

# LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS EN LA PASSIO DOMINI DE HERNANDO COLÓN

UNA OBRA DESCONOCIDA  
EN LA ABADÍA DEL SACRO MONTE



*Marta Luisa García Valverde (Coord.)*

*Ana María Pérez Galdeano*

*Hermenegildo de la Campa (S.I.)*

*Teresa Berdugo Villena*

LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGIUSTIAS  
EN EL SACRO MONTE  
DE HERMANDO COLÓN

PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGIUSTIAS  
MONTE SACRO DE HERMANDO COLÓN

PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGIUSTIAS  
MONTE SACRO DE HERMANDO COLÓN

© **De los autores:**

María Luisa García Valverde  
Ana María Pérez Galdeano  
Hermenegildo de la Campa  
Teresa Berdugo Villena

**Editan:** Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias y Abadía del Sacro Monte

**ISBN:** 978-84-614-3145-8

**Depósito Legal:** GR-3467-2010

**Diseño e impresión:** Proyecto Sur Industrias Gráficas S.L.

E-mail: [industriagrafica@proyectosur.com](mailto:industriagrafica@proyectosur.com)

Tlf.: 958 573 743

## CAPÍTULO II

# EL GRABADO XILOGRÁFICO EN LA "PASSIO DOMINI" DE HEINRICH VON FRIEMAR:

Una Imagen de Devoción Mariana  
en la Edición de Oppenheim

Ana María Pérez Galdeano  
Dpto. Historia del Arte y Música.  
Universidad de Granada.

### *La "Passio Domini" de Heinrich von Friemar impresa en Oppenheim*

El autor de la "Passio Domini" es Heinrich von Friemar (? , + Erfurt 21 de abril de 1354)<sup>1</sup>. De las muchas obras a él atribuidas señalamos algunas de las más significativas, como "Super libros ethicorum Aristotelis"; "Super decretalis "cum Martha" de celebratione missarum"; "De perfectione hominis interioris ex libris collationum patrum"; "Quaestiones multae ordinariae"; "Opus solemne sermonum de sanctis", que incluye un total de 217 de éstos..., y entre otras la obra de la "Passio Domini literaliter et moraliter explanata" de la que existen varias ediciones, como queda indicado en el capítulo precedente de esta obra.

### *La función de la imagen*

Es notable que el contenido de la obra en cuestión aborde un tema tan propio de esta época como la exposición de la Pasión de Cristo, cuyo texto en este caso excede la literalidad de los evangelios, al ser precisamente comentarios o reflexiones más libres de los mismos. Todo ello realizado en un lenguaje latino de expresiones sencillas, fácilmente comprensible, que puede tener su procedencia en

1 Véase un bosquejo biográfico en el Capítulo I de este libro.

el ámbito homilético, pero sin ser su destino la predicación. Más bien, este texto podría hacernos pensar que estuviera destinado a su lectura particular, más propia del ambiente de la *devotio moderna*. Desde aquí tienen sentido las ilustraciones xilográficas de esta pequeña obra, que alimentarían la experiencia creyente del texto al que acompañan. Esta *devotio moderna* tuvo su origen en Erfurt, con el maestro dominico Eckert<sup>2</sup> (1260-1328), centrada en la línea afectiva que se deriva de la lectura agustiniana de la salvación en Cristo. Cristo en su humanidad va a ser uno de los ejes centrales desde los que se mueve la vida espiritual y práctica que llama a la acción del cristiano, a través de la imitación de los ejemplos de Jesús. Todo ello alimentado en la meditación, oración, examen de conciencia individual ante el Señor y que lleva a una vida ascética, alentada por este movimiento espiritual. La función que cumple este escrito de Heinrich von Friemar, está en sintonía con el objetivo que debían cumplir estas obras para la extensión de este movimiento de renovación espiritual.

*"En lo que se refiere al mundo escrito, la acción de la devotio moderna fue profunda, ya que, por un lado, [...se impulsó...] la función docente [...] [y los] hábitos de lectura y adquisición de textos sagrados [que] trajo consigo el aumento de los ejemplares producidos, junto con la difusión de una lectura comentada que condujo a numerosos recopilatorios manuscritos"<sup>3</sup>.*

La importancia que le damos a esta obra está motivada por cómo en ella se ensambla lo textual e iconográfico. Además hay que destacar el papel que desarrollan las imágenes en esta nueva espiritualidad y cómo son ellas fuente generadora de identificación y meditación. A este nueva corriente de espiritualidad le va a favorecer, sin duda, la relación que se establece entre las nuevas posibilidades técnicas introducidas a través del desarrollo de la imprenta y el auge de la xilografía<sup>4</sup>, así como la demanda que se produce a partir de la necesidad de recogida de fuentes textuales que alimenten esta nueva corriente. Consistente pues en un meditación basada en la imaginaria piadosa<sup>5</sup> que favorecerá la convergencia entre impresores y artistas.

---

2 BARBIER, F. Historia del libro. Madrid: Alianza, 2005, págs. 89-90.

3 *Ibidem.*, pág. 90.

4 Véase en este sentido el trabajo dirigido por Hipólito Escolar en SARRIÁ RUEDA, A. *Los inicios de la imprenta*. En: Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Pirámide, 1994, págs. 36-37.

