

EL ECO DE LOS ANTIGUOS PAÍSES BAJOS EN EL S. XV ABULENSE

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia
Universidad de Salamanca

RESUMEN

El intercambio artístico entre la Península Ibérica y el norte de Europa es uno de los fenómenos que más enriquecieron el desarrollo del arte hispano a todos los niveles. No sólo se importaron obras, sino también modelos y artistas que llevaron consigo nuevas fórmulas que, unidas a las autóctonas, integraron uno de los periodos más deslumbrantes del arte español. En este artículo se analizan algunas obras del panorama artístico abulense que presentan un posible origen nórdico, así como las vías por las que penetraron y los promotores que hicieron posible su llegada.

Palabras clave: imagen, poupée, ferias, comercio, perspectiva, modelos.

Los antiguos Países Bajos fueron el más importante referente artístico de la Península Ibérica desde mediados del S. XV hasta entrado ya el S. XVI. Pero la presencia de pinturas y esculturas con esa procedencia en nuestros museos, iglesias o colecciones particulares, no explica únicamente el extraordinario desarrollo del comercio, que sin duda se dio, sino que constituyen objetos parlantes de una sociedad con unos determinados gustos y creencias que vio en la adquisición de lo que hoy consideramos obras de arte una necesidad que respondía a los intereses de una clase pero también a motivos de índole religiosa, social o política. Sólo el hecho de encontrarnos ante obras importadas de

unos centros de producción foráneos y en la cima del prestigio artístico en ese momento, nos está dibujando el perfil de quienes fueron sus poseedores, lo que equivale a decir que son huellas sesgadas del conjunto de una sociedad.

Las piezas de las que vamos a dar cuenta son tratadas hoy como manifestaciones artísticas sujetas a todo tipo de análisis sobre su forma, contenido, cronología o estilo pero su interés va más allá de la información *catalográfica* aportada. Es su esencia, la función y el lugar ocupado en la escala de valores de una época –en este caso el S. XV–, lo que define todo lo demás.

Hablar de pinturas y esculturas implica tratar de *imágenes*, un vocablo cuya significación ha variado de unos siglos a otros. El concepto, tal y como lo entendemos en la actualidad, remite tanto a una visión material como espiritual, pero también lo identificamos con el arte escultórico y pictórico. No fue así en la Alta Edad Media cuando la literatura patristica utilizaba el término en su acepción psicológica; así trataban sobre las imágenes impresas en el alma humana o del Hombre hecho a imagen y semejanza de Dios¹. Esa faceta espiritual no está ausente cuando hablamos hoy de *imagen*, sobre todo entre los creyentes. Podemos referirnos a una escultura de la Virgen con el Niño como una *imagen* de la Madre con su Hijo, pero el verdadero alcance de la misma reside en su función de intermediaria con la divinidad. Aparte del incuestionable valor estético que le infundimos, otro –y más importante– se suma, es la materialización de la esencia divina, el canal a través del cual hacemos llegar nuestros ruegos y veneración al Más Allá, pero también la vía utilizada por los personajes sagrados para comunicarse con sus devotos. Una realidad que forma parte del conjunto de creencias colectivas desde los primeros tiempos, como da cuenta la abundante literatura sobre milagros o leyendas de esculturas y pinturas que adquieren vida propia.

El carácter móvil de estas piezas ha provocado la desaparición de muchas de ellas, mientras otras han sido arrancadas de su espacio para ser expuestas en la vitrina de un museo o colección particular. Nada más lejos de su propósito inicial, por cuanto fueron sujetos activos en la devoción pública o privada y tratadas, a su vez, como seres vivos receptores de afecto, veneración, admiración e incluso odio.

¹ RINGBOM, S. «Images de dévotion et dévotions imaginatives. Notes sur le rôle de l'Art dans la piété du Moyen Âge» en *Les Images de dévotion XII^e-XV^e siècle*. Paris: Gérard Monfort Éditeur, 1995, p. 9-40.

Comenzaremos el recorrido por un tipo de imágenes que estuvieron al alcance de una facción más amplia de la sociedad. Su bajo coste y su producción en serie las convirtieron en piezas más accesibles a todo tipo de público, no sólo a la élite. Me estoy refiriendo a las conocidas como *Virgenes o poupées de Malinas*. En realidad no sólo se fabricaron imágenes de la Virgen, también existían tallas del Niño Jesús o de distintos santos que respondían a las numerosas devociones de la época. Es la evolución del sistema de creencias la que marca las directrices de la producción artística. De las grandes celebraciones públicas y colectivas se tenderá a una piedad más íntima y recogida, vivida de forma individual en el interior de capillas u oratorios privados, mediante la lectura silenciosa y el apoyo visual de las imágenes². Esta misma situación nos pone en antecedentes de la tipología de las obras, pero también de sus destinatarios. Podríamos decir que el S. XV se vuelca no en la monumentalidad, sino en el detalle y el preciosismo, ofreciendo obras de pequeño tamaño pero de grandes efectos a todos los niveles. Solamente las clases pudientes de la sociedad podían disponer de espacios propios para la práctica religiosa y, por este motivo, a ellos debemos vincular la adquisición de estas piezas, destinadas en su mayor parte al amueblamiento de los espacios reservados para la oración y la meditación. Es precisamente el carácter familiar de las mismas lo que ha llevado a calificarlas como *imaginería doméstica*³.

Las tallas de Malinas tuvieron un gran éxito entre las distintas clases sociales. Al abaratamiento de su producción se unía la facilidad de transporte, dado su reducido tamaño y, por tanto, la simplicidad en el proceso de adquisición. Talladas en serie, sin necesidad de encargo previo, eran destinadas a las ferias, convirtiéndose en uno de los productos estrella. Este debió de ser el origen tanto de los ejemplares conservados como de los desaparecidos en Ávila⁴. La proximidad de las ferias de Medina del Campo⁵, las más importantes de la Península Ibérica y con cierta entidad a nivel internacional, facilitó la difusión

² IBÍDEM.

³ HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. «El comercio del arte en las Ferias de Medina del Campo durante el reinado de los Reyes Católicos» en el catálogo de la exposición *Comercio, Mercado y Economía en tiempos de la Reina Isabel*. Medina del Campo: Museo de las Ferias, 2004, p. 97.

⁴ La producción malinesa está extendida por gran parte de la geografía española. Por citar un ejemplo, véase la colección de estatuas de Malinas conservadas en Álava, LÓPEZ DE SABANDO, J. E. «Imágenes de Malinas en Álava». *Cultura*, 5, 1985, p. 24-32. LAHOZ GUTIÉRREZ, L. «El pasado en sus sombras proyectadas». En el catálogo de la exposición *Museo de Álava*. Madrid: Banco Santander Central Hispano, 2001, p. 22.

