

# UNA SAGRADA FAMILIA EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE ROCAFORT ATRIBUIBLE AL PINTOR MIGUEL DE PRADO

VÍCTOR MARCO GARCÍA\*  
Museo de Bellas Artes de Valencia

## RESUMEN

Entre las escasas pinturas que se han conservado procedentes del antiguo convento de agustinos calzados de Rocafort, destaca por su antigüedad y calidad de ejecución esta tabla representando a la *Sagrada Familia*. Tradicionalmente atribuida al pintor Vicente Macip, una revisión profunda de la obra la revelará como obra indiscutible de Miguel de Prado, pintor activo en Valencia en el primer tercio del siglo XVI.

## ABSTRACT

Among the scanty paintings that have remained proceeding from the former convent of agustinos Rocafort's footwears, this table stands out for his antiquity and quality of execution representing to the Holy Family. Traditionally attributed to the painter Vicente Macip, a deep review of the work will reveal it as Miguel de Prado works, active painter in Valencia in the first third of the XVIth century.

Localizada actualmente en la capilla del Santísimo Cristo de la Providencia de la iglesia de San Sebastián Mártir de Rocafort, supone uno de los testimonios artísticos más importantes de los que se han conservado del antiguo convento de agustinos calzados, asentados en esta población desde 1434. La escasa documentación existente sobre este cenobio no permite, de momento, obtener ningún dato sobre el emplazamiento original de la obra en aquel recinto, aunque atendiendo a su estilo, propio de la pintura valenciana del primer tercio del siglo XVI, resultaría lógico pensar que formara parte de alguno de los altares de las diferentes capillas de la iglesia, cuya construcción coincide cronológicamente con la de la pieza que nos ocupa.

En ella, se representa idílicamente la Sagrada Familia: la Virgen, sedente, con el Niño en su regazo, y San José, a los que en esta ocasión, se les ha sumado San Juan Bautista, niño. Sobre ellos observamos un cortejo de ángeles en diferentes actitudes: dos de cuerpo entero, amenizando la sacra reunión

con instrumentos musicales (con sacabuche el de la derecha y flauta y lira de cuerda frotada el de la izquierda), otro par que se limita a simplemente contemplar la escena, y un último encargado de sostener la corona sobre la cabeza de la Virgen. En un segundo plano es visible un paisaje montañoso con vegetación, en el que se aprecia una ciudad de perfil amurallado con diversos torreones y algunos puentes entre los que discurre un río.

## AUTORÍA

En cuanto a la autoría de la obra, la propuesta que ha tenido mejor aceptación en los últimos años ha sido la planteada por Aguilera Cerni<sup>1</sup> quien, en

\* Becario de Investigación de la Consellería de Cultura, Educación y Deporte de la Generalitat Valenciana.

<sup>1</sup> AGUILERA CERNI, Vicente: "Noticia de una nueva obra de Vicente Macip", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1957, pp. 45-47.

su estudio de 1957, la atribuyó al pintor Vicente Macip, basándose fundamentalmente en el estrecho parentesco de la figura de San José con las principales del *Bautismo de Cristo* de Joan de Joanes, tabla conservada en la Catedral de Valencia y que, hasta fecha relativamente reciente, venía siendo considerada como obra del viejo Macip. La reciente revisión de las figuras de Vicente Macip y Joan de Joanes realizada por Benito Doménech<sup>2</sup> en sendas exposiciones dedicadas a ambos artistas, y un mejor conocimiento de los que trabajaron en Valencia en las primeras décadas del siglo XVI, demuestran el equívoco de Aguilera Cerni en su atribución.

Las características formales de la tabla de Rocafort coinciden plenamente con un importante conjunto de obras que hoy en día se atribuyen al pintor Miguel de Prado, conocido por su colaboración junto a Miguel Esteve en la decoración de los lunetos de la antigua capilla de los Jurados de Valencia, labor que fue llevada a cabo entre 1518 y 1519 por ambos artífices según consta en el contrato publicado por Tramoyeres en 1919.<sup>3</sup> En este conjunto del que actualmente se conserva parte de un apostolado, se reconocen fácilmente dos manos: una (San Pablo, San Juan y Santos Bartolomé y Felipe) de tipos mejor resueltos, formas delicadas, rostros marcadamente ovals y suaves modelados, que debieron ser realizados por Esteve, maestro pintor desde 1510, y otra (San Andrés, San Pedro y Santiago el Mayor) de estilo menos creativo y severo, caracterizado por presentar unos perfiles muy marcados, que debió de ser la de Prado. La comparación de estos fragmentos conservados de la *Capella dels Jurats* con el *Retablo de San Vicente Ferrer* del Museo de Bellas Artes de Valencia, permitió a Carles Soler identificar este artista con el desconocido Maestro del Grifo, propuesta que sigue siendo aceptada por la crítica hasta la fecha.

