


Teresa Díez me fecit y las pinturas del convento de Santa Clara de Toro. Algunas consideraciones epigráficas¹

Lara Arribas Ramos

Universidad de Salamanca ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90207>

Recibido: 29 de junio de 2023 / Aceptado: 2 de agosto de 2023 / Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: El debate desarrollado en torno a la personalidad creadora de Teresa Díez, a partir de la inscripción con su nombre que se conservó en los frescos góticos del convento de clarisas de Toro, da prueba del interés que han venido despertando las firmas medievales en la historia del arte. La relevancia de esta decisión epigráfica por parte de la dama toresana trasciende, empero, el estudio de tal documento como fuente para la mera atestación del rol de Teresa como autora o comitente de los ciclos pictóricos. Aspectos tales como la carga simbólica que posee desde antiguo la palabra en su condición de signo visual, o la ubicación de las graffias dentro de un espacio de clausura femenina, permiten profundizar en algunos de los usos dados a esta inscripción en su calidad de imagen. Desde tal punto de vista, su revisión permite aseverar, para este me fecit, una función ligada al ejercicio de la memoria personal e institucional a través de la enunciación del nombre de la dama, del recuerdo de su linaje y de la intención de vinculación atemporal con la obra.

Palabras clave: estudios visuales; firma de artista; gesto epigráfico; mujeres medievales; pintura mural; visualización.

ENG Teresa Díez me fecit and the Wall Paintings of the Convent of Santa Clara, Toro. Some Epigraphic Considerations

ENG Abstract: The controversy surrounding the figure of Teresa Díez, based on the inscription with her name that was found on the wall paintings in the convent of the Poor Clares in Toro, proves the interest that medieval signatures have been generating in Art History. The relevance of Teresa's epigraphic decision, however, goes beyond the study of this document as a source for the mere attestation of the lady's role as author or commissioner of the pictorial cycles. Aspects such as the symbolic charge that the word has had since ancient times in its condition as a visual sign, or the location of the writing within a space of female enclosure permits an in-depth study of some of the uses given to this inscription as an image. From this point of view, a review of it leads to the assertion, for this me fecit, of a function linked to the exercise of personal and institutional memory, through the enunciation of the lady's name, the memory of her lineage and the intention of a timeless bond with the paintings.

Keywords: Visual Studies; Artists' Signatures; Epigraphic Gesture; Medieval Women; Wall Painting; Visualisation.

Sumario: 1. Introducción. 2. "Firmas" ¿de artista? 3. A vueltas con el me fecit. 4. Texto y visualización. 5. Espacio del texto, espacio para el texto. 6. Conclusiones. 7. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Arribas Ramos, Lara. "Teresa Díez me fecit y las pinturas del convento de Santa Clara de Toro. Algunas consideraciones epigráficas". *Eikón Imago* 13 (2024), e90207. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90207>

¹ Este trabajo ha sido financiado por la Junta Castilla y León y cofinanciado por el Fondo Social Europeo (convocatoria PR-2020). Forma parte del proyecto de tesis doctoral dirigido por la profesora Lucía Lahoz en el Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Salamanca.

1. Introducción

En las copias iluminadas que se realizan en el siglo XV del libro boccacciano *De Mulieribus Claris* se efija a un centenar de mujeres virtuosas provenientes de relatos bíblicos y de las gestas relatadas por los autores clásicos. Entre las modélicas crónicas vitales –de Penélope, Artemisia, Safo de Mitilene o Juana I de Nápoles– que se despliegan en sus páginas puede leerse noticia de la célebre Tamaris, una pintora de la ambigua Antigüedad que, en la traducción al romance del texto, es presentada como una “mujer griega y noble por la industria de sus manos y de su ingenio. Ca siendo fija de un pintor, ella también lo fue y muy excelente”².

A partir de fuentes como la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo, Boccaccio recoge, así mismo, las biografías de Marcia e Irene, artistas ambas en diversos ámbitos, para conformar esa particular fábula de virtud femenina atemporal con las excepcionales habilidades de las damas como la razón principal de su notoriedad y fama.

Conforme a los reconocidos parámetros de la asimilación hipertextual que tiene lugar en los manuscritos iluminados, entre palabra e imagen, esta narración de conducta moral se compone también con miniaturas. Su función “radica menos en ‘representar’ una realidad exterior a ellas, que en hacer que lo real sea mediante un modo que le es propio”³, como planteara Jean-Claude Schmitt, y, conforme

a una serie de códigos idiomáticos propios de sus contextos, las representaciones de Tamaris, Marcia e Irene en sus talleres contribuyen a dignificar a estas tres pintoras como excepciones al canon y espejo de honestidad para su sexo (fig. 1). “¿Son estas imágenes una simple ilustración del texto?, ¿o guardan alguna correspondencia con la realidad” pregunta Chiara Frugoni⁴. La italiana prefiere optar por la segunda opción, como también hace Cristina de Pizán al incluir a estas tres figuras entre las destinadas a habitar su *Cité des Dames*⁵. Con ellas se decanta por iniciar una suerte de genealogía femenina que las vincula con otra artista mujer, Anastasia, que realizaba iluminaciones de manuscritos en la Francia de principios del siglo XV.

