

UNA PROPUESTA DE RELACIÓN TEXTO-IMAGEN: «LAS MADRES DE LOS SANTOS INOCENTES» Y LA ICONOGRAFÍA DE LA PASIÓN EN LA PINTURA ITALIANA DEL SIGLO XIV

ROSA ALCOY

En el ámbito de la crucifixión de Cristo, un tema bien conocido es el de María y las santas mujeres. La Virgen y sus acompañantes tradicionales aparecen con regularidad en las imágenes producidas desde el período que calificamos de Gótico. Su protagonismo alcanzará normalmente los ciclos de la pasión, muerte y resurrección de Cristo.¹ El coro femenino que rodea a la madre va a componerse en base a estos personajes, que se identifican con las santas mujeres, a menudo con las tres marías.

María Magdalena, entre ellas, puede significarse con rasgos especialmente característicos. Podemos hallarla disociada del grupo que habrá de definir para las otras y convertirse así en una figura dotada de cierta autonomía.² En este sentido, su acción no se subordina a la Virgen del mismo modo en que lo harán las actuaciones de las que quizás hay que reconocer como María Cleofás y María Salomé. Las últimas son consideradas a veces hermanas de la madre de Cristo.³ Partiendo de la idea

1. Al respecto pueden consultarse los textos tradicionales de E. Mâle y M. G. Millet, también L. Réau y G. Schiller. Advertiremos de entrada que no hemos tenido ocasión de consultar ningún estudio centrado exclusivamente en el papel que jugaron las santas mujeres, aunque la referencia a ellas debe considerarse muy frecuente, constante al tratar ciertos temas a los que quedan vinculadas de forma necesaria. Sobre todo en los ciclos citados y de modo generalizado a partir del gótico.

2. La Magdalena, además de ser una de las tres Marías que normalmente acompañarán a la Virgen, es una figura con personalidad propia. Por tanto, dada su importancia a lo largo del Nuevo Testamento, no es de extrañar que adquiera rasgos y adopte actitudes que permitan sea reconocida en las imágenes. Una constante suficientemente advertida es su situación a los pies de Cristo crucificado. Giotto y Simone Martini recogen ya esta idea que va a repetirse con regularidad en el marco italiano. Podría componerse una larga lista de ejemplos, nos limitaremos a subrayar que, a veces, cuando no existe espacio para las otras Marías, no se prescinde de la Magdalena que sigue abrazada a la cruz entre la Virgen y San Juan (Vid. el caso en Turino Vanni, tabla reproducida por Vigni, G., *Pittura del Due e Trecento nel Museo de Pisa*, Palermo, 1950, tav. XXVI. Ejemplo para el que hallaríamos precedente entre las producciones de P. Lorenzetti y seguidores).

3. Una primera aproximación a este tema a partir del evangelio de San Juan (Cap. XX, 25). Las citas de la Biblia serán tomadas de la Vulgata latina traducida al español por F. Torres Amat, Madrid, 1980. En cuanto a las hermanas de la Virgen es un asunto en el que se debiera profundizar teniendo en cuenta también otras escenas de la vida de María. El pseudo-Buenaventura comenta la presencia al pie de la cruz de las dos hermanas (Vid. *Meditations sur la vie de Jésus-Crist*, París, Lyon, s.d., p. 405), pero hará refe-

de tres Marías, sólo restan dos figuras en las que apoyar el sentir de la Virgen durante la pasión. Concretamente en las representaciones que nos la muestran al pie de la cruz, pues la Magdalena, con mucha frecuencia en lo italiano, introduce su propia forma de expresar el dolor por la muerte del crucificado.⁴

Magdalena se abraza a la cruz, levanta los brazos desesperada,⁵ estira sus cabellos... Ella se destacará de una u otra forma de aquellos personajes que acuden en socorro de la Virgen, sosteniéndola cuando desfallece. Lógicamente el trío que se ha definido en torno a la madre pierde parte de su consistencia, sin embargo, podría atenderse también a una serie de obras en las que tendremos tres mujeres nimbadas en derredor de María, y ello aunque la Magdalena asista al acontecimiento sin integrarse en el citado grupo. En algún caso, existirían razones para cuestionar este proceder, preguntándonos si una de las tres no ejerce el papel que de hecho correspondería a la Magdalena. Con todo, la ambigüedad y las variantes acumuladas sobre la referencia a las acompañantes de la Virgen puede entretenerse desde un principio. Se habla habitualmente de tres santas mujeres entre las que se incluía la pecadora arrepentida, no obstante, cuando se le da un mayor realce y se la considera independientemente del grupo más homogéneo de las Marías, situadas de forma genérica, faltará siempre una persona para que sea factible contar tres mujeres que, junto a la Madonna, impiden su caída después de producido el desmayo.

Advierto sobre tales particularidades porque en algunas figuraciones de la crucifixión hallaremos hasta cinco mujeres nimbadas, teniendo en cuenta a la Virgen, claro está.⁶ Ahora bien, no va a ser este coro, todavía bastante reducido, fa-

rencias a las «mujeres» que constantemente amparan a la Virgen en otros momentos de su relato (Vid. huida a Egipto, p. 37). El nacimiento de Jesús (adoración de los pastores) es otro episodio con interés, si se pretende estudiar el protagonismo de estas santas en función de su parentesco con María. De nuevo ante la cruz Vid. «Lauda del Viernes Santo», en *Letteratura italiana. Storia e Testi*, Vol. 10, *Poeti Minori del Trecento*, Milano, 1952, a cura di Natalino Sapegno, pp. 1033 ss. en que se hace referencia a las «sorores» de María y a su diálogo con ella.

4. Se ha visto como rompía con el grupo unificado que describían la Virgen y las que tal vez actúan como sus hermanas. Para ejemplificar la cuestión puede verse ahora la diferencia entre un tríptico relacionado con Duccio di Buoninsegna (c. 1300-1310) y la pieza conocida como díptico de la «Osservanza» dependiente de Paolo di Giovanni Fei (ambas en *Il Gotico a Siena, miniature pitture orficerie oggetti d'arte*, Florencia, 1982, p. 91 y p. 297 respectivamente). No nos detendremos aquí en una descripción detallada de las variantes vertidas en función de estos personajes, pero es necesario tenerlas en cuenta dado que desde ellas hay que observar la configuración de gestos y actitudes en otras figuras que pronto harán notar su presencia.

5. El dolor de la Magdalena es un dolor más independiente, sus gestos también lo serán. Era un hecho sabido que después de la Virgen fue precisamente ella la que más sufrió por la muerte de Cristo. Para San Bernardo es la misma Virgen la que se hace eco de ello, entre las mujeres que lloraban a Cristo «erat Maria Magdalena, quae super omnes alias excepta illa quae loquitur tecum dolebat...» (Vid. *Liber de Passione Christi et doloribus et plantibus matris ejus*), en Migne, *Patr. Lat.*, Vol. 182, col. 1135). En este párrafo hace también mención de las hermanas de la Virgen.

6. Entonces podemos contar nuevamente tres Marías que al menos en potencia serían capaces de rodear a la madre del crucificado, además de la Magdalena (Vid. fresco de Cimabue en la Iglesia superior de Asís, en Thoby, P., *Le Crucifix des origines au Concile de Trente, Etude iconographique*, Nantes, 1959, pl. XCVII, y p. 139, un ejemplo de la segunda mitad del xiv en Marle, R. van, *The development of the Italian Schools of Painting*, La Haya, 1923-38, Vol. V, p. 275, fig. 180. El caso de los cinco nimbos femeninos se repite asimismo para el descendimiento (Vid. Piedad atribuida a Pacino di Bonaguida, en Antal, F., *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, 1963, lám. 23, en contacto con A. Lo-

miliar en muchos sentidos, el que centre el presente trabajo. Lo que verdaderamente interesará aquí será todo aquello que lo prolonga o lo amplía, todo aquello que se perfilará como caja de resonancia de este núcleo inicial.

El conjunto de personajes dependientes de la Virgen tiene una importancia de primera línea en la iconografía gótica de la crucifixión, más allá de exclusiones o variantes con importancia mayor o menor. Sin necesidad de ir demasiado lejos, destacaría su frecuencia cuando de hacer estadística se trata. Junto a las Marías restará por estudiar el papel de San Juan, otro entre los que son capaces de permanecer fieles en el día señalado para la muerte de Cristo. Las presencias al pie de la cruz no desmienten su interés cuando hay que juzgar la actitud de las mujeres que seguían al dios hombre, actitud contrapuesta a la que se escenifica para los apóstoles a partir del prendimiento o beso de Judas.⁷

La complejidad del asunto centrado en la ejecución de Cristo se incrementó progresivamente en el transcurso de los años del Gótico. Al menos el número de personajes y escenas compuestas en función de ellas alcanza un grado bastante regular de complejidad. Se intenta reproducir gracias a ella las diversas dimensiones de un gran acontecimiento. En el curso del siglo XIV, el ámbito europeo (Italia de forma sobresaliente), permitirá que se aunen esfuerzos para estructurar una panorá-

renzetti, Mâle, E., *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, p. 28, fig. 21, para el «Maestro de San Martino a la Palma», Fremantle, R. *Florentine gothic painters from Giotto to Masaccio*, London, 1975, figs. 139 y 140; también habría que recordar las escenas de la capilla de San Miguel en Pedralbes, pero el hecho se dará, por otra parte, en obras todavía tan claramente bizantinizantes como el retablo de la Pasión procedente del Convento de Santa Clara (Mallorca). Cuatro mujeres, dejando aparte a la Virgen, las tenemos en los frescos de la catedral de Aquileya o en los Mosaicos venecianos de San Marcos (Vid. la crucifixión en estos últimos, Weidlé, W., *Mosaici Veneziani*, Milano, 1956, fig. 71). Tampoco es extraño que dichas figuras carezcan de nimbo (Vid. Maestà del Museo del Duomo de Siena, escenas de la subida al Calvario y crucifixión). Se confunden en este caso con otras mujeres a las que vamos a referirnos más abajo. Sin embargo, no son inexistentes los ejemplos que, dependiendo de la escuela del propio Duccio y de su Maestà, nos muestran un buen número de «santas» mujeres. Son cuatro en el Maestro del Monte Oliveto (incluida Magdalena), pero son ya cinco en el Maestro de Vertine (Vid. Stubblebine, J. H., *Duccio di Buoninsegna and His School*; Princeton, 1979, figs. 214 y 287). Tampoco es desconocido este proceder en Niccolò di Pietro Gerini, donde son también cinco las mujeres que restan nimbadas una vez advertida la presencia de María. (Vid. Marcucci, L., *Gallerie Nazionale di Firenze, I dipinti toscani del secolo XIV*, Roma, 1965, fig. 66). Quizás el número de variantes no debiera dejarse tan superficialmente indicado, ahora bien no ha sido éste el centro de nuestro estudio. Con todo, lo que sería evidente es el despego de una norma demasiado fija. El conjunto de mujeres a las que se concedió el nimbo no fue estable durante el período gótico, aunque sí pudiera determinarse un esquema privilegiado o más frecuente que otros, intuimos que dicho esquema tampoco había presentado una ley estricta con anterioridad (en el Códice de Rábula, Bibl. Laurenciana de Florencia, las tres mujeres que se perfilan, desplazadas de la zona correspondiente a San Juan y a la Virgen, no han sido aureoladas, Vid. Talbot Rice, D., *Art of the Byzantine era*, London, 1981, fig. 26). Los textos debieron interpretarse conforme a la ambigüedad que veremos los caracteriza, y no es sorprendente que variaran los criterios iconográficos llegado uno u otro caso.

7. Es fácil hallar vertida en los textos la opinión de que, si bien los apóstoles huyeron temerosos, las mujeres permanecieron junto a Cristo, se dirá asimismo que si la aflicción llegó por una mujer también por la mujer llega la alegría, y hasta cierto punto es algo que ella misma gana para sí y para los otros (Vid. Homilía de Leoncio de Constantinopla, en Aubineau, M., *Homelies pascales*, París, 1972, p. 373, y *Obras de San Juan Crisóstomo. Homilias sobre San Mateo*, Madrid, 1946, p. 702), porque es la que más pruebas dio de su valor. En cuanto a San Juan, únicamente subrayar que puede formar parte del grupo de Marías que sostiene a la Virgen, tal vez en algún caso sustituye a la Magdalena en una función que le había atribuido el Pseudo-Buenaventura (Vid. crucifixión de Giotto en Padua o la obra de Bernardo Daddi, en Marcucci, L., Op. cit., fig. 12, además Andrea Vanni, en Marle, R. van, Op. cit., Vol. II, p. 442, fig. 289).

mica sumamente intrincada de lo que era para algunos la muerte más trascendental de la Historia. Una muerte que debía pensarse en todos sus planos (también los que atañían al presente). En concreto había que atender a su dimensión gráfica en el marco de un orden prefijado, pero todo orden puede ser sujeto a variaciones, o como mínimo era factible pulir y ultimar sus componentes poco a poco y sin menospreciar los comentarios a unos textos que aparecían fundamentales.⁸

En un tipo de ordenación en que se atiende a jerarquías y ejes estrictos de simetría, que distingue entre polos opuestos conceptualmente, la ubicación de los personajes no será casi nunca indiferente. Si los emplazamientos no quedan siempre fijados en función de la conciencia de su valor, la ubicación constante en una determinada zona del plano señala la existencia de una tradición en la que reconocer el seguimiento de esos contenidos, su aceptación generalizada. Desde esta perspectiva intentaré especificar la interpretación del espacio que, a la derecha de Cristo, se reserva a la Virgen y el conjunto de aquellas mujeres que la servían.⁹

Como insinuaba más arriba es precisamente la ampliación del grupo de las santas mujeres lo que va a centrar el presente análisis del tema, aunque más que ampliación de este grupo hay que advertir incremento del número de mujeres, sin más, que asiste a la crucifixión de Cristo. No será necesario que las mismas sean «santas». Sencillamente hay que explicar por qué razón cuando salimos del arte del XIII para empezar a introducirnos en el siglo XIV, algunas escenas tales como el descendimiento, el entierro de Cristo, o la propia crucifixión, se hacen eco de la presencia de un crecido número de personajes femeninos.¹⁰ Si se determina que la causa obe-

8. A modo de ejemplo tendríamos a la vista la crucifixión de P. Lorenzetti en la Iglesia Inferior de Asís, o el gran aparato que despliega Andrea de Firenze en la capilla de los españoles (Vid. Thoby, P., Op. cit., pls. CXXX y CXXIX). Por otro lado, junto a los grandes frescos no se menospreciarán las pequeñas tablas que a menudo son capaces de reseñar la riqueza temática y formal a que aquéllos dan cabida, incluyen en consecuencia el asunto que intentamos delimitar.