En torno al retablo vicentino, se han puesto en relación una abundante nómina de obras, algunas de ellas conservadas también en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Leandro de Saralegui incluye en su producción dos tablas, cuyos temas son *San Agustín* y *San Nicolás de Tolentino*, procedentes del convento de San Agustín de Valencia<sup>4</sup>. Catalá Gorgues ya las identifica como de Miguel del Prado, relacionándolas con un *Calvario* conservado también en el mismo museo, e indicando la posibilidad de que fuera del mismo autor y pudiera haber

formado parte de un mismo retablo descabalado<sup>5</sup>. La misma opinión es aceptada, aunque con algunas reservas, por Samper Embiz, quien localiza un *Santiago Apóstol* en el Museo Lázaro Galdiano, semejante en dimensiones, estilo y técnica a la pareja de santos agustinos<sup>6</sup>.

Otras obras importantes que es necesario destacar en la producción de Prado son un *Jesús entre los doctores* y una *Epifanía* en la iglesia de Santo Tomás - durante algún tiempo atribuidas a Yáñez - y dos tablas que representan el *Tránsito de la Virgen*: una actualmente desaparecida, que se encontraba en la iglesia de Villar del Arzobispo, y otra que todavía se conserva hoy en la colección Lassala. Por último, destacar una tabla en la colección Serra de Alzaga que representa a los santos médicos *San Cosme y San Damián*, incluida recientemente en el corpus de obras de este artista por Benito Doménech<sup>7</sup>.

El conjunto es lo suficientemente importante como para permitir definir con bastante exactitud el estilo de Miguel de Prado. Sus obras comparten una idéntica paleta cromática y muestran un estilo severo, de líneas muy marcadas, en unas composiciones en las que conviven las nuevas formas renacentistas de los Hernandos con modelos de la tradición medieval. Resulta muy particular la manera de resolver las carnaciones y los rostros, muy deudora del arte de Fernando de Llanos, ya que sus personajes presentan, en la mayoría de ocasiones, unos rasgos fisonómicos sumamente individualizados. También resulta peculiar su forma de realizar las manos, con

<sup>2</sup> Vid. BENITO DOMÉNECH, Fernando y GALDÓN GARCÍA, José Luis: "Bautismo de Cristo", *Vicente Macip (h. 1475- 1550)*, catálogo de exposición, Valencia, 1997. Y BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Juan de Juanes. Una nueva visión del artista y su obra*, catálogo de exposición, Valencia, 2000.

<sup>3</sup> TRAMOYERES BLASCO, Luis: "La capilla de los jurados de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1919, pp. 73-100.

<sup>4</sup> SARALEGUI, Leandro de: "Para el estudio de dos tablas italianas y varias españolas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1944, pp. 34-37.

<sup>5</sup> CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: "Miguel de Prado", *El Món dels Osona*, catálogo de exposición, Valencia, 1994, pp. 204-207.

<sup>6</sup> SAMPER EMBIZ, Vicente: "Un Santiago Apóstol del Maestro del Grifo en el Museo Lázaro Galdiano, *Goya. Revista de Arte*, nº 265-266, Madrid, 1998, pp. 274-276.

<sup>7</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando: "Santos Cosme y Damián", *La Luz de las Imágenes*, catálogo de exposición, vol. II, Valencia, 1999, p. 440.

unas falanges considerablemente alargadas, y una ejecución de los pliegues de los ropajes definidos acertadamente por Benito como de "textura acolchada" que, de nuevo, ponen de manifiesto la fuerte influencia del arte de Llanos.

