

PULCHRITUDO CARITATIS: las obras de misericordia en el arte de la Edad Media en España *

PULCHRITUDO CARITATIS: The Works of Mercy in the Art of the Middle Ages in Spain

REYES DURO RIVAS

Instituto Core Curriculum. Universidad de Navarra. Edificio Central. Campus Universitario, s/n. 31009 Pamplona

rduro@unav.es

ORCID: 0009-0005-8758-5172

Recibido/Received: 01/12/2023 – Aceptado/Accepted: 22/04/2024

Cómo citar/How to cite: Apellido/s, Duro Rivas, Reyes: “*PULCHRITUDO CARITATIS*: las obras de misericordia en el arte de la Edad Media en España”, *BSAA arte*, 90 (2024): 9-39. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.9-39>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

Resumen: Este artículo analiza las representaciones artísticas de las obras de misericordia realizadas en España durante la Edad Media, destacando sus rasgos comunes con el arte europeo de su tiempo: la vinculación con la monarquía, la nobleza y un público laico, la utilización de *exempla* hagiográficos, la aparición de Cristo como testigo de las obras caritativas y la conexión de estas con el Juicio final. Lo específico del arte español es su carácter concreto, no teórico, que se manifiesta figurativamente en los ejemplos de santos y las representaciones de costumbres e instituciones caritativas, como la limosna funeraria o la Pia Almoina.

Palabras clave: obras de misericordia; caridad; Edad Media; arte español.

Abstract: This article analyses the artistic depictions of the works of mercy that were produced in Spain during the Middle Ages, highlighting their common features with the European art of their age: the connection with the monarchy, the nobility, and a lay audience, the use of hagiographic *exempla*, the appearance of Christ as a witness to the charitable works, and the connection of these works with the Last Judgment. What is specific of Spanish art is its concrete, non-theoretical

* Este artículo recoge una pequeña parte de la investigación realizada en mi Tesis Doctoral, titulada “*Ars ad Misericordiam Commovendam*: la imagen de las obras de misericordia en el arte y la literatura de los siglos XVII y XVIII en España” y defendida el 7 de mayo de 2015 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra. Pude desarrollar esta investigación gracias a una beca concedida por la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra. Agradezco especialmente sus consejos y orientación durante la elaboración de la Tesis Doctoral al profesor Ricardo Fernández Gracia, Director de la misma. También a la profesora Clara Fernández-Ladreda y a la profesora María Muñoz Sanz-Agero por sus comentarios y sugerencias en la redacción de este artículo.

character, which is manifested figuratively in the examples of saints and the depictions of charitable customs and institutions, such as funeral alms or the so-called 'Pia Almoína' (i.e., pious alms).

Keywords: works of mercy; charity; Middle Ages; Spanish art.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es llevar a cabo un recorrido por las representaciones artísticas de las obras de misericordia realizadas en España durante la Edad Media. De este modo, se podrán ver las características específicas de esta iconografía en el territorio español, así como su influencia europea, especialmente flamenca e italiana. Entre las características específicamente españolas están el énfasis en lo concreto a través de la iconografía de los santos caritativos o la presencia de costumbres e instituciones caritativas propias del ámbito hispánico, como la limosna funeraria o la Pia Almoína.

Según la Real Academia Española, una obra de misericordia es un “Acto con que se socorre al necesitado, corporal o espiritualmente”.¹ Aunque externamente una obra solidaria puede resultar muy semejante a una obra de misericordia, el matiz que las diferencia es el motivo por el que se hace. En el caso de la obra solidaria es un motivo altruista, mientras que en el caso de la obra de misericordia es el amor de Dios, ya que se reconoce a Jesús en la persona necesitada.

Las seis primeras obras de misericordia corporales son expuestas por el propio Cristo en el pasaje del Juicio final del evangelio de san Mateo (25, 34-40), vinculando la salvación eterna a su práctica y expresando la identificación de Jesús con el necesitado. Ahora bien, aunque desde los primeros siglos del cristianismo las obras de misericordia tienen una base en la Biblia y en la tradición de la Iglesia, fue santo Tomás de Aquino (1225-1274) quien sistematizó el número de catorce obras de misericordia, siete corporales y siete espirituales, en su obra *Summa Theologica*:

Se asignan siete limosnas corporales, a saber: dar de comer al hambriento, dar de beber al sediento, vestir al desnudo, dar posada al peregrino, visitar a los enfermos, redimir al cautivo y enterrar a los muertos, contenidas en este verso:

Visito, doy de beber, doy de comer, redimo, cubro, recojo, entierro.

Se asignan también otras siete espirituales: enseñar al que no sabe, dar buen consejo al que lo ha menester, consolar al triste, corregir al que yerra, perdonar las injurias, sufrir las flaquezas del prójimo y rogar por todos, recogidas en este verso:

Aconseja, corrige, consuela, perdona, sufre, ora.²

¹ <https://dle.rae.es/obra> (consultado el 9 de julio de 2024).

² Tomás de Aquino (1959): 959 (2-2 q.32 a.2).

Las obras de misericordia son la definición de la esencia del cristianismo, la clave de la novedad que aportó al mundo pagano. Constituyen la síntesis de la historia de la Salvación, ya que la primera y principal obra de misericordia es la llevada a cabo por Jesús al redimir a la humanidad. Cada ser humano puede ser misericordioso con los demás porque primero Dios ha sido misericordioso con él.³

La doctrina de las obras de misericordia estuvo presente en las obras hispanas más relevantes de los siglos de la Edad Media. La encontramos sistematizada en una obra atribuida al arzobispo de Sevilla don Pedro (1378-1390), cuya identidad, en la que no podemos entrar aquí, resulta problemática. En esta obra se hace una distinción entre las obras de misericordia corporales y espirituales, fundamentándolas en pasajes bíblicos y ejemplos hagiográficos.⁴

La bibliografía sobre la iconografía de las obras de misericordia en España es bastante escasa. El artículo de María Luisa Gómez Nebreda “Las obras de misericordia. Fuentes textuales para su iconografía”⁵ es una buena síntesis de las fuentes bíblicas, mientras que en el de Robert Ricard “Apuntes para la historia de las «obras de misericordia»”⁶ y en el capítulo de libro posterior que lo complementa⁷ se realiza un recorrido por las fuentes literarias hispánicas.

Sofía-Ana Buxó Massaguer es la autora de un capítulo de libro titulado “Iconografía de la pobreza en la pintura catalana de los siglos XII-XV”,⁸ en el que trata de modo indirecto este tema en Cataluña. Por su parte, M.^a del Carmen Lacarra Ducay publicó el artículo “Desigualdad social en la Baja Edad Media: su representación en los retablos góticos de la península ibérica”.⁹ Sin embargo, más que en el tema de la caridad, el enfoque de estos trabajos se centra en la diferencia de clases, esto es, en cómo se representa a los ricos y a los desfavorecidos. También es de interés el capítulo de libro de Juan Monterroso Montero “El rostro del Buen Samaritano. Obras de misericordia e iconografía asistencial en torno a los caminos de Santiago”,¹⁰ en el que se analiza la figura del peregrino como imagen del Buen Samaritano, protagonista de las obras de misericordia. El artículo de Gloria Fernández Somoza “Imágenes de la caridad catedralicia. Orígenes y evolución funcional de las pinturas de la *Pia Almoína* de Lleida” no se limita únicamente al análisis de estas pinturas murales, sino que proporciona datos artísticos e históricos

³ Keenan (2017): 35-36.

⁴ La obra se titula *Declaración de los mandamientos de la ley de Dios, artículos de la fe, obras de misericordia, sacramentos de la Iglesia y los siete pecados capitales*. Actualmente se conserva en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ms. A-IV-11, disponible en <https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/13899#?xywh=-669%2C-92%2C3509%2C1837> (consultado el 9 de julio de 2024). Sobre las obras de misericordia, v. ff. 46v-51v.

⁵ Gómez Nebreda (1999): 417-428.

⁶ Ricard (1973): 165-186.

⁷ Ricard (1974): 119-124.

⁸ Buxó Massaguer (1981-82): 49-79.

⁹ Lacarra Ducay (2010): 175-220.

¹⁰ Monterroso Montero (2011): 299-314.

de otras instituciones y costumbres caritativas en la Península.¹¹ Por su parte, el artículo de Wifredo Rincón García “La *Charitas* cristiana en la iconografía medieval” constituye una introducción al estudio del tema, aunque muy somera.¹² Cabe destacar, finalmente, el artículo de José María Morillas Alcázar “El modelo exportable español: los santos limosneros y las obras de misericordia”, en el que comenta la presencia de la iconografía de los santos caritativos en el barroco hispánico como un medio de difusión de las ideas contrarreformistas y, desde su punto de vista, como un vehículo de integración política impulsado por la dinastía de los Austrias.¹³

Respecto a la bibliografía extranjera, existen publicaciones de gran valor científico sobre la iconografía europea de las obras de misericordia.¹⁴ Están centradas especialmente en las obras de arte flamenco, germánico, portugués e italiano, ya que en esos ámbitos hay ricos conjuntos iconográficos de ciclos completos de obras de misericordia: series de grabados, pinturas, relieves, azulejos, etc.

