

**METÁFORAS VISUALES DE LIBERTAD FEMENINA EN DOS
RETABLOS DE FINALES DEL S. XV: EL DE ALABASTRO
INGLÉS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL Y EL DE
FERNANDO GALLEGO (ARCENILLAS, ZAMORA)**

Josemi LORENZO ARRIBAS
Universidad Complutense Madrid

A Victoria Howell

La iconología puede ser un documento a nuestro alcance para acercarnos al imaginario de una sociedad cualquiera. Además de la función estética que las obras de arte persiguen, aspecto que en este caso es el que menos nos interesa, en seguida nos surgen dos vertientes que entran de lleno en el campo de la interpretación, una doble función del arte figurativo, que podríamos llamar respectivamente pedagógica y especular: por un lado, a través de las obras de arte se recogen las prácticas sociales de la época en que se encuadra la fabricación o creación de un objeto cualquiera con pretensiones artísticas; y por otro, se lanza un mensaje a esa misma sociedad, ofreciendo una pauta de comportamiento, sea para seguirlo, sea para denostarlo. Ésta última función, prescriptiva o prohibitiva, es el campo más fructífero para la hermenéutica feminista, del que aquí planteamos una propuesta para analizar obras artísticas.

En el siglo XV se desarrolla un nuevo modelo de religiosidad, la devotio moderna, definida, a los efectos que nos interesan, por estrategias femeninas de recodificación y apropiación de patrones culturales que se expresan, en sus líneas maestras, en la privatización de la piedad y en la personalización de la relación con lo divino, prescindiendo en lo posible de mediaciones clericales (*masculinas*), privilegiando prácticas novedosas como la oración mental y alejándose de formulismos litúrgicos férreamente ritualizados. Esta nueva religiosidad conllevaba otros objetos auxiliares para

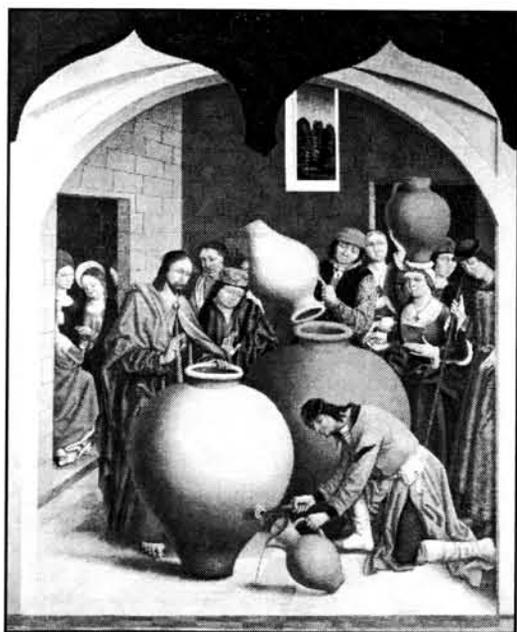
el culto, no convencionales, entre los que hallamos los pequeños retablos, aptos para estancias particulares de proporciones no monumentales, capillas, cámaras, lugares de reunión de cofradías, hermandades... Obviamente fueron también pronto un medio de ostentación social, y por ello se exigen cada vez materiales más nobles y exclusivos en su factura: la madera y la piedra se sustituyen por plata, marfil..., y alabastro. Sus pequeñas dimensiones se explican por fragilidad del material, su factura de una sola pieza, y la función privada a la que se destinan, lejos ya de la contemplación masiva en enormes naves o ábsides. A este modelo responde uno de los retablos aquí analizados, el de Cartagena¹. El retablo zamorano, por el contrario, fue pensado para presidir la capilla mayor catedralicia.

La gran popularidad de estos objetos devocionales acrecentó en tal medida su demanda que condujo a la industrialización de su manufactura (*sólo las familias más pudientes se pudieron permitir obras de autor y no de taller*). Es conocido que la nueva religiosidad fue muy bien acogida por las mujeres, y fueron ellas uno de los grupos sociales que más demandó obras de esta naturaleza, porque su carácter "*doméstico*" las insertaba en el espacio que tradicionalmente habían ocupado. No es de extrañar por ello la gran abundancia de figuritas en alabastro de las santas más populares: Catalina, Úrsula, Margarita etc..., y por supuesto, de la Virgen, a cuya biografía se consagra el Retablo anglo-cartagenero.