9. Sobre algunas contraposiciones que se dieron con anterioridad al periodo que ahora nos afecta más directamente Vid. Yarza, J., «Iconografía de la crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Vol. XLVII, 1974, pp. 13-37. Sobre todo, puede interesarnos la significación del margen a la derecha de Cristo en contraposición al izquierdo, aunque el trasfondo de dicha oposición varíe del mismo modo que se transforman los planos de la representación y aparecen nuevas figuras. En definitiva, retendremos las contextualizaciones de un área positiva en la zona que vemos a nuestra izquierda, aun cuando el efecto narrativo lleve en el marco del gótico a positivaciones bastante más complejas de lo que sería un enfrentamiento radical entre dos espacios. Debe tenerse en cuenta el intento de ruptura con una superficie bidimensional, por consiguiente van a abrirse los fondos en profundidad y existirá también un espacio que envuelve la cruz. No obstante, la separación de ámbitos seguirá dándose en más de una ocasión, e incluso la Magdalena al abrazar la cruz toma a veces una orientación afín a la derecha de Cristo (Vid., Marle, R. van, Op. cit., Vol. III, p. 191).

10. M. G. Millet, en *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV, XV et XVI*, Paris, 1916, dedica un apartado a las hijas de Jerusalén (pp. 376-8). En las pinturas de Maiteca (fig. 390) nada permite reconocer a la Virgen, será entre los maestros del Trecento italiano donde las «hijas de Jerusalén» aparezcan encabezadas por la madre de Cristo. Millet hace especial mención de Duccio que en sus producciones multiplica el número de mujeres relacionadas con el ciclo de la pasión. Estos Maestros seguirían, según él, los escritos del Pseudo-Buenaventura. En lo fundamental se continúa siendo fiel a la tradición de los evangelios ilustrados. Se marca por tanto la existencia de una pauta preexistente que ahora se enriquece. Sin embargo, no sólo Siena debió profundizar en el tema de las «hijas de Jerusalén» existen otros casos dentro de la primera mitad del siglo XIV, y aún antes, que pueden resultar problemáticos. Sobre el eje de bizantinismos y orientalismos hay que contar con nuevas guías a la resolución de la iconografía que nos ocupa, pero quizás no resulte suficiente explicar con éstos la importancia que adquiere progresivamente el referido motivo.

dece exclusivamente al aumento de la complejidad global de los conjuntos estudiados, se dejarán de lado otras soluciones que, quizás, especificaran los términos de la aproximación al cambio de contenido (o refuerzo de contenidos preexistentes) implicado en cada variante.¹¹

Como se ha dicho no es propiamente una dilatación del esquema compuesto por las santas mujeres y la Virgen, aun cuando este proceder sea detectable, no nos preocupa por el momento. La variación del número de Marías no afecta su disposición junto a la Virgen, ni el carácter que se les atribuye. La incógnita se desplaza desde la nueva perspectiva al juego dado por el que definiremos como segundo coro de la Virgen. Desde ahora, habrá que empezar a apuntar algunas hipótesis sobre el comportamiento y composición de esta segunda esfera que envuelve a la madre de Cristo. La identificación iconográfica de los personajes que la integran puede ser un primer camino a recorrer. En este plano no dejan de patentizarse dificultades nacidas de la falta de definición precisa con que, en otros marcos, se abordará este tema que aquí nos interesa comentar en tanto que imagen. Nos hará falta alguna guía, admitir el carácter positivo de las mujeres que circundan a María puede ser un punto de arranque sobre el que disponerse a la interpretación.¹²

Nos enfrentamos a un coro que acota las acciones de la Virgen y hay que pensar en ella como segundo personaje de las crucifixiones, además de su posición destacada en otras escenas relativas al mismo ciclo, en que se recoge la muerte del dios-hombre. La escuela sienesa de pintura nos ofrece más de un ejemplo de la expansión del coro que se quiere trágico, por ejemplo, en las plañideras de la muerte de Cristo que aparecen, en número significativo, en las «historias» de la pasión del Museo del Duomo de Siena.¹³ Tan sólo considerando esta obra, y las tablas que de ella forman parte, se advierte la razón por la cual no debe extrañar que cuando se hable del grupo de mujeres que recogen en sí mismas el dolor que tiene centro en la

11. Si invertimos la perspectiva, investigaríamos sobre la existencia de producciones complejas en las que el número de mujeres presentes puede considerarse más o menos tradicional u ortodoxo, no equiparable a algunas obras que aquí se citarán. Por otro lado, tenemos realizaciones relativamente sencillas que no suprimen la referencia a estos personajes femeninos que no son propiamente las «santas mujeres», si bien hemos visto es factible se confundan con ellas (Vid. Maestà de Duccio) en algunos casos.

12. Puede partirse de un estudio de sus gestos y actitudes. Sobre las fuentes del «nuevo» tipo de expresividad habría que recordar algunas páginas de Panofsky, E., en *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975, p. 225. Vid. asimismo Barasch, M., *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, Nueva York, 1976, pp. 57-94. El comportamiento de las «hijas de Jerusalén» supone el lamento y llantos por la muerte de Cristo, es decir, se mantiene el tono impuesto por la Virgen y las santas mujeres. Cuando la expresión de dolor es menos marcada en estas últimas es lógico que el carácter de las primeras esté todavía menos definido.

13. En la órbita de Duccio Vid. Stubblebine, J. H., Op. cit., figs. 145, 157, 213, 214, 413, 430 y Marle, R. Van, Op. cit. Vol. II, figs. 80, 75, 94. Para Simone Martini destacaremos las tablas del políptico Orsini (Contini, G., *L'opera completa di Simone Martini*, Milano, 1970, tavs. LVIII y LX, y fig. 28). A partir de aquí atenderíamos a obras relacionadas con Lippo Memmi (Marle, R. van, Op. cit., Vol. II, fig. 179) o Barna (Schiller, G., *Iconographie of Christian Art*, Londres, 1972, Vol. II, fig. 509). En estrecha dependencia del «Barna» Vid. la crucifixión de Andrea di Bartolo, en Lane Faison, S., «A note on a sienese resurrection», *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1941, pp. 97-103, fig. 2, p. 97. Ejemplos más tardíos: Paolo di Giovanni Fei (Zeri, F., «Appunti sul Lindenau-Museum di Altenburg», *Bolletino d'Arte*, 1964, pp. 45 ss. fig. I). No falta el caso en contacto con Taddeo di Bartolo o dependiendo de Gregorio di

Virgen, no sea para ceñirse exclusivamente a la crucifixión, sino a un ciclo de la pasión que nos lleva hasta el entierro de Cristo. Establecer el marco en que se mueven puede ser un factor más que nos ayuda a reconocerlas. Las implicaciones de los distintos planos de la narración y la presencia en los mismos de las figuras estudiadas podrían ser decisivos hasta cierto punto. Por otra parte, tampoco Giotto fue ajeno a la multiplicación del número de mujeres que siguen el curso de la pasión, baste con recordar el llanto sobre el Cristo muerto de la capilla Scrovegni en Padua. En el margen a nuestra izquierda converge un grupo bastante compacto de personajes femeninos que cerrando este lado de la composición tienen en común sus actitudes de dolor.¹⁴

Partiendo de lo realizado en las escuelas de la Toscana, ya hemos citado Florencia y Siena, pero no tenemos por qué prescindir de otros centros,¹⁵ los casos reseñados podrían reproducirse sin excesivas dificultades. Incluso en ámbitos que no son el de la pintura hallaremos ejemplos con facilidad.¹⁶ Se trata de un asunto, o mejor dicho, de un aspecto parcial de la iconografía que atañe al ciclo de la pasión que podemos considerar muy extendido y ya firmemente asentado en la Italia de principios del siglo XIV. A lo largo del Trecento sus prerrogativas se afianzan y quizá nos sea dado analizar su progresión hasta ver inmiscuidos en ella aquellos centros que reciben el influjo de la propia Italia.

Cecco di Luca a los que añadir los trípticos que M. Meiss analiza en «Italian primitives at Konopiste», *Art Bulletin*, 1946, figs. 5-6 y 10. Para iniciar una aproximación a los Lorenzetti Vid. Previtali, G., *La fortuna dei primitivi*, Turín, 1964, fig. 53, Grandi, C., *Pietro Lorenzetti*, Roma, 1958, Vid., también en el ámbito lorenzettiano *Il gotico a Siena...*, Op. cit., pp. 253-4. Sobre la problemática «Ugolino Lorenzetti»-«Bartolomeo Bulgarini» Vid. Meiss, M., «Bartolomeo Bulgarini altrimenti detto "Ugolino Lorenzetti"?, *Rivista d'Arte*, Vol. XVIII, 1936, pp. 113-36.

14. Vid. Gnudi, C., *Giotto*, Milano, 1959, fig. 114 (aunque en esta imagen se trata sólo de una suposición que cobra cuerpo en la escena de las lamentaciones sobre el Cristo muerto, fig. 116). Sobre la base de lo que conocemos, el desarrollo que alcanzó nuestro tema en el marco florentino no hace factible equiparar su trascendencia a la del ámbito sienés. Sin embargo, su proyección se manifiesta, sobre todo cuando el balance tiene en cuenta la obra de Giotto, pintor que haría suyo el tema en fechas tempranas (1304-6), según Gnudi 1305-13, Op. cit., pp. 256-62. a comparar con las ofrecidas para Duccio (1308-11). Desde Giotto es lícito pasar a la escultura, a los Pisano en concreto Vid. Carli, E., *Il pulpito di Siena*, Bérgamo, Milán, 1943, Seidel, M., *Giovanni Pisano: Il pulpito di Pistoia*, Florencia, 1965. En el púlpito del baptisterio de Pisa Nicola esculpe un total de seis mujeres (c. 1260), número que repite Giovanni en Pistoia (1301). Sin embargo el hecho de que no se hayan nimbado nos impide saber si se establecía diferencia entre «santas mujeres» e «hijas de Jerusalén» (u otro tipo de acompañantes).

15. Pisa y las pinturas de Camposanto tienen interés (Vid., Marle, R. van, Op. cit., Vol. V, p. 222, fig. 144), en especial el grupo de la crucifixión que ha sido relacionado por E. Carli con G. di Nicola da Pisa (en *Il Camposanto di Pisa*, Roma, 1937, p. 7). Según este autor el fresco sería reelaborado a posteriori, reconoce el influjo del Barna en la zona superior, pero habla de un pintor local de potencialidad expresiva remarcable para Mañá y sus acompañantes. Marle lo cita como «escuela de Francesco Traini». Vid., en contacto con Rimini y Baronzio, Marle, R. van, Op. cit., Vol. IV, p. 345, fig. 179; con la Umbria y el Maestro di Fôssa, Longhi, R. (Gregori, M.), «La pittura umbra della prima metà del Trecento», *Paragone*, n.ºs 281-3, 1973, pp. 4-44, figs. 138-9; con Altichiero, Bargellini, P., *L'Arte gotica*, Florencia, 1961, fig. 165; con la Emilia-Romagna y Dalmasio, Longhi, R., *Lavori in Valpadana*, Florencia, 1973, fig. 43. Vid. también el oratorio de Lentate, Marle, R. van, Op. cit., Vol. IV, fig. 126. Al marco padovano añadiremos el conjunto del baptisterio, Bettini, S., *Giusto de Menabuoi*, Padova, 1944, figs. 83 y 106, al margen del baptisterio fig. 127.

16. Vid. Dal Pogetto, P., *Ugolino di Vieri: gli smalti di Orvieto*, Milano, 1964, tavs. 33-5, o Morisani, O., «Tino a Cava de Tirreni», *La Critica d'Arte*, Vol. XXVIII, 1949, pp. 104-110, fig. 79, aun cuando en este último tenemos el mismo problema que en el caso de los Pisano.

Ahora bien, si acumular casos en los que se proyecta la dimensión del tema a que hacemos referencia no ha sido demasiado complicado, la situación es más problemática cuando nos proponemos hablar de los orígenes del asunto, asimismo cuando sea preciso evaluar las coordenadas del tema en Italia comparando su estructura y contenidos con lo que se refleja en otras áreas.

