

Pensar la imagen: Sobre el paradigma cristiano de la representación en la Edad Media

Thinking the image: On the Christian paradigm of representation in the Middle Ages

Patrícia Marques de Souza

Brasil

La imagen, en tanto investidura del cuerpo verdadero, se convierte en el medio de su nueva presencia, en la que el cuerpo es inmune al tiempo y a la mortalidad¹.

Resumen

En el mundo cristiano medieval, las representaciones pictóricas ayudaban a los fieles a experimentar lo sagrado. Así pues, reflexionar sobre los usos y la manipulación de las imágenes no es sólo una cuestión teórica, sino también una preocupación por sus modos de funcionamiento y recepción. De hecho, el objetivo de nuestro artículo es analizar la importancia de la imagen como medio de expresión, comunicación y mecanismo estético en la sociedad cristiana latina del medievo. Para ello, revisaremos el concepto de imagen en la Edad Media con el fin de comprender el papel decisivo de la articulación entre textos e imágenes para el éxito de la pedagogía del bien morir a finales del siglo XV. Por último, reflexionaremos sobre las particularidades del uso de los grabados en la experiencia religiosa medieval.

Palabras-clave: Imagen; Imágenes medievales; imago; Edad Media; Ars Moriendi.

Abstract

In the medieval Christian world, pictorial representations helped the faithful to experience the sacred.

Thus, reflecting on the uses and manipulation of images is not only a theoretical question, but also a concern with their modes of operation and reception. Indeed, the aim of our article is to analyze the importance of the image as a means of expression, communication and aesthetic mechanism in medieval Christian society. To do so, we will review the concept of image in the Middle Ages in order to understand the decisive role of the articulation between texts and images for the success of the pedagogy of the good to die at the end of

the 15th century. Finally, we will reflect on the particularities of the use of engravings in the medieval religious experience.

Keywords: Image; Medieval images; imago; Middle Ages; Ars Moriendi.

La imagen no existe sin el hombre y su historia es inseparable de la historia de la humanidad. De hecho, el vínculo entre la imagen y el sagrado parece permear la historia humana desde sus orígenes. En la Edad Media no fue distinto, ya que la vida material estaba impregnada de imágenes religiosas que celebraban, al mismo tiempo, el paradigma de la ausencia y de la presencia.

La sociedad estudiada en nuestro artículo es fruto de una relación paradójica entre las imágenes y los textos, ya que ellas tenían una fuerza simbólica en su composición. Incluso, había una relación intrínseca entre ellas y el mundo sobrenatural, entre lo sagrado y lo profano, entre lo invisible y lo sensible. En efecto, la producción de imágenes religiosas caracterizó el período histórico definido como la Edad Media. Es decir: durante mil años (del siglo V al XV), hombres y mujeres de distintos segmentos sociales convivieron, desearon y temieron mirar imágenes que transmitían, suscitaban y reafirmaban los valores y las creencias de la fe cristiana.

En el mundo cristiano medieval, las representaciones pictóricas ayudaban la experiencia de los fieles con lo sagrado y su eficacia residía en los efectos que ellas podrían producir en el espectador. Además, hablar del uso y de la manipulación de las imágenes no es sólo una cuestión teórica, sino también una preocupación por sus modos de funcionamiento y de recepción en la sociedad.

En un mundo marcado por la palabra, por los ritos, por la jerarquía y por la representación, pensar en el poder suscitado por las imágenes conviene a los expertos preocupados en analizar la complejidad que caracterizó la sociedad medieval. En este sentido, el objetivo de este artículo es examinar la compleja relación entre las imágenes y los textos a lo largo de la Edad Media latina y cristiana además de profundizar, con especial atención, el papel de los objetos pictóricos en la experiencia social y religiosa. Para cumplir con este propósito, dialogaremos con los conceptos y con los trabajos de autores de diferentes áreas de las Ciencias Humanas como: los historiadores del arte Hans Belting, David Freedberg y Aby Warburg, los medievalistas Jean Claude-Schmitt y Jérôme Baschet además del filósofo Georges Didi-Huberman.

La imagen y el *antropos*

La necesidad de producción de imágenes es una característica humana desde la prehistoria. Los primeros de nuestra especie tuvieron la necesidad de expresarse artísticamente sea por motivos de protección, devoción, comunicación o vigilancia. Así, cada obra tenía un significado específico, cumplía su función social además de ser una demanda primaria de expresión.

En este sentido, la necesidad de comunicación y expresión a través de las artes pictóricas fue una característica de las primeras sociedades que fueron anteriores al surgimiento del alfabeto y de la escritura en diferentes continentes. Así lo atestiguan las pinturas rupestres que podemos encontrar en varios puntos del planeta. Entonces, podemos decir que la necesidad de expresión visual es inherente al hombre y que ayudó a transformarlo en un ser social. Además, para las culturas que eran en gran parte analfabetas, la memoria y la imaginación jugaban un papel importante en las actividades de la vida diaria.

Sin la acción y la intervención del *antropos*, la imagen carece de sentido. Carece de existencia. Así que la acción creadora humana forma parte de la cultura y permite su localización en un contexto singular además de transformar las imágenes en testigos e instrumentos de los actos sociales. Es a partir de un lugar específico (el espacio social) que el ser humano interactúa con una imagen: primeramente, por medio del objeto físico —el *médium*— y, después, a través de su significado que cambia a lo largo del tiempo por causa de su espectador. En las palabras de Belting, todas las imágenes —tanto como concepción como producto— conllevan una forma temporal, pero:

[...] también acarrea en sí mismas interrogantes intemporales, para los cuales los seres humanos han concebido imágenes desde siempre, incluso cuando se busca la historicidad de las imágenes en el imaginario colectivo, el interrogante antropológico con relación a la imagen permanece abierto².

Según Hans Belting, el culto a los muertos habría sido la motivación primaria de la *praxis* de la imagen, o sea, la imagen sería el medio para la ausencia física que se haría nuevamente presente a través del ritual. De hecho, la producción de imágenes es también un acto simbólico. Así, el difunto intercambiaría su cuerpo perdido por una imagen, por medio de la cual él permanecería entre los vivos y formaría parte nuevamente del cuerpo social³. Para él autor, comprender la relación intrínseca entre *imagen-medio-espectador* es fundamental para el análisis antropológico:

En el culto a los muertos una imagen funge como medio para el cuerpo ausente, y con ello, entra en juego un concepto de medios completamente distinto al que la ciencia mediática emplea en la actualidad, es decir, el concepto del medio portador en sentido físico. Igualmente, en ese caso el concepto de cuerpo no puede separarse del concepto de imagen, ya que la imagen del difunto no sólo representaba un cuerpo ausente, sino también el modelo de cuerpo establecido por determinada cultura⁴.