Vamos a analizar desde este encuadre algunas de las escenas seleccionadas de los dos Retablos que traemos aquí a colación: de una parte, un Retablo de alabastro de origen inglés, pero conservado en la Colegiata de Cartagena (*Murcia*) hasta su ingreso al Museo Arqueológico Nacional de Madrid (*MAN*)²; de la otra, el fastuoso Retablo, obra de Fernando Gallego y su taller para la capilla mayor de la catedral zamorana, y comprado y custodiado en la imponente iglesia parroquial del pueblo zamorano de Arcenillas³ desde principios del siglo XVIII⁴. Ambos datan de finales del siglo XV⁵. No sé si propongo una nueva lectura de ciertas escenas de ambas series, pero sí puedo afirmar que en algún caso nada hay escrito en este sentido, a pesar de la evidente falta de concordancias narrativas con respecto a las fuentes escritas que servían de marco de autoridad para las descripciones iconográficas.

1. El Retablo de Arcenillas: escena de "Las bodas de Caná".

Éste es el caso, por ejemplo, de la tabla que nos va a ocupar. Por conocido el episodio, evito repetirlo con minuciosidad, pero sí voy a recordar qué papel ocupan las mujeres dentro de él. El evangelista Juan (2, 1-2), exclusiva fuente canónica que nos transmite el suceso, nombra lacónicamente a María como la única mujer presente en la escena de la conversión del agua en vino: "*Et die tertia nuptiae factae sunt in Cana Galilaeae, et erat mater Iesu ibi*". Después vendría el conocido pasaje de "*haced lo que Él os diga...*". Frente a otro tipo de referencia bíblica, este acontecimiento no se nos refiere en el resto de los Apócrifos⁶.



Las Bodas de Caná (Retablo de Arcenillas, de Fernando Gallego)

En su lectura plástica de la famosa escena, Fernando Gallego, o su taller, reformula una serie de motivos de tal modo que este nuevo enfoque ilumina nuestro conocimiento de la "*historia de las mujeres*". Como era de esperar, estos aparentes detalles han pasado desapercibidos para la crítica, a pesar de la importancia que a nuestro parecer tienen. La situación es la siguiente: además de las personae y objetos tradicionales de esta representación (*las tinajas, Jesús, María y otros personajes que acompañan la escena*),

hay tres vanos: una ventanita a través de la cual se deja entrever la naturaleza, y dos puertas, que parecieran de alcobas. Una apenas se ve y en la otra, sobre un suelo ligeramente a desnivel, departen cuatro mujeres, sentadas: una de ellas es la Virgen. Es decir, observamos con claridad un entremujeres de finales del siglo XV por más que no son las únicas mujeres de la escena, pues otras dos aparecen portando las cántaras del agua que pronto habría de convertirse en buen vino. Curiosamente María no figura en la escena principal, contradiciendo a Juan, por tanto. De un total de trece personajes la mitad (*seis*) son mujeres.

¿Quiénes serán las mujeres que hablan con María, nimbada una, tocada otra...? A mí me sorprendió en un primer momento que dicha reunión está en actitud de conversar, y que las representadas se muestran como ajenas al suceso principal de la composición. Considero que forma una buena metáfora para la historia de las mujeres, ya que la escena de la alcoba parece actuar desde un análisis compositivo como un segundo punto de fuga, o (*en nuestra interpretación*) un punto de fuga simbólico, que nos arrebatara de la escena principal y nos dirige a otros mundos o, mejor, a otra forma de estar en el mundo, único para unos y para otras. A pesar de que la composición de la tabla nos centre desde una primera mirada en los reflejos del barro que producen los grandes volúmenes redondeados de las dos tinajas mayores, las dos vasijas menores y un jarro, a pesar de que la importancia jerárquica de Cristo y lo conocido de la escena nos sugiera una lectura tradicional, la interpretación que proponemos privilegia la escena femenina porque aparece adosada en la composición a la figura protagonista de la tabla y del ciclo relatado en el Retablo: Cristo. Inconscientemente, los ojos nos dirigen a lo que parece a primera vista una escena marginal, periférica.