5 BARBIER, F. Historia del libro..., pág. 90.

## Algunas consideraciones en torno al grabado xilográfico alemán de principios del siglo XVI

### La xilografía: de la estampa suelta a la ilustración del libro

La aparición de la técnica xilográfica en Europa, tiene lugar a mediados del siglo XIV, y a partir del XV se intensifica su desarrollo, llegando a su culmen con la aparición de la prensa de tipos móviles que permitía la impresión del texto y de la imagen de un modo simultáneo. Esto, unido a la incipiente fabricación y comercio del papel en Europa, —medio mucho más apto para la impresión que el pergamino—, permitiría el aumento de impresiones de libros en toda Europa, y con ello, la difusión tanto de las ideas como de la imagen.

Los primeros ejemplares xilográficos datados en Occidente apuntan su presencia en dos ámbitos geográficos: uno indica que las xilografías más antiguas proceden del espacio alemán<sup>6</sup>, mientras que otras lo sitúan en el espacio francés, como sucede con la conocida "madera Protat" dataada en torno a 1380<sup>7</sup>. Todas ellas encuentran dificultad para documentar su autoría, consideradas anónimas hasta bien entrado el siglo XV, momento en el que algunos grabadores empiezan a firmar sus obras por medio de su monograma, como ejemplifica el caso de Urs Graf.



Ilustr. 1. Última Cena y Lavatorio de los pies.  
Urs Graf. 1509. Xilografía que ilustra una pequeña  
Passio Christi.

Algunos estudios defienden la idea de que, desde que la producción del papel se asienta en Europa, el auge de la xilografía se intensifica,

6 STRAUSS, W. L. *The illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1981.

7 BARBIER, F. *Historia del libro...*, pág. 93.

sobre todo a partir del siglo XV<sup>8</sup>. Técnica que inicialmente va a estar unida a la realización de ilustraciones de naipes, como para las estampas de devoción. La xilografía también permitió su empleo en la impresión de libros ya que compatibilizaba, muy bien, la impresión conjunta de la imagen y del texto, gracias a la evolución que sufrió la imprenta con la introducción de los tipos móviles<sup>9</sup>.

A partir del descubrimiento de la imprenta por Gutenberg en Maguncia, Alemania experimenta a finales del siglo XV y comienzos del XVI, un considerable auge de talleres de impresores, que suponen la expansión de estas artes. Entre algunas de las ciudades más importantes están la de Estrasburgo, Bamberg, Colonia, Augsburgo, Nürenberg, Basilea. Antes de finalizar el siglo XV, había en Alemania unas sesenta ciudades con imprenta<sup>10</sup>.



Ilustr. 2. Imagen de Jakob Köbel y su marca de impresor. Xilografía incluida en la obra "Göttliche Offenbarung", 1532. Maguncia, escrito por Peter Jordan.

Durante mucho tiempo la literatura especializada no consideró a la ciudad de Oppenheim como un lugar en el que existiese un taller de impresión<sup>11</sup>. Estudios posteriores van arrojar luz sobre esta cuestión, desmonstrando la idea de la existencia de libros cuyo origen remitía a Oppenheim, hecho que no se había relacionado con que allí existiese dicha imprenta. Es la persona de Jakob Köbel la que hace posible este cambio de perspectiva. Köbel (Ilustr. 2) que se encuentra en activo en el arte de la impresión en Heidelberg desde 1489, fecha en la que se data su primera obra como editor "*Mensa*

- 8 Otros estudios proponen otra tesis, que le da la vuelta a este principio antes emitido. Rosenfelt plantea que la producción de la xilografía trae consigo la creación y demanda más elevada de la producción de papel. ROSENFELT: *The multiple image: the beginnings of Printmaking, between old theories and New Approaches*. En: *Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public*. Washington: National Gallery of Art, 2005, pág. 39.
- 9 Se puede encontrar una amplia información sobre el desarrollo de la prensa tipográfica en: SARRIÁ RUEDA, A. *Los inicios de la imprenta...*, págs. 38-41.
- 10 ESCOLAR, H. *Historia Universal del libro*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Pirámide, 1993, págs. 342-349.
- 11 HUSUNG, M. J. *Oppenheim ein Inkunabeldruckort*. *Gutenberg-Jahrbuch*, 1935, págs. 127-133.

*Philosophica*, se traslada a finales del siglo XV, a la ciudad de Oppenheim, montando en ella la primera imprenta de la ciudad.

Sobre su biografía nos circunscribimos a lo indicado en el Capítulo I de este libro. No obstante mencionar que parte esencial de sus obras impresas pertenecen a la literatura de contenido matemático, con obras propias, como otras publicadas a su amigo de Tubinga, el matemático y astrónomo Johannes Stöffler (1452-1531)<sup>12</sup>.

Después de su muerte, parte del material de impresión, (tipos y letras capitales) llegaron a manos de Peter Jordans en Maguncia y xilografías a Christian Egenolff en Frankfurt.

