

La procesión, memoria litúrgica del Medievo en la pintura de la Edad Moderna

Eduardo Carrero Santamaría
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM / RESUMEN / ABSTRACT

La processó, entesa com l'acte mitjançant el qual una comunitat festeja o celebra i es mostra davant els altres és una de les formes d'expressió més antigues d'una col·lectivitat que, generalment, tenia com a escenari un context urbà. Aquest article estudia en aquest sentit una sèrie de pintures en les quals la processó cristiana medieval és interpretada per part d'autors moderns, posant de manifest que el costum com tal no va variar i que, mentre que emblema d'un col·lectiu, la processó va poder convertir-se en justificació històrica i visual d'un fet.

La procesión, entendida como el acto mediante el cual una comunidad festeja o celebra y se muestra ante los demás, es una de las formas de expresión más antiguas de una colectividad que, generalmente, tenía como escenario un contexto urbano. Este artículo estudia, en este sentido, una serie de pinturas en las que la procesión cristiana medieval es interpretada por parte de autores modernos, poniendo de manifiesto que la costumbre como tal no varió y que, en tanto que emblema de un colectivo, la procesión pudo convertirse en justificación histórica y visual de un hecho.

The procession, as the act by which a community celebrates and is shown to others, is one of the oldest forms of expression of a collectivity that, generally, was staged in an urban context. In this sense, this article studies a series of paintings in which the Medieval Christian procession is interpreted by modern authors, highlighting that the procession, as a manifestation of something, did not change and, as an emblem of a collective, the procession became an historical and visual justification of a fact.

PARAULES CLAU / PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Musicologia urbana; Processó; Litúrgia; Relíquies; Festa; Pintura; Edat Mitjana
Musicología urbana; Procesión; Liturgia; Reliquias; Urbanismo; Fiesta; Pintura; Edad Media
Urban musicology; Processions; Liturgy; Relics; Urbanism; Feast; Painting; Middle Ages

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: octubre 2016 / octubre 2016 / October 2016

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: octubre 2016 / octubre 2016 / October 2016

La costumbre de procesionar es inherente a la colectividad humana, en tanto que simboliza la puesta en común de una actividad, de unas creencias, de un pensamiento o de una fe. En el siglo IV, Egeria describió los circuitos litúrgicos entre la basílica del Salvador, el altar del Calvario, la Anástasis y los alrededores de Jerusalén. Determinadas procesiones romanas tienen su casi mítico origen en la acción particular de algunos papas o en la directa cristianización de festividades antiguas. Tanto Jerusalén como Roma fueron la fuente de inspiración de las liturgias particulares en el cristianismo de la Europa occidental, del mismo modo a como, junto a las jerosolimitanas, las procesiones de Constantinopla tuvieron su eco directo en las de toda la iglesia ortodoxa.¹ Eran la acción litúrgica a imitar, en un juego de espejos en el que todas las ciudades adaptaron el rito a sus topografías propias, transformándose en improvisadas ciudades santas. Los recorridos estacionales de las tres grandes urbes eran recogidos en los usos litúrgicos propios y adaptados a urbes que ajustaban el rito a su realidad material.

La procesión tenía un potente reglamento, un protocolo que marcaba el orden en el que se situaban los participantes, colocados en función de su categoría religiosa o civil, la orden monástica a la que pertenecían, su rango en la misma, ... Así ocurría desde las procesiones más simples –en las que sólo se establecía el número de capas que vestirían los oficiantes–, hasta las más complejas en las que se daba cita en la iglesia mayor a los representantes de todas las órdenes religiosas que, dispuestas en una formación bien legislada, salían para encontrarse con la comitiva civil que se añadía al séquito. Podemos suponer que el orden en las procesiones pudo convertirse en un problema de intereses. No todo el mundo podía estar de acuerdo en el puesto que se le concedía en la prelación asignada e, incluso, en el tipo de vestimentas o insignias a portar. Uno de estos pleitos aconteció en la catedral de Astorga en 1589, cuando el deán Antonio de Quintela Salazar se querelló con su cabildo, al no estar de acuerdo en si debía tomar capa en determinadas procesiones. El documento en cuestión está acompañado de un dibujo en el que aleccionadoramente se representaron en una procesión a los distintos miembros de la estructura capitular implicados en la misma, cada uno portando su vestimenta o pieza de ajuar litúrgico identificativo (Fig. 1). La comitiva se divide en tres líneas: en el centro, la médula procesional encabezada por el portador de la cruz, los niños de coro con las velas y los cantores a los que un niño sujeta el cantoral, seguidos por un mazonero. Tras éstos, dos diáconos portando los libros, escoltados por canónigos con capas y bordones y, cerrando el cortejo, el obispo y el portador del *lignum crucis*. A ambos lados, una línea de clérigos vestidos con albas cierra la procesión.²

¹ La introducción, planteamiento y análisis de Jerusalén, Roma y Constantinopla como generadores del hecho litúrgico procesional, el clásico de Baldovin (1987). Para el texto de Egeria, Arias Abellán (2000): 45-68. Sobre las procesiones romanas y su ulterior evolución, Blaauw (2001) y Blaauw (2002).

² González García (2000a).



Fig. 1. Orden de las procesiones, Archivo de la Catedral de Astorga. Foto: Miguel Ángel González García.

A nivel social, la importancia de las procesiones trascendía estos circunstanciales problemas que pudiera conllevar la organización del acto, al tratarse de un elemento de representación de una micro sociedad –como un cabildo catedralicio, un monasterio, una cofradía o corporación,... – y, sobre todo, por representar a una ciudad y más allá de esto, a una comunidad en cualquier festejo que se prestara a hacer salir a la gente a las calles y exhibirse como partícipes de una festividad concreta, el culto a un santo, la recepción de unas reliquias, la llegada de un monarca, ...³ En este sentido, la procesión gozó de una iconografía propia, es decir, el acto de procesionar pasó a integrar los discursos narrativos en dos sentidos. Por una parte, en el propio relato a ilustrar, del que una procesión podía formar parte. Por otra, la que aquí nos interesa, al transformarse en una imagen compleja que permitía evocar un hecho significativo para un colectivo determinado y con profundas acepciones que van del sentimiento de comunidad a la exhibición de éste frente al resto, a quien nos mira. Creo que un ejemplo permitirá explicar este asunto.

³ La lista de motivos y razones para procesionar en Cataluña entre finales del XVII y comienzos del XIX, recogida por Maria Garganté, podría aplicarse a cualquier lugar y época histórica: Garganté Llanes (2011): 105-134.