La composición de la tabla es muy interesante y merece un análisis más detallado: las mujeres parecen no existir, y nadie las mira. Tampoco entran en diálogo con el espectador, como sí otros personajes de la escena principal, recurso muy utilizado en otras tablas de la serie de Arcenillas, pero ellas forman una escena autónoma, que no precisan del resto para cobrar sentido. Es muy curioso que María no esté integrada en la escena principal porque en el relato de Juan conversa con Jesús, lo que obviamente no le era desconocido a Fernando Gallego (*que se incluye a sí mismo en primer plano, autorretratándose como el sirviente que recoge el vino*

que sale de la tinaja). La escena, por tanto, puede ser leída como un *hortus conclusus* inverso, donde la escena principal (*por canon y por composición*) queda arrinconada en los límites de lo sabido, y el *cubiculum* periférico, aparentemente constreñido, se abre a los infinitos campos de lo imaginable, lo no-dicho, donde el muro delimitador actúa como separación física y simbólica que encierra o protege (*aquí es nuevamente una cuestión de interpretación*) a quienes se sitúan en el interior de su recinto. Acrecienta el interés del porqué de la inclusión de esta escena integrada en las "Bodas de Caná" alguna descripción reciente del Retablo, donde se nos dice que "[L]a tabla tiene un original diseño que atribuimos a la dirección de Gallego, si bien su ejecución pertenece a alguno de sus colaboradores" ¿Trabajaría alguna mujer o alguien dotado de una especial sensibilidad en el taller del famoso artista castellano?, ¿debemos considerar responsable al propio Fernando Gallego de este guiño metafórico?



Lámina 2. *Las Bodas de Caná* (detalle).

La historia de las mujeres se podría representar como ese espacio que está siempre presente junto al resto de la historia (*que aquí sería la escena completa*), pero en un plano distinto, otro. Un espacio liminar, fronterizo, excéntrico a la escena que se nos presenta como principal. Y ahí, en esa locación periférica, encuentra su principal legitimación y su eficacia simbólica. Aburridos/as de la tediosa recurrencia del paradigma historiográfico tradicional es precisamente de los márgenes de donde emergen nuevos puntos de vista, renovadas revisiones que, lejos de acomodarse en la subsidiariedad, en su calidad de apéndice prescindible, problematizan la interpretación de la escena global volteándola, estableciendo nuevos puntos de fuga, compositivos y simbólicos, historiográficos en nuestro caso.

De todo esto, nos hablan las cuatro mujeres, en una frecuencia (*permítaseme el símil radiofónico*) que hasta ahora no hemos sido capaces de sintonizar. Pero que ya estaba emitiendo desde antiguo.

2. El Retablo de Cartagena.⁸

Cuatro escenas de las siete que se conservan del Retablo alabastrino nos sirven para los propósitos de rastrear metáforas visuales de libertad y autonomía femenina a finales del siglo XV, periodo muy interesante en que todavía subsisten resabios medievales, con los otros valores nuevos del Renacimiento que conforma "*un orden sustentado por los padres, a pesar de que en la reelaboración del modelo de género femenino intervinieran ahora más voces de mujeres que antaño*"⁹.

2.1. El nacimiento de la Virgen.

Frente a la necesidad de refinadas herramientas hermenéuticas que precisaba el Retablo de Arcenillas para su interpretación, las escenas pertenecientes al Retablo de alabastro de Cartagena, profundamente feminizadas y virgocéntricas, se muestran mucho más evidentes. La primera de ellas, el motivo del nacimiento de la Virgen responde al modelo iconográfico tradicional quattrocentista tan en boga. Ciertamente, la representación del nacimiento a la vida (*sea de la Virgen, sea del propio Jesús*) son contextos simbólicamente propicios para la feminización de la escena¹⁰. Desde tiempo

inmemorial, y también en los siglos XV y XVI, las mujeres eran las encargadas de asistir a la parturienta y a la criatura recién nacida, oficio cuasi profesionalizado que se mantendrá en ambientes rurales hasta nuestros días y que sólo declinará al final del Antiguo Régimen con la cientifización de ese cometido (*ginecología, obstetricia etc...*). Hasta esa usurpación, los lugares y ambientes donde los seres humanos llegaban al mundo eran espacios de mujeres, transición necesaria del obviamente femenino vientre materno al espacio exterior, de hombres y de mujeres: al mundo. No obstante, esta ginecotopía, perfectamente representada en su esquematismo en la escena del Retablo por la domesticidad del mobiliario que rodea el ambiente (*la cuna, el silloncito*) y la solícita actitud de las parteras (*todos los personajes son mujeres*), sufrirá ya reformulaciones medievales con la inclusión del personaje masculino, la figura del padre (*Joaquín o, en el caso del Nacimiento de Jesús, José*), por más que dicho rol sea simbólico porque, según la doctrina, nunca medió contacto carnal ni en la generación de María ni en la de Jesús. Este nuevo modelo iconográfico se impondrá en el periodo contrarreformista en consonancia con la importancia que irá tomando la familia nuclear.



