Crucis*: “[...] se avivó un inmenso incendio, las llamas que soportaba superan ampliamente los dolores del parto”³⁵. Posteriormente, Ruperto de Deutz (XII) retomó el tema en Occidente en *In Joannem*: “la santísima Virgen sufrió verdaderamente los dolores de una mujer en el parto”³⁶. No fue hasta el siglo XIII cuando Antonio de Padua acuñó en sus *Sermones* el término *partus dolorosus*: “ese fue el segundo parto, doloroso y lleno de toda amargura”³⁷. De manera que, la figura de María en la escena pisana debe entenderse como un claro reflejo de la importancia que cobra su compasión en el contexto de la redención, subrayado incluso por la actitud que presentan las Santas Mujeres -como si se tratases de unas comadronas ayudando a la parturienta-, quienes dirigen su vista al vientre materno para resaltar la importancia del mismo: es allí donde el verbo se hizo carne; es allí también de donde proviene la salvación del género humano.

La gestualidad recogida en el cuerpo de María no es trivial, ya que está ligada con el lugar que ocupa: el púlpito del interior del baptisterio. El sacramento del bautismo fue interpretado como el inicio de la vida cristiana, pero también como una nueva herramienta que introducía al espectador en la sociedad cristiana, como examinó Enrico

³³ Carol M. Schuler, *The Sword of Compassion: Images of the Sorrowing Virgin in Late Medieval and Renaissance Art* (Columbia: Columbia University, 1987).

³⁴ Amy Neff, “The Pain of Compassion: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, *The Art Bulletin* 80, no. 2, (1998): 254-273.

³⁵ Jorge de Nicomedia, “*Oratio VIII, SS. Mariam asistentem Crucis*”, en *Patrologia Graeca Cursus Completus*, ed. Jacques-Paul Migne, vol. 100 (París: J.P. Migne, 1865), 1471.

³⁶ Luigi Gambero, *Mary in the Middle Ages: the Blessed Virgin Mary: The Blessed Virgin in the Thought of the Medieval Latin* (California: Ignatius Press, 2005), 127.

³⁷ De Padua, San Antonio, *Sermones: Domingo I después de la Natividad del Señor*. Consultado el 15 de mayo de 2024. http://www.santaclaradeestella.es/BIBLIOTECA/MISTICOS/Sermones_de_san_Antonio.htm

Cattaneo³⁸. Si este sacramento fue entendido bajo esta premisa, la pila fue vislumbrada como un útero materno representado en la propia *Ecclesia* que daba vida a los nuevos hijos de Dios. Dicha óptica ya quedó establecida desde el siglo V, como símbolo del vientre de la Virgen y del útero de la Iglesia³⁹. En este sentido, León Magno, en su *Sermón LXIII*, *De Passione Domini XII*, conformó un paralelismo entre la María que dio luz a Cristo y el agua que generó al devoto: “Él es quien fecunda a su Iglesia limpia por la misma inspiración del Espíritu Santo, emanada de su madre, de modo que, por el nacimiento del bautismo, nace una multitud innumerable de hijos de Dios [...]”⁴⁰. Por lo que, la matriz de la Madre de Dios tuvo su equivalente en la propia Iglesia, cuyo seno fue fecundado para dar continuidad al proceso de gestación del devoto.

El planteamiento iconográfico pudo partir del propio arzobispo, Visconti, como *concepteur*. Desconocemos si este perteneció a alguna orden mendicante, aunque tenemos noticia de la relación que mantuvo con ellas⁴¹. Dichas órdenes, la franciscana y dominica, ejercieron un gran impulso en la cuestión de la *Compassio Mariae*, sobresaliendo principalmente los primeros. En diversas composiciones vinculadas a este círculo, se escenificó claramente la compasión mariana, así como la importancia del segundo parto acaecido en el Calvario⁴². Por ejemplo, San Buenaventura aludió en *Colaciones sobre los siete dones del Espíritu Santo*: “Por su compasión con Cristo ella pagó el precio; ya que al darle a luz no sufrió los dolores, los compensa ahora”⁴³.