En 1496 Gentile Bellini pintaba la *Procesión por la plaza de san Marcos* de Venecia (Galería de la Academia, Venecia) (Fig. 2). El lienzo formó parte de un conjunto de nueve que la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista encargó a varios pintores, representando la historia de la obtención y los milagros realizados por la reliquia del *Lignum Crucis* de la que era poseedora. Estos se destinaron a decorar de clara forma programática la sala de reuniones de la Escuela. En la pintura de Gentile, los miembros de las cinco *Scuole Grandi* de Venecia en procesión el día de la festividad de San Marcos. Los de San Giovanni, en primer término, van de blanco con su distintivo bermellón en el pecho y portando el relicario de la Cruz bajo un palio también rojo. Pero el discurso pictórico no quedó aquí. De hecho, se trata de una historia más compleja en la que se narra un acontecimiento real ocurrido en 1443, cuando Jacobo de'Salis, un rico mercader de Brescia, encomendó a su hijo enfermo a la reliquia de la Cruz veneciana, sanando. Gentile no eligió un momento dramático. De hecho, ni hizo referencia alguna al hijo de De'Salis. Por el contrario, optó por figurar una gran procesión con las *Scuole* venecianas festejando al santo patrón de la ciudad y en la que, casi de manera anecdótica, se quiere reconocer al mercader en un hombre semi arrodillado tras el palio de la reliquia. A todo esto, el relicario tampoco centra la escena, no lo podemos ver al ser representado de perfil evitando así focalizar nuestra atención en el mismo⁴. Nuestros ojos no reciben información alguna sobre la reliquia ensalzada ni sobre el milagro que ésta obró; nuestra mirada se pasea por la plaza de san Marcos como monumental escenario –nunca mejor dicho– de un cortejo procesional entre el que distinguimos a sus diferentes actores: los que portan el palio, los que llevan los enormes cirios y hachones, los del estandarte, los músicos de viento en la comitiva que se acerca por la derecha. Entre damas, mercaderes alemanes e, incluso, el propio Dogo y los que se asoman a la galería del palacio ducal o en las procuradurías, la procesión marca el perímetro de la plaza excepto en el lado en el que se levanta, majestuosa, la basílica de san Marcos. Efectivamente, el milagro del hijo del comerciante de Brescia, pasado por los ojos de Bellini, casi desaparece y se transforma en una imagen de la propia Venecia, en la plaza entendida como ámbito representativo común, ensalzando una identidad no tanto –como se ha afirmado– de la propia ciudad, si no de la Scuola de San Giovanni en tanto que entidad corporativa. El lienzo ocupaba la pared frontera al lugar donde se exponía el relicario, creo que no hay duda del uso de esta procesión pintada como imagen de un colectivo que usa un hecho memorial, a recordar, de un cercano pasado en el que la exhibición pública marcaba la pertenencia a un grupo concreto de la sociedad veneciana contemporánea.



Fig. 2. Gentile Bellini, *Procesión en la plaza de San Marcos* de Venecia, Venecia, Galleria dell'Academia. Foto: Autor.

⁴ Brown (1984); Brown (1988): 144-150, Rodini (2003).

1. Imágenes de viejas y nuevas procesiones

Y en este sentido, he elegido ocho pinturas realizadas entre los siglos XVI y XVIII de diversos lugares. No sólo tienen en común que su tema principal es una procesión, también que son imágenes de un pasado remoto o cercano, revisado iconográficamente en otros tiempos y utilizan el uso litúrgico de procesionar y la imagen del mismo como pretexto para insistir en algo más.

En el Museo de Valladolid conservamos una tabla que formó parte de un retablo dedicado a san Ildefonso y atribuido a un maestro de las once mil vírgenes, activo entre Segovia y Toledo.⁵ A pesar de estar muy repintada, nuestro interés reside en su iconografía (Fig. 3). Narra un hecho acaecido en el año 666 y, según el cual, santa Leocadia se apareció al arzobispo toledano. Siguiendo los textos hagiográficos, Ildefonso había pedido al rey Recesvinto ir en procesión a venerar el cuerpo de la mártir, a la iglesia que tenía dedicada en la Vega de la ciudad y donde, celebrando la misa, se produjo el milagro.⁶ Alfonso Martínez de Toledo, en las primeras décadas del siglo XV y, por lo tanto, no muy lejos de nuestra pintura, lo narraba así:

E rogó sant Ildefonso al rey Reçesvindo, de quien desuso vos contamos que era muy santa criatura, que oviese por bien de yr otro día en proçesión a la dicha iglesia e onrrar la fiesta de la santa virgen. E el rey respondió que le plazía. E mandó a todos sus cavalleros que fuessen en proçesión a la dicha iglesia. E aun fizo ese día caridat a muchos pobres por onrra de santa Leocadia. E desque llegaron con la proçesión a la dicha iglesia de santa Leocadia, el bienaventurado arçobispo començó su Missa muy devotamente. E estando él en'l memento rogando a Dios con muchas lágrimas, segunt que avía de costunbre, en aquel lugar mostró Dios muy grant milagro por ruego de la virgen santa María. Ca abrióse en ese punto la sepultura do estava enterrada santa Leocadia que era cubierta de un losillo muy noble e salió de la sepultura, veyéndolo todos quantos ay estavan e fuesse para sant Ildefonso e abraçólo e dixo estas palabras: Por la vida de Alfonso bive mi Señora. E quiso tanto dezir en estas palabras como que la fe e virginidat de santa María (...).⁷

Nuestro maestro se enfrentó a la escena recogiendo la narración completa. La izquierda de la tabla fue ocupada por la larga procesión que sale extramuros de la ciudad de Toledo por la puerta del Cambrón, bajando hasta la iglesia funeraria de la Santa. La comitiva está integrada por gentes diversas con una clara distinción de género, con las mujeres desfilando en un segundo plano tras los hombres entre los que, según nos acercamos a la cabecera de la comitiva, podemos distinguir a cuatro obispos o, tal vez, dignidades mitradas del cabildo toledano y a los niños de coro, cantando con las partituras en las manos tras el portador de la cruz. Continuando el relato, a la derecha se representó la pequeña iglesia, la basílica extramuros de Santa Leocadia, abierta a nuestra visión, donde ocurre el hecho milagroso. San Ildefonso encara el altar mayor, bajo un retablo tardogótico dedicado a la Virgen y santas mártires, en presencia del arrodillado rey Recesvinto. Santa Eulalia ha salido del sepulcro situado ante ella, en el suelo de la iglesia, y sostiene la cartela con el texto GRA(tia)S AGO TIBI PRESUL QUA, en alusión a la defensa de la virginidad de María por el arzobispo. A la vez, el mismo Ildefonso toma con la mano derecha el cendal del manto de Leocadia y con la izquierda el cuchillo que le ofrece el rey desde su reclinatorio, con el fin de cortar un fragmento del tejido, convertido en testimonio material de la aparición.⁸ La misma escena fue

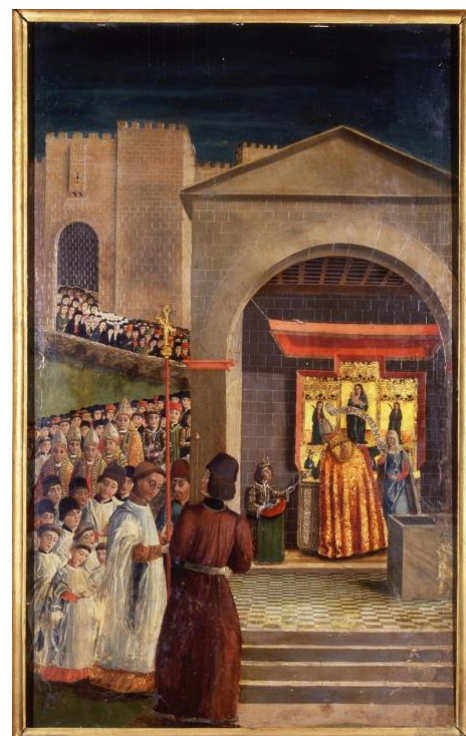


Fig. 3 Fig. 3. Procesión de san Ildefonso a Santa Leocadia de Toledo, Museo de Valladolid. Foto: Museo de Valladolid.