Nacimiento de la Virgen (Retablo inglés de Cartagena, MAN)

La significativa vinculación de estos tópicos con las mujeres se refuerza recordando que hubo también colectivos de mujeres que tenían culturalmente excluida la maternidad real, pero que ritualizaron esta señal de identidad. Así, en los monasterios femeninos medievales se dramatizaron estas escenas, como en el de Las Huelgas Reales (*Burgos*), donde, según canta la cantiga 361 de Alfonso X el Sabio¹¹, las cistercienses en la noche de Navidad recostaban una figura de la Virgen en una cama¹², simbolizando los cuidados previos que las matronas ofrecen a la parturienta. Una vez reclinada, las monjas arrodilladas se ponían en derredor suya, y allí, en una ocasión, fueron partícipes del milagro de presenciar cómo la figura inanimada mudaba la color del rostro y se revolvía en el lecho simulando contracciones.

El momento narrativo en que está captada la escena de esta representación (*que podríamos enlazar con la también feminizada alcoba de la tabla de Arcenillas*¹³) parece que es el inmediatamente anterior al que glosa Isabel de Villena en su *Vita Christi*, refiriéndose a la concepción de María: "E, com l'hagueren faixadeta, donaren-la en los braços de la sua mare. La qual, veent aquella cara tan desijada, alegrà's de goig inrecontable; e, besant-la ab gran delit..."¹⁴

2.2. La educación de María.

La feminización de este Retablo se subraya y complementa con otras escenas, como apuntábamos al principio. Particularmente interesante es aquella donde Santa Ana enseña a leer a la Virgen, su hija. No es casualidad que la encargada de la instrucción de la pequeña sea su madre Ana y no Joaquín, habitual instructor según establecen los Evangelios Apócrifos y la propia Leyenda Dorada de Santiago de Vorágine (*s. XIII*). Este alejamiento de fuentes tan conocidas como utilizadas hasta la saciedad en la Edad Media requiere una explicación. El Renacimiento ofreció a las mujeres de las clases acomodadas la posibilidad de una educación refinada que incluía la lectura y, como recomiendan muchos tratadistas (*uno de ellos, contemporáneo a la data de estos dos Retablos, el agustino Martín de Córdoba en su Jardín de nobles donzellas*)¹⁵, también la escritura. Es una época donde se muestra activa la famosa Querrela de las Mujeres, tendente a desnaturalizar las vetustas teorías sobre el rol de cada sexo y a acentuar la importancia de la educación como instrumento de emancipación personal y comunitario. No olvidemos que la

naturaleza industrial de estas composiciones en alabastro predefinía un público potencial ya seleccionado (*el que se podía pagar estos objetos suntuarios para la devoción privada*), pero a la vez relativamente amplio. La inclusión de objetos como éstos en los inventarios de muchas mujeres nos demuestran que ellas eran buenas "*consumidoras*" de este arte pret-a-porter¹⁶.



La educación de María (Retablo inglés de Cartagena, MAN)

Las mujeres, tradicionales educadoras y responsables de la socialización de la prole en sus primeros años de vida, y en concreto las mujeres madres, reclaman también su competencia en la enseñanza de esas artes como la escritura de las que hasta entonces se las había intentado apartar. Sería impensable la inclusión del motivo de la madre maestra enseñando a leer en la iconografía románica o del primer gótico, así como del mismo modo este modelo caerá en desgracia con la reacción tridentina¹⁷. La aparición de la Virgen de esta guisa, como educadora, siendo María la imagen del arquetipo femenino occidental por excelencia, legitimaba tales prácticas, funcionaba como *exemplum* y, a la vez, nos permite documentarlas como no excepcionales.

2.3. La Anunciación.

El anuncio de Gabriel a María se convirtió en un verdadero topos iconográfico con muy pocas variaciones en su formulación, quizá porque este pasaje figura en el canónico Evangelio de Lucas (I, 28), sin tener que recurrir esta vez a los socorridos Apócrifos en busca de detalles biográficos que los relatos neotestamentarios omiten. Nuestro Retablo se inserta plenamente en la tradición: María, nimbada y coronada, es sorprendida dentro de su casa leyendo (*nuevamente*) en un reclinatorio situado bajo un dosel, según el gusto mobiliario de las casas de finales del siglo XV. Dios Padre insufla su Espíritu que, en este caso, remata en forma de paloma, símbolo de la tercera persona trinitaria. Sólo se conservan las alas del ángel porque el resto se ha perdido.