En cuanto a los orígenes gráficos del tema se plantea la cuestión en un ámbito no falto de controversia, pues debemos acompañar la apertura del caso, tal y como lo conocemos en Giotto o en Duccio, de la mano de los interrogantes que pesan sobre la formación de las figuras máximas del Trecento italiano, sin olvidar, por supuesto, los años finales del Duecento.¹⁷ En consecuencia hay que pasar por la escuela romana de pintura y preguntarse por sus derivaciones, por el estado de la cuestión de una de las materias fundamentales que enlazan con la explicación de las bases donde se apoya la pintura italiana del XIV.¹⁸

Roma, y de inmediato Asís, se perfilan como focos en los que buscar soluciones y raíces gráficas para ese motivo que limita uno de los aspectos del ciclo de la pasión y que aquí se ha tomado como eje de estudio. Ya hemos aventurado anteriormente una cronología aproximada en que descubrir los puntos de partida del tema, conforme a variantes similares a las que detallarán las escuelas de la Toscana y sin obviar, por supuesto, los desplazamientos de las mismas (Veneto, Umbria...). El final del XIII marcaba las pautas de un conjunto de primeras realizaciones. El XIV una línea de continuidad que traspasa las fronteras del siglo XV. Seguimiento e insistencia, el de la multiplicación del número de mujeres que asiste a los sucesos de la pasión, que romperá asimismo con los esquemas del Gótico para llevarnos al Renacimiento.¹⁹ También se quedarán estrechas las zonas que definen el mapa italiano y podrá señalizarse la repercusión del tema en más de un área de la Europa del Trecento y el Quattrocento.²⁰ Se trata de una influencia cuyos canales pueden variar

17. Sobre las fuentes de Duccio: Stubblebine, J. H., «Byzantine Sources for the Iconography of Duccio's Mestà», *Art Bulletin*, Vol. LVII, 1975, pp. 176-185.

18. Vid. Nicholson, A., «The roman school at Assisi», *Art Bulletin*, Vol. XII, 1930, pp. 270-300, Lochoff, L., «Gli affreschi dell'antico e nuovo testamento nella basilica superiore di Assisi»; *Rivista d'Arte*, Vol. XIX, 1937, pp. 240-70, Panofsky, E., Op. cit., pp. 201 ss., p. 221. Pondremos de relieve la representación del *Llanto sobre el Cristo muerto* que reproducen los artículos citados (figs. 33-4 y fig. 11). En ella detrás del eje formado por el cuerpo inerte de Cristo, que permite la alineación de la Virgen, San Juan y las tres Marías, se perfilan otras figuras. Entre éstas, varias mujeres carentes de nimbo, por tanto claramente diferenciadas de las que sí son santas. Según Lochoff se trata de una muestra de escuela romana a fines del siglo XIII. Así tendríamos una de las fuentes de inspiración de Giotto. Pero no es esta una cuestión que quede zanjada sin más, el trasfondo historiográfico que la acompaña es amplísimo y no puede abordarse aquí en todas sus dimensiones Vid. Gnudi, C., Op. cit., pp. 249-55.

19. Si se prefiere podríamos decir que se introducen esquemas iconográficos, que ya se daban en el gótico, en la estilística del «Renacimiento». Con todo, no ha sido ésta una área que hayamos trabajado especialmente, el seguimiento del asunto en ese campo sería un camino por recorrer. Los casos que se han tenido en consideración implican el arte gótico del XIV y como mucho alguna penetración en el XV.

20. Tampoco puede decirse que se haya revisado a fondo el conjunto del marco europeo que se define gótico, si bien podemos indicar algunos casos en que el motivo analizado se proyecta abiertamente. Vid. Dupont, J. y Gnudi, C., *La peinture gothique*. Ginebra, 1979, p. 133, pintura anónima c. 1390 y dependiente de S. Martini en sus fases finales (p. 132), atribuida a Jacquemart de Hesdin (Museo del Louvre). Bohemia dio también varias obras a reseñar Vid. *Les primitifs de Bohême (L'art gothique en Tchécoslovaquie)*, 1350-1420, Bruselas, 1966, n.ºs 48 y 49 del Catálogo. Acerca del arte italiano fuera de Italia recordáramos algunas escenas del retablo de la catedral de Salamanca (Vid. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol IV, 1928, láms. LVII-LX), la composición y el papel jugado aquí por las «otras»

ya que tenemos una relación de reproducciones del motivo que abarca un largo periodo y ámbitos diferenciados. Los esquemas iniciales no tienen por qué dar la razón de todo proyecto o copia que vaya a positivarse. En este sentido, las combinaciones, enlaces y cruces de influencias agravan los términos de escasa precisión en que nos movemos al considerar el contenido subyacente en nuestro motivo, del mismo modo que multiplican las posibilidades de incidencia de un punto a otro. Se dificulta por tanto la identificación de estos grupos de mujeres que envuelven a la Virgen en su cerco, o que le sirven de fondo no casual o fortuito, naturalmente, ya que su actuación va a estar estrechamente vinculada a la del primer coro de María, o sea al de las santas mujeres. Se dificulta, sobre todo, si se pretende ofrecer una explicación global, genérica, que dé la medida del aspecto iconográfico en la mayoría de los casos citados. No obstante, intentaré matizar la gama de interpretaciones verosímiles que sería factible deducir del motivo que hemos aislado en tanto que segundo coro en derredor de María y que, sin limitarse a la crucifixión, encuentra en ella escena ideal para manifestarse.

Nos introduciremos seguidamente en un mundo distinto al de la imagen, el de la exégesis bíblica y el que va más allá de ésta en sus comentarios, penetrando, sin duda, en los marcos de nuevas invenciones que expliquen o aclaren aspectos o contenidos de los que ya se conocen algunos elementos. Abordaremos la dinámica de las fuentes literarias. Vamos a detenernos en principio en la que fue punto de arranque de este trabajo. Ello por considerarla rica en sus aperturas a la interpretación del asunto ya contextualizado.

El texto a que nos referimos nos permite profundizar en los episodios relativos a la pasión de Cristo, del mismo modo que amplía las fronteras de análisis del tema de la matanza de los santos inocentes. Se trata de escenas muy frecuentes en el período gótico, que cuentan con tradiciones anteriores que no van a ser estudiadas en esta ocasión, como tampoco lo serán las citadas representaciones como conjuntos acabados, ni siquiera apuntando exclusivamente a las etapas del Gótico. El interés de la serie de escritos que acto seguido enmarcaremos radica en la ilación entre episodios, entre la degollación de los inocentes (infancia de Jesús²¹) y los sucesos que nos conducen hasta la crucifixión de Cristo. Todo, sobre un eje de actuaciones que hace de la Virgen protagonista esencial de buena parte del drama. Se trata de un texto, lo advertiré de entrada, que nos propone un camino para el análisis del tema en función del cual no he sabido hallar justo paralelo.

Se trata, he insistido en ello, de identificar a las mujeres que participan en las historias de la pasión, a aquéllas que no eran santas mujeres y que, sin embargo, se

mujeres, los gestos que dibujan con los brazos, merecerían un estudio más detallado. Pero volviendo al siglo XIV y a las áreas de incidencia del Trecento italiano tiene sentido preguntarse por lo que a España respecta, en especial por lo catalán, por esa escuela que, atendiendo a las impresiones de Panofsky, lleva a cabo una asimilación desenfundada de los modelos italianos que tiene a su alcance. Pasa a ser espejo ecléctico del Trecento (se entiende que del que florece en Italia) «in partibus infidelium» (Panofsky, E., Op. cit., p. 228). La adopción que en Cataluña pudo darse del modelo de las crucifixiones italianas quedará ahora sin precisar, ya que únicamente vamos a centrar aquellos tipos que tomaron de lo italiano en función de un motivo peculiar, cual es la presencia de las que a lo mejor eran pintadas y pensadas como «hijas de Jerusalén». No obstante, previamente y antes de alargar la lista de ejemplos, será conveniente comentar esta última identificación.

21. Para situar las líneas generales de este episodio Vid. *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VII, Roma, 1966, pp. 819-31, y Réau, L., *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955-9, vol. II, pp. 268-72.

agolpan junto a las otras que sí tienen derecho al nimbo. El texto que aquí se toma como inicial presenta por él mismo algunos puntos oscuros, sus fuentes de inspiración lo son suficientemente. Por otra parte, no descartaríamos taxativamente la capacidad del autor para introducir algunos elementos de su propia cosecha. San Pere Pascual es el que se hace responsable de los escritos que van a servirnos de base,²² al menos a él se atribuyen una historia de los santos inocentes y un relato dedicado a glosar las conversaciones sobre la pasión que tuvieron lugar entre la Virgen y su hijo.²³ En ambos relatos hay que destacar la ampliación respecto de los presupuestos de los textos canónicos, dentro de un contexto que se distancia acusadamente de los mismos. La leyenda de los inocentes tiene ahora un currir bastante particular que hay que desglosar en distintos planos, su narración se prolonga más allá de la vuelta de Egipto, es decir, los siete años que la sagrada familia pasara en Egipto no son impedimento para volver sobre la historia de los inocentes, en el momento en que se conoce el retorno de la misma y su asentamiento en Nazaret. Si atendemos a la narración de los hechos vertida por P. Pascual iremos mucho más allá de lo que irían los Evangelios, incluso algunos apócrifos de la infancia.²⁴ Nos interesa fundamentalmente el protagonismo que las mujeres van a ostentar en el transcurso de la historia y de su renovación. Nos interesa saber cuál es el papel de las madres de los inocentes, en consecuencia, de otros personajes de gran importancia, pero cuya historia posterior no juega aquí como factor determinante.²⁵

Tomaré el planteamiento de los hechos de San Pere Pascual como eje inicial porque creo que favorece la interpretación más arriesgada, o extrema, cara a las representaciones plásticas que nos atañen, también y en contrapartida, la interpretación mayormente sugestiva. Una vez expuestos los contenidos del relato tendremos ocasión de matizar sus supuestos acudiendo a otras fuentes que, más ambiguas o menos tajantes, nos hablarán asimismo de las mujeres que se desplazaron o se conmovieron ante la muerte de Cristo. Veremos entonces desde un mejor emplazamiento pros y contras de las coordenadas que en cada narración se defienden.

S. Pere Pascual arranca su historia de la visita de los Magos y de sus entrevistas con Herodes, composición de lugar que nada tiene de extraño. Herodes ordenará la

22. Se ha utilizado la edición que corrió a cargo de P. Armengol Valenzuela: *Obras de S. Pedro Pascual*, (mártir, obispo de Jaén y religioso de la Merced en su lengua original. Con traducción latina y algunas anotaciones), Roma, 1905 (sobre todo, vol. I.: I. *Nueve leyendas o contemplaciones*). Armengol Valenzuela defiende la autenticidad de los escritos que recoge (Vid. vol. I, pp. XLI-XXXVII), no obstante, hay que dejar constancia de que algunos de entre los dichos textos, algunos de los que utilizamos, no llevan el nombre de S. P. Pascual, de manera que sea posible certificar una autoría con la máxima seguridad. En cualquier caso, no está en nuestra mano clarificar este punto, esperaremos nuevas revisiones desde la historiografía literaria.

23. Se reúnen junto a otros relatos (Op. cit. not. 22): *Contemplació del dimecres sant. Com parlaren Jesu Christ a la Verge Maria gloriosa familiarment de la passio de Jesu Christ* (pp. 21-35) y «*Comença la ystoria dels Sancts Ignocents, los quals moriren Martirs de Jesu Christ, e com foren conservats fins al die de juy final*» (pp. 56-66).

24. Mateo 2, 16-18. Entre los apócrifos: Santos Otero, A., *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1979. Algo similar ocurre con *la Leyenda Dorada*, no explica la trayectoria escogida por S. P. Pascual: Vid. *Protoevangelio de Santiago* (Cap. XXII ss., pp. 172 ss., o *Evangelio de Ps. Mateo*, Cap. XVII, pp. 216)...., en Santos Otero.

25. Tal sería el caso de Herodes cuya biografía se completó. Podría pensarse que con un deseo de hacer justicia (véase la *Leyenda Dorada*, por ejemplo).

muerte de los niños varones de dos años hacia abajo, nacidos en cinco o seis leguas en torno a la ciudad de Jerusalén.²⁶ Los textos que han comentado o narrado este tema no acostumbra a olvidar el dolor de las madres. Los llantos y gemidos de las mujeres que pierden a sus hijos son efecto fundamental de la escena que se describe como degollación de los inocentes.²⁷ Sin embargo, Pere Pascual, sin dejar de hacer hincapié en estas formas de expresar el sentimiento, añade algo importante para su concepción de lo que sucedió después de la matanza: «e les lasses de mares treballades e scalabrades prenien lurs fils axi morts degollats e portavenlos a lurs cases plorant, cridant, e arrencants los cabells, e trencantse les cares».²⁸ Una de estas mujeres, casada con el más sabio de los rabinos de aquellas tierras, le había oído decir a su marido que el Mesías prometido por la Ley nacería por aquel entonces. La masacre de los menores de dos años tenía que ver con todo esto. Además, por otro lado, la «rabina» no desconocía las proezas que sería capaz de realizar tal Mesías. Entre otros prodigios se le atribuía la facultad de resucitar a los muertos. Sabemos que estas mujeres habían recogido los restos de sus descendientes y los habían llevado a sus casas. Será la que Pere Pascual calificaba de «rabina» la que conciba la idea de conservar dichos restos.²⁹ Su actitud es contagiosa y muchas otras adoptarán la misma determinación cuando, aquella encargada de tomar la iniciativa, les comunique a no mucho esperar el cómo y el porqué de la matanza. Ya desde este instante su decisión es la de acudir al Mesías nacido en Belén para que resucite a los niños muertos por su causa. Pero para que ello pueda realizarse hay que esperar a que aquél vuelva de Egipto, nada menos que unos siete años.