⁵ Rivera Manescáu (1950-1951), Wattenberg (2005): 190.

⁶ Las fuentes del episodio en Gaiffier (1953). El problema de las iglesias de santa Leocadia en relación a su culto y a la reactivación del mismo en la Baja Edad Media toledana en Pérez López (2002).

⁷ Martínez de Toledo (1962): 5-64.

⁸ En otras versiones de la leyenda, la reliquia es el sudario o el velo y es el rey el que lo corta.

pintada por Fernando Gallego en el retablo del cardenal Mella, en la catedral de Zamora. Gallego optó por suprimir la procesión. Todo el acto se centra en la aparición de la Santa, en tanto que la comitiva quedaba reducida a las gentes que se asoman curiosas a contemplar el episodio desde ambos lados de la nave de la iglesia. Por el contrario, nuestro maestro de las Once mil vírgenes integró dos episodios diferentes en una misma tabla, el del acontecimiento milagroso como tal y el de la expresión litúrgica del mismo, con la procesión que conectaba la catedral con la Vega Baja toledana.

La segunda obra que nos ocupará nos lleva hasta la Corona de Aragón. En 1526, el pintor portugués, Pero Nunhes contratada la pintura de las puertas del retablo de san Eloy, que el gremio de plateros de Barcelona había encargado a los escultores Pere Torrent y Joan Petit Monet, para su capilla en la iglesia de la Mercè (Museu Nacional d'Art de Catalunya). En el exterior, los postigos muestran una monumental Anunciación, mientras al interior están divididos en seis escenas que narran diversos episodios de la vida de san Eloy, entre los que nos interesa el dedicado al traslado de los restos de san Marcial (Fig. 4).⁹ La comitiva –divida por género, como veíamos en Valladolid– llega por la izquierda de la composición, desde el campo, y sale por su derecha, dirigiéndose hacia la ciudad figurada en el fondo y dejándonos ver la cabeza del cortejo con la cruz en alto custodiada por dos estandartes. En el centro de la escena, el sepulcro con los restos del santo es portado por seis hombres –quizás aquellos prisioneros liberados durante la *traslatio*, según el relato hagiográfico–, precedido de dos filas de clérigos revestidos con capas y seguido por Eloy como obispo, entre sus ministros sosteniendo el gremial y el báculo.¹⁰

Unos catorce años después, Pero Nunhes volvería a enfrentarse a una imagen procesional de carácter conmemorativo, esta vez en el banco del retablo para el antiguo hospital de clérigos de Sant Sever, en Barcelona. En colaboración con su compatriota Henrique Fernandes –de hecho y como indica Joan Bosch, la obra parece estilísticamente de Fernandes y no de Nunhes–, pintaron la escena que describía el traslado de los restos del obispo Severo de Barcelona desde el monasterio de Sant Cugat del Vallès hasta la catedral. La historia es muy sugestiva. Hacia 1495, el cronista Pere Miquel Carbonell escribía sus *Chroniques de Espanya* relatándonos, en formato de sermón para ser pronunciado desde el púlpito de la catedral de Barcelona, cómo ante una grave enfermedad en la pierna, el rey Martín I había sanado por mediación de san Severo, obispo. Las reliquias de Severo se encontraban en el monasterio benedictino de Sant Cugat y el monarca solicitó permiso del papado para su traslado del monasterio a la catedral, hecho que finalmente aconteció el 4 de agosto de 1405:

Per la qual traslació fon feta solemne professó en la qual anaren persolament lo dit Rey en Martí de Aragó y lo Rey en Martí de Sicilia, fill seu y molta altra notable gent de la dita ciutat.¹¹

⁹ Madurell Marimon (1950), Madurell Marimon (1968-1969), Prat i Grau (2001) y Bosch i Ballbona (2002-2003).

¹⁰ Audeno (San) (1773): 59-60.

¹¹ Carbonell (1547): CCIXr-v. La narración está indexada entre las leyendas recogidas por CORTADELLAS i VALLÈS (2001): 28 y 90-93.



Fig. 4. Pero Nunhes, Traslado de los restos de San Marcial, Puertas del retablo de la capilla de los plateros de la iglesia de la Mercè de Barcelona, MNAC © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2016). Foto: Jordi Calveras.

Las reliquias se colocaron en un arca italiana de marfiles, en la capilla del santo construida en el claustro catedralicio. Al menos desde 1421, dicho espacio estuvo dotado con un retablo hoy desaparecido que, en 1423 y junto a la advocación al santo obispo, se decidió trasladar a la primera capilla *intra ecclesia*, junto a la fachada occidental de la catedral, hecho que no llegó a consumarse hasta 1442.¹² A pesar de no haber conservado el retablo del Cuatrocientos, en el siglo XVII, Esteve Gelabert Bruniquer aún lo pudo ver in situ y lo describió de la siguiente forma:

en l'altar de Sant Sever en la seu, on és pintada la solemne professó dela traslació del sant cors de Sant Sever, que fou a 4 d'agost 1405 (pintura antiga de 200 anys) on se veu que lo rei don Martí i los consellers porten les vares deltàlem, cobert lo rei ab lo sombrero i corona real, i coberts los consellers ab sesgorres, i davant del cors sant, van quatre macers o verguers, ab ses maces altes, que serien los dos del rei i dos dels consellers, i darrera va la reina ab sos dos macers; i tots los dits macers van ab les rodanxes que d'feiem, al cap, que seria l'hàbit o insígnia del verguer o del macer; i que ço etiam, davant del rei o reina anaven coberts, i d'aquí haurà restat lo nom que els diuen avui, caperó; si bé ara no el porten al cap sinó cosit a l'espatlla, i nota's, que prop de la reina va un rei que porta corona al sombrero, qui era lo rei don Martí de Sicília, fill del nostre rei don Martí d'Aragó, i no se li veuen macers davant, perquè encara que era primogènit, emperò no era rei nostre.¹³

¹² Se trata de la primera capilla al lado de la epístola que, en 1676, fue amortizada derribando su muro de separación con la vecina sala capitular claustral para convertir ambas en la capilla de san Oleguer y el Santísimo, con acceso desde la iglesia, MAS (1906): 49-50.

¹³ Bruniquer (1871): 37-38. Sigo la cita de Valero i Molina (2010): 165.