### *Una xilografía de la Lamentación por la muerte de Cristo, en la Portada de la "Passio Domini" impresa en Oppenheim*

Por lo general los impresos de finales del siglo XV, empiezan a introducir una portada que contiene una simple orientación de contenido, en la que se le suele añadir la marca del librero o impresor y a veces por intereses comerciales la dirección<sup>13</sup>. Será a comienzos de 1500 cuando las obras incluyan en sus portadas ilustraciones o enmarques más elaborados, como esta obra ejemplifica. El enmarque que suele acompañar a este tipo de producciones, fue favorecido por el grabado en relieve, ya que esta técnica permitía la impresión conjunta de los tipos y las imágenes.



**Ilustr. 3. Portada con la Piedad o Lamentación por la muerte de Cristo.**

*Jacob Köbel? Xilografía, ca. 1515; Medidas totales (incluyendo el enmarque): 131 x 100 mm.; Medida de la xilografía central: 84 x 61 mm.*

12 RITTER VON EISENHART, A. *Köbel Jakob*. En: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig: Duncker & Humblot, v.16 (1882), págs. 345-349; HARTFELDER, K. *Stöffler*. En: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig: Duncker & Humblot, v.36 (1893), págs. 317-318.

13 BARBIER, F. *Historia del libro...*, pág. 238.



Ilustr. 5  
"Kalendarium",  
1476



Ilustr. 4. Enmarque superior que decora la portada de "Kalendarium" de Ioannes Regiomontanus, 1476.

#### Antecedentes ornamentales de la portada

La portada de la "Passio Domini" de Oppenheim se encuentra encuadrada por un enmarque compuesto por cuatro cenefas independientes, cuya ornamentación apunta ya hacia un estilo propiamente renacentista. Realizadas a través de un trabajo menudo de filigrana en las formas vegetales y un fondo sombreado realizado a base de puntos. Los antecedentes más próximos de estas formas figurativas las encontramos en el "Kalendarium" de 1476<sup>14</sup> escrito por Ioannes Regiomontanus (1436-1476), e impresa en los talleres de Erhard Ratdolt (Augsburgo 1447- Augsburgo 23 de enero 1528).

De este impresor y editor contamos con algunas anotaciones autobiográficas en las que nos relata que ya con quince años viajó por primera vez a Italia. Con seguridad sabemos que estaba viviendo en Venecia en 1474<sup>15</sup> y allí junto con Bernhard Maler y Peter Löslein abrió su primera imprenta, manteniéndose la relación empresarial desde 1476 a 1478. Maler era el que se ocupaba de la ornamentación de libros, mientras que Löslein realizaba la corrección y configuración de los textos. En 1476 introdujeron por primera vez en el libro impreso la portada y el uso de los enmarques, así como la introducción de las letras capitales blancas sobre fondo de color. Del mismo modo introdujeron otras innovaciones en

el campo de la imprenta, como la representación de figuras matemáticas 1482 y la impresión de varios colores 1485, entre otras. Ratdolt vuelve a Augsburgo

14 Obra reeditada de nuevo en Venecia en 1478 en la imprenta de Ratdolt.

15 KÜNST, H. J. *Ratdolt, Erhard*. Fn: Neue Deutsche Biographie. Berlín: Duncker & Humblot, v. 21 (2003), págs. 168-169.

en 1485 donde aparece como impresor reconocido y adinerado. Teniendo a sus servicios entre otros ilustradores de libros a Hans Burgkmair y a Jörg Breu (el viejo). En esta ciudad introdujo de nuevo innovaciones como la impresión a cinco colores y en dorado. Entre el año 1487 y 1522 su imprenta realizó más de 220 obras manifestando con ello su capacidad de influir en otros impresores.

Por tanto debemos pensar que las xilografías que salieron de la imprenta veneciana de Ratdolt (Ilustr. 4 y 5), sirvieron de modelo a la imprenta de Oppenheim<sup>16</sup>. Los elementos figurativos que decoran el enmarque del *Kalendarium* contiene los mismos motivos que la cenefa de la portada de la "*Passio Domini*", compuestos a base de vasos que se estilizan y unen con angulosas hojas de acanto, cuyas formas y composición nos recuerdan a los modelos pompeyanos que bien pudieron conocer a través de los restos murales o de los mosaicos donde se reiteraban estos motivos decorativos una y otra vez. Tampoco podemos descartar la influencia vegetal presente en Venecia, a través de los talleres de escultores, como el de Pietro Lombardo o el de Antonio Rizzo entre otros. Estos emplearon en sus obras un tipo de ornamentación característica de la época renacentista, al decorar las pilastras de una serie de monumentos arquitectónicos con series encadenadas de motivos vegetales que pudieron servir de muestrario ornamental para su empleo en otras artes. Del mismo modo pudo funcionar en la imprenta de Köbel la obra impresa por Ratdolt, sirviendo de modelo figurativo, ya que todo lo que el artista de Oppenheim realizó en las cenefas de esta "*Passio Domini*", fue incorporar al esquema vegetal ya establecido, un sombreado a través del empleo de un fondo negro salpicado de blanco. Este tipo de trabajo, realizado a base de punteado blanco fue un método muy empleado en el sur de Alemania, que permitía romper con el negro sólido del fondo creando un espacio de claroscuro que dinamiza y embellece el entorno del enmarque. Es posible que este método de ejecución derivara de otra técnica de grabado, como el denominado criblé de época anterior y que precisamente creaba ese efecto puntillista en las superficies.

### *La xilografía central*

La enmarcación de la que venimos hablando, sirve de encuadre a la xilografía central que contiene como tema principal una imagen de la Piedad, o Lamentación por la muerte de Cristo. Esta imagen, por otro lado, está muy extendida

16 REDGRAVE, G. R. Some early book-illustrations of the Oppenheim press. Read, May 20, 1895, pág. 73. En: <http://library.oxfordjournals.org>

en artistas del centro y sur de Alemania. El origen de su iconografía la encontramos en los textos de la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine, ya que en los evangelios no hallamos mención alguna sobre este hecho.

*"Cuando Cristo ya muerto fue bajado de la Cruz, recibió su cuerpo en su regazo y llorando decía: Oh Jesús mío, Hijo mío queridísimo, ¿Qué es lo que hiciste? ¿Por qué los judíos te crucificaron? ¿Hijo de mis entrañas! ¿Por qué te han matado? ¿Qué precio tan elevado y amargo has tenido que pagar para redimir al género humano! Pero, a pesar de todo esto, desde el fondo de mi alma doy gracia a Dios Padre, a Ti, Dios, Hijo e Hijo mío, y a Dios, Espíritu, Santo, Porque esta empresa ya se ha realizado..."<sup>17</sup>*



Ilustr. 6. Santa Brígida y su visión del Señor. Erhard Schön. *The illustrated Barisch*. V. 13. 1999. Biblioteca Hospital Real. Universidad de Granada.

Esta imagen viene a corroborar el movimiento espiritual que invita a la participación del lector en los sufrimientos y Pasión del Señor, desde una actitud profunda de meditación y acción. Contemplar a la Virgen María en la participación del dolor de su hijo, era a la vez una invitación a participar con ella en los sufrimientos del Salvador. Esto lo expresa también la imagen del donante que aparece junto a la escena de esta singular imagen de la Piedad o Angustias en la portada de dicho libro. Este personaje situado en un segundo plano y en una proporción menor que las figuras centrales, se deba al empleo de la proporción jerárquica que todavía mantiene el autor, ya no sólo como un hecho retardatario que contrasta con la modernidad del nuevo estilo renacentista, sino porque puede ser intención del propio artista mantener una diferenciación de proporciones con las que se pueda distinguir de una manera más clara los personajes sagrados con respecto del donante.

17 VORÁGINE, Santiago de la: *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza, v. 2, 2005<sup>12</sup>, págs. 959-562.

Sobre su posible autoría, no podemos descartar su atribución al propio Köbel, quien sabemos que realizó algunas producciones xilográficas. No obstante a falta del monograma que lo identifique, y dada la calidad técnica y estilística con la que está realizada la entalladura, podemos decir que está más próxima a los prototipos iconográficos de otros artistas alemanes. Uno de estos artistas cuyo tipo figurativo mejor concuerda con la representación tanto de la figura de la Virgen, como del espacio que ambienta la escena es Erhard Schön (ca.1491 Nüremberg – (20 de septiembre - 20 de diciembre) 1542 Nüremberg). Nace en una familia de pintores y fue influenciado como todos sus contemporáneos por el estilo de Albrecht Dürer. De su tiempo de aprendizaje no se encuentra dato alguno, pero se le asigna en 1538 su propia escuela taller. Su obra alcanza un volumen importante con 300 ilustraciones de libros y 180 estampas sueltas, así como una serie de naipes. Las características propias por las que se reconoce su obra son la de realizar imágenes redondeadas en las que nos encontramos figuras con rostros ásperos y serios. También son propios, de su etapa más temprana, la representación estereotipada de árboles “pelados” sin hojas, apenas sugeridos por medio de simples y lánguidas ramas. Igual que es significativa la creación del espacio ambiental a través de simples líneas con las que apenas se sugiere el paisaje y se diferencian las montañas del cielo.

Es necesario destacar la temprana aparición en Alemania, de otras variantes de esta tipología de representaciones de la Piedad, datadas por estas fechas, que portan una imagen significativa, ya que aparecen situadas en una mesa de altar, con la que después aparece representada la iconografía de la Virgen de las Angustias, con su hijo muerto expuesto en la mesa simbolizando su sacrificio.

### *La xilografía de la contraportada*

La “*Passio Domini*” que estudiamos, está inserta en una encuadernación que contiene un total de diez libros o cuadernillos, siendo esta obra referida, posesión del ya estudiado Hernando Colón. La contraportada del libro contiene cinco xilografías de pequeño tamaño, con la ilustración del Tetramorfo y la imagen, probablemente, de Dios Padre o Cristo Rey en el centro.

Las ilustraciones están realizadas por sencillos trazos que no hacen perder su calidad estilística y de manera clara simbolizan los evangelistas por ellas representados. En todas ellas el artista prescinde de una representación paisajística, situándolas sólo sobre una base terrena, salvo la imagen central en la

que se insinúa parte del celaje. Es palpable en estas ilustraciones la seguridad del trazo con el que el autor ejecuta tanto los rostros, como los pliegues de algunos de los ropajes, así como de los elementos propios de cada uno de los animales. (Ilustr. 7)



**Ilustr. 7. Contraportada con el Tetramorfos y Dios Padre? (o Cristo Rey?).**  
*Ca. 1515. Xilografía. Medidas de las xilografías del ángel y del león: 32 x 33 mm.; Medidas de las xilografías del toro y del águila: 35 x 31 mm.; Medidas de la xilografía con el Padre Dios, o Cristo Rey: 61 x 30 mm.*

Del mismo modo que en la xilografía de la portada, es un tanto discutida la posible atribución del autor. Pero arriesgándonos con la asignación de la misma, volvemos a considerar como probable la mano de Erhard Schön. Nos basamos para ello, no sólo en apreciación de las características generales antes

mencionadas y presentes en estas imágenes, sino en la aparición de lo que puede ser el monograma del artista (reconocido como la ES unida), situada en este caso, en uno de los pliegues de la vestidura del personaje central.

### *El ciclo de xilografías de la "Passio Domini"*

Esta serie de ilustraciones han sido consideradas por algunos autores cercanas al estilo de Urs Graf, o próxima a la escuela del *Oberrhein* de principios del siglo XVI. Urs Graf (ca.1485 Solothurn - 1527-28 Basilea?) es dibujante, entallador, xilógrafo y platero, considerado junto con Albrecht Dürer uno de los más grandes dibujantes del Renacimiento alemán<sup>18</sup>. Antes de finalizar su período de aprendizaje como platero, Graf se desplaza primero a Basilea y en 1503 a Estrasburgo, donde trabajó para el editor Knobloch las ilustraciones xilográficas de gran formato para la "*Pasión de Ringmann*" en 1506<sup>19</sup>. Siendo este período un momento favorable para el desarrollo de la expresión gráfica en el suroeste de Alemania. Urs Graf es uno de los más importantes ilustradores de libros de los grandes talleres de Basilea, y estuvo asociado con una serie de importantes impresores en esta ciudad, hasta la llegada de Ambrosius y Hans Holbein el joven procedentes de Augsburgo, quienes asumirían a partir de ese momento parte del protagonismo. Se le pueden asignar a Urs Graf más de 400 xilografía, unas veinte obras calcográficas y sobre 200 dibujos. Su diseño llegó a alcanzar una soltura y libertad como ningún otro dibujante logró en tiempos de Dürer.

La asombrosa similitud que encontramos en la serie xilográfica de miniaturas presentes en la "*Passio Domini*" impresa en Oppenheim, concuerdan estilísticamente con otra serie xilográfica realizada, en este caso por Urs Graf, para una pequeña Pasión impresa en la ciudad de Basilea recogida en "*The Illustrated Bartsch*"<sup>20</sup>. Dicho esto, queremos hacer notar, que la existencia en una misma obra de xilografías procedentes de distintos talleres o artistas, no ha de ser interpretada como una incongruencia en la asignación de dichas xilografías a sus autores, dado que es posible que en una misma obra impresa se emplearan xilografías de diversa procedencia.

Después de cerciorarnos, si la serie de entalladuras realizadas en pequeño tamaño para ilustrar los momentos fundamentales de la Pasión, responden o

18 LANDOLT, H. P. *Graf, Urs*. En: *Neue Deutsche Biographie*. Berlin: Duncker & Humblot, v. 6 (1964), págs. 726-ss.

19 *Ibidem.*, p. 726.

20 STRAUSS, W. L. *The Illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, v. 13, 1999, págs. 72-76.

no al seguimiento de un evangelio o de todos los evangelios a la vez, podemos constatar, que esta serie iconográfica responde más bien, a la tradición popular presente en la memoria colectiva del pueblo, y sobre cómo éste vive y percibe el acontecimiento de la Pasión de Jesucristo. Además, se crean escenas fácilmente reconocibles por el imaginario popular, coherentes con la imagen que el pueblo tiene situándolas en armonía con sus creencias. Véanse por ejemplo, los dos casos de las ilustraciones 19 y 20, cuyas escenas, no tienen su origen literal en los textos evangélicos. La ilustración 19, por contener el mismo tipo de escenario iconográfico de *la Piedad* analizado anteriormente, nos anima a no redundar en lo ya expuesto, pero sí nos detendremos en la ilustración 20, la cual representa la *Sepultura del Señor*. Esta imagen para nada



Ilustr. 8. La última Cena.  
Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.



Ilustr. 9. El lavatorio de los pies.  
Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.

sigue los evangelios sinópticos de Mateo, Marcos y Lucas, ya que en todos ellos se refieren al lugar de sepultura, como una cavidad nueva excavada en la roca. El único que nos permitiría al menos dar rienda suelta a la imaginación iconográfica, sería el evangelio de Juan, en el cual, no se establece referencia alguna del lugar de enterramiento, sino al hecho mismo de dar sepultura. Esa falta de concreción la utilizan los artistas, —y este caso es un buen ejemplo de ello—, para representar el hecho del enterramiento en un contexto más próximo a su época y cultura, permitiendo una identificación más fuerte entre el lector y la imagen representada. Esto mismo sucede en el resto de ilustraciones donde los paisajes se llenan de edificios, palacios y castillos, propios de lo que es contemporáneo a las gentes del siglo XV y XVI.

Es significativa la disposición espacial de *La Última Cena*, donde los Apóstoles, situados en un espacio constreñido, se sientan en torno a una mesa circular.

Ya sea por cuestiones de espacio o por conveniencias del diseño, ésta no suele ser una forma de representación habitual en este período del temprano Renacimiento alemán. Puesto que el esquema representativo común más extendido, viene a ser entorno a una mesa rectangular que por lo general tiende a abrir el espacio bien a la horizontal o la vertical y que permite una disposición jerárquica de las figuras. Es de notar que la circularidad refleja mejor la idea de la comunidad y de la fraternidad, a la que especialmente se es sensible en esta corriente espiritual de la *devotio moderna*.

También es posible que el recurso de la proporción estándar que el artista emplea para representar todas las secuencias, pueda ser el motivo por el que se ve obligado a utilizar este tipo de disposición, teniendo en cuenta, además las escasas dimensiones que tienen las propias xilografías. Puesto que, si se hubiera empleado una escala menor en la representación de los personajes, le habría permitido introducir algún elemento arquitectónico. No obstante los recursos aquí empleados llevan a una perfecta identificación y contextualización de la escena.

En el caso del *Lavatorio de los pies*, si se introducen elementos descriptivos que permiten identificar la secuencia en un interior, por medio de la representación del paramento del muro y a través de la ventana. (Ilustr. 9)



Ilustr. 10. La Oración del Huerto.  
Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.



Ilustr. 11. El Prendimiento.  
Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.

Las entalladuras con la Oración del Huerto y el Prendimiento, están identificadas como escenas de exterior. La primera favorecida por el propio relato donde participan pocos personajes, lo que le permite al artista incluir mayor número

de elementos del paisaje y además le sobra espacio para representar simbólicamente las palabras dichas por Jesús. Situación que no sucede con la escena de la ilustración 11, donde el artista hace preferencia por la representación, no tanto del paisaje, como del número de enemigos que vinieron a arrestarlo.



**Ilustr. 12. Jesús ante Caifás.**  
*Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.*



**Ilustr. 13. Jesús ante Pilatos.**  
*Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.*

Más completas vienen a ser las entalladuras que contienen el juicio religioso y político (Ilustr. 12, 13 y 14), donde la representación del espacio y de los personajes, aumentan la calidad de las xilografías. De nuevo hay que destacar el empleo de recursos por parte del artista que hacen familiares al lector las figuras que contempla, al situar a éstas en su propio contexto histórico y cultural. De forma que



**Ilustr. 14. Jesús devuelto por Herodes a Pilatos.** *Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.*



**Ilustr. 15. La coronación de espinas.**  
*Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.*

los soldados lejos de ser prototipos de la antigüedad, portan vestimentas propias del siglo XV. Por otro lado la ilustración 15 con el tema de la *Coronación* es un prototipo muy presente en las representaciones de la Pasión en el ámbito alemán.

A pesar del relato, las escenas no están llenas de dramatismo, sino que más bien inducen a una contemplación serena, que permiten detenerse en los detalles de la secuencia, posibilitando la identificación y participación en cada uno de los momentos. Sin duda alguna el protagonista sereno y paciente es Jesús.



**Ilustr. 16. Ecce Homo.**  
Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.



**Ilustr. 17. Simón de Cirene.**  
Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.



**Ilustr. 18. Crucifixión.**  
Ca.1515. Xilografía; 105 x 68 mm.

El tratamiento de la *Crucifixión* junto con los ladrones con él ajusticiado, ofrecen una imagen centrada sólo en ellos tres y en sus distintas posturas ante el dolor, el juicio humano y su consiguiente muerte. Es llamativa la no inclusión de otros personajes en esta escena, a pesar de que esta entalladura es de mayor tamaño, frente a las anteriormente descritas. Esto nos lleva a pensar que el artista se ha centrado, de forma intencionada, en una mayor elaboración del paisaje que el hasta ahora realizado. En él se ubica en perspectiva un burgo medieval, que nos expresa distancia, soledad y lejanía de todo lo que había sido hasta el momento lo cotidiano, las personas, las instituciones, su medio ambiente cultural,

poniendo en primer plano el problema del sufrimiento humano y las distintas vivencias de éste y los interrogantes que ante el dolor a cada persona le emergen. Se retira intencionadamente de la escena al público para concentrarnos de forma meditativa y empática, en la participación que ha de conseguir el lector con el sufrimiento de sus protagonistas. Y así aprender junto a Jesús nuestra respuesta ante el dolor.



**Ilustr. 19. Ultrajes y burlas.**  
*Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.*



**Ilustr. 20. Descendimiento.**  
*Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.*

De nuevo se retoma el discurso que hasta ahora había sido habitual, y nos devuelve a otros personajes a escena que venían acompañando a Jesús. En la ilustración 19, se ven bien diferenciados dos grupos de personajes separados por el madero de la Cruz y claramente identificados. A la izquierda los



**Ilustr. 21 Piedad.**  
*Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.*



**Ilustr. 22. Sepultura del Señor.**  
*Ca.1515. Xilografía; 44 x 36 mm.*

amigos y familiares de Jesús, y a su derecha los enemigos que reprochan su pretendida condición divina. En cuanto a la escena del *Descendimiento* hay que destacar la postura dolorosa y compungida de la Madre del Salvador, y la bajada tan innovadora del cuerpo inerte de Cristo que asume una inclinación hacia un lateral. Esta iconografía nos recuerda, salvando las distancias, a los descendimientos realizados años después por el propio Rubens y Rembrandt. Esta nueva imagen que representa la bajada del cuerpo muerto, no se suele encontrar en otras representaciones de la época, donde el cuerpo de Cristo aparece inclinado hacia delante y no cayendo de forma tan elegante mostrando la totalidad de su cuerpo.

### *Las filigranas papeleras en la edición de 1515 de Oppenheim*

La filigrana, también llamada marca de agua, es una “etiqueta” o marca distintiva que sirve para identificar al fabricante del papel y señalar el lugar de procedencia del molino paplero que lo produjo. Esta huella aparece en la hoja tras la aplicación de pequeños hilos de plata o latón en el momento de la conformación de la masa paplera, dentro del proceso de elaboración del propio papel. Por tanto con el término *filigrana* se hace referencia a esas sutiles marcas producidas por dichos hilos, que se hacen especialmente visibles cuando el papel se coloca delante de un haz de luz<sup>21</sup>.

La filigrana se ha convertido en numerosos estudios en un instrumento imprescindible para la datación del libro, sobre todo cuando de éste se desconocen

21 Algunos de los estudios que tratan el tema de la filigrana son: SÁNCHEZ REAL, J. *Estado actual del estudio de las filigranas en España. Proyectos futuros. Filigranas en Levante. Cincuenta años de investigación (1945-1995)*. En: Investigación y técnica del papel, 24 (1995), págs. 303-311; SÁNCHEZ REAL, J. *Las filigranas del papel*. En: Ligazas, 3 (1971); SÁNCHEZ REAL, J. *Filigranas por descubrir*. En: Investigación y Técnica del papel. Madrid, t. 36 (1973); VALLS I SUBIRA, O. La historia del papel en España. Siglos XVII-XIX. Madrid: Empresa Nacional de Celulosa, v. 3, 1982, págs. 79-101; HIDALGO BRINQUIS, C. *Filigranas papeleras: Primer Congreso Nacional. Historia del papel en España y sus filigranas*. En Boletín Informativo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Año III, 10 (Marzo, 1994), págs. 12-13; HIDALGO BRINQUIS, C. *Filigranas papeleras: creación de una base de datos al servicio de archivos, bibliotecas, museos y centros de documentación*. Boletín de la ANABAD, Tomo 41, 3-4, (1991), págs. 423-428; HIDALGO BRINQUIS, C. *Características del papel utilizado en el dibujo Dieciséis cabezas caricaturescas de Francisco de Goya*. En: Dibujo español. Del Renacimiento a Goya: La colección de la reina María Cristina de Borbón / coord. por Ricardo Centellas Salamero, 2008, págs. 431-435; HIDALGO BRINQUIS, C. *Estudio del papel y de las filigranas de los dibujos de la colección de la reina María Cristina de Borbón*. En: Dibujo español. Del Renacimiento a Goya: La colección de la reina María Cristina de Borbón / coord. por Ricardo Centellas Salamero, 2008, págs. 431-435.

datos tan importantes como la datación bibliográfica del impresor. Incluso ofrece información sobre algunas características del papel, como su calidad o su formato. La idea de usar las filigranas en el papel para ayudarnos a datar y comprender los materiales bibliográficos, más que la impresión o el dibujo, no es nuevo, los grandes repositorios recogidos por Briquet a finales del siglo XIX publicados en 1907, y mejor que éste el de Piccard, entre otros, durante el siglo XX, atestiguan la creencia de que estas colecciones de filigranas podían ayudar a determinar la interpretación de las variaciones inherentes en la manufactura del papel. La utilidad de estas colecciones de filigranas, han sido en ocasiones sobrestimadas, o por contra han sido despreciadas cuando su consulta, no han llevado a nada, como sucede en este caso concreto. Desde hace poco tiempo, los historiadores han empleado las filigranas como un método de información más sistemático y preciso.

En este estudio nos encontramos con tres tipos de filigranas no identificadas en el catálogo de Briquet<sup>22</sup>, ni en el Piccard: la flor de lis y la corona. Esto puede deberse al método con el que dichas filigranas han sido recogidas. En nuestro estudio hemos realizado el trazado manual de las mismas, tras ser expuestas a un haz de luz. Este sistema no permite recoger los detalles pormenorizados de las filigranas, impidiendo en su caso el reconocimiento en dichos repertorios catalográficos. Por contra existe otro sistema, no al alcance de este estudio, que consiste en la técnica de la beta-radiografía, desarrollada ya desde 1960 por D. P. Erastov de Leningrado<sup>23</sup>. Esta técnica permite una observación más clara de la imagen y de la filigrana en todos sus detalles, a una escala de 1:1, sin interferencias del texto impreso o de las imágenes en ella insertas.

Casi todas las filigranas encontradas en la "Passio Domini", se encuentran situadas en el centro de la hoja, que al ser doblada para adquirir el formato de libro, relega su posición al interior, próximo a la costura del libro, dejando interrumpida su imagen completa. No obstante, las marcas de agua siguen siendo visibles, al igual que los corondeles y puntizones que se presentan de un modo regular. Los diseños que encontramos en este ejemplar se repiten en múltiples hojas siendo relevante la aparición de la flor de lis y de una pequeña corona con lo que parece un resalte, —tal vez un florón— trilobulado.

22 BRIQUET, Ch. M. Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier. Dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600. New York: Hacker Art Books, 1985.

23 FLETCHER, S. *The Papers and their Watermarks*. En: *Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public*. Washington: National Gallery of Art, 2005, pág. 332.

El motivo de la corona constituye una de las filigranas más abundantes, y con un abundante número de formas tan ricas como variadas. Suelen encontrarse en documentos y libros desde la segunda mitad del siglo XIV. Pero la abundancia y multiplicación de este motivo es tal, que suele ser dificultosa su propia identificación. Su origen se sitúa en el ámbito italiano, concretamente en el norte de Italia, entre Génova y Turín se han localizados estas formas papeleras. En cuanto a la flor de lis su figura constituye una de las formas más antiguas del repertorio de filigranas conocido. Éste motivo le dio su nombre en 1741 a dos tipos de papel *la grande et la petite fleur de lis*<sup>24</sup>. Esta filigrana no es exclusiva de un país, sino que se puede encontrar tanto en el ámbito francés, italiano, como alemán. Sus diseños, como el de la coronas son múltiples y muy variados.

## Catálogo de filigranas

### Flor de Lis



**Título de la obra:** Passio Domini.

**Impresor:** Jakob Köbel, Oppenheim, ca.1515.

**Formato:** Cuarto menor.

**Nº hojas:** [3] h.

**Grosor del papel:** muy grueso.

**Color del papel:** Amarillento.

**Características:** Aparece en la parte interna del libro hacia la costura del mismo.

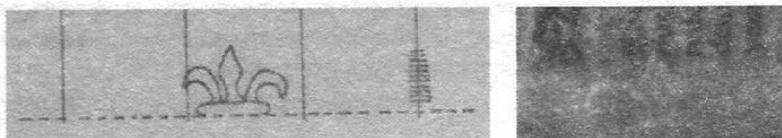
- **Posición de la filigrana:** Situada en el centro del folio doblado, siguiendo la dirección vertical de los coronacres.
- **Puntizones. Separación entre puntizones, nº/cm.:** 1mm de separación entre ellos.

24 BRIQUET, Ch. M. Les filigranes..., v. IV, 1985, págs 379-380.

- **Corondeles. Separación entre corondeles:** 23-25 mm., de separación entre ellos.
- **Medidas de la filigrana:** 35 x 30 mm.

**Bibliografía:** Esta marca de agua no aparece recogida en el catálogo de Briquet ni en el de Piccard, aunque en este último hay una serie que se asemeja.

### *Flor de Lis*



**Título de la obra:** Passio Domini.

**Impresor:** Jakob Köbel, Oppenheim, ca.1515.

**Formato:** Cuarto menor.

**Nº hojas:** [2] h.

**Grosor del papel:** muy grueso.

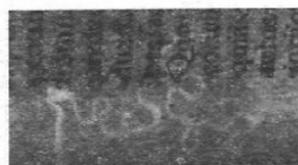
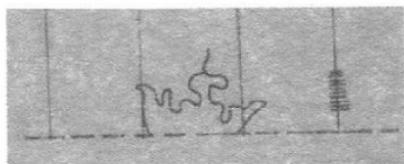
**Color del papel:** Amarillento.

**Características:** Aparece en la parte interna del libro hacia la costura del mismo.

- **Posición de la filigrana:** Situada en el centro del folio doblado, siguiendo la dirección vertical de los corondeles.
- **Puntizones. Separación entre puntizones, nº/cm.:** 1mm de separación entre ellos.
- **Corondeles. Separación entre corondeles:** 24 mm., de separación entre ellos.
- **Medidas de la filigrana:** 14 x 21 mm.

**Bibliografía:** Esta marca de agua no aparece recogida en el catálogo de Briquet, ni en el de Piccard, aunque en este último hay una serie que se asemeja.

**Corona**



**Título de la obra:** Passio Domini.

**Impresor:** Jakob Köbel, Oppenheim, ca.1515.

**Formato:** Cuarto menor.

**Nº hojas:** [2] h.

**Grosor del papel:** muy grueso.

**Color del papel:** Amarillento.

**Características:** Aparece en la parte interna del libro hacia la costura del mismo.

- **Posición de la filigrana:** Situada en el centro del folio doblado, siguiendo la dirección vertical de los corondeles.
- **Puntizones. Separación entre puntizones, nº/cm.:** 1mm de separación entre ellos.
- **Corondeles. Separación entre corondeles:** 24 mm., de separación entre ellos.
- **Medidas de la filigrana:** 21 x 33 mm.

**Bibliografía:** Esta marca de agua no aparece recogida en el catálogo de Briquet, ni en el de Piccard.