La implicación en esas originales prácticas devocionales no solo se benefició de la participación de la élite eclesiástica, sino también con la inclusión más activa de los laicos en la observación religiosa en el ámbito doméstico o en comunidades por el influjo de las órdenes mendicantes. Estas propugnaron la intervención afectiva en la Pasión de Cristo y en los dolores de la Virgen, enfatizando la necesidad de sentirlo en sus propios cuerpos. En el ideario teológico franciscano la presencia del desmayo de María estaba más que definida. Surgieron no solo referencias textuales, sino también elementos visuales que se vieron impregnados por ese motivo. Un ejemplo de ello es la *Crucifixión del Salterio de Yolande de Soisson* (MS M. 729, The Morgan Library), realizado a finales del siglo XIII en Amiens para la citada noble (Fig. 2). En él se hallan cuatro representaciones distintas de la Crucifixión, entre las que destacamos la ubicada en el folio 345v.

³⁸ Enrico Cattaneo, “Il battisterio in Italia dopo il Mille”, en Gilles, Gérard, *Miscellanea Gilles Gerard Meersseman*, ed. Gérard Gilles (Padua: Antenore, 1970), 171-195.

³⁹ Paul A. Underwood, “The fountain of Life in Manuscripts of the Gospels”, *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950): 71.

⁴⁰ León Magno, “Sermo LXIII”, en *Patrología Latina*, vol.54, 356.

⁴¹ Fabienne Joubert y Jean-Pierre Caillet, “Byzantine Sources of the Crucifixion in Italy. Revisiting the Role of the Mendicants Estratto”, *Revista D’Arte*, vol. VIII (2018): 16.

⁴² Harvey E. Hamburgh, “The Problem of Spasimo of the Virgin in Cinquecento Painting of the Descent from the Cross”, *The Sixteenth Century Journal* 12, no. 4 (1981): 53.

⁴³ Hilda Graef, María. *La Mariología y el culto Mariano a través de la historia* (Barcelona: Heder, 1968), 278.

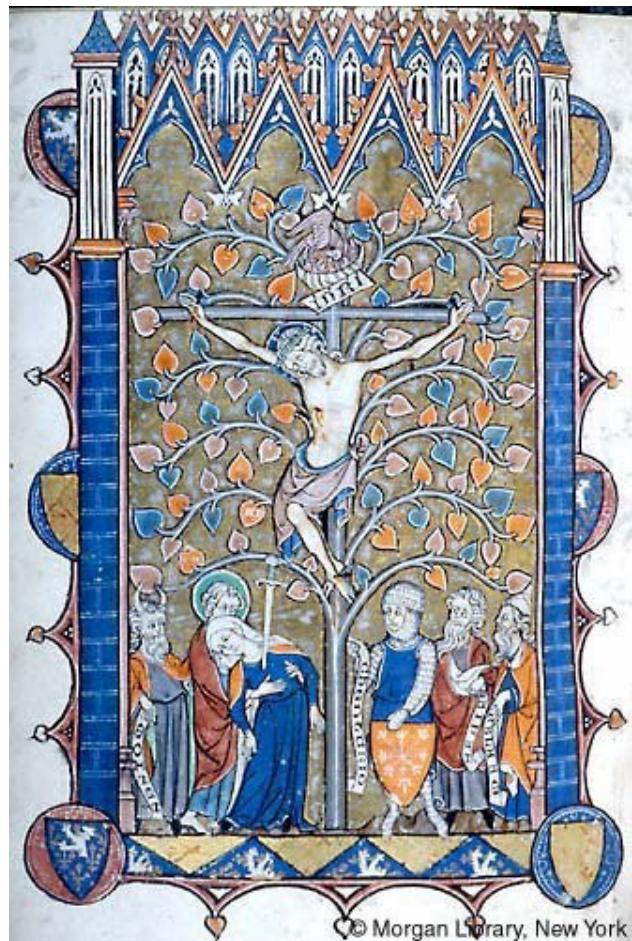


Fig.2. MS.M. 729, fol. 345v. *Crucifixión, Salterio y Horas de Yolande de Soisson*. Entre 1280 y 1299. The Morgan Library, Nueva York.