La experiencia individual de interacción con una imagen ocurre de diferentes formas. No obstante, para que sea posible reflexionar sobre el papel de las imágenes,

primeramente, debemos preguntarnos sobre el propósito mismo de ella, si hay alguno o no, si él debería existir o, simplemente, si deberíamos contentarnos con la apreciación estética de una obra. Sobre esta pregunta inicial, Joaquín Yarza Luaces en su libro «Formas artísticas de lo imaginario»⁵ afirmaba que cada individuo es un agente activo en las manifestaciones técnicas y lingüísticas con las que se expresa. Por eso, sería posible hablar de una palabra plástica, o sea, sobre un conjunto de acciones y materias que deben ser entendidos en un amplio sentido estético.

Para comprender el sentido de la expresión «palabra plástica» debemos recorrer a tres formas distintas (pero complementarias) de análisis: el conocimiento sobre las materias y las técnicas utilizadas en la confección de la obra; la historización (del tiempo y del espacio) de los objetos producidos y, por último, la interpretación y la valoración de las ideas que estos objetos transmiten siendo ellos síntomas de la comunidad que los realizó.

Según la tradición cristiana, las imágenes nunca podrán reemplazar a su prototipo que es el objeto de homenaje o de veneración. Al mismo tiempo que eran recordatorios de lo divino, las imágenes sagradas permitían que los hombres estuviesen —por un período determinado de tiempo— más cerca del mundo celestial, siempre que este vínculo no se convirtiera en idolatría. Otro punto importante es que en la producción artística de la época era común el uso de modelos que solían ser copiados o manipulados, pues la originalidad, en principio, no era una distinción deseable y necesaria sea para la apreciación estética de la obra o para su función y usos.

En la producción artística medieval hubo un predominio de representar materialmente lo que suele ser inmaterial. Se pretendía, entonces, materializar el mundo invisible y tornar el mundo divino factible y accesible dentro de una lógica específica del sagrado y en contraposición al profano. Así, las imágenes y los textos se han convertido en un doble código comunicativo y complementar que es capaz de captar la atención del público de forma única. De hecho, debemos recordar que el arte no es un fenómeno aislado, sino que se integra a diferentes formas de creación visual y que se asocia con numerosos aspectos del comportamiento cultural, de las costumbres y de la comunicación.

Como nos recuerda Verónica Sekules, las artes visuales tuvieron un papel distintivo en la historia intelectual de la Edad Media, no sólo como un medio para demostrar la formación de ideas, sino también para resaltar las conexiones entre las diferentes ramas del saber⁶. Así, a través de los medios visuales, una persona o una cultura podría demostrar su poder, sus ideologías, sus costumbres, sus valores y sus creencias:

Through visual means a person or culture could display an interest in learning, and there were a number of available strategies for ostentatious demonstration ranging beyond well-stocked library shelves through public schemes of decoration and adornment, tapestries, and the development of professional dress⁷.

Las imágenes cristianas están concebidas para formar parte de la experiencia religiosa. Y continúan siendo objeto de disputas y de legitimidad que impregnan la historia de la Iglesia Católica tanto en Occidente como en Oriente⁸. En este sentido, es importante recordar que este tipo de objetos fueron hechos para un destinatario específico: los devotos. De hecho, la producción de los objetos visuales está relacionada con la experiencia religiosa que cambia, exponencialmente, según la sociedad y la época.

La experiencia de las imágenes medievales

Las imágenes no son neutras. Por el contrario, son frutos del mundo que la ha producido. Además, debemos destacar que la cultura cristiana inauguró una nueva forma de relacionarse con las imágenes. Podemos decir que, desde los primordios del cristianismo, la relación entre la imagen y el culto era intrínseca: diferentemente de los judíos que no permitían la representación de la imaginaria del sagrado, los cristianos, poco a poco, utilizaran este recurso como un mecanismo de desarrollo de la fé, de la conversión, de identidad y, sobre todo, de diferenciación entre las demás religiones monoteístas.

En 1908, el historiador del arte Émile Mâle (1862-1954), por ejemplo, fue uno de los primeros expertos en estudiar, entre otros temas, las representaciones visuales del *transitus* cristiano que fueron producidas en Francia a lo largo de la Edad Media⁹. Sin embargo, las explicaciones de Mâle ya no son satisfactorias, pues el autor restringió las «evoluciones» artísticas a la cultura letrada además de entender la imagen medieval como una «biblia de los analfabetos», es decir, los fieles que no sabían leer un texto podían «leer» a través de las imágenes reforzando, así, la simplificación del significado de las cartas enviadas por Gregorio Magno al obispo Serenus, en el siglo VII.

En la actualidad, al enfatizar el impacto de las imágenes cristianas, sobre todo, en el público laico, no se pretende reducir su complejidad a una «catequesis visual». Por tanto, las imágenes medievales no pueden ser entendidas como meras ilustraciones de los textos. De hecho, la historiografía del arte actual busca rechazar la expresión «lectura de imágenes», ya que esta, incluso cuando forma parte de un texto como en el caso de las iniciales ornamentadas o historiadadas de los manuscritos iluminados, nunca es un texto a ser leído. Así que, en oposición a una historiografía centrada en la clasificación y evolución de los estilos artísticos, los estudios actuales concentran especial atención hacia la interacción texto-imagen, entre los modos contemplativos de la obra pictórica o sobre la propia materialidad del objeto.

La apreciación estética de una obra dependía y formaba parte de una red de tradiciones que, muchas veces, estaba definida por la condición social del observador. Además de la interrelación entre las imágenes y el texto, la construcción narrativa proporcionó más de una forma de conexión con las obras pictóricas.

Fue a partir del siglo IX que hubo una creciente expansión de las imágenes en Europa occidental, hasta el punto de ellas convertirse en uno de los elementos constitutivos del sistema eclesial. Durante este período, la imagen cristiana experimentó un gran desarrollo, tanto en las reflexiones teóricas que legitimaban su significado y su función, como en su producción e innovación iconográfica. Así, para Jérôme Baschet, no sería posible comprender el Occidente medieval sin considerar la relación entre los hombres y las imágenes porque sus usos y funciones se convirtieron en una de las características distintivas de la sociedad cristiana¹⁰.

En el siglo XII, a partir del neoplatonismo del abad Suger de Saint-Denis —que redescubrió los escritos del Pseudo-Dionisio Aeropagita del siglo V—, la imagen adquirió un estatuto de instrumento de contemplación de Dios: ella debería favorecer a las prácticas de devoción¹¹. A partir de entonces, la imagen comenzó a ser concebida como una forma de acceso al divino y también ofrecía la posibilidad del cristiano de reflejar sobre los buenos ejemplos de los santos, de la Virgen y, sobre todo, de su Hijo, para que fuera posible lograr una buena muerte y la salvación del alma.

