

## La iconografía y su relación con la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena y el movimiento espiritual de la *devotio moderna*

Ana M. Ágreda Pino  
Universidad de Zaragoza



Fig. 1. *La Anunciación*.  
Museo de Huesca.

El retablo mayor del Real Monasterio de Sijena era un monumental mueble litúrgico en el que se pintaron distintos episodios de la vida de la Virgen y de Cristo.<sup>1</sup> El eje articulador del programa iconográfico general era María. Varias tablas se dedicaban a la Virgen que tenía, además, un papel fundamental en las protagonizadas por Jesús. María se convertía en copartícipe de la Pasión de su Hijo y en testigo de su Ascensión y Gloria. Era parte del plan divino de redención que se desplegaba en un retablo en el que se desarrollaba, asimismo, un ciclo dedicado a su Concepción Inmaculada. Un retablo que se asentaba sobre un banco, con un sotabanco en el que se representó el *Symbolum Apostolorum*, o Credo de los Apóstoles, base del mismo y sustento, además, de la propia Iglesia, pues los artículos de esa oración, que acompañaban a cada apóstol, suponían una reafirmación continua de los principios de la fe. La difusión de esos fundamentos y de la vida y la palabra de Cristo quedaba a cargo de los cuatro evangelistas, que se disponían en los guardapolvos o polseras. Por encima de ellos estaban los cuatro padres de la Iglesia, san Ambrosio, san Agustín, san Gregorio Magno y san Jerónimo, cuyos escritos y labor de exégesis habían fijado la ortodoxia del cristianismo.

Hubo sin duda una o varias mentes rectoras detrás de la concepción de este extraordinario conjunto: el prior del monasterio o, probablemente, las propias monjas bajo la dirección de María de Urrea, promotora de un retablo en el que comprometió su herencia familiar. El resultado fue un programa iconográfico de gran complejidad teológica, que merece ser analizado con detenimiento para ahondar en su riqueza y en sus conexiones con los textos doctrinales y las corrientes espirituales de su época.

### *La Anunciación como punto de partida*

De las tablas que conformaron en su día el retablo mayor del Real Monasterio de Sijena, hay una que ha llamado poderosamente la atención de los estudiosos. Se trata de *La Anunciación*, que revela una profundidad iconográfica de la que son partícipes otras escenas. Constituye, por este motivo, un buen inicio para apreciar el valor de una obra, hoy desgajada y en parte perdida.

Tal como se narra en el *Evangelio de san Lucas* (1, 26-38), el arcángel Gabriel se presenta ante María para anunciarle que va a concebir y dar a luz al Hijo de Dios. Gabriel y la Virgen son, por lo tanto, los protagonistas de un momento representado en numerosas obras artísticas. Sin embargo, en la pintura del retablo de Sijena hay una diferencia: María está rodeada por las virtudes cardinales y teologales, identificadas mediante inscripciones (Fig. 1).

1. Véase la reconstrucción del retablo que se propone en este mismo libro.

En 1910, Émile Bertaux ya reparó en el carácter inusual de esta iconografía. Señalaba que dicha representación era “rarísima, y tal vez única en la escena de la *Anunciación*”. No encontraba una obra equivalente en el arte francés y sólo hallaba cierto paralelismo, bien en composiciones alegóricas como las que ilustraban los manuscritos de los “Palinods” de Rouen, o en representaciones de cortejos triunfales dedicados a la Virgen.<sup>2</sup> Esa misma excepcionalidad fue subrayada tempranamente por otros autores, como Elías Tormo (1915) o J. Soldevila Faro (1933).<sup>3</sup>

Ludolfo de Sajonia (ca. 1300-1377 / 1378), en su *Vita Christi*, cuenta que Gabriel halló a la Virgen en un “oratorio muy secreto, en el que orava y dormía”, y que no estaba sola, sino “de tantas virtudes (...) cercada”.<sup>4</sup> Esas virtudes que rodean a la Virgen en la obra del religioso alemán pueden entenderse como una personificación de su honestidad y de sus numerosas cualidades.<sup>5</sup> No obstante, la escena de *La Anunciación* del retablo de Sijena guarda una filiación más directa con otro texto: la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (ca. 1430-1490), abadesa del convento de la Santísima Trinidad de las Clarisas de Valencia, cuya obra fue publicada en esta ciudad en el año 1497, gracias a su sucesora, sor Aldonça de Montsoriu.<sup>6</sup>

Elías Tormo ya estableció la relación entre *La Anunciación* pintada en Sijena y la obra de sor Isabel de Villena. En un breve artículo que publicó en el *Almanaque de Las Provincias* en el año 1915 recalca, como ya hiciera Bertaux con anterioridad, el carácter insólito de una representación sin parangón en otras obras artísticas de Italia o España. Una originalidad que atribuye a la fuente textual que está en el origen de la tabla de Sijena: la *Vita Christi* de la religiosa valenciana: “pues poéticamente supone la monja a María regiamente acompañada y servida de las virtudes teologales y cardinales, como sus damas de honor desde el primer instante de su animación en el vientre de Ana, su madre”.<sup>7</sup>

El episodio de la Anunciación es clave en la obra de sor Isabel de Villena, no sólo por el número de capítulos que ocupa,<sup>8</sup> sino también por el enfoque que la religiosa adopta. Nos presenta a la Virgen en casa de José,<sup>9</sup> morada a la que llegan las virtudes, que encuentran a María sola, leyendo la Biblia según era su costumbre. En concreto, el *Libro de Isaías*: “Mirad: la virgen encinta / da a luz un hijo / a quien pondrá el nombre de Enmanuel” (Is. 7, 14). Es en ese momento cuando el arcángel Gabriel penetra en la estancia donde está María con todas las “virtuts donzelles sues”.<sup>10</sup> El ángel expone su embajada que, a diferencia de lo que ocurre en los textos evangélicos, no se presenta como un mandato o una imposición divina, sino como una súplica en favor de la redención humana. Un ruego seguido de una propuesta matrimonial que Dios hace a la Virgen a través de su emisario.<sup>11</sup> Y es en este momento cuando Gabriel pide a las virtudes que intercedan por su causa.<sup>12</sup> Finalmente, María pronuncia su consentimiento: “*Ecce ancilla Domini, fiat michi (sic) secundum verbum tuum*”. En ese instante, en el que se elevan los cánticos

2. BERTAUX (1910: 65-66). M. Dridon describe uno de estos carros representado en una vidriera de 1553 de la iglesia de Couches (Eure). En la misma se recogía el triunfo de la Virgen mediante un cortejo en el que María sale de su Palacio Virginal. Los caballos que tiran del carro son escoltados, a derecha e izquierda, por las virtudes cardinales y teologales: DIDRON AINÉ (1864: 42-44). Cabe citar otras obras en las que María está acompañada por las virtudes. En el *Retablo de san Jorge*, probablemente procedente de la capilla del Palacio de la Generalitat (Barcelona), obra de Bernat Martorell, aparece la Virgen entronizada con el Niño, ambos rodeados por las virtudes cardinales (ca. 1431-1434. Philadelphia Museum of Art). Una pintura que se ha vinculado con otras en las que figuran personificaciones de las virtudes, como la *Alegoría del Buen Gobierno* de Ambrogio Lorenzetti (Palacio Comunal de Siena) y que ha sido interpretada, en consecuencia, como una representación de carácter político, relativa a ese gobierno recto: MACÍAS (2011-2012: 30-31).

3. Soldevila Faro habla de una “preciosa tabla”, posiblemente la más interesante del retablo y de una “gran rareza iconográfica por aparecer la Virgen rodeada de las virtudes cardinales y teologales”: SOLDEVILA FARO (1933: 213).

4. SAJONIA (1537 [1502]: XXIV-XXVIIr, Primera Parte).

5. Son numerosos los textos que subrayan las virtudes de María. Lo hace Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada* (1260-1298), cuando describe la estancia de la Virgen en el Templo: VORÁGINE (1987: 569, vol. 2). El propio Ludolfo de Sajonia, al referirse a esa etapa de la vida de María, hace hincapié en el mismo punto y cita a san Ambrosio, para quien María es el modelo de los cristianos: “pues que en ella como en claro espejo resplandece la hermosura de la castidad y la forma de las virtudes”: SAJONIA (1537 [1502]: XVIv, Primera Parte).

6. El verdadero nombre de sor Isabel era Elionor de Villena. Esta poeta y prosista del Siglo de Oro Valenciano fue una dama de real linaje, hija del marqués de Villena, conocido por su curiosidad científica y su formación humanística. Sor Isabel de Villena era descendiente de los reyes de Aragón y estaba emparentada también, por vía paterna, con la casa real castellana. Vivió en la corte de Alfonso V el Magnánimo y de María de Castilla, bajo cuya tutela se educó. En febrero de 1445 hizo profesión de fe en el convento de la Santísima Trinidad de las Clarisas de Valencia, cuya fundación impulsó la propia reina María, muy devota de san Francisco. Un convento del que más tarde sería abadesa sor Isabel. Sobre la figura de Isabel de Villena y sus orígenes familiares véase el estudio de Albert-Guillem Hauf i Valls en la edición de la *Vita Christi* publicada en 1995 por edicions 62: VILLENA (1995: 5-24) y el que dedica a su figura Josep Almiñana Vallés en la edición de la misma obra del Ayuntamiento de Valencia de 1992: VILLENA (1992: 45-134).

7. TORMO Y MONZÓ (1915: 169-170). En Biblioteca Valenciana Digital: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=10000018034> [8-8-2023]. Post hizo referencia al texto de Tormo en su análisis del retablo de Sijena: POST (1966: 145).

8. VILLENA (1992 [1497]: 236-341, vol. I).

9. VILLENA (1992 [1497]: 236, vol. I).

10. VILLENA (1992 [1497]: 262-263, vol. I). Al pasaje del *Libro de Isaías* alude RODRÍGUEZ PEINADO (2014: 2).

11. VILLENA (1992 [1497]: 263-272, vol. I). En el *Evangelio de san Lucas*, el arcángel Gabriel se presenta ante María con un mandato: “Concebirás y darás a luz un hijo, al que pondrás por nombre Jesús” (Lc. 1, 26-36). La misma orden que se recoge en el *Evangelio de la Natividad de María*: “Pues has hallado gracia delante del Señor, porque has elegido la castidad. Por eso, vas a concebir y dar a luz virginalmente sin pecado” (*Evangelio de la Natividad de María* 9, 2): *Todos los Evangelios* (2022: 242-243). En la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, el tono de Gabriel es, asimismo, imperativo: “E digote señora que tu concebirás en el vientre y parirás hijo y llamasas su nombre Jesus: que quiere decir Salvador”: SAJONIA (1537 [1502]: XXIXr, Primera Parte). Sobre esta cuestión véase: CRIADO (2013: 78-79).