Fuente: The Morgan Library

Esta escena se mueve entre una conjunción de la narración histórica con lo simbólico. Jesús aparece crucificado en la cruz de la que se prolongan doce ramas. La parte superior de la cruz nos exhibe el letrero INRI sobre el que se sitúa un pelícano con su nido, que referencia el sacrificio de Cristo para obtener la redención. A cada uno de los lados de los pies de la cruz están situados, identificados mediante las inscripciones que aparecen, Moisés, san Juan y la Virgen, mientras que en el otro está Caifás, Balaam y el centurión. Moisés y Balaam aparecen más lejos de la cruz, quienes simbolizan el vínculo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Frente a eso, el centurión y Caifás, más próximos a la cruz, en donde el primero exhibe el reconocimiento de Jesús; el segundo, el sumo sacerdote, expone la profecía de la muerte de Jesús⁴⁴. Por último, el discípulo amado está sustentando en sus brazos a la Madre de Dios. Esta se desmaya al mismo tiempo que una espada atraviesa su corazón; una clara alusión a la profecía de Simeón para manifestar cómo su dolor es necesario para llevar la salvación⁴⁵.

La presencia de cuatro escenas del mismo tema a lo largo del salterio nos indica la importancia del mismo. Sin duda, por medio de la Crucifixión se

⁴⁴ Karen Gould, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons* (Massachusetts: Medieval Academy of America, 2014), 102.

⁴⁵ Schuler, *The Sword of Compassion: Images of the Sorrowing Virgin in Late Medieval and Renaissance Art*, 22.

exponía la necesidad de comprensión de la salvación, lo que permitió al laicado adquirir una visión mucho más optima de la redención. Esta óptica fue defendida por la orden franciscana, concretamente en aquello relacionado con la identificación personal. Aunque no solo se trató de concentrarse en la aflicción de Cristo, sino también en la compasión de la Virgen que colaboró en hacer más comprensible el significado de la redención. Es por ello que la inclusión de estas imágenes está ligada a los escritos de la orden franciscana, como propuso Karen Gould⁴⁶. Para esta investigadora, la representación debe vincularse con el escrito franciscano *Lignum vitae*, escrito en el segundo tercio del siglo XIII, y que ya era conocido en el norte francés durante el último tercio del siglo XIII.

El *Lignum vitae* propone al espectador que visualice el Árbol de la Vida, interpretado como el árbol de la cruz de Cristo, por medio de 48 meditaciones que parten desde su origen hasta su glorificación. Esta imagen le permite reflexionar sobre la necesidad de la vida y muerte de Cristo para llevar a cabo la salvación. El camino hacia lo sagrado se complementa con la visión propuesta en el capítulo destinado al misterio de la Pasión. En él se hace referencia explícita al pesar que sufrió a la Virgen: "pues conocía que tú eras la traspasada con la espada de la compasión más fuerte que si fueras herida en tu propio cuerpo"⁴⁷. Estas palabras evocan lo manifestado en la propia miniatura, en donde la inclusión de la *Compassio Mariae* propone al fiel una reflexión dirigida hacia una meditación más compasiva: el dolor de la Madre también se convierte en el otro protagonista de la salvación. Así pues, la relación entre texto e imagen nos muestra cómo se creó un complejo programa, en el que la propia representación logró convertirse en la forma visual de la palabra.