Fue con la Escolástica y, especialmente, con Santo Tomás de Aquino que la imagen piadosa obtuvo su plena justificación teológica: el culto a ellas fue considerado plenamente legítimo, ya que Dios sería su único beneficiario¹². La imagen, por tanto, tenía un carácter de mediación y de *transitus*. Se suponía que ella favorecía a una trascendencia del material al espiritual: su papel era incentivar a las almas a liberarse de las ataduras del mundo. Al mismo tiempo que deberían evocar la memoria y la meditación sobre el papel ejemplar de las figuras positivas en el cristianismo.

Las imágenes cristianas, por lo tanto, deberían establecer una conexión entre las figuras representadas y el creyente, favoreciendo la comunicación con el otro mundo y una aproximación con esta realidad invisible, pero, al mismo tiempo, debería hacer visible la figura de Jesús, su madre, los santos o de la Jerusalén celestial. En este sentido, las imágenes medievales no deberían referirse sólo a textos, sino, sobre todo, a otras imágenes e ideas que formaban parte de un repertorio de imágenes común a los cristianos. Dado que forman parte de una tradición iconográfica, las imágenes materiales cristianas, en particular, también deberían establecer vínculos con las «imágenes mentales»¹³.

De hecho, es necesario buscar el significado de la imagen más allá de lo que parece «representar» o «ilustrar». En la mayoría de las veces, ellas tenían varios significados simultáneamente, ya que no eran una mera representación, sino una presentificación de otra realidad, como bien define Jean-Claude Schmitt¹⁴. Las figuras positivas del cristianismo, como la Trinidad, la Virgen, los ángeles y los santos, tenían una función de epifanía y revelaban su naturaleza celestial en el mundo terrenal ante los ojos de los hombres.

A partir del siglo XIII, diferentes tipos de representación pictórica se supusieron como un medio para narrar la historia sagrada de la forma más conmovedora posible. La intención no era solamente narrar, sino transmitir un mensaje de consuelo

y edificación a los fieles. Por lo tanto, se volvió importante propagar los sentimientos de sus figuras. De hecho, la autonomía en relación con el requisito de observar la naturaleza le dio al artesano medieval una cierta libertad para crear y representar lo sagrado.

Al combatir la actitud pasiva de los fieles, las imágenes sirvieron como soporte para las prácticas devocionales y, a menudo, se asociaron con la lectura de textos edificantes. Desde la Baja Edad Media, la narrativa sea visual o textual, no sólo debería describir el acontecimiento, sino animar a las figuras y personajes, dotándolos de rasgos más realistas y emociones aparentes. La empatía por un santo, por ejemplo, dependería mucho de cómo se representaba visualmente o escenificaba los episodios de su vida. Del mismo modo, debemos destacar el aspecto subjetivo de la recepción de la imagen: la experiencia del espectador interfiere en la forma en que entiende y se relaciona con la obra como destaca David Freedberg¹⁵.

El *imago*: entre la semejanza y la presencia

Es necesario considerar el uso del término *imago* y no de *arte* para hablar de las producciones pictóricas de la Edad Media. El origen de la palabra imagen proviene del latín *imago* y es capaz de expresar de forma más amplia todas las acepciones de este término en el medievo. La palabra *imago* tuvo un rico y variado valor semántico en la época además de haber sido utilizada como el fundamento de la antropología cristiana, pues remite a las palabras del Génesis: «El hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios»¹⁶. Así, fue la Encarnación de Cristo y su entrada en la historia que legitimó, para muchos teólogos, la representación de lo divino y de la producción de imágenes cristianas. Se utilizaron varios pasajes bíblicos para justificar este fin: «Somos transformados en la imagen misma del Señor»¹⁷; «Aquel que ha visto a mí [Jesús], ha visto al Padre»¹⁸ y «[Cristo es] la imagen del Dios invisible»¹⁹.

Historiadores como David Freedberg²⁰ y Jean-Claude Schmitt²¹ destacan la importancia de utilizar el término histórico para una interpretación correcta y más precisa de estos objetos visuales. También se convierte en una forma de evitar términos anacrónicos como «arte» y «obra de arte» como fue demostrado por el historiador del arte Hans Belting. Para él, es posible distinguir una era de la imagen y una era del arte²². Así, la imagen medieval estuvo muchas veces marcada por sus usos rituales y religiosos, además de tener un significado simbólico que debe aprenderse de la relación entre el mundo sensible del creyente y el Más Allá. Esta característica fundamental se diferenciaba, por ejemplo, de la pintura de caballete que comenzó a desarrollarse a partir del siglo XV, en la Península Itálica y en Flandes, y que paulatinamente llegó a tener un estatus y un valor de mercado que no se restringía a su tema o su apoyo a las prácticas devocionales, sino a la calidad técnica del artista y de la obra.

Para el medievalista Jérôme Baschet, no sería posible comprender el Occidente medieval sin considerar la relación entre los hombres y las imágenes: sus usos y sus funciones se convirtieron en una de las características distintivas de la sociedad cristiana, como atestigua la importancia de los grabados para el éxito del *Ars Moriendi*²³, ya que ellos conservaban un poder de fascinación que no dependía, necesariamente, de su relación con el texto²⁴. Así, podemos decir que la apreciación de los grabados del Arte del Bien Morir²⁵ también podría ser utilizada como una puerta de entrada al sagrado, pues al mismo tiempo que estos grabados deberían evocar la memoria y la meditación sobre el papel ejemplar de las figuras positivas del cristianismo también deberían hacer tangible lo invisible.

Sobre el papel de las imágenes en la época medieval, Hans Belting ha dicho que la imagen era la representación o el símbolo de algo que, en el presente, solamente podría ser experimentado indirectamente (como la presencia de Dios, por ejemplo)²⁶. Por eso, la imagen compartía con su admirador un presente en que solamente un poco de la actividad divina era visible y pasible de experimentación. En este sentido, para el autor, las imágenes cristianas en la Edad Media pueden ser definidas a partir de dos conceptos: la *semejanza* y la *presencia*²⁷.

Primeramente, podemos decir que *semejanza* se refiere a todo tipo de producción medieval que tenía como objetivo representar el mundo divino, o sea, pinturas, vitrales, azulejos, esculturas, iluminuras, tapicerías y dibujos que deberían ser semejantes a la figura mental a que eran asociadas. Sabemos que los artífices de esto período no tenían la preocupación de realizar una observación estricta o realista de la naturaleza —como hicieron los humanistas durante el llamado Renacimiento de la Península Itálica o del Norte— y, ni por eso, tiene menor valor pues la mayor preocupación no era en sí la representación del bello o del real, más sí que las imágenes fueran objetos de devoción y un puente para el sagrado. En este sentido, adentramos en el segundo concepto propuesto por Hans Belting: la *presencia*.

