

NORBA, *Revista de Arte*, ISSN 0213-2214, vol. XXXVII (2017) / 31-47

Los alabastros ingleses y la devoción tardomedieval. Consideraciones iconográficas sobre los alabastros de Collado de Contreras (Ávila)

English alabasters and devotion in the Late Middle Ages.
Iconographic considerations about the alabasters of Collado
de Contreras

Sonia Caballero Escamilla

Universidad de Granada

soniace@ugr.es

RESUMEN: El éxito de los alabastros ingleses desde el siglo XIV está ligado a las nuevas prácticas devocionales que se difundieron por Europa y que se llevaron a cabo con frecuencia en ambientes domésticos. A ello se une su bajo coste, fácil manejo y el desarrollo del comercio que facilitó su expansión. En este trabajo analizamos los contextos, las audiencias y los usos de este tipo de piezas por parte de sus consumidores. Terminamos con una referencia explícita a los alabastros de Collado de Contreras atendiendo sobre todo a su alcance iconográfico.

PALABRAS CLAVE: Alabastros, Inglaterra, comercio, *Devotio moderna*, capilla, reliquia, cortina, paraliturgia, producción en masa, Collado de Contreras.

ABSTRACT: The success of English alabasters since the 14th century is linked to the new devotional practices spread across Europe, which were often carried out in domestic environments. To this we must add their low cost, easy managing and trade development, that facilitated their expansion. In this work we analyze the contexts, the public and the uses of this kind of pieces by their consumers. We end with an explicit reference to the alabasters of Collado de Contreras, focusing on their iconography.

KEYWORDS: Alabaster, England, trade, *Devotio moderna*, chapel, relic, curtain, liturgy, mass production, Collado de Contreras.

Recibido: 27 de septiembre de 2017 / Admitido: 13 de diciembre de 2017.

1. LAS OBRAS EN CONTEXTO: LOS ALABASTROS Y LA PIEDAD POPULAR EN LA BAJA EDAD MEDIA¹

El intercambio artístico entre la Península Ibérica y otros centros de producción ha sido una constante a lo largo de la historia: esculturas, pinturas, piezas de orfebrería, tejidos, libros iluminados... fueron objeto de un trasiego continuo en función de intereses variados y del gusto estético². La entrada y salida de obras pone de manifiesto la importancia de la movilidad como uno de los principales medios de difusión artística³.

En lo que a la Baja Edad Media se refiere, podemos señalar varias vías de intercambio: por un lado la que conectaba la Península Ibérica con el Norte de Europa, a través de la cual ingresó el modelo «flamenco», por otro, el Mediterráneo, que facilitaba la llegada de fórmulas de origen italiano y otras de raigambre bizantina, finalmente, Inglaterra, cuyo eco se percibe con nitidez con la llegada de Catalina de Lancaster a la Península⁴, fundamentalmente en las obras procedentes de talleres ingleses y exportadas a Europa con fines devocionales, como son las imágenes de bulto redondo y los relieves realizados en alabastro en los talleres de Nottingham, Burton-on-Trent, York o Londres⁵, entre otros. No obstante, en comparación con

¹ Sirva este texto como homenaje al insigne medievalista D. Joaquín Yarza Luaces.

² El presente artículo se ha elaborado en el marco del Proyecto I+D: «De puertas para adentro: vida y distribución de espacios en la arquitectura doméstica (siglos XV y XVI)» (HAR2014-52248-P), Ministerio de Economía y Competitividad. Investigadora principal: M.^a Elena Díez Jorge (Universidad de Granada).

³ Entre otros muchos estudios sobre la circulación de modelos, artistas y obras que irán desfilando por las próximas notas, véanse los comentarios al respecto de RECHT, R., «La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale», *Revue de l'Art*, n.º 120, 1998, pp. 5-10.

⁴ Además de la relación señalada con el Gótico inglés en soluciones adoptadas de carácter arquitectónico, Eduardo Carrero y Lucía Lahoz llamaron la atención sobre el influjo que la cultura figurativa de la monarquía inglesa pudo ejercer sobre el trascoro de la catedral de Toledo. Según Lucía Lahoz la presencia de reyes refrendaría el patronato regio de la sede. CARRERO, E., «El confuso recuerdo de la memoria», en I. G. Bango Torviso, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, León, Junta de Castilla y León-Caja España, 2000, p. 90; LAHOZ, L., «La escultura en la Corona de Castilla: una polifonía de ecos», *Artígrama*, n.º 26, 2011, p. 272.

⁵ Existe una nutrida bibliografía sobre el comercio de los alabastros ingleses. Se pueden consultar RAMJAY, M., «La production et exportation de albâtres anglais médiévaux», Actas del congreso *Artistes, Artisans, et Production Artistique au Moyen Âge*, Rennes, 1983, pp. 748-758; CHEETAM, F., *English Medieval Alabasters. With a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984; IDEM, *The Alabaster Men: Sacred Images from Medieval England*, Londres, 2001; IDEM, *Alabaster Images of Medieval England*, Trowbridge, The Cromwell Press, 2003; PRIGENT, C., *Les sculptures anglaises d'albâtre*, París, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1998, con referencias a otros trabajos. Igualmente, y para una selección de obras, el catálogo de la exposición *D'Angleterre en Normandie. Sculptures d'albâtre du Moyen Âge*, Rouen, Musée départemental des Antiquités, 12 de febrero a 31 de mayo de 1998. Para el caso español, HERNÁNDEZ PERERA, J., «Alabastros ingleses en España», *Goya*, n.º 22, 1958, pp. 216-222; IDEM, «Más relieves góticos ingleses de alabastros», *Homenaje a Elías Serra Rafols*, La Laguna, 1970, pp. 251-274; YARZA, J., «Un tríptico de alabastro en Collado de Contreras», *Archivo Español de Arte*, n.º 162-163, 1968; IDEM, «Alabastros esculpidos y comercio Inglaterra-Corona de Castilla en la Baja Edad Media», *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992; ALCOLEA, S., «Relieves ingleses en España. Ensayo