⁵ El hidalgo castellano Pero Tafur, gran conocedor de Europa por sus múltiples viajes entre los años 1436 y 1439, llegó a comparar estas Ferias con las de Amberes. Citado por VALDEÓN BARUQUE, J. «Medina del Campo y sus Ferias» en *Comercio, Mercado...*, op. cit., p. 47-49.

de obras de procedencia foránea entre la clientela hispana. La situación de Ávila al margen de las grandes vías comerciales provocó el desplazamiento de los compradores a las ferias o bien su adquisición directa en el lugar de origen como consecuencia de un viaje. Así, sabemos que estaban llegando productos de Flandes a una zona muy puntual de la provincia de Ávila: Piedrahíta, lugar de residencia de los señores de Valdecorneja. Tenemos constancia de que los distintos titulares del Señorío enviaban mercaderes de su confianza a la feria de Medina del Campo con el fin de que adquirieran objetos de todo tipo: «El dho día truxo R^o Flores de Medina ciertas cosas a la cama del duque my señor q le dio el alcaide Francisco Girón, las quales son estas que se siguen: una espada...»⁶.

Pero no sólo eso sino que en 1474 se entregó a dos personas la cantidad de 160.000 mrs con el fin de viajar a Flandes para comprar tapices⁷, lo que nos da idea de la activa relación que se mantenía con el norte de Europa como exportador de productos artísticos.

El auge que experimentaron las ferias de Medina a finales del S. XV coincide con una mayor presencia de productos procedentes de Brabante y Lyon. La llegada de artículos hasta entonces inéditos a los ojos de Castilla, provocó una gran demanda al ser tomados como un elemento de distinción. Debemos, pues, considerar la villa de Medina del Campo como el foco difusor de gran parte de las obras de origen nórdico en la provincia de Ávila, máxime teniendo en cuenta que en 1491 los Reyes Católicos decidieron que los mercaderes de la ciudad abulense acudieran a estas Ferias —entre otras—, que gozaban ya de la categoría de *ferias generales del reino*⁸.

Entre las obras a las que se va a hacer mención destaca una Virgen procedente de Espinosa de los Caballeros y conservada hoy en el museo de la Catedral (Fig. 1). Sigue la tipología típicamente malinesa. La imagen de Espinosa se toca con una especie de turbante, dejando caer una larga melena ondulada sobre los hombros. La cara tiene facciones redondeadas con una amplia frente despejada y, como es habitual en las imágenes de la Virgen, con la mirada ausente y melancólica. Sostiene al Niño Jesús con su brazo

⁶ Archivo del Palacio de Liria. *Libro Maestro*. F. 205.

⁷ Archivo del Palacio de Liria. *Libro Maestro* F. 144. En 1475 consta que Alfonso de Cabrera, criado de su señoría —el duque, se sobreentiende—, «por su mandado fue a comprar a Flandes cierta tapicería». *Libro Maestro*. F. 317. «El XX de noviembre de setenta y cinco, Alfonso de Cabrera, criado del duque my señor, por mandamiento de su señoría, entregó al dicho mayordomo e secretario, los dies panos de ras que él ovo traído de Flandes, que son los siguientes: quatro panos de cama con la sobrecama; quatro panos de sala; el dosel rico; otro dosel de ras». *Libro Maestro*. F. 344.

⁸ VALDEÓN BARUQUE, J. «Medina del Campo...», op. cit., p. 48.

derecho, mientras la mano izquierda desaparecida pudo haber presentado una fruta o una flor, como viene siendo habitual. El Niño se halla en disposición de leer. En un libro abierto señala con su índice un pasaje concreto de la hoja. Se trata de un modelo muy difundido entre las imágenes de Malinas, como lo demuestran los ejemplares pertenecientes a la colección de Timoteo Pérez en España⁹. Es como si pretendiera llamar la atención de su Madre sobre un texto específico de la Biblia. El gesto de la Virgen denota tristeza por lo que debemos pensar en un episodio alusivo a los acontecimientos venideros de la pasión de Cristo. No sabemos en realidad cómo pudo llegar la Virgen a la iglesia parroquial de Espinosa de los Caballeros, donde la vio Gómez-Moreno, pero existe la probabilidad de que fuera adquirida en las cercanas ferias de Medina del Campo por algún particular para su capilla privada. El mismo erudito granadino daba noticia de la existencia de una Virgen con Niño conservada en el convento de la Encarnación de Ávila. Las dimensiones que señala, 0,305, así como la comparación que establece con un ejemplar que situaba en una colección particular en Rivilla de Barajas nos permite asegurar que se trataba de una Virgen de Malinas. De la primera no se conserva resto alguno y de la segunda, el único vestigio del que disponemos es el dibujo que incluyó Gómez-Moreno en su *Catálogo Monumental* (Fig. 2). Se trataba de una Virgen ofreciendo una manzana al Niño, mientras este apunta con su dedo índice un libro abierto. Exactamente la misma disposición que la Virgen procedente de Espinosa. Además especificaba que se encontraba en el interior de una «una caja pintada de azul, con estrellas y lises de oro, cuyas portezuelas tenían atributos de la Pasión»¹⁰. El atributo de la Virgen y la representación de los instrumentos de la Pasión permite afirmar que el Niño señala un episodio alusivo a su futura Pasión. Se trataba sin duda de una *poupée malinoise* inserta en una especie de pequeño retablo doméstico propio de la producción artística de la ciudad de Malinas a comienzos del S. XVI. Las estrellas y las lises habría que considerarlas bien como símbolos marianos o como una alusión al donante de esta pieza. Teniendo en cuenta que Gómez-Moreno sitúa el origen de la misma en el convento masculino y carmelitano de Duruelo pudo ser donado por algún beneficiario del mismo. Escudos de lises y estrellas encontramos en la decoración heráldica de la capilla mayor del convento de las Úrsulas de Salamanca, espacio destinado a albergar la tumba del obispo Alonso de Fonseca II y decorado con los emblemas de sus apellidos (Acevedo, Fonseca, Ulloa y Maldonado)¹¹. Varios

⁹ Catálogo de la exposición *Comercio, Mercado y Economía...* op. cit. En concreto p. 206 y 210.

¹⁰ GÓMEZ-MORENO, M. *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2002, p. 448.

¹¹ MARTÍNEZ FRÍAS, J. M.^a. «Convento de la Anunciación ("Las Úrsulas")» en J. M.^a Martínez Frías; M. Pérez Hernández; L. Lahoz, *El Arte Gótico en Salamanca*. Salamanca: La Gaceta, 2005, p. 86-98.

miembros de esta familia ocuparon la sede episcopal abulense en distintos momentos históricos y quizá haya que pensar en uno de sus parientes como donante de la pieza para uso devocional de la comunidad. Tal vez incluso el hipotético donante formó parte de la misma.