1. RASGOS GENERALES DE ESTA ICONOGRAFÍA

La iconografía de las obras de misericordia surge en el siglo XI y se desarrolla ampliamente en los territorios alemanes, flamencos, italianos, ingleses, franceses, etc. a través de la decoración escultórica de las portadas de las iglesias u hospitales, de las pinturas murales que decoran sus interiores y de las vidrieras. Asimismo, tiene un lugar importante en las miniaturas que ilustran los tratados religiosos, libros de oraciones o salterios y en objetos suntuarios como relicarios, etc., sin olvidar las pilas bautismales.

Las obras de misericordia presentan una vinculación con la salvación eterna, que es lo que constituye la máxima preocupación del cristiano de la Edad Media y Moderna. De ahí su continua asociación con la representación del Juicio final y la presencia de Cristo como modelo de misericordia, como testigo ocular de la obra caritativa o bien como receptor de la misma, identificándose con el pobre. En algunas ocasiones las obras de misericordia están representadas en torno a una representación alegórica de la virtud de la Misericordia o de la Misericordia Divina. El papel de los *exempla* es fundamental: santos y personajes de la monarquía o la nobleza, identificables, sirven de estímulo con su ejemplo a la práctica de la caridad y atestiguan su santidad al ser representados realizando las obras de misericordia. Es interesante señalar finalmente la relación de la representación de este tema

¹¹ Fernández Somoza (2003): 87-125.

¹² Rincón García (2009): 199-211.

¹³ Morillas Alcázar (2003): 159-174.

¹⁴ Destacan especialmente Pacelli (1984); Bühren (1998); Levin (2004); Carvalho (2007); Silver / Luttkhuizen (2008): 216-248; Botana (2012).

artístico con la predicación a los laicos por parte de los franciscanos, dominicos y, posteriormente, jesuitas.¹⁵

Dentro de los cambios artísticos que se desarrollan con el cambio de época de la Edad Media a la Edad Moderna, podemos señalar la progresiva evolución desde una representación compartimentada de cada obra de misericordia hacia una composición unificada, de modo que en un solo lienzo se representan todas las obras de misericordia relacionadas entre sí. Esto supone una mayor complejidad compositiva, como se puede observar en la famosa pintura de Caravaggio *Las siete obras de misericordia* conservada en la iglesia del Pio Monte della Misericordia de Nápoles. Otra novedad es la aparición de ciclos de obras de misericordia basados en *exempla* bíblicos, que comienzan en los grabados de los catecismos jesuitas y se traducirán en ciclos pictóricos como el del oratorio della Carità de Fabriano o el de la recién mencionada iglesia del Pio Monte della Misericordia de Nápoles y que tendrán repercusión en España en ciclos pictóricos barrocos como el de la iglesia del hospital de la Caridad en Sevilla.

2. LA REPRESENTACIÓN DE LAS OBRAS DE MISERICORDIA EN ESPAÑA EN LA EDAD MEDIA

La práctica de la caridad en el territorio español estuvo en manos de diversos agentes. Por un lado, desde los cabildos catedralicios, las parroquias y los conventos se realizaron numerosas limosnas y repartos de comida a los pobres. Igualmente, los hospitales, albergues asistenciales, hospicios, hermandades de fieles, etc. fueron instituciones que se desarrollaron especialmente para acoger a los enfermos sin recursos, a los peregrinos y a los huérfanos, así como para enterrar a los muertos.

Además, fue fundamental la existencia de la caridad individual, especialmente de obispos, nobles y reyes. En el arte hispánico las obras de misericordia son representadas en el arte en el entorno de la monarquía y la nobleza, como un ejemplo moral y un modo de engrandecer su prestigio. Aunque no son solo ellos los destinatarios de obras de arte que exhortan a la práctica de la caridad: estas imágenes también están destinadas a los demás laicos. Asimismo, en la iconografía hispánica medieval se pueden localizar representaciones de acciones caritativas, como la limosna funeraria o episcopal, y de *exempla*, santos o personas ejemplares que han destacado en su vida por la práctica de las obras de misericordia.

2. 1. Las obras de misericordia como espejo moral de reyes y nobles

Los primeros casos de representación artística de la secuencia de las obras de misericordia en España se encuentran en algunas miniaturas incluidas en

¹⁵ Davis (2010): 72-89.

manuscritos de carácter devocional o Biblias vinculados a la corte para estimular la práctica de la caridad individual por parte de monarcas y de nobles.

Es interesante remarcar esta unión entre el mensaje de las obras de misericordia y los libros de devoción de los reyes. Concretamente, uno de los primeros ejemplos de esta iconografía en el ámbito europeo es el relieve en marfil de la cubierta posterior del salterio de la reina Melisenda, realizado entre 1131 y 1144. En este relieve se encuentra figurado el rey David realizando seis obras de misericordia corporales (exceptuando la de “enterrar a los muertos”). Cada obra de misericordia está acompañada de un versículo latino que conecta con la presentación del Juicio final en el evangelio de san Mateo. Se muestra, por tanto, a un personaje real, un modelo de comportamiento encarnado en un monarca que existió y que se considera santo.¹⁶ Además, el rey David, así como el rey Salomón, es un rey bíblico al que se remite con frecuencia como arquetipo de monarca piadoso y sabio en la literatura de “espejos de príncipes”.¹⁷

El primer ejemplo de representación del ciclo de las obras de misericordia realizado en España se encuentra en el llamado *Salterio de Canterbury* o *Salterio anglo-catalán*, conservado en la Bibliothèque nationale de France.¹⁸ Se trata de un manuscrito realizado en Inglaterra, en los talleres de Canterbury, en el siglo XII, que quedó incompleto, por lo que su iluminación hubo de ser concluida en Barcelona alrededor de 1340 por el pintor y miniaturista Ferrer Bassa, introductor de la corriente italogótica en Cataluña.¹⁹ El comitente de esta obra fue probablemente el rey Pedro el Ceremonioso.

La miniatura de las obras de misericordia se encuentra en el f. 156v, ilustrando el salmo 89 (88), “Misericordias Domini in aeternum cantabo” (fig. 1). Se divide en siete recuadros que plasman las obras de misericordia corporales, llevadas a cabo en todos los casos por la misma figura femenina, vestida con túnica rosa y toca blanca, probablemente una personificación de la Misericordia Divina, a quien se canta en este salmo. Los fondos de las miniaturas del registro inferior presentan una decoración geométrica en pintura dorada sobre fondo rojo, a veces muy elaborada, como los arabescos de la última miniatura. Destaca la representación de la anatomía de los mendigos semidesnudos que están recibiendo vestidos para cubrirse. La obra de misericordia de “redimir a los cautivos” muestra a un gobernador musulmán de raza negra, seguramente etíope, sentado en un trono cubierto por un dosel, que recibe satisfecho el pago de la benefactora como condición para liberar a los dos cristianos cautivos que se encuentran en actitud de humilde súplica.²⁰

¹⁶ Miranda García-Tejedor (1991): 116-125.

¹⁷ Nogales Rincón (2006): 22-30.

¹⁸ Bibliothèque nationale de France, ms. lat, 8846. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10551125c> (consultado el 9 de julio de 2024). Alcoy (2006): 57-120.

¹⁹ Ferrer Bassa y su taller completaron los esbozos de los artistas de Canterbury entre los ff. 72v y 92r y continuaron la iluminación del salterio en estilo italianizante hasta el salmo 98 (97) en el f. 174r. Alcoy (2006): 57-120.

²⁰ Alcoy (2006): 57-120.



Fig. 2. Miniaturas del Salterio anglo-catalán, f. 106r, ilustrando el salmo *Nonne Deo subiecta erit anima mea?* Ferrer Bassa y taller. Ca. 1340. Bibliothèque nationale de France. París. Foto: © Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, lat. 8846

Algunas de estas miniaturas de escenas caritativas guardan semejanza con otras de este mismo salterio: las del f. 106r, que ilustran el salmo 62 (61), “Nonne Deo subiecta erit anima mea?” (fig. 2). Se trata de la contraposición entre las acciones de un hombre caritativo y otro avaro. En sus respectivos lechos de muerte, los ángeles conducen el alma del hombre misericordioso al cielo, mientras que los demonios se llevan el alma del hombre codicioso. De este modo se expresa el premio y el castigo en relación con las obras de caridad.

Las miniaturas del *Salterio anglo-catalán* presentan asimismo relación con el *Libro de Horas de la reina María de Navarra*, realizado en 1342 por Ferrer Bassa y su taller, en especial por su hijo Arnau Bassa y por el Maestro de Baltimore.²¹ En las dos miniaturas del oficio de difuntos contenidas en esta obra en el f. 301v, se puede observar una gran semejanza con las miniaturas de las obras de misericordia del *Salterio anglo-catalán*, pues en ellas se representan las obras “cuidar al enfermo” y “enterrar a los muertos”.²²

Además, en este libro de horas se contiene un oficio dedicado al rey san Luis de Francia, que es ilustrado por una serie de miniaturas realizadas por el Maestro de Baltimore, en las que el santo rey es propuesto como *exemplum* de obras de caridad. El autor se inspiró en el relato de Guillaume de Saint-Pathus, franciscano, confesor de Margarita de Provenza, viuda del monarca, y de su hija Blanca, que escribió una biografía del santo rey a petición de Blanca.²³

Entre otros episodios, en esta vida se narran las obras de misericordia realizadas por san Luis. Una de ellas es la caridad que ejercía el santo rey en la abadía de Royaumont con un monje llamado Lorenzo, que era leproso y vivía aislado del resto de los monjes. Cuando visitaba el monasterio, san Luis ayudaba a dar de comer al monje, sin nadie de su séquito. En la miniatura que lo representa en el *Libro de Horas de la reina María de Navarra*, en el f. 186r, el rey está solo, de pie, dando de comer al monje, que tiene marcados los rasgos de la enfermedad en la cara.²⁴ La mesa está llena de manjares, entre los que se encuentra una perdiz que, según el biógrafo, estaba destinada para el consumo del rey pero que él quiso ofrecer al enfermo. En la miniatura del f. 188v, se representa nuevamente a san Luis dando de comer a un grupo de pobres leprosos. La miniatura del f. 190r representa a san Luis ayudando a trasladar a un enfermo en una camilla, mientras

²¹ El comitente de esta obra fue el mismo que el del manuscrito anterior, el rey Pedro el Ceremonioso, que seguramente lo encargó para regalárselo a su primera esposa, María de Navarra. Es el primer libro de horas conservado realizado en la Corona de Aragón. Actualmente se conserva en Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. I 104/12640. Planas (2020): 10.

²² Una fotografía de esta miniatura puede visualizarse en el siguiente enlace: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Taller_Bassa_Llibre_hores_Maria_Navarra_foli301v_3257_resize.JPG (consultado el 15 de noviembre de 2023).

²³ Guillaume de Saint-Pathus (1899).

²⁴ Una fotografía de esta miniatura puede visualizarse en el siguiente enlace: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hours_of_Maria_de_Navarra#/media/File:Mestre-Baltimore_Llibre_hores_Maria_Navarra_foli186_3245_resize.JPG (consultado el 15 de noviembre de 2023).

que en el f. 191v, se le representa alimentando a un enfermo tendido en la cama. En ambos casos, san Luis aparece acompañado de su yerno el rey de Navarra Teobaldo II, con quien estaba emparentada por vía materna la reina María.²⁵

En las obras de literatura medieval hispánica de espejos de príncipes que recogen consejos para los reyes, se incluye la exhortación a la limosna y a la misericordia, como podemos comprobar en el libro de *Castigos y documentos del rey don Sancho*, datado en el año 1292, en el que el rey Sancho IV recoge una serie de exhortaciones dirigidas a su hijo, el futuro Fernando IV. De hecho, al hablar de la limosna, el texto presenta varios *exempla*, entre los que destaca la figura de san Eduardo el Confesor, rey de Inglaterra, que compartió su manto y cabalgadura con un mendigo leproso que estaba desnudo y congelado de frío. A mitad de camino, el pobre suplicó al rey que le sonara las narices, a lo que el monarca accedió al momento. Milagrosamente, en sus manos se encontró con un gran rubí mientras que el mendigo desapareció. Entendió entonces el rey que ese regalo simbolizaba el premio eterno que Dios promete a los que ejercen la misericordia. En una edición de esta obra que fue copiada y miniada en Castilla a principios del siglo XV se recoge una miniatura que ilustra este *exemplum* (fig. 3).²⁶ Se ha considerado por el estilo de las miniaturas de este códice, la posibilidad de que fuera obra de un taller toledano perteneciente al círculo del maestro Rodríguez de Toledo o incluso al taller que realizó las miniaturas de la *Biblia de la Casa de Alba* que comentaré más adelante. Posiblemente esta rica edición sería un regalo del arzobispo de Toledo Sancho de Rojas (1415-1422) al rey Juan II, puesto que dicho arzobispo actuó como regente hasta su mayoría de edad en 1419 y estaba muy relacionado con los talleres artísticos de la catedral de Toledo, donde se habría miniado la obra.²⁷

Continuando con ejemplos de monarcas santos como espejos morales de reyes, hay que señalar la representación de la princesa santa Isabel de Hungría realizando obras caritativas en un manuscrito miniado realizado en Sevilla en el último cuarto del siglo XIII. Se trata del *Officium et Vita Sanctae Elisabeth Thuringiae* conservado actualmente en la Bibliothèque nationale de France que se ilustró en el ámbito de la corte del rey Alfonso X el Sabio y su mujer Violante de Aragón.²⁸ La princesa había sido propuesta como modelo para reinas, como se sabe por una carta escrita por el papa Gregorio IX a la reina Beatriz de Suabia, mujer de Fernando III, en la que le anima a seguir el ejemplo de la santa recién canonizada.²⁹

²⁵ Alcoy (1988): 105-134; Yarza Luaces (1996): 93-256.

²⁶ Biblioteca Nacional de España, ms. 3995. Disponible en: <https://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000136533> (consultado el 9 de julio de 2024). Silva y Verástegui (2017): 58-60.

²⁷ Haro Cortés (2009): 127-159.

²⁸ Bibliothèque nationale de France, ms. nouv. acq. lat, 868. Disponible en: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x> (consultado el 9 de julio de 2024).

²⁹ López-Monís Yuste (2022): 100-102.

Fig. 3. Miniatura de los *Castigos e documentos del rey don Sancho*, f, 11r, ilustrando el *exemplum* de la caridad de san Eduardo el Confesor. Taller toledano. Principios del siglo XV. Biblioteca Nacional de España. Madrid. Foto: Biblioteca Nacional de España, ms. 3995



El siguiente ejemplo del ciclo de las obras de misericordia es la *Biblia de la Casa de Alba* o *Biblia de Arragel*,³⁰ encargada por el gran maestro de la Orden de Calatrava, don Luis de Guzmán. En este caso, llama la atención algo que se repetirá de modo constante en la iconografía europea de este tema: la figuración de personajes nobles realizando obras caritativas como un signo de prestigio social.

Este códice contiene el texto de la Biblia hebrea traducido al romance por el rabino judío Mosé Arragel bajo la supervisión del franciscano fray Arias de Encina y del dominico fray Juan de Zamora. Fue iluminada entre los años 1422 y 1430 por varios artistas toledanos.

³⁰ Fellous (1998): 41-96; Sainz de la Maza (2007).



Fig. 4. Miniatura de presentación de la *Biblia de la Casa de Alba*, f. 25v.
Taller toledano. Ca. 1422-1430. Palacio de Liria. Madrid

Su miniatura de presentación, incluida en el f. 25v, tras el prólogo, nos ofrece una escena de gran aparato (fig. 4). Sobre el fondo de una iglesia, en un tamaño

mayor que las restantes figuras, aparece el gran maestro entronizado sobre una elevada plataforma escalonada, vestido con el hábito de la orden, portando la espada en la diestra y sujetando un libro con la izquierda; por encima de su cabeza sobrevuela un angelillo que lo señala y lo flanquean sendos maceros; un poco más abajo, a ambos lados de la plataforma, se encuentran dos frailes, uno dominico y uno franciscano, seguramente los supervisores de la obra, mientras que en la parte inferior puede verse la entrega del libro por el rabino Mosé Arragel a don Luis de Guzmán, al que acompañan varios caballeros calatravos. Sobre este episodio, encontramos a un caballero calatravo ejerciendo las obras de misericordia, identificadas por una inscripción en romance, situada bajo cada una de ellas: “comer, beber, calçar, vestir, visitar, consolar, enterrar”. Conviene advertir que, si bien uno de estos términos, “consolar”, podría hacernos pensar que entre las obras corporales se ha infiltrado una espiritual –consolar al triste– se trata en realidad de una obra corporal –redimir al cautivo–, como se deduce de la iconografía, pues el caballero aparece quitando un grillete de los pies de su acompañante.

En este caso, la representación de las obras de misericordia, por su localización al pie de la plataforma y el menor tamaño de las figuras con relación al resto, constituye un elemento secundario de una composición en la que el motivo central es la exaltación del gran maestro. La finalidad de la inclusión de las obras de misericordia en esta miniatura es clara: ensalzar la virtud del gran maestro y de la Orden de Calatrava a través de la representación de sus acciones caritativas.³¹

2. 2. Los laicos como destinatarios del mensaje de las obras de misericordia

El destinatario de obras como estas podía ser, asimismo, un público más allá de la nobleza: los laicos, que en su mayoría no sabían latín. Como afirma Maureen M. Flynn, las obras de misericordia fueron promovidas como virtudes específicas para los laicos, como una espiritualidad alternativa a las prácticas ascéticas de los clérigos y las órdenes monásticas.³² El *Breviari d'Amor*, colección de poemas compuesta en Francia entre 1288 y 1292 por Matfre Ermengaud, poeta y jurista, fue concebido como una suma teológica popular escrita en lengua vulgar que trataba sobre las verdades de la Iglesia cuyo objetivo era evangelizar a los fieles laicos y ponerlos en condiciones de afrontar la herejía cátara.³³ Matfre Ermengaud era un terciario franciscano y en el texto de la obra se revela la influencia de los argumentos de los mendicantes, en concreto, sobre el papel positivo de la riqueza si es bien empleada en hacer limosnas. Sus ilustraciones no constituyen una simple decoración, sino que juegan un papel importante en la fijación y

³¹ Torres Jiménez (2011): 169-173; Pereda (2023): 52-57.

³² Flynn (1985): 336.

³³ Ermengaud (1980). Sobre sus copias iluminadas, v. Miranda García-Tejedor (2007): 313-374.

comprensión del texto. La doctrina de las obras de misericordia se agrupa junto a la limosna y el ayuno como formas de amor a Dios.³⁴

Entre las copias iluminadas de esta obra destacan, en el ámbito hispánico, el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, escrito en Lérida en prosa catalana entre los siglos XIV y XV,³⁵ y el ejemplar de la British Library, ejecutado probablemente en Gerona hacia 1400.³⁶ El esquema iconográfico es similar, el señalado por Matfre Ermengaud, el autor del tratado: a las siete obras de misericordia corporales se suman dos espirituales, a saber, “enseñar al que no sabe” y “corregir al que yerra”, fusionadas en una única imagen. Además, las obras de “dar de comer al hambriento” y “dar de beber al sediento” se integran también en una sola escena. En todas ellas el protagonista de las acciones caritativas es un varón, claramente un laico, al que se designa como el “bon hom”, el buen hombre. Y, por último y no menos interesante, el ciclo incorpora una viñeta con el episodio de la *elevatio animae*, la subida al cielo del alma del bienhechor, que ostenta una aureola indicando la santidad alcanzada gracias a la práctica de la caridad.

En cuanto al conservado en la Biblioteca Nacional de España (fig. 5), sus miniaturas están realizadas dentro del estilo gótico lineal tardío, con la técnica de la grisalla, añadiendo además color rojo en los textos y morado en los marcos de las escenas. En algunas de las miniaturas, los personajes se salen del marco con los pies. El estilo es semejante al de obras artísticas como el retablo de Quejana y, en general, se relaciona con el arte gótico francés, en concreto con las miniaturas de Jean Pucelle. Se da un tratamiento cuidadoso al modelado y sombreado de las figuras. El artista se ha esmerado en la representación de los ropajes: los pliegues de los mantos y las telas son abundantes y caen hacia el suelo formando rizos y espirales.³⁷

Llaman la atención en la primera obra de misericordia representada, la de “corregir y adoctrinar”, los gestos de las manos del hombre caritativo, con el dedo índice extendido en actitud de exhortación para que el pecador se arrepienta, que luego se repetirán en la obra de misericordia de “visitar al enfermo” en la que el hombre caritativo le exhorta a recibir el sacramento de la confesión y la comunión para que Dios le conforte y le dé la salud del alma y del cuerpo. Asimismo, estos gestos se representan en la obra de “visitar al preso”, a quien anima a mantener la esperanza en Dios. El personaje que realiza las buenas acciones es el mismo en todas las obras de misericordia: es un hombre barbado, vestido con un brial y un pellote, con la cabeza cubierta con un bonete, a diferencia de los pobres, la mayoría de los cuales llevan la cabeza descubierta y una túnica a media pierna.

³⁴ Botana (2012): 53-61.

³⁵ Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 203. Disponible en: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000135155> (consultado el 9 de julio de 2024). Miranda García (1993).

³⁶ British Library, ms. Yates Thompson 31.

³⁷ Soriano (1954): 109-128.

Es significativa la presencia de un personaje jorobado en actitud suplicante y de otro con la cabeza vendada en la obra de misericordia de dar de comer y beber al hambriento y al sediento. Las taras físicas forman parte del universo de la marginalidad y la pobreza en el mundo medieval.³⁸ En la obra de misericordia de “enterrar a los muertos”, el benefactor apoya las manos en la cabeza del difunto, envuelto en vendas y tendido sobre un lecho, mientras acompaña las oraciones en sufragio por el fallecido que recitan varios clérigos con las cabezas tonsuradas.



Fig. 5.
Miniaturas
del *Breviari
d'Amor
de Matfre
Ermengaud,
f. 64r,*
ilustrando
las siete obras
de misericordia.
Anónimo
catalán.
Siglos XIV-XV.
Biblioteca
Nacional
de España.
Madrid.
Foto:
Biblioteca
Nacional
de España,
ms. Res 203

³⁸ Muñoz Martínez (2009): 167-183.

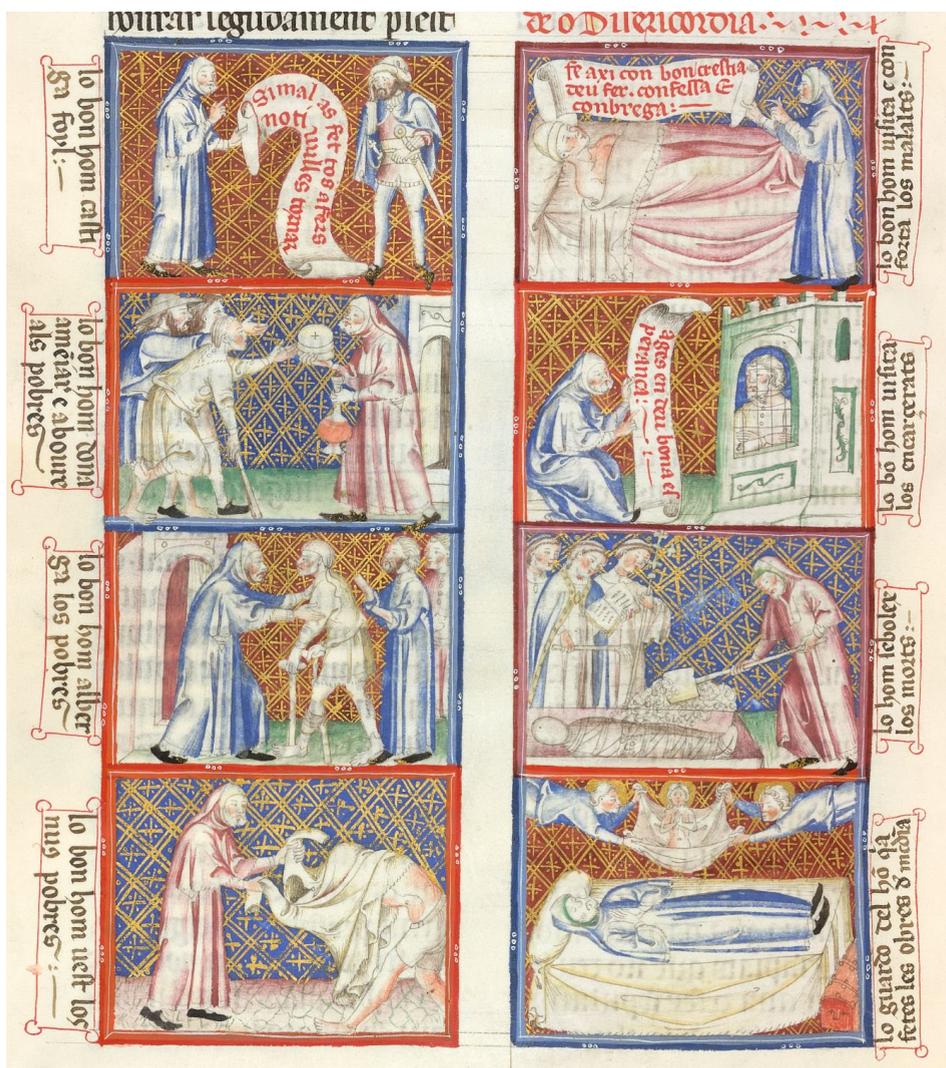


Fig. 6. Miniaturas del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud, f. 110v, ilustrando las siete obras de misericordia. Anónimo catalán. Último cuarto del siglo XIV. The British Library. Londres. Foto: © The British Library, ms. Yates Thompson 31

En cuanto al conservado en la British Library (fig. 6), el estilo de sus miniaturas, en este caso italogótico, recuerda a los misales de Reus y de San Félix de Gerona. Las figuras están ejecutadas con la técnica de la grisalla, pero coloreadas, y los fondos son rojos y azules con enrejado dorado.³⁹ Respecto a las representaciones arquitectónicas, poseen una perspectiva mejor lograda que en el

³⁹ Miranda García-Tejedor (2007): 333-334.

ejemplo anterior. Las obras de misericordia están representadas en el f. 110v. El personaje que las realiza está vestido con una garnacha con capucha, de color azul en algunas escenas y roja en otras. En la primera obra de misericordia, el personaje reprendido parece un caballero noble: viste lujosamente con una saya corta y calzas, la espada y la daga enfundadas en el cinto, la capa corta abrochada con una fíbula, y presenta un gesto de preocupación, apoyando la mano en el rostro, transmitiendo así su pesar ante la corrección recibida. En cuanto a la obra de misericordia de “dar de comer al hambriento” y “dar de beber al sediento”, en los panes aparece una cruz dibujada, aludiendo al pan eucarístico.

En la obra de misericordia de “enterrar a los muertos”, el personaje caritativo ya ha tomado la iniciativa de comenzar a enterrar al difunto, y se encuentra en plena faena, dando paletadas de tierra sobre el cadáver metido ya en el ataúd. Uno de los clérigos le rocía con el hisopo recitando un sufragio ayudándose de un libro litúrgico, mientras que otro sostiene la cruz patriarcal. En la última escena, el alma del benefactor, representada como una pequeña criatura llevada en un lienzo por dos ángeles, presenta una aureola indicando la santidad alcanzada gracias a la práctica de la caridad.

Otras copias miniadas del *Breviari d'Amor* realizadas en territorio hispánico se localizan en distintas bibliotecas europeas y americanas. La conservada en San Petersburgo, en la Biblioteca Nacional de Rusia, de hacia 1320, realizada en Lérida, está escrita en lengua de oc, y la de la University of Chicago Library, datada en el siglo XV, está escrita en castellano.⁴⁰ Existe además otra versión, que se encuentra en España, en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, pero que fue llevada a cabo en Tolouse, en lengua de oc, a mediados del siglo XIV.

2. 3. Las obras de misericordia ligadas al ámbito funerario o a la caridad episcopal

Hasta el momento se han señalado ejemplos en los que se representa explícitamente el ciclo escolástico de las obras de misericordia, pero hay también otros que se limitan a una o dos obras caritativas. Este es el caso de la limosna funeraria –concretada en ocasiones en la figura del obispo– o de la vinculada a la institución de la Pia Almoina.

La caridad vinculada al ámbito funerario se comprueba al analizar los testamentos realizados en estos siglos. Muchos cristianos dejaban establecidas en ellos las limosnas que querían que se entregasen a su muerte.

Un ejemplo de esto es el testamento del infante don Juan, hijo del rey Alfonso X el Sabio, que ordena en 1319 que en su entierro se vista a mil pobres con “pellotes y sayas de sayal” y que a todos los que asistan a su funeral se les dé

⁴⁰ Roditi (1947): 15-22.

de comer pan, vino y carne o pescado según fuere o no día de abstinencia.⁴¹ Podemos observar aquí una muestra de la costumbre medieval de la “limosna funeraria”.⁴² Consistía en la asistencia de pobres al entierro de un personaje público, formando parte del cortejo fúnebre, que, a cambio, eran vestidos y alimentados por los familiares del difunto. Su presencia en las exequias tenía una doble función: fomentar el prestigio social de la familia, pero también, sobre todo, cumplir con la práctica de las obras de misericordia, en concreto la de ejercer la caridad con los pobres, para así obtener la salvación eterna del fallecido.

La limosna funeraria es plasmada frecuentemente en los sepulcros episcopales,⁴³ siendo algunos de los primeros ejemplos los relieves de las tumbas de los obispos leoneses Rodrigo II Álvarez († 1232),⁴⁴ Martín II Arias o Rodríguez († 1242)⁴⁵ y Ramírez de Guzmán († 1354), conservados en la catedral de León, en los que, junto con la tradicional representación del cortejo fúnebre, se añade en el friso inferior la escena de la limosna funeraria.⁴⁶

En estos relieves se incluyen diversos tipos de pobres, como las viudas o los peregrinos del Camino de Santiago, cuya presencia podría relacionarse no solo con las obras de misericordia de “dar de comer al hambriento y beber al sediento”, sino también con la de “acoger al peregrino”. En efecto, en la Edad Media era bastante frecuente asociar a estos con los pobres,⁴⁷ ya que, una vez que iniciaban su viaje, renunciaban a sus bienes y se convertían en extranjeros. El hecho de viajar como peregrino llevaba consigo ir ataviado con ropa humilde y vivir de limosnas durante el trayecto. Además, debía estar abierto a compartir sus bienes con otros necesitados.⁴⁸

Fuera del ámbito funerario, existen otros entornos en los que se encuentran figuradas acciones caritativas, como, por ejemplo, los comedores para los pobres asociados a las catedrales. En estos casos podemos encontrar representaciones pictóricas de la labor de la Pia Almoína, institución de beneficencia fundada en el siglo XI que tuvo una gran difusión en los territorios de la Corona de Aragón. En ellas se plasman algunas obras de misericordia concretas: dar limosna, ya sea en forma de comida o de vestido, o bien monetaria, para poder redimir a presos, dotar a doncellas sin recursos, mantener a viudas o huérfanos, etc.

⁴¹ Franco Mata (2003): 54.

⁴² Lahoz Gutiérrez (1998): 409-426; Sánchez Ameijeiras (2000): 269-299.

⁴³ Yarza Luaces (1985): 4-19.

⁴⁴ Una fotografía de este sepulcro, realizada por Ramón Muñoz, está disponible en: <https://flic.kr/p/HTeehc> (consultado el 15 de noviembre de 2023).

⁴⁵ Una fotografía de este sepulcro, realizada por Sira Gadea, está disponible en: <https://2.bp.blogspot.com/-H9UEGdfvNDk/VjZUWYJbkwI/AAAAAAAAAYVo/k0QdfBJ8ULo/s1600/24.JPG> (consultado el 15 de noviembre de 2023).

⁴⁶ Lahoz Gutiérrez (2022): 16.

⁴⁷ Ubieto Arteta (1983): 17.

⁴⁸ Monterroso Montero (2011): 299-314.

Así, los murales que decoraban el refectorio de la Pia Almoína de la catedral de Lérida, situado en un local cercano al templo, datados en el siglo XIV, ilustran una comida preparada para todo tipo de personas necesitadas: mendigos, enfermos, peregrinos, tullidos, etc. En la parte superior de la escena representada aparecen los nombres de los benefactores que habían pagado los alimentos que estaban disfrutando los pobres (fig. 7).⁴⁹

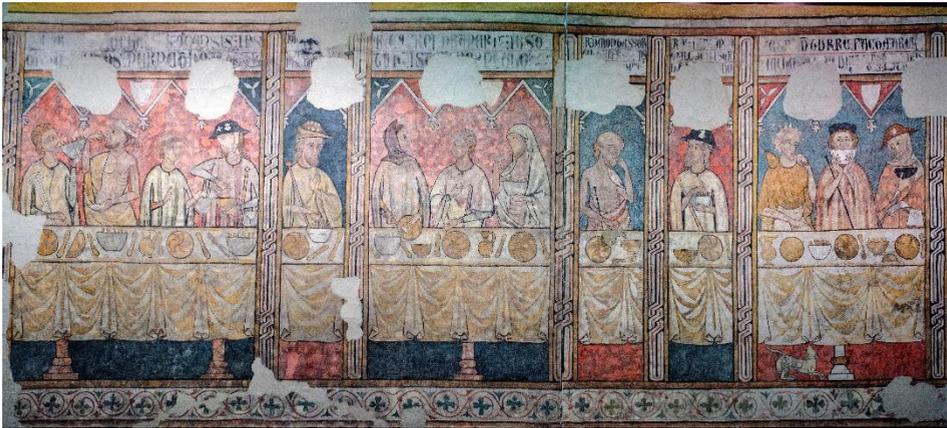


Fig. 7. Pinturas murales de la Pia Almoína de la catedral de Lérida. Anónimo. Ca.1330. Museo de Lleida: diocesà i comarcal. Lérida. Foto: Àngel M. Felicísimo *apud* Flickr

Otro ejemplo sería la denominada *Taula de l'Almoína*, que se conserva en el museo de la catedral de Palma, atribuida al pintor mallorquín Joan Desí y datada entre 1518 y 1520.⁵⁰ Representa la ceremonia del reparto de las limosnas en la mesa de la Pia Almoína de la catedral de Palma. Jesucristo se encuentra sentado en el centro y tiene a cada lado a dos pobres y a dos beneficiados del cabildo. La presencia de Cristo presidiendo exhorta a practicar la limosna a través de la Iglesia para que esta la reparta oportunamente. Además, la cartela latina con el versículo evangélico remarca el mensaje de la identificación de Cristo con el menesteroso: “*Quamdiu fecistis uni ex his fratribus meis minimis, mihi fecistis*”.⁵¹

Estas instituciones de caridad se extendieron por toda la Corona de Aragón y algunas de ellas tuvieron tanta importancia que hasta se llegó a construir un edificio aparte, específico para sus actividades caritativas, como sucedió en Barcelona y en Gerona.⁵² El edificio de la Pia Almoína de Barcelona, que actualmente alberga el

⁴⁹ Estas pinturas estuvieron durante un tiempo en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y actualmente se conservan en el Museo de Lleida: diocesà i comarcal. Fernández Somoza (2003): 87-125.

⁵⁰ Sabater (2002): 375-376.

⁵¹ Una fotografía está disponible en: <https://museuartsacredemallorca.org/noticia/visitas-virtuales-en-el-masm-durante-el-mes-de-junio> (consultado el 15 de noviembre de 2023).

⁵² Fernández Somoza (2003): 91-93.

museo diocesano de la ciudad, se construyó entre los siglos XV y XVI, aunque la fundación de la institución caritativa se remonta a 1009. El reparto de la comida diaria a los pobres se realizaba en el refectorio de la catedral, cuyas paredes presentaban una decoración pictórica que actualmente no se conserva. Gracias a una cromolitografía realizada en el siglo XIX por Jaime Serra, tenemos el dato de que una de esas pinturas representaba una gran mesa alrededor de la cual se sentaban hasta once pobres junto con dos sirvientes.⁵³

De igual modo, tampoco se ha conservado una pintura sobre tabla que representaba la actividad de la Pia Almoína de Valencia, que conocemos documentalmente a través de un contrato fechado en 1441 entre el cabildo catedralicio y el pintor Jaume Baçó. En dicho contrato se indicaba que la pintura, situada sobre la puerta del refectorio de la catedral, debía representar al obispo presidiendo y a un canónigo junto con otros servidores dando limosna a un grupo numeroso de pobres.⁵⁴

2. 4. Los santos como *exempla* de obras de misericordia

Otras representaciones de obras caritativas muy frecuentes en la Edad Media en España son los *exempla* hagiográficos, especialmente de san Martín partiendo su manto con el mendigo⁵⁵ y, en menor medida, de otros santos repartiendo limosna, como san Lorenzo, santa Isabel de Hungría o santa Lucía.

La plasmación artística del episodio de la caridad de san Martín, que un día de frío invierno partió su capa con un pobre para resguardarlo del frío, además de constituir un ejemplo de la obra de misericordia de “vestir al desnudo”, se convierte en una excusa para representar a san Martín vestido a la moda de un caballero de la época. Las prendas y accesorios que porta corresponden al rango y categoría social propios de un caballero medieval. Asimismo, el mendigo porta los atributos propios de un peregrino pobre. El centro de la composición de este episodio se encuentra en el manto que, además de proteger del frío, ofrece una oportunidad para mostrar la riqueza y la distinción social del caballero, además de su caridad.⁵⁶

Un ejemplo de esto último es el *Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, procedente de la cartuja valenciana de Porta Coeli, realizado por Gonçal Peris Sarrià y datado en 1443.⁵⁷ El pintor, gran exponente del gótico internacional en Valencia, plasma muy bien a los personajes, que son

⁵³ Fernández Somoza (2003): 106.

⁵⁴ Fernández Somoza (2003): 105-106.

⁵⁵ Gómez Gómez / Asiáin Yámoz (1995): 285-310.

⁵⁶ Muzzarelli (2010): 224.

⁵⁷ Se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Una fotografía del mismo puede contemplarse en el siguiente enlace: https://museobellasartesvalencia.gva.es/es/pintura/-/asset_publisher/KFeOnCE1wa8i/content/retablo-de-san-martin-santa-ursula-y-san-antonio-abad (consultado el 15 de noviembre de 2023).

convincentes y reales, y consigue traducir la expresión de agradecimiento que ilumina la cara del mendigo. Este posee una aureola de santidad, mostrando a Jesucristo oculto en su persona. La riqueza del atuendo de san Martín se capta en la plasmación de las texturas de las telas.⁵⁸



Fig. 8. *San Ildefonso y las obras de misericordia* (reverso).
Maestro de la Leyenda de Santa Godeliva.
Último cuarto del siglo XV.
Museo Lázaro Galdiano (núm. inv. 05679).
Madrid.
Foto: © Museo Lázaro Galdiano

También destaca la pintura al óleo sobre tabla *San Ildefonso y las obras de misericordia*, fechada entre 1476 y 1500, de origen foráneo, cuya autoría es atribuida al Maestro de la Leyenda de Santa Godeliva, activo en Flandes en ese

⁵⁸ Gómez Frechina (2004): 84-122.

periodo. Se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid desde antes de 1913, aunque no se conoce el momento exacto en el que llegó a España, pero la presencia de san Ildefonso podría ser un indicio de que fue encargada para un hospital español o para alguna institución fundada por un español, ya que el culto al arzobispo toledano estaba muy focalizado en Castilla.⁵⁹ En el anverso figura el santo vestido de obispo con la mitra, la cruz patriarcal y libros. En el reverso (fig. 8), articulado en tres bandas superpuestas, el santo aparece realizando algunas obras de misericordia: en la superior acoge a un peregrino, en la central redime a un preso y en la inferior visita a un enfermo. Se identifican por los letreros que las acompañan: “hospitavi peregrini”, “sol[...]ntur capti” y “visitantur infirmi”, respectivamente. Aparece Jesucristo, contemplando cada obra de misericordia como testigo. El que estas sean practicadas por un santo reconocible tiene el valor de constituir un *exemplum* de obras de caridad, como hemos visto en obras anteriores.

2. 5. Las obras de misericordia en relación con el Juicio final: la influencia del arte flamenco

A finales de la Edad Media, existe una novedad iconográfica en España: la representación de las obras de misericordia vinculada al Juicio final. Pienso que la influencia flamenca, más notoria en España a partir del siglo XV, es lo que explica la llegada de este tipo iconográfico a través de pinturas y grabados. Pinturas flamencas como *Las siete obras de misericordia* del Maestro de Alkmaar, realizada en 1504 (Ámsterdam, Rijksmuseum), o *El Juicio final, las siete obras de misericordia y los siete pecados capitales* del Maestro de Amberes, ejecutada hacia 1490-1500 (Amberes, Maagdenhuis Museum), son algunos botones de muestra de esta fusión entre la iconografía del Juicio final y las obras de misericordia. También los grabadores flamencos realizaron series de obras caritativas encabezadas por la representación del Juicio final, como la que grabó Dirk Volkertszoon Coornhert en 1552 en talla dulce sobre cobre, siguiendo el diseño de Maarten van Heemskerck. Grabados como estos se encuentran en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,⁶⁰ además de en otras bibliotecas europeas. Los grabados de las obras de misericordia suelen aparecer en catecismos o compendios de fe y de moral, la mayoría escritos por jesuitas, ubicados tras las representaciones de las verdades de fe del credo, de los diez mandamientos y de los siete sacramentos, y seguidos de las representaciones de los cinco sentidos, los siete pecados capitales, los siete dones del Espíritu Santo y las bienaventuranzas.

⁵⁹ Martens / López Redondo (eds.) (2017): 215-218.

⁶⁰ Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 28-II-8, ff. 118-123. González de Zárate (ed.) (1993): 38-41, núms. 826-832.

Como un primer ejemplo de esta vinculación entre el Juicio final y las siete obras de misericordia, contamos con una xilografía estampada en una hoja de limosnas del Hospital de la Santa Creu de Barcelona titulada *Full d'almoina de l'Hospital de la Santa Creu* y datada alrededor de 1520 (fig. 9).⁶¹ Desde su fundación en 1401, este hospital desempeñó una notable labor caritativa y los ciudadanos tanto de Barcelona como del resto de los territorios de la Corona de Aragón colaboraron generosamente con limosnas y mandas testamentarias para sostenerlo económicamente.⁶² El estilo artístico de la xilografía es aún tardogótico. Está realizada con la técnica de la entalladura pintada con plantilla. En cuanto a su autoría se conoce por una inscripción en la parte inferior, “Gillo”, que debe identificarse con Joan Gillo, grabador de origen piamontés activo en Barcelona por esas fechas.⁶³

En la parte superior hay una leyenda a modo de título: “Lo jorn del Judici parra qui haura fet servici”, expresando la benignidad del Juicio final para aquellas personas que hayan practicado durante su vida las obras de misericordia. Además, posee una larga inscripción de la parte baja donde se describen las obras de misericordia que se practican en el Hospital de la Santa Creu y para las que se destinan las limosnas: alimento de los pobres, ayuda a los necesitados, sustento de las nodrizas o amas de cría, dote de casamiento para las doncellas criadas en el hospital... En la parte final de la inscripción, existe un espacio en blanco reservado para grabar el nombre del dador de la limosna.

En cuanto a la parte figurativa, se puede dividir en dos registros. En el superior se representa el Juicio final, con Cristo Juez con una espada y un lirio y rodeado de santos en el cielo, con la Virgen y san Juan Bautista en actitud de intercesión. En el plano terrestre, se sitúan pontífices, cardenales, obispos, reyes y otros eclesiásticos arrodillados. Entre ellos, podrían identificarse al papa Benedicto XIII, que promulgó la bula fundacional del hospital en 1401, el rey Martín el Humano, que estuvo presente en la colocación de la primera piedra del edificio, y Joan Ermengol, obispo de Barcelona en aquella fecha. En el registro inferior se encuentra el ciclo de las siete obras de misericordia corporales enmarcadas en arcos conopiales sostenidos por columnas entorchadas en el segundo piso y de fuste liso en el primer piso. Los benefactores son hombres o mujeres indistintamente. El escenario de dichas obras es el mismo edificio: el propio Hospital de Santa Creu. Además, dos santos caritativos están incluidos entre las obras de misericordia: se trata de san Roque, santo protector contra la peste, y de santa Elena, tradicionalmente considerada como la responsable del hallazgo de la Santa Cruz, advocación titular de este hospital.

A continuación, como obras realizadas en el extranjero, pero adquiridas por comitentes españoles y conservadas en nuestro país desde fechas tempranas, cabe

⁶¹ Se conserva en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Gràfics, Full Religiós 577.

⁶² VV.AA. (1971); Danon (1978).

⁶³ Subirana Rebull (2000): 164-165.

señalar dos pinturas flamencas de mediados del siglo XV en las que se representa el Juicio final junto con las obras de misericordia corporales.



Fig. 10. *Juicio final* (tabla lateral derecha del Tríptico de la Redención). Maestro de la Redención del Prado. Ca. 1450. Museo Nacional del Prado (núm. inv. P001891). Madrid. Foto: © Museo Nacional del Prado

La primera, cuyo autor es conocido como el Maestro de la Redención del Prado, es la tabla lateral derecha del llamado *Tríptico de la Redención*, pintado al óleo y fechado ca. 1450. Este tríptico perteneció a Leonor Mascareñas, aya de Felipe II, quien lo donó al convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid en 1564. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Prado.⁶⁴ Ofrece un compendio de la doctrina cristiana en tres hitos: crucifixión de Jesucristo, expulsión del Paraíso y Juicio final. Este último (fig. 10) se encuentra presidido por Cristo, sedente en un arco iris que simboliza el cielo y con los pies apoyados en la esfera terrestre, que ostenta los atributos de la espada y el lirio y se encuentra flanqueado por sendos ángeles trompeteros. Algo más abajo vemos a María y a san Juan Bautista como intercesores y, ya en la parte inferior, la resurrección de los muertos y la separación de los bienaventurados y de los condenados. La escena queda enmarcada por un arco con seis encasamientos en los que se han figurado seis de las obras de misericordia corporales, mientras que la séptima –enterrar a los muertos– ha sido desplazada a las enjutas, lo que quizás se debe a que no aparece explícitamente en el texto evangélico del Juicio final (Mt 25, 34-40). Jesucristo aparece contemplando cada obra de misericordia, para luego tenerlo en cuenta en el Juicio particular de cada alma.

La segunda obra es la tabla central del *Tríptico del Juicio final* del pintor flamenco Vrancke van der Stock, discípulo de Van der Weyden, realizada en Bruselas y datada alrededor de 1460. Fue adquirida en 1494 al mercader Joan de l'Anell por acuerdo de los Jurados de la ciudad de Valencia.⁶⁵ Se conserva en el Museo de Historia de Valencia.⁶⁶

Desde el punto de vista iconográfico, la escena del Juicio final es muy semejante a la obra anterior –con la que coincide incluso en detalles nimios– y, de hecho, la única diferencia notable es que la separación de buenos y malos de la parte inferior ha sido sustituida por la psicostasis, y aquellos se han visto desplazados a las alas. También se repite la aparición de las obras de misericordia enmarcando el Juicio, aunque en este caso ocupan no el arco, sino las jambas, y las escenas son ocho. Su iconografía resulta asimismo similar al ejemplo precedente y nuevamente Cristo es testigo de cada acción caritativa. Cabe señalar que, en este caso, la visita a los enfermos se desdobra, lo que explica que las escenas asciendan a ocho. En la primera, una mujer caritativa da de comer a un enfermo tendido en la cama y, en la segunda, otra mujer de rodillas lava los pies a un enfermo. Este último modo de practicar la caridad, inspirado en el lavatorio de los pies de los apóstoles por Cristo en la Última Cena, era una de las primeras actuaciones llevadas a cabo en los hospitales como medida higiénica y paliativa para calmar el dolor de las llagas de los leprosos o las heridas de los pies de los peregrinos.

⁶⁴ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-de-la-redencion-el-juicio-final/5dec2206-49ea-43e8-9852-bc4caad4f80c> (consultado el 9 de julio de 2024).

⁶⁵ Bermejo Martínez (1980-82): t. 1, 141-142.

⁶⁶ Una fotografía de calidad de esta obra está publicada en Company (2007): 127.

CONCLUSIONES

La representación del ciclo de las siete obras de misericordia corporales no es frecuente en el arte medieval español y tiene un origen foráneo. En España, esta iconografía aparece en la Edad Media en la zona de Cataluña, precisamente por su relación con Francia y la península italiana. En cuanto a los rasgos más predominantes, se podría señalar la vinculación con el ámbito de la monarquía y la nobleza, con una finalidad ejemplarizante y de prestigio social. A finales de la Edad Media, aparece una novedad iconográfica: las obras de misericordia vinculadas al Juicio final y, en algunos casos, la aparición de Jesucristo como testigo de la obra caritativa. Pienso que el motivo de este cambio es la intensificación de la influencia del arte de los Países Bajos a través de pinturas y de las series de grabados que ilustraban los catecismos, en las que solían estar representadas las obras de misericordia en conexión con el Juicio final. Los grabados flamencos tuvieron mucha importancia en la iconografía de este tema y se difundieron especialmente a partir del siglo XV con la imprenta.

Como se ha podido comprobar, la línea iconográfica que más difusión tiene en España es la de los *exempla* hagiográficos y las representaciones concretas de costumbres como la limosna funeraria o la limosna episcopal en instituciones como la Pia Almoína. En el arte español se prefieren los ejemplos concretos en lugar de las alegorías o teorías. Otros motivos del escaso número de representaciones de las obras de misericordia en España son la escasez de grabadores en nuestro país y la mentalidad religiosa española, que valora más los temas relacionados con la pasión de Cristo, la Dolorosa, las imágenes de santos penitenciales y, sobre todo, los martirios, milagros y éxtasis. Es una forma de concebir la religión que antepone los hechos sobrenaturales y milagrosos a la cotidianidad de la caridad del hombre con sus semejantes.⁶⁷

Por otro lado, hay que hacer notar que en España se han debido de perder muchas obras, en especial pinturas murales, que seguramente ornamentarían las iglesias de los hospitales o hermandades de caridad o de misericordia y transmitirían el mensaje de caridad y sobre las que sería de gran interés continuar la investigación a través de fuentes documentales.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcoy, Rosa (1988): “Los maestros del *Libro de Horas* de la reina María de Navarra: avance sobre un problema complejo”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 34, 105-134.
- Alcoy, Rosa (2006): “Ferrer Bassa y el *Salterio Anglo-Catalán*”, en Nigel Morgan *et alii*: *Salterio Anglo-Catalán*. Barcelona, Moleiro Editor, pp. 57-120.

⁶⁷ Duro Rivas (2016): 515-517.

- Bermejo Martínez, Elisa (1980-82): *La pintura de los primitivos flamencos en España*, 2 ts. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Diego Velázquez”.
- Botana, Federico (2012): *The Works of Mercy in Italian Medieval Art (c. 1050 – c. 1400)*. Turnhout, Brepols.
- Bühren, Ralf van (1998) *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.-18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*. Hildesheim, Zürich y Nueva York, Olms.
- Buxó Massaguer, Sofía-Ana (1981-82): “Iconografía de la pobreza en la pintura catalana de los siglos XII-XV”, en Manuel Riu (dir.): *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña medieval*, vol. 2. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 49-79.
- Carvalho, Rosário Salema (2007): *Por amor de Deus: representação das obras de misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*, 2 vols. (Tese de Mestrado). Universidade de Lisboa.
- Company, Ximo (2007): *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*. Valencia, Generalitat Valenciana.
- Danon, Josep (1978): *Visió històrica de l’Hospital General de Santa Creu de Barcelona*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana.
- Davis, Adam J. (2010): “Preaching in Thirteen-century Hospitals”, *Journal of Medieval History*, 36/1, 72-89. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jmedhist.2009.12.002>
- Duro Rivas, Reyes (2016): “*Ars ad Misericordiam Commovendam*: la imagen de las obras de misericordia en el arte y la literatura de los siglos XVII y XVIII en España”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 25, 511-517. DOI: <https://doi.org/10.15581/007.25.5537>
- Ermengaud, Matfre (1980): *Breviari d’Amor. Manuscrit valencià del segle XV (Biblioteca Nacional, de Madrid)*, ed. Antoni Ferrando i Francés. Paterna (Valencia), Vicent García Editores.
- Fellous, Sonia (1998): “«La Biblia de Alba» : l’iconographie ambiguë”, en Carlos Carrete Parrondo / Alisa Mehuyas Gimio (eds.): *Creencias y culturas. Cristianos, judíos y musulmanes en la España Medieval*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca y Universidad de Tel-Aviv, pp. 41-96.
- Fernández Somoza, Gloria (2003): “Imágenes de la caridad catedralicia. Orígenes y evolución funcional de las pinturas de la *Pia Almoina* de Lleida”, *De Arte*, 2, 87-125. DOI: <https://doi.org/10.18002/da.v0i2.1356>
- Flynn, Maureen M. (1985): “Charitable Ritual in Late Medieval and Early Modern Spain”, *Sixteenth Century Journal*, 16/3, 335-348. DOI: <https://doi.org/10.2307/2540221>
- Franco Mata, Ángela (2003): “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”, *De Arte*, 2, 47-86. DOI: <https://doi.org/10.18002/da.v0i2.1355>
- Gómez Frechina, José (2004): “Gonçal Peris y el retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad”, en VV.AA.: *Obras maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad, Museo de Bellas Artes de Valencia*. Madrid, BBVA, pp. 84-122.
- Gómez Gómez, Agustín / Asiáin Yárnoz, Miguel Ángel (1995): “*Caritas et diabolus* en la iconografía de San Martín: el caso de San Martín de Unx (Navarra)”, *Príncipe de*

- Viana, 205, 285-310. Disponible en: <https://www.culturana Navarra.es/es/numero-205> (consultado el 9 de julio de 2024).
- Gómez Nebreda, María Luisa (1999): “Las obras de misericordia. Fuentes textuales para su iconografía”, en Javier Azanza *et alii* (eds.): *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura*, vol. 2: *Arte*. Valencia y Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 417-428.
- González de Zárate, Jesús María (ed.) (1993): *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, t. 3: *COO-DEL*. Vitoria, Ediciones Ephialte y Patrimonio Nacional.
- Guillaume de Saint-Pathus (1899): *Vie de Saint Louis*, ed. H[enri]-François Delaborde. París, Alphonse Picard et Fils Éditeurs.
- Haro Cortés, Marta (2009): “«Enxemplos et semejanças» para reyes: modelos de transmisión”, en Pedro M. Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carbajal / Javier Durán Barceló (eds.): *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*. Salamanca, Cilengua, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 127-159.
- Keenan, James F. (2017): “La evolución de las obras de misericordia”, *Concilium*, 372, 33-45.
- Lacarra Ducay, M.^a del Carmen (2010): “Desigualdad social en la Baja Edad Media: su representación en los retablos góticos de la península ibérica”, en VV.AA.: *Ricos y pobres: opulencia y desarraigo en el Occidente medieval. XXXVI Semana de Estudios Medievales. Estella, 20 a 24 julio de 2009*. Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 175-220.
- Lahoz Gutiérrez, M[aría] Lucía (1998): “La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria gótica”, en Miguel Ángel Guinea (coord.): *Vida Cotidiana en la España Medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*. Aguilar de Campoo (Palencia) y Madrid. Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico y Ediciones Polifemo, pp. 409-426.
- Lahoz Gutiérrez, María Lucía (2022): “Huellas e indicios: imagen e imaginarios del cuerpo en el arte medieval”, *Quintana*, 21, 1-26. DOI: <https://doi.org/10.15304/quintana.21.8384>
- Levin, William R. (2004): *The Allegory of Mercy at the Misericordia in Florence: Historiography, Context, and the Documentation of Confraternal Charity in the Trecento*. Lanham (Maryland), University Press of America.
- López-Monís Yuste, María (2022): “«Beata in purpura nobiliter educata»: Textual Tradition of Saint Elisabeth of Hungary in 13th-century Castile”, *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 12/2, 97-111. DOI: <https://doi.org/10.1344/AFAM2022.12.2.6>
- Martens, Didier / López Redondo, Amparo (eds.) (2017): *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- Miranda García, Carlos (1991): “Virtudes del rey para el buen gobierno: aproximaciones a la iconografía de las cubiertas de marfil del salterio de la reina Melisenda”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4/7, 116-125.
- Miranda García, Carlos (1993): *Iconografía del “Breviari d’Amor”. Escorial, ms. S. I. n.º 3*. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Res. 203 (Tesis Doctoral), 4 vols.

- Universidad Complutense de Madrid. Handle: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/61660>
- Miranda García-Tejedor, Carlos (2007): “Los manuscritos con pinturas del *Breviari d’Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers. Un estado de la cuestión”, en Joaquín Yarza Luaces (ed.): *La miniatura medieval en la península ibérica*. Murcia, Nausicaä, pp. 313-374.
- Monterroso Montero, Juan (2011): “El rostro del Buen Samaritano. Obras de misericordia e iconografía asistencial en torno a los caminos de Santiago”, en Natália Marinho Ferreira-Alves (coord.): *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no mundo de expressão portuguesa*. Oporto, CEPES, pp. 299-314.
- Morillas Alcázar, José María (2003): “El modelo exportable español: los santos limosneros y las obras de misericordia”, *Rivista Storica del Sannio*, 10, 159-174.
- Muñoz Martínez, Ana Belén (2009): “Pobreza, enfermedad y exclusión en la iconografía bíblica románica”, en Inés Monteiro Arias et alii (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 167-183.
- Muzzarelli, Maria Giuseppina (2010): “La condivisione: dal mantello di San Martino al Monte di Pietà”, en VV.AA.: *Ricos y pobres: opulencia y desarraigo en el Occidente medieval. XXXVI Semana de Estudios Medievales. Estella, 20 a 24 julio de 2009*. Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 221-245.
- Nogales Rincón, David (2006): “Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval”, *Medievalismo*, 16, 9-39.
- Pacelli, Vincenzo (1984): *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*. Salerno, Cooperativa Editrice.
- Pereda, Felipe (2023): “«Los ojos del carpintero». Teoría de la visión e imagen de la conversión en la *Biblia de Arragel* y *La Fuente de la Vida*”, en Joan Molina Figueras (ed.): *El espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval* (catálogo de exposición). Madrid y Barcelona, Museo Nacional del Prado y Museu Nacional d’Art de Catalunya, pp. 50-69.
- Planas, Josefina (2020): “Reinas y nobles: devoción privada y promoción artística a fines de la Edad Media e inicios del Renacimiento”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 51, 7-41. DOI: <https://doi.org/10.30827/caug.v51i0.15872>
- Ricard, Robert (1973): “Apuntes para la historia de las «obras de misericordia»”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 76, 165-186.
- Ricard, Robert (1974): “Más apuntes sobre las «obras de misericordia»”, en VV.AA.: *Homenaje a Guillermo Guastavino. Miscelánea de estudios en el año de su jubilación como Director de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, pp. 119-124.
- Rincón García, Wifredo (2009): “La *Charitas* cristiana en la iconografía medieval”, en Inés Monteiro Arias et alii (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 199-211.
- Roditi, Édouard (1947): “The Chicago Manuscript of the Castilian *Breviario de Amor*”, *Modern Philology*, 45/1, 15-22. DOI: <https://doi.org/10.1086/388743>
- Sabater, Tina (2002): *La pintura mallorquina del segle XV*. Palma, Universitat de les Illes Balears.

- Sainz de la Maza, Carlos (2007): “Poder político y poder doctrinal en la creación de la Biblia de Alba”, *e-Spania*, 3. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.116>
- Sánchez Ameijeiras, Rocío (2000): “*Monumenta et memoriae*: The Thirteenth-century Episcopal Pantheon of León Cathedral”, en Elizabeth Valdez del Álamo / Carol Stamatis Pendergast (eds.): *Memory and the Medieval Tomb*. Aldershot (Hampshire) y Brookfield (Vermont), Ashgate, pp. 269-299.
- Silva y Verástegui, Soledad (2017): “El códice ilustrado de los *Castigos del rey Don Sancho IV* (Madrid, BNE, ms. 3995): estudio de las fuentes iconográficas de sus miniaturas”, en Josefina Planas (ed.): *Manuscrits il·luminats. La tardor de l’Edat Mitjana i els inicis del Renaixement*. Lérida, Universitat de Lleida, pp. 45-86.
- Silver, Larry / Luttkhuizen, Henry (2008): “The Quality of Mercy: Representations of Charity in Early Netherlandish Art”, *Studies in Iconography*, 29, 216-248.
- Soriano, María Esperanza (1954): “Un códice de la Biblioteca Nacional. «Breviario de Amor»”, *Archivo Español de Arte*, 27/106, 109-128.
- Subirana Rebull, Rosa Maria (2000): “El gravat i les arts del llibre”, en Xavier Barral i Altet (dir.): *Art de Catalunya – Ars Cataloniae*, t. 10: *Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells*. Barcelona, Edicions l’Isard, pp. 150-309.
- Tomás de Aquino, santo (1959): *Suma Teológica*, t. 7: *Tratados de la Fe y de la Esperanza. Tratado de la Caridad*, ed. P. Teófilo Urdánoz, O.P. (dir.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Torres Jiménez, Raquel (2011): “Reflexiones sobre religiosidad medieval: el concepto de caridad en la espiritualidad laica, del amor a Dios al amor a los pobres, del mundo rural al Humanismo”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 36, 153-184.
- Ubieto Arteta (1983): “Pobres y marginados en el primitivo Aragón”, *Aragón en la Edad Media*, 5, 7-22.
- VV.AA. (1971): *El hospital de santa Cruz y de San Pablo. El hospital de Barcelona*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Yarza Luaces, Joaquín (1985): “«Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos»”, *Fragments*, 2, 4-19.
- Yarza Luaces, Joaquín (1996): “María de Navarra y la ilustración del *Libro de Horas* de la Biblioteca Nazionale Marciana”, en Susy Marcon *et alii*: *Libro de Horas de la reina María de Navarra*. Barcelona, Moleiro Editor, pp. 93-256.