

Devotio Moderna y *Compassio Mariae* en la obra de Roger van der Weyden (1399/1400-1464)

José Miguel GÁMEZ SALAS
Universidad de Jaén
josemiguelgamezsalas@gmail.com

- I. Introducción.**
- II. La Devotio Moderna.**
- III. La *Compassio Mariae*.**
- IV. Devotio Moderna y *Compassio Mariae* en la obra de Roger van der Weyden.**
- V. Conclusiones.**
- VI. Bibliografía.**
- VII. Anexo de imágenes.**

I. INTRODUCCIÓN

El influjo vertido por las diversas manifestaciones artísticas, concretamente las artes plásticas, sobre el carácter devocional de la sociedad hacia el cristianismo resulta irrefutable, erigiéndose como uno de los elementos más relevantes en el proceso coadyuvador para magnificar tal sentimentalismo hacia la imagen de Jesucristo o la Virgen. En este sentido, las aportaciones de numerosos fundadores de órdenes religiosas mendicantes han sido instrumentalizadas a lo largo de los siglos para la realización de obras de arte, cuya riqueza iconográfica, devenida principalmente de los escritos de estos teólogos cristianos, las han exaltado considerablemente mediante sublimes descripciones y calificaciones expresadas por la crítica histórico-artística.

Hasta el siglo XII las representaciones de la Pasión de Cristo se caracterizaban por una lacónica expresividad basada en la ausencia de dolor, en el hieratismo sentimental alejado de la gestualidad dramática y patética, así como en el uso de un lenguaje carente de dinamismo que presentaba una imagen de fórmulas arquetípicas. Esta tipología figurativa difería taxativamente del objeto propio del cristianismo de inducir y exhortar al fiel hacia una devoción pasionista de Cristo; propósito que hasta ese momento no instigaba exitosamente a una profusa veneración a través de la manifestación artística¹.

Será precisamente a partir del siglo XII cuando cistercienses y franciscanos, liderados por San Bernardo (1190-1153) y San Buenaventura (1221-1274) respetivamente, procedieron a la humanización de Jesús aproximándola al creyente hasta una concepción insólita nunca antes manifestada. De esta forma, los predicadores establecieron la figura de un Cristo doliente y redentor para provocar una conversión hacia el cristianismo y, a la vez, magnificar exponencialmente la fe del devoto beneficiando el afianzamiento iconográfico de la Pasión y Muerte de Cristo mediante la producción plástica de *Ecce Homos*, *Nazarenos*, *Crucificados* y *Yacentes*, así como la de *Dolorosas* haciendo partícipe a la Virgen María de los últimos momentos de su Hijo².

¹ GÁMEZ SALAS, J.M., *Estudio iconográfico de los modelos e imágenes procesionales de la Semana Santa de Úbeda*, Úbeda, Didacbook, 2021, p. 31.

² *Ibidem.*, p. 31.

Sin embargo, no será hasta el siglo XIV cuando se origine una novedosa profesión del fiel basada en la interiorización del sufrimiento que padeció Jesucristo y su Madre durante la Pasión, evidenciándose consecuentemente en la representación, sin retraimiento alguno, de cada una de las heridas de Jesús ocasionadas por su lacerante martirio, además del dolor sentimental de María al estar contemplando directamente tal escarnio. La causa que propició este halo de fervor fue el surgimiento de una corriente espiritual bautizada como Devotio Moderna, y de un tipo devocional conocido como *Compassio Mariae*, cuyas influencias en la iconografía cristológica de los Países Bajos se manifestaron con especial notoriedad; caso del extraordinario pintor de Tournai Roger van der Weyden (1399/1400-1464), en quien focalizaremos el presente estudio para ejemplificar la tremenda repercusión de la Devotio y la *Compassio*, no sin antes tratar sobre estos dos aspectos tanto las causas como el principal objeto funcional de ambos.

II. LA DEVOTIO MODERNA

Su origen se produce en la segunda mitad del siglo XIV en los Países Bajos por obra de Geert Groote (1340-1384) y su discípulo Florens Radewijns (1350-1400), procedentes ambos de la Hermandad de Hermanos y Hermanas de la vida común, y de la congregación agustiniana de los canónigos regulares de Windesheim. El propósito de esta corriente devocional consistía en instar al fiel hacia una mirada focalizada en los inicios de la Iglesia expresando una profunda nostalgia de los tiempos apostólicos³. Además, se procedía a poner en práctica el modelo devocional asentado por los místicos del Norte, caso de Meister Eckhar (1260-1328), Henrich Suso (1295-1366) o Jan van Rusbroeck (1293-1381) quienes pretendían promover al hombre hacia la imitación constante de la vida de Cristo para hallar en ella su humanidad, lo que ocasionó el germen de un modelo de vida completamente cristocentrista que se erigía como núcleo vertebrador de su espiritualidad⁴.

La Devotio Moderna halló su principal fuente literaria en la *Imitatio Christi* de Tomas de Kempis (1380-1471), planteando una vida de ascetismo mediante la propuesta de una serie de admoniciones sobre cómo el fiel debía de imitar la vida de Cristo⁵:

³ ÁLVAREZ GÓMEZ, J., *Historia de la vida religiosa III. Desde la Devotio moderna hasta el concilio vaticano II*, Madrid 1990, p. 37.

⁴ CANONICA, E., "La recepción y la difusión del De Imitatione Christi en la España del Siglo de Oro", en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 6 (2015) 339.

⁵ MIOLA, R., *Early modern Catholicism: an anthology of primary sources*, Oxford University Press, 2007, p. 285.

“El que quiera comprender perfectamente y gustar las palabras de Jesucristo, procure conformar con la suya toda su vida. Ten por cierto que tu vida ha de ser una muerte continua; y cuantas más mueras a ti mismo, tanto más vivirás para Dios. Ninguno podrá comprender las cosas celestiales, si no se somete a sufrir adversidades por Cristo”⁶.

Sin embargo, a pesar de la repercusión de Tomas de Kempis en la propagación doctrinal de la Devotio Moderna, sí resulta conveniente señalar la fuente literaria de la que se proveyó el dominico alemán para la redacción de su *Imitatio*; la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (1300-1378). La obra de El Cartujano infundiría a algunos místicos como Jean Gerson (1363-1429) o Jan Mombaer (1460-1501), además de a otros reformadores como García Jiménez de Cisneros (1455-1510), personaje clave en la introducción devocional de la Devotio Moderna en España por su labor en la reforma monástica de Montserrat⁷.

De esta forma, la obra de Ludolfo de Sajonia, clave para vertebrar la base literaria de la Devotio Moderna, devenida a su vez del *Horologium Sapientiae* de Henrich Suso y de las *Meditatio Vitae Christi* de Juan de Caulibus⁸, se conforma de la *lectio, meditatio y oratio*, capítulos en los que la función objetual consiste en hallar la experiencia espiritual de naturaleza cristocentrista enfatizando en la profesión devocional de la *imitatio christi*⁹.

La repercusión de la Devotio Moderna en la iconografía cristológica fue de una magnitud irrefutable, plasmándose en la representación sin ningún tipo de retraimiento, de las heridas y llagas de Cristo durante su cruel tortura, así como de un realismo sentimental fundamentado en el dolor y sufrimiento, obviando cualquier procedimiento edulcorante del mismo. De hecho, esta novedosa corriente espiritual se considera como una de las principales bases para el origen del misticismo, cuya literatura resultó realmente eficaz para magnificar la conmoción del fiel, y en la contrición e identificación por vía de la *imitatio* con la ejemplaridad de la vida de Cristo. De esta forma, las *Meditaciones vitae Christi* del franciscano Giovanni di Caulibus, la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (1295-1378), o las *Revelaciones* de Brígida de Suecia (1303-1373)

⁶ KEMPIS, T. de, *Imitatio Christi.*, ed. de Enrique Esprit Chaubel, Turnout, Edit. Brepols 1927, p. 12.

⁷ GÁMEZ SALAS, J., *Op. Cit.*, p. 32.

⁸ Conocido como el Pseudo-Buenaventura como la errónea atribución al santo.

⁹ GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, J., “La Vita Christi de Ludolfo de Sajonia (1377) e Ignacio de Loyola (1556). A propósito de un gran libro”, en *Estudios Eclesiásticos*, vol. 86, 338 (2011) 515-517.

no hacen sino corroborar el endeudamiento teórico de la mística con la Devotio Moderna¹⁰.

De los autores anteriormente citados, destacamos la figura de Brígida de Suecia, cuya obra, las *Revelaciones Místicas*, supuso una extraordinaria fuente literaria para los muchos artistas del Bajo Medioevo y la Edad Moderna. No en vano, algunos programas iconográficos cristológicos como la Natividad, la Crucifixión o la Flagelación de Cristo se enriquecieron directamente de los textos de la santa¹¹.

Sin embargo, en cuanto a la producción pictórica de Weyden, será el misticismo alemán el que más influenciará en su obra. El fundador de la escuela renana será el Maestro Eckhart, filósofo y teólogo de la Universidad de París cuya obra recogía diversas tesis establecidas en el ideario escolástico de Tomás de Aquino (1225-1274), dirigiendo a los textos de Eckhart hacia un endeudamiento literario con la filosofía carolingia promulgada por Duns Scoto (810-877). Asimismo, la erudición doctrinal del místico alemán sería también recogido por sus dos grandes discípulos, Johannes Tauler (1300-1361) y Henri Suso (1300-1366)¹², resaltando el sentido pasional de este último sobre la Crucifixión de Cristo que traspasaba los límites de patetismo y violencia:

“Cuando fue suspendido en el alto árbol de la cruz/ con un amor infinito, por amor hacia ti a todos los hombres/ mi rostro entero estaba completamente desfigurado. Mis ojos inocentes se habían oscurecido, y habían perdido su brillo, mis divinos oídos se habían llenado de burlas y de insultos; mi noble sentido del olfato fue asaltado por un mal olor, mi boca fue colmada de una bebida amarga, mi apacible sentido del tacto recibió duros golpes. Así no encontraría yo en todo el mundo ningún lugar de reposo en el que mi divina cabeza pudiera inclinarse bajo el sufrimiento y el tormento; mi alegre garganta fue golpeada rudamente; mi puro rostro fue mancillado con escupitajos; el color claro de mis mejillas devino pálido y livido. Ved, mi claro rostro semejante al de un leproso; todos mis dulces miembros fueron sometidos inalterablemente por la apretada cuerda...Mi cuerpo moribundo fue cubierto de sangre, horrible de

¹⁰ GÁMEZ SALAS, J., “La iconografía del Nazareno en la obra de Pablo de Rojas y su influjo en el Jesús de la Pasión de Martínez Montañés”, en *Actas de los encuentros con Martínez Montañés en Alcalá la Real*, Instituto de Estudios Giennenses, 2019, p. 326.

¹¹ FRANCO MATA, M^a A., “Las Revelaciones de santa Brígida: Navidad y Pasión en el marco de la iconografía”, en *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, Biblioteca Valenciana 2008, vol. I, p. 679.

¹² VANNINI, M., *Introduzione, en Meister Eckhar. I sermoni*, Milán, Paoline 2002, p. 28.

contemplar. Ved esta lamentable cosa: mi joven cuerpo, claro y robusto, comenzó a envejecer, a enflaquecer, y a ajarse”¹³.

III. LA *COMPASSIO MARIAE*

La presencia de la Virgen María en el Juicio Final no encuentra su justificación literaria en las fuentes evangélicas, sino en las diversas consideraciones que los exegetas vertieron sobre su relevancia como mediadora de su Hijo¹⁴. La función de la Virgen durante el momento de la Crucifixión de Jesús halló su explicación en las palabras de Anselmo de Canterbury cuando el monje benedictino reflexionó en torno a los sufrimientos de esta a los pies de la Cruz. Sin embargo, será San Bernardo de Claraval (1090-1153) quien por vez primera compare la *Compassio Mariae* con la Pasión de Cristo, concluyendo que el sufrimiento de su Madre habría sido exponencialmente mucho mayor que el de los propios mártires, ya que su dolor espiritual destacaría por aquel que se produce en la carne:

“En efecto, cuando aquel Jesús expiró, el hierro cruel abrió su costado, sin perdonarle aún después de muerto. A él ya no podía hacerle mal alguno, ni llegó a tocar su alma, pero sí atravesó la suya. Su alma ya no estaba allí, la tuya, en cambio, no podía ser arrancada de aquel lugar. Sí, la punzada de dolor atravesó tu alma, y con toda razón te llamamos más que mártir, ya que tus sentimientos de compasión superaron las sensaciones del dolor corporal. ¿Qué clase de hombre eres que te extrañas más de la compasión de María que de la pasión del Hijo de María? Este murió en su cuerpo, ¿y ella no pudo morir en su corazón?”¹⁵.

Por otra parte, debemos mencionar la relevancia de Erinaldo de Chartres con su *De Laudibus Beatae Mariae Virginis*, afirmando que la inmolación que se ofreció a Dios Padre en el Calvario consistió simultáneamente en un sacrificio de Jesucristo y la Virgen María, recibiendo esta en su espíritu las heridas que su Hijo soportó en su carne. En este sentido, Erinaldo de Chartres describiría a la Virgen amamantando a Jesús para interceder por los hombres, mostrando Cristo todas sus llagas a Dios Padre con el deseo de que la Humanidad consiguiese su perdón¹⁶:

¹³ SUSO, H., *A Little book of Eternal Wisdom*, London, Aeterna Press, 2015, cap. XVII.

¹⁴ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, ed. de David Alcoba, Barcelona, El Serbal, 1996, t. I, v. II, pp. 119-120.

¹⁵ BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras completas*, ed. de Vicente Huerta-Solá, Madrid, BAC, 1986, vol. IV, pp. 413-414.

¹⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “De nuevo sobre la *Compassio Mariae*: A propósito de las pinturas murales del sepulcro de Don Alfonso Vidal en la catedral vieja de Salamanca”, en *Archivo Español de Arte*, LXXV, 297 (2002) 72.

“[...] Entonces hubo absolutamente uno. La voluntad de Cristo y María, y el único holocausto que ambos ofrecieron juntos a Dios: esto en la sangre del corazón, aquí en la sangre la madre se había expuesto al rostro de la carne afectuosamente. Como los clavos y la lanza de Cristo fueron propulsados en la carne, esta compasión natural en su mente y la angustia del cariño materno”¹⁷.

A partir del siglo XIII las meditaciones sobre la compasión de la Virgen María van progresivamente adquiriendo mayor realismo y popularidad, concretándose una conceptualización de la *Compassio Mariae* mediante los textos de San Alberto el Grande (1193-1280), indicando la dignidad de la Madre de Jesús como “*co-adjutrix*” en la obra de la Redención, argumentando que esto se produciría porque María perseveraría en soledad durante el Calvario recibiendo en ese instante las llagas de Cristo en su corazón¹⁸. En este mismo siglo, leemos en las *Meditaciones Vitae Christi* del Pseudo-Buenaventura un pasaje sobre la subida de Jesús al Gólgota, en el que se refleja fielmente el carácter de la Compasión de María:

“Por esta causa triste y desconsolada Virgen viendo esta inopinada carga, y el digno corazón de su Hijo traspasado, pensó morir de pesadumbre. O gloriosa y muy digna Madre verdaderamente oy la Prophecía de Simeón se ha cumplido, porque el cuchillo de la pasión de tu Hijo te ha traspasado el corazón”¹⁹.

Mâle recogió en su *L'Arte religieux de la fin du Moyen Age en France* que la Virgen María se convirtió en la protagonista de las escenas sobre la Pasión de Cristo, estableciendo un sufrimiento paralelo al de su Hijo. El historiador francés destacó las aportaciones literarias del misticismo, caso de Enrique Suso, Brígida de Suecia o Jean Gerson, indicando que el ejemplo más antiguo sobre el tema de la *Compassio Mariae* sería en un manuscrito iluminado realizado en Francia entre los años de 1380 a 1390 en el que se representan las alegrías y angustias de la Virgen²⁰.

¹⁷ ERNALDO DE CHARTES, *Patrología latina*, ed. de Paul Migne. CLXXXIX, cols. 1726 y ss.

¹⁸ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., “*Compassio y Co-Redemptio* en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”, en *Archivo Español de Arte*, LXXI, 281 (1998) 23.

¹⁹ PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasión de Nuestro Salvador Jesu Cristo.*, ed. de Francisco Foppens, Bruselas 1659, p. 224.

²⁰ MÂLE, É., *L'Arte religieux de la fin du Moyen Age en France: Étude sur l'íconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1922, pp. 122-123.

De especial relevancia fue también la figura mística de Brígida de Suecia a través de sus *Revelaciones*, coadyuvando considerablemente en la promoción temática de la Compasión de María. Valga como ejemplo la siguiente cita recogida en su obra durante la Crucifixión de Cristo:

“Al oír todo esto se renovaba mi dolor. Como dije antes, cuando le hincaron el primer clavo, esa primera sangre me impresionó tanto que caí como muerta; mis ojos cegados en la oscuridad, mis manos temblando, mis pies inestables. En el impacto de tanto dolor no pude mirarlo hasta que lo terminaron de clavar. Cuando pude levantarme, vi a mi Hijo colgando allí miserablemente y, consternada de dolor, yo Madre suya y triste, apenas me podía mantener en pie”²¹.

Asimismo, en la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Vorágine se lee un texto recogido del *Evangelio de Juan* (19, 25-27) en el que se expone los inmensos dolores que sufrió la Virgen María cuando contempló a su Hijo muerto en la Cruz:

“La Virgen Madre de Dios, pues lo había engendrado,/ permaneció junto a la Cruz en que su Hijo agonizaba/ transida de inmensa aflicción./ Los dolores de esta Madre fueron tan intensos/ al ver sufrir y morir de aquel modo a su Hijo/ que casi murió también ella de compasión”²².

Por último, cabría resaltar la relación de la *Compassio Mariae* con el tema de los Siete Dolores de la Virgen, entendidos para algunos como los momentos de la Pasión de Cristo, mientras que para otros supondrían episodios relacionadas con la vida de María. El número de estos fue fijado por el Breviario u Oficio Divino con sus correspondientes siete horas canónicas, decretándose como una costumbre a finales del siglo XV la devoción hacia ellos²³. El objeto de esta temática marionológica responde precisamente a incluir a la Virgen María en la Pasión de su Hijo, estableciendo un vínculo inalienable entre los dolores externos de este, con los espirituales sufridos por su Madre. Tras un arduo proceso reflexivo en torno a cuáles debían de integrar esta clasificación de dolores, finalmente se concretaron los siguientes: la profecía de Simeón²⁴, la

²¹ SUECIA, B. de, *Revelaciones*, ed. de Juan Alberto Echeverry, Bogotá, Kimpresas SAS 2016, T. I, lib. IV, Rev. LII, p. 408.

²² VORÁGINE, J. de, *La Leyenda Dorada*, ed. de Fr. José Manuel Macías, O.P., Madrid, Alianza, 1982, vol. II, pp. 959-962.

²³ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen: el valor de la imagen como elemento de persuasión”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, T. IV, 7, (1992) 171.

²⁴ *Lc.* 2, 32-35.

huida a Egipto²⁵, Jesús perdido en el Templo²⁶, el encuentro de María y Jesús en el camino del Calvario, la Crucifixión²⁷, el Descendimiento de la Cruz²⁸, y la Sepultura de Jesús²⁹.

IV. DEVOTIO MODERNA Y *COMPASSIO MARIAE* EN LA OBRA DE ROGIER VAN DER WEYDEN

A pesar de la insuficiencia documental sobre la biografía de Weyden, podemos fechar su nacimiento en torno al año de 1399-1400 en la ciudad belga de Tournai, formándose junto al pintor Robert Campin (1375/1379-1444/1445) a partir de 1410 hasta 1432 cuando recibiría el título de maestro³⁰. No ocurre lo mismo con su producción pictórica de la que sí poseemos numerosos datos que avalan su autoría, cuya calidad artística recibiría los elogios de los alemanes Alberto Durero o Nicolás de Cusa calificándolo como “el más grande de los pintores”³¹, así como también desde tierras italianas cuando en 1460 María Sforza, duquesa de Milán, envió a su pintor de corte Zanetto Bugatto para instruirse bajo el magisterio de Rogier van der Weyden³².

Procediendo al análisis de la cuestión que tratamos en este artículo, la primera composición en la que se representa el tema de la Devotio Moderna y la *Compassio Mariae* será en la *Crucifixión* (1425-1430) que se conserva en el Museo Gemäldegalerie de Berlín. En ella, la Virgen María expone una sentencia procedente del tratado *De laudibus beatae Virginis* redactado por Bernardo de Claraval, texto que debió de influir en la realización de este lienzo³³. Observamos a Juan el Evangelista escenificando una aguda torsión de su cuerpo mientras cubre sus ojos con una mano, incapaz de soportar el dolor que le produce observar a Cristo muerto en la Cruz, de cuyo costado brota violentamente la sangre ocasionada por el soldado romano Longinos. Por otra parte, la Compasión de María se evidencia en el sentimental abrazo que esta hace sobre la Cruz, reflejando de esta forma el profundo sufrimiento que nace al contemplar a su Hijo muerto.

²⁵ Mt. 2, 13-15.

²⁶ Lc. 2, 43-45.

²⁷ Jn. 19, 17-39.

²⁸ Mc. 15, 42-46.

²⁹ Jn. 19, 40-42.

³⁰ DE VOS, D., *Rogier van der Weyden: L'oeuvre complet*, París, Hazan, 1999, pp. 51-52.

³¹ KAMPERDICK, S., “Rogier van der Weyden’s workshop around 1440”, en *Rogier van der Weyden in context*, Lovaina, Edit. Peeters, 2012, p. 57.

³² RODRÍGUEZ VELASCO, M., “Van der Weyden, constructor de espacios: las arquitecturas pintadas del maestro Rogier”, en *Codex Aquiralensis*, 31 (2015) 186.

³³ DE VOS, D., *Op. Cit.*, p. 175.

Respetando un orden cronológico, la siguiente obra pintada por Weyden en la que hemos identificado ambos temas, ha sido en el *Descendimiento de la Cruz*³⁴ (1436, Museo del Prado, Madrid). El cuadro fue un encargo de la Gran Guilda de los Ballesteros de Lovaina para ubicarlo en la iglesia de Santa María Extramuros (Fig. 1)³⁵. Fue tal la impresión que provocó el lienzo que, María de Hungría –hermana de Carlos V y gobernadora de los Países Bajos entre los años de 1531-1555-, pretendió esta obra para ubicarla en la capilla del palacio de Binche, hasta que años más tarde sería adquirida por Felipe II tras su viaje a Flandes, trasladándolo temporalmente al palacio de El Pardo³⁶, para finalmente conservarlo en el monasterio de El Escorial a partir de 1574 donde recibiría los elogios del Padre Fray José de Sigüenza³⁷.

En la composición³⁸, Weyden ha incluido hasta diez personajes³⁹: Cristo muerto es descendido de la Cruz por Nicodemo y un ayudante, mientras María Salomé y Juan el Evangelista intentan consolar el sufrimiento de la Virgen María escenificado mediante su desmayo; así, el pintor flamenco representa a María Cleofás completamente desolada, José de Arimatea figura a la izquierda de Jesús discurrendo una serie de lágrimas por sus mejillas, acompañado

³⁴ Para un conocimiento más profundo sobre la obra, *Vide*. VV.AA. “Algunas cuestiones técnicas del Descendimiento de la Cruz de Roger van der Weyden”, en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 4, 10 (1983) 39-50.

³⁵ CHÂTELET, A., *Rogier van der Weyden*, París, Gallimard, 1999, p. 74.

³⁶ NIETO ALCAIDE, V., *El Descendimiento de Roger van der Weyden*, Madrid, TF Editores, 2003, p. 21.

³⁷ “En la sacristía, en medio de los cajones, asentada sobre ellos, está una historia del Descendimiento de la Cruz, en un cuadro grande, con sus puertas, las figuras como del natural; una pieza de mucho primor y devoción, en aquella manera alemana o flamenca, lindas cabezas y rostros, ropas, brocados y otros paños retirados del natural. Están las Marías con mucha demostración de tristeza; la Virgen, según el común sentir o engaño de aquellos tiempos, desmayada y perdido el color, y aun la compostura y decoro, pareciéndole que si no era de esta manera, y haciendo este agravio a aquel corazón fortísimo, no se podía significar el dolor, tristeza y vivo sentimiento de Madre que amaba más de lo que podemos expresar con la lengua, y aun con el pensamiento”. ZARZO CUEVAS, J. *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al monasterio de El Escorial (1571-1598)*, Madrid 1930, pp. 142-143.

³⁸ Para conocer el arduo proceso de restauración de la obra, *Vide*. GARRIDO PÉREZ, M^a del, “Proceso de restauración del Descendimiento de la cruz: Roger Van Der Weyden”, en *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, 1994, pp. 231-250.

³⁹ Se ha apuntado que Weyden distinguió hasta dos grupos en el lienzo: a la izquierda de Cristo se dispondrían las figuras de José de Arimatea, el sirviente y María Magdalena que simbolizarían el amor profano, mientras que los personajes ubicados a la derecha -María Cleofás, María Salomé, Juan el Evangelista y la Virgen-, representarían el amor sagrado. GÁMEZ SALAS, J.M., *Los primitivos flamencos: estudio iconográfico y simbólico a través de una proyección didáctica*. T.F.M. dirigido por Manuel Jódar Mena, Universidad de Jaén, 2017, p. 28.

por María Magdalena que muestra una mirada de abatimiento además de por un personaje no identificado⁴⁰ que sostiene el tarro de unguento.

La Devotio Moderna se personifica en el intenso dramatismo expresado por los personajes de José de Arimatea, María Cleofás y María Magdalena, en cuyos semblantes la tristeza y el dolor afligido por la muerte de Cristo se manifiesta en su desconsolado llanto. Asimismo, el tema de la *Compassio Mariae* se evidencia en el desmayo de la Virgen María, hallando en las *Revelaciones* de Brígida de Suecia la fuente literaria que recogería este hecho⁴¹. No en vano, el padecimiento espiritual de la Madre de Dios se ejemplifica en la posición que presenta su cuerpo, similar a la de Cristo, y en el detalle de que la mano izquierda de María esté en contacto con la diestra de su Hijo invocando de esta forma la definición de la Virgen como corredentora (*Co-redemptio*)⁴². En este sentido, la investigadora Mateo Gómez señala que la línea ondulante: pie-calavera-mano-pie-manto-mano-ombbligo de Cristo-pies, ha sido exegetado por el profesor Buendía como la línea de claves musicales que reflejarían el poema del *Stabat Mater Dolorosa* compuesto por el músico Dufay en 1470, acentuando aún más la Compasión de María⁴³.

Serán tres los trípticos realizados por Weyden para ilustrar el momento de la Crucifixión de Cristo, y en los que hemos podido identificar de forma evidente la inclusión temática de la Devotio Moderna y la *Compassio Mariae*. El primero fue pintado entre los años de 1438-1440 y es conocido como el *Tríptico de Abegg* (Abegg-Stiftung, Riggisberg)⁴⁴, en el que aparecen las hermanas de la Virgen, María Cleofás y María Salomé junto a la Magdalena, caracterizándose estas figuras por su acusado dinamismo gestual al presenciar el momento de la muerte de Jesús, causando el alzamiento de brazos, el profundo llanto de María Magdalena y el auxilio de una de ellas para evitar con el Evangelista la caída de la Virgen a consecuencia del desmayo que está sufriendo, ilustrando su propia Compasión.

El segundo de los trípticos sobre la Crucifixión a analizar será el de los *Siete Sacramentos* (1445-1450, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,

⁴⁰ Albert Châtelet señala que este personaje puede ser el capellán o miembro de la Cofradía de los Ballesteros. CHÂTELET, A., "El Descendimiento de la Cruz. Rogier van der Weyden", *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, Amigos del Museo del Prado y Electa, 1996, pp. 75-76.

⁴¹ SUECIA, B. de, *Op. Cit.*, lib. IV, Rev. LII, p. 408.

⁴² MATEO GÓMEZ, I., "La pintura flamenca en El Escorial: Roger van der Weyden, Jheronimos Bosch, Peter Brueghel y Joachim Patinir", en *El Monasterio del Escorial y la pintura*. Actas del Simposium, 2001, p. 10.

⁴³ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁴ DE VOS, D., *Op. Cit.*, pp. 210-216.

Amberes). Encomendada su ejecución por el obispo de Tournai Jean Chevrot, quien figura al fondo administrando la Confirmación, se ha apuntado a que el espacio en el que se desarrolla la escena pudiera ser la colegiata de San Hipólito de Poligny en Tournai o la de Santa Gúdula en Bruselas (Fig. 2)⁴⁵. A diferencia del anterior tríptico comentado, en este la Virgen María ya se ha desmayado, sosteniendo su cuerpo para evitar una caída Juan el Evangelista, por lo que la *Compassio Mariae* se agudiza aún más en esta obra; no así la Devotio que se manifiesta exclusivamente en la imagen de María Magdalena a través del llanto girando violentamente su cabeza hacia la derecha para eludir contemplar el cuerpo inerte de Cristo.

Finalmente, el tercer tríptico de la *Crucifixión* se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena (1443-1445) y presenta un endeudamiento formal con el *Descendimiento de la Cruz* que pintase Weyden años atrás, sobre todo en la figura de El Evangelista. En la tabla central aparecen los comitentes de la obra: un hombre alza su mirada hacia Jesús crucificado emulando el gesto del discípulo amado, mientras la mujer muestra un rostro apesadumbrado (Fig. 3)⁴⁶. Por otra parte, a diferencia de las Crucifixiones anteriormente analizadas, los protagonistas de las tablas laterales sí pertenecen y poseen un papel activo respecto a la historia que se está representando en la parte central del tríptico: María Magdalena figura a la izquierda portando el tarro de unguento y con mirada cabizbaja evidenciando el profundo dolor por la crucifixión de Jesús, mientras a la derecha se dispone la imagen apócrifa de la Verónica exhibiendo la Santa Faz de Cristo. Asimismo, el influjo de la Devotio Moderna se focaliza también en la figura de Jesús a través de la sutil doblez de sus rodillas, generando un halo de mansedumbre y sufrimiento sobre su persona, alejándose considerablemente de la tosquedad figurativa que los primeros primitivos flamencos reflejaban en sus obras⁴⁷.

Respecto a la Compasión de María, nuevamente Weyden la incluye en su obra representando a la Virgen abrazando el *stipes* de la Cruz tras sufrir el desmayo ocasionado por el profundo sufrimiento interno que le produce contemplar a su Hijo muerto en el Madero. En esta ocasión, El Evangelista no ha podido evitar la caída de María, tal y como señalaba Brígida de Suecia en sus *Revelaciones* al recoger las siguientes palabras de la Virgen: “Al primer martillazo, quedé por el dolor enajenada de mí y sin sentido”⁴⁸, “Viéndole ya muerto, caí sin sentido”⁴⁹.

⁴⁵ RODRÍGUEZ VELASCO, M., *Op. Cit.*, pp. 188-189.

⁴⁶ PANOFSKY, E., *Los primitivos flamencos.*, ed. de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, 1998, p. 264.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 264.

⁴⁸ SUECIA, B. de, *Op. Cit.*, lib. IV, Rev. LII, p. 408.

⁴⁹ *Ibidem*, lib. I, Rev. X, p. 37.

Dejando atrás la iconografía de la Crucifixión en la producción pictórica de Roger van der Weyden, procedemos a continuación a tratar el modelo figurativo de la Piedad representado por el genial pintor flamenco. De las tres composiciones que sobre este tema realizó el artista de Tournai, sí podemos determinar al lienzo que se conserva en el Museo del Prado como la obra de mayor calidad técnica; no obstante, los otros dos lienzos presentan una mayor carga sentimental que se entremezcla con un elevado grado de patetismo que no hace sino originar una perfecta simbiosis entre ambos, agudizando en la temática de la Devotio Moderna y la *Compassio Mariae*.

La primera que vamos a analizar será la que se conserva en el Museo del Prado (Madrid) ejecutada entre los años de 1440-1450 (Fig. 4). Derivada del *Tríptico de Miraflores* que pintara Weyden unos años antes⁵⁰, presenta el tema iconográfico de la Piedad cuyo germen reside en la literatura ascética y de los místicos que, tal y como hemos apuntado en párrafos anteriores, asentaron las bases del origen de los temas tratados en el presente estudio. Sin embargo, a pesar de que la influencia de la Devotio sí es identificable en la composición, respecto a esta tipología marianológica su evidencia es menor, hallándola únicamente en el rostro de Cristo, y en la representación de las heridas provocadas tras su crucifixión. Por otra parte, la Compasión de María resulta más manifiesta por la expresividad que refleja su rostro de naturaleza dolorosa, surtiéndose de los textos de Enrique de Berg:

“Llevé a mi dulce bebé en el vientre, y después había muerto. Me asomé de nuevo, pero sentí su voz. Entonces mi corazón se estremeció, y por las lesiones mortales causadas se ha roto en mil pedazos [...] Oh delicioso esplendor de la luz eterna, mi alma de luto y la gratitud te abraza en la muerte cruzada, en el regazo de su Madre Dolorosa [...] Sus ojos, que brillaban como carbunclos, ahora están apagados. Sus labios, que parecían rosas rojas recién abiertas, están secos y su lengua pegada al paladar. Su cuerpo sangrante ha sido tan cruelmente estirado sobre la cruz que pueden cortarse todos sus huesos”⁵¹.

De igual forma, en las dos *Piedades* que años más tarde realizase Van der Weyden nuevamente podemos reconocer ambos temas. En cuanto a la que se conserva en la National Gallery de Londres (1464) su dramatismo es mayor al lienzo que se aguarda en el Museo del Prado (Madrid), y especialmente el que puede contemplarse en los Museos Reales de Bellas Artes en Bruselas

⁵⁰ VV.AA., *Rogier van der Weyden*, Museo Nacional del Prado, 2015, p. 115.

⁵¹ Texto recogido por: RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, 13 (2015) 3.

(1441). En este sentido, la *Piedad* belga (Fig. 5) incluye a la imagen de María Magdalena mostrando un semblante pálido y triste con una carga emocional que conecta con aquella que presenta la Virgen María, pues según recoge Brígida de Suecia la Madre de Dios le expresó lo siguiente:

“Vi a mi hijo con un aspecto peor que un leproso; le entregué toda mi voluntad, sabiendo que todo había ocurrido según su voluntad y no habría sucedido si Él no lo hubiese permitido. Le di las gracias por todo y cierto júbilo se entremezcló con mi tristeza, porque vi que Él, quien nunca había pecado, por su grandísimo amor, quiso sufrirlo por todos los pecadores. ¡Que esos que están en el mundo contemplen lo que pasé cuando murió mi Hijo, y que siempre lo tengan en su memoria! [...] Lo recibí sobre mis rodillas como un leproso, lívido y magullado, porque sus ojos estaban muertos y llenos de sangre, su boca fría como la nieve, su barba rígida como una cuerda”⁵².

V. CONCLUSIONES

Tal y como hemos explicado a lo largo de este escrito, la corriente espiritual de la *Devotio Moderna*, surgida a mediados del siglo XIV en los Países Bajos, ejerció una considerable influencia sobre los programas iconográficos alusivos a la Pasión y Muerte de Jesucristo, mediante la ostensible figuración de todas aquellas heridas provocadas como consecuencia de su lacerante martirio, así como en la escenificación de una actitud y semblante de los personajes que le acompañaron en sus últimos momentos basados en el más profundo dramatismo, dominado por un rictus de naturaleza patética con el propósito de conmover al fiel para provocar un acercamiento de su espíritu hacia la figura de Jesús, profesando de esta forma una *imitatio christi* establecida como el núcleo vertebrador que definía la idiosincrasia devocional de la *Devotio Moderna*.

Respecto al tema de la *Compassio Mariae*, su función consistiría en vincular paralelamente los dolores externos de Cristo con el sufrimiento espiritual de la Virgen María, haciéndola consecuentemente partícipe de la Pasión de su Hijo. Iconográficamente, la Virgen adquiere una actitud protagonista en los últimos momentos de Jesús que se reflejaron en la exteriorización de una serie de sentimientos que infligían a María de un tremendo dolor que llegaba a ocasionarle un desmayo ante la triste escena que estaba contemplando.

Ambos temas, la *Devotio* y la *Compassio*, serían pródigamente representados en la producción artística de los primitivos flamencos (ss. XV-XVI), hallando

⁵² SUECIA, B. de, *Op. Cit.*, lib. I, Rev. XXVII, p. 86.

en los lienzos de Roger van der Weyden (1399/1400-1464) los ejemplos más ilustres de carácter pictórico en los que se verán reflejados, incluyéndolos el extraordinario pintor de Tournai en los diversos temas iconográficos trabajados por él: la Crucifixión, el Descendimiento de la Cruz, y la Piedad.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ GÓMEZ, J., *Historia de la vida religiosa III. Desde la Devotio moderna hasta el concilio vaticano II*, Madrid 1990.
- BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras completas.*, ed. de Vicente Huerta-Solá, Madrid, BAC, 1986, Vol. IV.
- CANONICA DE ROCHEMONTEIX, E., “La recepción y la difusión del De Imitatione Christi en la España del Siglo de Oro”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 6 (2015) 228-249.
- CHARTRES, E., *Patrología latina*, ed. de Paul Migne, CLXXXIX, cols. 1726.
- CHÂTELET, A., “El Descendimiento de la Cruz. Rogier van der Weyden”, *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, Amigos del Museo del Prado y Electa, 1996,
- CHÂTELET, A., *Rogier van der Weyden*, París, Gallimard 1999.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. “*Compassio* y *Co-Redemptio* en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”, en *Archivo Español de Arte*, LXXI, 281 (1998) 17-35.
- FRANCO MATA, M^a A., “Las Revelaciones de santa Brígida: Navidad y Pasión en el marco de la iconografía”, en *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, Biblioteca Valenciana, 2008, vol. I.
- GÁMEZ SALAS, J.M., *Estudio iconográfico de los modelos e imágenes procesionales de la Semana Santa de Úbeda*, Úbeda, Didacbook, 2021.
- GÁMEZ SALAS, J.M., “La iconografía del Nazareno en la obra de Pablo de Rojas y su influjo en el Jesús de la Pasión de Martínez Montañés”, en *Actas de los encuentros con Martínez Montañés en Alcalá la Real*, Instituto de Estudios Giennenses, 2018, pp. 323-254.

- GÁMEZ SALAS, J.M., *Los primitivos flamencos: estudios iconográfico y simbólico a través de una proyección didáctica*, T.F.M. dirigido por Manuel Jódar Mena, Universidad de Jaén, 2017.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, J., “La Vita Christi de Ludolfo de Sajonia (1377) e Ignacio de Loyola (1556). A propósito de un gran libro”, en *Estudios Eclesiásticos*, vol. 86, 338 (2011) 53-76.
- GARRIDO PÉREZ, M^a del, “Proceso de restauración del Descendimiento de la cruz: Roger Van Der Weyden”, en *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, 1994, pp. 231-250.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “De nuevo sobre la *Compassio Mariae*: A propósito de las pinturas murales del sepulcro de Don Alfonso Vidal en la catedral vieja de Salamanca”, en *Archivo Español de Arte*, LXXV, 297 (2002) 64-72.
- KAMPERDICK, S., “Rogier van der Weyden’s workshop around 1440”, en *Rogier van der Weyden in context*, Lovaina, Edit. Peeters, 2012.
- KEMPIS, T. de, *Imitatio Christi.*, ed. de Enrique Esprit Chaubel, Turnout, Edit. Brepols, 1927.
- MÂLE, É., *L’Arte religieux de la fin du Moyen Age en France: Étude sur l’iconographie du Moyen Age et sur ses sources d’inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1922.
- MARTÍN SÁNCHEZ, E., *La Santa Biblia*, Madrid, San Pablo, 1989.
- MATEO GÓMEZ, I., “La pintura flamenca en El Escorial: Roger van der Weyden, Jheronimos Bosch, Peter Brueghel y Joachim Patinir”, en *El Monasterio del Escorial y la pintura*. Actas del Simposium, 2001, pp. 7-32.
- MIOLA, R., *Early modern Catholicism: an anthology of primary sources*, Oxford University Press, 2007.
- NIETO ALCAIDE, V., *El Descendimiento de Roger van der Weyden*, Madrid, TF Editores, 2003.
- PANOFSKY, E., *Los primitivos flamencos.*, ed. de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra 1998.
- PSEUDO-BUENAVENTURA, *Meditaciones de San Buenaventura sobre la Pasión de Nuestro Salvador Jesu Cristo.*, ed. de Francisco Foppens, Bruselas 1659.

- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano.*, ed. de Daniel Alcoba, Barcelona, El Serbal, 1996, T. I, V. II.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, 13 (2015) 1-17.
- RODRÍGUEZ VELASCO, M., “Van der Weyden, constructor de espacios: las arquitecturas pintadas del maestro Rogier”, en *Codex Aquiralensis*, 31 (2015) 185-198.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen: el valor de la imagen como elemento de persuasión”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, T. IV, 7 (1992) 167-185.
- SUECIA, B., de, *Revelaciones.*, ed. de Juan Alberto Echeverry, Bogotá, Kimpresas SAS, 2016, T. I, lib. IV.
- SUSO, H., *A Little book of Eternal Wisdom*, London, Aeterna Press, 2015,
- VANNINI, M., *Introduzione, en Meister Eckhar. I sermoni*, Milán, Paoline, 2002.
- VV.AA, “Algunas cuestiones técnicas del Descendimiento de la Cruz de Roger van der Weyden”, en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 4, 10 (1983) 39-50.
- VORÁGINE, S. de, *La Leyenda Dorada.*, ed. de Fr. José Manuel Macías, O.P., Madrid, Alianza 1982, Vol. II.
- VOS, D. de, *Rogier van der Weyden: L'oeuvre complet*, París, Hazan, 1999.
- ZARZO CUEVAS, J., *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al monasterio de El Escorial (1571-1598)*, Madrid 1930.

VII. ANEXO DE IMÁGENES



Fig. 1. Descendimiento de la Cruz, 1436, Roger van der Weyden. Museo del Prado, Madrid (España). Imagen: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>.



Fig. 2. *Tríptico de los siete sacramentos*, detalle, 1440-1445, Roger van der Weyden. Museo Real de Bellas Artes, Amberes (Bélgica). Imagen: <https://kmska.be/en/masterpiece/christ-cross-and-eucharist>.

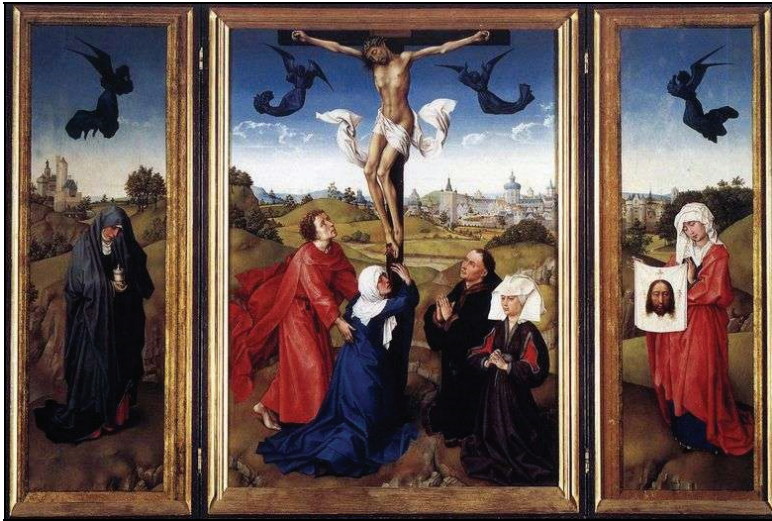


Fig. 3. Tríptico de la Crucifixión, 1443-1445, Roger van der Weyden. Kunst Historisches Museum, Viena (Austria).

Imagen: <https://www.khm.at/objektdb/detail/2123/?offset=7&lv=list>.



Fig. 4. *La Piedad*, 1440-1450, Roger van der Weyden. Museo Nacional del Prado, Madrid (España).

Imagen: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-piedad/cd093d63-f134-497a-b15b-3fb787f1f7ec>.



Fig. 5. La Piedad, 1441, Roger van der Weyden. Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas (Bélgica). Imagen: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/rogier-van-der-weyden-pieta?artist=van-der-weyden-rogier>.