El museo de la catedral de Ávila expone una pequeña escultura de la Virgen sentada en un trono con el Niño sobre sus rodillas (Fig. 3). En 1901 Gómez-Moreno la situaba en los relicarios de la capilla de los Velada –hoy del Sagrado Corazón– de la catedral de Ávila junto a un Santiago de azabache, también en el Museo Diocesano actualmente¹². Se trata de una capilla de carácter autónomo, adosada a la girola de la catedral en su lado norte. Comenzó a construirse en el S. XVII a expensas de D. Gómez Dávila, miembro de uno de los linajes más importantes de la ciudad. Durante la Edad Media algunos de sus miembros habían ocupado altos cargos en la esfera eclesiástica y política, llegando a ser personas de confianza de los monarcas, como es el caso del obispo Sancho Blázquez Dávila en el S. XIV o Sancho Dávila en el S. XV. Dispusieron su capilla funeraria en el interior de la catedral bajo la advocación de San Blas y allí se hallan en la actualidad dos importantes sepulcros de la serie de los que componen la catedral: el sepulcro del obispo de Sigüenza D. Blasco Dávila y el correspondiente al caballero D. Sancho Dávila. Ambos disponen de estatua yacente y son los únicos vestigios de lo que debió constituir un espacio repleto de monumentos funerarios, entre los que se hallaban el del fundador de la capilla, el obispo D. Sancho Blázquez Dávila¹³. Estuvo cubierta además de pinturas murales de las que hemos conservado únicamente varias escenas correspondientes a la vida de san Blas en el lugar donde se situaba el altar. La información aportada por Gómez-Moreno nos indica el probable origen de la pieza que analizamos. Su cronología cercana al S. XVI y el hecho de que se encontrara en una capilla del S. XVII presupone un origen distinto en cuanto a espacio, pero el hecho de que se ubicara en la capilla de la familia Velada puede indicar que se trata de una obra del entorno de los Dávila conservada como parte integrante del patrimonio familiar. Se trata de una pequeña talla, muy cuidada tanto en lo que se refiere a la fase de ejecución como a la policromía. María aparece sedente sobre un trono gótico flanqueado por dos leones en referencia al Trono de Salomón. Así se describe en el *Libro de los Reyes*: «dos brazos, uno a cada lado del asiento, y junto a los brazos dos leones...» (I Reyes, 10-19)¹⁴. Las referencias a María como Trono de la Sabiduría son constantes en la tradición artística del S. XV. Lo vemos en pintura, como es

¹² GÓMEZ-MORENO, M. *Catálogo...*, op. cit. p. 100.

¹³ CABALLERO ESCAMILLA, S. *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2006.

¹⁴ ARA GIL, C. J. Ficha «Escultura de la Virgen Sedente con el Niño», *Catálogo Testigos*, Las Edades del Hombre, catedral de Ávila, mayo a noviembre de 2004, p. 265.

el caso de algunos cuadros de Robert Campin, la *Virgen de la Humildad*, en el que los escaños de madera sobre los que se sienta la Madre se apoyan o se adornan con leones. Es una referencia a la condición de la Virgen como Iglesia, trono del nuevo Salomón que ha dejado su escaño celeste para ocupar uno terrestre. La vinculación de los leones con la Iglesia se hace especialmente elocuente en el hecho de que los tronos episcopales también se apoyaran sobre leones¹⁵. Como es habitual, la Virgen sostiene a su Hijo sobre una de sus rodillas. Viste una túnica ceñida bajo el pecho, siguiendo la moda habitual del S. XV. El manto la cubre por completo, cayendo a un lado y otro de forma simétrica. Tanto la Madre como el Niño mantienen la típica expresión melancólica, un detalle que remite a la reflexión sobre los acontecimientos de la Pasión, aunque no estén presentes. Por otro lado, la actitud del Niño inclinado y dirigiendo su mirada hacia un lateral nos informa de que junto a la Madre y el Hijo pudo existir otra u otras figuras conformando una escena como la *Epifanía*. Teniendo en cuenta sus dimensiones y tipología no sería extraño pensar en la posibilidad de que se trate de un fragmento aislado de lo que pudo ser un pequeño retablo devocional procedente de la zona de Anvers, donde este tipo de obras eran frecuentes¹⁶. La tipología de Virgen sedente no es propia de las series malinesas, compuestas por Vírgenes de pie, un indicio más que puede indicar la pertenencia de la talla a un conjunto más amplio, tal vez un retablo devocional procedente de la capilla funeraria fundada por el obispo D. Sancho Blázquez Dávila en el crucero sur de la catedral o bien de un oratorio particular. Hemos hablado de la proximidad de algunos de sus miembros a los monarcas reinantes. El caballero D. Sancho Dávila fue capitán de los Reyes Católicos y murió a su servicio en defensa de la fe cristiana frente al infiel. No hay que olvidar que, en un momento dado, Gonzalo Dávila tuvo el deseo de ser enterrado en el presbiterio de la catedral. Un pleito con el Cabildo debido a la altura de su monumento cambiaría el desarrollo de los hechos. El sepulcro se llegó a hacer aunque no hemos conservado resto alguno. Y todo parece indicar que el lugar al que fue trasladado corresponde, como es lógico, a la capilla de San Blas. No se puede asegurar el origen de la pieza pero, presumiblemente, deber ser puesta en relación con alguno de estos miembros, enterrados en la catedral y de cierta categoría social. Tal vez pudieron adquirirlo en las cercanas ferias de Medina del Campo, donde llegaban productos similares que satisfacían una demanda creciente.

El destino nos ha privado de un grupo escultórico de gran interés, un *Descendimiento* conservado en su momento en el convento de Carmelitas

¹⁵ PURTLE, C. J. *The Marian paintings of Jan van Eyck*. New Jersey: Princeton University Press, 1982, p. 113.

¹⁶ La tipología de Virgen entronizada, inusual en la producción malinesa, ha llevado a pensar a Julia Ara Gil en la posibilidad de que otra ciudad distinta a Malinas, como puede ser Amberes, sea el foco de procedencia de esta escultura. Ficha «Escultura de la Virgen Sedente...», op. cit., p. 266.

Calzadas de Fontiveros que desapareció en el incendio de 1961, conocido gracias a la información aportada por Gómez-Moreno en su *Catálogo Monumental de Ávila*, del que únicamente se conserva la fotografía en blanco y negro legada por este último (Fig. 4). Cuando Gómez-Moreno visitó el convento el conjunto se conservaba aislado, sin embargo teniendo en cuenta los referentes nórdicos conservados probablemente formó parte de un retablo tallado dedicado a los temas de la pasión de Cristo. Las características estilísticas coinciden en lo sustancial con lo realizado en la zona de Anvers a finales del S. XV. Por ello, pensamos que se trata de un fragmento de un conjunto más amplio, comprado por alguna de las familias que tenían representación en el convento o bien por uno de sus intermediarios en alguna de las numerosas ferias celebradas en las ciudades españolas y de los antiguos Países Bajos. Este tipo de retablos destinados a la devoción particular tuvieron un gran demanda, por lo que los talleres creaban series que después se vendían libremente en el mercado.