Anunciación (Retablo inglés de Cartagena, MAN)

Se advierte en esta escena de interior el necesario jarrón de azucenas (*lilium candidum*), simbolizando la pureza de esta virgen que no deja de serlo ni antes, ni durante, ni después de la concepción. Una filacteria expresa el mensaje del enviado: *Ave gratia plena: Dominus tecum*, si bien

en este caso la lectura se presenta un tanto dificultada por la mala conservación. Aprovecho para corregir un absurdo error que acompaña la lectura del conocido saludo angélico. Hasta ahora se han propuesto inexplicablemente dos lecciones erróneas del rótulo: *Ave gra[tia] invicta*, y *Ave gra[tia] Maria D[omi]ne*¹⁸, carentes de sentido, siendo su lectura correcta la estricta fórmula litúrgica *Ave gra[tia] plena D[omi]n[us] [tecum]*. La rotura de la filacteria parece que ha impedido observar, hasta ahora, a los investigadores su continuación en torno al jarrón de azucenas, donde podemos leer *be[nedicta tu in mulieribus]*.

2.4. La Natividad-Adoración de la Virgen.

Para finalizar, no podemos dejar de referirnos a la encantadora escena de La Natividad. Nuevamente otro contexto de nacimiento. En ella, y recogiendo las versiones no autorizadas de distintos evangelios apócrifos, observamos al Niño dentro de la vesica¹⁹ siendo adorado por sus padres y las otras dos figuras femeninas²⁰. El impuesto esquematismo conceptual incluye en la figura del ángel astróforo (*hoy inexistente*) una alusión a la posterior y más conocida Adoración: la de los Reyes Magos. Hemos de notar que el protagonismo compositivo de la escena indudablemente lo continúa ocupando la Virgen, figura mayor en escala al resto y situada en el eje de la escena. Aquí José está en actitud de reverencial respeto, por más que otras tradiciones tardomedievales ya incluían la humana turbación y sospecha que habría de sentir el resignado "padre"²¹, como estas contemporáneas coplas del Auto del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo de Gómez Manrique (*ca. 1465*), escritas para un público de mujeres: el del monasterio de clarisas de Calabazanos (*Palencia*):

*¡O viejo desventurado!
Negra fue la dicha mía
en casarme con María
por quien fuesse desonrado.
Yo la veo bien preñada;
no sé de quién ni de cuánto;
dizen que d'Espiritu Santo,
mas yo desto non sé nada .²²*



Natividad-Adoración de la Virgen (Retablo inglés de Cartagena, MAN)

Pero no es éste el caso de nuestro Retablo, con un apuesto José, aunque en segundo plano, apoyado en su cayado y participando del homenaje al recién nacido que, como Salvador, muestra los dedos índice y medio de la mano derecha juntos y estirados, recogiendo la mejor tradición popularizada por los modelos románicos.

3. Últimas consideraciones. La última metáfora.

Así pues, estas cinco representaciones, analizadas desde la perspectiva de la diferencia sexual nos muestra un abanico de metáforas visuales femeninas de la libertad de que también gozaron las mujeres de finales del cuatrocento. Todas conforman ángulos diferentes de posibles ginecotopías. Una libertad metaforizada en espacios físicos y simbólicos, desde ubicaciones plenamente codificadas en femenino, contextos de nacimiento, de reuniones de mujeres, contextos de educación y transmisión de saberes por línea femenina, el espacio privado de la mujer lectora y, por último, la Natividad, donde

María, la partera judía y la donante (*mujeres de variadas épocas, tamaños, credos y condiciones socio-simbólicas*) se extasían ante la contemplación del fructus ventris, enmarcado en lo que parece otra metáfora de la feminidad: *El que es la Vida emerge en altorrelieve de aquello que provoca la vida. Quien es incommensurable cabe en el pequeño, pero abierto al infinito, cubículo femenino*²³. José (*carente de nimbo, detalle no menor*), si no mero comparsa, no parece que le corresponda un papel mucho más relevante que el concedido a la mula y al buey (*desaparecidos hoy*) que acompañaban la escena.