De una forma u otra, imágenes como la de Irene esbozando una orante femenina y policromando una madona o la de Tamaris ultimando un icono mariano⁶ resultan ecos de especial interés para reconstruir los discursos históricos concretos que se han reformulado constantemente en torno a la mujer y a la producción de imágenes. La expresión otorgada a su presencia, en distintos tiempos y espacios, plantea un interesante punto de partida para incitar a la reflexión acerca de las relaciones establecidas entre mujeres e imágenes en el Medievo.

En efecto, durante las últimas décadas, la historia de la mujer está dejando gradualmente de escribirse, como apuntó Lucía Lahoz, “a través de sombras, en su doble acepción –de proyección y



Figura 1. Marcia. *De Mulieribus claris*. BnF Français 588 f. 50. bmf.fr.

² Se toma aquí la traducción castellana del texto. Boccaccio, *De las mujeres ilustres en romance* (Zaragoza: Pablo Hurus, 1484), f. 61v. y ss., consultado el 30 de agosto de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000176846&page=1>.

³ Jean Claude Schmitt, “El historiador y las imágenes”, *Relaciones* 20, no. 77 (1999): 19.

⁴ Chiara Frugoni, “La mujer en imágenes, la mujer imaginada”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, dir. Georges Duby y Michelle Perrot (Madrid: Taurus, 1992), 461.

⁵ “Yo conozco a una pintora llamada Anastasia, que tiene tanto talento para dibujar e iluminar las figuras [...] que, según una opinión unánime, son aún más bellas que las de los grandes maestros”. Cristina de Pizán, *La Ciudad de las Damas* (Madrid: Siruela, 2020), 95.

⁶ Se corresponden, en los dos primeros casos, con las copias de *De mulieribus claris* BnF Français 599, f. 53v., BnF Français 12420 f. 92v, ambas del siglo XV. La imagen de Tamaris se refiere a BnF Français 12420, f. 97r., también del siglo XV.



Figura 2. *Teresa Diez me fecit* (detalle). Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro. Fotografía de la autora.

ocultamiento—⁷, sino que, desde el punto de vista de una historia del arte actual y autodenominada en crisis, el estudio de la mujer en calidad de autora discurre fecundamente por dos vías simultáneas. A los catálogos de excepciones y nombres propios, que tanto criticara Virginia Woolf, se unen estructuras materiales de mentalidades e imagen que alejan el estudio de la artista mujer del concepto de genio *nacido bajo el signo de Saturno*. En favor de una historia social del arte, por otro lado, a la imagen de la mujer como otredad se unen, en los compendios gestados en las distintas generaciones de la Escuela de los Annales, excepciones sociales como el marginado, el mendigo y el proscrito, pero también el artista.

Estos dos cursos de pensamiento se desarrollan de forma paralela aun cuando el vestigio de presencia femenina medieval en el arte reaparece en forma de firma. Un nombre propio, como el de la Tamaris bocaciana, es el que se descubre, en 1952, entre las muchas epigrafías que acompañaban a las pinturas góticas del coro conventual de las clarisas en la ciudad de Toro, Zamora: a los pies de un san Cristóbal se observaban con facilidad las graffías que conforman el hoy célebre *Teresa Diez me fecit* (fig. 2).

Desde el traslado y restauración de los frescos en Madrid hasta su retorno a la villa toresana —donde aún hoy se conservan, musealizados en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros— la historiografía del arte se ha interesado sobremanera por este “descubrimiento capital” en la pintura gótica castellana. De su mano, Teresa pasa a formar parte de un

gran número de los catálogos de mujeres pintoras españolas editados hasta los años noventa, de la que se argumenta cómo “una firma [...] que nos trae la inesperada constancia de toda una eximia pintora, sin duda leonesa o castellana, de hacia 1350”⁸. Sin embargo, lejos de alabar a esta supuesta monja clarisa o noble laica por la “industria de sus manos y de su ingenio”, algunos autores justificaron la factura tosca y descuidada de las pinturas por haber sido *fechos* de mano femenina, sin dar cuartel a los discursos que rastrean una cualidad común de *feminidad* en su estilo⁹. Ajenos, en su mayoría, a esos debates que después surgirían desde la sociología del hecho artístico, los manuales de pintura e imaginaria medieval hispana mantienen como excepción singular a Teresa Díez como pintora, con argumentos que recuerdan a esa virtud femenina de Tamaris en *De Las Mujeres Ilustres* —“que lleguen las flacas donzellas a la sabiduría de los varones, cosa de maravilla es, cuánto pues más que los vençan”¹⁰—.

La hipótesis de autoría se ve reforzada por algunos autores como Xavier Barral dada la propia caracterización espacial de las pinturas, ubicadas en un coro de clausura mendicante femenina cuya proyección social, política y urbana no ha llamado la atención de la historiografía hasta décadas recientes. Al respecto, corrientes internacionales reivindican desde una historia de la materialidad y la sensorialidad la participación activa de las élites femeninas medievales en la producción de imágenes en y para el interior de las clausuras, como una primera *habitación propia*. Conviene no olvidar que la autoría femenina en contextos de clausura es un hecho hoy reconocido y estudiado por autores

⁷ Lucía Lahoz Gutiérrez, “Sombras recobradas. La imagen de la mujer en el gótico en Álava”, en *Estudios multidisciplinares de género* (Salamanca: Universidad de Salamanca, Centro de Estudios de la Mujer, 2004), 185.

⁸ Juan Antonio Gaya Nuño, “Pintura gótica castellana. Un descubrimiento capital”, *Diario de Barcelona*, 21 de enero 1968.

⁹ Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, en *Mujeres, arte y poder y otros ensayos* (Barcelona: Paidós, 2022), 171-172.

¹⁰ Boccaccio, *De las mujeres ilustres*, f. 61v.

como Jeffrey F. Hamburger¹¹ para el ámbito europeo, sin que se haya cerrado el debate de si es posible llegar a identificar una mano femenina a través de la técnica artística, como una parte de la crítica feminista niega¹². Son, sin embargo, mayoritarios los discursos que identifican a la dama toresana como la religiosa o laica que comisariara, en calidad de benefactora o a cambio de alguna suerte de privilegio conventual, los ciclos iconográficos del coro¹³.

No es objeto de este estudio valorar el que ya podría considerarse un clásico debate entre dos realidades yuxtapuestas que simplifican el rol que Teresa Díez había desarrollado en el convento de Santa Clara de Toro. A pesar del indudable valor que ambos contextos suponen para una historia de las mujeres¹⁴, la controvertida inscripción de Teresa parece haberse erigido como incitadora en mayor medida que como conformadora de atribuciones de autoría o comitencia. A pesar de ello, si se regresa al espacio conventual que le corresponde y que es al mismo tiempo su *medio* y su *forma*, es posible interrogar a este *me fecit* conforme a los usos y funciones que le son dados en la intimidad de la clausura fragmentada que hoy sobrevive en Toro. La importancia como documento de su gesto epigráfico está matizada por la realidad femenina en la que se inserta y que concede un papel preferente al ejercicio de *visualización* de las religiosas. La palabra, entendida como signo, funciona en este caso también como imagen y, desde tal punto de partida de recepción de estas grafías, su estudio puede ser afrontado conforme a las variables de código, texto y contexto que competen a sus ámbitos más inmediatos¹⁵.

Ya Manuel Gómez Moreno advirtiera que la epigrafía es un discurso que conmemora y rememora un hecho histórico¹⁶, para lo cual se sirve de sus condiciones monumentales extra temporales y dota al mensaje de publicidad, solemnidad y perdurabilidad¹⁷. Conforme a estos recursos, Teresa Díez se muestra como emisora directa de un mensaje pictórico, de modo que este ejemplo de signo visual epigráfico se revela, tanto si el *me fecit* la identifica como pintora o como promotora de los frescos del coro de las monjas, a modo de firma, de “atestación

verbal que, físicamente unida a la obra, conserva la memoria de la persona que quiere presentarse como responsable de su realización”¹⁸ –a la manera que María Mónica Donato y otros investigadores ha estudiado estas inscripciones formularias en contextos italianos–.

Conforme a estas premisas, en las siguientes páginas se proponen algunas notas sobre las ricas dialécticas que emanan de los recursos materiales, espaciales y plásticos de este controvertido ejemplo de inscripción medieval; medios que, a modo de estrategias, completan y matizan el lenguaje verbal para otorgarle a la firma toresana valores concretos como evocadora de presencias y memorias.

2. “Firmas” ¿de artista?

En su volumen *Artifex bonus* Enrico Castelnuovo se pregunta: “¿es legítimo hablar de *artistas* en una época, como la Edad Media, en la que este término era desconocido para los contemporáneos [...]?”¹⁹. La búsqueda de una respuesta a esa cuestión, en la que subyace todo lo relativo al estatus del individuo creador de imágenes durante la Edad Media, ha originado una temática de estudio de amplio recorrido en la Historia del Arte. Permeable a las nuevas corrientes metodológicas, diversos académicos han tratado sobre la denominación de artesanos-artistas, discutido sobre el orgullo de canteros o maestros de obras y trazado las problemáticas que trae consigo la idea de autodeterminación y estima del oficiente premoderno. Con todo, si en algo concuerda la literatura científica es en que el estudio del artista medieval sigue planteando hoy más interrogantes que respuestas.

“El artista de la Alta Edad Media se mueve entre el desdén de la sociedad hacia un personaje cercano al conjunto de los trabajadores manuales y su deseo orgulloso de afirmar su propia gloria”, afirma Castelnuovo “su notoriedad, por lo menos dentro de un círculo restringido de clientes y aficionados, es lo que le empuja a poner la firma en sus obras”²⁰. En efecto, esta suerte de *apetitus gloriae* sobre la que se fundamenta la historia del arte tradicional buscó sus certezas en una tipología epigráfica determinada que permitía configurar la personalidad creadora

¹¹ Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent* (California: University Press, 2019).

¹² Al respecto, son clásicos los trabajos de Griselda Pollock, *Diferenciando el canon. El deseo feminista y la escritura de las historias del arte* (Madrid: Exit Imagen y Cultura, 2022).

¹³ La extensión del presente ensayo no permite desarrollar las distintas opiniones al respecto. Para ello se remite a trabajos donde han sido reseñadas de forma completa como en Teresa Sedano Martín, *La idea y el sentimiento de la muerte en Toro (Zamora)* (Zamora: IEZ “Florián de Ocampo”, 2013), 64-66; Fernando Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005), 1: 119-121, y otras publicaciones del autor.

¹⁴ Al respecto de este caso concreto, puede consultarse Lara Arribas Ramos, “Sobre imágenes de artistas mujeres y mujeres imaginadas. Ficciones históricas e historiográficas en torno a un ‘me fecit’”, en *Análisis interdisciplinarios de género e igualdad* (Pamplona: Aranzadi), 83-97.

¹⁵ Ernest Hans Gombrich, “La imagen visual: su lugar en la comunicación”, en *Gombrich esencial* (Madrid: Debate, 1997), 45.

¹⁶ Manuel Gómez Moreno Martínez, *El concepto de epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1953), 93.

¹⁷ Las funciones que caracterizan a la elección epigráfica han dado lugar a una explosión historiográfica al respecto. Para una perspectiva contrastada del estudio de la epigrafía medieval peninsular se remite a los trabajos de Inés Pereira García, “La epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión”, *Anuario De Estudios Medievales* 47, no. 1 (2017): 267-302, <https://doi.org/10.3989/aem.2017.47.1.10>.

¹⁸ María Mónica Donato, “‘Kunstliteratur’ monumentale. Qualche riflessione e un progetto per la firma d’artista dal Medioevo al Rinascimento”, *Litteratura e arte*, no. 1 (2003): 24, <http://doi.org/10.1400/20458>; María Mónica Donato, “Linee di lettura”, *Opera, Nomina, Historiae*, no. 1 (2009): I-XI.

¹⁹ Enrico Castelnuovo, *Artifex bonus. Il mondo dell’artista medievale* (Roma: Editorial Laterza, 2004), 5.

²⁰ Castelnuovo, *Artifex bonus.*, 35.



Figura 3. Santa Lucía (detalle). Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro. Fuente: fotografía de la autora.

de los artifices²¹. Un nombre propio con referencias topográficas o un título de *magister* o *pictrix*, una representación figurativa del nombrado junto con herramientas de trabajo, el verbo *fecit* o alguna otra referencia que incida en la labor como *artifex* del protagonista de la inscripción bastaron durante décadas para reconstruir romantizadas identidades medievales²².

La propia denominación de estas *firmas*, por contención y brevedad, como señala Emilie Mineo para el arte románico, se manifiesta cómplice de la denominada por algunos teóricos la “problemática del artista”, de la cuestión del genio creador y de la personalidad elocuente objeto de fabulaciones²³. Un término que “sólo se justifica en nombre de una convención anacrónica, aunque arraigada”²⁴, y como tal, conviene detenerse a matizar su uso. Estas matizaciones periódicas son las que han dado lugar a la configuración y al cuestionamiento del mito del *gran creador* en los siglos medievales, ante el cual la historiografía plantea: “¿existe ‘leyenda del artista’ en estos tiempos hispanos?”, como cuestiona Joaquín Yarza ante la imposibilidad de rastrear una presencia de identidad a partir de firmas y autorretratos²⁵.

En cronologías más recientes, y en el ámbito de una historia social del arte, la historiografía ha puesto de manifiesto la importancia de estas firmas como índices que permitan comprender mejor la percepción y recepción de la figura del artista; escribir con ellas una suerte de historia sobre el *status*. Desde Vasari a Ernest Gombrich, pasando por autores más recientes como el citado Enrico Castelnuovo, Manuel Castiñeiras o Xavier Barral, son amplios los estudios que desembocan en debates en torno al nivel de alfabetización del artista, la organización del trabajo o las relaciones existentes entre promotores y artifices durante el periodo medieval y premoderno²⁶. En este contexto, las firmas se muestran como una fuente documental eficaz, “subestimada”, dice la profesora María Mónica Donato, “significativa, informativa, sugestiva, en tiempos en que [la atestación de autoría] no era una práctica habitual”²⁷.

No es pretensión de este trabajo compilar las tesis desarrolladas en torno al artista medieval, aunque sí plantear algunas ideas con la intención de contextualizar las preguntas planteadas en torno a la discutida firma de Teresa Díez. Al respecto de su doble identificación, artista o comitente, Rosa Alcoy apela al binomio artista-artesano como una construcción

²¹ Jorge Jiménez López “*Verba vana sunt*. Usos y formas de la firma de *Stephano Masi* en los códices”, en *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, ed. Rebeca Carretero Calvo, Alberto Castán Chocarro y Concha Lomba Serrano (Zaragoza: Prensas de la Universidad, 2019), 465, donde se remite para más información sobre las problemáticas de estudio.

²² Vicente García Lobo, “La epigrafía medieval: cuestiones de método”, *Centenario de la Cátedra de Epigrafía y Numismática de la Universidad Complutense de Madrid*, ed. María Ruiz Trapero (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001), 77-119.

²³ Emilie Mineo, “Las inscripciones con ‘me fecit’: ¿artistas o comitentes?”, *Románico*, no. 20 (2015): 106.

²⁴ Emilie Mineo, “La firma d’artista nella Francia romanica. Problemi, forme, funzioni”, *Venezia Arti*, no. 26 (2017): 50.

²⁵ “¿Cómo se representa el artista y cuándo? ¿autorretrato [...], los pintores bajo la forma de su patrón san Lucas, los maestros de obras comparados con Dios, arquitecto del universo, o a Dédalo mítico ancestro clásico [...]”. Joaquín Yarza Luaces, “El artista-artesano en la Edad Media hispana”, en *L’Artista-Artèsà Medieval a la Corona d’Aragó*, coord. Joaquín Yarza Luaces y Francesc Fité i Llevot (Lleida: Edicions de la Universitat, 1999), 8.

²⁶ Para una revisión más completa de los planteamientos metodológicos de la literatura italiana e hispana al respecto, se remite a Stefano Riccioni, Giovanni Maria Fara y Nico Stringa, “La ‘firma’ nell’arte. Autorità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti”, *Venezia Arti*, no. 26 (2017): 7-9.

²⁷ María María Donato, “‘Kunstliteratur’ monumentale”, 25.



Figura 4. Ciclo cristológico (detalle de la inscripción). Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro. Fuente: fotografía de la autora.

concebida en el centro de un debate académico sobre una realidad ajena a la obra medieval, “una simplificación nociva que introduce obstáculos innecesarios en la descripción de los procesos de la creatividad humana, en los que el oficio no se opone ni debe oponerse necesariamente a la creación”²⁸. En la misma línea plantea Enrico Castelnuovo cómo “el anonimato del artista medieval, que no deja memoria de sí mismo más que a través de su obra, entendida como ofrenda al Señor, es una interpretación elaborada en la época romántica” ajena, dice el autor, a las evidencias italianas, cuya tradición documental facilita el seguimiento y el estudio del concepto artista²⁹.

A diferencia de la tradición latina, la escasa información y la ambigüedad léxica de las inscripciones del Medioevo hispánico dificultan afirmar la responsabilidad ejecutiva del creador. Empero, –conforme a la “desmesurada veneración con que algunos historiadores del arte registran la presencia de una firma en un monumento medieval”³⁰– no es extraño encontrar sublimaciones de las ficciones historiográficas en la construcción de biografías de artífices medievales. Relatos, postula Javier Martínez de Aguirre, confeccionados a partir de noticias que “resultan tan esporádicas como fantasmales son las

personalidades urdidas por los literatos a partir de tan pobres datos”³¹.

Dentro de esta visión vasariana, Teresa Díez ha sido pintora laica, religiosa del convento, artista itinerante y comitente dama noble. “Figura excepcional en la pintura española” para Azcárate. “Colega” de la pintora cubista María Blanchard y de “los quehaceres militantes de muchas pintoras españolas del día” para Gaya Nuño. Responsable también de otros trabajos en la colegiata de Santa María la Mayor, la iglesia de San Pedro de Toro y en la iglesia de Santa María la Rea en La Hiniesta, Zamora, como “una muy digna continuadora de los maestros salmantinos del siglo XIII” para José Navarro Talegón³². El debate se encuentra aún lejos de poder resolverse.

3. A vueltas con el *me fecit*

Como se ha apuntado, en el caso de la firma del corotoresano, esta *escritura expuesta*³³ no recoge los comunes mensajes con finalidad conmemorativa. Tampoco es pareja a las líneas de texto que recorren los muros con apelaciones a las santas (fig. 3) o descripciones de las narraciones figuradas en los ciclos. Las grafías atestiguan, a través de un nombre –el de *Teresa Díez*– y de la voluntad de una acción –*me fecit*–, la vinculación entre una mujer y un espacio

²⁸ Rosa Alcoy i Pedrós, “Creadores de estilo en el arte medieval”, *Matèria*, no. 1 (2019): 94.

²⁹ Castelnuovo, *Artifex bonus*, 22.

³⁰ Serafín Moralejo Álvarez, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación* (Madrid: Akal, 2004), 128.

³¹ Javier Martínez de Aguirre Aldaz, “Investigaciones sobre arquitectos y talleres de construcción en la España medieval cristiana”, *Anales de Historia del Arte*, no. extra (2009): 141.

³² Lo citado se refiere, respectivamente, a José María Azárate Ristori, *Arte gótico en España* (Madrid: Cátedra, 1990), 285; José Antonio Gaya Nuño, “Pintura gótica castellana”; José Navarro Talegón, “Ficha 36”, en *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, ed. Fundación Edades del Hombre (Madrid: Europa Artes Gráficas, 1988), 61.

³³ José María de Navascués y de Juan, *El concepto de Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1953), 67; Vicente García Lobo, *Los medios de comunicación social en la Edad Media: la comunicación publicitaria* (León: Universidad de León, 1991), 16-17.



Figura 5. Ciclo de san Juan Bautista. Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro. Fotografía de la autora.

determinado por sus imágenes y por la función otorgada a estas, en un contexto de devoción eucarística y comunión con el más allá.

Las problemáticas de interpretación en el estudio de inscripciones nominales medievales como la anterior han sido expuestas, entre otros, por Emillie Mineo en lo que respecta a la cuestión del papel del firmante en la realización de la obra. Como ha planteado Javier Martínez de Aguirre, “la simple aparición del *fecit* junto a un nombre no implica la participación directa del individuo en la ejecución de una determinada obra, puesto que el mismo verbo se emplea para señalar la acción del promotor”³⁴. Menos margen de error plantea la formulación *feri fecit* o *feu fer* como han señalado Fité o Pevsner, en los que la referencia al *artifex* es más clara, aunque no por eso exenta de polémicas³⁵. En cualquier caso, es seguro que la de las pinturas murales de Toro es una firma en el sentido otorgado por María Mónica Donato, a la que antes se ha hecho referencia, y, por ello, aporta información precisa de sus contextos de creación y recepción.

En lo que respecta a los primeros, la motivación detrás de la existencia de estas rúbricas ha sido estudiada como índice de una expresión personal. Una dinámica relacionada con la búsqueda de reconocimiento terreno que plantea cierto conflicto

si se colocan en relación con el sistema de valores medieval. Emillie Mineo explica este fenómeno como una *humilitas*, una preocupación moral de la firmante con finalidad piadosa: “aunque se efectuara una contribución financiera, intelectual o material, lo que importaba era sobre todo el resultado, la obra que se proponía a los ojos del espectador y cuyo beneficiario final era Dios”³⁶. Como también propone la investigadora, si el estudio epigráfico se plantea conforme a las evidencias que aporta este medio concreto, deben tenerse en cuenta los contextos específicos en los que se desarrolla este signo, pues cada símbolo o artefacto tendrá recepciones diferentes en diversos grupos o individuos y “esta diferencia será producto del contexto en el que el símbolo se inserte, las ideas preexistentes contra las que su uso tendrá lugar”³⁷.

Por ende, pártase del punto determinante en la elección del recurso a la inscripción, que no es otro que hacer existir materialmente un contenido textual en un lugar significativo. Este es el fin último de lo que Vicent Debiais denomina el *gesto epigráfico*, al que se ha hecho alusión anteriormente: “la decisión de dar a un mensaje concreto una existencia material, una presencia física en un espacio y de producir las condiciones eventuales de una lectura en su contexto”³⁸. Esa presencia se encuentra matizada en Toro a partir, por ejemplo, de la elección misma

³⁴ Javier Martínez de Aguirre Aldaz, “Investigaciones sobre arquitectos y talleres”, 137.

³⁵ Francesc Fité i Llevot, “Sobre els mestres d’obra i la construcció medieval a Catalunya (1ª part: l’època romànica)”, en *L’Artista-Artesa Medieval a la Corona d’Aragó*, coord. Joaquín Yarza Luaces y Francesc Fité i Llevot (Lleida: Edicions de la Universitat, 1999), 231.

³⁶ Mineo, “Las inscripciones con ‘me fecit’”, 111.

³⁷ Roger Chartier, *Cultural History: Between Practices and Representations* (Cambridge: Blackwell, 1988), 8.

³⁸ Vicent Debiais, “Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia”, en *Escritura y sociedad: el clero*, coord. Alicia Marchant Rivera y Lorena Barco Cebrián (Granada: Comares, 2017), 70. Esta cuestión se desarrolla en Javier de Santiago Fernández, “Las inscripciones medievales: documentos al servicio del poder político y religioso”, en *I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económica, financiera y judicial del reino castellano-leonés (siglos X-XIII)*, coord. Ángel Riesco Terrero (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002), 94-128.



Figura 6. San Cristóbal. Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro. Fuente: fotografía de la autora.

de una formulación en lengua latina. Un hecho que contrasta con las restantes inscripciones que relatan lo acontecido en los ciclos (fig. 4) o identifican a las santas, para los que se resuelve tomar el romance. Como ha estudiado Nicolas Bock para el caso de la epigrafía funeraria bajomedieval francesa, la elección de la lengua de expresión se trata, en cualquier caso, de una selección consciente, debida a un concepto lingüístico preciso. “El latín se utilizaba para las epigrafías más oficiales, como el epitafio [...], se reserva para las inscripciones de carácter factual, jurídico o histórico”³⁹. Si se continúa tal consideración, el *me fecit* del coro toresano, arcaico, formulario, pero, sin embargo, reconocible para sus audiencias letradas, aporta un valor protocolario y una intención documental al mensaje que genera, lo singulariza con respecto al conjunto y abre la puerta a preguntarse, parafraseando a la profesora María Mónica Donato, ¿qué puede decirnos esta inscripción, esta firma, más allá del nombre que recuerda?

4. Texto y visualización

Sea como fuere, resulta indiscutible que las palabras inscritas en los muros, tanto el retrato textual elegido por Teresa como las largas exégesis que integran los ciclos, forman parte del programa visual escogido para las religiosas. Como puede observarse en elecciones estéticas como la bicromía presente entre las

grafías negras y el fondo desnudo o un formato desarrollado que facilita su lectura, la caligrafía gótica mayúscula que recorre los muros del coro toresano se sirve del poder que se le ha otorgado a la letra desde antiguo como entidad gráfica, con potencial espacial y plástico⁴⁰, para transmitir su mensaje. Al respecto, apunta Lucía Lahoz:

la escritura, además de registrar un mensaje verbal, por estar hecha de signos, es un sistema visual desde un punto semiológico. Posee una función figurativa. El epígrafe puede ser leído de acuerdo con el enunciado verbal que trasmite, pero a su vez será percibido por el público como una imagen, como un objeto visual⁴¹.

Como tal, la inscripción toma algunos de los recursos de la pintura mural, como es el uso del marco. Las líneas de texto del ciclo de santa Catalina o el del Bautista (fig. 5) son, en sí mismas, marco, límite y complemento de las imágenes que delinean. Se unen a las bandas geométricas o motivos heráldicos –tan al uso en la tapicería medieval– y “confieren a la imagen una autonomía que la opone a su entorno y concentra sobre ella el interés visible”⁴². La epigrafía de los ciclos pictóricos toresanos desempeña, de este modo, su función como transmisora entre el interior y el exterior de cada escena, una suerte de

³⁹ Nicolas Bock, “L’artiste, l’image et l’écriture. Approches épigraphiques”, en *Au-delà de l’illustration. Texte et image au Moyen Age. Approches méthodologiques et pratiques*, dir. René Wetzler y Fabrice Flückiger (Zürich: Chronos Verlag, 2009), 108.

⁴⁰ Jeffrey F. Hamburger, “Introduction”, en *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 ce.)*, ed. Brigitte M. Bedos-Rezak y Jeffrey F. Hamburger (Washington: Dumbarton Oaks, 2016), 5.

⁴¹ Lucía Lahoz Gutiérrez, “El ámbito de los textos”, en *Patrimonio textual y humanidades digitales: Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*, ed. Jorge Jiménez López y Carmen Sánchez Tamarit (Salamanca: IEMYRhd y SEMYR, 2020), 20; Vicent Debiais, “La poétique de l’image: entre littérature classique et épigraphie médiévale”, *Veleia*, no. 29 (2012): 43-54.

⁴² Paul Zumthor, *La medida del mundo* (Madrid: Cátedra, 1994), 337.



Figura 7. “Como van ofrecer [sic] los tres magos a santa Mari[a] e a Jesucristo”. Ciclo cristológico (detalle). Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro. Fuente: fotografía de la autora.

diégesis figurada por la imagen si seguimos los preceptos de Aumont⁴³.

Sin embargo, los textos de los muros también delimitan un espacio propio y privilegiado que posibilita el desarrollo del mensaje escrito. Como marco, recortan un fragmento del muro para otorgarle protagonismo a la grafía y es este el uso concreto que unifica a las restantes inscripciones con la firma de Teresa. Si se presta atención a la ubicación elegida para el *me fecit*, puede observarse cómo se enfatizan las cuestiones antes comentadas: mantiene la tipografía gótica mayúscula y, si cabe, se elige un tamaño mayor que para sus compañeras. La elección de la forma en el signo lingüístico no es accidental. También el gesto epigráfico medieval, como apunta Nicolas Bock, es el resultado de una elección, a menudo consciente y, por tanto, constitutiva⁴⁴. La forma epigráfica de un texto se encuentra fuertemente ligada a su contenido e interactúa con el texto y sus audiencias a diferentes niveles. No solo eso, sino que, para el caso toresano, el texto se muestra con mayor carga *visionaria* por estar singularizado visualmente, como una isla, desnudo, rodeado de un fondo oscuro, abiertamente delimitado y separado del espacio que la rodea por un trazo (fig. 6). De este modo, en el conjunto de la imagen, la mirada se encuentra atraída inevitablemente a la contemplación del signo lingüístico.

Como apunta Vicent Debais, “la cuestión de la intención epigráfica, de los motivos que conducen a la exposición de una inscripción, permanece en cualquier caso sometida a la de la autoridad, material o intelectual, del texto”⁴⁵. En efecto, también en inscripciones medievales como la que ocupa estas páginas la voz se extiende por el tiempo y el espacio a través de la grafía. Conforme a ello, no parece baladí considerar que la formulación elegida para la firma de Teresa ceda la palabra a la imagen misma –*me fecit*–, apelando a ella directamente como emisora del mensaje atemporal y como intercesora entre la audiencia y la dama toresana. Es esto lo que la sitúa como una *suscriptio* en la tipología de epigrafías diplomáticas conforme a la ordenación de Vicente García Lobo y María Encarnación Martín López⁴⁶.

Este procedimiento retórico de la obra parlante, señala Emilie Mineo, se extiende desde la Antigüedad griega hasta los siglos medievales y es explicado por la autora como un ejercicio de *humilitas*, “una precaución ‘moral’ del firmante, haciendo figurar la obra en primer lugar”⁴⁷. Como “van ofrecer [sic] los tres Magos a santa María y a Jesucristo” en la escena toresana de la Epifanía (fig. 7), otros autores han planteado el uso de este tipo de inscripciones conforme al valor de la obra medieval como ofrenda y de las implicaciones devocionales y también escatológicas de la presencia de la firma⁴⁸. Unos significados que

⁴³ Jacques Aumont, *La imagen* (Barcelona: Paidós, 1992), 147-154.

⁴⁴ Nicolas Bock, “L’artiste, l’image et l’écriture”, 83.

⁴⁵ Debais, “Intención documental, decisiones epigráficas”, 78.

⁴⁶ Vicente García Lobo y María Encarnación Martín López, “Las *suscriptiones*. Relación entre el epígrafe y la obra de arte”, *Civilisation Médiévale*, no. 2 (1996): 85. Sobre la relación obra-texto se remite, para una aproximación más amplia, a Vicente García Lobo y María Encarnación Martín López, *Impaginatio en las inscripciones medievales* (León: Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2011).

⁴⁷ Mineo, “Las inscripciones con ‘me fecit’”, 110.

⁴⁸ Donato, “Kunstliteratur’ monumentale”, 29-33.



Figura 8. San Cristóbal. Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro. Fuente: fotografía de la autora.

en Toro se presentan, una vez más, como medios comunes tanto para una Teresa artista como una Teresa comitente. Presentadas y representadas ambas por la imagen de la que se consideran responsables, se valen de ella como plegaria, en un espacio colmado con significados de redención según los valores otorgados al coro de las monjas en la liturgia mendicante, como se verá.

Sin duda, el enunciado desvía la atención del mensaje y coloca el foco en la imagen, pero este hecho, lejos de aportar respuestas, continúa planteando varios interrogantes. Si la ubicación de la inscripción revela, como apunta Fernández, la implicación directa de Teresa solo en la realización del mural del santo apotropaico⁴⁹, la formulación refuerza un sentido de apropiación y propiedad de la obra, ligada a las dinámicas de memoria y presencia ya comentadas. En esa misma dirección plantea Xabier Barral una posible devoción particular de la firmante⁵⁰.

Sin embargo, la aparente unidad estilística de las pinturas del coro de las damianitas ha llevado a autores como Gutiérrez o Sedano a atribuir a la dama la responsabilidad de todos los frescos, bien como donante a cambio de privilegios de enterramiento o de su entrada a la comunidad, bien como *artífex*⁵¹. Este último supuesto, el de la vinculación

de Teresa con la totalidad del programa, sugiere un mayor nivel de consciencia en la elección de la ubicación de la firma, ligado a las dinámicas de visión y visualización, tan importantes para el desarrollo de la piedad femenina en la Edad Media⁵² y tan determinantes también en la epigrafía. Pues, como plantean Vicente García Lobo y María Encarnación Martín López:

la inmensa mayoría de las inscripciones están o estuvieron originalmente, colocadas en lugares visibles, estratégicamente elegidos para que pudieran verlas fácilmente todos los miembros del grupo social al que iban destinadas. La escritura epigráfica es una escritura de exposición, en la que la colectividad cobra especial relieve; se trata, pues, de una escritura eminentemente social⁵³.

La actual descontextualización de las pinturas, unida a la desaparición de buena parte de los ciclos, dificulta la comprensión original de los contextos sensoriales de la firma. Despojadas las imágenes de su espacialidad, resta interrogar a los vestigios sobrevivientes en busca de respuestas, que quizá puedan encontrarse en cuestiones como el gran empaque que la tradición confiere a san Cristóbal en sus representaciones.

⁴⁹ Gloria Fernández Somoza, *Las pinturas murales del Convento de Santa Clara de Toro (Zamora): un marco para la nueva devoción franciscana* (Zamora: IEZ "Florián de Ocampo", 2001), 84-85.

⁵⁰ Xavier Barral Altet, "'Teresa Diec, me fecit'. Una pittrice (laica?) per un monastero di clarisse a Toro nella Castiglia del primo Trecento", en *Medioevo, natura e figura: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 20 - 25 settembre 2011*, ed. Arturo Carlo Quintavalle (Milán: Skira, 2015), 669.

⁵¹ Sedano Martín, *La idea y el sentimiento de la muerte*, 65; Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal*, 121.

⁵² Por su condición de referentes, se apela para la ampliación del tema a Jeffrey F. Hamburger, *Crown and Veil: Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries* (Nueva York: Columbia University Press, 2008).

⁵³ Vicente García Lobo y María Encarnación Martín López, "La escritura publicitaria en la Edad Media; su funcionalidad", *Estudios humanísticos, Geografía, Historia y Arte*, no. 18 (1996): 128.

La historia de este gigante que transporta al Niño con todo el peso del mundo a través de un río se toma, durante los siglos medievales, como signo identitario de su *imago*, “también la imagen de culto vive de su pretensión de historicidad, de la existencia de un cuerpo histórico”⁵⁴. Así, con el uso de una suerte de perspectiva jerárquica como instrumento narrativo, tomando el tamaño del gigante como atributo hagiográfico del santo, se eligió plasmar la colosal imagen en los muros del coro de forma semejante a lo que ocurre en el convento homónimo de la vecina Salamanca. Su proyección vertical dentro del conjunto pictórico toresano, en comparación, por ejemplo, con los retratos de menor tamaño de las santas, rompe con la secuenciación horizontal impuesta al muro por los ciclos narrativos y ocasionaría un impacto visual mayor. Algo de lo que se habría servido, si no buscado, para la elección del mural del santo apotropaico como lugar de inscripción del *Teresa Diez me fecit*.

De la imagen de san Cristóbal sólo se conserva el fragmento inferior, con sus piernas, rodeadas de anguilas y peces, y con el nombre de Teresa a su izquierda –junto a su heráldica⁵⁵– (fig. 8). Sin embargo, su empaque y la longitud original del paramento permite sugerir para la firma una ubicación accesible y un eje visual de fácil lectura, acorde con la práctica común al gesto epigráfico medieval para “asegurarse su difusión universal y perenne con el fin de garantizar la eficacia de la comunicación”⁵⁶.

También la hipótesis planteada por Gutiérrez sobre la ubicación del santo en el espacio del coro de Toro refuerza las tesis planteadas. El profesor coloca a san Cristóbal en el muro meridional del coro, enfrentado a la puerta de entrada desde el claustro, “de acuerdo con su frecuente ubicación junto a zonas de acceso, donde resultaría inmediata y fácilmente visible para, de esta manera, cumplir con la mayor eficacia posible su virtud de preservar de la muerte súbita”⁵⁷. Efectivamente, la literatura académica coincide en que la cultura medieval sitúa el motivo iconográfico de este santo protector en umbrales e ingresos con una gran carga visual, de forma que la imagen fuera “aprehendida, no solo vista, sino percibida en plena consciencia”, como plantea la filosofía escolástica⁵⁸ y pudiera, mediante un vínculo sensorial, proteger a quien la observara. Así, este y los supuestos anteriores aseguran, para el *me fecit*, una continua “presencia visual y evidente (en el sentido

etimológico del término)”⁵⁹ que otorga, a la dama nombrada, presencia y memoria constantes.

5. Espacio del texto, espacio para el texto

Bosquejadas las problemáticas inherentes al contenido y a la iconicidad textual de este controvertido *me fecit*, conviene profundizar en los restantes recursos materiales y espaciales que completan la inscripción. