

FUNCIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL SIGLO XV

Sonia CABALLERO ESCAMILLA

Resumen

Durante la Edad Media, las pinturas y esculturas eran denominadas *ymagines* y en ellas primaba la función y el significado por encima del valor estético. Surgían con un fin y sentido precisos y su propia configuración dependía de ello. Por otro lado, el tipo de público para el que se destinaban, incidía en múltiples aspectos de su estructura y programa iconográfico. Presentamos una aproximación a los diferentes usos y significados del arte medieval y a fenómenos propios del período, como el de las copias.

Palabras clave: Uso, público, ortodoxia, devoción, copia.

Abstract

During Medieval Age, both painting and sculpture were named *ymagines* and both had an essential function and meaning which was more important than the aesthetical value. They arose with a concrete aim and their own configuration depended on this aim. On the other hand, the audience to whom they were devoted, had an impact on some aspects of their own structure as wells as their iconographic programme. We show an approach to different uses and meanings of medieval Art as well as to some facts which had place in this concrete historical period, as it is the case of reproductions.

Keywords: Use, public, orthodoxy, devotion, reproduction.

Abordar un tema de estas características es un desafío cuando las dos cuestiones planteadas ya no forman parte ni del imaginario del público actual, ni de las propias obras. Escasas pinturas y esculturas de esta centuria se conservan en el lugar para el que fueron ideadas y, menos aún, cumplen las funciones que se les encomendaron. La condición de obras de arte, en el sentido en que las miramos y admiramos en la actualidad, es relativamente reciente. Los motivos que condujeron a su materialización van más allá de la mera admiración estética, aunque no por ello está ausente. Y en todos los casos, las características estilísticas, formales o iconográficas que acompañan cualquier estudio artístico, están condicionadas por todo el halo cultural existente en torno a su creación, desde el ideólogo de la obra –a veces unido a la condición de comitente–, el artista que traduce los deseos de su cliente aportando

también su genio personal, los motivos que se esconden detrás de una determinada decisión, el contexto histórico-social-cultural que lo condiciona o las propias modas imperantes que dirigen el gusto de los interesados. De este modo, nos proponemos abordar los distintos apartados señalados, bajo una óptica integradora que nos lleve a un mejor y más completo conocimiento de lo que significaron las obras en el momento en que vieron la luz.

Si hacemos un rápido recorrido mental por las realizaciones artísticas medievales en general, y del siglo XV en particular, se comprueba cómo la temática dominante es la religiosa. La razón no hay que buscarla en la condición eclesiástica o no de algunos clientes, sino en las necesidades que se derivan en el conjunto de una sociedad en la que el hecho religioso marca todos los aspectos de la vida, siendo común a gentes de distinta categoría económica, pues, a pesar de que los principales clientes se encuentran en el ámbito de la Corte, la Nobleza y la Iglesia, el público general no sólo tendrá un papel pasivo como receptor, sino que también hará uso de determinadas creaciones artísticas de menor alcance desde el punto de vista técnico, como las estampas. Sin embargo, las motivaciones que impulsarán el ejercicio del encargo artístico serán muy distintas en uno y otro caso. Mientras que los principales linajes ligarán su apellido a empeños de gran exigencia artística y utilizarán las obras como símbolos parlantes del poder y prestigio de la familia, vehículos de transmisión de ideas o soportes de un culto cada vez más individual e íntimo, volcado en la meditación y la contemplación, el público más humilde considerará las grandes creaciones como algo al alcance de los privilegiados, conformándose con imágenes simples que le permitiera desarrollar el más elemental ejercicio religioso. De todos modos, la retórica visual jugó un papel preponderante entre las gentes de toda condición a finales de la Edad Media, pues las necesidades diarias del culto hicieron del libro y las manifestaciones artísticas un instrumento imprescindible en los oratorios particulares, pero también a gran escala en los oficios diarios de las comunidades religiosas dirigidos a una audiencia más amplia. Las celebraciones litúrgicas en el seno de los conventos comprendían oraciones y representaciones de aquello que leían, en las que los propios religiosos tenían una participación activa como actores¹. Pero, aparte del indudable interés que este aspecto tiene para el conocimiento del teatro medieval, la lectura en voz alta de los textos sagrados y la predicación en las iglesias mendicantes con un claro fin didáctico dirigido a las masas populares, se complementaba con las correspondientes imágenes para una mayor efectividad. He aquí que, mientras que los libros escritos tenían una audiencia formada, los *libros sin palabras*², o dicho de otro modo, las imágenes, actuaron como vehículos transmisores de la compleja carga dogmática del soporte escrito, dirigido a un público variado al que se pretendía formar.

¹ MÂLE, E., «Les Rois Mages et le drame liturgique», *Gazette des Beaux Arts*, 2, 1910, pp. 261-270; CASTRO, E. (edición, prólogo y notas), *El Drama Litúrgico, Teatro Medieval*, Barcelona, Crítica, 1997.

² LAHOZ, L., «El libro sin palabras. La lectura iconográfica», Toro, Isabel. (coord.), *Ínsula*, 675; *Libros y lectores en la España Medieval*, marzo 2003, pp. 31-38.