La idea de la compasión vinculada a unas prácticas religiosas femeninas aparece exemplificada en la citada representación. Esta noción nos lleva a proponer cómo la concepción y desarrollo teológico y visual de la *Compassio Mariae* estaba extendiéndose, empleándose como una herramienta espiritual más. De igual manera, la recepción de esta escena por una audiencia femenina nos lleva a preguntarnos sobre la identificación empática, en la que llegaron a asociarse con el dolor de la Madre como medio para obtener el amor y salvación de Cristo. Podemos pensar que, si la compasión fue una emoción expresada en clave femenina y que las mujeres fueron consideradas más «sensibles», estas eran capaces de sentir con más intensidad el tormento de María. A ello se suma que el énfasis expuesto en la humanidad de María y sus rasgos fisionómicos estuvieron ligados al deseo de acentuar la humanidad de Cristo para legitimar, en cierta medida, una asociación de lo femenino con lo carnal. Pese a ello, aunque existió una "feminización" de lo corporal, de la aflicción e incluso del lenguaje⁴⁸, no podemos vincular esto a una

identificación exclusivamente femenina, como observamos con el caso de la compasión de la Virgen. Hombres, mujeres, clérigos y laicos, comunidades y cofradías, todos de algún modo tuvieron la experiencia de la compasión.

La imagen del desmayo de la Virgen también se extendió hacia las cofradías, como se manifiesta en el *Tríptico: Madonna y Niño, Anunciación, Flagelación y Crucifixión* (Fig.3). Su figura dialogante en la parte central del mismo nos remite a la presencia de un ícono dentro de la propia imagen, en el que resuenan los eventos de la Pasión: a través de la mirada que dirige la Virgen no a su hijo sino a la escena de la Flagelación junto al paño de lágrimas que porta en una de sus manos⁴⁹. A su alrededor se dan presencias distintas escenas: la *Anunciación*, la *Flagelación* y la *Crucifixión*. Esta última puede dividirse en dos registros: una parte superior en la que se muestra a la Virgen y san Juan como testigos de la Pasión; en la parte inferior emerge María Magdalena a los pies de la Cruz, mientras que María está desmayándose en los brazos de las Marías. Destaca nuevamente la gestualidad que presentan las Santas Mujeres a la hora de sustentar el cuerpo de María: una de las manos vuelve a posarse en su corazón, aludiendo claramente al dolor que atravesó su alma; la otra se sitúa directamente sobre su vientre. Esta última vuelve a retomar la idea del parto doloroso de la Virgen, insistiendo en cómo la redención llega también por medio de su dolor.

Todo el *Tríptico* discurre ante escenas variadas que enfatizan la cuestión del gozo y dolor -una antítesis característica de algunas representaciones bizantinas-. La combinación tan particular de estos relatos, junto al tamaño de la propia pieza, nos dirige hacia una obra de devoción empleada en el marco de lo privado, por lo cual permitía que los usuarios de la misma lograsen recrear detalladamente cada evento. Se trataría de una imagen que pudo ser encargada y usada por algún miembro de una cofradía flagelante. Los temas nos advierten de la necesidad de discurrir sobre los escenarios más tormentosos de la vida del Redentor. Además, se configura un discurso visual de gran significado: la madre amorosa y tierna que sostiene entre sus brazos a su hijo debe ser conjugada con la visión de la madre afligida y compasiva. Su actuación emocional hacia Cristo fue una cuestión fundamental en los *laude*, composiciones poéticas litúrgicas empleadas por las cofradías para las celebraciones religiosas. Uno de los ejemplos más sobresalientes en los que se registra el suplicio materno es en la *Donna del Paradiso* del franciscano Jacopone da Todi: "Ha matado al Hijo y a la madre/ atravesados por una muerte acerada/ abrazados están/ Madre e Hijo a una misma cruz"⁵⁰. Es por ello que la presencia del desmayo de María quedaba más que justificada en esta imagen: por un lado, el camino hacia meditación más compasiva, en la que se pretendía por parte de los miembros de las cofradías recrear e imitar la Pasión sobre sí mismos, no reducida únicamente a Cristo; por otro, el protagonismo que comenzó a adquirir el pesar mariano

⁴⁶ Gould, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*, 101-102.