En Madona «Goig» viene a recaer la tarea, ella es la persona elegida para poner sobre aviso a las madres de los inocentes cuando se produce el retorno, ansiado y esperado durante el tiempo transcurrido. Sus palabras se dirigen conjuntamente a la «rabina» y a las otras mujeres: «honrades dones de Jerusalem iatsia desconsolades, sapia vostra bona honestat, que diluns a deu de març, la sancta companya..., son venguts en Betlem sans e alegres».³⁰ Las mujeres de Belén esperarán la llegada de las de Jerusalén, después irán todas a visitar a la familia llegada de Egipto. Llevarán consigo a sus hijos muertos. En primer término se los mostrarán a la Virgen, quien «feya a les dites dones companya».³¹ Es ella la encargada de transmitir a Jesús las demandas de resurrección que le exponen las mujeres de

26. *Obras de S. Pedro Pascual...*, Op. cit., pp. 56-7.

27. Sería interesante en este punto comparar la patología griega con la latina. Nos limitaremos a subrayar la importancia de gemidos y lamentos en la patología griega. Vid. Migne, P. G., 85, 387-400 (Basilium Seleuciensis); P. G. 96, 1501-8 (J. Eubocensis); P. G., 132, 917-28 (T. Carameus); P. G., 140, 732-58 (Germanus II), o Crisóstomo (Op. cit., vol. I, p. 166). Los llantos generalizados cobran personalidad en Raquel, que va a convertirse en símbolo de la mujer inconsolable porque ha perdido a sus hijos. No es extraño que se vea en Raquel la prefigura de un llanto que la Virgen hará suyo, aunque en el período gótico se han fijado ya varias personalidades que destacar sobre los coros descritos en la imagen.

28. *Obras de S. Pedro Pascual...*, Op. cit. p. 57.

29. «e la dita dona se mes al cap de guardar son fill» (Ibidem. p. 58).

30. Idem. pp. 61-2.

31. Idem. p. 63. Hay que poner de relieve los párrafos n.ºs 26 y 27, donde María habla a su hijo: «Fill car, cascuna vos porta son fill mort quasi tots trocejats, e las mares me fan retrets, que per vos son morts lurs fills./ / 27. Car set anys ha que mataren tots los fills mascles, per matar a vos;... (pp. 63-4).

Belén y Jerusalén, también a él le mostrarán sus hijos. Cuando Jesús tome la palabra, tendremos ocasión de ver cómo se enlaza este relato de la infancia con la pasión y muerte que le aguardan. Sólo cuando sobrevenga y se consume la terrible muerte que profetiza para sí mismo podrán alegrarse los inocentes. Cristo derramará su sangre por ellos en particular (además de por los pecadores en general), y sus madres serán requeridas para verlo, siendo testigos excepcionales de su pasión. Él en persona les dice: «E ara vos ajuda a plorar la mia Mare, e lavors ajudareu vosaltres a dolre e a plorar a ella, de la tan gran dolor que avreu. E en aquell dia vostres fills serán ressucitats...».³²

Con estas frases, según S. Pere Pascual, las madres de los inocentes se darán por satisfechas, su tarea primordial será conservar a esos niños que a la larga habrán de ser «mártires y santos». Ocurre además que a través de ellos estas mujeres ganan su plaza en el paraíso. De aquí en adelante, si prestamos atención a nuestro autor, no se habló de las madres de los santos inocentes sino hasta el día de la pasión. Llegada ésta llega también el tiempo de acompañar a la Virgen. Cumplida la muerte de Cristo, dichas mujeres deben ser consuelo de María, mientras a ésta le reste algo de vida. Siempre se lamentaron de la muerte de Cristo y de la de los santos inocentes, unificando su dolor ante ambas «pérdidas».

Es el fin de la historia. Sin embargo, Pere Pascual no contempla en sus obras el cierre de cada episodio sobre sí mismo, no piensa en sus relatos como seriaciones herméticas o independientes, antes al contrario, favorece las incursiones de unos en otros y las ideas recurrentes que van enmarañando situaciones, precedentes en el quehacer de cada nuevo planteamiento. De este modo, se admite el recurso al asunto de los inocentes y de sus madres, en los diálogos que extraemos de su «contemplació del dimecres sant». Cristo comunica a su madre que irremediablemente morirá colgado entre dos ladrones y que todos los que un día le profesaron amistad huirán temerosos. Ella será la más dolorosa entre las mujeres.³³ Lo que nos interesa prioritariamente en esta oportunidad es la relación de remedios que se dirigen al consuelo de María, preocupada por la soledad en el transcurso de la pasión, pide a su hijo que San Juan permanezca junto a ella. Jesucristo añade a esta concesión, el don de la fidelidad de las mujeres que normalmente deberían hacerle compañía («sanctes dones»), pero añade otras cláusulas a que prestamos una especial atención: «E, Mare mia, que jo ressucitare los coratjes de les mares del Sancts Ignocents, queus façen aquella jornada bona companya, a mes que les dones de Jerusalem, nous scandalitzaran, ans vos ajudaran a fer gran dol».³⁴

32. Idem. p. 65.

33. Idem. p. 23. El «*Stabat Mater dolorosa*» dedicado a encumbrar el dolor de la Virgen aplicará la comparación al dolor de otras madres. Por otra parte: «Forse non ci bastava la passione del Figliuolo che si dovesse crocifigire anche la Madre?» (vid. Giacomo da Milano, «Meditazione pietosa sul dolore ch'ebbe la Beata Virgine...», en *Le Origini. Testi latini, provenzali e franco-italiani. La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. I, pp. 939-43, p. 939. La madre dei dios-hombre, sobre el fondo constituido por «todas» las otras mujeres, será vista incluso reprendiendo a la muerte: «Gran crueltat fas com prens los infans e gran terribilitat com prens los jovens, mas fort es detestable e espantable com prens los homens perfets...» (en Miquel Rossell, F., *La Passió de Jesucrist. Obreta didàctica*, en «Estudis Universitaris Catalans», vol. XXI, 1936, pp. 311-30, p. 319.

34. *Obras de S. Pedro Pascual...*, Op. cit., p. 31.

En el texto de Pere Pascual las madres de los inocentes se identifican con las mujeres de Belén y Jerusalén que perdieron a sus hijos por mandato de Herodes el Grande. Pero no fueron todas las madres de los niños asesinados las que confiaron en el Mesías y en la resurrección de los inocentes. Sólo algunas de ellas, que reunidas en torno a dos figuras destacadas sobre el plano de los distintos cauces de la narración, la rabiña y madona Goig, fueron capaces de confiar en la alternativa que se les ofrecía.³⁵

Desde la perspectiva que nos abre esta narración volveremos, por un momento, a la problemática que dibujaban las imágenes en que se ha multiplicado el número de personajes femeninos, integrantes de un séquito que obsequia a María. Las mujeres no nimbadas que aparecen ya en el camino del calvario, ya en la crucifixión, ya en el entierro, serían al menos en parte, madres de los inocentes que, siguiendo el ritmo de las analogías superpuestas en estos ciclos, comprenderían mejor que nadie la tragedia que traspasa y aflige a la Virgen. En todo caso, se trata de una primera aproximación que nos aleja de la posibilidad de pensar en un grupo de curiosas o indiferentes al curso de los acontecimientos.³⁶

Se ha asignado a nuestros personajes un marco bastante estricto cuando la crucifixión es el tema en cuestión. En el descendimiento y en el entierro han desaparecido normalmente las ordenaciones simétricas de buenos y malos, las oposiciones rigurosas y existe mayor libertad para disponer el cortejo fúnebre, aunque los esquemas se encuentren también fijados sobre unas leyes que se respetan y que hacen más accesible el reconocimiento de los personajes a través de las acciones y actitudes consagradas para ellos. El cortejo fúnebre que sigue los pasos la Virgen, una vez aceptada como protagonista, buscará un lugar donde ubicar sus coros. Implicados en el drama, muy implicados si se acepta la versión de S. Pere Pascual, aparecen en el margen descrito a la derecha de Cristo, justamente en la zona que con mayor frecuencia se ha destinado a la Virgen. Las formas de agrupación y las actitudes que adoptan pueden variar, pero no son casi nunca efectos que supongan un estado o predisposición neutral.³⁷

Se ha señalado el alcance de espectáculo que cobran las escenas de la cruci-

35. «Car de qualsque cent quarante e quatre milia infans que han morts, no hi ha açi sino qualsques cincents» (Idem., p. 64).

36. Destacaremos ahora las particularidades de una de las representaciones que obraba en el Camposanto de Pisa (vid. not. 15). En este fresco dos de las mujeres, que integrarían el segundo coro de la Virgen, parecen portar algo en los brazos. La posición que dibujan con ellos sería la misma en el caso de sostener un niño de corta edad. Con todo, nada pudimos advertir en esta obra que nos diese pie a asegurar que sea tal la causa de su gesto, pues los ropajes cubren por completo su carga. Situados frente al texto de S. Pere Pascual era lógico que recordáramos a las madres de los inocentes, guardando a sus hijos hasta el día de la resurrección, día que para ellos había de coincidir con el de la muerte de Cristo. Sin embargo, las pinturas de Pisa no nos ofrecen un esquema que encontremos repetido con frecuencia, antes al contrario. Aun cuando el marco de base, que en Duccio unificaba actitudes en derredor de María, no sea estable. Tal vez aquí se ponga de relieve un aspecto más anecdótico que fundamentaría hipótesis desde P. Pascual, mientras en otras producciones resta sólo la referencia al coro subordinado a la Virgen.

37. No nos hemos propuesto hacer el catálogo de gestos y actitudes, no obstante habría que pensar también en su función en otras imágenes, desde luego en el terreno de la propia matanza de los inocentes. También sobre el tema, aunque relativo a su trasfondo, sobre la posibilidad y desarrollo del ademán de dolor, en concreto : Martino, E., *Morte e pianto rituale*, Turín, 1975, en especial pp. 334 ss.

fixión y la epifanía una vez llegados al Trecento.³⁸ Se amplían los cortejos y se amplía notoriamente el número de personajes secundarios que hacen acto de presencia en escena. Todo ello conduce a la consideración de una influencia ejercida por el teatro de la pasión. Se llega a decir que la crucifixión aparece como espectáculo, podemos pensar que para los propios asistentes al drama. Sin embargo, habría que reconocer que no será siempre una asistencia distanciada, la muchedumbre que invade el calvario no es ajena a lo que allí está ocurriendo. En las imágenes del XIV se nos muestra a los culpables, a las víctimas y, por qué no, también a aquellos que cambian de bando en un momento dado. No creo que pueda hablarse de demasiados indiferentes cuando se refleja en imagen la muerte de Cristo, es un momento en que a posteriori, evidentemente, quien más y quien menos se verá involucrado de forma activa. Incluso, la indiferencia no carece de bando, si Pilatos se lava las manos no por ello deja de ser señalado como culpable, pero ésta no es ahora la cuestión. Lo que se pretende realmente es resaltar el partidismo de las mujeres que intervienen en el ciclo de la pasión. Intentamos fijar para ellas un papel que va más allá del de simple espectador, ya que desde el cristianismo se proyectó el carácter positivo de su acción, tanto en los textos como en las imágenes que, arrancando del siglo XIII, hemos entrevisto. Tienen que existir causas para la predisposición favorable a Cristo por parte de las «mujeres de Jerusalén». Sin que sea obligado acudir al asunto de los inocentes pueden apuntarse otras explicaciones. Pero antes, efectuemos algunas advertencias en torno al texto y la figura de Pere Pascual. Veamos si es verosímil el encaje de sus escritos en el ciclo de imágenes que con mayor intensidad y de forma más regular insistieran en que muchas mujeres acompañaban a la Virgen en el transcurso de la pasión.