El grupo en cuestión estaba formado por siete personajes representando la escena del Descendimiento de Cristo. En el tono general de la composición se descubre la huella de Van der Weyden. Fue un gran creador de formas y fórmulas y su *Descendimiento* conservado en el museo del Prado supuso un punto de referencia para las representaciones del mismo tema ya fuera en pintura o escultura. A veces se hicieron réplicas exactas y otras, como es nuestro caso, la composición del genial pintor está en la base de las creaciones posteriores. En el Instituto de Arte de Detroit se conserva una escena de retablo esculpido con el tema del Descendimiento. La pose de San Juan sosteniendo a la Virgen es muy similar a la que presentan las obras de Weyden y sus seguidores. Pero el grupo esculpido más cercano al abulense correspondió a un retablo de la Pasión y se conserva en la iglesia de Sainte Dymphne en Gheel. Es indudable la impronta de Weyden en todas las técnicas artísticas, aunque algunas veces no sea captada a primera vista. La fórmula creada en el Descendimiento de la Cruz pintado para los alabarderos de Lovaina marcaría un antes y un después en la historia de este tema iconográfico puesto que, bien la composición, las actitudes o los gestos, serían tomados como principal referente en multitud de obras. Al círculo de Van der Weyden pertenece un *Descendimiento* conservado en la Pinacoteca de Munich en el que Nicodemo, subido en la escalera, sostiene los brazos de Cristo y José de Arimatea las piernas¹⁷, tal y como lo vemos en el grupo escultórico abulense.

Obras de este tipo dejarían su impronta en las creaciones de carácter local. En el antiguo hospital de Madrigal de las Altas Torres, Gómez-Moreno situaba un

¹⁷ FRIEDLÄNDER, M. J. *Dieric Bouts and Joos van Gent*, comments and notes by Nicole Veronée-Verhaegen. Bruselas, MCMLXVIII, vol. III, lám. 111.

conjunto de esculturas al que titulaba *Lamentaciones sobre el cuerpo de Cristo muerto* (Fig. 5). A diferencia del caso anterior, no sólo disponemos de la correspondiente fotografía en blanco y negro sino que el grupo se conserva actualmente en la iglesia de San Nicolás de Bari. Su estudio nos ha permitido confirmar una calidad artística notablemente inferior al grupo fontiverreño. El carácter arcaico de la composición, las posiciones forzadas y rígidas, así como el tono popular de los rostros nos informan de una autoría local siguiendo un modelo foráneo. Desconocemos igualmente el origen del mismo. En los antiguos Países Bajos era muy frecuente su pertenencia a retablos de escultura, pero teniendo en cuenta que se trata de una creación local, tal vez debamos pensar en una ejecución de carácter autónomo. Sabemos de la importancia de estos conjuntos en el marco de las celebraciones litúrgicas y paralitúrgicas de los fieles, en las que se utilizaban obras de este tipo como depositarias de una devoción colectiva, cumpliendo el papel de actores eventuales en las ceremonias religiosas en el interior de los templos pero también en la exposición pública por las calles de la ciudad.

Pero la muestra más importante conservada aún en el convento de las agustinas de Madrigal es sin duda una *Piedad* situada hoy en la hornacina central de un retablo barroco del S. XVIII (Fig. 6). Constituye un ejemplo de una serie más amplia formada por esculturas de características muy similares. Aunque no se conserva documentación al respecto que asegure su origen, la peana ofrece una inscripción con una leyenda tópica y típica común a otras esculturas similares: «fue recuperada del mar por el capitán de un barco quien la regaló al rey Fernando el Católico, que a su vez la cedería al monasterio en el que habían profesado sus dos hijas naturales doña María y doña Esperanza de Aragón» (ingresaron en 1499). Es obvio que la inscripción es ajena a la creación de la talla, datando de una época posterior, como así lo manifiesta el tipo de letra utilizado. El material de la propia obra –madera– y la existencia de otros casos similares demuestran el carácter fabulístico. Pero a veces la leyenda supera a la crónica y su huella se acusa de forma más rotunda en el arte. De este modo, la talla es conocida popularmente como Santa María del Mar. Probablemente existía una intencionalidad bien fundada: el hecho de poseer una talla de origen real, recuperada del mar en circunstancias milagrosas, no hacía sino ahondar en el prestigio del monasterio y su repercusión social. Un relato paralelo cabe mencionar en relación con los almirantes de Castilla. Protectores del convento de Santa Clara de Palencia, eran vinculados a una famosa talla de Cristo muerto, al parecer salvada de las aguas por el primer almirante Alfonso Enríquez¹⁸. Se trata pues de un *topos* con ciertos tintes milagrosos creado con el fin de otorgar cierto prestigio social a una determinada fundación.

¹⁸ YARZA LUACES, J. *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte del S. X*. Madrid: Ediciones El Viso, Fundación Iberdrola, 2003, p. 170.

Lo que no ofrece dudas es el carácter real del convento. Allí se ubicó el palacio de Juan II, fue la cuna de Isabel la Católica y el lugar donde profesaron dos hijas naturales de Fernando el Católico. Incluso queda constancia documental de varias visitas reales al monasterio en el último cuarto del S. XV. Fue fundado en 1438 bajo la advocación de Nuestra Señora de la Piedad. Siendo priora María de Aragón solicitó de su sobrino Carlos I el permiso para que la comunidad pasara a ocupar el palacio de Juan II en donde había nacido Isabel la Católica en 1451. Petición atendida por una real cédula en 1525¹⁹.

Nos encontramos ante el tema de mayor relevancia en el S. XV. La *Quinta Angustia* ocupó el lugar central de retablos, tímpanos, trípticos o altares privados. La propia advocación del convento, dedicado a Nuestra Señora de la Piedad, incide en este hecho. Sin otros elementos más que los presentan como parte de una narración, la Madre y el Hijo se convierten en iconos ante los ojos del fiel. Imágenes para la veneración, pero también para la meditación. Depositarias de una devoción religiosa, pero creadoras a su vez de imágenes espirituales sobre la pasión del Salvador.

Respondiendo a la advocación del convento bajo la titularidad de Nuestra Señora de la Piedad, se trata de un tema de especial veneración por los Reyes Católicos. Sabemos que la Reina donó una talla semejante, aunque sin relación estilística con la presente, a la Cartuja de Miraflores²⁰. Formaba parte de una práctica común a reyes o prelados, como lo demuestra el grupo conservado en la actualidad en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, donada por el rey D. Juan II a petición del arzobispo D. Sancho de Rojas al monasterio de San Benito el Real de Valladolid. También la catedral de Toledo posee un ejemplar muy cercano al grupo de Valladolid, tanto en estilo como en cronología, cuyo origen quizás debamos vincularlo a la llegada de D. Sancho de Rojas a la sede toledana en 1415²¹. A diferencia de los citados, realizados en piedra policromada, la Piedad de Madrigal está hecha en madera policromada, al igual que la mayor parte de las conservadas en el área nórdica. Fue tal el éxito de estos grupos, que encontramos

¹⁹ Catálogo de la exposición *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Monasterio de Prado, Valladolid, 20 de abril-30 de junio de 1994, p. 154.

²⁰ De un estilo más rígido, se ha considerado como una obra procedente de los Países Bajos Meridionales a diferencia del grupo de Madrigal, de un líneas y facciones más suaves más acorde con los modelos centroeuropeos de la zona de Bohemia o Austria. Ficha de la Piedad de la Cartuja burgalesa realizada por José Hernández Redondo. Catálogo de la exposición *Isabel la Católica...*, op. cit., p. 282.

²¹ En la iglesia de Villanueva de Duero, y procedente del convento de Aniago, se conserva otro grupo similar, vid. ARA GIL, C. J. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p. 184-188; son grupos propios de fundaciones monásticas, como consecuencia de las donaciones de

ejemplares por gran parte de la geografía europea. Se ha atribuido el origen de esta iconografía a los sucesores de Peter Parler en la zona de Bohemia, desde donde se extendería después a otras áreas. En los antiguos Países Bajos podríamos citar la Piedad de Santa Catalina de Diest o el grupo de la iglesia de San Pietersbanden de Beringen. Compositivamente no existe apenas diferencia entre unos y otros, salvo la colocación de los brazos de Cristo estirados a lo largo del cuerpo o apoyados sobre el vientre, o las manos de la Virgen cogiendo la mano de su Hijo o el brazo, pero todos son un fiel reflejo de la literatura coetánea. El sufrimiento contenido de la Madre y la excesiva rigidez del Hijo habían sido expresados por místicos y visionarios, como Santa Brígida en sus *Revelaciones*:

Sus yertos brazos no pude doblarlos para que descansaran sobre el pecho sino sobre el vientre. Las rodillas tampoco pudieron extenderse, sino que quedaron dobladas como habían estado en la cruz²².

Finalmente, quisiéramos cerrar este apartado con la obra más relevante de cuantas proceden de la provincia abulense. Me refiero a la Virgen con el Niño conservada en el Museo del Prado y catalogada como un original de Petrus Christus procedente de Piedrahíta (Fig. 7).

Post señalaba su origen en el convento del Risco de Piedrahíta²³. Los únicos datos que tenemos al respecto, se centran en un fundación monástica bajo el patronazgo de los Dávila, conocida como El Risco y perteneciente al señorío de Villatoro muy próximo a la villa de Piedrahíta. En su catálogo de obispos, José Tello lo citaba entre los monasterios de la Orden de San Agustín, vinculándolo al término de Villatoro²⁴, una villa lindante con la Tierra de Piedrahíta, cuyo origen se remonta al S. XIV, cuando el obispo D. Sancho Blázquez Dávila la compró, acrecentando «el estado de su casa comprando la villa de Villatoro, que según dice el cronista de Ávila le costó

personajes de cierta relevancia social vinculados a los monasterios por diversas circunstancias. Se puede citar también el ejemplar del convento de Santo Domingo el Real de Toledo. FRANCO MATA, A. ficha *Grupo de la Piedad*, catálogo de la exposición *Ysabel la Reina Católica, una mirada desde la Catedral Primada*, catedral de Toledo, 2005, p. 483.

²² PORRAS GIL, M.^ª C. ficha *Piedad (Santa María del Mar)*, catálogo de la exposición *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Junta de Castilla y León, 2004, p. 470.

²³ POST, Ch. *A history of spanish painting*, Massachusetts, 1933, p. 25.

²⁴ TELLO MARTÍNEZ, J. *Cathálogo sagrado de los obispos... de Ávila (1788)*, Félix Ferrer (Ed.). Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2001, p. 51. También Martín Carramolino lo incluye en una lista de monasterios que pertenecieron al obispado de Ávila, citándolo entre los adscritos a la regla de San Agustín, como el *convento del Risco-Villatoro*. MARTÍN CARRAMOLINO, J. *Historia de Ávila, su provincia y obispado*, Madrid, Tomo I, 1872 (cuenta con edición facsímil), p. 385.

nueve mil maravedís»²⁵. Perteneció, pues, a la poderosa familia de los Dávila hasta que, tras un largo pleito, pasó a formar parte de la Casa de los Velada en el S. XVII²⁶. Sin embargo, según el inventario de obras recogidas por D. Antonio Zabaleta, miembro de la Comisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, encargado de recoger las obras de los conventos suprimidos tras la desamortización, el convento del Risco pertenece a Piedrahíta, del que se cita una «*tabla de 1 1/2 x 1*» con el tema de la *Virgen con el Niño*²⁷. Aunque los datos son pocos puesto que no informan de autor ni existe una descripción de su contenido, seguramente se refiere a esta obra. La ubicación del monasterio en un lugar indefinido entre las actuales localidades de Villatoro, Amavida y Piedrahíta ha llevado a tal ambigüedad, aunque hoy estamos en condiciones de decir que los Dávila, señores de Villatoro, ejercían su patronazgo sobre el monasterio al que cedieron multitud de privilegios y donaciones.

Se trata de una pintura de gran calidad que representa a la Virgen con el Niño en un interior abierto en su parte trasera por un pórtico de tres arcadas. El mismo esquema arquitectural es utilizado por el *Maestro de los Retratos Baroncelli* en el conocido como Panel Lee, donde aparece el mismo edificio lateral o el muro con merlones de la parte posterior. De hecho, Didier Martens ha considerado la posibilidad de que dicho autor fuera un discípulo o colaborador de Christus que pudo haber conocido la obra²⁸. La composición es de una sencillez extrema. Se ha prescindido al máximo de todo aquello que pudiera sacralizar la imagen, restando únicamente la corona que sujeta el ángel y que se dispone a colocar sobre la cabeza de la Virgen. No se sienta sobre un trono, ni tiene paño de honor tras de sí, ni lujo en sus vestimentas. El estilo permite atribuirlo al pintor de formación brujense Petrus Christus, como veremos.

Por el tamaño del cuadro (0,59 cm x 0,34 cm) se trata de una obra con carácter devocional. La Virgen es presentada como Madre y Reina del Cielo. Sobre sus rodillas se sitúa el Niño de pie bendiciendo con una de sus manos y con la otra sosteniendo una bola de cristal rematada en cruz, detalle que se repite en la mayor parte de sus obras con esta temática²⁹. Es una manera de

²⁵ *Catálogo de los obispos de Ávila y antigüedad de la dicha ciudad con noticias del obispado*, Biblioteca Nacional. Sección de Manuscritos, n.º 18.343. Hoja 25 v.

²⁶ MORENO NÚÑEZ, J. I. «Mayorazgos arcaicos en Castilla». En *La España Medieval*, IV, (1984), p. 698-700.

²⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Conventos suprimidos. Ávila. 35-13/1. Convento del Risco. Piedrahíta. F. 7.

²⁸ MARTENS, D. «Le Maître des portraits Baroncelli: un élève de Petrus Christus?». *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, 30 (1995), p. 102.

²⁹ Según la tradición, Dios construyó una especie de bola de cristal alrededor del universo para mantener la humedad en beneficio del campo. Flavio Josefo. *Antigüedades de los judíos*, Tarrasa, 1988.

indicar la soberanía de su palabra. Un ángel situado en la parte superior se dispone a colocar una corona sobre la cabeza de la Virgen, detalle muy repetido en la obra de distintos representantes de la pintura flamenca, como es el caso de Roger van der Weyden, en su *Madona* del Museo del Prado o en los trípticos conservados entre Berlín y la Capilla Real de Granada y el Metropolitano de Nueva York (tríptico de Miraflores), en los que la figura del ángel se sitúa en la clave de los arcos que enmarcan las escenas. El origen artístico de este modelo procede sin duda de la prestigiosa *Virgen del Canciller Rolin* del Museo del Louvre, obra de Van Eyck, pero la fuente iconográfica se sitúa en las Sagradas Escrituras; en diversos pasajes se le otorgan coronas a la Virgen por distintas razones:

Esta mujer fue hallada muy digna y libre de toda culpa, por lo tanto recibió la corona de la vida.

Esta mujer tuvo mucha fe en la Pasión de Cristo...

Esta mujer perseveró, conquistando todo, por lo tanto, se le ha otorgado una corona³⁰.

Las tres frases bíblicas se encuentran transcritas en pergaminos sobre las escenas de la *Adoración del Niño*, la *Lamentación* y la *Aparición de Cristo a su Madre* del tríptico de Miraflores citado anteriormente. Pero estas tres escenas se pueden resumir en una única: la Virgen con el Niño, una imagen aparentemente amable de una Madre con su Hijo que guarda un simbolismo más profundo alusivo a episodios de la infancia pero también de la Pasión, como se anuncia en el propio rostro melancólico de la Virgen y en el color rojo de su manto. Un ejemplo, por tanto, de la sistematización en diferentes niveles simbólicos tan presente en la producción medieval.

Las influencias no sólo son eyckianas sino también de Dirc Bouts. El ejemplo más claro lo tenemos en esta *Madona* y la conservada en la Capilla Real de Granada, de Dirc Bouts, con la que presenta un gran paralelismo, no sólo en tamaño sino en temática y composición, aunque Petrus Christus la ha simplificado aún más. Pero, probablemente, el modelo de uno y otro se hallaría en un original de Van der Weyden, hoy perdido, que mostraba a la Virgen sentada en un pórtico con el Niño sobre sus rodillas³¹. Tuvo tanta popularidad que fueron muchas las versiones realizadas a partir de esta obra. Petrus Christus aglutinará en su producción todos los grandes avances de los principales maestros pero, al mismo tiempo, tendrá una personalidad propia. A la vez, hay que atribuirle el

Citado por YARZA LUACES, J. «Algunas reflexiones sobre iconografía en Pedro Berruguete y su época», *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, (Palencia, 24, 25 y 26 de abril), Diputación de Palencia, 2004, p. 282.

³⁰ Recogido por PANOFKY, E. *Los Primitivos Flamencos*, Madrid, 1998, p. 257.

³¹ SCHABACKER. *Petrus Christus*, Utrecht, 1974, p. 121.

mérito de ser el primer pintor del Norte que unifica en un único punto la proyección perspectiva, de tal modo que todas las líneas de la composición convergen en un mismo lugar. Hasta este momento artistas como Van Eyck habían ensayado fórmulas para lograr una adecuada integración de sus figuras en el espacio, pero ninguno lo había hecho de un modo tan exacto. ¿Conocía la base teórica y matemática para la conquista de la perspectiva geométrica? Algunos especialistas en la obra de este pintor creen que llegó más bien de una manera experimental, lo que no impide que con el tiempo lo perfeccionara a través del conocimiento de las obras italianas³². Otros, sin embargo, presuponen un posible viaje de Christus a Italia donde conocería directamente las leyes de la perspectiva, aduciendo para ello el silencio documental de los archivos de Brujas entre los años 1454 y 1462, cuya razón podría estar en un viaje del pintor al extranjero³³. Habiendo o no viajado a Italia, lo que está claro es su capacidad para lograr la completa integración de todos los elementos en el espacio y, por tanto, el dominio absoluto de la perspectiva geométrica.

Desde luego estamos ante una obra que ilustra, como pocas, la maestría del artista en la representación del espacio. La Virgen está situada delante de un pórtico abierto a través de tres arcadas, como en la *Virgen del Canciller Rolin*, detalle muy frecuente en la pintura flamenca, que se ha interpretado como una alusión velada a la Santísima Trinidad. Pero, a diferencia de sus modelos, Christus ha prescindido de las figuras humanas que normalmente aparecen al fondo, bien de espaldas apoyadas en el muro, realizando actividades campestres o en barcos navegando en los ríos. La falta de acción contribuye a crear una sensación de quietud eterna y la interiorización que se desprende de la figura de la Virgen le da un toque de iconicidad simbólica; de hecho, no estamos ante la representación convencional de un acontecimiento religioso narrativo sino ante un icono propiamente dicho dispuesto para la devoción y adoración. El protagonismo de la arquitectura es total y se ve claramente cómo su interés está centrado en los ejercicios perspectivísticos, simplificando al máximo sus composiciones. Sin embargo, llama la atención un aparente error al situar la fachada delantera de un edificio visible por el arco central que no muestra su parte posterior, como sería lógico, a través del arco lateral. ¿Es un detalle conscientemente buscado o bien se trata de un descuido?

³² UPTON JOEL, M. *Petrus Christus* (Monographic study of an fifteenth-century flemish painter with critical catalogue), 1972, p. 88.

³³ PAUWELS, H. «L'espace et la perspective». *Les primitifs flamands et leur temps*, sous la direction de Brigitte de Patoul et Roger van Schoute. Tournai: La Renaissance du livre, 2000, p. 250. Otros, como Germain Bazin, han señalado influencias del pintor de Brujas en las obras de Colantonio y Antonello. BAZIN, G. «Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XV^e siècle». *La Revue des Arts*, 2.^e année, 1952, p. 202.

Nos hemos referido anteriormente a la síntesis que realiza de los grandes pintores. En esta obra vemos la referencia eyckiana en la figura de la Virgen y en el tipo de plegado que realiza. El ángel portador de corona y la organización del espacio a través de una triple arcada también remitiría al gran maestro³⁴. La relación con Bouts está presente en la *Virgen con Niño y ángeles* conservada en la Capilla Real de Granada (Fig. 8). No sabemos cuál de las dos sirvió de modelo. Según Martens las *Virgenes* de Bouts tuvieron una gran recepción en la Península y ejercieron una gran influencia en la pintura castellana, como es ejemplo el retablo de los Luna de la Catedral de Toledo³⁵.

En otras ocasiones Christus acusó la huella de Bouts en sus obras, como es el caso del *Entierro* y *Descendimiento* de la Capilla Real de Granada y la *Lamentación* de Christus conservada en Bruselas³⁶. El préstamo de varios pintores visible en la obra general de Christus permite pensar en un modelo de Bouts como punto de partida, como ocurrió en otras ocasiones.

Del mismo tipo que la *Madona* del Prado sería la *Virgen con el Niño en un interior* en Kansas City o la *Virgen con Niño* del Museo de Budapest. Debió de ser un modelo que tuvo mucho éxito como objeto devocional, puesto que se señalan varias copias del último caso en San Petersburgo y en Londres, cuya localización actual es desconocida³⁷. El éxito de este tipo está demostrado en el caso que nos ocupa, la *Virgen* procedente de El Risco, de la que nos consta que existieron, al menos, otras dos copias, una de ellas en la colección Ruiz Raimondi de Madrid vendida en 1968 y otra segunda comprada por Knoedler en Nueva York en 1931³⁸. Todas tienen unas mismas medidas muy similares (colección privada de Madrid 51 x 33,5. Nueva York 50 x 32 cm).

No sería la única ni la primera vez que Christus realizaría varias versiones de un modelo prestigioso. En 1454 el Conde de Etampes le encargó hacer tres copias de la *Madonna de Cambrai*, una obra toscana del S. XIV que reproduce

³⁴ Peter Schabacker destacó una obra de Roger van der Weyden que representaba a la Virgen con el Niño en un pórtico abierto únicamente conocida por las copias de sus seguidores, sugiriendo la posibilidad de que sirviera de modelo a Christus. Citado en AINSWORTH, M. W. with contributions by MAXIMILIAAN P. J. MARTENS. *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1994, p. 142.

³⁵ Ficha de la *Virgen rodeada de ángeles* de Dierick Bouts. Capilla Real de Granada. Catálogo de la exposición *Le Monde Méditerranéen et les primitifs flamands*, Ludion, Gand-Amsterdam, 2002, p. 229.

³⁶ UPTON JOEL, M. *Petrus...*, op.cit, p. 113. Nota 7.

³⁷ IBÍDEM, p. 297.

³⁸ LAVALLEYE: «Les primitifs flamands II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles. Collections d'Espagne» 1. De Sikkels-Anvers, 1953. Ficha 34.

un modelo bizantino. Sobre esta imagen existía una leyenda que la presentaba como el verdadero retrato de la Virgen ejecutado por San Lucas y este sería el motivo de que se prodigarán copias suyas por doquier³⁹.

El perfecto dominio del espacio demostrado por el pintor en esta obra ha llevado a Upton Joel a señalar la década de los 60 como fecha de realización de la misma⁴⁰. Pero ¿cómo llegó hasta el señorío de Villatoro una pintura de tal calibre artístico?

Petrus Christus fue un pintor activo en Brujas a partir del año 1444 cuya pintura era del gusto de muchos comitentes españoles de la época. Existen varias copias originales de algunas de sus obras conservadas en iglesias españolas, es el caso de la *Lamentación* del Metropolitan Museum, de la que se conserva una copia en la iglesia de San Esteban de Burgos o una *Natividad* actualmente conservada en la National Gallery de Washington, pero originalmente perteneciente a la colección del príncipe Manuel Yturbe en Madrid⁴¹. Para el monasterio del Parral en Segovia pintó un tríptico del que se conservan sus alas hoy en Berlín⁴². Finalmente señalaremos que en el Museo de Cleveland se conserva un San Juan Bautista, posiblemente encargado por un cliente meridional y que tiene ecos en el San Juan de Bermejo en Sevilla, un ejemplo más del éxito de la pintura del maestro entre los artistas españoles de ese siglo⁴³.

¿Quiénes hicieron posible la llegada de estas obras a nuestro país? Si tenemos en cuenta que el principal lugar de trabajo de Christus fue Brujas, rápidamente pensamos en la cantidad de hombres de negocios, comerciantes, que estaban instalados allí y que pudieron ejercer de intermediarios. En esa ciudad hubo siempre representación hispana desde el S. XIV. De hecho, catalanes y castellanos tenían allí mostradores propios llegando a obtener, en el caso de los últimos, privilegios comerciales en 1348⁴⁴.

³⁹ UPTON JOEL, M. *Petrus...*, op. cit., p. 34.

⁴⁰ IBÍDEM, p. 322.

⁴¹ IBÍDEM, p. 373.

⁴² MAXIMILIAAN P. J. MARTENS: «La clientèle du peintre». *Les primitifs flamands et leur temps*, op. cit., p. 178.

⁴³ Catálogo de la exposición *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el S. XV*, Madrid, Museo Thyssen (del 31-1-2001 al 6-5-2001). Valencia: Museo de Bellas Artes (del 18-5-2001 al 2-9-2001), p. 286.

⁴⁴ CASSAGNES, S. *D'Art et d'Argent: les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIV^e-XV^e siècles)*, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 51.

El monasterio de Nuestra Señora del Risco, situado en el término de Amavida, pertenecía al señorío de Villatoro y se encontraba bajo el patronato de los Dávila, al menos desde 1328 tal y como está documentado. Al parecer este señorío ya existía antes de que el obispo D. Sancho lo comprara a un particular, Velasco Velásquez, engrosando de este modo su rico patrimonio y convirtiéndose en su I Señor⁴⁵. El derecho de patronato sobre un edificio se traducían a menudo en la donación de obras pictóricas, escultóricas y piezas de carácter litúrgico que no sólo facilitaban el desarrollo del culto sino que constituían un elemento de prestigio de sus donantes. Así, la obra que nos ocupa debió de ser una donación efectuada por un miembro de la familia a la fundación. La elección del modelo nórdico en materia artística se pone de manifiesto en otras obras relacionadas con el linaje desafortunadamente desaparecidas en su mayor parte, como hacen suponer las noticias referentes al sepulcro de Gonzalo Dávila que llegó a ejecutar Juan Guas, destinado a ocupar un lugar relevante en el presbiterio de la catedral de Ávila. También es posible rastrear el gusto por la pintura flamenca gracias a una obra conservada en el Museo Nacional del Prado atribuida a Van Orley en la que se representa como donante a Hernán Gómez Dávila entre la Virgen con el Niño y San Francisco (Fig. 9). Procede de la capilla funeraria de los Dávila en el convento de San Francisco, dedicada a San Antonio y construida junto a la capilla mayor en el lado norte. Hernán Gómez Dávila era hijo de Gonzalo Dávila y sustituyó a su padre como IX Señor de Villatoro. Aumentó considerablemente las propiedades del señorío además de otorgar importantes disposiciones legales a la Villa y Tierra de Villatoro, confirmadas todas ellas en un ordenamiento del año 1503. Su inclinación hacia la pintura flamenca en los años iniciales del S. XVI nos hablan de un gusto quizá formado en el entorno de su padre Gonzalo Dávila. Se trata de una pintura de encargo que nos indica sus orientaciones en materia artística y su *status*, suficientemente reconocido como para permitirse la posibilidad de encargar, probablemente a partir de intermediarios, una pintura de semejante calidad. Lo mismo cabe apuntar en el caso de Gonzalo Dávila a cuya iniciativa atribuimos la donación de la *Virgen con el Niño* al monasterio del Risco.

La cronología que hemos fijado para la misma, década de los 60 del S. XV, y su cargo como maestresala de los Reyes Católicos quienes compensaron sus servicios con la concesión del Maestrazgo de Calatrava y, poco antes de morir, el nombramiento de ayo del príncipe D. Juan, le permitieron compartir con los monarcas artistas como Juan Guas y la afición por la

⁴⁵ Sobre la historia del Señorío de Villatoro, vid. BARRANCO MORENO, D. *Una aproximación histórica a dos Comunidades de Villa y Tierra abulenses (la episcopal Bonilla y la señorial Villatoro)*. Ávila: Marcam, 1997; LUIS LÓPEZ, C. «Señoríos Eclesiásticos», *Historia de Ávila, III. Edad Media (siglos XIV-XV)*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2006, p. 215-274.

pintura flamenca. Su hijo Hernán Gómez Dávila, representado en la tabla que se conserva hoy en el Museo del Prado, pero originaria del convento San Francisco, e identificado por lo símbolos heráldicos que, de manera original, se disponen como elementos decorativos de la vestimenta que cubre su armadura —los seis roeles por parte de su padre y las bandas de los Valderrábano por parte de su madre— heredó el gusto por la pintura flamenca, encargando a Van Orley una pintura de carácter religioso en la que aparecería su retrato junto al titular del templo, San Francisco.

Como se ha documentado en el caso de los Álvarez de Toledo⁴⁶, es posible que Gonzalo Dávila adquiriera la Virgen con el Niño del monasterio del Risco en las ferias de Medina del Campo o bien la comprara directamente en Flandes a través de mercaderes que actuaron como intermediarios.

Otras obras enriquecen el patrimonio abulense, como el famoso tríptico del Museo Provincial de Ávila procedente de la Diputación o el pequeño y exquisito tríptico de la Virgen con el Niño del museo parroquial de la iglesia de El Barco de Ávila, sin embargo, su avanzada cronología, ya inserta en el S. XVI, y el alcance de las mismas, aconseja analizarlas en un estudio aparte.

En resumen, estas piezas de origen foráneo suponen un instrumento de prestigio en manos de las poderosas familias que hacen posible su llegada, pero no sólo eso, sino que los cambios surgidos en la manera de trabajar van a dar lugar a obras realizadas de una forma seriada destinadas al comercio libre sin obedecer a encargos previos, como es el caso de las Vírgenes de Malinas. Esta circunstancia trae aparejado un descenso del nivel de calidad pero también una mayor democratización de la facultad adquisitiva puesto que el mismo sistema de producción en serie tiene como consecuencia un abaratamiento del coste final y, por tanto, una ampliación de la clientela a distintos niveles. La omnipresencia de este tipo de obras, fruto de la iniciativa privada o de una compra eventual en las ferias, ejercerá un gran atractivo no sólo para los potenciales clientes sino también para los artífices hispanos que introducirán en su producción notas discordantes con la tradición local, dando lugar a obras nuevas y originales. No obstante, el carácter móvil de estas piezas nos ha privado en la mayoría de los casos del conocimiento exacto de su lugar de origen, desdibujándose, en gran medida, su cometido y significado. Pero los

⁴⁶ En el Archivo del Palacio de Liria en Madrid se conserva un pormenorizado inventario en el que se enumeran los bienes de distinta naturaleza del duque D. Fadrique. Caja 23, n.º 29. 1531. Entre el número abrumador de obras se encuentran algunos productos de esta procedencia, como un «cofre pequeño de Flandes» y multitud de retablos y trípticos que, dada su descripción, bien podrían tener un origen similar.

restos conservados testimonian el dinámico intercambio de obras entre zonas alejadas en el espacio y su función como modelos y vehículos de transmisión de ideas, creencias y valores así como el gusto de la sociedad hispana en materia artística. Son, en definitiva, ecos de un pasado y manifestaciones vivas de una mentalidad.

APÉNDICE FOTOGRÁFICO



Fig. 1. Virgen con el Niño. Talla de Malinas. Finales del S. XV. Procedente de Espinosa de los Caballeros (Ávila). Museo Diocesano de Ávila (Foto Manuel Gómez-Moreno).



Fig. 2. Virgen con el Niño. Dibujo de Manuel Gómez-Moreno. Talla de Malinas. Procedente de Rivilla de Barajas (Ávila). En paradero desconocido.



Fig. 3. Virgen con el Niño. Zona de Amberes. Finales del S. XV. Museo Diocesano de Ávila.



Fig. 4. *Descendimiento*. Zona de Amberes. Finales del S. XV. Procedente del convento de Carmelitas Calzadas de Fontiveros (Ávila). Destruído en un incendio (Foto de Manuel Gómez-Moreno).



Fig. 5. Lamentaciones sobre el cuerpo de Cristo muerto. Obra local. Finales del S. XV. Procedente del hospital de la Concepción, hoy en la iglesia de San Nicolás de Barl. Madrigal de las Altas Torres (Ávila).



Fig. 6. Piedad. Centroeuropa. Finales del S. XV. Convento de Nuestra Señora de la Piedad. Madrigal de las Altas Torres (Ávila).



Fig. 7. Virgen con el Niño. 2.ª mitad del S. XV. Petrus Christus. Museo del Prado (Madrid).



Fig. 8. Virgen con el Niño y ángeles. 2.ª mitad del S. XV. Dirck Bouts. Capilla Real de Granada.



Fig. 9. Hernán Gómez Dávila entre la Virgen con el Niño y San Francisco. 1.ª mitad del S. XVI. Museo del Prado (Madrid).