las dos primeras vías, no podemos señalar apenas la llegada de artífices ingleses a la Península ni la creación de talleres hispanos que acusaran su influencia, como sí ocurrió en relación con las obras italianas y flamencas, cuya huella se aprecia claramente en las manifestaciones artísticas del tardogótico hispano. Como es lógico, los talleres de fabricación se encontraban ubicados en lugares próximos a las mejores canteras en Inglaterra y cuando arribaban a los puertos españoles eran obras ya finalizadas⁶. Este fenómeno nos informa de un nuevo tipo de consumidor, el cliente, que a diferencia del comitente, se limitaba a comprar las obras sin ninguna implicación en su configuración, ni formal ni iconográfica⁷. La «apropiación» de la obra comenzaba a partir de su adquisición, en función de su ubicación en un lugar público o privado, su puesta en escena, el uso o no de complementos que guiaran las miradas –como portezuelas o cortinas–, en definitiva, de su uso y percepción.

La difusión de los alabastros ingleses por Europa ya se dio en el siglo XIV⁸: sepulcros, trípticos y retablos fueron objeto de una insistente demanda por parte de eclesiásticos y nobles, pero también resultaron del gusto de consumidores de muy diversas categorías sociales, entre los que destacan los propios mercaderes, que los comercializaban aprovechando su desahogada situación económica como consecuencia del creciente desarrollo comercial en la Baja Edad Media europea. La historiografía suele emplear la expresión «producción en serie» para este tipo de obras sin embargo, como ya manifestaron Bárbara Rommé y Michele Tomasi,

de catalogación», *Archivo Español de Arte*, vol. LXVII, n.º 174, 1971, pp. 137-153; LAHOZ, L., «Un alabastro inglés en Lermenda», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* de Valladolid, tomo LV, 1989, pp. 364-368; *IDEM*, «Un retablo de alabastro inglés en Plencia (Bizkaia)», *Kobie* (Serie Bellas Artes), n.º VIII, 1991, pp. 73-81; *IDEM*, «La Coronación de la Virgen: un alabastro inglés del Museo Arqueológico de Bilbao», *Kobie (Bellas Artes)*, n.º 9, 1992-1993, pp. 141-146; *IDEM*, «Un alabastro de la Epifanía: algunas consideraciones», *Kobie (Bellas Artes)*, n.º 10, 1994, pp. 87-92; *IDEM*, «Un alabastro de la Epifanía. Algunas consideraciones», *Kobie (Serie Bellas Artes)*, n.º 10, 1994, pp. 87-91; véanse también los comentarios al respecto en *IDEM*, *El intercambio artístico en el Gótico: la circulación de obras, de artistas y de modelos*, Salamanca, 2013; CÓMEZ RAMOS, R., «Un alabastro de Nottingham en Jerez de la Frontera», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 5, 1993, pp. 89-91; FRANCO MATA, Á., *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, Murcia, Caja de ahorros de Murcia, 1999; WILLIAMSON, P., *Object of Devotion: Medieval English Alabaster Sculpture from the Victoria and Albert Museum*, Londres, 2010, entre otros muchos.

⁶ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., «Notas sobre la importación de obras escultóricas en la Castilla bajomedieval», actas del congreso internacional sobre *Gil de Siloé y la escultura de su época* (Burgos, 13-16 de octubre de 1999), Burgos, 2001, pp. 367-381.

⁷ YARZA LUACES, J., «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano», *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Actas del VII Congreso del CEHA, Universidad de Murcia, 1992, pp. 15-50.

⁸ Véase la noticia referente al buque Saint George que sale de Darmouth en 1390 con destino a Sevilla. Citado por YARZA, J., «Un tríptico inglés...», *op. cit.*, p. 132. Se conoce también la llegada masiva de alabastros en el siglo XVI para evitar su destrucción tras la reforma religiosa emprendida por Enrique VIII. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., «Notas sobre la importación de obras escultóricas...», *op. cit.*, p. 373.

sería más correcto hablar de «producción en masa», teniendo en cuenta el contexto preindustrial en el que nos movemos⁹.

El nacimiento de la *Devotio Moderna*, una corriente espiritual que apostaba por un culto íntimo y personal, alejado de las grandes solemnidades y basado en un diálogo directo y cercano entre el fiel y la divinidad, favoreció también el éxito de estas obras, próximo al que tuvieron las tablas flamencas. El uso que se hizo de las mismas fue devocional, lo que nos permite acercarnos al público que las percibió y el entorno físico que ocuparon¹⁰, pues la visualización de estos objetos, a menudo, tenía lugar en ámbitos domésticos y/o privados de recintos eclesiásticos, aunque no siempre estaban expuestos. Nos consta que las piezas de uso devocional, ya fueran textiles, escultóricas y/o pictóricas, tenían un uso selectivo en momentos muy puntuales y que su lugar habitual fueron las *caxas* y *bolsas* que constituían el escaso mobiliario de las estancias¹¹. Cuando se sacaban, podían mostrarse íntegramente o visualizarse parcialmente, mediante el uso de alas móviles o telas que las cubrían. A pesar de que muchas de las placas han llegado hasta nuestros días sin su marco original, las que sí lo han conservado nos ponen en condiciones de establecer un paralelismo con las tablas de devoción de tradición flamenquiza en cuanto al uso se refiere, tanto las procedentes de los antiguos Países Bajos como las hispanas derivadas del modelo flamenco. El alabastro de la Colección Burell de Glasgow¹², compuesto de una placa presidida por la cabeza de san Juan Bautista y conservada en el interior de un tabernáculo de madera, presenta un aspecto similar al de un tríptico. La existencia de alas laterales abatibles son un claro indicio del uso de la obra como altar portátil que se abría o cerraba en función de las necesi-

⁹ TOMASI, M., «L'art multiplié: matériaux et problèmes pour une réflexion», en M. Tomasi y S. Utz (colab.), *L'art multiplié: production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, Roma, 2011, pp. 7-25.

¹⁰ Repisas de las chimeneas y altares portátiles en las habitaciones de uso privado que ponen de manifiesto las prácticas devocionales en ámbitos domésticos. Relieves de la Trinidad o las famosas «cabezas de San Juan Bautista», veladas o desveladas en función de las necesidades espirituales de cada momento, fueron el soporte visual de las oraciones de los fieles. Francis Cheetham cita la pintura de *Santa Bárbara* de Robert Campin, conservada en el Museo del Prado, como fuente visual del empleo de pequeñas esculturas en el marco de la devoción privada. También se hace eco de esta información, PÉREZ MONZÓN, O., «Promoción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia», *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, n.º especial, 2012, p. 93.

¹¹ GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., «Saturno y la reina 'impía'. El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas», en M. Zalama Rodríguez (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010, p. 171.

¹² Se trata de una pieza conservada en el Museo de Glasgow fechada en la segunda mitad del siglo XV y cuyas medidas son 47,8 x 25,5 cm, con marco. Sobre esta obra, WILLIAMSON, P., «Tabernacle with Head of St John the Baptist and saints», en R. Marks y P. Williamson (eds.), *Gothic Art for England. 1400-1457*, Londres, 2003, p. 341 (n.º 219). Pertenece a una categoría de obras conocidas como *Cabezas de San Juan Bautista* procedentes de los talleres de Nottingham y muy demandadas. HOPE, W. H., «On the sculptured alabaster tablets called Saint John's Head», *Archeologia*, LII, 1890, pp. 669-708; MOURE PENA, T. C., «"Caput Sancti Ihoanis Baptiste in disco" en un alabastro gótico inglés de la antigua Colección Massó», *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 307, 2004, pp. 319-326.

dades devocionales del momento y que se ubicaría en el interior de una capilla u oratorio¹³. Las «capillas de madera» pertenecen a una tipología conocida en el contexto europeo. En este sentido, Lucía Lahoz documentaba dos piezas de esta categoría dedicadas a la vida de san Bartolomé en las capillas que, bajo esta advocación, fundó el arzobispo Diego de Anaya en el Colegio de San Bartolomé y la Catedral Vieja de Salamanca respectivamente¹⁴. Como la propia autora comenta, debía contener una imagen del titular flanqueada por escenas de su vida. Con anterioridad, Manuel Gómez Moreno publicaba un inventario de 1275 de la catedral de Salamanca en el que se hacía referencia a una «capiella de fuste pyntada»¹⁵, por tanto su existencia fue dilatada en el tiempo.

La profesora Lahoz se refería al significado arquitectónico del propio término «capilla», comparándolo con las estructuras que presentaban muchos relicarios: «el formato resultaba habitual en los relicarios. El tomar como modelo los relicarios quizá conlleve la intención de evocar también su significado». En efecto, el término, en su origen, denotaba un receptáculo sagrado y se vinculó a la principal función de la Capilla Palatina de Aquisgrán como contenedor de las reliquias de los reyes francos, destacando entre todas un fragmento de la *capella* de san Martín que acabó denominando al espacio en sí. En este sentido, el vocablo se asoció desde el principio con la facultad de albergar un elemento sagrado¹⁶.

Los tabernáculos de madera fueron marcos frecuentes de los alabastros sobre los que trabajaban pintores, dando cuenta de una producción especializada en la que colaboraban artistas de diversa formación. Mientras que las esculturas eran realizadas por *alabastermen*, los complementos eran ejecutados por artífices de otros campos¹⁷. El tabernáculo ocultaba la imagen al espectador al son de las necesidades litúrgicas o devocionales pero también contribuía a sacralizarla. En el caso que comentamos, las cabezas del Bautista no solo actuaban como soportes visuales sino que su puesta en escena las elevaba a la categoría de reliquia.

En el alabastro de Glasgow, la presencia de diversos santos rodeando la cabeza del Bautista sin aparente relación entre sí, como son san Pedro, santa Catalina, santa Margarita, Santiago, san Antonio, un santo obispo que ha sido identificado con san

¹³ Tal y como señala Pérez Monzón no debemos entender el oratorio exclusivamente como un espacio arquitectónico sino como un lugar en el que rezar y meditar que se podía conseguir simplemente con la colocación de cortinas y un reclinatorio. PÉREZ MONZÓN, O., «Producción artística...», *op. cit.*, p. 87.

¹⁴ LAHOZ, L., «Patronato, gusto y devoción del arzobispo Anaya», *Lienzos del recuerdo. Estudios en Homenaje a José María Martínez Frías*, Salamanca, 2015, p. 296.

¹⁵ GÓMEZ MORENO, M., «Inventario de la catedral de Salamanca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, 8-9, 1902, pp. 175-180. Agradezco a la profesora Lahoz esta información.

¹⁶ BANGO TORVISO, I. G., «La renovación del tesoro sagrado a partir del Concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El Arca Santa de Oviedo (1072)», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2), 2011, pp. 14-15.

¹⁷ CHEETHAM, F., *English Medieval Alabasters...*, *op. cit.*, p. 30. El citado autor recoge una referencia fechada en 1494, en la que se alude a un pintor de Nottingham que trabaja en tabernáculos, entre otras cosas.

Guillermo de York¹⁸, así como una *Imago Pietatis* en la parte central inferior, nos alerta de la posible naturaleza privada de la obra diseñada en función de unos determinados intereses devocionales. Quizás fue consecuencia de un encargo personal procedente de la Península Ibérica –teniendo en cuenta la presencia de Santiago– o bien un inglés devoto del apóstol. Cabe la posibilidad de que su primer propietario estuviera afincado en York, teniendo en cuenta los emblemas de esta ciudad pintados sobre la cara interior de las alas, la rosa blanca y el sol¹⁹, o fuera un visitante asiduo de la misma, quizás un mercader. En cualquier caso, se trata de un testimonio apartado de la habitual estandarización de este tipo de obras y previsiblemente ejecutado a instancias de un particular²⁰.

El tamaño reducido de estos objetos, y por ende su fácil transporte, favorecían un contacto íntimo y directo entre el fiel y los protagonistas de cada una de las escenas. La producción masiva de los alabastros sin necesidad de un encargo previo, facilitaba su adquisición por parte de un amplio abanico de categorías sociales, que se asomaban por entonces a un campo hasta entonces reservado a la realeza y nobleza, frente al carácter más elitista de los trípticos pictóricos.

Curiosamente, en Inglaterra escasean este tipo de obras si lo comparamos al abundante repertorio que aún se conserva en el continente. Esta llamativa laguna ha sido relacionada con la corriente iconoclasta de la época de Enrique VIII y la Reforma Protestante, causa de la destrucción de un amplio número de piezas de temática religiosa. En contraposición, Francia y España son los dos países que aglutinan un mayor porcentaje.

En esta ocasión, planteamos una serie de reflexiones sobre lo que en su día pudo ser un conjunto más amplio, los alabastros procedentes de la localidad abulense de Collado de Contreras, hoy conservados en el Museo de la catedral de Ávila. Su iconografía revela discusiones teológicas del momento histórico, pero también devociones, gustos e intenciones. Los complementos que amueblan los escenarios, como las cortinas en la escena de la *Epifanía* o los objetos de carácter litúrgico que sostienen los Magos, nos dan cuenta de la paraliturgia que rodeaba estas obras y que servía de fuente visual para la creación de imágenes pictóricas y/o escultóricas. A estas y otras cuestiones dedicaremos nuestra atención en las siguientes páginas.

2. APUNTES ICONOGRÁFICOS SOBRE LOS ALABASTROS DE COLLADO DE CONTRERAS

Manuel Gómez Moreno daba a conocer estas piezas en su *Catálogo de la provincia de Ávila*, considerándolas como tres relieves de alabastro independientes entre

¹⁸ PÉREZ SUESCUN, F., «Los alabastros medievales ingleses y la iconografía jacobea: algunas piezas singulares», *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, n.º esp. noviembre, 2014, pp. 421-438.

¹⁹ CHEETHAM, F., *English Medieval Alabasters...*, *op. cit.*, pp. 28-29.

²⁰ En la mayoría de los ejemplares conservados se repiten los motivos principales la cabeza de san Juan, el santo obispo y la *Imago Pietatis*. No obstante, es en la relación numerosa de santos que rodean al Bautista, y que varían en número, donde se marcan las diferencias que pueden responder una elección personal.



FIG. 1. Anónimo. Alabastro inglés. S. XV. Museo de la catedral de Ávila (foto de Manuel Gómez-Moreno, Catálogo monumental de la provincia de Ávila, Ávila, 2002, fig. 966).

sí (Fig. 1). Fue Joaquín Yarza quien dio un paso más, clasificándolos en 1968 como un tríptico²¹. Es obvio que el trío forma un conjunto, lo que no podemos asegurar es si en su origen fue un tríptico o un políptico formado por cinco placas, como es el caso de dos retablos que se conservan en el Victoria and Albert Museum o el retablo de Plencia, por citar solo algunos²². Si así fuera, la obra se conservaría incompleta. Cuando eran varias las placas que conformaban el conjunto, estas se montaban sobre armazones de madera y adquirirían el aspecto de un verdadero retablo.

Se desconocen las circunstancias en las que llegaron a esta pequeña localidad abulense ni su destinatario. En el momento en que fueron descubiertos por Gómez Moreno se conservaba en la iglesia parroquial de Collado de Contreras. Teniendo en cuenta la

²¹ D. Manuel Gómez Moreno lo catalogó como «tres relieves de alabastro del s. XV» relacionándolos con los conservados en los Museos Arqueológicos de Madrid y Córdoba. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Ávila, 2002 (2.ª ed. revisada), p. 385. Pero fue Joaquín Yarza el primero que lo estudió como un tríptico de alabastro inglés. YARZA, J., «Un tríptico de alabastro...», *op. cit.*

²² HERNÁNDEZ PERERA, J., «Alabastros ingleses en España», *op. cit.*; *IDEM*, «Más relieves góticos ingleses...», *op. cit.*; ALCOLEA, S., «Relieves ingleses...», *op. cit.*, pp. 137-153; LAHOZ, L., «Un retablo de alabastro inglés...», *op. cit.* La placa con el tema del *Descendimiento* conservada en la catedral de Sigüenza también pudo pertenecer a un conjunto. MUÑOZ PÁRRAGA, M.ª C., «Precisiones iconográficas sobre un alabastro inglés de la catedral de Sigüenza (Guadalajara)», *Anales de la Historia del Arte*, n.º 4, Homenaje al profesor José María de Azcárate, Madrid, 1994, pp. 805-813.

proximidad de Medina del Campo es lógico pensar que fuera adquirido en sus ferias, las más importantes de la Corona de Castilla. Tampoco estamos en condiciones de asegurar si su lugar primigenio fue una capilla de la iglesia, quizás con función funeraria, aunque la comparación con otros ejemplares y el hecho de que se conservara allí apuntan en esta dirección. No obstante, los oratorios domésticos, de uso privado y devocional, también fueron marcos habituales para la exposición de este tipo de obras.

El ejemplar de Collado coincide con la tipología de relieves colocados a modo de trípticos o retablos, como el de Daroca, Plencia²³ o Cartagena. En la actualidad, se compone de tres placas de alabastro que debieron pertenecer a un conjunto. Como ya hemos comentado, no se puede desdeñar que fuera un políptico en su origen. En líneas generales predominaban los temas dedicados a la vida de la Virgen, la Pasión de Cristo y los santos, repitiéndose plantillas, figuras y composiciones que apenas variaban de un ejemplar a otro. Su producción masiva, debido a la alta demanda, influyó en su corto repertorio de modelos, estructuras y temas. En este caso, la parte central está dedicada al *Trono de Gracia*, el ala izquierda al tema de la *Epifanía* y finalmente la derecha a la *Asunción de la Virgen*, tres temas de clara iconografía mariana pertenecientes al ciclo de los Gozos de la Virgen. La inserción del *Trono de Gracia* cobraría aquí sentido puesto que el grupo conformado por el Padre, Hijo y Espíritu Santo estaba vinculado a la maternidad de la Virgen, como lo acredita su presencia en el interior de la tipología conocida como «Vírgenes abrideras». Su condición de Madre se hace extensible también al Padre y al Espíritu Santo²⁴. La iconografía en cuestión no deja de ensalzar la figura de la Virgen en unos siglos, los del Gótico, que ponen el acento en el culto mariano.

Los dos relieves laterales presentan la misma medida, sobresaliendo en altura el central. De este modo, se deduce que la pieza clave es el *Trono de Gracia*, que ocuparía una posición central en el conjunto (Fig. 2).

Aprovechando el formato rectangular de la placa y haciendo gala de una notable simetría, Dios Padre se muestra sentado, mirando de frente, bendiciendo y mostrando entre sus rodillas el crucificado. Seis figuras de ángeles completan y enriquecen simbólicamente la escena, otorgándole un claro sentido eucarístico: dos a la cabeza del Padre incensando, dos bajo los travesaños de la cruz, recogiendo la sangre que cae de las manos de Cristo en sendos cálices, y otros dos en la misma posición bajo los pies de Cristo, aunque esta vez sosteniendo un único cáliz. Hoy día no se conserva pero, atendiendo a la fórmula general, es de prever que se acompañara también de la paloma del Espíritu Santo en la parte superior de la cruz. De acuerdo con la clasificación de Cheetham, pertenecería al tipo C, el más común de los conservados. En España, podemos citar los restos del retablo de Mondoñedo en el que también se ha perdido la paloma²⁵. Como aquí, presenta cuatro ángeles con

²³ LAHOZ, L., «Un retablo de alabastro...», *op. cit.*

²⁴ WIRTH, J., «El culto de las imágenes», en E. Castelnuovo y G. Sergi (dirs.), *Arte e Historia en la Edad Media*, vol. III, Madrid, 2016, pp. 31-32.

²⁵ SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., «La importación de obras de arte en la Galicia tardomedieval», *Galicia Románica y Gótica*, Orense, 1997, pp. 310-314.



FIG. 2. Anónimo. Trono de Gracia. S. XV. Museo de la catedral de Ávila (foto de Manuel Gómez-Moreno, Catálogo monumental de la provincia de Ávila, Ávila, 2002, fig. 967).

cálices y un mismo modelo físico de Dios Padre, tocado con triple corona, aureolado y peinado con cabellos ondulantes y una barba bífida enrollada en dos espirales, coincidentes con los característicos del taller de York, un probable indicio de su origen²⁶. Es en definitiva, una representación de la Santísima Trinidad según la fórmula iconográfica del *Trono de Gracia* de larga historia en la tradición medieval, una teofanía, pues, en la que se manifiestan las tres Personas de la Trinidad. El sacrificio de Cristo y su valor redentor es puesto de manifiesto mediante las figuras de los ángeles que, con indumentaria litúrgica, recogen su sangre en cálices²⁷. Aún se conservan relativamente bien restos de policromía, como se aprecia en la base decorada con una pradera con flores, signo común de los más importantes talleres activos en Inglaterra, entre los que destacaron Nottingham, York o Burton-on-Trent.

La vinculación temática y simbólica con las escenas marianas de la *Epifanía* y la *Asunción* es clara. Textos de naturaleza teológica escritos en varias lenguas –indicio de su difusión– expresaban el concepto de María como Templo de la Trinidad²⁸; la plasmación material más elocuente de este misterio se encuentra en la tipología conocida como *Virgenes abrideras trinitarias*, en las que se muestra una Virgen trono en el exterior con dos puertas abatibles en su parte frontal que al abrirse acogen un *Trono de Gracia* en su interior. Esta traducción plástica expresa la encarnación de las tres personas de la Trinidad en María²⁹.

Por su parte, el panel de la *Epifanía* aparece centrado con la figura de la Virgen coronada sosteniendo al Niño sobre su regazo mientras el Mago de mayor edad se arrodilla ofreciéndole uno de los presentes³⁰ (Fig. 3). La postura de la Virgen con las piernas estiradas como si estuviera echada, coincide con la fórmula al uso en las escenas del *Nacimiento*, siendo un detalle común a otros alabastros, como el de la *Epifanía* conservado en el Museo de Arqueología, Etnografía e Historia de Bilbao³¹.

²⁶ Stone señaló la coincidencia en la forma de hacer las barbas con algunas obras funerarias de York, como la efigie de la tumba de Roberto Waterton en Metley (h. 1425) o un ángel de la tumba de sir Richard Redman en Harewood (h. 1430). Citado por YARZA, J., «Un tríptico...», *op. cit.*, p. 134; LAHOZ, L., «Un alabastro inglés en Lermenda», *op. cit.*

²⁷ Yarza llamaba la atención sobre la alusión a la Redención y al tema de la Fuente de la Vida que trae implícito el tema de la Trinidad en este y otros relieves. YARZA, J., «Un tríptico...», *op. cit.*, p. 138.

²⁸ Por poner un ejemplo, Adam de Saint Victor escribe lo siguiente en el siglo XII: *mater pietatis e totius Trinitatis nobile triclinium*. Citado en GONZÁLEZ HERNANDO, I., «La reinterpretación de la herencia artística bajomedieval: el caso de las Virgenes abrideras trinitarias impulsadas por la Orden Teutónica», *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario, 2010, p. 219.

²⁹ Johannes Gerson daba cuenta de la confusión a la que podían inducir este tipo de imágenes, haciendo creer a los fieles que Padre, Hijo y Espíritu Santo se habían encarnado en la Virgen. GONZÁLEZ HERNANDO, I., «La Virgen de San Blas de Buriñondo en Bergara: ejemplo y excepción de Virgen abridera trinitaria», *Anales de Historia del Arte*, 16, 2006, p. 60.

³⁰ En el Palacio de Labra (Soto de Cangas, Cangas de Onís), D. Sebastián de Soto Cortés custodió una colección de arte en la que destacaba un alabastro con la escena de la Epifanía, cuyo paradero actual es desconocido. A partir de fotografías antiguas, Pedro Paniagua lo considera cercano al ejemplar abulense. PANIAGUA FÉLIX, P., «Alabastros ingleses en Asturias», *Liño 18. Revista anual de Historia del Arte*, 2012, p. 37.

³¹ LAHOZ, L., «Un alabastro de la Epifanía...», *op. cit.*, pp. 87-91. La autora señala además las similitudes que presenta con el relieve de Collado de Contreras.



FIG. 3. Anónimo. Epifanía. S. XV. Museo de la catedral de Ávila (foto de Manuel Gómez Moreno, Catálogo monumental de la provincia de Ávila, Ávila, 2002, fig. 968).

En el ángulo inferior izquierdo, San José sujeta con una mano el cayado mientras apoya la mejilla en la otra ajeno a lo que allí acontece. Mientras tanto, los dos reyes restantes se hallan en plena conversación. Uno de ellos apunta con el dedo hacia arriba, donde se puede distinguir una estrella. Los dos portan sendas ofrendas y esperan su turno para ofrecérsela al Niño. La forma de los regalos de los Magos coincide con los objetos de carácter litúrgico utilizados en la ceremonia de la Misa: un cáliz, una naveta y un copón, lo que enfatiza aún más el simbolismo eucarístico otorgado a este episodio desde antiguo y en el marco de la propia liturgia. Además, la Virgen aparece cubierta con un cortinaje sobre el que se sitúa la estrella. En las representaciones pictóricas de la Virgen con el Niño es muy común presentarla bajo un baldaquino o cortina, asociando así a la Virgen con el tabernáculo sagrado y mostrando una *velatio* litúrgica. De hecho, Forsyth sugirió que las estatuas de la Virgen como trono de su Hijo fueron situadas en el altar durante el *Officium Stellae* desarrollado en la festividad de la Epifanía, del que guardamos testimonios visuales en las representaciones artísticas³². Las imágenes marianas eran el destino de los sacerdotes que, vestidos a manera de Magos, ofrecían sus presentes al grupo de la Virgen con el Niño, en ese momento al descubierto, de la misma manera que se recorren las cortinas del altar para mostrar el Pan de la Vida. Por otro lado, a pesar de la escasez de espacio, no se ha prescindido de la inclusión de la mula y el buey ante el comedero sobre los que parecen estar descansando la Virgen y el Niño. Los teólogos identificaron el altar como un pesebre sobre el que se iba a disponer el pan y el vino convertidos en el Cuerpo y la Sangre de Cristo, de ahí la presencia de mesas en algunas escenas de la Epifanía, dado el valor eucarístico concedido al mismo³³. La propia ubicación del pesebre con el buey y la mula bajo el grupo sagrado, vendría a ratificar su identificación con la mesa del altar sobre el que se dispone el Cuerpo de Cristo y su «contenedor litúrgico», pues así era considerada la Virgen en numerosos textos del momento como el *Rationale Divinorum Officiorum* de Durandus o el *Speculum Humanae Salvationis*³⁴. El profesor Yarza relacionó la puesta en escena con los dramas sacros medievales³⁵ y en esa dirección apunta la figuración de elementos como las cortinas que cubren el grupo mariano en la escena del *Epifanía*.

Finalmente, el último panel se dedica al tema de la *Asunción de la Virgen* (Fig. 4). Dispuesta de cuerpo entero y rodeada de una mandorla, la Virgen coronada asciende

³² Son constantes las representaciones de la Virgen con el Niño cubiertas con baldaquinos o cortinajes alusivas a las celebraciones litúrgicas que alrededor de ellas tenían lugar. Un ejemplo es un marfil del s. XI conservado en Mainz. LANE, B. G., *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish*, New York, Harper and Row, 1984, p. 25; AZCÁRATE LUXÁN, M. y GONZÁLEZ HERNANDO, I., «La Virgen trono en el occidente medieval», en J. J. Vélez Chaurri, P. L. Echeverría Goñi y F. Martínez de Salinas Ocio, (eds.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, 2009, p. 40.

³³ En el *Altar Portinari* el Niño es presentado tras las cortinas descorridas y el comedero tiene la forma de una mesa de altar, asociándolo a la idea de alimento eterno. *Ibidem*, p. 57.

³⁴ La expresión más fiel de esta idea abstracta se cumple en las denominadas *Virgenes abrideras*.

³⁵ YARZA, J., «Un tríptico inglés...», *op. cit.*, p. 139.



FIG. 4. Anónimo. Asunción. S. XV. Museo de la catedral de Ávila (foto tomada del Catálogo Las Edades del Hombre. Testigos, Ávila, 2004, p. 79).

a los cielos ayudada por ángeles, tal y como declaran los textos: «...y entonces mismo la Señora, acompañada y aclamada por infinidad de ángeles subió a los eternos tálamos»³⁶. A sus pies, un personaje arrodillado con un cinturón en la mano. Se trata sin duda de Santo Tomás quien, al dudar del acontecimiento en sí, recibe el cinturón lanzado por la Virgen en su ascensión a los cielos. En la parte superior, y separado por una franja que delimita los diferentes espacios terrestre y celeste, Dios Padre, del que solo son visibles el rostro y las manos, la recibe flanqueado por dos seres angélicos.

El tema de origen apócrifo reúne en una sola escena tres acontecimientos de gran interés en la vida de María, la *Asunción*, la *Entrega del Cíngulo a santo Tomás* y la *Coronación*, como atestigua la presencia del Padre y la corona sobre la cabeza de María. No obstante, la atención se ha centrado en la *Asunción* propiamente dicha que ocupa casi la totalidad del panel³⁷. La inclusión del *incrédulo* tiene un apoyo textual en dos narraciones, la del Pseudo-José de Arimatea y la *Leyenda Dorada*. Ambas refieren el acontecimiento; en la primera, Santo Tomás, ausente en el sepelio de la Virgen, llega con retraso desde la India en el momento mismo de la Asunción, siendo testigo de este acontecimiento. La Virgen le lanza el cíngulo con el que había sido amortajada como prueba de su resurrección corporal; en la segunda, hallándose ausente Santo Tomás en el momento de la resurrección, plantea dudas sobre su verosimilitud, por lo que la Virgen le lanza el cíngulo sagrado a modo de prueba³⁸. Su repercusión en el medio artístico fue acentuada, como lo demuestra su constante presencia en obras de diferente. Ateniéndonos al caso que nos ocupa, la elección del tema haciendo *pendant* con la *Epifanía*, refuerza el simbolismo eucarístico propuesto, pues la Asunción es un privilegio del que goza María por haber sido Madre de Cristo y tabernáculo del Maná de los Cielos. El *Speculum Humanae Salvationis* compara a María con el arca del Antiguo Testamento que contenía una urna dorada con Mana, *así María nos ofrece el verdadero Maná de los Cielos*³⁹.

En el lado opuesto a santo Tomás, uno de los ángeles que elevan a la Virgen sobresale entre los demás por su indumentaria, semejante a una cota de malla. Según uno de los apócrifos ascensionistas, el *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica*, cuando la Virgen estaba a punto de morir se le apareció un ángel y, a la pregunta de la Virgen de quién era, contestó las siguientes palabras: «...yo soy el que tomo las almas de los que se humillan a sí mismos ante Dios y el que las traslado al lugar de los justos el mismo día en que salen del cuerpo; y por lo que a ti se refiere, si llegas a abandonar el cuerpo, yo mismo en persona vendré por ti...has de saber que, cuando envíe por ti el Señor, no vendré yo solo, sino que acudirán también todos los

³⁶ DE LA VORÁGINE, S., *La Leyenda Dorada*, vol. 1, Madrid, 2004 (12.ª reimp.), p. 481.

³⁷ Frente a la tesis de Hernández Perera que consideraba al personaje arrodillado como un retrato genérico del donante, J. Yarza propuso la identificación con Santo Tomás en «Un tríptico...», *op. cit.*, p. 139.

³⁸ Señalado en LAHOZ, L., *Santa María de los Reyes: el pórtico en imágenes, el pórtico imaginado*, Vitoria, 2000, pp. 112-114.

³⁹ Recogido en LANE, B. G., «The Altar...», *op. cit.*, p. 27.

ejércitos angélicos e irán cantando ante ti...»⁴⁰. Aunque no se explicita su nombre, San Miguel es el arcángel encargado de trasladar las almas de los difuntos hacia los parajes celestes. Su presencia aquí remitiría a la idea de muerte, pero también de resurrección, por tanto el ciclo de la Glorificación de la Virgen –bien de forma explícita o supuesta– estaría completo en este alabastro. Por otro lado, su función como *psicopompo* insiste en la afirmación de la ascensión de la Virgen, no solo corporal sino también anímica, que habría tenido lugar en un momento anterior –el de la Dormición– tal y como refiere el capítulo correspondiente del *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica*:

«...Y he aquí que se presenta el Señor sobre las nubes con una multitud sin número de ángeles. Y Jesús en persona, acompañado de Miguel, entró en la cámara donde estaba María... Él tomó su alma y la puso en manos de Miguel...»⁴¹.

La vinculación de San Miguel con escenas de muerte se da también en un alabastro inglés del Museo de Cluny, aquí con el tema del Entierro de Cristo. Como en el relieve de Collado viste armadura militar, portando además un incensario en sus manos.

La participación de san Miguel como *psicopompo* en la escena de la *Dormición de la Virgen* cuenta con ejemplos bizantinos que se remontan al siglo X⁴², avalando así su presencia en la escena de la *Asunción*. Junto a santo Tomás serían una alusión a las dos ascensiones de la Virgen, corporal por Santo Tomás, como testigo de la misma según la narración del Pseudo-José de Arimatea⁴³, y anímica por San Miguel, reforzando una teoría que fue debatida ampliamente en el seno de la Iglesia, la de la resurrección de María en cuerpo y alma⁴⁴. No se trata de un personaje omnipresente en los alabastros ingleses de tema ascensionista pero podemos citar un ejemplar próximo al abulense conservado en el Yale Center for British Art, procedente del fondo de Paul Mellon, fechado en el siglo XV y producido quizás en Nottingham⁴⁵.

Se trata, pues, de los temas más comunes en los alabastros ingleses. La *Epifanía*, el *Trono de Gracia* o la *Asunción de la Virgen*, aparecen por doquier en estas obras

⁴⁰ DE SANTOS OTERO, A., «Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica», *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 2002 (2.^a ed.), p. 328.

⁴¹ *Ibidem*, p. 338.

⁴² SALVADOR GONZÁLEZ, J. M.^a, «Iconografía de la Dormición de la Virgen», *Anales de Historia del Arte*, n.º 21, 2011, p. 21.

⁴³ Según el citado texto apócrifo, Santo Tomás estaba predicando en la India cuando, transportado al monte Olivete, fue testigo de la ascensión corporal de la Virgen. A raíz de este hecho, Esta le envía su cinturón para que comunique a los discípulos el acontecimiento, DE SANTOS OTERO, A., «Libro de Juan...», *op. cit.*, p. 350. Otra tradición distinta, la de la *Leyenda Dorada*, incide en la ausencia de Santo Tomás en el momento de la Asunción. Debido a su incredulidad, la Virgen le entrega el cinturón como prueba. DE LA VORÁGINE, S., *La Leyenda...*, *op. cit.*, p. 481.

⁴⁴ LECLERQ Y CABROL, H., *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et liturgique*, París, 1925.

⁴⁵ Está clasificado con el siguiente código: B2001.3. Existe una imagen de alta resolución en la siguiente página: <<http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/I669201>> [consulta: 13-3-2017].

destinadas generalmente a la venta sin un comitente fijo. Ahora bien, la combinación que se hace entre ellos puede variar. Son los principales dogmas de la Iglesia y los que suscitaron más controversia; la reunión de la carne y el espíritu de Cristo en su primera teofanía, la *Santísima Trinidad* y la *Asunción de la Virgen*. Según Franco Mata se representan de una forma sintética los Gozos de la Virgen presididos por la Crucifixión. Asimismo sugirió la posibilidad de que estos temas constituyeran la respuesta teológica a las disputas suscitadas en el Seno de la Iglesia⁴⁶. La Trinidad es el centro de la teología cristiana y, junto al sacramento de la Eucaristía, el más discutido por las herejías. El hecho de que el tipo de *Trono de Gracia* elegido tenga un sentido eucarístico al unir en una misma escena el carácter redentor de la muerte de Cristo –mediante el crucificado y los ángeles con cálices–, le conecta con los dos temas representados en las alas laterales: la *Epifanía* y la *Asunción* de la Virgen, cuyo simbolismo eucarístico ya ha sido puesto de manifiesto. Es por tanto, y a nuestro parecer, más que una representación sintética de los Gozos de la Virgen y en consecuencia un programa de corte mariano, una representación de los pilares básicos de la Fe Católica y los misterios más cuestionados por las facciones opuestas.

Desde el punto de vista estilístico, Franco Mata lo ha relacionado con el taller de Burton-on-Trent, una villa situada entre Staffordshire y Nottinghamshire⁴⁷.

En los últimos años se ha tendido a descentralizar la producción de los alabastros ingleses que, en un primer momento, se atribuían a los talleres de Nottingham, conocidos antes por su escultura funeraria pero abiertos a otros géneros a medida que su fama aumentaba, como son muestra las cabezas de San Juan Bautista, consideradas como una especialidad de Nottingham⁴⁸. Desde mediados del siglo XIV Londres se sumó a la fabricación de monumentos funerarios, abriéndose otros talleres en la geografía británica, como los de York o Burton-on-Trent, que destacarán en la producción de alabastros hasta el siglo XVI. Las particularidades de cada uno de ellos se dejan sentir en detalles relativos al tipo físico, la indumentaria o alguna variante en el campo de la composición, pero todo ello enmascarado por el efecto de conjunto que sigue patrones muy similares y de escaso avance y originalidad con respecto al modelo tradicional. La repetición de tipos, composiciones e iconografías entre unos talleres y otros hacen complicada la tarea de distinguir la intervención de los diferentes talleres.

Los relieves de Collado siguen la tónica habitual común a todos los obradores; debido al reducido espacio y al deseo de sintetizar en pocas escenas un contenido muy complejo y diverso, se crea cierta sensación de agobio espacial. Los tipos físicos presentan frentes amplias y abombadas, con un acusado volumen en los ojos y bocas muy pronunciadas. Las cabelleras son abundantes y rizadas, observándose

⁴⁶ FRANCO MATA, Á., Catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Testigos*, Ávila, 2004, p. 79. Ficha realizada por Ángela Franco.

⁴⁷ IDEM, *Escultura Gótica en Ávila*, León, 2004, p. 61.

⁴⁸ PRIGENT, C., *Les sculptures anglaises...*, *op. cit.*

una nota distintiva que puede indicarnos el taller de procedencia. La barba de Dios Padre termina en dos acentuadas espirales como en un *Trono de Gracia* y en una *Coronación* del Museo de Cluny, rasgos que aparecen en el taller de York o Nottingham. Por otro lado, la decoración de las bases mediante verdes praderas floreadas se ha visto en alabastros que presentan diferencias a otros niveles, por lo que no se puede considerar un distintivo de una escuela concreta.

En definitiva, los alabastros de Collado de Contreras son una manifestación más de la demanda de este tipo de obras para satisfacer las necesidades devocionales a la vez que propagan y reafirman los principales dogmas católicos, en un momento en que eran objeto de discrepancia por determinadas confesiones religiosas. Los restos de policromía y dorado en cabellos y barbas o la peculiar disposición de la Virgen con las piernas extendidas, así como la disposición de los pliegues de una caída sencilla y en línea recta, la aproximan a otras obras clasificadas por la crítica a mediados del siglo XV cercanas a los talleres de Nottingham o York. Una obra de importación depositaria de los intereses, devociones y creencias de toda una época y, a la vez, testimonio de sus gustos y preferencias⁴⁹.

⁴⁹ Desde estas líneas quiero agradecer a la profesora Lucía Lahoz la lectura de este trabajo. Sus consejos, sus atinadas glosas y la perspicacia que le caracteriza nos han acompañado desde su génesis.