Puede resultar manifiesta, o al menos bastante válida, la correspondencia cronológica entre textos e imágenes. Las obras de S. Pere Pascual vieron la luz en la segunda mitad del XIII, éste muere en el 1300.³⁹ Como sabemos la mayor parte de las realizaciones o conjuntos que se harían hipotético eco de ellas fueron producciones de la primera y la segunda mitad del siglo XIV. A primera vista no coincide tan perfectamente el marco geográfico pues, Pere Pascual sería un valenciano perteneciente a la orden de la Merced que hay que relacionar con el marco andaluz en los últimos años de su vida. Sin embargo, pueden ser más interesantes otros datos de su biografía. Entre ellos su viaje a París en 1241, una vez allí se integra en

38. Vid. Réau, L., Op. cit., vol. II, p. 493. Se plantea asimismo la cuestión de los «indiferentes» (Idem., p. 501).

39. La bibliografía que sobre la figura de S. Pere Pascual conocemos es bastante escasa, además de ser en su mayoría antigua. Partimos de *Bibliotheca Sanctorum*, vol. X, Roma, 1968, cold. 860 ss.; *Diccionario de Historia eclesiástica de España* (CSIC), Madrid, 1973; Casanovas, R., «María en la Sagrada Escritura según los primitivos escritores catalanes», en *Estudios Marianos*, vol. XXIV, Madrid, 1963, pp. 125-151, pp. 125-9. Hallamos referencia a su obra en Bohigas, p., «El repertori de Manuscrits catalans de la fundació Patxot», en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XV, 1930, pp. 106-8 y en «Bibliografía dels antics poetes catalans», en *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, 1913-1914, p. 231, en Ribelles Comin, J., *Bibliografía de la lengua valenciana*, Madrid, 1920, pp. 446-33. Otras aproximaciones desde: Riera Estarellas, R. P. A., «La immaculada en los orígenes de nuestras lenguas romances», en *Estudios Marianos*, vol. XVI, 1955, pp. 250-252; Guix, J. M., «La Immaculada y la Corona de Aragón en la baja Edad Media», en *Miscelánea Comillas*, XXII, 1954, pp. 212-216, Pascual y Bertran, «Recuerdos de un insigne mozárabe valenciano», en *Anales del Centro de Cultura valenciana*, t. XII, 1944, vid., pp. 88-97. En los textos citados podrá encontrarse referencia de la bibliografía anterior.

la Universidad de esta ciudad donde será compañero de San Buenaventura y de Santo Tomás. Se doctorará junto con el último en 1249. Antes de volver a Valencia se hace referencia a un viaje a Roma que no sería el único que efectuara.⁴⁰ P. Pascual implicado en sus tareas de predicador recorre España y Portugal y, a partir de 1291, Francia e Italia (camino de Roma). Consta su presencia en Orvieto y, nuevamente, en Roma durante el 1296. Ahora Bonifacio VIII lo nombra Obispo en Jaén. Desde este momento hay que historiar su vuelta a España y sus actividades en tierras andaluzas.⁴¹ No obstante, nos detenemos en el 1296 porque hasta este momento se subraya su integración en la dinámica europea de la segunda mitad del XIII. No parece como figura aislada o al margen, en este sentido no son despreciables sus posibles contactos con las personalidades más arriba citadas, tampoco lo son sus relaciones con el Papado.

Tal vez la solución al problema de las fuentes en que se basa San Pere Pascual se encuentre en los escritos con los que pudo contactar en Francia o Italia y no sea factible observar una proyección de sus ideas en estos ámbitos. Ahora bien, el motivo iconográfico estudiado nos sitúa prontamente en el marco de lo italiano, quizás allí se esconda el paralelo con el texto que ya conocemos. Con todo, los escritos consultados no permiten dar una respuesta afirmativa, ni establecer conclusiones demasiado sólidas. Si S. Pere Pascual influyó o fue influido es algo que queda por comprobar.⁴² Sobre el idioma que utilizará nuestro autor tampoco se dan informaciones suficientemente razonadas, existe la probabilidad de que escribiera en latín, pero los textos más antiguos que de él se conocen y conservan están escritos o vertidos al catalán.⁴³ El puente hacia Italia se complica, asimismo, cuando tenemos presente que buena parte de la literatura religiosa de la época se encuentra sin publicar, aquellos escritos que no tienen un valor «literario» de primer orden, pero que pueden tenerlo en cuanto a sus contenidos, son normalmente menos accesibles. Este es un factor que pienso debe asumirse cara a las conclusiones que puedan extraerse, pues lógicamente incrementa el riesgo de una aceptación sin matices de lo escrito por el valenciano.

Es curioso que sea en Italia donde, este aspecto de la pasión que aúna un buen número de mujeres como segundo coro de la Virgen, adquiere un mayor empuje y no en obras secundarias o en casos únicos, sino en conjuntos de primerísima línea. Conjuntos capaces de incidir y marcar la iconografía del contexto italiano en general y más allá de éste la del marco europeo. Como es sabido, Cataluña recibe parte

40. Se dice que fue maestro de Sancio, hijo de Jaime I, a quien acompañaría a Viterbo (Vid. *Bibliotheca...*, Op. cit., col. 860).

41. En 1297 será capturado por los musulmanes y llevado a Granada. No se interrumpe, a pesar de ello, su actividad en la que fue etapa final de su vida, se advierte normalmente que antes de ser condenado a muerte y decapitado tuvo tiempo para dedicarlo a la disputa con judíos y musulmanes, también para poner por escrito algunas de sus teorías y contenidos de sus prédicas.

42. Como es natural, nuestro autor debió captar la dinámica de los escritos de su época, el tono que se iba generalizando y proyectaba una luz distinta sobre muchos aspectos. Por entero representativo será aquel que haga factible la «revalorización» de la figura de María.

43. Armengol Valenzuela considera que P. Pascual escribió en latín, castellano y lemosín el conjunto de piezas que analiza. No obstante, los textos que se han utilizado (*Obras de S. P. Pascual...*, Op. cit. p. V) estarían entre los ideados en «dialecto valenciano o lemosín». Valenzuela no admite el caso de una traducción que, sin embargo, otros no han descartado, al menos referida al *Gamaliel*, o al Libro sobre la destrucción de Jerusalén.

de esa influencia. En este caso, quizás pudiera parecer ilógica la justificación del tema a partir de escritos nacidos en otras áreas, cuando el texto de un valenciano admite una mayor proximidad (conocemos su estancia en Zaragoza). Sin embargo, y a falta de esos textos, las representaciones italianas en nuestro motivo poseen un potencial superior al de lo catalán, además de ser anteriores a las incursiones mucho más tímidas que aquí se dieron.⁴⁴

A pesar de todo, nos proponemos buscar el ajuste del tema a otras aportaciones, de modo que sea más objetivo insistir o descartar la referencia a los inocentes y a sus madres cuando de la pasión de Cristo se trata. Si nos contentáramos con la relación formal entre estos episodios, entre las madres de los niños degollados y las mujeres que se sitúan en derredor de la Virgen, la conexión no presenta mayores problemas. Los contactos entre estos capítulos del Nuevo Testamento han sido advertidas con anterioridad, actitudes y tipos comunes en la mostración del dolor.⁴⁵

44. Dentro todavía de la primera mitad del siglo XIV hay que acudir a Pedralbes, pero en el ciclo de la capilla de S. Miguel únicamente se perfilan santas mujeres. Manuel Trens (en *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936, p. 80), observa, sin embargo, que entre las cinco mujeres nimbadas que integran la crucifixión hay «una d'aquelles filles de Jerusalem innominades de què ens parlen els sinòptics». Considera que Lorenzetti representa a las figuras llamadas por su nombre y que la imagen que debió tenerse presente seguiría la fórmula de las pinturas giottescas de la Arena. Sólo haremos dos precisiones, para Giotto no «todas» las que se esconden detrás de la Virgen en la crucifixión son santas, ello queda claro en el llanto sobre el Cristo muerto (la misma escena o el entierro nos sirve para demostrar que en Pedralbes fueron nimbadas un total de cinco mujeres y que ese proceder no fue casual). Por otro lado, la obra de Lorenzetti no prescinde siempre de los personajes anónimos que normalmente se aceptan como «hijas de Jerusalén». En definitiva, tampoco son inexistentes las realizaciones en que desde lo italiano se presenta un número de «santas» mujeres superior al habitual, incluso se da la posibilidad de que a éste se sumen otros tipos de mujeres. Si queremos hallarlos en las obras catalanas tendremos que pasar a la segunda mitad del Trecento y a una vía de penetración de lo italiano que, sobre los pilares de la obra conservada no parece pasar a través de las escuelas y talleres italianizantes que tienen raíz en la primera. La formación de los Serra es nuevamente punto de arranque. Cabe el estudio de las primeras producciones de Jaume (retablo del Santo sepulcro) y de aquellas tablas cumbreiras que reproducen el tema de la muerte de Cristo, que lo sintetizan si el espejo es el italiano. No será sistemática tampoco la integración de este motivo, ni siquiera en retablos que no pueden disociarse de la familia Serra. Dejando a parte la tabla del Santo Sepulcro, tenemos que mencionar el retablo de Todos los Santos (Sant Cugat del Vallés), en R. J., *Museu Diocesà*, en «Vell i Nou», n.º 36, 1916, pp. 252-7, p. 254, donde la Virgen y sus acompañantes se encuentran en pie separadas por la cruz de San Juan y el grupo de los soldados. En la tabla de la colección Abadal (Vid. Post, R. Ch., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Mss., 1930-53, vol. V, p. 253, fig. 216) y en la que corona el retablo de Santa Eulalia y Santa Clara de la catedral de Segorbe (Post, R. Ch., Op. cit., Vol. VI, p. 511, fig. 216) las figuras se hallan entre sentadas y arrodilladas en el margen que les es común. En Segorbe el tema se ha complicado un tanto, detrás de los que acaparan el primer plano se entrevén nuevos personajes y hay que notar la presencia de los dos ladrones en correspondencia con la pintura del Santo Sepulcro de Zaragoza. Otros ejemplos «Maestro de Cubells» (Vid. Camps Poch, J., *Cubells*, Tàrraga, 1972), lám. XLVII, retablo de Villahermosa del Río dedicado a la Eucaristía, pueden depender del esquema difundido por los Serra. Por otro lado habrá que profundizar en el retablo de Santa Coloma de Queralt, o en obras más secundarias como el retablo procedente de Queralt. Fuera de Cataluña vid. Camón Aznar, J., *La pasión de Cristo*, Madrid, 1949, figs. 137 y 168.

45. Se han conectado los temas de la Virgen de la Piedad y el lamento fúnebre de las madres de los inocentes. Vid. los trabajos de Francovich y Swarzenski, citados por M. Meiss en *Italian primitives*, Op. cit., p. 9, not. 72. También Settis, S., *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, en *Storia dell'Arte italiana*, vol. III, Torino, 1979 (a cura di G. Previtali), pp. 243-44. El esquema de la Virgen de Piedad en función de las madres de los inocentes nos remite a P. Lorenzetti (Santa María dei Servi en Siena) o al fresco relacionado con la escuela de Giotto en Asís, ambos con el tema que hiciera famoso a

Si fuese suficiente valorar el carácter de prefigura del tema de los inocentes, en función de la pasión de Cristo, no subrayaríamos en ningún momento la novedad del enlace que aquí se propone. Superando la ilación simbólica y la red de prefiguraciones, San Pere Pascual nos permite indicar un tipo de relación que tiene que ver con la estructura narrativa de los mismos hechos. Los personajes tejen una trama vertebrada de sucesos factibles, que se piensan desde una perspectiva histórica. Ahora el relato ha podido ampliarse cuando ha sido necesario con el fin de combinar sucesos que, en caracteres más abstractos, podían combinarse sin combinar sus realidades. Nos preguntaríamos por lo específico de este proceder y por los matices que adquiere en el período Gótico. Como se ha intentado reflejar, también y prioritariamente, nos preocupará su incidencia en las representaciones plásticas que se producen en dicho estilo. La huida a Egipto, tradicional episodio de dolor, sobre el fondo de la matanza de los niños menores de dos años, suponía, sin duda, sacrificio y muerte de seres inocentes. La pasión será la nueva clave sobre la que interpretar acontecimientos y descubrir la muerte de un inocente.⁴⁶ Por tanto, no sorprenderá que la matanza ordenada por Herodes, así como otros momentos de la infancia de Jesús,⁴⁷ vayan a interpretarse a modo de prefiguraciones de la pasión. Sin embargo, el enlace que nos procura S. Pere Pascual tiene una consistencia distinta y depende de intereses que hay que diferenciar. La Virgen juega un papel fundamental en la nueva implicación de los hechos. No nos movemos tanto en el campo que permite prefigurar un suceso como en el que permite hacerlo explícito en el relato. La narración habla ya de la pasión, de lo que va a ocurrir (factor que en su plano profético tampoco sería novedoso), pero añade a todo esto un compromiso con los personajes presentes que, de inmediato, se convierten en testigos de ese futuro en el que van a verse involucrados. Las madres de los inocentes se convierten, al tiempo, en apoyos para la Virgen, justa compensación ya que María llora, a su vez, la muerte de los niños de Belén y Jerusalén.

Los primeros mártires de Cristo, los niños «santos y mártires», por su bautismo de sangre,⁴⁸ imponen la analogía entre el sentir de sus madres y el de la Virgen do-

Herodes el Grande. Dentro de lo catalán debemos mencionar al menos la escena de la matanza integrada en el *Libro de Horas de la Reina María de Navarra*, perteneciente a la Biblioteca Marciana de Venecia, fol. 87 v. En este importante manuscrito el episodio presenta dos secuencias, en la inferior, tenemos a la madre con el hijo muerto sobre las rodillas, repitiendo esa fórmula a que nos hemos referido. De la mujer con el niño en su falda pasaríamos a la Virgen ante «el hombre perfecto» y el dolor se habrá incrementado. En la obra de P. Lorenzetti las comparaciones nos llevarían incluso a las figuras a caballo, que cubren cualquier retirada o huida de las madres, en función de aquéllas que se seleccionan para escenificar la muerte de Cristo. Asimismo no falta la relación entre párrafos que se ponen en boca de María y otros que, desde el teatro religioso, nacen del sentir de las madres de los inocentes. En este último proceder la Virgen debía ir por delante (Vid. Bonfantini, M., *Le Sacre rappresentazione italiane*, Milán, 1942, pp. 240 ss.).

46. No se dio el cansancio a la hora de explicar al Cristo inocente y la pena que origina el castigo inmerecido (Vid. Tomás de Aquino, *Tratado de la Vida de Cristo*, Madrid, 1955, p. 435). No faltan apreciaciones sobre el carácter delicado, tierno, sensible, muy fácil de herir, del crucificado. Tenemos por ejemplo al «fanciullo dolcissimo» y al «amantissimo giovane» de Bonaventura da Bagnoregio (Vid. *Il ricordo della passione di Cristo» en Origine...*, Op. cit., pp. 881-93).