⁴⁷ *Obras de san Buenaventura*, ed. y trad. de L. Amorós, M. Aperribay y M. Oromoí, vol. II (Madrid: Biblioteca de Autores Crisitianos, 1946), 329.

⁴⁸ Caroline Walker, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (California: University of California Press, 1984), 139.

⁴⁹ Hans Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2010), 489.

⁵⁰ Jean-Pierre Labarrière *De la Europa carolingia a la era de Dante* (Madrid: Ediciones Akal S.A., 1997), 52.



Fig. 3. Tríptico: *Madonna y Niño, Anunciación, Flagelación y Crucifixión.* Mediados del siglo XIII. Art Museum, Princeton.

Fuente: Art Museum, Princeton.

en este contexto del siglo XIII. Por consiguiente, el contenido y los matices que se presentan en la citada imagen responden a la necesidad de implicar al devoto en la misma, ofreciéndose la compasión de la Virgen como un modelo ético.

A fin de cuentas, el siglo XIII se propone como la verdadera eclosión de la integración de la compasión mariana en la cultura visual. No obstante, la relevancia adquirida en esta centuria, se mantuvo a lo largo del ocaso medieval, vinculada a la emergencia de nuevas corrientes espirituales que acaecieron, como la *Devotio Moderna*. Esta insólita corriente devocional estuvo marcada por un deseo de alejarse de las grandes solemnidades para concentrarse en la meditación interior, privada e individual. Lo anterior se tradujo en una original forma de interpretar y vivir la práctica religiosa. En este marco, los textos de los siglos XII y XIII en los que se relató el significado de la compasión mariana, permanecieron también en la citada corriente al proponerse como una herramienta eficaz para suscitar una mayor empatía interior de la audiencia. Sentir el tormento de la Madre de Dios permitió una identificación con los eventos desde una óptica espiritual y afectiva.

3. Conclusiones

Participar afectivamente en la emoción del otro, entendiéndola como una propia y mutua, es lo que se comprendió como compasión. Esta, que ya era conocida en la Antigüedad, estuvo marcada por

una definición ambigua, cambiante. En el transcurso de la Edad Media, la compasión ya se planteó en los tratados médicos y en los escritos teológicos. En estos últimos se ligó, entre otras cuestiones, a la figura de María. La compasión de la Virgen fue vista como una pasión que sufrió física y anímicamente en el discernir de los eventos de la Pasión. Sufrió y padeció con su Hijo, haciendo que su dolor fuese el suyo propio, eliminando las fronteras y los límites corporales. De esta forma, la *Compassio Marie* fue el resultado de un giro afectivo en la piedad occidental durante los siglos XI-XII, en la que numerosos teólogos se interesaron en definir y precisar la citada emoción. La relación maternofilial entre la Virgen y Cristo condujo hacia una reflexión sobre sus emociones. Justamente, las posibilidades que esta ofreció acabaron trasladándose hacia la práctica devocional. Entre estas, la compasión mariana gozó de un gran éxito. Fue interpretada y contemplada desde una perspectiva en la que predominó el amor y la aflicción. De hecho, su sentimiento pasó a ser descrito como si se tratase de un segundo alumbramiento, sufrido durante el calvario, en el que participa de la salvación de los devotos: si el primero estuvo exento de pesar, el segundo estuvo dominado por él.

La *Compassio Mariae* fue impregnando la liturgia y la literatura, pero también las imágenes en las que paulatinamente se fue reflejando su dolor a través de sus actitudes y su posición corporal: su desmayo. A lo largo del siglo XIII, diversas

representaciones de la Crucifixión hicieron protagonista no sólo a Cristo, sino a la compasión de su madre, siendo empleada y experimentada por una audiencia heterogénea, en un cuadro devocional público y privado. Así pues, la compasión fue compartida entre los devotos, viendo en ella un modelo a seguir: el de la Virgen.

4. Fuentes y referencia bibliográficas

- Belting, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2010.
- Barton, Ulrich. *Eleos und compassion: Mitleid im antiken und mittelalterlichen Theater*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- Bino, Carla. "Com-passione. Dalla Passione evangelica alla Passione compatita". En *Scene: Saggi sul teatro tra testi, sguardi e attori*, editado por Carla Bino, 105-131. Milán: Editoriale Educatt.
- Bino, Carla. "From 'Seeing' to 'Feeling'. Monastic Roots of the 'Theatre of Mercy' (IX-XI sec.)". *Hortus Artium Medievalium*, no. 23, (2017): 579-589. DOI: 10.1484/J.HAM.5.113706
- Boquet, Damien y Nagy, Piroska. "Medieval Sciences of Emotions during the Eleventh to Thirteenth Centuries: An Intellectual History". *Osiris*, n.º 31 (2016): 21-45. DOI: 10.1086/688041
- Boquet, Damien y Lett, Didier. "Les émotions à l'épreuve du genre". *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, no. 47 (2018): 7-22. DOI: 10.4000/clio.13961
- Byers, Sarah Catherine (2012): *Perception, Sensibility, and Moral Motivation in Augustine: A Stoic-Platonic Synthesis*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CBO9781139086110
- Cattaneo, Enrico. "Il battisterio in Italia dopo il Mille". En *Miscellanea Gilles Gérard Meersseman*, editado por Gérard Gilles, 171-195. Padua: Antenore, 1970.
- De Claraval, san Bernardo. *Obras completas de San Bernardo. IV: sermones litúrgicos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2008.
- De Chartres, Arnaldo. "De laudibus B. Mariae Virginis". En *Patrologia cursus completus, Serie Latina*, editado por Jacques- Paul Migne, vol. 189, 1725-1732. París: J.P. Migne, 1854.
- De Hipona, san Agustín. *La Ciudad de Dios*, Madrid: Imprenta Real, 1793.
- Delaurenti, Béatrice. "Jalons pour une histoire de la "compassio": controverses philosophiques et médicales sur la contagion du bâillement au XIV e siècle". *Recherches de théologie et philosophie médiévales* 79 (2012): 149-194.
- Delaurenti, Béatrice. *La contagion des émotions. Compassio, une énigme médiévale*. Paris: Classiques Garnier, 2016. DOI: 10.15122
- Delaurenti, Béatrice. "Emotional Contagion: Évrart de Conty and Compassion". En *Affective and Emotional Economies in Medieval and Early Modern Europe*, dirigido por Andreea Marculescu y Charles-Louis Morand, 107-126. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2018. DOI: 10.1007/978-3-319-60669-9_6
- De Nicomedia, Jorge. "Oratio VIII, SS. Mariam asistentem Crucis". En *Patrologia Graeca Cursus Completus*, editado por Jacques- Paul Migne, vol. 100, 1457-1487. París: J.P. Migne, 1865.
- Eadmer. "De compassione Beatae Mariae pro Filio Crucifixio". En *Patrologia cursus completus, Serie Latina*, editado por Jacques-Paul Migne, vol. 159, 566-567. París: J.P. Migne, 1853.
- Feros Ruys, Juanita. "An Alternative History of Medieval Empathy: The Scholastics and compassion". *Emotions: History, Culture Society* 2, no. 2 (2018): 192-213. DOI: 10.1163/2208522X-02010019
- Fulton, Rachel. *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*. Columbia: Columbia University Press, 2002.
- Gambero, Luigi. *Mary in the Middle Ages: the Blessed Virgin Mary: The Blessed Virgin in the Thought of the Medieval Latin*. California: Ignatius Press, 2005.
- Gould, Karen. *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*. Massachusetts: Medieval Academy of America, 2014.
- Gámez Salas, José Miguel. "Devotio Moderna y Compassio Mariae en la obra de Rogier van der Weyden (1399/1400-1464)". En *Mover el alma: las emociones en la cultura cristiana (siglos IX- XIX)*, coordinado por F. Javier Campos, vol. II, 669-688. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2022.
- Graef, Hilda. *María. La Mariología y el culto Mariano a través de la historia*. Barcelona: Heder, 1968.
- Hale, Rosemary. "Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Devotional Memoirs". *Mystics Quarterly* 16, no. 4, (1990): 193-203.
- Hamburgh, Harvey E. "The Problem of Spasimo of the Virgin in Cinquecento Painting of the Descent from the Cross". *The Sixteenth Century Journal* 12, no. 4 (1981): 45-75.
- Joubert, Fabienne y Caillet, Jean-Pierre. "Byzantine Sources of the Crucifixion in Italy. Revisiting the Role of the Mendicants Estratto". *Revista D'Arte*, vol. VIII (2018): 1-21.
- Kubartová, Eliška. *Medieval Laments of the Virgin Mary: Text, Music, Performance and Genre Liminality*. Leeds: Arc Humanities Press, 2023. DOI: 10.2307/jj.3129721
- Labarrière, Pierre-Jean. *De la Europa carolingia a la era de Dante*, Madrid: Ediciones Akal S.A., 1997.
- Langum, Virginia. "The Wounded Surgeon: Devotion, Compassion and Metaphor in Medieval England". En *Wounds and Wound Repair in Medieval Culture*, editado por Larissa Tracy y Kelly DeVries, 269-290. Leiden: Brill, 2015. DOI: 10.1163/9789004306455_014
- Magno, León. "Sermo LXIII". En *Patrologia cursus completus, Serie Latina*, editado por Jacques-Paul Migne, vol.54, 353-357. París: J.P. Migne, 1846.
- Marrow, James H. *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformation of Sacred Metaphor*. Maastricht: Van Ghemmert Publishing Company, 1979.
- McNamer, Sarah. *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011. DOI: 10.9783/9780812202786

- Mirquet, Françoise. *An Early History of Compassion: Emotion and Imagination in Hellenistic Judaism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Neff, Amy, "The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross", *The Art Bulletin* 80, no. 2, (1998): 254-273. DOI: 10.2307/3051232
- Nussbaum Martha, "Compassion: The Basic social emotion", *Social Philosophy and Policy* 12, no. 1 (1996): 27-58. DOI: 10.1017/S0265052500001515
- Obras de san Buenaventura, edición y traducción de L. Amorós, M. Aperribay, y M. Oromoí, vol. II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Polzer, Joseph. "The Lucca Reliefs and Nicola Pisano". *The Art Bulletin*, no. 46, (1964): 211-216.
- San Anselmo. *S. Anselmi cantuariensis archiepiscopi opera Omnia*, vol. III, ed. Schmitt, Franciscus Salesius, Edinburgi: Apud Thoman Nelson et Filios, 1946.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo. "Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen: el valor de la imagen como elemento de persuasión". *Cuadernos de arte e iconografía*, no. 7 (1991): 167-185.
- Schuler, Carol M. *The Sword of Compassion: Images of the Sorrowing Virgin in Late Medieval and Renaissance Art*. Columbia: Columbia University, 1997.
- Seidel, Max. "Studien zur Antikenrezeption Nicolas Pisanos". *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, no. 19 (1975): 307-392.
- Sticca, Sandro. *The Planctus Mariae in the dramatic tradition of the Middle Ages*. Georgia: University of Georgia Press, 1998.
- Tracy, Kisha G. "Maternal Lament and Misremembering in Dispute between Mary and the Cross". En *Grief, Gender and Identity in Middle Ages: Knowing Sorrow*, editado por Lee Templeton, 37-52. Leiden: Brill, 2022. DOI: 10.1163/9789004499690_004
- Underwood, Paul A. "The fountain of Life in Manuscripts of the Gospels". *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950): 41-138.
- Villar Ezcurra, Alicia. "La ambivalencia de la compasión". En *Pensar la compasión*, coordinado por Miguel García- Baró y Alicia Villar Ezcurra. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2008.
- Walker, Caroline. *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. California: University of California Press, 1984.
- Walker, Caroline. *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. California: University of California Press, 1988.