En otra publicación, Hans Belting defiende que la contradicción entre la presencia y la ausencia en las imágenes tiene sus raíces en la experiencia de la muerte en las sociedades originarias²⁸. O sea, para el autor, la determinación humana de inventar imágenes en los primordios de la civilización tiene que ver con el papel de la muerte en la comunidad. Así, la imagen estaría frente a los ojos, así como estaban los difuntos a pesar de que ellos no estuviesen físicamente ahí. Esta sería, así, la contradicción inherente a la imagen y a sus mecanismos simbólicos: «(...) una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede *aparecer* en la imagen»²⁹. En las palabras de Hans Belting, el papel de las imágenes en el medioevo era posibilitar el acceso y la presencia del sagrado en el mundo terrenal y pecador:

No contexto medieval, a imagem era a representação ou símbolo de algo que no presente só podia ser experimentado indirectamente, quer dizer, a presença de Deus no passado e no futuro da vida da humanidade. Uma imagem compartilhava com seu contemplador um presente no qual só um pouco da atividade divina era visível. Alcançava, ao mesmo tempo, tanto o interior da experiência imediata de Deus na história passada, quanto, à frente, o tempo prometido que está por vir³⁰.

Con efecto, el enigma de la imagen está basado en la creencia de que ella es capaz de transformar algo incomprendible en *comprensible, visible, presente, aparente*. En resumen, los dos conceptos - semejanza y presencia - deben ser entendidos y analizados juntos, o sea, debemos estar atentos tanto a la imagen en sí como a lo que es captado por ella. Así, la ambivalencia de la imagen fue establecida: ella debería hacer visible una ausencia, una falta como también defiende el filósofo Georges Didi-Huberman en sus publicaciones³¹.

Así como los estudios de Hans Belting y Georges Didi-Huberman, otros expertos enfatizan el poder de las imágenes —a lo largo de la historia— de materializar una creencia. En efecto, la posibilidad de hacer el sagrado *presente* o *encarnado* en el mudo terreno fue una distinción sin precedentes en la cultura cristiana, sobre todo, a partir del siglo XIII. De esta manera, podemos decir que la representación a partir de este período había asumido un nuevo significado: la imagen podría dar vida, hacer presente y transformar lo invisible en visible de acuerdo con Jean-Claude Schmitt³². Además, podría dar forma al etéreo y sensibilizar a través de la semejanza y de la identificación con la vida de las figuras representadas. Entonces, a partir de estos dos conceptos podemos indagar: ¿Qué funciones cumplirán las imágenes cristianas durante su época? ¿De qué forma ver ayudaba a creer? A partir de estas cuestiones, se hace necesario debatir los retos inherentes a la praxis historiográfica y al análisis de los objetos visuales.

Las imágenes y la historiografía

A principios del siglo XX, la historia de las imágenes empezó a ser analizada desde el punto de vista sociocultural por el historiador del arte Aby Warburg³³. Para él, era necesario considerar la relación íntima entre el creador y el objeto creado, entre el continente (el exterior) y el artista, es decir, sería necesario pensar la imagen insertada en el mundo del cual ella fue concebida. En efecto, sería imprescindible hacer cuestionamientos de origen histórico-culturales, es decir, sería crucial considerar la imagen en su tiempo de producción y sus posibles reminiscencias.

Siguiendo la lógica de las reminiscencias, Warburg defendía que el arte producido durante el Renacimiento italiano, por ejemplo, era formado por objetos de

diferentes tiempos, o sea, una mezcla social de paradigmas y creencias y no un arte, simplemente, que copiaba modelos de la Antigüedad greco-romana. Así, el investigador debería estar atento a la supervivencia del pasado en las imágenes, o sea, debería prestar atención en la transmisión de las creencias, de los valores, de los gustos, de las costumbres y de la estética como en el caso del paganismo presente en el arte cristiano del *cinquecento*, por ejemplo. Para el autor, este anacronismo aparente sería positivo, pues permitiría reflexionar sobre los diferentes tiempos históricos que habitan una imagen y la cultura.

A partir de los textos pioneros de Aby Warburg y de su método de análisis llamado *Atlas Mnemosyne*, el estudio de las imágenes tuvo un nuevo desafío y desarrollo. Así, también resaltamos las contribuciones de pensadores como Georges Didi-Huberman que siguen actualizando el método y las indagaciones inauguradas por Warburg. Para los dos autores, al estar delante de una imagen sería necesario reconocer las intersecciones entre los recuerdos individuales (la memoria) y las distintas temporalidades superpuestas. Por lo tanto, para el filósofo francés, así como para Warburg, la idea de anacronismo no debería ser borrada de la práctica historiográfica, al contrario, debería ser debatida y utilizada. En otras palabras: es necesario reconocer tanto un pasado como un presente anacrónico que se abren ante una imagen³⁴.

Para Vera Pugliese, fue a partir de la «experiencia estética del historiador» que Didi-Huberman inició la formulación de un proyecto y de una «antropología de la imagen» que pretendía definir conceptos críticos para la *praxis* historiográfica³⁵. Así, el anacronismo sería una apertura a la problematización del tiempo y de la memoria tanto en el campo de la Historia como en la Historia del Arte. Tal como lo define Pugliese, la negación del tiempo anacrónico provocaría, en última instancia, una ceguera funcional y un rechazo de la psique y de la cultura en la Historia³⁶. Por esta razón, sería a través del concepto de montaje —o superposición de tiempos y espacios— tomado de la Psicoanálisis que sería posible entender la imagen como una paradoja que involucra no sólo al objeto, sino también al entorno del sujeto mismo.

El concepto de montaje —utilizado tanto por Warburg como por Didi-Huberman— sería una alternativa al proceso de nombrar e, incluso, comprender el tiempo para la práctica historiográfica: negar las supervivencias presentes en cada objeto, especialmente en las imágenes, sería como borrar la trayectoria de lo que está siendo estudiado. Por el contrario, para el filósofo habría que trabajar con la idea de contradicción, de lo incompleto y de lo heterogéneo

Didi-Huberman también propone una ampliación de los «modos de ver» en el campo epistemológico de la Historia del Arte. Al cuestionar las certezas que reinan en la disciplina y el predominio de la infalibilidad, el filósofo llama la atención sobre la fragilidad inherente a todo el proceso de verificación. La búsqueda de convertirse en una ciencia fundamentada y respetada habría llevado a la disciplina a establecer respuestas cerradas y asfixiantes: los objetos figurativos serían aprehendidos y perfectamente explicados a partir de una simple codificación. Todo sería visible y legible

para cualquiera que lograra descifrar el simbolismo presente en algunas imágenes. Solo sería necesario prestar atención a las huellas dejadas.