47. Se trata de anuncios de la muerte o la persecución de Cristo que al tiempo son también dolores de la Virgen (Presentación al templo, Huida a Egipto...).

48. Si alguien duda sobre el concepto de martirio aplicado a los inocentes puede acudir a S. Bernardo que afirma: «bebieron el cáliz de la pasión» (*Obras Completas*, Vol. I, Madrid, 1953, p. 292).

lorosa. La reacción que defiende nuestro autor es justamente la opuesta a la que nos presenta en las *Actas de Pilato*. En este apócrifo los judíos piden la muerte de Cristo aduciendo entre otras cosas que Herodes buscaba su desaparición, como huyeran a Egipto él y sus padres, serían los niños de los hebreos los que sufrieron las consecuencias y perecieron a manos del rey. Se observa la culpabilidad de Cristo que salvándose causó la muerte de algunos de los hijos de los judíos que habitaban en Belén y sus alrededores.⁴⁹ Desde esta perspectiva, tal vez, el grito: «su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos» adquiera connotaciones de venganza. Jesús debe morir crucificado porque provocó, de una u otra forma, el asesinato de los inocentes. El apócrifo citado no hace referencia a las madres de éstos, únicamente nos informa sobre la multitud de judíos aclamantes ante un Pilato, que acorde con su ministerio, no quiere comprometerse ni arriesgarse. Si extraemos consecuencias de las *Actas de Pilato*, la actitud de las madres de los inocentes debiera ser la opuesta a la que se les atribuye en los escritos de Pere Pascual. Se definen dos alternativas a la definición de los sujetos que hemos aislado a partir de las escenas relativas a la pasión. La cuestión se complicará si pasamos a considerar las fuentes primeras.

Los cuatro evangelios hicieron referencia a la multitud de judíos que pide la crucifixión de Cristo, el pueblo de Jerusalén quiere que sea Barrabás el liberado. En otro orden de cosas, no pasan por alto el comentario sobre la presencia de un grupo de mujeres que sigue el proceso del que Cristo es el protagonista. San Juan será el que cite a la madre en primera instancia, después a la hermana de la misma, María mujer de Cleofás, y a la Magdalena, según él fueron éstas las que estuvieron junto a la cruz.⁵⁰ Por consiguiente, el evangelio de San Juan no resuelve el caso que nos ocupa. En el de San Marcos se dice que desde lejos miraban «varias» mujeres,⁵¹ eran las que seguían a Cristo habitualmente y le asistían con sus bienes cuando se encontraba en Galilea.⁵² Lo habían seguido hasta Jerusalén. Para San Mateo, fueron «muchas» las mujeres que estaban allí y que procedían de Galilea.⁵³ Antes de introducir las informaciones que añade Lucas a la crónica de lo sucedido durante la

49. Santos Otero, A., Op. cit., p. 420. Un tema fundamental a lo largo del proceso anterior a la pasión son los motivos que hacen verosímil la condena, casualidades en las que podían apoyarse los judíos para exigir la muerte de Cristo. El hecho de que tal acusación revirtiera en el episodio de la matanza de los inocentes no está fuera de todo cálculo, los niños de Belén y alrededores serían entonces la razón de una muerte postergada, que ahora se demanda ante el personaje ya adulto. Crisóstomo ofrece una nueva pista al afirmar que «Cristo no tuvo la culpa de la muerte de los inocentes» (Op. cit. p. 162). Su aserto se origina en la interrogante: ¿Fue una iniquidad de parte de Dios la muerte de los Inocentes?, acto seguido observa que «muchas son, en efecto, las necesidades que muchos dicen sobre estos niños...» (p. 161). En cualquier caso, hoy podemos pensar que no fue éste un tema fácil y menos todavía cómodo. Se trataba de un asunto que requería de explicaciones claras y convincentes y que de no poner los medios para evitarlo era factible se volviera en contra de los intereses cristianos.

50. S. Juan, cap. XX, 25.

51. Marcos, Cap. XV, 40.

52. Marcos, Cap. XV, 41. Otras muchas también habían subido a Jerusalén acompañándolo.

53. Mateo, Cap. XXVII, 55-6. Nuevamente las enmarca a lo lejos y les encarga la asistencia de Cristo, para destacar a la Magdalena, María madre de Santiago y de Joseph, y la madre de los hijos de Zebedeo. En las imágenes del Trecento italiano no es en la distancia donde encontramos a nuestras protagonistas, sino en primer término, aun sin superponerse nunca a la Virgen. Si se desea hallar un conjunto de personajes situados a lo lejos, tal vez tengamos la respuesta en Sant'Angelo in Formis (Thoby, P. Op. cit., pl. XXXIX, n.º 87), aunque el sistema de representación que aquí se adapta puede ser un nuevo problema cuando se precisan ejemplificaciones seguras.

pasión, advertiremos que, tanto Marcos como Mateo, sin olvidar a las santas mujeres, se refieren a otras que llegadas de Galilea se detienen a lo lejos observando los acontecimientos. No obstante, no se sitúa su función en contacto con la Virgen, ni se mezcla a éstas con aquélla. Tampoco se justifica claramente su presencia y todo resulta bastante ambiguo.

Si pasamos ahora a S. Lucas, habrá que tener presentes unos párrafos, muy comentados con posterioridad, en los que aparecen nuevos perfiles femeninos. Es una buena ocasión para presentarnos a aquellas que seguían a Cristo entre la muchedumbre, sabemos algo más sobre ellas, son personajes que gimen y se deshacen en llantos.⁵⁴ Su interpretación es importante ya que serán dignas de que Jesús les dirija la palabra. Palabras que tienen como ocurre a menudo en estos casos un tanto de oscuro y enigmático: «hijas de Jerusalén, no lloréis por mí, llorad por vosotras, y por vuestros hijos».⁵⁵ No son ya las mujeres procedentes de Galilea que observan desde lejos, sino las hijas de Jerusalén que siguen a Cristo camino del calvario. Forman parte del pueblo que pedía la crucifixión y al tiempo expresan su dolor y lloran la condena. Cabe al menos preguntarse por la lógica de este plano y por su relación con las palabras de Cristo. De momento resaltaremos la nueva alusión a los hijos del pueblo judío. Pero tampoco hay nada en el texto de Lucas que precise la conexión de estas mujeres con la Virgen. Más adelante, hace mención de las que procedían de Galilea y las sitúa, como Marcos y Mateo, alejadas del centro de la acción, también se encontrarían en un ámbito similar «todos los conocidos de Jesús». Sus explicaciones no iluminan globalmente el motivo que venimos comentando y todavía restan demasiados puntos por clarificar.⁵⁶

Hemos insistido en la relación entre estos grupos y la Virgen dado que, al ceñirnos a las realizaciones plásticas, los coros figurados se estructuran con bastante regularidad sobre el polo acaparado por María y las santas que la rodeaban. La iconografía gótica de la crucifixión difundida desde Italia y asentada a lo largo del Trecento permite hablar de verdaderos coros de mujeres en procesión, o situadas de forma estática al pie de la cruz. En Cataluña calculábamos su presencia como tímido añadido, en varios casos, de una o dos personas. Aunque no siempre sea éste el proceder y existan tablas de indudable interés cuando se plantea la tarea de comprobar ascendencias italianas. Por ejemplo, la tabla que constituye la cumbreira del retablo del Santo Sepulcro de Zaragoza, obra de Jaume Serra, pieza muy mutilada pero que debemos destacar debido al desarrollo que da al tema de la crucifixión. Estudio de la escena que no es demasiado habitual entre los Serra y que presenta algunas particularidades que no volverán a repetirse en este taller. Sólo contamos con la parte superior de la composición de Jaume.⁵⁷ En el margen de la derecha se sitúan los soldados y algunos personajes a caballo, sin embargo, aquí nos interesa

54. Lucas, Cap. XXIII, 27. De las de Galilea sólo sabíamos que miraban, distanciadas del centro de los acontecimientos.

55. Lucas, Cap. XIII, 28. Tampoco aquí están regidas por la Virgen. Para la interpretación de la frase en vista de una moral cristiana del pecado y de la muerte Vid. Martino, E., Op. cit., p. 342.

56. Las mujeres de Galilea, muchas o pocas, se significan en María y santas mujeres, sin embargo no se renuncia a la presencia de otras figuras que nada tienen que permita identificarlas por su santidad.

57. Vid. Lacarra, M. C., «La colección de primitivos del Museo de Zaragoza», en *Seminario de Arte Aragonés*, XVI-XVIII. 1970, p. 37. Atendiendo a la descripción de M. C. Lacarra están a la derecha de Cristo «en afligido grupo las tres Marías, sólo apreciables hasta la cintura; detrás de ellas todavía se dis-

sobre todo el margen izquierdo de la escena donde, en primer término, se perfila a María y dos de las santas mujeres. Partiendo de lo que hemos advertido en nota, subrayaremos la presencia de cuatro mujeres más que con sus tocados blancos hacen de fondo sobre el que recortar las siluetas de la Virgen y sus acompañantes más destacados. En cuanto a la ausencia de la Magdalena no nos extrañaría en exceso que en un principio tuviera un lugar reservado al pie de la cruz.⁵⁸ Desde la perspectiva abierta por la realización del Santo Sepulcro analizaríamos la presencia de algunos personajes femeninos que van a figurarse en tablas que dependen más o menos lejanamente del taller de los Serra.⁵⁹ No obstante, debemos reconocer que no se dio aquí nada equiparable al despliegue que adquirió el asunto de la muerte de Cristo en la Toscana y otros puntos de la Italia trecentista.

Independientemente del taller de los Serra, puede ser significativo el retablo de Santa Coloma de Queralt (M.A.C.), dedicado a los Santos Juanes. En esta obra procedente del área tarraconense hallaremos en la cumbreira, destinada a la crucifixión, dos nuevos personajes femeninos, que pasan a sumarse a las acompañantes de la Virgen. Carentes de nimbo llevan el pelo recogido a diferencia del grupo de las Marías, incluida en esta oportunidad la madre de Cristo. También entre los Serra se distinguirá de forma bastante explícita entre el atuendo de unas y otras.⁶⁰ Hecho que no queda siempre demasiado definido en lo italiano, en algunas producciones será únicamente la Virgen la que destaque con su hábito negro, desmayada, sustentada por las santas mujeres.

Antes de avanzar en este terreno y en base a las informaciones que nos vienen dadas en los evangelios, puede exponerse la duda de que si no nos hallamos ante las mujeres de Jerusalén o se trata de las mujeres llegadas de Galilea, o bien es preferible el eclecticismo y optar por una mezcla de ambas. Hemos expuesto ya la escasa precisión que rige los evangelios, por otro lado, cabe pensar que el «gótico» interpretará sus fuentes una vez más; que se ceñirá o no al canon es el siguiente

tinguen, ya muy difuminados, cuatro soldados cubiertos con cascos». Advertimos que nuestra apreciación de la obra no concuerda con las identificaciones realizadas por M. C. Lacarra, sin embargo para revisar esta imagen hemos contado únicamente con fotografías. Antes de ser terminantes, en las observaciones que seguirán y por lo que se refiere a los cuatro soldados, será conveniente esperar a un análisis directo de la obra de Jaume en Zaragoza.

58. El caso no extrañaría en Italia, pero en Cataluña puede ser bastante menos habitual. En consecuencia sería preciso un estudio más detallado.

59. Vid. n. 44.

60. En la tabla de Santa Coloma de Queralt hay que indicar la interpretación del papel de la Magdalena, desplazada del grupo de la Virgen, expresando su dolor mediante un gesto que no depende de la escuela de los Serra y que sí tiene evidentes paralelos en Italia. Añadimos que asimismo en Cataluña se podría citar un retablo perdido, el que perteneciera a la parroquia de Sant Sebastià de Montmajor, donde el gesto de la Magdalena apoya el sentimiento de una figura femenina en un episodio que apunto estaba de convertirse también en matanza de inocentes (escena conectada con las historias de Constantino) y que aparece en el compartimiento superior de la calle a nuestra izquierda (la fotografía del conjunto: Archivo Mas, serie G/A, n.º 4219). La obra de Montmajor depende de una cronología anterior a la de Queralt (para la última vid. Español, F., «Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)», en *d'Art*, n.º 10, 1984, pp. 125-176, especialmente nota n.º 14). En cuanto a la pieza de Montmajor deberá ser objeto de un estudio preciso que aquí no vamos a efectuar, sea como sea, nos interesa citar también en relación con este mundo plástico el *Panegírico de Roberto de Anjou*, en la British Library, Royal Ms. 6E IX f.º 11 v.º. Attendemos ahora solamente al repertorio gestual pero quizás los análisis no deban quedarse ahí.

hecho a comprobar. Existen varias áreas de estudio en las que hacer averiguaciones, más allá de lo que sería el extremo que se proponía desde un principio: igualdad de las mujeres presentes en el ciclo de la pasión, no portadoras de nimbo, a las madres de los inocentes.