Finalmente es factible especular con la posibilidad de que una humanista y escritora como Teresa de Cartagena, que nació en esa ciudad en el seno de una de las principales familias locales y en ella vivió en la segunda mitad del siglo XV, hubiera disfrutado de la contemplación de este mismo Retablo alabastrino²⁴. Una mujer que se dedicó a recrear espacios textuales de libertad femenina, que tendría una pieza en casa y en su convento con doseles y escritorios para leer y estudiar, para estar a solas y con la inspiración, y que con toda certeza entró en diálogo y affidamento, en relación significativa, con otras mujeres contemporáneas²⁵. Muchas veces, y no parece una temeridad afirmarlo, dichas tertulias discurrirían en estancias aparte de miradas y oídos inquisidores masculinos²⁶. Estancias-otras, periféricas sólo a efectos de canon hegemónico (*lo veíamos en la tabla de Arcenillas*), donde todo es y se ve y se lee y se representa de otra manera.

Atisbar ese ginopaisaje a partir de estas piezas-testigo ha sido nuestra única intención con estas líneas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA, S.: "Relieves ingleses de alabastro en España: ensayo de catalogación". *Archivo Español de Arte*, 1971, vol. XLIV.
- ASSAS, Manuel de: "Relieves de la iglesia de Santa María la Vieja, de Cartagena". *Museo Español de Antigüedades*, 1974, vol. III, pp. 257-277.
- BARNAY, Sylvie: *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*. Madrid; Encuentro Ediciones, 1999.
- "Cantigas de Santa María". METMANN, Walter (ed.), Madrid; *Castalia*, vol. III, 1989.

- Datos documentales para la historia del arte español. III: Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca):* FERRANDIS, José (ed.). Madrid; CSIC, 1943.
- El códice de las Huelgas.* ASENSIO, Juan Carlos y LORENZO, Josemi (eds.). Madrid; Alpuerto, 2001.
- FELIPE FERRERO, Felipe: *Las 35 tablas de Arcenillas (s. XV). Su historia y su mensaje.* Valladolid, 1991.
- FRANCO MATA, Ángela: *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España.* Murcia; Cajamurcia, 1999.
- FRANCO MATA, Ángela: *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica.* (2ª ed.) Madrid, 1993.
- GOLD, Penny Schine: *The Lady and the Virgin. Image, Attitude, and Experience in Twelfth-Century France.* Chicago; The University of Chicago Press, 1985.
- GÓMEZ MANRIQUE: "La representación del Nacimiento de Nuestro Señor, a instancia de doña María Manrique, vicaria en el monesterio de Calabaçanos, hermana suya". En: SURTZ, Ronald E. (ed.). *Teatro castellano de la Edad Media.* Madrid; Taurus, 1992.
- ISABEL DE VILLENA: *Protagonistes femenines a la "Vita Christi".* CANTAVELLA, R. y PARRA, Lluïsa (eds.). Barcelona; laSal, 1987.
- Las Edades del Hombre. Estampas y memorias.* Madrid; Incafo, 1990.
- Las Edades del Hombre. Remembranza:* Zamora, 2001.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi: "Del jardín de Edén al Jardín de nobles donzellas: ideología y sometimiento en el siglo XV". En: ORTEGA, P., RODRÍGUEZ, Mª J. y WAGNER, C. (eds.). *Mujer, Ideología y Población. II Jornadas de roles sexuales y de género.* Madrid; Ediciones Clásicas, 2000, pp. 239-268.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi: "Un feminista sereno y un misógino progresista en Castilla (1474-1583): des/autorizaciones de las mujeres en la tradición agustiniana". En: CERRADA, Ana I. y SEGURA, Cristina (eds.). *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida.* Madrid; Al-Mudayna-AEIHM, 2000, pp. 147-160.
- LOZANO ESTÍVALIS, María: *Las imágenes de la maternidad. El imaginario social de la maternidad en Occidente desde sus orígenes hasta la cultura de masas.* Alcalá de Henares; Ayto. de Alcalá de Henares, 2000.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros: "Nombrar el mundo en femenino: unos ejemplos del Humanismo y del Renacimiento". En: IBEAS, Nieves y MILLÁN Mª Ángeles (eds.). *La conjura del olvido. Escritura y feminismo.* Barcelona; Icaria, 1997.

- RIVERA GARRETAS, María-Milagros: "La Admiración de las obras de Dios de Teresa de Cartagena y la Querrela de las Mujeres". En: SEGURA, Cristina (ed.). *La voz del silencio I. Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*. Madrid; Al-Mudayna, 1992, pp. 277-299.
- TRENS, Manuel: María. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid; Plus Ultra, 1946.
- YARZA LUACES, Joaquín: "Alabastros esculpidos y comercio Inglaterra-Corona de Castilla en la Baja Edad Media". *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. 1992.