12. VILLENA (1992 [1497]: 274-292, vol. I).

de Gabriel y de las virtudes, se produce la Encarnación propiamente dicha.<sup>13</sup> En la escena pintada en Sijena vemos la mirada atenta de la virtudes, que arropan a María esperando su respuesta (Fig. 1).<sup>14</sup>

Es posible que sor Isabel de Villena se inspirara en la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia.<sup>15</sup> Sin embargo, las virtudes tienen en su obra una importancia mayor y aparecen en distintos momentos del relato. Con su intervención subrayan la bondad de la Virgen y su papel protagonista en el programa divino de redención de la humanidad. Por otro lado, sor Isabel de Villena no alude sólo a las virtudes teológicas y cardinales, sino también a otras que encarnan las cualidades que ha de poseer una buena religiosa. De hecho, en el monasterio de la Santísima Trinidad de las Clarisas de Valencia, del que sor Isabel de Villena fue abadesa, las virtudes tuvieron su propio espacio en algunas obras artísticas. Agustín Sales, en su historia del cenobio valenciano (1761), habla de un *Empaliado*, una “maniobra primorosa” de hilo hecha por la propia sor Isabel de Villena, “al modo que se hacen los encages”, un conjunto de fragmentos textiles largos y anchos decorados con unos óvalos “i en medio de ellos estan del mismo labor las Imágenes de los Progenitores de Christo, i varios simbolos de virtudes, con sus inscripciones, que denotan lo que es cada qual, i según trata en su *Vita Christi*”.<sup>16</sup>

La influencia directa de la obra de sor Isabel de Villena no se detecta únicamente en esta tabla de *La Anunciación*, sino que se extiende a otras escenas del propio retablo de Sijena, e incluso a otras obras artísticas del monasterio. En la *Vita Christi* de la religiosa valenciana se narra cómo la Virgen ingresa en el Templo de Salomón y sube sus quince gradas entonando los *Cánticos de los grados*, o quince *Salmos Graduales* que eran cantados por el pueblo de Israel cuando ascendía en peregrinación a Jerusalén.<sup>17</sup> En ese ascenso la acompañan y confortan varias doncellas que encarnan diversas virtudes.<sup>18</sup> En *La Presentación de la Virgen en el Templo* del retablo mayor no figuran esas doncellas. Sin embargo, las virtudes están representadas en un relieve de alabastro del mismo tema realizado por Gabriel Joly (ca. 1529. Museo de Zaragoza) (Fig. 2), que formaba parte del retablo de santa Ana del propio monasterio de Sijena.<sup>19</sup> En el mismo, la Virgen sube los peldaños de la escalinata del Templo, al final de la cual espera Zacarías y también las virtudes, —entre ellas, la Justicia con la espada; la Fortaleza con la columna partida en dos o la Templanza, con una jarra o recipiente—. La presencia de las virtudes coincide con el texto de la religiosa valenciana y también lo hace el número de peldaños de la escalera representada por Joly: quince peldaños, los correspondientes a esos quince *Salmos graduales*.

Es muy probable que las religiosas de Sijena conociesen y/o poseyeran un ejemplar de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena. El ascenso de la religiosa valenciana y del propio monasterio de la Santísima Trinidad fue importante en su época.<sup>20</sup> Por otro lado, en la composición del *Breviario* de Sijena, que se imprimió en la imprenta de Jorge Coci en 1547 y que puso por escrito los usos litúrgicos que se habían desarrollado en el monasterio oscense a lo largo del tiempo, tuvo mucha influencia la orden franciscana, a la que pertenecía sor Isabel de Villena. Así lo indica Marco Antonio Varón en su *Historia del Real Monasterio de Sixena* (siglo XVIII). Según sus palabras, los franciscanos eran “venerados, y aceptos en el monasterio, desde que empezó a establecerse en estos Reynos la Religion de San Francisco”.<sup>21</sup>

Muy notable fue, asimismo, la difusión de la obra escrita por sor Isabel de Villena en la época en la que se realizó el retablo mayor del cenobio oscense. Su publicación, en 1497, y el interés que por la misma mostró la reina Isabel la Católica,<sup>22</sup> pudo favorecer que llegara a otros monasterios femeninos. La abadesa sor Aldonça de Montsoriu, encargada



Fig. 2. *La Presentación de la Virgen en el Templo*, Gabriel Joly. Retablo de santa Ana procedente del monasterio de Sijena. Museo de Zaragoza.

13. VILLENA (1992 [1497]: 292-293, vol. I).

14. No han representado los pintores del taller de Rodrigo de Sajonia todas y cada una de las virtudes que forman el cortejo de María en el texto de sor Isabel de Villena: Caridad, Misericordia, Piedad, Esperanza, Fe, Paciencia, Fortaleza, Prudencia, Virginitad, Devoción, Humildad y Obediencia. Quizá por razones compositivas redujeron su número y apostaron por incluir en la obra las virtudes teológicas y cardinales.

15. CORTIJO (2014: 11-12).

16. ESCARTÍ (2016: 59). Puede leerse este fragmento en SALES (1761: 91). En: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=1440> [8-8-2023].

17. RÉAU (1996: 172, t. 1, vol. 2). Réau toma como fuente a Santiago de la Vorágine que habla en *La leyenda dorada* del altar de los holocaustos y de las quince gradas que se correspondían a los quince salmos *de los pasos o graduales*. VORÁGINE (1987: 569, vol. 2).

18. VILLENA (1992 [1497]: 218-229, vol. I). Señala Josep Almiñana Vallés que el ascenso de la Virgen por estas gradas, acompañada de las virtudes, personificadas en bellas doncellas, nos presenta a María en su papel de mediadora o abogada del género humano, de los miserables descendientes de Adán. VILLENA (1992 [1497]: 140-142 vol. I).

19. MORTE GARCÍA (2022: 52).

20. SALES (1761: 121-141). El rey Fernando II de Aragón mostró su estima por sor Isabel de Villena al confiarle a su hija natural, María de Aragón, para que la educara en el monasterio de la Santísima Trinidad, en el que ingresó en 1484. Agustín Sales señala que la propia sor Isabel de Villena anotó ese ingreso y la ropa y joyas que aportó María de Aragón. También queda constancia del dinero, dádivas y privilegios que otorgó Fernando II al monasterio franciscano: SALES (1761: 67-68, 71-79).

21. VARÓN (1776: 40).

22. Nada más publicarse la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, la reina solicitó un ejemplar de la obra: STRATTON (1988: 12). María Luz Mandingorra afirma que la conexión de Isabel la Católica con el monasterio de la Trinidad de Valencia y el deseo de poseer un ejemplar de la obra de sor Isabel



Fig. 3. *Noli me tangere* (desaparecida). AHPZ. Fondo Mora Insa.

de la edición de la obra, señalaba al inicio de la misma que sor Isabel de Villena tenía el propósito de que se difundiera, pues la había compuesto, no sólo para las devotas religiosas de su monasterio “mas encara per a tots los qui en aquesta breu, enogosa e transitoria vida viuen”.<sup>23</sup>

Por otro lado, sor Isabel de Villena articula su relato de la vida de Cristo en torno a figuras femeninas positivas, con las que podían identificarse las monjas clarisas de la Trinidad de Valencia, pero también las religiosas de Sijena. La Virgen y María Magdalena, especialmente, se presentan como modelos superiores.<sup>24</sup> Se acentúa su dimensión moral y se sublima su papel en el proceso de redención humana y en la constitución de la primitiva Iglesia.<sup>25</sup> No hay que olvidar que el retablo de Sijena está dedicado a la Virgen y que en el mismo María Magdalena, a la que Isabel de Villena presenta como la discípula predilecta, una mujer elegida por Cristo, tiene su propio espacio como testigo de su Resurrección, en la escena del *Noli me tangere* (Fig. 3).<sup>26</sup>

Este episodio alude al tópico patrístico que presenta a María Magdalena como *apostolorum apostola* (apóstol de los apóstoles), defendido por Rabano Mauro (*De vita beatae Mariae Magdaleneae*, c. XXVII) o santo Tomás de Aquino (*In Ioannem Evangelistam Expositio*, c. XX, L.). En estos textos se formula su preeminencia pastoral, en tanto que fue la primera testigo de la Resurrección de Cristo y la primera en dar testimonio de la misma delante de los apóstoles.<sup>27</sup> María Magdalena merece ese privilegio, el de ser la inicial conocedora de la victoria de Cristo sobre la muerte, por su fidelidad, una recompensa que el propio Jesús le anuncia en la obra de la abadesa valenciana: “E per aquesta vostra invencible amor mereixeréu esser aconsolada de la mia presencia, car vos sereu la primera persona a qui yo aparexere apres de la mia mare”.<sup>28</sup>

La mística mariana se concibe como un camino de imitación de la Virgen. Así, las monjas de Sijena se identificaban con María Magdalena y con la Madre de Cristo, poseedoras de las excepcionales cualidades que sor Isabel de Villena no deja de subrayar. De ahí la importancia de escenas como *La Anunciación*, en la que la Virgen está rodeada de las virtudes, o *La Presentación de la Virgen en el Templo*, momento en el que la religiosa valenciana nos describe a María acompañada de una serie de doncellas que le ayudan a subir las escaleras que conducen al mismo.<sup>29</sup> Representan las cualidades que toda fémina consagrada al servicio de Dios debe poseer. Recordemos que en el relieve de Gabriel Joly ya mencionado, las virtudes esperan a María al final de esa escalinata, antes de que ingrese en el Templo, una imagen que las monjas de Sijena debían identificar con su propia consagración a Dios y a la vida monástica.<sup>30</sup>

Además, en la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena destaca la detenida descripción de elementos suntuarios: mazos de perlas orientales, fastuosas joyas, finos guantes, magníficas vestiduras labradas y bordadas con hilo de oro o confeccionadas con opulentos brocados.<sup>31</sup> Todas estas prendas y objetos son enumerados con gran minuciosidad, especificando sus materiales y técnicas con un lenguaje muy vivo y rico en imágenes, que sin duda inspiró a los artistas de Sijena para componer su obra. Unos artistas, no hay que olvidarlo, guiados por las religiosas del monasterio que tuvieron que ver en las elaboradas exposiciones y figuras de la *Vita Christi*, tan rica por su contenido doctrinal,

de Villena pudo producirse a través del ingreso en el citado cenobio de la hija natural de Fernando II, la ya mencionada María de Aragón: MANDINGORRA (2022: 445). Sobre la relación de la reina Isabel con el monasterio de la Trinidad, véase también: MUÑOZ FERNÁNDEZ (2022: 482-485).

23. VILLENA (1992 [1497]: 204, vol. 1). En las décadas siguientes, la *Vita Christi* tuvo un éxito notable. En 1513 se realizó en Valencia una nueva edición y otra en 1527, en Barcelona: MANDINGORRA (2022: 450).

24. Sobre los recursos narrativos utilizados por sor Isabel de Villena para ensalzar las figuras de la Virgen y María Magdalena, véase: ARRONIS (2022: 600-601).

25. En la *Vita Christi*, la Virgen es presentada como la verdadera sucesora de Cristo en la tierra y pilar esencial de su Iglesia: ARRONIS (2022: 606-607). En el capítulo CXLII, Cristo le dice a María que los apóstoles perderán la fe en Él por las penas y humillaciones que le verán sufrir. Sin embargo, Ella permanecerá fiel y será el fundamento de su Iglesia. “E vos, mare mia, sola merexeu aquesa dignitat, que hayau a esser, apres mi, tot lo fomanet e fermetat de la Esglesia”: VILLENA (1992 [1497]: 518, vol. 2). Por otro lado, Jesús encomienda a María Magdalena el cuidado de su Madre y vuelve a repetir el anuncio que había hecho con anterioridad a la Virgen, que todos sus discípulos los abandonarán, que Pedro negará conocerlo, pero que ella, Magdalena, públicamente le llorará, le seguirá en su dolorosa muerte y pasión y será, sin desfallecer, la guardiana de su sepulcro: VILLENA (1992 [1497]: 521, vol. 2).

26. Un exhaustivo análisis del papel que sor Isabel de Villena otorga en su *Vita Christi* a María Magdalena puede leerse en ARRONIS (2022: 599-606).

27. ARRONIS (2022: 605). Arthur Roche, Secretario de la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos, explicaba el decreto del 3 de junio de 2016 por el que María Magdalena sería festejada litúrgicamente como el resto de los apóstoles. En su disertación exponía que María Magdalena había sido el “primer testigo” “*prima testis*” de la Resurrección de Cristo y también la primera en dar testimonio de este acontecimiento, lo que la convierte en evangelista, en “apostolorum apostola”, pues anuncia a los apóstoles lo que a su vez éstos anunciarán por todo el mundo: [https://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/ccdds/documents/articolo-roche-maddalena\\_sp.pdf](https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/articolo-roche-maddalena_sp.pdf) [8-8-2023].

28. VILLENA (1992 [1497]: 522, vol. 2).

29. Esas doncellas encarnan distintas virtudes: la Fe, la Esperanza, la Caridad, la Prudencia, la Fortaleza, además de la Misericordia, la Pobreza, la Benignidad, la Paciencia, la Humildad, la Virginitad o la Diligencia: VILLENA (1992 [1497]: 216-228, vol. 2).

30. Jeffrey F. Hamburger considera este momento de la vida de la Virgen como “archetypal scene of enclosure”: HAMBURGER (1998: 21).

31. Estos ostentosos bienes son los regalos que Dios envía a la Virgen a través de su mensajero san Miguel, después de que Ésta acepte la propuesta que le anuncia el arcángel Gabriel: VILLENA (1992 [1497]: 293-316, vol. I).

numerosas referencias a un mundo que ellas conocían bien y que, asimismo, era el mundo del que procedía sor Isabel de Villena, educada por la reina María de Castilla en la corte aragonesa. La formación y vivencias de la abadesa de la Santísima Trinidad, unidas a sus conocimientos teológicos y acentuada sensibilidad, contribuyeron a crear una obra única, que dibuja un ambiente aristocrático con el que las religiosas clarisas de Valencia, pero también las de Sijena, que procedían de familias de alta condición social, se identificaban.<sup>32</sup> En el cenobio oscense, mezcla de “palacio y claustro, de corte y de soledad”,<sup>33</sup> en palabras de José María Quadrado, hubo sin duda opulentos tejidos y objetos de orfebrería. Incluso las propias monjas hicieron uso de adornos valiosos y profanos. Valentín Cardedera señala que aún se mantenía en el siglo XIX el recuerdo de que las religiosas de antaño “trahían chapines”.<sup>34</sup> En este sentido, hay que subrayar que entre los presentes que san Miguel entrega a María en la *Vita Christi* figuran seis extraordinarios pares de chapines realizados con plata, terciopelo, telas de brocado de distinto color y oro tirado.<sup>35</sup>

## Programas iconográficos del retablo mayor de Sijena en el contexto de la *nueva devotio*

Pero esta influencia de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena cobra más sentido si la entendemos, y comprendemos asimismo la iconografía del retablo mayor de Sijena, en el contexto de la *nueva devotio*.

Se denomina *Devotio Moderna* al movimiento espiritual y reformista surgido en Flandes y Países Bajos en la segunda mitad del siglo XI. Esta “nueva devoción” propugnaba una piedad basada en el examen de conciencia, la meditación y la contemplación, pero también en la participación afectiva en la vida de Cristo (*imitatio Christi*).<sup>36</sup> Estas prácticas devocionales se difundieron gracias a textos como las *Meditationes vitae Christi*;<sup>37</sup> las *Meditaciones* de Enrique de Berg (Heinrich Seuse, Suso, castellanizado Susón) (1295-1366);<sup>38</sup> la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis (ca. 1380-1471)<sup>39</sup> o la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (ca. 1300-1377/1378), que fue traducida al español en 1502-1504.<sup>40</sup> Dentro del ámbito hispano sobresalen la *Vita Christi* y *Scala Dei* de Francesc Eiximenis (1330-1409) y la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (ca. 1430-1490). Estas fuentes contribuyeron a modelar una espiritualidad femenina que buscaba un contacto más directo con lo divino,<sup>41</sup> y que se extendió entre religiosas y laicas desde mediados del siglo XII hasta comienzos del siglo XVI.<sup>42</sup>

32. Como señala Antoni Ferrando, el marco en el que sor Isabel de Villena sitúa las vidas de María y de Jesús se adapta a su condición social, de manera que la abadesa valenciana describe la vida celestial como una corte, mientras que los personajes celestiales, —los arcángeles Miguel o Gabriel—, actúan como embajadores y reciben tratamientos palaciegos: FERRANDO (2015: 29).

33. QUADRADO (1844: 89).

34. *Viage artístico por los Reynos de Aragón*, Ms. Sixena, f. 32r, Madrid, Archivo Pilar Carderera. Véase capítulo “Crónica de la dispersión...” de Carmen Morte García en este libro.

35. VILLENA (1992 [1497]: 317-320, vol. I).

36. GARCÍA MATEO (2022: 35-36, 41). Aunque Francisco Ramírez Fueyo sostiene que la importancia que las *vidas de Cristo* dan a María, especialmente a su participación en la pasión de su Hijo y el acento puesto en los detalles imaginativos, está más cerca de la espiritualidad franciscana: RAMÍREZ FUEYO (2022: 122-123).

37. Su autoría sigue siendo objeto de debate. En el siglo XVIII se propuso como creador al franciscano Johanes Caulibus. Véase: RAMÍREZ FUEYO (2022: 102-103).

38. Aunque la obra de Enrique Suso o Susón, publicada durante años en latín, no conoció la difusión que tuvo la de otros autores mencionados en estas líneas: CALVO GÓMEZ (2022: 81).

39. En España se publicó primero en catalán (Barcelona, 1482), después en valenciano (Valencia, 1491). En castellano, en Zaragoza (1490): CALVO GÓMEZ (2022: 79).

40. LAHOZ (2022: 74). RODRÍGUEZ PEINADO (2015: 3). La imprenta de Lançalao Polono, entre 1502-1504, dio a la luz la versión de fray Ambrosio de Montesino, franciscano de San Juan de los Reyes, en Toledo: CALVO GÓMEZ (2022: 77). Sobre la circulación de la obra de Ludolfo de Sajonia en Aragón, hay que resaltar que figura ya en un inventario de bienes del mercader de Tarazona Pascual Vinuesa, realizado en 1520. En su análisis de este inventario, Miguel Ángel Pallarés señala que la *Vita Christi* se difundió con anterioridad de forma manuscrita. Así mismo, en 1483, el impresor Pablo Horus, afincado en Zaragoza, solicitó a su colega Johannes Amerbach de Basilea varios ejemplares impresos por Michel Wenssler, aunque también pudo manejar otras ediciones lyonesas. Es posible, por lo tanto, que las monjas de Sijena tuvieran acceso al texto del religioso cartujo en las fechas de ejecución del retablo mayor del monasterio: PALLARÉS (2012: 113).

41. Una espiritualidad emocional alejada del abstracto nominalismo, de las disputas escolásticas y de la teología especulativa y fría que propugnaba un conocimiento metafísico de Dios: GARCÍA MATEO (2022: 39). NAVARRO SORNÍ (2022: 522). Sobre esta cuestión trata también FALOMIR (1996: 340). Esa piedad afectiva fue presentada a las mujeres como un modo de devoción adecuada a sus capacidades. Se las consideraba de intelecto más débil y de pasiones más fuertes que los hombres, de ahí que pudieran sentirse más próximas a los momentos más humanos y dolientes de la vida de Cristo, su nacimiento, pero también su sufrimiento y muerte: BORNSTEIN (1996: 9).

42. Así, las *Meditationes vitae Christi* se cree que estaban dirigidas a una religiosa clarisa de la región de la Toscana. Véase: RAMÍREZ FUEYO (2022: 103-104). Figuras destacadas de dicha espiritualidad femenina fueron santa Catalina de Siena (ca. 1347-1380), santa Brígida de Suecia (1303-1373), Juliana de Norwich (1343-1416), e incluso, en una cronología aún más temprana, Hildegarda de Bingen (1098-1179). R. García Mateo incluye dentro de esa misma espiritualidad femenina a las llamadas *beatas* y *beguinas*, con figuras destacadas como Margarita Porète o Matilde de Magdeburgo: GARCÍA MATEO (2022: 37-39). Para el caso español, se ha subrayado la influencia de santa Catalina de Siena y también de otras dos místicas italianas: santa Clara de Asís (ca. 1193-1253) y santa Ángela de Foligno (ca. 1248-1309). Gracias a la labor del cardenal Cisneros, sus palabras y obras llenaron buena parte de las horas de lectura de las monjas de los cenobios hispanos a comienzos del siglo XVI: CALVO GÓMEZ (2022: 68-71). Hay que tener en cuenta, además, el apoyo de la reina Isabel la Católica al movimiento de la *devotio moderna* que resultó fundamental en la difusión de obras que reflejaban esa espiritualidad: SANMARTÍN (2012: 23). En la regla de Sijena elaborada por el arcediano Ricardo, que rigió la vida del monasterio desde 1188, se recogen varias disposiciones, tanto sobre la lectura común como individual. Como señala Alejandro Ríos, la lectura era una actividad estimulada en la regla, por lo que muchas de las religiosas sabrían leer. En opinión de este mismo historiador, la mayor

La obra de sor Isabel de Villena, se enmarca, por lo tanto, en el contexto de la *nueva devotio* y constituye un exponente extraordinariamente rico de esa espiritualidad femenina. De hecho, la interpretación de ese enfoque femenino ha despertado cierta controversia entre los estudiosos del texto de la religiosa valenciana. La *Vita Christi* de sor Isabel de Villena se ha incluido en la llamada “querelle des femmes” o querrela de las mujeres. Se ha analizado como una interpretación diferente del Nuevo Testamento, incluso como la escritura de un Nuevo Testamento alejado de la visión patriarcal, en el que sus protagonistas, mujeres importantes en la vida de Cristo, se convierten en agentes activos en la redención de la humanidad.<sup>43</sup>

De lo que no cabe duda es de que la obra de sor Isabel de Villena propone una visión del relato evangélico en el que el papel de las mujeres, y especialmente el de María, es esencial. De ahí que tuviera influencia en obras artísticas ligadas a prácticas piadosas y espacios femeninos. Podemos citar otras dos anunciaciones en las que la Virgen aparece acompañada de las virtudes, igual que sucede en el retablo de Sijena. Ambas están relacionadas con mujeres. En la capilla de la Natividad de la Virgen María en la catedral de Burgos, fundada por doña Ana de Espinosa y sus hijas María y Catalina de Salamanca, cuyas obras se iniciaron en 1570, hay una sillería de coro en madera de nogal, realizada por el escultor y arquitecto Martín de la Haya, con participación de García de Arredondo, decorada con relieves de la Anunciación y de las virtudes teológicas y cardinales.<sup>44</sup> Por otro lado, dentro de la serie de tapices conocida como *Paños de oro o Triunfo de la Madre de Dios*, comprados en 1502 a Pieter van Aelst por la reina Juana de Castilla (1479-1555) —que los conservó durante su reclusión en Tordesillas hasta su muerte—, hay uno dedicado a la Anunciación. En la zona central de este tapiz aparecen Cristo en Majestad, el arcángel Gabriel que lleva en su mano una misiva y la Virgen, la receptora de dicho mensaje, acompañada de figuras femeninas que personifican a las virtudes.<sup>45</sup>

En el contexto del desarrollo de esa *devotio moderna* y de la piedad franciscana hay que enmarcar también otras iconografías del retablo mayor de Sijena. En primer lugar, un programa inmaculista que se despliega en varias tablas, desde *El Abrazo ante la Puerta Dorada*, pasando por *El Nacimiento de la Virgen*, su *Presentación en el Templo*, la propia tabla de *La Anunciación*, de la que ya se ha hablado, o *La Natividad*.<sup>46</sup> *El Abrazo ante la Puerta Dorada* ilustra la Concepción Inmaculada de María a partir del relato del *Protoevangelio de Santiago*, en cuyos capítulos iniciales se subraya la vergüenza y el dolor que sienten san Joaquín y santa Ana por su esterilidad.<sup>47</sup> Esa infecundidad reafirma la idea de que la concepción de la Virgen fue una iniciativa divina. Es Dios quien engendra, sin necesidad de una relación carnal. Dios se sirve de medios defectuosos, desde el punto de vista humano, estériles y menospreciados, para que resulte evidente que son su voluntad y su poder los que hacen posible la concepción milagrosa y pura de María.<sup>48</sup> En este sentido, cabe reparar en la inscripción AUTEM que adorna el borde de la manga derecha de la prenda externa que viste san Joaquín en esta escena (Fig. 4), posiblemente una alusión al sermón XXII

parte de los códices de la biblioteca de Sijena eran de temática religiosa: libros de horas, rezos, vidas de santos, tratados teológicos, aunque se sabe que las monjas leyeron también libros de historia: RÍOS CONEJERO (2023: 44-48).

43. Lola Esteva de Llobet trata esta cuestión en el estudio que dedica a la obra de sor Isabel de Villena, cuya doctrina cristológica enmarca en el contexto de la teología franciscana, pero que a la vez singulariza por ese enfoque en el que las mujeres forman parte de la visión salvífica de Cristo y son sus colaboradoras en el misterio de la Redención. Un enfoque que elimina la sumisión pasiva o la subordinación femenina a la tradición teológica patriarcal. Recoge, en este sentido, la opinión de Joan Fuster que ve en el libro de sor Isabel de Villena una exaltación de las mujeres y una exposición de su vinculación con Cristo: ESTEVA DE LLOBET (2016: 157-163 y 170). Hauf i Valls sostiene que sor Isabel de Villena pretende reivindicar a las mujeres y poner de manifiesto el importante papel de las mismas en la redención del género humano y en la vida de Jesús: HAUF I VALLS (1990: 325). Miryam Criado apostilla que el texto de sor Isabel de Villena constituye, como se ha dicho, la escritura de un Nuevo Testamento que explora el mensaje original de Jesucristo e ignora toda interpretación misógina, para centrar su atención en las mujeres de los evangelios, redescubrirlas y reinterpretarlas: CRIADO (2013: 76-77). Ana López Navajas y Rosa Roig consideran la obra de Villena una auténtica vindicación de las mujeres. Citan fragmentos de la *Vita Christi* en las que el mismo Dios defiende a las mujeres y recrimina a aquellos que las difaman. Así mismo, hacen hincapié en otros pasajes en los que se reflejan las cualidades que adornan a estas féminas, sus relaciones, sus espacios o sus modos de vida: LÓPEZ NAVAJAS Y ROIG (2022: 100-106). Hay también matizaciones importantes de esta visión profeminista del texto de sor Isabel de Villena como las de CORONEL (2015: 455-456). Finalmente, Escartí subraya la personal manera de enfocar la vida de Cristo de la religiosa y la importancia que concede al género femenino en la redención de la humanidad, pero no habla de profeminismo, sino que emplea el término *feminidad* y alude a particularidades “femeninas” características del estilo de sor Isabel de Villena: ESCARTÍ (2016: 72-75). Por su tono y enfoque, la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena se ha leído también como una posible réplica, en clave profeminista, a la misoginia que empapa la obra *Espejo* de Jaume Roig, compatriota de Villena, médico y administrador del convento de la Trinidad en el que profesó sor Isabel. HAUF I VALLS (1990: 325); CORTIJO (2014: 13).

44. PAYO Y DIÉGUEZ (2023: 76-79). También BARRÓN (1996: 40-41).

45. La Caridad, la Fe, la Esperanza, la Justicia, la Templanza y la Fortaleza han sido identificadas por SOUCHAL (1975: 144-145) y JUNQUERA DE VEGA y HERRERO CARRETERO (1986: 3, vol. 1). Sobre esta serie de tapices véase también: HERRERO CARRETERO (2001: 36-39) y HERRERO CARRETERO (2004: 44-52).

46. Ya en el siglo XIII, tanto los reyes, especialmente Jaime I de Aragón, como el clero, sostienen la doctrina de la Inmaculada Concepción: STRATTON (1988: 9-10). El concilio de Basilea (1431-1449) aprobó la doctrina inmaculista y los franciscanos desarrollaron una intensa actividad a favor de esta fiesta a lo largo del siglo XV. La elevación al solio pontificio en 1471 del cardenal franciscano Francesco della Rovere fue muy importante, pues realizó una serie de pronunciamientos a favor de la fiesta de la Inmaculada: NAVARRO SORNÍ (2022: 530). La devoción a la Inmaculada arraigó con fuerza en la Corona de Aragón, especialmente en Valencia, a lo largo de ese siglo XV: NAVARRO SORNÍ (2022: 531). El apoyo a la doctrina inmaculista se mantuvo durante el reinado de los Reyes Católicos. La reina Isabel dedicó fondos especiales para celebrar la fiesta de la Concepción en el monasterio de Guadalupe. Su interés por la misma se concretó en el deseo de tener precisamente un ejemplar de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, pues en su obra la religiosa hace una cerrada defensa de la Inmaculada Concepción de María: STRATTON (1988: 9-12). Una interesante síntesis acerca del desarrollo de esta devoción y del debate teológico al que dio lugar, puede leerse en MÍNGUEZ (2017: 31-34).

47. *Todos los Evangelios* (2022: 204-205).

48. NAVARRO SORNÍ (2022: 538). Es una idea en la que insiste Santiago de la Vorágine. El ángel que se aparece ante san Joaquín para comunicarle que va a ser padre le dice lo siguiente: “El [Dios], a veces, obstruye los canales de la fecundidad temporalmente; pero luego los deja correr (...) Cuando obra así lo hace para poner de manifiesto que el hijo que nace de esa fecundidad recuperada no es fruto de la concupiscencia, sino de una providencia divina especial”. Y, más adelante, censura que algunos se muestren contrarios a la celebración de la festividad de la Inmaculada “so pretexto de que la concepción de la Virgen fue el resultado de las relaciones conyugales entre un hombre y una mujer”: VORÁGINE (1987: 568 y 854-855, vol. 2).

del papa León I el Magno dedicado a la Natividad del Señor: “Nova autem nativitate genitus est, conceptus a Virgine, natus ex Virgine, sine paternae carnis concupiscentia, sine maternae integritatis injuria”.<sup>49</sup> Unas palabras que hablan de la promesa de un nuevo orden, así como de la concepción y nacimiento de Jesús de una Virgen, María, sin la contaminación de la concupiscentia y sin que se produjera una alteración de la integridad de la carne materna. La presencia de esta palabra latina en la escena del *Abrazo ante la Puerta Dorada* puede leerse como una referencia a la virginidad de María, a su papel como futura Madre de Dios y corredentora, pero también como una indicación de que su propia concepción, como la de su Hijo, ocurre por voluntad divina y está exenta de corrupción libidinosa. En este sentido, Ludolfo de Sajonia hace referencia al sermón del papa León I cuando explica en su *Vita Christi* la pureza y virginidad de María. Según el religioso, Dios no halló en el linaje humano a nadie que pudiese socorrer al mundo, “hasta que nascio esta virgen preciosa”. Una Virgen “limpia y agena en el vientre de la madre del pecado original por singular privilegio”, ya predestinada y ordenada en la mente divina para “parir al matador del pecado y de la muerte”.<sup>50</sup>

Ludolfo de Sajonia defiende en su *Vita Christi* la concepción pura de la Virgen, al igual que lo hacen Francesc Eiximenis y sor Isabel de Villena en sus obras del mismo título. La religiosa valenciana sostiene, como Ludolfo de Sajonia, un importante principio teológico: la Virgen María forma parte esencial del misterio de Cristo y existe una conexión entre María, la Encarnación de Jesús y el plan divino de Redención. La concepción de María se vincula a su posterior maternidad divina, pues Cristo tiene que encarnarse en un seno inmaculado.<sup>51</sup>

En la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, un ángel se manifiesta ante santa Ana y le comunica que va a concebir una hija sin la mácula del pecado original. Un anuncio que refuerza con las palabras de Salomón: “Pulcra es, amica mea, et macula non est in te”, tomadas del *Cantar de los Cantares* (4, 7). Son las que se recogen parcialmente en el friso de la tabla de *La Presentación de la Virgen en el Templo* (“TOTA PVL CRA ES”) del retablo de Sijena (Fig. 5).<sup>52</sup>

Mediante esta referencia a Salomón, María es comparada con el propio Templo de Jerusalén, cuya construcción se relata en 1 Reyes (6-7).<sup>53</sup> No en vano, el mismo ángel que dialoga con santa Ana le dice a san Joaquín que María ha sido elegida por Dios “per temple seu”, como recinto sagrado no mancillado por el pecado original. Sor Isabel de Villena habla de un templo de Dios grande y famoso, en el que no se escuchó golpe de martillo ni de hierro: “Hoc es templum Dei magnum et famosum, in quo malleus et ferreum non sunt audita cum edificaretur”, palabras que coinciden con 1 Reyes: “En la construcción del templo se emplearon piedras entalladas en la misma cantera, de suerte que mientras se construía el edificio no se oyó golpe de martillo, de hacha u otro cualquier instrumento de hierro” (1 Re. 6, 7).<sup>54</sup> Así, la metáfora de que el seno virginal de María es el templo que Dios eligió para sí, queda reforzada en la tabla de Sijena a través de la inscripción situada en el Templo de Salomón al que la propia Virgen va a consagrarse. Un Templo que en la escena del retablo se identifica mediante dos ángeles que sostienen una cartela con la leyenda “SANTO SANTORVM” (Fig. 5), una alusión a la zona interior y más sagrada del mismo, donde se preservaba el Arca de la Alianza. Los ángeles que sostienen esa cartela son una figuración de los dos querubines recubiertos de oro que se encontraban en la cámara del “santísimo” o sanctasantórum. Dos figuras con las alas desplegadas que se describen en 1 Reyes (6, 23-28) y 2 Crónicas (3, 10-13).

Pero en *La Presentación de la Virgen en el Templo* del retablo mayor de Sijena hay otros símbolos inmaculistas, como la columna que aparece en el primer plano de la escena (Fig. 6).

Su fuste, ornado con fibras lanceoladas, se asemeja al tronco de una palmera. La palma o palmera se menciona en el *Cantar de los Cantares*: “Tu talle semeja a la palmera” (Cant. 7, 8) y también en el *Libro del Eclesiástico*: “Crecí como palmera en Engandí / y cual brote de rosa en Jericó” (Sir. 24, 14). Este último pasaje se ha interpretado como



Fig. 4. *El Abrazo ante la Puerta Dorada* (detalle de la manga de san Joaquín). Fotografía digital infrarroja. Museo de Huesca.

Fig. 5. *La Presentación de la Virgen en el Templo* (detalle). Museo de Santa Cruz (Toledo).

49. Agradezco a Carmen Morte García esta indicación y otras más también de carácter iconográfico que ha compartido generosamente conmigo y que han contribuido sin duda a enriquecer este texto.

50. SAJONIA (1537 [1502]: XVv-XVlr, Primera Parte).

51. NAVARRO SORNÍ (2022: 532-533).

52. VILLENA (1992 [1497]: 209, vol. I).

53. NAVARRO SORNÍ (2022: 539). Ludolfo de Sajonia también establece una vinculación directa entre la Virgen y el templo que Salomón elevó a Dios: “Este templo era edificado de marmol muy blanco: y enriquecido de dentro de oro purissimo. E assi era la virgen Maria muy blanca de blancura de purissima castidad y labrada de dentro de oro de perfectissima caridad”: SAJONIA (1537 [1502]: XVIIv, Primera Parte).

54. VILLENA (1992 [1497]: 206, vol. I). Son numerosos los padres, doctores de la Iglesia y teólogos medievales que aluden al vientre virginal de María como *templum Dei* (san Zenón de Verona, san Ambrosio, san Máximo de Turín, Jacog de Sarug, Teodosio de Alejandría, etc.), véase: SALVADOR GONZÁLEZ (2017: 384-393). Esta imagen la utilizó también san Buenaventura de quien la tomó Ubertino de Casale, probablemente la fuente de la que extrae la idea sor Isabel de Villena: NAVARRO SORNÍ (2022: 540).



Fig. 6. *La Presentación de la Virgen en el Templo* (detalle). Museo de Santa Cruz (Toledo).

Fig. 7. *La Presentación de la Virgen en el Templo* (detalle). Museo de Santa Cruz (Toledo).

Fig. 8. *La Anunciación* (detalle). Museo de Huesca.

una alusión a la Inmaculada Concepción de María, de ahí que la palmera figure entre los símbolos de su pureza en iconografías de carácter inmaculista, como la *Tota Pulchra*.<sup>55</sup> Por otro lado, en el cestillo que sujeta san Joaquín en esta misma escena hay tres palomas. La presencia de estas aves constituye otra referencia a la concepción sin mácula de la Virgen, tal como se recoge en el *Cantar de los Cantares*: “Única es mi paloma, / única mi perfecta; / ella, la única de su madre / la preferida de las que dio a luz” (Cant. 6, 9) (Fig. 7).<sup>56</sup>

Las referencias a la Concepción Inmaculada de María y también a su virginidad continúan en la tabla de *La Anunciación*, de la que ya se ha hablado. En la misma se ha representado al Espíritu Santo, que desciende sobre María tal como se recoge en el *Evangelio de san Lucas*. Según Ludolfo de Sajonia su aparición puede leerse, no sólo como una representación del misterio de la Encarnación, sino también como un testimonio de la Inmaculada Concepción de María, pues “el Espíritu Sancto ya avia primero venido en la virgen en la sanctidad de su concepcion / quando contra el pecado original le dio pefectissima pureza”.<sup>57</sup>

Sin embargo, los elementos que aluden de una forma más clara y directa a la concepción pura de María son la monumental puerta que se abre al fondo de la escena, entre las figuras del arcángel Gabriel y la Fe, y el jardín cerrado, (*hortus conclusus*), al que da acceso (Fig. 8).

Esa puerta es la *porta coeli* a la que se alude en el *Cantar de los Cantares*: “¡Ábreme, hermana mía, amada mía, / paloma mía, inmaculada mía!” (Cant. 5, 2). Como se advierte en el propio versículo del texto bíblico, dicha puerta es una referencia a la Concepción Inmaculada de María y a Ésta como puerta del Paraíso o jardín del Edén.<sup>58</sup> Por su parte, el *hortus conclusus* es un símbolo de la castidad de la Virgen tomado también del *Cantar de los Cantares*: “Jardín cerrado eres, / hermana mía, esposa, / un manantial cerrado, / una fuente sellada” (Cant. 4, 12).<sup>59</sup> Pero también se acomoda a otras fuentes escritas como la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia que interpreta el texto de Salomón como una referencia a la naturaleza inmaculada de María:

*Esto mesmo fue dicho a Joachin, que engendraria una hija que pariesse al rey Cristo [...] Esta mesma Virgen fue primero figurada por la fuente sellada que Salomon vido en el huerto cerrado, porque retrayda y encerrada en el vientre de su madre sancta Ana: el Spiritu Sancto la sanctifico y con el sello de la Sancta Trinidad assi la cerro y señalo que nunca en ella entro ninguna cosa torpe ni maculada.*<sup>60</sup>

El jardín pintado por los artistas del taller de Rodrigo de Sajonia tiene un alto muro<sup>61</sup> que lo separa del exterior y está recorrido por una pequeña corriente de agua, el manantial cerrado y la fuente sellada del texto bíblico, a la que

55. En el contexto de *La Presentación de la Virgen en el Templo*, la palmera puede tener otras connotaciones. Esta planta simboliza la vía para ascender al Cielo. Es el camino en sí mismo. En los sermones medievales, el ascenso por la palmera ejemplifica la senda del buen cristiano. San Gregorio Magno, en las *Moralia in Job*, subraya que el fruto de la palmera está en lo alto y que el que persiste en su fe, alcanza grandes dones: VALTIERRA (2017: 108-109). La palmera, que representa la elevación hacia el Reino de los Cielos, figura en esta tabla al lado de la escalera por la que, asimismo, asciende la Virgen hacia el Templo del Señor.

56. IMPELLUSO (2003: 327). La identificación de María con la paloma, a partir de este pasaje del *Cantar de los Cantares* y del que se citará a continuación (Cant. 5, 2), ya fue recogida por Andrés Ferrer de Valdecebro en su obra *Gobierno general moral y político hallado en las aves mas generosas y nobles sacado de sus naturales, virtudes y propiedades*: “Tiene tambien de buena dicha, el que la Madre de el Unigenito Verbo Encarnado Maria Santissima, se nombre con nombre de Paloma en los Cantares”: FERRER DE VALDECEBRO (1670: 182r).

57. SAJONIA (1537 [1502]: XXXr, Primera Parte).

58. El significado de esta puerta que aparece en la tabla de Sijena ha sido comentado por ÁVILA (1993: 72-73).

59. Francisc Eiximenis en su *Vita Christi* (ca. 1403), considera que el huerto cerrado “del general Salomon” simboliza el vientre virginal de María, en el que se produce la Encarnación de Cristo, y es también el “vergel de los deleytes de gloria. Refugio de todos los tribulados”. María es para el religioso franciscano “el huerto del paraíso”. Se utiliza aquí la edición castellana con correcciones y añadidos de fray Hernando de Talavera: EIXIMENIS (1496 [1403]: f. Xv). En Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico: <https://bvpb.mcu.es/ca/consulta/registro.do?id=406311> [8-8-2023].

60. SAJONIA (1537 [1502]: XVIIr, Primera Parte).

61. El muro en sí mismo se considera símbolo de castidad: ÁVILA (1993: 71-72).

también alude Ludolfo de Sajonia (Fig. 8). La “puerta del cielo” y el “huerto cerrado” son dos de los símbolos de pureza que Johannes Molanus, en *De historia SS. Imaginum et pictorum* (1568), aconsejaba que se colocasen alrededor de la Virgen para reflejar su Concepción Inmaculada. Es la representación que conocemos como *Virgen tota pulchra*, que precede a la imagen plenamente configurada de la Inmaculada del siglo XVII.<sup>62</sup> Sin embargo, ese modelo iconográfico ya existía a comienzos del siglo XVI. Se recoge en un grabado de unas *Heures à la usage de Rouen* impresas en París por Antoine Verard en 1503.<sup>63</sup> En el mismo, la Virgen está rodeada de esos símbolos que reflejan su pureza. Sobre ella, y bajo la figura de Dios Padre, aparece una filacteria que da nombre a esta iconografía: *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*, un pasaje tomado del *Cantar de los Cantares*, como ya se ha dicho,<sup>64</sup> cuyo inicio figura en el Templo de Salomón de la tabla de *La Presentación de la Virgen en el Templo* de Sijena. Esos símbolos de pureza que acompañan a la Virgen en algunas representaciones procedían del mencionado *Cantar de los Cantares*, de otros pasajes del Antiguo Testamento, como el *Libro de Ezequiel* y de letanías y oraciones marianas usadas ya en la segunda mitad del XV.<sup>65</sup> En la pintura española, la *Virgen tota pulchra* aparece inicialmente en el retablo de la iglesia de San Saturnino o del Cerco en Artajona (Navarra), obra fechada en las postrimerías del siglo XV o en los primeros años de la centuria siguiente.<sup>66</sup> Pero la *Virgen tota pulchra* como tipo iconográfico representativo de la Inmaculada Concepción tardó en desbancar a otras formas anteriores como *El Abrazo ante la Puerta Dorada*, centrado en el casto encuentro de los padres de la Virgen a la entrada de Jerusalén.<sup>67</sup> El retablo de Sijena constituye una interesante tentativa de fijar la doctrina de la Concepción Inmaculada de la Virgen. Como vemos, dicha doctrina no se desarrolla en una tabla, sino que recorre varias escenas de este mueble litúrgico. *El Abrazo ante la Puerta Dorada* constituye el tipo iconográfico inicial del tema, *La Presentación de la Virgen en el Templo* encierra una representación más compleja que parece derivar de un texto de profundo contenido devocional, pero también teológico, como es la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena. Las alusiones a la Virgen como “templo de Dios” y la aparición del comienzo del fragmento del *Cantar de los Cantares*, —“TOTA PULCRA ES”—, así lo evidencian. En la tabla de *La Anunciación* continúan esas referencias a la pureza de María con la inclusión de tres de los símbolos del *Cantar de los Cantares*, —la puerta del cielo, el huerto cerrado y la fuente sellada—, que aparecen también en el modelo iconográfico de la *Virgen tota pulchra*, como hemos visto.<sup>68</sup> Estas imágenes conectaban con el oficio divino que se desarrollaba en el monasterio oscense. En el *Breviarium* de Sijena del año 1547 se recoge el oficio *De beate Maria Diebus Sabbatis*.<sup>69</sup> En el servicio de maitines se alude a la Virgen como “templum” del Espíritu Santo, se la califica de “hermosa como la luna” (*pulchra ut luna*), de “jardín cerrado” (*hortus conclusus*) y de pozo de aguas vivas (*puteus aquarum viventium*). Se la identifica con el cedro del Líbano y con un ciprés del monte Sión, siguiendo el *Libro del Eclesiástico*: “Crecí como el cedro en el Líbano / y como el ciprés en las montañas del Hermón” (Sir. 24, 13). En la escena de *La Anunciación*, con su jardín cercado y su corriente de agua, un ciprés se eleva verticalmente hacia el cielo (Fig. 8).

Las referencias a la Inmaculada Concepción de María también pueden rastrearse en la tabla de *La Natividad*. En la misma, san José y la Virgen aparecen arrodillados a ambos lados del Niño, que está tumbado en el suelo sobre un fragmento textil. Esta iconografía triunfa en el arte occidental a partir del siglo XV y en ella se ha visto la influencia de las *Revelaciones Celestiales* de santa Brígida de Suecia (1303-1373).<sup>70</sup> Santa Brígida narra que, durante su peregrinación a los Santos Lugares en 1372, tuvo una visión del nacimiento de Jesús. Vio al “glorioso Niño que estaba en la tierra desnudo y muy resplandeciente, cuyas carnes estaban limpiísimas y sin la menor suciedad e inmundicia” y a la Virgen, que no “sintió dolencia alguna, ni le faltó nada la fuerza corporal” y que quedó “sin darse cuenta, en el mismo estado de conformación de su cuerpo, en que se hallaba antes de llevar en su purísimo seno al Hijo que acababa de nacer”.<sup>71</sup>

En la pintura de Sijena, al igual que ocurre en el texto de santa Brígida, el nacimiento de Cristo queda exento de la sangre y de los fluidos corporales que se asociaban con la impureza. El Niño aparece sin suciedad, lleno de luz,

62. DOMÉNECH (2015: 277).

63. Françoise Thelamon cita ejemplos incluso anteriores, como el *Livre d'Heures de Jacques Le Lieur*, compuesto en Rouen a finales del siglo XV: THELAMON (2011: 21-37). Puede leerse en <https://books.openedition.org/purh/10866#text> [8-8-2023].

64. Fue san Bernardo de Claraval (1090-1153) el que identificó a María con este pasaje del *Cantar de los Cantares*: ALEJOS (2005: 820).

65. Los símbolos tomados del *Cantar de los Cantares* que cita Molanus son: el sol y la luna, la puerta del cielo, el lirio de los valles, el espejo sin mancha, la fuente cerrada, la Ciudad de Dios. A ellos se añadieron el cedro del Líbano, el ciprés del Monte Sión, la escalera de Jacob, la rama de olivo, la torre de David, el rosal o la palmera, entre otros: STRATTON (1989: 34-36). ALEJOS (2005: 820). Fueron diversas las letanías marianas, pero en el siglo XV, Clemente VIII aprobó la *Letanía lauretana*, que era la que se cantaba en la Casa del Loreto, con el fin de evitar tanta variedad: DOMÉNECH (2015: 280).

66. STRATTON (1989: 35-38).

67. STRATTON (1989: 35-38).

68. Ana Ávila sugiere un elemento simbólico más, las granadas que aparecen en los paños de brocado, como el que viste María en esta tabla de *La Anunciación* de Sijena. En el *Cantar de los Cantares* (4, 13), después del jardín cerrado y de la fuente sellada, se habla de un “vergel de granados”. Según esta autora, los padres de la Iglesia vieron en la granada una imagen de la propia Iglesia, porque este fruto contiene numerosos granos, de igual manera que la Iglesia une en una sola creencia pueblos diversos: ÁVILA (1993: 74).

69. *Breviarium secundum ritum Sixene monasterij: Ordinis sancti Ioa[n]nis Hierosolymitan. sub regula beati Augustini*, f. XCIIv. En: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000170893> [8-8-2023]. Este breviario, en palabras de Marco Antonio Varón, fue un hito para el monasterio, pues los textos manuscritos anteriores daban lugar a confusiones y “repetidas turbaciones”: VARÓN (1776: 33). Sobre esta cuestión véase: CEBOLLA (2023: 70-71).

70. Esta influencia del texto de santa Brígida fue defendida por Henrik Cornell. La tesis de Cornell ha sido analizada por OEN (2018: 215).

71. Fragmento de *El Libro de las Revelaciones Celestiales*. En: [https://www.msccperu.org/espirt/santos\\_y\\_sabios/Brigida,%20Santa/Santa%20Brigida%20de%20Suecia,Revelaciones%20celestiales.pdf](https://www.msccperu.org/espirt/santos_y_sabios/Brigida,%20Santa/Santa%20Brigida%20de%20Suecia,Revelaciones%20celestiales.pdf), pp. 538-539 [8-8-2023].



como corresponde a su naturaleza divina. La Virgen tiene un rostro sereno, del que están ausentes la angustia y el dolor del parto (Fig. 9).

Maria H. Oen considera que en el relato de santa Brígida se advierte la influencia de la piedad franciscana y la defensa que dicha orden hace de la Concepción Inmaculada de María. Así, dado que el parto doloroso es un castigo impuesto por Dios después del pecado original, la ausencia de pesares y congojas en el alumbramiento de Cristo constituiría una prueba de que la Virgen está limpia de dicho pecado.<sup>72</sup> La defensa del parto sin derramamiento de sangre de la Virgen se halla también en otras fuentes. Sor Juana de la Cruz (1481-1534) en su obra *El Conhorte* o *Libro del conorte* (conjunto de sermones transcritos y tal vez reelaborados por sus compañeras del convento de Santa María de la Cruz de Cubas, a partir de 1509), alude a la misma cuestión.<sup>73</sup> Así mismo, en la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena se describe el nacimiento indoloro de Cristo del vientre virginal de María, que conserva después del alumbramiento esa misma virginidad,<sup>74</sup> una idea que ya aparecía en el texto apócrifo del *Libro sobre la Infancia del Salvador* 69.<sup>75</sup> Sin embargo, sor Isabel de Villena habla del “purissim ventre” de María, referencia que entronca con una idea que mantiene en toda su obra: la concepción pura de María resulta necesaria para entender a Cristo, que sólo puede encarnarse en un seno inmaculado.

Un segundo ciclo iconográfico es el de la Pasión, que se desarrollaba en la predela del retablo, aunque parte de las tablas que lo configuraban se han perdido y las que se conservan: *Jesús ante Herodes*, *Cristo camino del Calvario* y el *Llanto o Planctus ante Cristo muerto*, han sufrido recortes que, en el caso de la última, son de una enorme envergadura.<sup>76</sup>

En *Cristo camino del Calvario* sobresale la figura de santa Verónica, que se dispone a limpiar el rostro de Jesús con un lienzo blanco en el que quedará impresa su santa Faz (Fig. 10). Una imagen *acheropita*, es decir, no hecha por una mano humana, sino directamente por acción divina. Santa Verónica está muy ligada a la piedad franciscana. El papa Inocencio III, que aprobó la regla de san Francisco, instituyó también su culto, ofreciendo indulgencias a quienes la veneraban. Su presencia en medio de la serie de la Pasión ofrece una “estación de contemplación”. Verónica, como testigo directo de dicha Pasión, invitaba a los fieles, a las religiosas de Sijena en este caso, a detenerse y considerar el rostro torturado de Jesús, a imaginarse en el lugar de la mujer que le ofrece su atención y simpatía.<sup>77</sup> Visualizar los pasos y momentos de esa Pasión de Cristo fue una práctica habitual en el desarrollo de la devoción y religiosidad femeninas.<sup>78</sup> Quizá este papel de la Verónica explique que se incorporara a esta tabla del retablo en una fase posterior del diseño, pues inicialmente, como revela el estudio del dibujo subyacente, no se había contemplado su presencia.

La representación del *Llanto o Planctus ante Cristo muerto* se desarrolla a partir de textos que se enmarcan en el contexto de la *devotio moderna* y, especialmente, dentro de la espiritualidad franciscana que fomentó el cristocentrismo y la visión de un Jesús humanizado, así como la sublimación del dolor de María. Algunos

textos importantes en ese desarrollo fueron las *Meditationes vitae Christi*, atribuidas a Juan de Caulibus; las *Meditationes* de Enrique de Berg; *El Libro de las Revelaciones Celestiales* de santa Brígida o el *Planctus Mariae* del cisterciense Ogiero de Locedio, entre otros.<sup>79</sup> A estas fuentes escritas se añadieron ritos populares como las *Lamentaciones fúnebres* que perduran hasta hoy en Córcega y en el Mediterráneo oriental,<sup>80</sup> así como el teatro sacro y los Misterios medievales. En el siglo XV circuló en España una versión extensa y canónica en castellano de las *Meditationes vitae*

Fig. 9. *La Natividad* (detalle). Museo Nacional del Prado (Madrid).

Fig. 10. *Cristo camino del Calvario* (detalle). Museo de Zaragoza.

72. OEN (2018: 229). En el *Evangelio armenio de la infancia* (9, 4) es Eva quien da testimonio de la virginidad de María y de su naturaleza libre de pecado: “Es verdad, y su virginidad es santa y permanece inmaculada”: *Todos los Evangelios* (2022: 303).

73. SANMARTÍN (2012: 137).

74. VILLENA (1992 [1497]: 353, vol. I). La religiosa valenciana cita el salmo de David (18, 6): “y él sale como un esposo de su tálamo”, palabras que se han interpretado como una afirmación de dicha virginidad. Sobre esta última cuestión véase: SALVADOR GONZÁLEZ (2019: 229).

75. “Ninguna mancha de sangre ha habido en el que nace, ningún dolor ha aparecido en la que da a luz. Virgen ha concebido, virgen ha dado a luz y después del parto continúa siendo virgen”: *Todos los Evangelios* (2022: 211, 224, 247).

76. Se han propuesto distintas reconstrucciones de este ciclo de la Pasión por parte de los especialistas. Puede consultarse: POST (1966: 131-132). NAVAL MAS (1992: 39-49). NAVAL MAS (1999: 217-224). BERLABÉ y PUIG (2000a: 245-263). Véase la reconstrucción del retablo que se propone en este mismo libro.

77. FLORA (2022: 295).

78. LAHOZ (2022: 69).

79. RODRÍGUEZ PEINADO (2015: 3-4).

80. RÉAU (1996: 538, t. 1, vol. 2). Gertrud Schiller cree que el origen de esta iconografía puede estar en las costumbres funerarias orientales y occidentales: SCHILLER (1968: 174, vol. II).



Fig. 11. *Llanto o Planctus ante Cristo muerto*, Bernhard Strigel (ca. 1509). *Llanto o Planctus ante Cristo muerto*. Retablo mayor de Sijena. Colección particular.

*Christi*, titulada *Contemplación de la vida de nuestro Señor Jesuchristo*.<sup>81</sup> En esta obra se describe la posición que ocupan aquellos que rodean a Jesús tras el descendimiento de su cuerpo de la cruz. La Virgen toma su cabeza en el regazo y María Magdalena sus pies, en recuerdo del momento en el que los ungió con perfumes. El resto de los que están al pie de la cruz, —las santas mujeres, san Juan, José de Arimatea o Nicodemo—, se colocan alrededor.<sup>82</sup> Una disposición que pudo seguirse en la tabla de Sijena, aunque la pérdida de gran parte de la misma impide asegurarlo. Una pintura en la que parecen subrayarse las huellas del sufrimiento de Cristo. Resaltan la herida del costado, de la que mana sangre, el profundo orificio dejado por el clavo en la mano o las laceraciones grises impresas a lo largo de su anatomía, resultado de los azotes recibidos. Unas huellas que artistas de los siglos XV y comienzos del XVI recogen con maestría en sus propias creaciones: Michel Pacher, —*Flagelación de Cristo* (1450-1498. Kunsthistorisches Museum, Viena)— o Bernhard Strigel, que representa el mismo tema del *Llanto ante Cristo muerto* que se pintó en Sijena (ca. 1509. Antoniter and Strigel Museum Memmingen, Bavaria) (Fig. 11). También se aprecian esas señales de sufrimiento en el *Santo Entierro* del *Retablo de la Flagelación*, atribuido al círculo de la Visitación y Maestro de Oña (ca. 1490-1494. Museo de Bellas Artes de Asturias, donación de Plácido Arango Arias).

Estas obras concuerdan con el espíritu pietista desarrollado en los textos citados más arriba, que ponen el acento en los tormentos e injurias sufridos por Cristo. Santa Brígida de Suecia (1303-1373) en *El libro de Las Revelaciones Celestiales*, cuenta cómo la Virgen sostiene en su regazo el cuerpo de su Hijo: “Parecía un leproso, completamente lívido. Sus ojos estaban muertos, y llenos de sangre, su boca tan fría como el hielo, su barba erizada y su cara contraída. Sus manos estaban tan descoyuntadas que no se sostenían siquiera encima de su vientre”.<sup>83</sup> En la *Contemplación de la vida de nuestro Señor Jesuchristo*, un texto que pudo llegar hasta Sijena, se explica que María miraba las llagas de las manos y del costado, y “el rostro ensuciado de sangre y de lo escupido” y contemplaba cómo habían penetrado las espinas en la cabeza de Jesús.<sup>84</sup>

Sin embargo, no es posible aseverar de forma contundente que la tabla de Sijena participe plenamente de ese mismo espíritu pietista, extremadamente doliente o patético, no sólo por los recortes que ha experimentado, sino también porque se encuentra en paradero desconocido, lo que impide examinarla y verificar su estado actual y las posibles alteraciones, repintes o mermas, más allá de su visible mutilación, que ha podido experimentar a lo largo de su azarosa historia.

En cualquier caso, una característica común a todas las escenas del *Llanto ante Cristo muerto* es el protagonismo de las mujeres, de ahí que este momento se enmarque dentro de esa corriente de espiritualidad femenina surgida en el marco de la *nueva devotio*.<sup>85</sup> Entre todas esas mujeres destaca la Virgen, que muestra un sufrimiento

81. CÁTEDRA (2005: 83). El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Mss. 9560): <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054139&page=1> [8-8-2023].

82. ¿CAULIBUS? (¿1400-1499?: CXIXv).

83. La descripción de los tormentos de Cristo es transmitida por la Virgen a santa Brígida que la recoge en el libro 1, capítulo 10 de la obra mencionada, *El Libro de las Revelaciones Celestiales*. En [https://www.mscperu.org/espirit/santos\\_y\\_sabios/Brigida,%20Santa/Santa%20Brigida%20de%20Suecia,Revelaciones%20celestiales.pdf](https://www.mscperu.org/espirit/santos_y_sabios/Brigida,%20Santa/Santa%20Brigida%20de%20Suecia,Revelaciones%20celestiales.pdf), p. 17 [8-8-2023].

84. ¿CAULIBUS? (¿1400-1499?: f. CXXr).

85. La reina Isabel fue activa promotora de este tipo de imágenes, como lo demuestran las que adquirió y donó a lo largo de su vida: *Tríptico de Miraflores* (1422-1445. Gemäldegalerie, Berlín), que perteneció a Juan II, padre de Isabel, dedicado a la glorificación de María, protagonista de distintas escenas de la vida de Jesús; *Díptico del Descendimiento y Llanto de las santas Mujeres*, en el que se hace evidente el deseo de destacar el sufrimiento femenino, o la *Virgen con el Cristo de Piedad*, ambas obras de Memling; SÁNCHEZ SÁNCHEZ (2022: 310-313). En Sijena, ese protagonismo de las mujeres en la Pasión de Cristo continúa en la escena de la Piedad, situada en la calle central del retablo de san Pedro. En torno a

emocional más que físico. En esta escena, María se convierte en co-pasionaria (*compassio Mariae*) y participa de los padecimientos experimentados por Jesús. Al respecto, Santiago de la Vorágine subraya que nadie pudo sentir un dolor tan intenso como María, a la que califica de mártir, pues sufrió en su alma todos y cada uno de los tormentos de su Hijo. Cristo, en palabras de san Agustín, inmoló su carne, pero la Virgen María inmoló su espíritu.<sup>86</sup> En la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, la Virgen realiza angustiosas interpelaciones a su Hijo muerto, en las que muestra un profundo amor y un dolor extremo e inconsolable, nacido de la contemplación de su cuerpo maltrecho.<sup>87</sup> Este momento cobra tanta importancia en la obra de la abadesa de la Trinidad que ocupa cinco capítulos completos en los que María invoca a Adán y subraya que la sangre de Jesús ha sido derramada para la redención de su estirpe. En alguno de esos capítulos, María Magdalena tiene un papel relevante, así como diversas virtudes, figuras femeninas que encarnaban dones espirituales que las propias religiosas debían incorporar a la vida conventual.<sup>88</sup> La escena del *Llanto* o *Planctus* es una imagen que acentúa los elementos emocionales o dolientes, buscando la conmoción y la empatía del contemplador, en este caso de las monjas de Sijena. Una identificación con los personajes, especialmente con la Virgen, que conduce a la imitación de su vida.<sup>89</sup> Además, el dolor de Ésta cobra sentido en el plan de redención divina y la Madre de Dios es presentada también como corredentora (*co-redemptrix*). Se cumple así la profecía de Simeón: “y una espada atravesará tu alma” (Lc. 2, 35), una idea que se recoge también en la obra *Contemplación de la vida de nuestro Señor Jesuchristo*, a la que ya se ha aludido, cuando se describe el dolor de la Virgen a los pies de la cruz: “i agora se cumplio en ella lo que le dixo Semeon que muchas vezes le contecio. Mas agora verdaderamente el cuchillo desta lança traspasso el cuerpo del hijo el anima de la madre”.<sup>90</sup> Esta idea nos lleva a plantearnos cómo se “leía” el retablo de Sijena y si esa lectura establecía relaciones entre distintas escenas del mismo, en este caso, entre la tabla de *La Presentación del Niño Jesús en el Templo*, en la que aparece Simeón elevando a Cristo sobre el altar, un anuncio de su futuro sacrificio y una concreción de las palabras recogidas más arriba, y la culminación de dicho sacrificio, con la muerte de Cristo y el dolor lacerante de María. Una relación entre distintas pinturas del retablo que puede entrañar también una antítesis. Holly Flora habla de esta estrategia retórica que se desarrolla en textos antiguos y medievales y que supone el emparejamiento de historias opuestas.<sup>91</sup> Por su parte, Michael Camille, contrapone el amor maternal de María, que se inicia en el momento del nacimiento de Jesús, —en Sijena María contempla al Niño que yace en el suelo—, con el *Llanto* o *Plancto*, —la Virgen se ve atravesada por el dolor ante la visión de su Hijo, cuyo cuerpo yace también en la tierra—. <sup>92</sup> Al nacimiento se opone la muerte y a ésta le sigue el renacimiento, a través de la Resurrección y Gloria de Jesús. Finalmente Matilde Miquel alude a “contrarios aparentes”, a una búsqueda sinestésica que pretende exaltar las emociones para incentivar la oración y la piedad, repetida en algunos textos devocionales.<sup>93</sup>

## Usos y funciones de las imágenes del retablo

Las monjas tuvieron un papel activo en la decisión de qué imágenes se representaban en los entornos monásticos y también en cómo éstas se empleaban en los rituales que determinaban sus vidas.<sup>94</sup> Como se ha dicho al comienzo de este capítulo, la complejidad iconográfica del retablo de Sijena<sup>95</sup> indica que hubo una o más mentes rectoras, posiblemente las propias religiosas del monasterio con su priora María de Urrea a la cabeza, que intervinieron en

Cristo, que yace en el regazo de la Virgen, se concentran las santas mujeres. Ellas son también las primeras que ven el sepulcro vacío en la tabla de una de las calles del mismo retablo. En el caso del retablo mayor, es María Magdalena la primera que ve a Jesús, una vez resucitado, en la escena del *Noli me tangere*.

86. VORÁGINE (1987: 959-962). También Anselmo de Canterbury meditó sobre los sufrimientos de María al pie de la cruz. Sin embargo, fue san Bernardo de Claraval (1090-1153) el padre de la idea de la *compassio Mariae* o pasión de la Virgen paralela a la de su Hijo. San Bernardo concluye que María sufrió una agonía espiritual mayor que cualquier sufrimiento físico, idea que vemos también en Santiago de la Vorágine (1230-1298): DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ (1998: 23).

87. Estas interrogaciones y exhortaciones acerca de los sucesos de la Pasión aparecen ya en la *Vita Christi* de Eiximenis que las denominará, precisamente, “contemplaciones”: MIQUEL (2013: 295).

88. Virtudes como la Humildad o la Pobreza Voluntaria: VILLENA (1992 [1497]: 673-685, vol. II).

89. Lucía Lahoz habla de que este tipo de imágenes desencadenan el *effectum devotionis* o emoción devota que se desarrolla en la Edad Media a partir de la difusión de las *Meditationes vitae Christi* y otros relatos de la vida de Jesús, como los escritos por T. Kempis o Ludolfo de Sajonia. Esa identificación con los episodios evangélicos pervivió a comienzos del siglo XVI, especialmente en ámbitos femeninos: LAHOZ (2022: 74-78).

90. ¿CAULIBUS? (¿1400-1499?: f. CXVIIIr).

91. FLORA (2022: 291).

92. CAMILLE (2005: 128).

93. MIQUEL (2013: 310) y MIQUEL (2022: 371-372). En el retablo de Sijena, además del emparejamiento de escenas opuestas, hay que hablar de detalles que se introducen en algunas tablas y que establecen nuevas conexiones. Así, los claveles de *La Visitación* o las cerezas de *La Presentación de la Virgen en el Templo* son un anuncio de la futura Pasión de Cristo, mientras que el pavo real de esta última escena constituye una promesa de su futura resurrección y una esperanza para la propia redención humana.

94. J. Hamburger habla de este papel activo en la Edad Media, pero su vigencia se mantiene en los inicios de la modernidad, momento en el que los usos devocionales desarrollados en el último período medieval permanecían: HAMBURGER (1998: 18).

95. Un análisis de esa compleja iconografía se ha desarrollado en estas líneas, sin embargo, hay que subrayar que en las distintas tablas aparecen particularidades que contribuyen a aumentar esa riqueza y a matizarla. Así, en la inscripción que figura en el libro que porta san Agustín, protagonista de una de las tablas de los guardapolvos, puede leerse “OSVVS”, tal vez una alusión a san Ambrosio (Aurelius Ambrosius en latín), también representado en el mismo guardapolvo y maestro del propio san Agustín.

la concepción general y particular de cada tabla. Religiosas que conocían el relato evangélico y los textos nacidos al compás del desarrollo de las nuevas formas de devoción. Las monjas constituían, desde la Edad Media, uno de los grupos de la sociedad con mayor destreza visual y capacidad para establecer composiciones y yuxtaposiciones de imágenes. Y es que en el ámbito monástico en el que transcurría sus vidas, la presencia de las imágenes era constante.<sup>96</sup> Además, las imágenes tenían una gran trascendencia en las prácticas litúrgicas y devocionales. Con el desarrollo de la *devotio moderna*, la meditación en torno a la imagen fue una práctica corriente.<sup>97</sup> Los textos citados más arriba, las obras de Ludolfo de Sajonia, de Eiximenis o de sor Isabel de Villena, por ejemplo, proponían una participación afectiva en la vida de Cristo y la imagen resultaba fundamental para lograr este objetivo. La nueva devoción reforzó la combinación de narrativa y visualidad.<sup>98</sup> Así, la meditación y la creación de imágenes mentales como recurso mnemotécnico, ayudaba a la producción de imágenes materiales.<sup>99</sup> Por otro lado, los estímulos sensoriales plásticos, las escenas y figuras representadas en escultura, pintura y en otros soportes, se utilizaron como herramientas para orar, meditar y lograr una comunicación afectiva con lo sagrado.<sup>100</sup> Ludolfo de Sajonia invitaba al lector a hacerse presente en la vida de Jesús, lo cual exigía una inventiva que podía apoyarse en el uso de imágenes devocionales. Se trataba de recrear mentalmente los pasajes de la Pasión para convertirse en testigo presencial de los mismos y comprometerse emocionalmente. Una práctica que se entendían como una “peregrinación espiritual”, asimilable a la visita física a los Santos Lugares.<sup>101</sup>

En algunas obras artísticas vemos la participación activa del fiel en esos episodios de la vida de Cristo. Por ejemplo, doña Leonor de Velasco, abadesa en el convento de Medina de Pomar, fue representada con el hábito de la orden en la escena de *La Flagelación* en el retablo del mismo nombre, atribuido al círculo de la Visitación y Maestro de Oña (ca. 1490-1494. Museo de Bellas Artes de Asturias, donación de Plácido Arango Arias), que ella misma encargó.<sup>102</sup> En el caso del retablo de Sijena, la reina doña Sancha figura en el banco del mismo como parte del *Symbolum Apostolorum* o Credo de los Apóstoles, en el que cada uno de los artículos de dicha oración está representado por uno de ellos. La ubicación del Credo de los Apóstoles en la predela o banco se repite en otras obras de este carácter. Los apóstoles sustentan el retablo, igual que sostienen la Iglesia, de la que constituyen la base. De igual manera, la reina Sancha es la fundadora y a la vez el fundamento del Real Monasterio de Sijena. Es también testigo principal de los sucesos que se narran en el retablo, un modelo a imitar por las religiosas de Sijena y una figura intermedia que las invita a comprometerse, de forma activa y empática, en los episodios de la vida y pasión de Cristo, pero también a identificarse con la Virgen, co-pasionaria y activa protagonista de ese programa de redención que presenta el propio retablo en sus distintas escenas.<sup>103</sup>

Es ese modo de concebir la meditación, que aúna imaginación, fantasía y sentimiento, el que da cohesión a la *Vita Christi* de Isabel de Villena. Una obra que permite entender cómo se utilizaba un texto de este tipo en un ámbito monástico femenino y también la forma en la que se relaciona la palabra y la imagen. Según nos cuenta Agustín Sales, sor Isabel de Villena leía la obra a las monjas en su monasterio y esa lectura lograba enternecer a las oyentes “tan doctamente, i con tanta vivez propone los hechos de nuestro Redentor, i Benditissima Madre”.<sup>104</sup> Todas las fuentes utilizadas por sor Isabel de Villena (apócrifas, bíblicas, patrísticas), eran elaboradas de forma inteligente para ponerlas al servicio de una narración llena de color.<sup>105</sup> *La Vita Christi* de la abadesa de la Trinidad es rica en detalles, en descripciones e imágenes que muestran una gran sensibilidad literaria e incluso plástica. Myriam Criado mantiene que existe una profunda conexión entre las pinturas que sor Isabel de Villena pudo ver en su época y el contenido de su obra y que, en cualquier caso, la religiosa se sirvió del arte pictórico y del texto

96. CAMILLE (2005: 124).

97. La contemplación de la imagen debía conducir a una verdadera contemplación interior, pues se consideraba que el ojo producía impresiones más vivas que el oído y era capaz de generar una identificación emocional del fiel con las figuras sagradas: LAHOZ (2022: 67-71). El lector debía dejarse llevar, mientras leía, al mundo imaginado, interrumpiendo la lectura, para entrar en ese universo de la oración contemplativa: RAMÍREZ FÚEYO (2022: 113).

98. Al respecto, véase: MIQUEL (2022: 358). CABALLERO (2007: 146). Para el caso de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, puede consultarse: CALVO GÓMEZ (2022: 78).

99. Miguel Falomir analiza el papel que, en este sentido, concedió sor Isabel de Villena a la imagen. No se trataba de rezar ante la misma, sino de meditar y plasmar formalmente el fruto de esa meditación: FALOMIR (1996: 333).

100. Se producía, por lo tanto, una relación fluida entre la imaginación, el texto y las artes figurativas: OEN (2018: 216-219). HAMBURGER (1998: 79).

101. SÁNCHEZ SÁNCHEZ (2022: 308-309).

102. También en las *Meditationes vitae Christi*, atribuidas a Juan de Caulibus, se busca que el fiel se imagine a sí mismo como testigo de los hechos relatados y que se involucre emocionalmente en el sufrimiento de Cristo al revivirlo en carne propia: FLORA (2022: 281).

103. Olga Pérez Monzón analiza la tipología del rey, en este caso reina, orante. Estas imágenes subrayaban la piedad regia y el carácter ejemplar de sus actos, y convertía a estas figuras en un modelo que se debe imitar. En ámbitos monásticos como el que nos ocupa, exponían, además, el patrocinio regio del cenobio: PÉREZ MONZÓN (2012: 480-481).

104. SALES (1761: 89).

105. NAVARRO SORNÍ (2022: 528). Hauf i Valls habla de una reelaboración de los materiales a partir de su experiencia personal y de un proceso psicológico de identificación con los personajes: HAUF I VALLS (1990: 335, 396-397). El análisis del propio Albert G. Hauf nos permite entender la riqueza de detalles de la obra de sor Isabel de Villena que se aprecia también en pinturas de su época y de comienzos del siglo XVI. Los fieles, dice Hauf i Valls, se hacían preguntas acerca de cómo vivían, dormían o viajaban los personajes sagrados, lo que les permitía crear una segunda realidad que los aproximaba a unas santas figuras veneradas, que se instalaban de forma permanente en su imaginación. Con ellas, en función de su propio carácter y vivencias, establecían un diálogo íntimo que se ponía servicio de la imitación de sus vidas: HAUF I VALLS (1999: 38-39). Finalmente, Navarro Sorní considera que sor Isabel de Villena expone los temas de forma dramática, con un relato dialogado, casi teatral, que recuerda al auto sacramental: NAVARRO SORNÍ (2022: 528-529).



Fig. 12. *La Presentación del Niño Jesús en el Templo* (detalle). Museo de Zaragoza (Depósito judicial).

narrativo, de las posibilidades que ambos medios poseen, para hacer visible un relato que promoviera la emoción religiosa y la meditación contemplativa.<sup>106</sup> Algunas escenas del retablo de Sijena constituyen una prueba de esa relación, de la materialización de la palabra en imágenes. La viveza y amor por el detalle de la que hace gala sor Isabel de Villena en su *Vita Christi* han sido captados gracias al cuidado dibujo de Rodrigo de Sajonia y reforzados mediante la aplicación del color.

Para la comprensión de las funciones que cumplían las escenas representadas en el retablo mayor de Sijena hay que tener en cuenta, asimismo, las prácticas litúrgicas que tenían lugar en el monasterio. En algunos retablos se advierte que la combinación de temas, que a simple vista puede resultar dispar o aleatoria, se explica por su relación con las celebraciones litúrgicas o paralitúrgicas del espacio religioso en el que se insertaban y en el que esos temas se convertían en el foco de la atención visual.<sup>107</sup>

Según se establecía en la regla del monasterio de Sijena, elaborada por el arcediano Ricardo, más tarde obispo de Huesca, y aprobada en 1188, el día comenzaba antes del amanecer con el toque de maitines. Las dueñas y escolanas entraban en el templo después de vestirse y asearse y allí repetían tres veces el *Padre Nuestro* y el *Credo*. Después cantaban, en tres bloques de cinco, los quince *salmos graduales*, que conmemoraban los que entonaba el pueblo de Israel cuando ascendía en peregrinación a Jerusalén (*cantica graduum* o *canticum ascensionum*).<sup>108</sup> Los artículos del Credo estaban representados en el *Symbolum Apostolorum*, compuesto por una serie de tablas que ocupaban el banco del retablo mayor de Sijena, como ya se ha dicho. En ellas, cada apóstol iba acompañado de un artículo de esa misma oración que rezaban las religiosas en el coro. Las figuras de san Pedro y san Pablo, pintadas de cuerpo entero en dos puertas situadas al principio y al final del cortejo apostólico, portaban el artículo inicial y final, respectivamente, de la oración. Así mismo, en una de las escenas del cuerpo del retablo estaba representada *La Presentación de la Virgen en el Templo*, en la que María sube las gradas de éste cantando esos mismos *salmos graduales* que cantaban cada día las monjas de Sijena. En la escena del retablo mayor se intuye la representación de las quince gradas que corresponden a los quince salmos. Unos escalones que se aprecian con total claridad en el relieve del mismo tema realizado por Gabriel Joly para el retablo de santa Ana del propio cenobio oscense (Fig. 2).<sup>109</sup>

Algunas festividades concretas se celebraban en el monasterio mediante el desarrollo de rituales que incluían demostraciones visuales, gestuales y auditivas. En la llamada *Consueta*, aprobada en 1588, que recogía las ceremonias, usos y costumbres que se venían practicando en el monasterio,<sup>110</sup> se incluye la fiesta solemne de la Purificación de María. En la misma, tenía lugar la bendición de las candelas. Así, concluidas las oraciones entraba el prior con los diáconos al coro de las religiosas sosteniendo el “Cirio de Nuestra Señora encendido”, que podía evocar el que llevaba la Virgen en la tabla de *La Presentación de Jesús en el Templo*. En esa escena estaban pintadas las palabras iniciales del *Cántico de Simeón*: “Nunc dimittiss servum tuum, Domine”, que la cantora entonaba desde que el prior entraba en el coro y durante la distribución de los cirios entre las religiosas (Fig. 12).<sup>111</sup>

106. CRIADO (2022: 113-115). Sobre esta sensibilidad pictórica de la obra de sor Isabel de Villena, Agustín Sales llega a decir que la iconografía de la Inmaculada Concepción “en pie sobre la Luna, vestida de blanco, con manto azul, i juntas las manos sobre el pecho, i en medio del Padre Eterno, i su Hijo, que le ponen la Corona, i sobre ésta el Espíritu Santo en forma de Paloma”, fue ideada por la propia abadesa a partir de sus lecturas de san Bernardo. Así mismo, señala que las religiosas del convento empleaban los ratos libres que les permitían sus ministerios en pintar lienzos de la Vida y Pasión de Cristo y de algunos santos. Sales habla de distintas pinturas que estaban en su tiempo en los claustros del monasterio de la Santísima Trinidad: SALES (1761: 69 y 88-89).

107. CABALLERO (2007: 150). Lucía Lahoz insiste, al analizar el caso de la Edad Media y de la espiritualidad femenina, que resulta imprescindible reconstruir el universo visual de usos, prácticas e incluso gestos que acompañaban a la vida de las monjas, tal como en el mundo germánico ha hecho Jeffrey Hamburger: LAHOZ (2022: 292).

108. RÍOS CONEJERO (2019: 360). RÍOS CONEJERO (2023: 44). En la traducción al aragonés de la regla de Ricardo, se especifica, bajo la denominación *De canticum graduum*, cómo ha de realizarse el canto de los salmos graduales en los tres bloques de cinco salmos comentados: TOMÁS FACI y RÍOS CONEJERO (2023: 95-96).

109. MORTE GARCÍA (2022: 52). Quince escalones que se mencionan en la primera lectura del oficio divino del día consagrado a esta festividad, la de la Presentación de la Virgen en el Templo, tal como figura en el *Breviarium* impreso por Jorge Coci en 1547: *Breviarium secundum ritum Sixene monasterij: Ordinis sancti Ioa[n]nis Hierosolymitan. sub regula beati Augustini*, f. CCCXXr.

110. Varón señala que la liturgia de Sijena estaba sólo impresa en la memoria de las religiosas y que la priora doña Luisa de Moncayo, consciente del peligro de que “un tesoro de tal preciosidad no estaba bien depositado”, se propuso, con la aquiescencia del esguart, recopilar “las mismas ceremonias, usos y costumbres, que, sin variación alguna, continuamente practicaban”: VARÓN (1776: 28-33). Sobre esta Tercera Regla de Sijena o *Consueta* del monasterio, véase: CEBOLLA (2023: 74-76). RÍOS CONEJERO (2019: 370-371). Una de las copias se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Huesca [AHPHU], ES/AHPHU-S/000036. En: [https://dara.aragon.es/opac/app/attachment/ahph?a1=pdf&a=0b/bb/AHPHU\\_S\\_000036.pdf&l0=pdf&l1=0b/bb/AHPHU\\_S\\_000036.pdf&c0=Imagen+Vista&c1=File+Download&a0=Resultados](https://dara.aragon.es/opac/app/attachment/ahph?a1=pdf&a=0b/bb/AHPHU_S_000036.pdf&l0=pdf&l1=0b/bb/AHPHU_S_000036.pdf&c0=Imagen+Vista&c1=File+Download&a0=Resultados) [8-8-2023].

111. AHPHU, *Tercera Regla de Sijena o Consueta del monasterio de Sijena* (ES/AHPHU-S/000036), ff. 46v-47r.