La *Sagrada Familia* de la iglesia parroquial de Rocafort reúne toda esta serie de rasgos estilísticos, por lo que a partir de ahora deberá de considerarse sin vacilación como obra suya, constituyendo uno de los trabajos más hermosos y representativos dentro de su producción. Si se establece una comparación entre esta obra y el *Retablo de San Vicente Ferrer* del Museo de Bellas Artes, tal afirmación se verá de nuevo reforzada, pues en ambas obras se puede apreciar el empleo de unos mismos modelos. El rostro del segundo ángel del margen izquierdo de la tabla de Rocafort es prácticamente idéntico al que sostiene el cuerpo del *Cristo Muerto sostenido por ángeles*,



MIGUEL DE PRADO. *Sagrada Familia*.  
Óleo sobre tabla. 97,5 x 66 cm. Rocafort.  
Iglesia parroquial de San Sebastián Mártir.

situado en la parte central de su predela. Ambos están representados en la misma posición y muestran idénticos rasgos faciales y peinado. Los rostros infantiles del Niño y del Bautista son hermanables a los de la pareja de cabezas de serafines alados que flanquean a Dios Padre en el guardapolvo superior del retablo vicentino. Las figuras principales de ambas piezas, San Vicente Ferrer y la Virgen con el Niño, son resaltadas en ambos casos sobre un fondo dorado que las destaca del resto y las dota de un halo de divinidad.

## FUENTES FORMALES

Lo primero que reclama la atención en la obra es el naturalismo de cierta ascendencia leonardesca, que tuvo que ser asimilada por Miguel del Prado a través de la figura de los *Hernandos*. Para la representación de la Virgen con el Niño, Miguel de Prado debió de inspirarse en el del *Descanso en la huída a Egipto*, realizado por Fernando de Llanos en las puertas del retablo mayor de la Catedral<sup>8</sup>. Este modelo, a su vez, recuerda a la *Virgen de los Husos* de Leonardo, obra actualmente desaparecida, pero conocida a través de las diversas copias que de ella se hicieron. La posición del Niño Jesús es más fiel a este modelo que la de la Virgen, apareciendo representado con una pierna encogida y otra colgando, e inclinándose hacia un lado, mientras lo sujeta su Madre con el brazo izquierdo. Resulta curioso el hecho de que los *Hernandos*, en las numerosas interpretaciones que de este modelo realizaron, cubran siempre en mayor o menor grado la desnudez del Niño, mientras que Miguel de Prado lo representa totalmente desnudo, demostrando una mayor fidelidad al modelo de Leonardo.

De igual modo, se hace irresistible establecer una comparación entre la Virgen de Rocafort con la realizada por Fernando Yáñez para la iglesia de San Nicolás, en la tabla que representa a *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. El modelo de Prado muestra una gran dependencia del de Yáñez, sobre todo en la mirada y facciones del rostro: un peinado similar, frente despejada, tabique nasal pronunciadamente recto, boca prieta y unos ojos entreabiertos de mirada

<sup>8</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Hernandos: Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, catálogo de exposición, Valencia, 1998, pp. 78 y 144-147.



MIGUEL DE PRADO. *Retablo de San Vicente Ferrer*.  
Valencia. Museo de Bellas Artes.

pensativa y nostálgica. La ejecución de las manos y la delicada forma en que sujeta las rosas recuerdan muy de cerca a la Virgen de Prado que, curiosamente, porta otra rosa en su mano derecha. Parece, pues, que el pintor realizara una síntesis entre los modelos marianos realizados por los Hernandos para la Catedral y la iglesia de San Nicolás.

También parece haberse inspirado Prado en otros modelos de los Hernandos para realizar los ángeles del cortejo celeste de la parte superior de la composición. Portan la típica indumentaria cortesana de los primeros años del siglo XVI y, tanto en aspectos como el diseño, la composición, el tratamiento de los plegados y el acuchillado de las mangas son muy deudores de los realizados por Fernando Yánez en algunas de sus obras. Sirvan como ejemplo el grupo de ángeles centrales del *Juicio Final* de la Fundación Bartolomé March en Palma de Mallorca, los dibujos de *Niños músicos* conservados en el Museo del Louvre o las *Deidades* del órgano de la Catedral de Valencia, obras del entallador Jaume Vicent, cuyos diseños fueron realizados por Yánez.



MIGUEL DE PRADO. *San Pedro*. Detalle  
Valencia. Museo de la Ciudad.

La figura de San José se distancia del lenguaje formal de los Hernandos y delata un manejo de diferentes fuentes en la misma obra por parte del pintor. Miguel de Prado toma como modelo para la realización de esta figura el de Cristo del *Descenso de Cristo al Limbo*, obra del pintor Sebastiano del Piombo que, actualmente, se conserva en el Museo del Prado. Se puede observar en las imágenes como las facciones del rostro de Cristo y el santo comparten unos mismos rasgos fisonómicos: La posición y volúmenes de cabeza y cuello son idénticos, al igual que el peinado y la forma en que caen los mechones de cabello. También Prado tomará del Cristo de Piombo la mirada baja de ojos entornados, copiando la misma disposición de cejas y párpados. El tabique nasal se muestra en ambas obras recto y pronunciado, y la boca ligeramente entreabierta. De igual modo, es prácticamente idéntica la forma de modelar los plegados de los ropajes, y la ejecución de la mano y el brazo izquierdo. Resulta curioso el poder comprobar, como Miguel de Prado, copió exactamente la mano incompleta del Redentor, tal y como la debió conocer, sin los añadidos de las dos bandas



FERNANDO LLANOS. *Descanso en la huida a Egipto*. Detalle  
Valencia. Catedral, Retablo Mayor.

laterales que actualmente presenta la tabla piombesca. Estos debieron ser añadidos en fecha posterior para agrandar su formato, y en la actualidad ofrecen una visión de la mano completa.

La visión sesgada de la mano, su desplazamiento hacia el lateral derecho de la composición y, en definitiva, la modernidad de la figura de San José, fue sin duda lo que llevó a Martínez Aloy a pensar en que el santo fuera un repinte realizado en época posterior: "Pocas antigüedades pueden admirarse; quizá sea la de mayor estima una tabla de la Virgen, en cuya composición se ha introducido por moderno pintor la imagen de San José, que constituye con las otras figuras un grupo interesante y a la vez insólito, de la Sagrada Familia".<sup>9</sup> Del mismo modo, recordemos que este "moderno San José", sería el que determinaría que Aguilera Cerni adjudicara la paternidad de la tabla

de Rocafort al pintor Vicente Macip, puesto que para la realización del *Bautismo de Cristo* de la Catedral de Valencia, su autor, Joan de Joanes, se inspira en los rasgos faciales del Cristo de Piombo del *Descenso al Limbo*, para elaborar los rostros de Jesús y el Bautista.

La obra que hemos referido de Piombo llegó a la ciudad de Valencia en el año 1521 entre las pertenencias de don Jerónimo Vich, embajador en Roma entre 1516 y 1519. A su regreso de Italia, trajo, entre otras cosas, el gran patio de mármol de Carrara junto con las pinturas de Sebastiano del Piombo del *Nazareno ayudado por el Cirineo* y el retablo-tríptico que en el centro tenía la *Lamentación ante Cristo muerto* y, a los lados, las escenas del *Descenso de Cristo al Limbo* y la *Aparición de Cristo a los Apóstoles*. El empleo por parte de Prado de los modelos formales de Piombo es de suma importancia, pues sitúa la ejecución de la tabla de Rocafort en una fecha siempre posterior al año 1521 y anterior a 1537, año en que el pintor ya se cita como muerto<sup>10</sup>.

Este testimonio viene a corroborar de nuevo la teoría planteada por Benito Doménech de que el más temprano testimonio de la proyección de los modelos de Piombo en Valencia lo proporciona Miguel del Prado<sup>11</sup>. La influencia en la obra del pintor valenciano de los "piombos" de la casa Vich, ya había quedado manifiesta en otras obras de su producción, como por ejemplo el ya referido *Retablo de San Vicente Ferrer* del Museo de Bellas Artes.

## ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

No resulta extraño en la pintura del renacimiento el hecho de poder contemplar en un ambiente idílico y agradable a la Sagrada Familia con San Juan Bautista, niño. Sin embargo, por sorprendente que parezca, no hay que pasar por alto que las representaciones del tema de la Sagrada Familia no fueron

<sup>9</sup> MARTÍNEZ ALOY, José: *Geografía General del Reino de Valencia* (dirigida por F. Carreres Candi), Provincia de Valencia, Tom. I, Barcelona, 1920-1927, p. 1013.

<sup>10</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando: "Miguel de Prado. Retablo de San Vicente Ferrer", *Museo de Bellas Artes de Valencia. Obra Selecta*, Valencia, 2003, p. 94.

<sup>11</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Sebastiano del Piombo y España*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 1995, pp. 56-72.



SEBASTIANO DEL PIOMBO. *Descenso de Cristo al Limbo*. Detalle. Madrid, Museo del Prado.

frecuentes a lo largo de la Edad Media, pues al no haberse basado en los Evangelios Canónicos, corrían el riesgo de haber sido mal vistas por algunos miembros de la Iglesia más estricta<sup>12</sup>.

En los siglos XV y XVI los personajes que generalmente se mostraban junto a la Virgen y el Niño eran Santa Isabel y el pequeño San Juan Bautista. San José no siempre aparecía representado en estas reuniones familiares, a las que con frecuencia gustaban también de acudir los ángeles u otros santos. No es este el caso, puesto que en la obra que nos ocupa aparece representado el santo patriarca. Su presencia tiene más importancia de la que parece, y se presenta casi en un primer plano dispuesto a ocupar el cargo de importancia del que tanto tiempo estuvo relegado: el de esposo de María y padre del Redentor. Porta la vara, su atributo característico, y es presentado en esta ocasión como un hombre joven de cabellos oscuros, rompiendo de esta forma



MIGUEL DE PRADO. *Sagrada Familia*. Detalle.

con la tradición medieval, que gustaba de representarlo bajo el aspecto de un anciano de cabello blanco.

La obra de Prado conservada en Rocafort constituye un ejemplo temprano de esta nueva sensibilidad josefina. Baste como ejemplo ilustrativo de ello, establecer una comparación entre ésta y una *Sagrada Familia* realizada por Miguel Esteve, que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>13</sup>. Aunque entre ellas no debe de haber una gran diferencia temporal, Esteve, que desarrolló su producción al igual

<sup>12</sup> MÁLE, Emile: *El barroco, el arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 281-282.

<sup>13</sup> Museo de Bellas Artes de Valencia, n.º inv. 86. Óleo sobre tabla. Dimensiones: 91,5 x 68,5 cm. La obra procede del Convento de Santo Domingo de Valencia y pasó al museo con la Desamortización. Vid. BENITO DOMÉNECH, Fernando: "Miguel Esteve. Sagrada Familia" en *Cinco siglos de pintura valenciana*, catálogo de exposición, Valencia, 1997, pp. 40-41.



MIGUEL ESTEVE. *Sagrada Familia*. Valencia. Museo de Bellas Artes

que Prado en la Valencia del primer tercio del siglo XVI, nos ofrece una visión completamente distinta del santo: como un anciano y ocupado en sus labores de carpintero, disminuye su importancia, relegándolo a un segundo plano de la composición y dejando en un primer plano a la Virgen con el Niño en compañía de Santa Isabel y San Juan Bautista niño.

Tras esta nueva sensibilidad tuvo que estar la *Suma de los dones de San José*, obra escrita por el dominico Isolanus, impresa en Pavía en 1522, que supuso un aumento generalizado de la devoción al santo patriarca, y no tardó en difundirse por todo el catolicismo, empeñada en mostrar al santo como una criatura angélica dotada de todas las perfecciones. Ésta parecía estar escrita para seducir a las órdenes monásticas, pues se encargaba de destacar entre sus principales virtudes, las de pobreza, castidad y obediencia, convirtiéndolo de este modo en el modelo natural del religioso. De esta forma, fueron los conventos los primeros en exaltar y fomentar su culto<sup>14</sup>.

En cuanto al culto josefino del convento de agustinos de San Sebastián Mártir de Rocafort, tampoco debe pasarse por alto la presencia de Fray Jacobo Pérez, Obispo Cristopolitano, que ocupó el cargo de provincial de la Corona de Aragón en 1455. Personalidad culta y distinguida, el padre general de la Orden de San Agustín le nombró el 15 de marzo de 1485 prior del convento de Rocafort. Entre sus numerosas virtudes, destacaban las de ser devotísimo de la Virgen y de San José, fomentando su culto enormemente en aquellos lugares por los que pasaba, como atestiguan sus principales biógrafos<sup>15</sup>.

Sin embargo, a pesar del interés que supone esta imagen "renovada" de San José en una fecha considerablemente temprana, seguirá ocupando un segundo lugar, dejando la importancia a los verdaderos protagonistas, que son María, como madre de Dios y reina de los cielos, y Jesús, como redentor y salvador del mundo. La Virgen aparece ocupando el espacio central de la obra y mostrando al Salvador en su regazo como si de un trono viviente se tratase, recordando en cierta medida el icono de la *Theotokos*. Los ángeles en el cielo le sujetan la corona, encargándose estos de reforzar la importancia de María como soberana celeste.

Aunque el tema representado en la obra pueda parecernos una simple representación familiar en un momento de la infancia de Cristo, se encuentra en ella un significado velado de especial importancia. La clave para entenderlo está en la flor que porta la Virgen en su mano derecha: una rosa roja. La naturaleza de las flores ha provocado que sean consideradas desde antiguo como símbolos de vida y de regeneración por su época de floración, que coincide con el resurgir de la Naturaleza en primavera, y también de perfección y de pureza espiritual por su belleza. Evidentemente los primeros pueden relacionarse más fácilmente con Jesús, siendo los últimos más acordes con María, pero el verdadero significado que parece querer transmitir es la idea de que "Cristo es la flor y ornato del mundo", tal y como afirmaban Orígenes, Beda, San Agustín y otros Padres de la Iglesia.

<sup>14</sup> MÂLE, Emile: *op. cit.* p. 283.

<sup>15</sup> JORDAN, Jaime: *Historia de la Provincia de la Corona de Aragón de la Sagrada Orden de san Agustín*, tomo I, Valencia, 1712, pp. 240-241.

Si nos centramos más concretamente en la especie de la flor, el tipo iconográfico de la “Virgen de la Rosa”, en el que vemos a María portando una rosa en su mano, está basado en un pasaje de San Bernardo de Claraval, quien destacó por su ardiente propagación de la devoción a la Virgen: “*Quid dicemus de te, o praeclara mater Inter. milieres? Si solem te dixerimus, splendidior es. Si rosam, floridior es*”.<sup>16</sup> La Virgen no es siempre la que aparece portando la flor, puesto que, aunque en menor número, también existen representaciones en las que Jesús es el portador.

Las rosas de pétalos rojos han sido consideradas generalmente como símbolos de la Pasión del Señor. Para San Alberto Magno, la rosa roja simboliza el dolor de María en la Pasión de su Hijo: “*Ipsa [Maria] vero non suo sanguine, sed sanguine Filii rubricata; et ideo quasi rosa: quantum enim Filius passus est corporaliter, tantum ipsa compassa est Filio, quando fides in omnibus defecerat praeter ipsa*”.<sup>17</sup> San Ambrosio ve en ella el símbolo de la sangre de Cristo: “*Carpis rosam, haec est Dominichi corporis sanguinem*”.<sup>18</sup>

Si atendemos a todos estos conceptos, daremos con el verdadero significado de la obra y vemos de forma inmediata cómo la forma en que el pintor representa a los componentes de la Sagrada Familia no ha sido escogida de forma arbitraria y todo encaja perfectamente en una fácil lectura: María con el Redentor en brazos dirige su mirada a la rosa que porta en la diestra, y medita totalmente abstraída sobre la futura Pasión del Hijo de Dios que, con su muerte libraré al hombre del pecado. Se trata del

tema de la “*Compassio Mariae*”, en el que conviven la alegría y encanto de un momento familiar de la infancia de Cristo, con la preocupación interior de la Virgen por la inevitable misión redentora de su Hijo. Un ejemplo ilustrativo de ello son las palabras que María revelara a Santa Brígida: “*Los dolores de Jesús eran mis dolores, porque su corazón era mi corazón*”.<sup>19</sup>

San Juan Bautista, niño, aparece representado en el ángulo inferior izquierdo con sus atributos característicos que, son la piel de camello y el bastón, y su presencia viene a reforzar todo este discurso. El Bautista, con su mirada, requiere la atención del espectador estableciendo con éste un diálogo y reafirmando de nuevo el verdadero trasfondo de la composición por medio de dos vías: la icónica, con la representación del Cordero de Dios, y la escrita, con la filacteria del “*ECCE H[OMO] [AG]NUS DEI*”. La inscripción se encarga de sintetizar el significado de la obra, mostrándonos al Hijo de Dios en su naturaleza humana como el Cordero sobre el cual pesa una amenaza, y que, finalmente, será inmolado en la cruz.

<sup>16</sup> SAN BERNARDO DE CLARAVAL: *Tractatus ad laudem Gloriosae V. Matris*, MIGNE, PL, 182. 1147 C-1148 A.

<sup>17</sup> SAN ALBERTO MAGNO: *Mariale de Laudibus*, Opera Omnia, vol. 36, p. 669, n. 33.

<sup>18</sup> SAN AMBROSIO: *Psalmun CXVIII Expositio*, MIGNE, PL, 15.1.1390.

<sup>19</sup> SANTA BRÍGIDA DE SUECIA: *Celestiales revelaciones de Santa Brigida, princesa de Suecia*, Madrid, 1901, p. 489.