Tendría su justificación iniciar indagaciones en el marco que ostenta la prioridad iconográfica del tema, o sea el marco italiano. Hemos visto que, incluidos Giotto y Duccio, toda la escuela toscana se impregna del motivo aquí elegido como centro de estudio. Sin desprestigiar los primeros planteamientos de una escuela romana, realizada a menudo a partir del interés por Giotto. Sin embargo, ya advertíamos las dificultades que reviste la consulta de textos no publicados, incluso de aquellos que publicados no se encuentran con facilidad en nuestras bibliotecas. En cualquier caso apuntaremos las ideas que aparecen en escritos que nos ha sido dado consultar y que pueden abrir interrogantes que quizá en adelante sea factible cerrar, después de un análisis más detallado de la prosa y la poesía religiosa del Duecento italiano. Por otro lado, está la patrística que ofrece asimismo un vasto campo en que profundizar. Algunos van a destacar el dolor particularmente intenso de María, las santas mujeres serán sus incondicionales. Crisóstomo no rompe con la ambigüedad del evangelio que comenta, aunque parece identificar a las mujeres de Galilea con la madre de Cristo y las otras Marías.⁶¹ Justifica su presencia como testigos, «el sexo más condenado» es el primero en ver a Jesús porque es el que más muestras da de su valor.

San Bernardo no consideró la posibilidad de que junto a la cruz se encontrase tan sólo el grupo más escogido de mujeres afines a Cristo y hace intervenir a un número elevado de las mismas: «Erant et mecum meae sorores et feminae multae, mecum plagentes...».⁶² Ahora bien, no añade nada que nos permita identificar a estos personajes que resultan ya familiares en los evangelios. San Ambrosio, dentro de la imprecisión que caracteriza este pasaje, se limita a hablar de la asistencia de algunas mujeres que contemplaban el espectáculo. Desconocemos sus actitudes ya que en el texto lo que realmente cuenta es el quehacer de María que antepone la preocupación por su hijo a los peligros que corre.⁶³

Los libros de San Buenaventura y algunos escritos que a él se han atribuido son otra fuente destacada, que reviste importancia en nuestro caso, en mayor medida si recordamos que S. P. Pascual coincidió en la Universidad de París con este autor nacido en la Toscana. Mercedario y franciscano, en consecuencia, pueden considerarse contemporáneos, aunque el valenciano sobrevivió a San Buenaventura, muerto en 1274, bastantes años. En las «*Meditaciones de la Pasión de Jesucristo*» se hará referencia a las hijas de Jerusalén, pero sin ampliar lo que se decía en el evangelio de Lucas. Más tarde, cuando la acción se emplaza en el calvario, se cita a «nuestra Señora, San Juan, la Magdalena, dos hermanas de Nuestra Señora que eran: María, madre de Santiago, y Salomé, y acaso también algunas otras».⁶⁴ Pue-

61. Crisóstomo da la prioridad a la Virgen, después están las «otras» (Op. cit., p. 702).

62. Vid. not. 5. Citamos ahora la frase que precede a aquélla en que María se refiere a la Magdalena (Op. cit., col. 1135).

63. Vid. *Obras de S. Ambrosio. Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas*, Madrid, 1966, p. 610.

64. *Obras de S. Buenaventura*, Madrid, 1946, t. II, p. 791. En los discursos mariológicos de S. Buenaventura, un nuevo tipo de exortación tiene que ver asimismo con las hijas de Jerusalén: «¡Oh hijas de Jerusalén, os conjuro, por las corzas y los siervos de los campos, que no despertéis ni quitéis el sueño de mi amada!» (Op. cit., t. IV, p. 395).

de entreverse al menos la duda que pesa sobre su última apreciación. Sobre lo que no admite correcciones es acerca de la predisposición de todas las personas que descubre, junto a la cruz. Un llanto amargo e inconsolable, un dolor que se renovaba sin cesar debía sumergir por entero la superficie de la escena. Con todo, el sujeto que más nos podía interesar sigue indeterminado. No queda justificado a nuestros ojos.

También San León Magno⁶⁵ hacía referencia a las lamentaciones de las hijas de Jerusalén. Nos da una explicación de sus llantos. Según él hay que interpretar la actitud de éstas mujeres en función de la naturaleza que acostumbra a darse en el «sexo débil». Tal naturaleza implica la facilidad que éste tiene para emocionarse, incluso cuando aquellos que son llorados merecen la pena que sufren o que se les impone. La mujer, desde esta perspectiva, es capaz de compadecerse por los condenados ya que comparte con ellos una misma naturaleza. Las palabras que Cristo dirige a las hijas de Jerusalén son una advertencia que contrarresta una actitud que no se valora positivamente, porque no era conveniente llorar una victoria, ni lamentarse por un triunfo. Son palabras de reprobación, la muerte de Cristo es un motivo de glorificación y exaltación no de lamento. Los años del Gótico romperán definitivamente con el tono que normalmente se había reservado a la crucifixión, variará también el sentido y el modo de enfrentarse con sus contenidos. Bastaría con ver la descripción que del cuadro se hace en las *Meditaciones de la vida de Cristo* o con revisar algunas imágenes.

Puntualmente, las opiniones de S. León Magno, acerca del carácter de las emociones en la mujer, contrastarán de forma nítida con las vertidas por Sor Isábel de Villena, eso sí, bastante tiempo después.⁶⁶ Para ella el eje de las acciones sigue siendo Cristo, pero su visión queda matizada a través de la Virgen. Las gentes se compadecen por una persona en particular, compadecen a la madre de Cristo, aquejada por una grandísima pena. Entre todas éstas gentes serán las mujeres las que se muestren más inclinadas a emocionarse y asumir para sí el dolor de la Virgen. Tampoco aquí va omitirse la consideración para su peculiar «naturaleza». Sin embargo, ésta se ha dignificado hasta adquirir una determinación positiva. Por consiguiente, lo que tenemos en el texto de Sor Isábel son personajes caritativos y piadosos («más que los hombres»)⁶⁷ Las mujeres llevadas por los que se han transformado en sentimientos convertidos en virtud, ensalzados por efecto de la «caridad» que reflejan, salen de sus casas el día de la pasión para acompañar a la Virgen dolorosa. Nuestra autora atiende a una cita de Zacarías en la que se encierran profecías sobre el llanto que iba a inundar la ciudad de Jerusalén.⁶⁸ Sus palabras se entienden como anuncio de dolor y lamento de las mujeres que ante la muerte de aquel «Señor» llorarían como si cada una de ellas hubiese perdido a su primogénito. Muchos de los contenidos que se aplican previamente a la Virgen se amplían ahora sobre los coros de su derredor, intencionadamente prolongan las dimensiones de un drama que ha perdido toda intimidad.

65. *Homilias sobre el años Litúrgico*, Madrid, 1969, p. 252.

66. Sor Isábel de Villena, *Vita Christi*, Barcelona, 1916, vol. II, pp. 364-5.

67. *Idem.*, p. 359. Entre la Virgen y Eva la «naturaleza» de la mujer no había dejado de ser nunca cuestión de debate, ataques y defensas pudieron sucederse, incluso habrá quien tenga necesidad de aportar pruebas de que las mujeres son buenas.

68. Sor Isábel de Villena, *Op. cit.*, p. 361.

En los capítulos que Isábel de Villena dedica al tema no se olvidan las advertencias de Cristo a las hijas de Jerusalén, pero dichas advertencias poco tienen que ver con lo que S. León Magno extraía de ellas. Aquí lo que más se significa es la reacción de unas «piadosas mujeres» en contraposición a la impiedad que depende de otros bandos. Éstas desearían morir antes que ver tantas miserias y tantas penalidades. Desean morir como se decía había deseado la Virgen, caen al suelo debido a la magnitud del dolor como había caído María, si bien en brazos de sus acompañantes... Aún considerando todos éstos aspectos, y aunque las analogías respecto a la actuación de la Virgen se han multiplicado, en el citado caso tampoco se reconoce en esos personajes femeninos los protagonistas de otra fase de la Historia de Cristo. Nos referimos, por supuesto a la infancia de Jesús y al episodio en que mueren aquellos que después llamaron «santos inocentes».

Las hijas de Jerusalén siguen apareciendo en fechas tardías sin ser identificadas en todos sus planos. Entonces las explicaciones que intentan dar verosimilitud a su comportamiento penetran en materias tales como la ya reseñada, aquella que defiende el ser de una «naturaleza» especialmente sentimental en la mujer (sean buenos o malos dichos sentimientos).

El proceder de las mujeres de Jerusalén no queda justificado completamente en los escritos que venimos ofreciendo a la consulta, excepción hecha del que compusiera S. P. Pascual. El valenciano se permite cerrar el ciclo temático que planea sobre las mujeres que vieron morir a sus hijos en tiempos de Herodes el Grande. La historia queda explicada internamente y no es necesario hablar de «naturalezas» específicas de la mujer, ni de una predisposición a la caridad por su parte.

En S. Pere Pascual se refleja el hecho sobre otro tipo de solidaridad, topamos con un tipo de solidaridad por analogía que no deja de tener su interés. Resta entonces pendiente el traspaso a las imágenes, matizar las dimensiones que el tema pudo cobrar en su proyección gráfica. Varios aspectos deben ser comentados antes de apurar decisiones sobre la incidencia de los textos del autor valenciano.

Si recurrimos a la propia Italia tenemos que destacar un libro que sería traducido al catalán. Es el *Mirall de la Creu* de Domenico Cavalca,⁶⁹ donde se tiene en cuenta a la Virgen en primer plano, después a las «altres Maries», entre las que sobresale María Magdalena, por último a «moltes altres dones» que seguían a la Virgen «plorant e ferint-se lurs pits».⁷⁰ Aquí se establece claramente la relación entre la madre de Cristo y las mujeres que la rodeaban, sin embargo, continuamos preguntándonos de quienes se trata exactamente y cual es la razón que las lleva al llanto y a la comprensión del dolor de la Virgen.

Ludolfo de Saxonía había comentado la composición de la muchedumbre que siguió a Cristo hasta el calvario. Ésta se conformaba por tres grupos diferenciados de personas, en primer lugar los verdugos, en segundo los judíos y en tercero los amigos del que iba a ser sacrificado. Ludolfo añade a ellos un cuarto grupo compuesto por los que viendo el espectáculo que se preparaba acudieron para observar su curso. No dice que fuera entre estas gentes, entre los curiosos y los indi-

69. Domenico Cavalca, *Mirall de la creu*, Barcelona, 1967.

70. *Idem*. vol. I, p. 175. Se parte de la cita de S. Bernardo (pp. 172-3), cuya importancia debía destacarse.

ferentes, donde se incluyeran las mujeres de Jerusalén. Ellas pasan a formar parte del conjunto de los amigos más que del que se opone a que Cristo viva. En cierta forma, las frases del mismo cuando se dirige a las hijas de Jerusalén se convierten en palabras de consuelo. La muerte no será capaz de destruirlo, deben saber que después de ésta tendrá lugar la resurrección.⁷¹ Desde el nuevo punto de vista su lamento debe remitir ya que no hay por qué preocuparse, pero en definitiva no carece totalmente de sentido. Por otro lado, Ludolfo, remarca el hecho de que no sólo las mujeres de Galilea tuvieron el ánimo dispuesto para seguir a Cristo, sino que también las «mulieres eiusdem urbis per devotionem ei adhaeserunt». El relato retoma a partir de aquí sus cauces habituales y se las incita al llanto sobre sí mismas y sus hijos, sobre el pecado de la impíos y culpables, sobre los malignos, porque en el caso de Jesús toda pena parece sino injustificada, como mínimo innecesaria.

La referencia a las «hijas de Jerusalén» reaparece con frecuencia en el estudio de textos que ha sido apuntado, desde los mismos se promueve la ampliación del grupo de mujeres que rodea a la Virgen.⁷² Es factible pensar en dicha ampliación a partir de ellos. Con todo, las dudas que se plantean cuando hay que explicar su presencia en las escenas de la pasión no son pocas. Asimismo, se agrava la cuestión si ponemos el acento en el sentido de sus actuaciones. No era nuestra intención basarnos en el estudio exhaustivo del inmenso campo perfilado por la patristica, algunas anotaciones que arrancan de ella nos han permitido insinuar la divergencia de opiniones que puede generar un motivo inicial cuando se trata de justificarlo. Sobremanera, cuando se trata de justificar un determinado comportamiento en función del sentimiento, sin encajar por completo las causas que conducen a la expresión del mismo.⁷³

Muchas de las obras consultadas recogen lo que ya se decía en los evangelios, limitándose a revalorizar lo que en ellos se expone o se hace explícito a través de los propios condicionantes de la época o del medio específico en que se formularon. No hemos elegido como tarea recrear el contexto que determinara las apreciaciones que sobre la naturaleza de la mujer vertiera S. León Magno. Tampoco nos proponemos extender la cuestión a las traslaciones operadas en el Gótico en torno a la posición «ideal» que ocupaba la mujer,⁷⁴ en menor medida todavía se trata de evaluar el cambio «real» que pudo generarse como contrapartida o paralelo de ese cambio en el mundo de las ideas, a que hemos hecho referencia.

En cualquiera de los casos, las proposiciones a las que el arte gótico abre su terreno no acabarían de ser explicadas si prescindimos de los elementos que redundan en variaciones, más o menos intensas, más o menos controladas o

71. *Ludolphus de Saxonia, Vita Jesu Christi*. París-Bruselas, 1878, t. IV, pars II, pp. 87 ss.

72. La idea de un cortejo fúnebre de plañideras no pasará inadvertida (de la muerte al entierro de Cristo éste tiene sentido), con anterioridad se perfila un coro trágico. Sobre la ritualización del dolor, llantos y lamentos una primera introducción se hallará en Ariès, Ph., *L'Homme devant la mort*, París, 1980, p. 141 ss. Bibliografía en torno a tal asunto puede ampliarse en el artículo ya citado de F. Español.