NOTAS

- 1 ALCOLEA, 1971; YARZA LUACES, 1992.
- 2 FRANCO MATA, 1999. "Descripción catalográfica" en FRANCO MATA, 1993, pp. 76-78 y 88. También de interés: ASSAS, 1974.
- 3 Reproducido entre muchas otras obras en: FELIPE FERRERO, 1991, p. 31; *Las Edades...*, 2001, p. 517. La mejor reproducción se encuentra en otro de los catálogos publicados por la misma iniciativa castellano-leonesa: *Las Edades...*, 1990, lám. 95, p. 131.
- 4 *Las Edades...*, 2001, p. 513.
- 5 Las hipótesis más recientes sitúan el Retablo inglés en el último cuarto del siglo XV (FRANCO, 1999, p. 176). El de Arcenillas, hacia 1490.
- 6 De entre la gran cantidad de bibliografía mariana espigo tres títulos, que nos ofrecen diferentes perspectivas, el estudio clásico y apologético de TRENS, 1946; y otros dos más recientes y actualizados: BARNAY, 1999; GOLD, 1985.
- 7 *Las Edades...*, 2001, p. 517.
- 8 Agradezco a Ángela García, Dori Fernández y Mariola Andonegui, del Departamento de Difusión del MAN, la oportunidad que me ofrecieron para estudiar en profundidad este Retablo al encargarme de su explicación dentro de la actividad del Museo La pieza del mes (en el Ciclo 1999-2001 "Creencias, símbolos y ritos religiosos"), en junio de 2001.
- 9 RIVERA GARRETAS, 1997, p. 96.
- 10 Queda para los varones el monopolio de las representaciones de la producción de la muerte, con la guerra como principal expresión de la misma. Sobre la evolución de las representaciones ideológicas de la maternidad es especialmente recomendable: LOZANO ESTIVALIS, 2000.
- 11 "Cómo santa [María] fez nas Olgas de Burgos a ua sa omagen que se volveu [na cama] u a deitaron" (Cantigas..., 1989, pp. 232-3).
- 12 "...ena noite de Navidad", en que faz / Santa Ygreja gran festa, que as monjas por solaz / fezeron mui rico leito" (idem).
- 13 Sería interesante estudiar hasta qué punto estas reuniones pueden considerarse precedentes cercanos de las más conocidas que animarán la vida cultural francesa en la Modernidad, protagonizadas por las preciosas, las "salonnières".

14 ISABEL DE VILLENA, 1987, cap. III, p. 3. La edición más antigua que conservamos de la Vita Christi es de 1497, estrictamente contemporánea, por tanto, al Retablo que ahora analizamos. Es muy interesante comprobar cómo esta obra, en sus originales 291 capítulos "es dedique molt en particular a María... En efecte, ella és l'autèntica protagonista del llibre", en palabras de sus editoras (ibidem, xii). Una comparación somera con las respectivas Vita Christi de sus contemporáneos franciscanos (como ella) Íñigo de Mendoza y Ambrosio de Montesino confirma el enfoque generizadamente distinto de la obra de Isabel.

15 LORENZO ARRIBAS, 2000.

16 Sólo a modo de ejemplo, en el inventario de los bienes de la reina Juana (1479-1555) había "seis ymágenes de alabastro, la una santa Catalina e la otra santa Bárbara e otras santas" (Datos documentales..., 1943, p. 231). Así mismo, en el "Cargo de las cosas que rrescibieron [los camareros encargados de la redacción del inventario] de alabastro": hay platos, saleros (muchos de ellos de alabastro verde), escudillas, jaras, frasco, bernegales, botes, potes, candeleros, morteros, "una pila de alabastro que por la data desta quenta paresçe que se entregó para la Reyna de Portugal juntamente con otras pieças" (ibidem, pp. 263-4), o la declaración del Libro de las cosas que están en el tesoro de los Alcázares de Segovia, en poder de Rodrigo de Tordesillas, el cual hizo Gaspar de Gricio por mandato de la reina Isabel (Segovia, 1503): "Una ymagen de Nuestra Señora de alabastro con el Niño en los braços e tiene el Niño un rótulo en la mano metida en una caxa de madera". Todo esto pasó a Isabel la Católica (ibidem, p. 92).

17 Si antes citábamos al agustino Martín de Córdoba, citamos ahora al también agustino Luis de León, que propugna varias décadas después (en pleno Renacimiento masculino) un "modelo de mujer" bien distinto y mucho más regresivo: LORENZO ARRIBAS, 2000.

18 FRANCO, 1999, p. 159. Vid. también nota 42 (p. 181).

19 La vesica piscis tiene la misma significación que la románica mandorla mística, pero a la vez también puede ser una metáfora del vientre materno, reforzada con la evidente similitud morfológica con respecto a la vulva. Esa misma correspondencia paradójica se explicita líricamente en un motete de principios del siglo XIV (Su incipit: "Virgo virginum, salus hominum") perteneciente al código de las Huelgas (El código de las Huelgas, 2001, pieza 112, p. 121), cuyo texto dice:

In tua viscera
puerpera
se clausit ethera
creans infera...

(En tus entrañas / maternas / se encerró lo alto / creando lo pequeño). Esa "viscera puerpera", por tanto, la representa el artista como "vesica".

20 No hay consenso a la hora de identificar a la mujer de primer plano, de dimensiones considerablemente menores. Sí la otra, situada detrás de José, que correspondería a Zebel, una de las parteras judías que asistieron a María en el trance del alumbramiento de Jesús (de nombres Salomé y Zebel según el Pseudo-Mateo). Para unos, serían la otra de las parteras, Salomé (FRANCO, 1999, pp. 160, 139). Otra parte de la crítica especula con que la figura menor del primer plano fuera la donante del Retablo. Aun sin poder establecer su identidad definitiva, por mi parte, no encuentro base suficiente para hacer de la figura orante del primer plano, la segunda de las parteras. Me inclino más por la hipótesis de la donante debido

a la clara diferenciación de atuendo de esta mujer con respecto al resto de las esculpidas en las otras escenas del Retablo, principalmente por la ausencia de velo y aparecer tocada con diadema. La escala menor obedecería a razones obvias de dignidad jerárquica y a los obligados códigos de humildad. El primer plano de la donante la emparenta con otro Retablo exhibido en la misma Sala (XXXIII) del MAN, el de San Nicasio y San Sebastián (Estella, 1402), donde el matrimonio donante (aquí sin duda ninguna) aparece de la misma guisa que la figurilla de nuestra escena. Más apariciones de donantes en retablos ingleses de alabastro en FRANCO, 1999, figs. 89 y 82. Ésta última nuevamente en una escena de Natividad-Adoración de la Virgen, y con una mujer portando un tocado de gusto flamenco contemporáneo a la factura del relieve. El gran éxito que este tipo de piezas tuvo entre las mujeres, como decíamos al comienzo, refuerza esta hipótesis.

b Y así se representa en otro relieve alabastrino correspondiente del Retablo cuasi gemelo de Mondoñedo, también expuesto en el MAN, a escasa distancia del de Cartagena (FRANCO, 1999, pp. 99, 138).

22 GÓMEZ MANRIQUE, 1992, p. 77.

23 Santa María sen mazela, que per bondad' e per sen

feziste que Deus, o Padre, que o mundo en sí ten

e en que os ceos caben, que podess' en ti caber

(Es decir, expresando en romance la misma idea que trata supra la nota 19: Cantigas..., 1989, pp. 232-3).

24 El misterio en torno a su identidad y filiación, su posible origen converso..., nos permiten vincularla metafóricamente (una vez más) con la también dudosa identificación de la figurilla del primer plano de la lámina 6. Sea la partera judía Salomé, sea la donante del Retablo, sea quien fuere, bien la podíamos llamar Teresa o con cualquier nombre femenino de los que habitaron los amplios siglos que conocieron la Querrela de las Mujeres.

25 Juana de Mendoza y Teresa de Guzmán, por ejemplo. El marido de esta última, Gómez Manrique, fue el autor de las coplas que transcribimos en el texto (RIVERA GARRETAS, 1992, especialmente pp. 277-8).

26 Además del tabú de escuchar la voz femenina, extendido en muchas culturas y contextos históricos diferentes, también las mujeres han articulado contextos y redes de resistencia para evitar ser oídas por los varones de entorno. Todavía en muchos pueblos de Castilla y León, como he tenido ocasión de comprobar por ejemplo en Monumenta (Zamora), ante determinados repertorios cantados ciertamente comprometidos (pícaros...), buscan las partes interiores de las casas evitando el patio y, con ello, que sus vecinos las puedan escuchar.