El principio de certeza sólo serviría para camuflar y distorsionar el análisis de las imágenes, ya que ellas nunca podrían ser «traducidas» por medio de conceptos ni serían representaciones de la realidad. La búsqueda de certezas cerraría la comprensión del visible sobre el legible y convertiría las imágenes en simples «espejos» del real. Así, el historiador sólo necesitaría nombrar lo que ve. Al adoptar una forma específica del discurso, se corre el riesgo de crear fronteras artificiales para el objeto mismo y, al mismo tiempo, despojarlo de sus propios desarrollos únicos.

Siendo el historiador un *factor*, es decir, un artífice o un creador del pasado, no sería posible aprehender el pasado, pero solo acércate a él³⁷. Esta reflexión es una de las mayores aportaciones del filósofo a la práctica historiográfica porque la búsqueda de la suficiencia metodológica y el estrechamiento de los campos de la Historia y la Historia del Arte necesitan ser repensados y cuestionados constantemente. Comparando el trabajo del artista con el del historiador, el filósofo sostiene que este último necesita buscar los restos de las llamas, es decir, de los síntomas producidos por las imágenes. El autor también alerta sobre las imágenes que necesitan ser vistas como lugares de dolor, de repulsión y de conmoción.

Didi-Huberman concluyó que, muchas veces, lo que se buscaba en el arte eran las respuestas ya dadas por la problemática del discurso³⁸. Por eso, también sería necesario reformular las preguntas planteadas, así como los presupuestos metodológicos. Y cada objeto tendría que ser estudiado en función de su especificidad. De esta manera, el autor presenta inquietudes teóricas que afectan, en profundidad, la forma en que las imágenes son vistas, recibidas y estudiadas hoy en día.

Según esta perspectiva es preciso estar atento a las imágenes guardadas en la memoria —las imágenes del pensamiento— que, al mismo tiempo, son recuerdos y proyecciones del sujeto sobre el pasado y la realidad. Además, como define el autor, estar delante de una imagen sería como estar frente al tiempo. Si es así, el ejercicio de la mirada provocaría una apertura, una cisión: la evocación de la memoria y de un síntoma. En este sentido, el papel de la memoria en la apreciación y recepción de las fuentes visuales «sintomáticas» tiene un carácter fundamental³⁹.

La eficacia de las imágenes no deriva sólo de la transmisión de los conocimientos visibles o legibles, pero su poder también reside en los desplazamientos del no-saber que se producen al observarlas. Ellas exigen una mirada que no busca solo nombrar o reconocer —acciones características de la iconografía— pero, una observación más cuidadosa y única que permitiría, así, la observación de varias dimensiones y que no estarían ansiosas por concluir. Esta sería la propuesta de la fenomenología de la mirada, según Alfredo Bosi: una instancia perpetua de transferencia y transformación⁴⁰. Habría que despegarse del saber delante de una imagen y dejarse cautivar por ella. De esta forma, sería necesario buscar lo diferente, lo que destaca y lo que surge en la imagen y no el «real». Por esta razón, no debemos pensar la imagen

como un espejo de la sociedad o de la realidad, pero preocúpese por los efectos que ellas suscitan en las personas.

Al hacer una historia del paradigma visual es necesario estar atento a las miradas y a los intercambios que envuelven la memoria que, muchas veces, no se manifiestan conscientemente. Por lo tanto, es necesario considerar la mirada del espectador de la imagen que también ayuda a construirla, ya que el ejercicio de la mirada siempre está cargado de recuerdos y de experiencias personales del espectador. De manera que, al contemplar una imagen material, el espectador se ve afectado por recuerdos afectivos, que le impactan y ayudan a su experiencia con el objeto figurativo. Esto es lo que Bosi llama la mirada receptiva: el momento en que el acto de ver trasciende el ojo humano⁴¹.

De esta forma, es necesario percibir el objeto a través de su propia inteligibilidad y, al mismo tiempo, con una mirada distanciada, es decir, se requiere pensar la dialéctica de la imagen y desde la imagen como haremos a continuación.

La muerte y las imágenes

En la Edad Media, los cristianos creían estar sujetos al poder de fuerzas invisibles —mucho más poderosas que las tangibles— y estas, a su vez, podían estar presentes, es decir, visible en las imágenes, como nos recuerda José Mattoso⁴². De hecho, los grabados en *Ars Moriendi* podrían tener un impacto inmediato en el espectador para confrontarlo con su propia trayectoria de vida y sus elecciones individuales.

Los grabados realizados por Pablo Hurus fueron basados en una tradición iconográfica ya utilizada por otros grabadores y tipógrafos (figuras 1 y 2). Así, al comparar estos grabados con los otros presentes en los incunables del *Ars Moriendi*, percibimos la opción unánime de representar en un mismo y único espacio —el lecho de muerte— la proyección de todo un imaginario, común a la época, que presentaba los posibles miedos y angustias de los últimos minutos terrenales (figura 3).

En los grabados (figuras 1 a 3), los personajes celestiales que rondaban al enfermo en los grabados se convertían en la presencia de una realidad invisible. Es interesante resaltar la importancia que se le da a lo que el moribundo puede o no ver en su lecho de muerte. En los grabados, las cortinas fueron un recurso utilizado dos veces para enfatizar esta inquietud. En ambos casos, la representación del paño que separaba las figuras del campo de visión del moribundo buscaba evocar una experiencia física y emocional para los lectores del libro, quienes podrían tanto recordar su camino de vida antes del momento de la muerte —principalmente en relación con los pecados mortales cometidos— como el recuerdo de ejemplos positivos de las historias de los santos, de la Virgen y del Cristo.

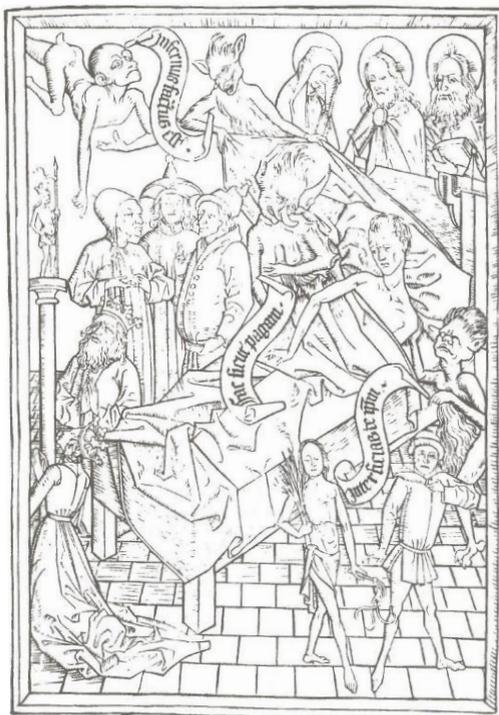


Figura 1. La tentación de la fe.
Ars Moriendi. 1450. *Editio princeps*.
 Libro en bloques de madera impreso en
 Londres. Biblioteca Británica, Londres.

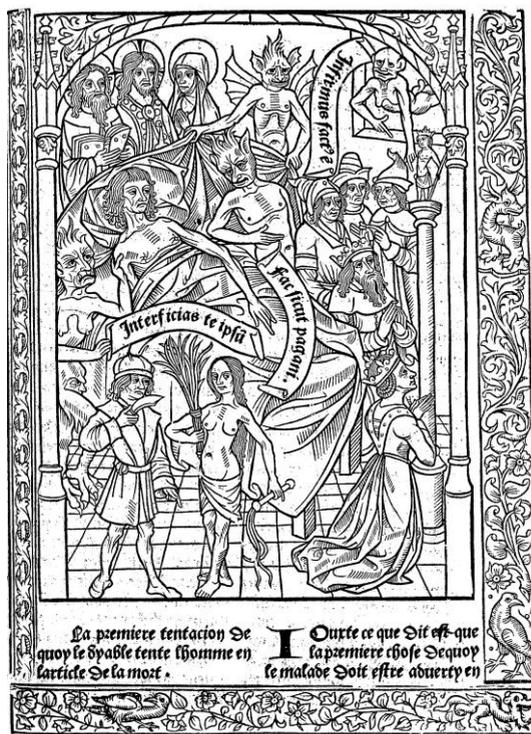


Figura 2. La tentación de la fe.
L'art de bien mourir. 1496. En francés.
 Impreso en París. RES-D-852.
 Biblioteca Nacional de Francia.



Figura 3. La tentación de la fe. Arte de Bien Morir y breve confesionario.
En castellano. Incunable impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. 1480.
Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo Escorial, España.

Es importante resaltar que los grabados del Arte de Bien Morir no necesariamente necesitaban una «garantía verbal», es decir, no dependían y se apegaban exclusivamente al contenido textual del libro. Al no ser réplicas del texto, las imágenes se convierten en productoras de sus propias figuras imaginarias y narrativas. Por tanto, las estampas no «traducen» el contenido del texto a formas pictóricas, sino que lo utilizan como punto de partida y como elemento de creación e inventiva. Ellas son objetos que, al mismo tiempo, son frutos de la imaginación y generan distintas capas de interpretación⁴³.

Según David Freedberg, debemos destacar el aspecto subjetivo de la recepción de la imagen: la experiencia del espectador interfiere en su forma de entender y relacionarse con la obra⁴⁴ así como también fue defendido por Warburg y Didi-Huberman. Esta afirmación es válida también para los grabados del Arte del Bien Morir: el impacto o el poder de los grabados también está relacionado con las formas del espectador «ver» la imagen. De hecho, la presencia constante de los grabados en las ediciones en vernáculo del *Ars Moriendi* pone de relieve la gran importancia dada a la imagen para el desarrollo y el éxito de la pedagogía del bien morir en el siglo XV.

Los grabados del Arte del Bien Morir podrían ayudar en la persuasión y el convencimiento del cristiano además de servir como ejemplos visuales de la mala conducta de los pecadores y de las consecuencias de desobedecer los preceptos de la Iglesia. Así, la iconografía presente en el Arte del Bien Morir estaba formada por un hilo narrativo que destacaba la tensión existente entre las tentaciones y las buenas inspiraciones, entre los demonios y los ángeles, entre el hombre y el Diablo, entre el hombre y Dios, entre el camino de la muerte espiritual y resurrección gloriosa y, finalmente, entre la salvación o la condenación personal y eterna.

Por eso, la evidencia visual de la presencia de los demonios en la vida cotidiana provocaba tanto antipatía como malestar en el espectador de los grabados: mostraban y reforzaban un imaginario en el que la acción y la presencia de las criaturas malignas eran incesantes en la vida terrena aún en el momento de la muerte, como lo atestigua la oración de encomendación del alma que se citará a continuación y que fue tomada del último capítulo del Arte del Bien Morir. Esta oración expresaba la creencia en los enemigos visibles e invisibles que rondaban a los cristianos, especialmente, cerca del momento del fallecimiento del alma:

La paz de Nuestro Señor Ihesu Cristo e la virtud de la su Pasión, e la señal de la Santa Cruz e la integridad de la Señora Virgen Santa María, e la bendición de todos los santos y santas, la guarda de los ángeles e las ayudas de todos los escogidos sean entre mí y entre todos los mis enemigos, visible e non visibles, en esta hora de la mi muerte. Amén⁴⁵.



Figura 4. La tentación por la vanagloria. *Art de Be Morir*. 1493. Incunables y grabados impresos por Pablo Hurus en Zaragoza en catalán. Sector de Reservas. 11-VI-41. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Destacamos un ejemplo importante del impacto visual causado por la presencia de los demonios en imágenes de uso privado. En concreto, estamos hablando de los grabados de la versión catalana que fue impresa por el taller del germánico Pablo Hurus, en 1493, en la ciudad de Zaragoza (figuras 4 y 5). Podemos decir que casi

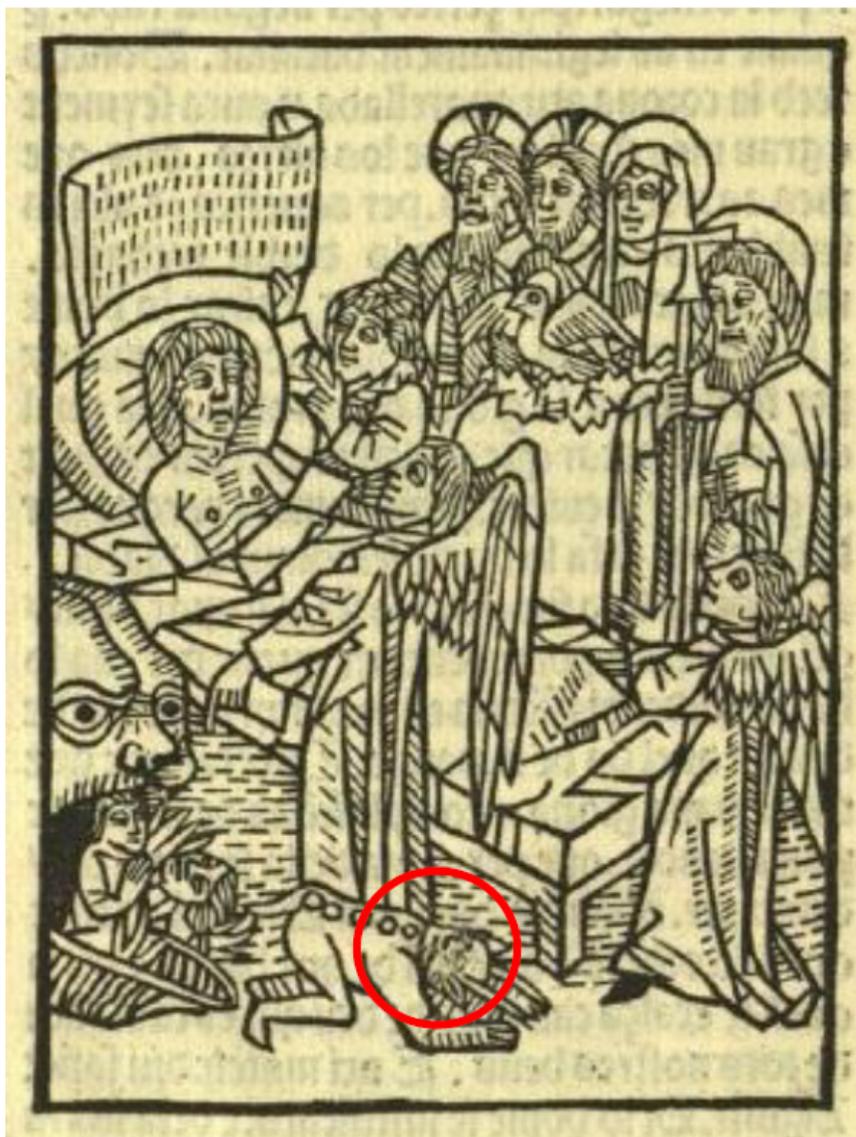


Figura 5. La buena inspiración contra la vanagloria. *Art de Be Morir*. 1493.
Incunables y grabados impresos por Pablo Hurus en Zaragoza en catalán.
Sector de Reservas. 11-VI-41. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

estamos delante de un caso de iconoclastia que se abre para diversas preguntas (muchas aún sin respuestas). O sea, tenemos un testigo de imágenes que fueron dañadas, pero: ¿por qué? ¿por quién? ¿Cuál era el objetivo? ¿Por qué algunos grabados fueron dañados y otros no? ¿Qué significa?

De hecho, los grabados del *Art de Be Morir* tenían una fuerte visibilidad y apeaban a los sentidos, además de contribuir a la formación de un imaginario sobre el momento de la muerte y sobre las pruebas y tentaciones que podrían ocurrir en el momento de la agonía. Así, podemos suponer que el malestar con los grabados fue tan fuerte que las caras de los demonios fueron borradas, sobre todo, los ojos en cinco de las once imágenes. Estas marcas de intervención nos ayudan a comprender los usos de este incunable. Por causa de esta intromisión hecha, probablemente por el dueño del libro, es posible afirmar que la mera presencia de agentes demoníacos en los folios interfiere por completo en el uso de este manual de la buena muerte, al punto de que estas figuras resultaban tan incómodas que tuvieron que ser eliminadas.

En este sentido, ver ayudaba a creer a tal punto que era imposible continuar mirando y sentirse tocado por la imagen y por la reflexión causada por su temática. Por eso, la evidencia visual de la presencia de los demonios en la vida cotidiana provocaba tanta antipatía e incomodidad en el espectador: mostraban y reforzaban un imaginario en el que la acción y la presencia de las criaturas malignas eran posibles y reales. Y donde estas estaban directamente relacionadas a determinados pecados y afectan, de formas diferentes, a cada individuo a partir de sus experiencias personales. Es lo que el filósofo francés Georges Didi-Huberman nos recuerda en sus publicaciones: la importancia de estar atentos a los efectos que las imágenes provocan y que suscitan. Al estar delante de cualquier imagen, diferentes tiempos y valores se encuentran y, por eso, cada imagen sigue siendo única y especial para quién la mira y para quién cree.

Consideraciones finales

Debemos destacar que la Historia, la Historia del Arte y la Antropología comparten el desafío de estudiar imágenes y, sobre todo, la busca por comprender el lugar social y el impacto de determinados objetos visuales en una cultura.

Al hacer un análisis del artefacto pictórico, la mayor preocupación del experto no debe ser la pretensión de «descifrar» el significado de la obra o caracterizar su estilo, por ejemplo, sino el enfoque principal debería ser la mirada para el humano: para el humano que produce una imagen, para el humano que la recibe, que la mira, que es devoto, que llora, que se identifica y que sonrío ante una imagen.

El reto de estudiar objetos visuales es pensar en las prácticas que estas imágenes suscitan, valorizan y consolidan sea en su momento de producción y de primera recepción o al largo del tiempo. Como hemos visto en nuestro artículo, las imágenes comparten con el público un presente singular y específico y que, al mismo tiempo, es atravesado por numerosas capas, valores y expectativas del espectador que está delante de ellas. Al mirar una imagen también seremos mirados por ella, o sea, la relación es siempre dinámica y de cambios. Es una construcción. Es identificación. Es afecto. Es un acto de la memoria. Es la manifestación de la cultura.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Anónimo. *Art de Be Morir*. c. 1493. Incunable impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. En catalán. Once grabados. Sector de Reservados. 11-VI-41. Biblioteca da Catalunya, Barcelona <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/incunableBC/id/149696/rec/>
- Anónimo. *Arte de Bien Morir y breve confesionário*. En castellano. Incunable impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. 1480. Once grabados. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo Escorial, España.

Fuentes secundarias

- Baschet, Jérôme. (2016). *A Civilização Feudal: Do Ano Mil à Colonização da América*. Ed. Globo.
- Baschet, Jérôme. (2008). *L'Iconographie Médiévale*. Gallimard.
- Baschet, Jérôme. (1996); Schmitt, Jean-Claude (Org). *L'image. Fonctions et Usages des Images dans l'Occident Médiéval*. Éditions Le Léopard d'or.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Belting, Hans (2010). *Semelhança e Presença: A História da Imagem antes da Era da Arte*. [s.n.].
- Bosi, Alfredo (1988). «Fenomenologia do Olhar». En: Novaes, Adauto (Org). *O Olhar*. Companhia das Letras.
- Cabello, Gabriel (2010). «Malestar en la Historia del arte: sobre la antropología de las imágenes de Hans Belting y Georges Didi-Huberman». En: *Revista Imago Crítica*, 2. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/imago/article/view/28027/25616>
- Didi-Huberman, Georges (1990). *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2000). *Devant le temps*. Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. (2002) *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. (2007). *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Gallimard.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*, Editora EDUSC.
- Didi-Huberman, Georges; Teodoro, Leandro Alves; Pietro, Pablo Martín (2022). *Cativar as almas: diretrizes para a instrução espiritual (séculos XII-XV)*. Editora UNISINOS.
- Fernie, Eric (1996). *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*. Phaidon.

-
- Freedberg, David (1992). *El Poder de Las Imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta*. Cátedra.
- Kappler, Claude (1994). *Monstros, Demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*, Martins Fontes.
- Luaces, Joaquín Yarza (1987). *Formas artísticas de lo imaginario*. Anthropos.
- Mâle, Émile (1908). *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Philippe Renouard.
- Mattoso, José (2013). *Poderes Invisíveis. O Imaginário Medieval*. Temas e Debates.
- Pugliese, Vera. (2011). «O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem». En: *Revista Palíndromo – Teoria e História da Arte*. n. 6. <https://www.yumpu.com/pt/document/read/13328773/o-anacronismo-como-modelo-de-tempo-complexo-da-ppgav>
- Sekuler, Veronica (2001). *Medieval Arts*. Oxford History of Art, Oxford University Press.
- Warburg, Aby (2013). *A renovação da Antiguidade pagã*. Contraponto.

NOTAS

1. BELTING, Hans. Imagen y muerte. La representación corporal en culturas tempranas. En: *Antropología de la imagen*, Primera edición, Madrid: Katz Editores, 2007. p. 190.
2. BELTING, Hans. Antropología de la imagen. *Op. cit.* p. 70.
3. BELTING, Hans. Antropología de la imagen. *Op. cit.* p. 38.
4. Idem. p.8.
5. LUACES, Joaquín Yarza. Formas artísticas de lo imaginario. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.
6. SEKULER, Veronica. Medieval Arts, Oxford History of Art, Oxford University Press, 2001. p. 119.
7. Idem. p.p. 119-120.
8. Recordemos, por ejemplo, la querella iconoclasta que fue un movimiento de carácter político y religioso que dividió a la Iglesia, sobre todo en Oriente, durante los siglos VIII y IX entre los pros y la oposición a la devoción a los iconos y a las imágenes religiosas. Sobre este tema, véase: BELTING, Hans. Semelhança e Presença. *Op. cit.*
9. MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Philippe Renouard, 1908.
10. BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal: Do Ano Mil à Colonização da América*. São Paulo, Ed. Globo, 2006. p. 481.
11. En el siglo V, en el Oriente, con las obras de Pseudo-Dionisio el Aeropagita ("La Jerarquía Celestial", "La Jerarquía Terrestre" y "Nombres Divinos") se afirmó una relación entre la "semejanza" de la imagen y su divino prototipo. Esto asumió un papel de *transitus* entre los hombres y Dios. Así, el culto a las imágenes se consideraba posible y teológicamente justificado.

En Occidente, el impacto de esta teología fue débil hasta los escritos del abad Suger en el siglo XII. Véase: SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo, Editora EDUSC, 2007. p. 79.

12. Sobre la concepción tomista de la imagen, véase: Jean-Claude Schmitt. *Op. cit.* p. 85

13. BASCHET, Jérôme. *L'Iconographie Médiévale*. Paris: Éditeur Gallimard, 2008. Jérôme Baschet; SCHMITT, Jean-Claude (Org). *L'image. Fonctions et Usages des Images dans l'Occident Médiéval*. Paris: Éditions Le Léopard d'or, 1996.

14. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Op. cit.* p. 14

15. FREEDBERG, David. *El Poder de Las Imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. 1992.

16. Gn 1, 26.

17. 2 Corintios 3, 18.

18. João 14,9.

19. Colossenses 1,15.

20. FREEDBERG, David. *Op. cit.* p.p 195-228.

21. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Op. cit.* p.14.

22. BELTING, Hans. *Semelhança e Presença. Op. cit.* p.12.

23. Género literario muy popular en el siglo XV. Es un manual dedicado a ayudar al «bien morir», o sea, es una obra que presenta los valores, los comportamientos y las creencias cristianas a partir de una pedagogía de la buena muerte que fue consolidada en la Baja Edad Media.

24. BASCHET, Jérôme. *Op.cit.* p. 481.

25. Primera traducción conocida del *Ars Moriendi* latino al castellano. Véase: Anónimo. *Arte de Bien Morir y breve confesionario*. En castellano. Incunable impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. c. 1480. Once grabados. 19 cm. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo Escorial, España.

26. BELTING, Hans. *Semelhança e Presença. Op. Cit.* p. 12.

27. Idem. p.12.

28. BELTING, Hans. *Antropología de la imagen. Op. cit.* p 177.

29. Idem, p. 178.

30. BELTING, Hans. *Semelhança e Presença. Op. cit.* p.12.

31. DIDI- HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990; DIDI- HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000; DIDI- HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002; DIDI- HUBERMAN, Georges. *L'Image Ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

32. SCHMITT, Jean-Claude *O corpo das imagens. Op. cit.* ; BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Org). *L'image. Fonctions et Usages des Images dans l'Occident Médiéval*. Paris: Éditions Le Léopard d'or, 1996.

33. WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.p. 123-140.

34. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Les Éditions de Minuit. 1990. p. 54.

35. PUGLIESE, Vera. O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem. En: *Revista Palíndromo – Teoria e História da Arte*. n. 6, 2011. p. 14. Disponible en:

<https://www.yumpu.com/pt/document/read/13328773/o-anacronismo-como-modelo-de-tempo-complexo-da-ppgav>

36. Idem. p. 15.

37. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Op. cit.* p.p. 10–11.

38. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Op. cit.* p. 13.

39. Idem. p. 15.

40. BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. En: NOVAES, Aduino (Org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 62.

41. BOSI, Alfredo. *Op. cit.* p.p. 67-68.

42. MATTOSO, José. *Poderes Invisíveis. O Imaginário Medieval*. Lisboa: Temas e Debates, 2013. p.11.

43. KAPPLER, Claude. *Monstros, Demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo, Martins Fontes, 1994, p. 283.

44. FREEDBERG, David. *Op. cit.*, p. 14.

45. Anónimo. *Arte de Bien Morir y breve confesionario*. En castellano. Incunable impreso por Pablo Hurus en Zaragoza. c. 1480. Once grabados. 19 cm. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo Escorial, España.