73. Se insinuó incluso una especie de contagio a partir del dolor primigenio de la Virgen y los amigos de Cristo. Ante el sentimiento de éstos fueron muchos los que no pudieron refrenar los lamentos, entre otros lloraban los ángeles (Vid. San Bernardo, P. L., 1B2, 1139-40).

74. Aunque estos aspectos deben tenerse presentes también a la hora de cifrar el comportamiento ya sea de las madres de los inocentes, ya sea de las hijas de Jerusalén. Por otro lado, la relación con la Virgen es clara.

queridas y que dependen del marco de las mentalidades. En este sentido, se da vía libre a la formulación en imágenes de algunos postulados que no habían tenido una firme presencia en las mismas. Al menos podrán interesarnos aquellos temas que albergando en algunos textos un carácter oscuro y enigmático, cuando no contradictorio o paradójico, vayan a vertirse acompañados de explicaciones que transforman sus contenidos iniciales. Podremos considerar entonces que éstos contenidos son manipulados hasta hacerse lógicos o realizar la coherencia de unas representaciones a que se dedican, a veces, los nuevos comentarios. O que en cierta forma dependen de una ilación que algo tiene en común. Se clarifican algunas cuestiones de forma que el entramado que resulte sea diáfano, en el grado de lo posible, para que no presente excesivas dificultades si se trata de abundar en las razones de una actuación o en los móviles que accionan a un personaje.

En este ámbito, el texto que escribiera S. Pere Pascual sobre la matanza de los inocentes, nos interesa como solución a un problema iconográfico desde el momento en que puede ser la base que refuerce una serie de contenidos preexistentes, pero cuya falta de consistencia había dificultado su transmisión a la imagen.⁷⁵ Cuando atendemos a una falta de consistencia o solidez queremos apuntar a todos aquellos puntos oscuros que hemos intentado remarcar con anterioridad. Fundamentalmente la precaria identificación de unas mujeres que vienen de Galilea o que se nombran «hijas de Jerusalén», pero que en realidad, exceptuando el grupo de la Virgen y las santas mujeres, son parte de un conjunto anónimo cuyas actuaciones no presentan una ley a que atenerse, es decir, unas causas que clarifiquen su posición favorable a Cristo.

Ya hemos introducido la hipótesis de partida, seguidamente habría que comprobar la verosimilitud de su encuadre en el mundo de las representaciones y los «iconos». Ver hasta donde llegaría la incidencia de un texto que, por otra parte, no contradice lo esencial en el evangelio, es decir, no contradice lo que ya se tenía por cierto. Hemos procurado localizar el lugar de esta transferencia, al campo visual, en la Italia de fines e XIII y principios del XIV. El eje concreto se cifraba en los escritos de Pere Pascual, pero no obviaríamos la alternativa de un paralelo al mismo asentado en Italia, a pesar de que ya sabemos que la relación de este autor con el marco italiano se halla documentada para fechas que coinciden, de manera precisa con la explosión del tema que venimos comentando. Poco después de su paso y estancia en aquella zona, advertimos el interés por el tema en la pintura y escultura del momento, en las artes figurativas en general.⁷⁶ El asunto parece cuajar ahora, ser aceptado abiertamente para adecuarse a las grandes composiciones que se hacen eco de los episodios de la pasión. No estaría de más pensar en lo exigible de una cierta clarificación de un motivo que parece conocerse a fondo y que creemos adquiere verdadera importancia cuando se trata de componer las escenas que van

75. No es una premisa que considere solucionada por completo, conseguir que quede zanjada dependerá de un análisis más global de textos y figuraciones. Además habría que diferenciar entre los escritos orientales, estableciendo para occidente los pasos que nos llevan de la relación de hechos del evangelio a una serie de razonamientos en abstracto, para llegar a derivaciones que vuelven sobre la anécdota y suplen las carencias «documentales» con que se encuentran. Si en el gótico el tema se hace «popular» será lógico suponer que debían darse al menos algunas precisiones sobre el mismo.

76. Dejamos pendiente una profundización en el marco de los bizantinismos y de lo bizantino. Lo dicho hasta aquí podría condicionarse a ésta.

del Camino del calvario al entierro de Cristo. Las mujeres de Galilea que miran desde lejos y que no sabemos como actúan, las «hijas de Jerusalén» regidas por el llanto y a las que Cristo se dirige, pero que nada tenían que ver con una pasión de la Virgen, cobran ahora nueva identidad. Basta con las imágenes para asociarlas a los personajes positivos, aceptadas en su marco se agrupan en derredor de las santas mujeres que velan por María.

Desde éste contexto hemos procurado razonar la analogía que da paso a otro tipo de fijaciones. Del plano de las similitudes entre la muerte de los inocentes y el dolor de sus madres, haciendo de fondo a la pasión combinada de Jesús y de la Virgen, del inocente por excelencia y de la madre que goza de esa misma falta de culpa.⁷⁷ El gótico pudo pasar al cruce de relatos, a agotar, en cierto modo, las posibilidades de relación entre los personajes que habían aparecido en el Nuevo Testamento. Personajes a los que los comentaristas habían buscado biografías, más o menos creíbles, más o menos sorprendentes, pero entre los cuales también era posible establecer contactos o encuentros. Se rompen compartimentos estancos o episodios que en la Biblia permanecían cerrados en sí mismos.

El motivo estudiado, se acepte o no la identificación propuesta,⁷⁸ el ciclo de imágenes que lo lleva a su culminación estructura las penetraciones en el siglo XIV desde un marco privilegiado del arte del periodo. Este hecho pudo favorecer la difusión del tema, o del asunto concreto que se retoma como aspecto parcial de una temática más amplia. Si Giotto, Duccio, Simone Martini, los Lorenzetti, se hicieron eco del mismo, no es de extrañar que las obras influidas por los mismos renueven los fundamentos o se aproximen a los contenidos iconográficos que presentan sus realizaciones. Por otra parte, resta por observar como se combinaron las obras destinadas a escenificar tanto la matanza de los inocentes como la crucifixión. No nos resistiremos a indicar una ejemplificación de tal correspondencia, hay que desplazarse hasta la Colegiata de San Gimignano para conocer sus detalles,⁷⁹ pero baste por ahora con descubrir la superposición de ambos temas: degollación de los inocentes y muerte de Cristo. En el margen a nuestra izquierda y en el espacio descrito para la crucifixión tenemos como protagonistas a las mujeres que rodean el cuerpo inerte de la Virgen, son sus santas acompañantes. Ahora bien, también cercanas a ella aparecen algunas otras, entre éstas hay quien mira hacia arriba, hacia el crucificado, y su mirada nos lleva de él a la escena superior donde mueren otros que asimismo fueron considerados inocentes. No es el único caso en que es factible comparar dos episodios, por lo demás, muy frecuentes en este periodo y en área italiana, aunque sí debemos reconocer que el sistema adoptado en San

77. Sobre la relación sobre P. Pascual y el dogma de la inmaculada existe más de un texto a consultar: Casanovas, R., Op. cit., pp. 125-9, Guix, J. M., Op. cit., pp. 245-85, pp. 196-26, entre otros.

78. En realidad ya se ha insinuado, se trata de una sobre-identificación, entre las mujeres de Jerusalén podían reconocerse las madres de los inocentes.

79. Vid. Dayez, A., «Barna et les fresques du Nouveau Testament de la Collegiata de San Gimignano», en *L'Information d'Histoire de l'Art*, Mars-Avril, 1970, pp. 81-87, fig. 3. Para cambios en la autoría de estos murales: Caleca, A. Tre polittici di Lippo Memmi. Un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo, I y II, en *Critica d'Arte*, fasc. 150, 1976, pp. 49-59 y fasc. 151, 1977, pp. 55-79.

Gimignano es, entre los que conocemos, el que mejor refleja la voluntad de relacionarlos, el que hace más explícita la relación que se delimita ente ellos.⁸⁰

Lo que llevamos dicho sobre la crucifixión no es suficiente para pautar el desarrollo del motivo que nos ocupa. Hay que explicarlo a lo largo de todas aquellas imágenes que componen el ciclo de la pasión, no en una de ellas en particular, aun cuando sea considerada la más relevante. Si recordamos la obra de S. Pere Pascual se descubrirá que tanto las madres de los inocentes, cuyos «corajes» se vieron resucitados, como las mujeres de Jerusalén, fueron encargadas de ayudar y amparar a la Virgen durante un periodo de tiempo que amplía sus márgenes hasta la muerte de María. Aquí tan sólo se han considerado las escenas en que, de la subida al calvario al entierro de Cristo, les dan cabida.

Las mujeres de Jerusalén no «escandalizarán» a la Virgen, no la increparán, ni la insultarán a imitación de los judíos que se oponen a Cristo. S. Pere Pascual se permite programar el hecho desde la matanza de los inocentes. En un plano más general, podría pensarse en la voluntad del periodo en que nos situamos, voluntad que pretendió cobijar una figura que se torna delicada y que tiende a romperse, a quebrarse bajo el peso de la pasión. La Virgen manifiesta el dolor que la traspasa, un dolor que el gótico definía «espiritual», un dolor asimismo idealizado, pero que a veces se dibujará como espada que penetra el corazón de María.⁸¹

La soledad de la dolorosa pasa a ser tenida en cuenta, no era razonable que la «divinidad» no hiciera algo para compensarla. Hay que hacer lo posible para consolarla, aunque de hecho se sabe inconsolable. Entonces, la solución no será la contención del llanto, compartir el dolor para disminuir su intensidad, sino que, antes al contrario, asistiremos a la explosión del mismo. Llantos y lamentos se expanden para cobrar cuerpo en un coro que amplía el dolor de los más afines al crucificado y que, al tiempo, contrarresta el número de aquellos que se regían por la ofensa poniendo en entredicho la personalidad central del drama.

Hasta el momento se ha hablado de la existencia de un grupo homogéneo que formaría un segundo coro respecto de María y las santas mujeres. Ahora bien, habrá que preguntarse si dicho grupo es siempre tan uniforme como podríamos suponer, o si es factible distinguir algunos rasgos que particularicen alguno o algunos de sus componentes.⁸²

80. La presencia de ambos temas en un mismo conjunto es muy frecuente en Italia. No podemos decir otro tanto en el caso catalán y durante el siglo XIV. Sobre lo italiano recordaríamos obras de los Pisano, Tino de Camaino, Giotto, Duccio..., incluso una interesante referencia al tema de los inocentes en Padova no limitada a la escena de la masacre (Bettini, S., Op. cit., figs. 95-7). De vuelta a S. Gimignano hay que apuntar que A. Dayez considera que las correspondencias tipológicas existentes entre las escenas deben ser fortuitas (Op. cit., p. 86). No hemos analizado en su conjunto y detalles esta obra atribuida al Barna, sin embargo, hasta donde la conocemos, no sería la citada nuestra hipótesis de partida.

81. La Virgen queda inserta en un esquema trágico, al tiempo su figura va conformando una imagen más perfilada y construida, diríamos que con menos fisuras si de su «humanidad» se trata. Sabe cuánto ha de suceder pero no está en su mano romper el curso de los acontecimientos. Las madres de los inocentes justifican su presencia y dolor en la Madonna, y no en Cristo cuya muerte resucita a sus hijos.

82. Tan sólo sugerimos una nueva pauta para el estudio de un motivo que no se atiene siempre a las mismas constantes. A veces puede dar la impresión de que se describen dos grupos enfrentados o, como mínimo, una serie de personajes que comentan o discuten una situación (recuérdese el Camposanto de Pisa).

Incluso, de profundizar en las distintas versiones que se nos ofrecen, deberíamos atender a variantes esenciales en la estructura de estos conjuntos. Las agrupaciones de mujeres que defendieron su emplazamiento junto a la cruz no permanecerán aisladas mucho tiempo, pronto aparecen nuevos personajes que las acompañan y que dependen de ellas. Nos referimos a los niños. De tratarse de las hijas de Jerusalén, tendremos al mismo tiempo las madres de la ciudad «santa» y las implicaciones en este apartado podrían multiplicarse.⁸³

Si se tratase de las mujeres de Galilea serían entonces las mujeres de Galilea acompañadas de sus hijos, nos parece poco probable. Es más comprensible que se trate de Jerusalén y de un sector de sus habitantes. En cualquier caso, se acentúa la idea de maternidad, las «otras mujeres» que acompañan a la Virgen amparan el dolor de la que también es «madre». Desconocemos hasta qué punto se tiene en cuenta el segundo párrafo que Cristo compone cara a las hijas de Jerusalén, cuando añade bienaventuranzas sobre vírgenes y estériles.

Antes de cerrar estas notas, insistir tan sólo en que San Pere Pascual no disuelve contenidos preexistentes en otros radicalmente distintos. Nuestro autor va a reforzar unas ideas que podían depender de textos contemporáneos o que le precedían en poco, basados en fuentes mucho más remotas. Para él fueron las mujeres de Jerusalén (asimismo las de Belén), pero eran personas con un porqué bien establecido en que justificar llanto y lamento, en qué anclar el hacerse plañideras de la muerte de Cristo al lado de María. Descubrir esta misma ilación en las imágenes será siempre bastante más comprometido y arriesgado.

Rosa Alcoy
Becària del Departament
d'Història de l'Art (U. B.)

83. La presencia de los niños en la escena que recoge la crucifixión sería de por sí un campo de investigación lo bastante amplio como para que no intentemos ya darles cabida y sentido en la presente oportunidad. En el Políptico Orsini los encontramos en «solitario», en S. Gimignano, y sobre todo en Pisa, tienen que ver con el segundo coro de la Virgen.