El testimonio del notario nos pone sobre la pista de que la escena del traslado de los restos del obispo con la activa participación real en el acontecimiento debió llamar poderosamente la atención. En este sentido y como ha destacado Joan Valero, el contrato de 1541 con Nunhes y Fernandes estipulaba algo muy importante a nuestro interés, como era la obligatoria reproducción en la nueva pintura que hacían para el hospital del clérigo de una de las imágenes del retablo catedralicio y que no era otra que la procesión del traslado de san Severo. Además, según el contrato, los pintores podían limitarse a copiar la obra de comienzos del siglo XV o tenían permitido innovar o cambiar cosas de la imagen original:

Mes, se obligan los dits mestres que pintaran en los quatre plans que son en lo dit retaule, quatre ystories del benventurat senyor Sant Sever, les quals li daran los senyos de amenistrados. Mes, pintaran en lo banchal la traladacio del benaventurat senyor Sant Sever de la manera com està pintada en lo bancal del retaule que està en la Seo en la capella de Sant Sever, y sy los dits mestres pintos conexasen estar millor d'altra manera segons lo lloch, que o pinten a sa coneguda...¹⁴

Hoy conservamos la pintura de Nunhes y Hernandes en el Museu Diocesà de Barcelona. Si la comparamos con la descripción de la obra original por Bruniquer, ambos pintores debieron optar por representar punto por punto la tabla precedente. Aprovechando el formato del banco del retablo se dispuso una procesión de izquierda a derecha, ocupando nada más y nada menos que las tres tablas que lo integran en una escena narrativa continua, de la que la imagen central es la más conocida (Fig. 5).¹⁵ En la escena central, el sepulcro de Severo está cubierto con la mitra y el báculo episcopales y bajo un palio ornado con las armas de Aragón y de Barcelona. A ambos lados del mismo, se integran los estamentos clerical y civil, los canónigos de la catedral, los cortesanos y los gobernantes de la ciudad. El rey coronado se sitúa en primer plano sosteniendo las andas y mirando al espectador, en tanto que Martín de Sicilia, también coronado y lampiño, aparece al otro lado del catafalco. Tras ellos, uno de los dos obispos que acompañaron el traslado, un tal fray Màrgens –según el *Cronicón* de Guillem Mascaró– y Joan Ermengol de Barcelona. En la tabla lateral izquierda, continua parte de la comitiva que sigue al relicario –con el segundo prelado ante gremial y las reinas Margarita de Prades y Blanca de Navarra y los *consellers* de Barcelona–, mientras en la tabla de la izquierda se recogió una evocadora imagen del clero ceroferario y los cantores cubiertos con capas, emplazados junto a un muro que sitúa el acontecimiento en las murallas de Barcelona. Al fondo de la escena central, se ven referencias a un paisaje, algo que nos obliga a conectar la obra con otra algo posterior. De hecho, la imagen del traslado de los restos de san Severo volvería a representarse una vez más, ahora centrando las escenas del banco del retablo barroco en la capilla de la catedral.¹⁶

¹⁴ Duran i Sanpere (1927-1928), Madurell Marimon (1943-1944), Ávila (1994), Bosch i Ballbona (1998) y Valero i Molina (2010): 160.

¹⁵ A día de hoy, el retablo se halla desmontado y sólo la tabla central del banco se expone en el Museo. Puede verse una imagen completa del mismo en Madurell Marimon (1943-1944) y detalles de las escenas laterales en Bosch i Vallbona (1998).

¹⁶ La obra, con traza de Francesc Santacruz y Pere Serra, fue contratada en 1680 por Jacint Trulls, Agustí Llinars y el dorador Pau Llorens, Pérez Santamaría (1988): 139.



Fig. 5 Pero Nunhes y Henrique Fernandes, Traslado de las reliquias de sant Sever desde Sant Cugat a Barcelona, Museu Diocesà de Barcelona. Foto: Museu Diocesà de Barcelona.

La composición debió seguir al dedillo la escena representada en el perdido retablo de hacia 1421 que, como veíamos, también reprodujeron en su pintura Nunhes y Hernandes en el siglo XVI. De nuevo una comitiva discurre de izquierda a derecha de la imagen, centrada por el rey que marcha junto al palio que cubre las andas sobre las que se transporta el sepulcro (Fig. 6). En segundo plano, siguiendo las andas, el obispo de Barcelona tras el gremial, junto al restante cortejo. Me interesa destacar aquí el papel que se dio al marco paisajístico en el que se desarrolla la procesión, que también debió existir en la pintura original y que se adivina en las tres tablas del hospital de san Severo. Se trata de un espacio medio entre dos ciudades, Sant Cugat de cuyas murallas sale el cortejo y Barcelona, hacia cuyas murallas se dirige. Se trata de una interesante cita en el contexto narrativo de la que, por ejemplo, carecen una escena también de traslado hagiográfico e igualmente con presencia regia, como la figurada en 1592 uno de los laterales del arca de las reliquias de santa Leocadia de la catedral de Toledo (Tesoro de la Catedral de Toledo). Al igual que en los tres retablos barceloneses, la imagen relata un hecho real, la entrada procesional de los conflictivos restos de la Santa patrona que llegaron a la ciudad, con Felipe II entre los portadores de las andas y seguido por su hermana María, la infanta Isabel y el cardenal Quiroga.¹⁷ A diferencia de la historia de Martín el Humano, en la composición del arca de Toledo se primó la presencia de la familia real por encima del hecho estacional, la participación del rey en el acto litúrgico desplaza el elemento de cohesión religioso y social que representaba para la ciudad la llegada de las reliquias a la catedral y el hecho de que ésta fuera representada como escenario concreto del acontecimiento.



Fig. 6 Traslado de las reliquias de sant Sever desde Sant Cugat del Vallès a Barcelona, Catedral de Barcelona, retablo de la capilla de sant Sever. Foto: Autor.

La siguiente obra que nos ocupará representa otro tipo de episodio que, si bien también tiene las reliquias como factor de cohesión, narra un hecho funerario. Entre 1618 y 1621, el pintor mallorquín Miquel Bestard recibió el

¹⁷ No olvidemos que distintas instituciones se arrogaron la posesión de las reliquias de la Santa que, supuestamente, habrían ido de Toledo a Oviedo y, de aquí, al monasterio belga de Saint-Ghislain o a la ciudad de Zamora. En esta última se habrían encontrado milagrosamente en el siglo XIII, colocándose en el altar mayor de iglesia de san Ildefonso. En Zamora no se estuvo muy de acuerdo con la intención de llevarlas de nuevo a Toledo, por lo que las que llegaron a la ciudad en el XVI fueron las belgas.

encargo de pintar el entierro medieval de Ramon Llull para el Ayuntamiento de Palma (Fig. 7). Ante el ausente imaginario barroco sobre una ciudad del pasado, el pintor sólo reflejó su propio medio, la evolución de la comitiva fúnebre por la plaza mallorquina del Cap del Born, entrando en la calle de Sant Jaume frente a can Puig “del rellotge” –un palacio desaparecido hoy–, en dirección al sepulcro del Beato en el convento de Sant Francesc.¹⁸ El larguísimo cortejo serpentea por la plaza, encabezado por todas las cruces alzadas de las parroquias y monasterios de la ciudad y con las órdenes monásticas representadas por los cistercienses de la Real, los agustinos, los franciscanos y dominicos. Una cartela en la parte inferior nos informa del hecho: “Enterro del cos del venerable Dr. y màrtir Ramon Lull après de aportat de Bogia en Mallorca, any 1315”. Cabe destacar que se trata de una revisión, es decir, cómo Bestard imaginó el entierro de un Ramon Llull cuyo proceso de canonización estaba perfectamente vigente en el momento y convertido en emblema de la ciudad, como delata el hecho de que la pintura fuera encargada por el propio gobierno civil de Palma. A ciencia cierta, el entorno cultural del pintor en estas primeras décadas del siglo XVII estaba impregnado de todas las leyendas que la vida y la muerte de Llull suscitaron durante el camino a su beatificación.