Las imágenes, pues, eran utilizadas por personas de muy diversos ámbitos sociales con finalidades que, a grandes rasgos, se encuentran entre las anteriormente citadas. Actuaban como complemento de la palabra, escrita o hablada, según el tipo de soporte y el espacio en el que se ubicaran. De este modo, la cultura escrita y la visual formaba un conjunto que no debemos desintegrar si queremos acercarnos al verdadero significado del arte en el siglo XV. Esta situación ya fue puesta de manifiesto en un tratado armenio del comienzos del siglo VII:

Todo lo que las Santas Escrituras cuentan, se encuentra pintado en las iglesias... en las iglesias, las orejas escuchan las Escrituras, pero las imágenes son miradas por los ojos e interpretadas al medio de las orejas: y se les comprende por el corazón y se le cree³.

Se demuestra así que la complementariedad entre palabras e imágenes, o la conveniencia de utilizar unas en lugar de otras, llamó la atención siglos atrás, siendo además uno de los temas debatidos en las discusiones sociales del momento, lo que nos permite hacernos una idea del alcance significativo del mismo. De hecho, el origen de la discusión en torno a la imagen se sitúa en la Biblia:

No harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en el cielo, o aquí abajo en la tierra o en el agua bajo tierra. No te prostrarás ante ella ni la servirás... (Éxodo 20, 4-6).

El contenido de este pasaje bíblico provocó una gran polémica en el seno de la Iglesia, dando lugar a una rica literatura sobre el uso litúrgico de pinturas y esculturas, en la que los principales pensadores eclesiásticos se pronunciaron ya a favor ya en contra⁴. Siguiendo una costumbre que también cuenta con ejemplos en la literatura de la Antigüedad, Isaías escribió una *Sátira contra los ídólatras* en la que cuestiona el carácter sagrado de las representaciones religiosas:

Los escultores de ídolos, todos juntos, no son nada; sus obras, que tanto aprecian, no sirven para nada... el que esculpe un dios, funde una estatua que no le sirve para nada... (Isaías 44, 9-24).

Todas estas prohibiciones con una base bíblica sirvieron de plataforma para que los Padres de la Iglesia rechazaran la viabilidad de la imagen como objeto de culto. Su valor como *medium* entre la divinidad y los hombres no fue reconocido hasta que no se superó el período iconoclasta. A partir de ese momento, la Iglesia no sólo aconsejará la propagación de las imágenes religiosas sino que lo convertirá en algo obligatorio. Así, un sínodo reunido en Trêves en 1310 ordena que cada altar consagrado se complete con una inscripción o una imagen del santo a quien

³ Citado por SIRAPIE DER NERSESSIAN, «Un apologie des images du VII^e siècle», *Bizantino*, 17, 1944-1945, pp. 58-69.

⁴ El período histórico en el que más se discutió el problema de las imágenes fue el bizantino. Para más detalles, GRABAR, A., «L'Iconoclasm byzantin», *Dossier Archéologique*, París, 1957.

está dedicado⁵. La propia iconografía y los textos ratifican el triunfo de la facción defensora de las artes plásticas como vías de comunicación con lo sagrado. Se utilizarían, además, como elemento de distinción con respecto a otras religiones, como la judía. El cristianismo será la religión de la imagen por antonomasia y la posesión de representaciones sagradas caracterizará a todas las escalas sociales midiendo, entre otras cosas, el grado de rectitud católica de sus propietarios. Así, los encargados de vigilar la ortodoxia en Sevilla cuando se estableció el tribunal de la Inquisición ordenaban a sus habitantes guardar imágenes religiosas en sus casas:

*Yten, porque es cosa razonable que las casas de los fieles cristianos sean muni-
das y guardadas de la memoria de la pasión de nuestro Redentor Jesucristo y de su
Bendita Madre, queremos y ordenamos que cada fiel cristiano tenga en la casa de su
morada alguna imagen pintada de la cruz, en que nuestro Señor Jesucristo padeció,
y algunas imágenes pintadas de nuestra Señora o de algunos santos o santas, que
provoquen y despierten a los que allí moran a haber devoción⁶.*

En el siglo XV la Península Ibérica era solar de una diversidad social que se traducía en múltiples conflictos. Los enfrentamientos entre judíos y cristianos eran cada vez mayores, sumándose el problema del criptojudasmo. De hecho, la atención se desviaría hacia la figura del converso, sospechoso de practicar ocultamente su antigua religión. La pertenencia a un linaje marcado por algún percance con el Santo Oficio distinguía a cualquiera de sus miembros como posibles judaizantes. Se llegó a sentir tal miedo de la acusación, que los conversos, sinceros y falsos, buscaron medios para demostrar su integridad religiosa. Y aquí entran en escena las imágenes. Para demostrar su sinceridad en la fe de Jesucristo y matizar su verdadera vocación religiosa, utilizaban imágenes religiosas situándolas en las partes más visibles de sus casas con el fin de acallar los rumores que pudieran suscitar sus antecedentes familiares o bien para disimular sus verdaderas creencias. Así, los legajos correspondientes a la Inquisición en Toledo proporcionan numerosas noticias a este respecto, como es el caso de la pareja formada por María y Juan Sánchez, que compraron un par de imágenes religiosas para colocarlas en un sitio muy visible de su casa, con el fin de silenciar las posibles dudas de sus vecinos⁷. Por otro lado, el *díptico de la Crucifixión* de la catedral de Palencia de Pedro Berruguete fue encargado por fray Alonso de Burgos⁸, de familia de conversos. En el tema elegido, se incide sobre el carácter mesiánico de Cristo, el sacrificio por los hombres y, por tanto, su salvación. Finalmente, y por señalar un último ejemplo, el descendiente

⁵ CASSAGNES, S., *D'Art et d'Argent: les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIV^e-XV^e siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 73.

⁶ PEREDA, F., «El debate sobre la imagen en la España del siglo XV: judíos, cristianos y conversos», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XIV, 2002, p. 60.

⁷ Documento conservado en el Archivo Histórico Nacional. Inquisición de Toledo, leg. 184, n.º 2. Citado por RÁBADE OBRADÓ, M.^a P., «Unir y separar: algunos efectos socio-religiosos de la acción inquisitorial durante el reinado de Isabel I», *Arbor*, CLXXVIII, 701, mayo, 2004, p. 75.

⁸ SILVA MAROTO, P., «Pedro Berruguete en Castilla», *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno* (Palencia 24, 25 y 26 de abril). Diputación de Palencia, 2004, p. 35.

de conversos D. Fernando Álvarez de Toledo y Zapata, Secretario y Consejero Real de los Reyes Católicos, y su mujer D.^a Aldonza de Alcaraz, encargaron un retablo dedicado a la vida de Santa Catalina y a la Pasión de Cristo para su capilla de Santa Catalina en la parroquia del Salvador de Toledo⁹. Pero además, aunque ha pasado desapercibido a la crítica, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña se conservan las sargas que sirvieron de alas al retablo¹⁰. Junto a cuatro escenas de la vida de la santa, cabe distinguir la Epifanía y la representación de los dos principales apóstoles, San Pedro y San Pablo. Tres temas que el genial Pedro Berruguete ya había pintado para las puertas del órgano de la iglesia de Santo Tomás de Ávila, sede del Tribunal de la Inquisición a instancias de fray Tomás de Torquemada¹¹. También en ese mismo contexto, una escultura de Santa Catalina ocupa uno de los laterales de la portada de ingreso al templo abulense. Sobre el mensaje inquisitorial implícito y la exaltación de la fe en Jesucristo ya hemos dado cuenta en otros estudios¹², no obstante no debemos pasar por alto la utilización de unos mismos temas para expresar un credo religioso. Si a ello unimos que los episodios de la vida de Santa Catalina elegidos por D. Fernando Álvarez de Toledo ponen en evidencia su tenacidad en la defensa de la fe católica y el triunfo de ésta sobre los paganos, constituyéndose en modelo a seguir para combatir las herejías, comprenderemos que existían unas fórmulas iconográficas concretas para transmitir una determinada tendencia religiosa. La tensión social que se vivía en materia de fe así lo exigía. Por tanto, a la incuestionable función devocional y de prestigio de muchas obras, unido al simbolismo funerario de otras, hay que añadir un uso más, como elementos de identificación religiosa. La legitimidad de las imágenes religiosas como instrumentos de culto fue uno de los temas debatidos en las disputas públicas entre hebreos y cristianos. El ataque de los primeros hacia las representaciones de la divinidad fue uno de los detonantes que llevaron a la Iglesia Católica y los miembros del Santo Oficio a ordenar la adquisición de piezas de este tipo y su exposición en las casas particulares¹³. Constituían una prueba de sinceridad religiosa y, por ello, estuvieron en manos de cristianos sinceros que reafirmaban, de este modo, su fe, pero también de falsos conversos que hacían un uso manipulador del arte para ofrecer ante los ojos de los demás el sentimiento de una creencia que, en realidad, no compartían. Una situación que se dará también en la centuria siguiente como lo demuestra el proceso inquisitorial que se siguió en Cuenca contra el escultor Esteban Jamete en

⁹ Citado por MARÍAS, F. y PEREDA, F., «Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor?», *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁰ Están registradas con el siguiente número de inventario MNAC/MAC 71428. En la actualidad estamos trabajando sobre este conjunto.

¹¹ CABALLERO ESCAMILLA, S., «Las sargas de Pedro Berruguete en el Museo del Prado: eslabones de un mensaje inquisitorial» (en prensa).

¹² CABALLERO ESCAMILLA, S., «Iconografía del prestigio: la escultura monumental del Convento de Santo Tomás de Ávila en el contexto inquisitorial hispano», *Res publica*, nº 18, año 10, 2007, pp. 395-413.

¹³ PEREDA, F., «El debate sobre la imagen...», *op. cit.*, pp. 59-79.

el que un testigo, Isaac de Juni, declaró que «se le ha visto imágenes en su casa porque es oficial» y que «le vio en su casa crucifijos e otras cosas de su oficio de imaginarias», unas manifestaciones que demuestran hasta qué punto la posesión de imágenes podía tildar a su dueño de cristiano fiel¹⁴.

En otro orden de cosas, la función más conocida y citada del arte medieval es la didáctica. El punto de partida son las famosas palabras del Papa Gregorio el Grande, con las que calificaba el arte medieval como *Biblia de los iletrados*. Esta frase ha sido utilizada en exceso, llegando incluso a simplificar el verdadero alcance de la producción artística medieval. Aunque la intención de instruir a los fieles está presente en gran parte de las realizaciones no es la única. La Iglesia tuvo en cuenta la importancia de las imágenes desde una doble funcionalidad, por un lado didáctica pero también teológica, traducándose en la propia creatividad artística en representaciones de tipo narrativo si se pretendía enseñar, o bien icónicas destinadas a la adoración, devoción y empatía con el fiel. Las imágenes por sí mismas no eran suficientes, sino que la labor pastoral de los hombres de Iglesia era necesaria para crear una formación de base en la popular audiencia que le permitiera llegar a comprender *lo visto y no visto* de las representaciones. Aunque la preponderancia de lo escrito –y por extensión de lo escuchado– sobre lo visual ha oscilado dependiendo del momento histórico¹⁵, no tardó en reconocerse un mayor atractivo de la pintura y su eficacia más profunda en el culto:

Pues la pintura parece conmover la mente más poderosamente que la escritura. Presenta los acontecimientos ante la vista, mientras que la escritura los retrotrae a la memoria, por así decir, por audición, la cual conmueve menos la mente. Esta es la razón por la cual en las iglesias no otorgamos tanta veneración a los libros como a las imágenes y pinturas¹⁶.

La propia iconografía refleja el mayor atractivo de la imagen sobre el texto. En el marco de la *Misa de San Gregorio*, la presencia de libros en las manos de los participantes y el extraordinario protagonismo de la aparición de Cristo acaparando la atención de todos los presentes, pone de manifiesto la superioridad de lo visto sobre lo leído. Los Padres de la Iglesia, y después Santo Tomás, defendieron esta posición, destacando la capacidad de la pintura para conmover el alma en detrimento del texto¹⁷.

¹⁴ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, p. 30.

¹⁵ En el primer período medieval, se daba más importancia a la escritura que a la pintura: *la escritura es más valiosa que la forma ociosa del cuadro y ofrece al alma más belleza que la falsa pintura...* Rabano Mauro (776-856). Citado por BARASCH, M., *Teorías del Arte: de Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza Forma, 1996, p. 65.

¹⁶ *Ibidem*, p. 66.

¹⁷ Más detalles sobre la cuestión de la imagen en Santo Tomás en WIRTH, J., «Structure et fonctions de l'image chez Saint Thomas d'Aquin», *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident Médiéval*, París, Le Léopard D'Or, 1996, pp. 39-59.

Sin salirnos del campo didáctico del arte, sus posibilidades pedagógicas fueron aprovechadas también por los filósofos para explicar sus teorías. Uno de los casos más conocidos es el de Nicolás de Cusa. Admirador de Roger van der Weyden, a quien calificaba como *maximus pictor*, utilizó una imagen de la *Santa Faz* en su obra *Visión de Dios* para ilustrar, y a la vez aclarar, el contenido abstracto de su explicación¹⁸, es decir, la misma situación que se daba en el seno de la Iglesia y, dentro de ella, entre las Órdenes Mendicantes. Los grandes misterios de la fe católica, principal tema en los debates de orden religioso, como la *Encarnación*, no podían ser comprendidos sin recursos lingüísticos, pero tampoco sin los correspondientes aderezos visuales. Por ello, los frailes empleaban una lengua vulgar y se servían de obras artísticas, bien pictóricas o escultóricas, para hacer accesible la esencia de lo que predicaban desde el púlpito. La necesidad de mostrar y demostrar el contenido de su mensaje oral llevó a San Bernardino de Siena a utilizar en sus sermones una tabla en la que estaba escrito el nombre de Jesús en oro sobre fondo azul rodeado de una corona de rayos¹⁹. Esto se hizo extensible a otros predicadores que utilizaron las portadas esculpidas de iglesias y catedrales, retablos y pequeñas tablas como manifestación visual de lo que expresaban mediante palabras.

No obstante, el gran público no era el único receptor sino que los profesionales de la religión utilizaban las representaciones artísticas como guías espirituales y un medio de enseñanza propio. Los programas escultóricos desarrollados en los claustros o los ciclos de pinturas diseminados por sus muros, muchas de las cuales se encontraban en zonas únicamente accesibles a la comunidad, tuvieron esta finalidad. El carácter ejemplar y su función devocional está fuera de toda duda. Es el caso, por ejemplo, de los frescos pintados por Fra Angelico en el convento de San Marcos de Florencia. El hecho de que aparezca un religioso como testigo anacrónico en todas las escenas de la vida de Santo Domingo inciden en su carácter de modelo²⁰. De todo ello se deduce el valor didáctico de las imágenes, no sólo como medios de adoctrinamiento popular, sino también entre los profesionales de la religión. La pertenencia a una determinada Orden no implicaba únicamente llevar un tipo de hábito, sino que exigía una formación inicial a nivel intelectual. Por ello, disponían de todo un dispositivo visual y escrito en el que desarrollaban un programa iconográfico para ser recibido en el seno mismo de la comunidad²¹.

¹⁸ CRAIG, H., «Realism and symbolism in early flemish painting», *The Art Bulletin*, march, 1984, pp. 588-602.

¹⁹ HUIZINGA, J., *Otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Forma (12.ª reimpresión), 1994, p. 286.

²⁰ HOOD, W., «Saint Dominic's manners of praying: gestures in Fra Angelico's cell frescoes at St. Marco», *The Art Bulletin*, June, 1986, vol. LXVIII, n.º 2, pp. 195-206.

²¹ Incluso los monumentos funerarios de los miembros destacados, aparte de la evidente simbología funeraria de pervivencia social y salvación, se utilizaban como pantalla didáctica. Es el caso del sepulcro de D.ª Constanza de Castilla. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., «El sepulcro de D.ª Constanza de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica», *Archivo Español de Arte*, 245, 1989, pp. 47-59.

El uso del arte por todo tipo de público, laico y religioso, exigió una adaptación de acuerdo con su funcionalidad y recepción. La situación afectó al tamaño de las obras que no sólo presidieron los altares principales de las iglesias sino que también pasaron a ocupar el frente de oratorios privados, formando parte de una devoción privada y particular, lo que les valió el nombre de imágenes de devoción. Esto hace que rápidamente asociemos el término con retablos o esculturas de pequeño tamaño sin que se aproxime a la realidad. En verdad, los retablos de grandes proporciones también serían soportes de una devoción, aunque colectiva, no por ello distinta a la que se podía ofrecer en una capilla particular. Las transformaciones en el propio culto influyeron de una forma directa en el carácter y tipología de las obras. El movimiento espiritual conocido como *devotio moderna*²², originario del Norte de Europa, basado en una oración íntima y personal, en una correspondencia directa con la divinidad, exigió un arte religioso más próximo y familiar al fiel. Uno de los libros más conocidos es el *De imitatione Christi* de Thomas a Kempis como así lo demuestra su presencia en las bibliotecas más importantes. En el libro segundo se pone de manifiesto que el reino de Dios está entre nosotros, buscando una divinidad más próxima. Es más, el tema dominante de los primeros capítulos es la intimidad con Jesús²³. En este tipo de culto, jugaban un importante papel las artes plásticas pero también los libros, miniados o no. En la Epístola *De vita et passione Domini nostri Jhesu Christi*, Jean vos de Herusden recomendaba una lectura de meditación constante a sus religiosos durante todos los días de la semana²⁴. La utilización de determinados libros en la práctica de la meditación estaba regulada por un orden rítmico de lecturas, dependiendo del momento del día y las fechas del año²⁵. Pero la efectividad no era completa si no se contaba con el correspondiente apoyo visual. San Buenaventura en 1260 resaltaba el importante papel desempeñado por las artes visuales como recordatorios y guías de los fieles en sus acciones devotas²⁶ y así es demostrado por la propia iconografía, en la que abundan las representaciones de donantes ante reclinatorios en el momento de haber detenido la lectura para meditar ante un grupo artístico, traducción visual de lo que acaban de leer.

La jerarquización de los textos mediante los tamaños, colores y formatos de las letras, servía para señalar las partes importantes y secundarias, guiando la lectura

²² A este respecto son de obligada consulta los estudios de Post, R. R., *The Modern Devotion. Confrontation with Reformation and Humanism (Studies in Medieval and Reformation Thought, 3)*, Leiden, 1968; RINGBOM, S., *Les images de dévotion XII^e-XV^e siècle*, París, Gérard Monfort Éditeur, 1995, p. 101; HARBISON, «Visions and meditations in early Flemish painting», *Simiolus*, 15, 1985, pp. 87-118.

²³ AXTERS, St. O. P., *La spiritualité des Pays-Bas. L'évolution d'une doctrine mystique avec une liste des traductions françaises des auteurs néerlandais*, Lovaina, 1948, p. 107.

²⁴ *Ibidem*, p. 115.

²⁵ CÁTEDRA, P. M. y ROJO, A., *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia de libro y de la lectura, 2004, p. 130.

²⁶ LIEVENS-DE WAEGH, M. L., «Les sujets des oeuvres», *Les Primitifs Flamands et leur temps*, sous la direction de Brigitte de Patoul y Roger van Schoute, Tournai, La Renaissance du livre, 2000, p. 187.

de una manera ordenada²⁷. Esto sirve tanto para los libros utilizados en el marco de las celebraciones litúrgicas como para aquellos que formaban parte de una devoción particular. Aunque con un lenguaje distinto, las artes plásticas tuvieron sus propios medios para resaltar las distintas jerarquías y guiar la contemplación del espectador, probablemente para un mismo fin que los textos. En las portadas de los templos, en las que se despliegan amplios y complejos programas de escultura monumental, en los trípticos o en los retablos con gran número de escenas, el orden, el color, el tamaño y la disposición dentro del mismo conjunto, intentan guiar la atención del espectador en una determinada dirección. En el caso de los trípticos, dependiendo de la fecha litúrgica se mostraban abiertos o cerrados, mostrando unas escenas u otras. Frecuentemente, la cara externa de las alas estaba pintada en grisalla en relación con la época del año en que se mostraban, la Cuaresma. Una vez abierto, los distintos episodios eran situados en un orden preestablecido, es decir, el mismo sistema que el señalado para la lectura religiosa. La oración se imponía como una obligación cotidiana no sólo para los religiosos, sino también para los laicos, de tal manera que *no merecen nombre de religiosos, ni religiosas, ni de personas espirituales los que a lo menos una vez al día no se ejercitan en esto*²⁸.

No sólo las pinturas participaban en la liturgia sagrada, también las esculturas eran soportes de cultos representativos cuyo alcance significativo ha perdido vigencia hoy al quedar reducidas a objetos de disfrute estético en las colecciones de algún museo. Cumplían un activo papel en las representaciones teatrales que tenían lugar en el interior de los templos. No sólo destacaron como un importante recurso didáctico, sino también como fuentes de inspiración para las representaciones artísticas. Es el caso de los Cristos con las extremidades articuladas o las imágenes de la Virgen con el Niño, adoradas por fieles o religiosos que interpretaban el papel de los Magos en las escenas de la Epifanía²⁹. El carácter popular de los personajes, sus gestos y movimientos quedaban fijados en la retina de los artistas, reflejándolos después en sus realizaciones³⁰. Por otro lado, el número de leyendas sobre esculturas a las que se les otorga propiedades humanas y pinturas que cobran vida³¹, atestiguan el protagonismo que tuvieron en la vida cotidiana, no sólo de la clase religiosa sino también entre los laicos. Las imágenes llegan a ser objeto de un trato cercano al de un ser humano recibiendo gestos de amor, aunque también hostiles, sufriendo incluso ataques físicos. De ello, es un buen ejemplo el castigo infligido a determina-

²⁷ CÁTEDRA, P. M. y ROJO, A., *Bibliotecas...*, *op. cit.*, p. 130.

²⁸ Se han conservado tratados en los que se ordena explícitamente el ritmo de las oraciones. Un ejemplo son el *Tratado de oración* de Mariana de San José o la *Guía de pecadores* de Luis de Granada. *Ibidem*.

²⁹ WIRTH, J. (dir.), *L'Image et la production du sacré*, París, Méridiens Klincksieck, 1991.

³⁰ Un ejemplo, de entre muchos, es la tabla central con la *Epifanía* del tríptico Portinari, en la que el excesivo realismo de los pastores, sus gestos y actitudes tienen su origen en las representaciones teatrales del mismo tema.

³¹ No hace falta citar obras como *Las Cantigas* o numerosas leyendas de repertorios hagiográficos como *La Leyenda Dorada*. Para conocer ejemplos de la Antigüedad pagana, consúltense los citados en KRIS, E. y KURZ, O., *La Leyenda del Artista*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1995, pp. 63-78.

dos santos por no cumplir una petición dirigida por los fieles, o el caso de la *Santa Faz*, considerada como la verdadera efigie de Cristo en la que no ha mediado mano humana alguna. Las facultades otorgadas a las obras fueron utilizadas, incluso, para la defensa de dogmas religiosos. De todos es conocida la polémica surgida en torno al tema de la Inmaculada Concepción, con argumentos a favor y en contra por parte de franciscanos y dominicos, respectivamente. El converso Jetzer en Berna aseguraba que la Virgen de un grupo de la Piedad del monasterio dominico de Berna hablaba y lloraba porque el hecho de que se la considerase Inmaculada era un privilegio que anulaba el prestigio de su Hijo³². Era una manera de plantear el apoyo de la Virgen a la postura de los dominicos en contra del dogma.

En conclusión, lo que hemos pretendido destacar es la variedad de funciones que tuvieron las obras de arte en la Edad Media. Presentes en todos los ámbitos de la vida cotidiana del siglo XV, nos permite hacernos una idea del uso y significado que tuvieron en el momento de su génesis, muy lejos de la pasividad a la que han sido sometidas hoy día. Formaban parte activa de la religiosidad de la época y eran objetos parlantes en la medida en que portaban un mensaje comprensible para el público medieval, aunque no podemos decir lo mismo en el presente.

SOBRE COPIAS, RÉPLICAS Y EVOCACIONES

Si hay que señalar un período histórico y una zona geográfica marcada por la proliferación de copias y réplicas ése es, sin duda, el siglo XV y los antiguos Países Bajos meridionales³³. El éxito de un modelo determinado, su contenido simbólico o la condición de la persona que lo encargó, provocó la ejecución, casi en serie, de copias y réplicas a partir de un prototipo original. Las razones que conducían a un encargo de esta naturaleza podían ser múltiples y variadas pero en todas ellas subyacía un mismo objetivo, ser fiel al modelo, no sólo en lo referido al aspecto formal sino, aún más, al contenido significativo que lo envolvía hasta apropiarse de su esencia interna y, como ya advirtió el profesor Moralejo, imitarlo y sobre todo «significarlo»³⁴. Aunque parezca una contradicción, una copia podía ser al mismo

³² El desenlace de la historia fue el descubrimiento de que las supuestas lágrimas de sangre estaban pintadas y la condena a muerte de varios frailes dominicos. SCHMID A. A., «Hans Fries et son temps», *Hans Fries un peintre au tournant d'une époque* (Villiger, V y Schmid, A. A., eds.), Lausanne, 2001. Citado en YARZA, J., «Algunas reflexiones sobre iconografía en Pedro Berruguete y su época», *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno, op. cit.*, p. 252.

³³ Ha trabajado el tema de la copia, entre otros, Hélène Mund. Entre sus muchas publicaciones, se puede consultar, aparte de su Tesis Doctoral inédita titulada *Copie et traditionalisme dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles* (Université de Louvain, curso académico 1991-1992. Realizada bajo la dirección de R. van Schoute) dedicada exclusivamente a esta problemática, el artículo «La copie» en *Les Primitifs Flamands et leur temps, op. cit.*, pp. 125-142.

³⁴ A este respecto, véanse las reflexiones expuestas por el profesor Serafín Moralejo en su artículo «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios* (Homenaje al profesor Serafín Moralejo Álvarez), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, tomo II, pp. 75-96.

tiempo un original, siempre que el ejecutor fuera el mismo artista. De hecho, debemos ser prudentes en la utilización de una terminología actual, puesto que conceptos como los de creatividad u originalidad no estaban en la mente, ni de los artistas ni de los comitentes, del mismo modo que no se les puede aplicar el de falsificación³⁵. Pero, ¿qué intenciones podían motivar una demanda de esta clase? Se pueden resumir en dos: razones de tipo devocional, de prestigio social pero también por el valor y el éxito de una determinada imagen, por encima de lo que ésta representara³⁶. La capacidad de adaptación de un determinado modelo a un rito de tipo cultural, como podían ser las imágenes marianas utilizadas en infinidad de celebraciones litúrgicas de carácter colectivo o en la intimidad del culto privado, sin menoscabar la atracción de raíz estética –no ausente en la tradición medieval– que podía generar o el mensaje que podía trasladar, fomentaron la reproducción, total o parcial, y la evocación de determinadas composiciones en multitud de técnicas y ámbitos, susceptibles de variaciones en función del contexto y de la misión que se les encomendara. No obstante, la decisión de realizar copias, en el sentido más amplio del término, podía surgir en el mismo taller, siendo en este caso una motivación de índole económica. El éxito de determinadas fórmulas podía procurar a los artistas ingresos seguros, de ahí que realizaran versiones de obras conocidas sin encargo previo y, por tanto, destinadas al comercio libre. Una vez adquiridas, el cliente se encargaba de individualizarlas distinguiéndolas con sus armas o la inclusión de su retrato. Basta con echar un vistazo a la producción de dos de los pintores más presentes en las colecciones de la clientela hispana del siglo XVI, Adrian Insenbrant y Ambrosio Benson³⁷. El desarrollo de técnicas mecánicas de reproducción, como el calco perforado o la plantilla³⁸, les permitió propagar fieles versiones de un mismo tema destinadas al comercio de exportación. De este modo, disminuía la creatividad pero se aseguraban las ventas.

A veces, el origen de la copia no era un encargo, sino que llegaba a formar parte de una colección como un regalo. El rey Fernando el Católico donaba, con cierta asiduidad, copias y réplicas conservando el «original» para él. Es el caso de la *Fuente de la Vida* de Van Eyck, de la que se encontró una réplica en el monasterio del Parral de Segovia. Fue copiada varias veces, como indicó Antonio Ponz en su *Viaje*³⁹.

³⁵ El concepto de falsificación está ausente en el caso de los maestros antiguos puesto que otras eran las intenciones tal y como lo definió BRANDI, «Falsificazione», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venise-Rome, 1958, tomo V, pp. 313-315.

³⁶ PHILIPPOT, P., «La fin du XV^e siècle: origines d'une nouvelle conception de l'image», *La Peinture dans les anciens Pays-Bas XV-XVI siècles*, París, 1994, pp. 93-94.

³⁷ Son autores de muchos trípticos o tablas de devoción conservadas en numerosas parroquias españolas, como las provincias de Segovia, Burgos, Salamanca o El Barco de Ávila. Vid. LAVALLEYE, *Les primitifs flammands. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles. Collections d'Espagne 1*, De Sikkel-Anvers, 1953, tomos I y II.

³⁸ Una descripción de las distintas técnicas aplicadas en MUND, H., «La copie», en DE PATOUL, B. y VAN SCHOUTE, R. (dirs.), *Les Primitifs Flamands et leur temps*, op. cit., pp. 125-142.

³⁹ En el capítulo referente a la catedral de Palencia ofrece una descripción iconográfica de una pintura conservada en la capilla de San Jerónimo que califica de «estilo antiguo, o dígase alemán, al

Asimismo se cuentan numerosas versiones del *San Lucas pintando a la Virgen* de Van der Weyden, repartidas entre Munich, San Petersburgo y Brujas⁴⁰. Ciñéndonos al territorio abulense, *La Inclusa* custodiaba un tríptico, cuyas características formales y técnicas lo ponen en relación con el círculo de Hans Memling. Es más, una de las alas laterales en la que se representa la *Presentación en el Templo*, es una réplica de otra similar que se conserva en el Museo de Brujas. Finalmente, citaremos la *Virgen con el Niño* de Petrus Christus conservada en el Museo del Prado, aunque procedente del monasterio de El Risco en el término de Villatoro, de la que existe, al menos, una réplica más⁴¹.

No conviene confundir una copia con una réplica, siendo estas últimas más frecuentes. Las réplicas presentan prácticamente la misma composición y técnica, aunque con algunas diferencias visibles. En el último caso citado, el prototipo de la *Virgen con el Niño* hay que buscarlo en la obra de Dirk Bouts, la original de una serie repartida por toda la geografía española. A veces son copias libres en las que se ha conservado las figuras de la Madre y el Hijo, modificándose el fondo pero con el mismo espíritu de base. Petrus Christus llevó a cabo, al menos, otra versión conocida de ésta. Una de ellas es la citada del Museo del Prado y la otra engrosa los fondos de una colección privada. Hay que destacarlo como un modelo de gran éxito devocional, aunque debemos añadir también razones de prestigio. La obra de Bouts forma parte de la colección que la reina Isabel legó a la Capilla Real de Granada. El deseo de tener una misma obra que la Reina llevó a muchos miembros de la nobleza a encargar una semejante. Ésta puede ser una de las explicaciones del éxito del modelo en España⁴², si bien no debemos dejar de lado las razones de tipo devocional. La noticia más antigua al respecto es la correspondiente al encargo del Conde d'Étampes a Petrus Christus de tres copias de *Notre-Dame de Grâces* de Cambrai en 1454. El yerno de Felipe el Bueno deseaba tener varios ejemplares de una imagen venerada por su origen sagrado. Por las mismas razones, las *Vera Effigies* eran pintadas en serie. Muchas veces no respondían a encargos particulares sino que formaban parte de un conjunto nacido en el mismo taller y dispuestos para su venta directa. La *Virgen con el Niño* y la *Santa Faz* fueron los modelos que más éxito tuvieron. Los grupos de la Madre y su Hijo presidían multitud de edificios públicos y particulares de las antiguas ciudades flamencas, como es el caso de

modo de Durero» que coincide con la *Fuente de la Vida* del Museo del Prado y añade «es pintura rara y estimable de la cual he visto algunas copias en Castilla...». PONZ, A., *Viaje a España*, Madrid, Aguilar Mayor, 1988, vol. XI, p. 470.

⁴⁰ MARTENS, D., «Du Saint Luc peignant la Vierge à la copie des maîtres: la "norme en acte" dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles», *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXXIV, 2005, pp. 3-50.

⁴¹ Aunque hay una confusión en cuanto al número de versiones. Algunos autores han señalado otra más. En la revista *Art News* del mes de enero del año 1931 (p. 7) se reprodujo un tercer ejemplar. Citado por MARTENS, D., «Le Maître des portraits Baroncelli: un élève de Petrus Christus?», *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, 30, 1995, p. 87, nota 25.

⁴² Se conservan varias obras en Nueva York, Florencia y San Francisco que parten del original de Bouts, atribuidas al mismo pintor o a su taller. MUND, H., «La copie», *op. cit.*, p. 128.

Brujas donde, incluso hoy día, están presentes en muchos de sus rincones, y como principal objeto de veneración se importó a la Península.

El origen de la faz de Cristo hay que buscarlo en el modelo de un gran maestro. Parece ser que Van Eyck pintó una *Santa Faz*, conocida por una gran número de copias, como la que se conserva en el Museo de Brujas atribuida al mismo pintor. Sería el original de Van Eyck el que marcaría la pauta a seguir en esta iconografía. Lo mismo podemos decir de la *Virgen con el Niño*, cuyo modelo fue un original de Van der Weyden, al que se siguió, directa o indirectamente, en muchas representaciones del mismo tema.

El fenómeno de la copia se aceleraría a través de la stampa y el grabado. La llegada de este material, más económico y fácilmente transportable, a los talleres hispanos, explica la utilización de determinados esquemas y composiciones de origen norteyuropeo en la pintura hispana. Es el caso de *La muerte de la Virgen*, procedente del monasterio de la Sisle y conservada en el Museo del Prado, relacionada con el círculo del *maestro de Ávila*⁴³. A pesar de ser el procedimiento más frecuente en la transmisión de motivos y composiciones, el grabado no fue el único vehículo. Las reuniones y encuentros de los artistas en las ferias, así como el intercambio de libros de modelos entre los diferentes talleres fueron también claves en la expansión de determinadas fórmulas, como veremos⁴⁴. Esto no implica que se realizaran copias exactas de los modelos sino que, en muchas ocasiones, los préstamos se limitarían a un único detalle o al tipo de composición general, es el caso de la Virgen del retablo de Nuestra Señora de Gracia en la catedral de Ávila, en el que se han tenido en cuenta fórmulas de Weyden o Bouts sin ser un calco exacto⁴⁵. En términos musicales diríamos que los artistas realizaban *variaciones de un tema*. Aunque podían partir de una base común, la forma de interpretarlo o evocarlo podía variar en función de una determinada sensibilidad, ya surgiera directamente del artista o fuera impuesta por el cliente.

En definitiva, otros son los usos, funciones y percepciones que generaron las obras en su contexto original, una circunstancia aletargada en el transcurso de la historia que es preciso recuperar para obtener una imagen más nítida y fiel del pasado.

⁴³ Ya Joaquín Yarza propuso la intervención de dos artistas en el retablo de la Sisle, hoy desintegrado en el Museo del Prado. A uno de ellos lo identificó con el *maestro de Ávila*. Así lo hace constar en YARZA LUACES, J., *La Edad Media. Historia del Arte Hispánico* II, Madrid, 1980, p. 420; *ídem*, «Los “Lejos” en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares», *Los Paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, p. 51, nota 29.

⁴⁴ En Alemania se han conservado algunos libros de modelos del siglo XV. La utilización de este material explica la expansión de algunas composiciones por diferentes países, como por ejemplo la representación de la Virgen en un ábside. BAZIN, G., «L'Esprit d'Imitation dans l'Art Flamand. Le thème de la Madone dans une abside», *L'Amour de l'Art*, tomo XII, 1931, pp. 435-500.

⁴⁵ La Madona Durán de Van der Weyden conservada en el Museo del Prado tuvo un gran éxito entre los clientes y artistas hispanos. Muchas veces se recurría a un modelo de gran prestigio internacional para aprovecharse de parte de su gloria. MARTENS, D., «Le rayonnement européen de Rogier de la Pasture (vers 1400-1464), peintre de la ville de Bruxelles», *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, tomo 61, 1996, p. 15.