Fig. 7 Miquel Bestard, Entierro de Ramon Llull, Ajuntament de Palma. Foto: Ajuntament de Palma.

La narración de milagros también tuvo su factor procesional representado en obras que, como bien dice Miguel Ángel González, encontramos a medio camino entre la pintura de caballete y el exvoto o pintura votiva. La pintada en Astorga en pleno siglo XVII es un buen ejemplo. En 1436, la Virgen de la Majestad salvó de dos poceros que trabajaban a las afueras de la ciudad y quedaron sepultados en su obra. No fue hasta 1624 cuando, intentando revitalizar el culto a la Virgen catedralicia, el obispo Alonso Mexía de Tovar encargó parece que a Juan de Peñalosa la representación del milagro en el retablo que entonces se hacía, dedicado precisamente a Nuestra Señora de la Majestad. En la obra, en primer término, se representó el milagro en sí, con los dos operarios rescatados vivos del pozo, pero lo que nos interesa se halla en segundo término, en la procesión de acción de gracias que se celebró tras el extraordinario salvamento.¹⁹ Dirigiéndose hacia la desaparecida Puerta del Rey, el desfile se abre con un diácono a cruz alzada, seguido por la cruz procesional entre dos niños ceroferarios, a estos siguen los agradecidos poceros portando un cirio cada uno con los turiferarios detrás y, después, la delegación de los conventos astorganos de frailes, con los franciscanos y dominicos dispuestos en dos filas paralelas. Tras éstos y en el mismo orden siguen los capitulares, cuya comitiva acaba con el obispo con capa magna, escoltado por las dignidades con pluviales. Cerrando el cortejo, las autoridades civiles y, tras la muralla, la inconclusa catedral gótica con la torre y parte de las naves románicas aún en pie.

¹⁸ Carbonell i Buades (2007): 144.

¹⁹ González García (2000b).



Fig. 8 Matías de Velasco, *Procesión de la Virgen de San Lorenzo*, Parroquia de San Lorenzo de Valladolid. Foto Autor.

En el Valladolid del siglo XVII, de nuevo una pintura procesional se acerca al exvoto. Se trata de la procesión de la Virgen de San Lorenzo, en rogativa por la salud la reina Margarita de Austria, obra del pintor Matías de Velasco y datada en 1621 (Fig. 8). El momento elegido para la escena fue el regreso de la Virgen a la iglesia, tras procesionar por las calles de la ciudad, figuradas en diversos edificios desde los que algunas gentes contemplan la comitiva. El cortejo sale del palacio real, en cuya ventana puede verse a la reina convaleciente en el lecho. Al final de la procesión, picas en alto se recortan entre sombras y comienza a clarear al mostrarnos a las autoridades civiles con hachones en las manos y el propio Felipe III siguiendo al obispo de Valladolid y sus ministros. Éstos se sitúan tras las andas en las que se transportaba a la Virgen, cubierta por un palio bordado con las armas de la ciudad y sostenido por ocho hombres. Precedidas por el cabildo catedralicio, las andas de la Virgen ocupan el centro de la composición. Junto al palio, un maestro de música brazo en alto dirige a un grupo de instrumentos de viento. Por fin, la comitiva con las órdenes monásticas sosteniendo cirios encendidos se pierde por el ángulo superior derecho del lienzo, impidiéndonos ver la cabeza de la procesión. Como en los exvotos, una inscripción

remata la zona inferior del cuadro, describiendo el acontecimiento:

Estando la reina de España Doña Margarita de Austria muy apretada de una grave enfermedad pidió que se llevase a su oratorio a Nuestra Señora de San Lorenzo y luego le dio salud y en hacimiento de gracias la ofreció muchos dones, y con gran solemnidad el rey Don Felipe III la volvió a su casa.

Al igual que comentábamos para el milagro de Astorga, se trata de una pintura a medio camino entre el exvoto y la pintura memorial. En este caso narra una de las diversas ocasiones en las que la familia real, habiendo trasladado la corte a Valladolid, tomó como protectora a la oficiosa patrona o al Niño que sostiene entre sus brazos. Así ocurrió en enfermedades de la reina o en el parto del infante Felipe, futuro Felipe IV, en 1605. Insistamos en que se trataba de un culto propiciatorio, vinculado a las rogativas y a las procesiones de Letanías, como bien recoge Lourdes Amigo.²⁰



Fig. 9 Viaje milagroso del Cristo de los Gascones, Parroquia de San Justo de Segovia. Foto: Diego Conte Bragado.

La siguiente procesión nos lleva hasta la parroquia de San Justo de Segovia, donde se conserva una pintura muy popular y de difícil cronología. Incluye dos escenas referentes dedicadas a la leyenda del Cristo de los gascones, la talla tardorrománica que se conserva en la iglesia, imagen implicada en la liturgia teatralizada de Semana Santa y con una devoción especial en la ciudad (Fig. 9).²¹ Según la tradición, el cristo había sido llevado hasta Segovia por un grupo de gascones que habrían llegado con la repoblación de la ciudad. La llegada no era casual, ya que ésta habría sido hasta allí conducidos por voluntad expresa de la imagen, a través de su medio de transporte, la testaruda yegua que la transportaba y que no consintió parar hasta que llegó a la iglesia. La leyenda fue narrada en el siglo XVII por Juan Calvete –o de Orche– en su *Historia del glorioso san Frutos*, en donde nos dejó más detalles del imaginario popular segoviano.²² El relato forma parte de los relatos hagiográficos en los que reliquias transportadas por animales hacían uso del animal para expresar su voluntad de quedarse en tal o cual lugar. Y así se pintó en el cuadro. A la izquierda, el grupo de emigrantes franceses lleva el cristo sobre unas andas y, a la derecha, la imagen sobre la yegua acompañada por tres clérigos ataviados como tales y portando elementos

²⁰ Amigo Vázquez: (2002) (2003) y (2004).

²¹ Carrero (1997) y Carrero (2010).

²² Existe un ejemplar digitalizado de uno de los manuscritos puede consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>. Los pasajes referentes al Cristo de los gascones los recogió Vera (1950): 625-626, y también los reproduce Díez González (1984): 92-93.

procesionales como la cruz alzada y el libro que uno de ellos lleva entre las manos. La inscripción que recorre la zona baja de la pintura nos narra la leyenda:

Fue traído este santo cristo milagrosamente de la Gascaña, según tradición, ençima de una yegua sacados los ojos, acompañando los gascones quan vieron muchas tierras. No paró asta esta santa casa de sant Iuste de Segovia i los que le aconpañaron bieron el milagro se quedaron en esta ciudad de Segobia.

Debe destacarse que la pintura no nos deja clara la secuencia del relato. La doble representación de la talla del Cristo de los gascones resulta singular, del mismo modo a como es llamativa la posición de los clérigos acompañando a la yegua en una, llamémosla así, procesión postiza. En todo caso, la obra debe ser posterior a la realización de la sacristía o capilla de la cofradía del Santo Cristo en el Sepulcro, edificada hacia 1660.²³

Ya en el siglo XVIII y de nuevo reunidos en torno a una imagen medieval, el Santo Crucifijo de San Agustín de Sevilla era sacado en procesión en rogativa por la sequía. El acontecimiento fue pintado por un anónimo maestro en 1737, dejándonos una viva estampa de un cortejo procesional de rogativas, discurriendo por la plaza del ayuntamiento de la ciudad (Colección Abelló). Retomando el formato de la característica marcha que serpentea por un medio urbano, engalanado con tapices y telas pintadas que cuelgan de las fachadas, la espectacular comitiva convocó a todas las parroquias y órdenes monásticas sevillanas, que portan sus cruces procesionales cubiertas con mangas, mientras desfilan en dos líneas en las que también aparecen estandarte, palio y los disciplinantes cargando sus cruces, precediendo las andas con el Crucifijo velado.²⁴

2. Un epílogo con procesiones claustrales

Para terminar, me gustaría acabar tratando una procesión alejada de núcleos urbanos, en concreto de un monasterio cisterciense. Del boato de sus ceremonias claustrales nos han llegado diversas descripciones e incluso representaciones pictóricas. Entre las primeras, la lectura de los salmos penitenciales por el claustro de Poblet el día de Viernes Santo fue detallada por Claude de Bronseval en 1532, quien nos habló de “los ministros revestidos de muy preciosos ornamentos eclesiásticos, precedidos de la comunidad (...) llevando el Abad una corona en la que estaba guardada una espina de la corona del Señor”.²⁵ Entre los testimonios visuales más evocadores está el fragmento del banco de un retablo, hoy custodiado en el museo del mismo monasterio, aunque parece que originario del de Santes Creus. Se trata de la imagen de una procesión que discurre de derecha a izquierda por una galería claustral, cuya arquería de delgados soportes góticos queda interrumpida por el recorte de la tabla, tras el desmonte del retablo al que perteneció (Fig. 10). La comitiva está encabezada por los acólitos que llevan el acetre con el hisopo y la cruz, que queda casi invisible a nuestros ojos tras uno de los soportes que enmarcan la escena. Tras éstos, dos ministros ceroferarios con hábito cisterciense y estola portan los ciriales seguidos de otros dos monjes, con libros abiertos en las manos. Dos pertigueros revestidos con capas pluviales y también sosteniendo libros son seguidos de cuatro monjes que leen en sus correspondientes libros. Tras este primer grupo, dos acólitos con ciriales preceden al diácono turiferario que incienso al grupo integrado por seis hermanos barbudos sosteniendo el palio bajo el que se cobija el abad mitrado, llevando el copón en sus manos y acompañado de dos ministros que deben sostener el gremial. Por fin, tres conversos más y tres personajes en atuendo civil cierran la procesión.

²³ Recoge la documentación al respecto Vera (1950): 569-582.

²⁴ ROS DE BARBERO (2015) y Ruiz Jiménez (2016). Con el agradecimiento a mi colega Benito Navarrete, que me proporcionó la información sobre La obra.

²⁵ Bronseval (1991): 80.



Fig. 10 Tabla con una procesión claustral, Museu del Palau del Rei Martí, Monasterio de Poblet. Foto: Autor.

Las posibilidades interpretativas de la tabla han variado entre considerarse la procesión de recibimiento a Felipe II y su yerno el duque de Saboya por el abad Oliver de Boteller y la comunidad populetana en 1585, el traslado del Santísimo durante la celebración del Jueves Santo en presencia del rey, el entierro de Pere el Gran en Santes Creus, la llegada a Poblet de las reliquias de Bernat d'Alzira con el abad Simón Trilla en 1603, o la celebración del Corpus Christi, que estaba representada en un desaparecido retablo de la capilla de Sant Benet, también en Poblet.²⁶ Como decía, lo cierto es que la procedencia original de la tabla parece ser Santes Creus. En 1846, la tabla formaba parte de una recolocación de las obras tras la Desamortización y todavía se hacía hermana de otra más, procedente del mismo retablo. Entonces se pensaba que representaba el traslado del cuerpo de Pedro el Grande para ser enterrado en el monasterio: “de escuela alemana, pintado en madera, que representaba el entierro del rey Pedro de Aragón, que murió en 10 de noviembre de 1285 en Villafranca del Penedés, cuyo cuadro es parte de otro extraído años atrás del Monasterio y trasladado a la escuela de dibujo de Valls”.²⁷ En 1852 la tabla ya estaba en Tarragona y se custodiaba entre los fondos del Museo de la Sociedad Arqueológica, en cuyo catálogo fue referida como “procesión de padres bernardos por un claustro”.²⁸ Depositada en Poblet parece que antes de 1935, en fechas recientes Companys, Montardit y Virgili llamaron la atención sobre su procedencia, recogiendo el claro testimonio documental de un inventario de sacristía de 1574, en el que se alude claramente a un retablo situado en el trascoro sur de la iglesia, en cuyo banco aparecía una procesión de monjes:

en lo altar de Sant Bernat se ha fet un retaule de fusta pintat del tot nou, ab ses històries y en mig stà pintat sant Bernat y altres sants y al peu del retaule stà pintada una processó ab molts monjos trets del viu, amb un crucifix baix, ab sos gorniments, en lo qual altar se scelebre una missa per la ànima dels Montolius, lo qual retaule an fet y fet pintar fra Joan Camalers, frare lahic.²⁹

A partir de aquí y teniendo en cuenta que los Montolius eran una de las familias protectoras del monasterio y que tenían su arcosolio funerario en la galería sur del claustro, se propone que pudiera tratarse del entierro o traslado de los restos de alguno de sus miembros.³⁰

Por lo tanto, nos hallaríamos ante una tabla de carácter testimonial y recordatorio, en cierta medida, un resumen de todo lo que llevamos visto hasta este momento. La imagen procesional representada en todos los casos no dista mucho de las procesiones medievales. Tomando como ejemplo el entierro de Ramon Llull del Ayuntamiento de Palma o el anónimo sevillano de las rogativas con el Crucifijo de San Agustín, ambas obras son una estupenda imagen procesional que sigue paso por paso las habituales instrucciones para un acto litúrgico de suma importancia y que cohesionaba a toda una ciudad: la eclesiástica y la civil. Más aún si esto se hacía invocando el principio de disyunción, mediante el cual el hecho histórico del pasado pasaba, por medio de su

²⁶ Labarta Grañé (1904), Folch y Torres (1935), Serra y Vilaró (1946): 144-145, y Garriga (1986): 204.

²⁷ Serra y Vilaró (1946): 144-145.

²⁸ *Catálogo* (1852): 49.

²⁹ Companys, Montardit y Virgili (1994): 18-19 i 142, fig. III.

³⁰ Miquel, Sarobe y Subiranas (2016).

traducción temporal al presente, a convertirse en algo perteneciente a lo cotidiano. Como complemento a todo lo dicho, insistamos en la clara idea de que la fiesta propia en la ciudad fue la más clara esencia de lo que hoy entenderíamos como un elemento identitario. En los casos tratados –a excepción de las rogativas por Margarita de Austria–, siempre se trató de un milagro medieval. Si nos centramos en el uso de la rogativa, su procesión dependió originalmente de las letanías mayores. Éstas se celebraban el día 25, coincidiendo con san Marcos y, según se suele admitir, como cristianización de las *Robigalia* romanas –al fin y al cabo, unas procesiones propiciatorias para el campo. Su celebración se relaciona con el papa Gregorio I y su intención penitencial de paliar la peste que asolaba la ciudad, atribuida a las malas costumbres del papado. Con tal intención, organizó al clero y habitantes de Roma en siete secciones –de ahí que, en ocasiones, reciba el título de procesión septiforme–, que partían desde las distintas demarcaciones de la ciudad para encontrarse en Santa María la Mayor.³¹ En cuanto a las letanías menores parece que se celebraban desde el siglo V y, por iniciativa del obispo Mamerto de Viena, estaban dedicadas a la prevención de desastres naturales. Estas letanías menores se sucedían durante tres días –lunes, martes y miércoles– previos a la Ascensión. De todos modos, cabe indicar que la rogativa no sólo se celebró a las puertas de la primavera, de hecho, cualquier preocupación servía para sacar las cruces en alto y procesionar por las calles, a tal o cual lugar, a este o al otro oratorio, capilla, iglesia, crucero, con el fin de pedir que cesaran la sequía o las lluvias torrenciales, la peste o la enfermedad del rey o el buen parto de la reina. Así se hizo en Valladolid con Margarita de Austria o en Sevilla con las sequías de 1737. En lo que aquí nos interesa, el modo de representar la procesión de rogativas en San Lorenzo con el Crucifijo de San Agustín sigue un modelo análogo al de las imágenes que ya hemos visto. Se trata del hecho procesional que, al fin y a la postre, no cambia, no se mutaba, era el mismo, el de una comunidad alrededor de sus enseñas, ya fuera para trasladar a un santo, festejar unas reliquias o pedir clemencia o sanación. Más aún si, como con la Virgen de Astorga, el entierro de Ramon Llull, el segoviano Cristo de los gascones o la leyenda hagiográfica de san Eloy, se refrendaba un culto con la rúbrica de la historia o la leyenda.

Bibliografía

- AMIGO VÁQUEZ, L. (2002): “Una patrona para Valladolid. Devoción y poder en torno a Nuestra Señora de San Lorenzo durante el Setecientos”, *Investigaciones Históricas. Época moderna y contemporánea*, 22: 23-46.
- ____ (2003): “Justicia y piedad en la España moderna: Comportamientos religiosos de la Real Chancillería de Valladolid”, *Hispania sacra*, 55-111: 85-108.
- ____ (2004): “Las devociones del poder regio. El patronato de la Corona y la Chancillería sobre el Convento de las Descalzas Reales de Valladolid (siglos XVII-XVIII)”, en *La clausura femenina en España. Actas del simposium*, coord. F. J. Campos y Fernández de Sevilla, 2 vols., II, San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas, 1155-1184.
- ARIAS ABELLÁN, C. (2000): *Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente cristiano (Egeria y el Pseudo-Antonino de Piacenza)*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- AUDENO (SAN) (1773): *Vida y muerte de San Eloy, Obispo de Noyons, Abogado y Patrón de los plateros, escrita por san Audeno, referida por Surio en latín y traducida por D. Francisco de Balderrábano*, Madrid: Imprenta Antonio Pérez de Soto.
- ÁVILA, A. (1994): “Entre las dos riberas. Imbricaciones artísticas en torno a los portugueses Nunes y Fernandes”, *Anales del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, VI: 135-158.
- BALDOVIN, J. F. (1987): *The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*, Roma: Pont. Institutum Studiorum Orientalium.
- BLAAUW, S. de (2001): “Following the crosses: The processional cross and the typology of processions in medieval Rome”, en *Christian feast and festival. The dynamics of Western liturgy and culture* eds. P. Post, G. Rouwhorts, L. Van Tongeren y A. Scheer, Lovaina: Peeters, 319-343.
- ____ (2002): “Contrasts in processional liturgy: a typology of outdoor processions in twelfth-century Rome”, en *Art, cérémonie et liturgie au Moyen Âge* ed. N. Bock, Roma: Viella, 357-396.
- BOSCH i BALLBONA, J. (1998): “Pere Nunyes i Henrique Fernandes, Retaule de Sant Sever”, en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, 106-110, Girona: Museu d'Art.

³¹ También recibió el nombre de letanía de las cruces negras, por la costumbre de llevar las cruces procesionales veladas.

- _____ (2002-2003): “Un ‘Miracle’ per a Pere Nunyes”, *Locvs Amoenvs*, 6: 229-256.
- BRONSEVAL, C. (1991): *Viaje por España: 1532-1533. Peregrinatio hispanica*, F. Calero (ed.), Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- BROWN, P. F. (1984): “Painting and History in Renaissance Venice”, *Art History*, 7-3: 263-294.
- _____ (1988): *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven y Londres: Yale University Press.
- BRUNIQUEL, E. G. (1871): *Relació sumària de l'antiga fundació i cristianisme de la ciutat de Barcelona i de l'antic magistrat i govern dels magnífics consellers i altres coses d'honor i bellesa de la ciutat*, Barcelona: La Renaxensa
- CARBONELL, P. M. (1547): *Chroniques de Espanya fins aci no divulgades. Que tracta dels nobles e invictíssims Reis dels Gots y gestes de aquells y dels Contes de Barcelona e Reis de Aragó ab moltes coses dignes de perpetua memoria*, Barcelona: Carles Amoros.
- CARBONELL I BUADES, M. (2007): *Cendres de Troia: el pintor Miquel Bestard (1592-1633)*, Palma de Mallorca: Fundació Sa Nostra.
- CARRERO SANTAMARÍA, E. (1997): “El Santo Sepulcro. Imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)”, *Anuario de estudios medievales*, 27-1: 461-478.
- _____ (2010): “Crucificados, imagería y liturgia pascual. La interacción entre el rito y su expresión material”, en *Los Crucificados. Religiosidad, cofradías y arte*, dir. J. Campos, San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones históricas, 75-92.
- Catálogo* (1852): *Catálogo de los objetos que se conservan en el Museo de la Sociedad Arqueológica tarraconense*, Tarragona: Imprenta Francisco Aris.
- COMPANYS I FARRERONS, I., MONTARDIT I BOFARULL, N. y VIRGILI i GASOL, M. J. (1994): *Catàleg del fons del Museu del Monestir de Santes Creus (I)*, Santes Creus: Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus.
- CORTADELLAS i VALLÈS, A. (2001): *Repertori de llegendes historiogràfiques de la Corona d'Aragó (segles XIII-XVI)*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes- Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DÍEZ GONZÁLEZ, S., (1984): “La leyenda del Cristo de los Gascones de Segovia y su trascendencia histórica”, *Revista de Folklore*, 45: 92-95.
- DURAN I SANPERE, A. (1927-1928): “Un retaule de Sant Sever, exiliat i repatriat”, *Vida Cristiana*, 16, 419.
- FOLCH Y TORRES, J. (1935): “La tabla del recibimiento de Felipe II en el Museo de Poblet”, *La Vanguardia*, jueves 17 de octubre, 8.
- GAIFFIER, B. de (1953): “Les sources latines d'un miracle de Gautier de Coincy: L'apparition de Sainte Léocadie a Saint Ildephonse”, *Analecta Bollandiana*, 71: 100-132.
- GARGANTÉ LLANES, M. (2011): *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GARRIGA, J. (1986): *Història de l'Art Català*, IV, *L'època del Renaixement*, Barcelona: Edicions 62.
- GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. (2000a): “Orden de las procesiones de la catedral de Astorga”, en *La Séptima Iglesia. Las Edades del Hombre*, 68-69, Astorga: Fundación Las Edades del Hombre.
- _____ (2000b): “Milagro de Nuestra Señora de la Majestad”, en *La Séptima Iglesia. Las Edades del Hombre*, Astorga: Fundación Las Edades del Hombre, 95-96.
- LABARTA GRANÉ, L. (1904): “Taula procedent del Monestir de Poblet y conservada en lo Museu Arqueologic Provincial de Tarragona”, *Il·lustració catalana periòdich desenal, artístich, literari i científich*, 57: 434-435.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (1985): “La iconografía de santa Leocadia de Toledo”, *Anales toledanos*, 21: 7-45.
- MAS, J. (1906): *Notes històriques del Bisbat de Barcelona*, I, *Taula dels altars y capelles de la Seu de Barcelona*, Barcelona: Establiment Tipogràfic de Jaume Vives.
- MADURELL MARIMON, J. M. (1943-1944): “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-3: 13-19; II-1: 7-65; I-2: 25-72; II-3: 11-62; I-3: 53-57.
- _____ (1950): “El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los Plateros de Barcelona”, a *Museu*, VI: 131-150
- _____ (1968-169): “La labor pictórica de Pedro Nunyes (1513-1554)”, *Arte Español*, 26: 86-123.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, A. (1962): *Vidas de San Ildefonso y San Isidoro*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MIQUEL, M., SAROBE, R., SUBIRANAS, C., eds. (2016): *El panteó reial de Santes Creus. Estudi i restauració de les tombes de Pere el Gran, de Jaume II i Blanca d'Anjou i de l'almirall Roger de Llúria*, Barcelona: Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions- Museu d'Història de Catalunya, <http://santescreus.mhcat.cat/ca/el-llibre>
- PÉREZ LÓPEZ, J. L. (2002): “La Vida de San Ildefonso del ex beneficiado de Úbeda en su contexto histórico”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20: 255-283.
- PÉREZ SANTAMARÍA, A. (1988): *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 C.A.), projecció a Girona*, Lleida: Virgili & Pagès.
- PRAT I GRAU, N. (2001): “Estudi de la mecànica d'execució del revers del Retaule de sant Eloi dels argenters, de Pere

- Nunyes. Estat de conservació i restauració de les taules Pesatge de les selles davant el rei Clotari II i Translació del cos de sant Marçal”, *Butlletí del MNAC*, 5: 59-75.
- RIVERA MANESCAU, S. (1950-1951): “Dos tablas del Museo Arqueológico de Valladolid” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XVII, 85-95.
- RODINI, E. (1998): “Describing Narrative in Gentile Bellini’s *Procession in Piazza San Marco*”, *Art History*, 21-1: 26-44.
- ROS DE BARBERO, A. (2015): “*Escuela sevillana*, Procesión de rogativa por falta de lluvias del Santo Crucifijo de San Agustín, ante el Ayuntamiento de Sevilla, ca. 1737”, en *De Zurbarán a Picasso. Artistas andaluces en la colección Abelló*, dirs. Benito Navarrete Prieto y Almudena Ros de Barbero, Sevilla: ICAS-Colección Abelló, 38.
- RUIZ JIMÉNEZ, J. (2016): “Procesión general con el Cristo de San Agustín a la catedral (1606)”, 30 Ago 2016, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/539/sevilla/es>
- SERRA I VILARÓ, J. (1946): *La comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Tarragona ante las ruinas del monasterio de Poblet*, Tarragona: Imprenta J. Pijoan.
- VALERO I MOLINA, J. (2010): “Pere Torregrossa, Pere Jalopa i la capella de Sant Sever de la catedral de Barcelona”, *Lambard. Estudis d’art medieval*, XXI: 157-178.
- VERA, J. de (1950): “Piedras de Segovia. Apuntes para un itinerario heráldico y epigráfico de la ciudad”, *Estudios Segovianos*, II, 5-6: 261-628.
- WATTENBERG GARCÍA, E., coord. (1997): *Museo de Valladolid. Guía de colecciones*, Salamanca: Junta de Castilla y León.

Eduardo Carrero Santamaría

eduardo.carrero@uab.cat

Eduardo Carrero Santamaría enseña historia del arte medieval en la Universitat Autònoma de Barcelona, habiéndolo hecho antes en la Universidad de Oviedo y en la Universitat de les Illes Balears. Su trayectoria científica, de marcado carácter internacional, se ha ocupado de la conformación topográfica de conjuntos catedralicios y monásticos, con estudios sobre la distribución espacial y funcional del claustro en las catedrales de la Península Ibérica, así como en la organización arquitectónica de los palacios episcopales. Por otra parte, ha analizado la interacción entre arte, arquitectura y liturgia en los edificios de la cristiandad medieval occidental, destacando sus contribuciones al estudio sobre las relaciones entre las artes y el rito durante el Triduo Pascual, a partir de la interpretación de la capilla del Sepulcro de San Justo de Segovia. En este mismo sentido, caben destacar sus trabajos sobre las razones para la evolución espacial y temporal del emplazamiento del coro en catedrales y monasterios, el uso litúrgico de las girolas y, en particular, la organización presbiterial de los edificios a partir de la ubicación del altar matinal y sus implicaciones en la arquitectura de los mismos. En 2014 coordinó la publicación del libro *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*.

Cita recomanada

Carrero Santamaría, Eduardo. 2016. “La procesión, memoria litúrgica del Medievo en la pintura de la Edad Moderna”. *Quadrivium, -Revista Digital de Musicología* 7 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa]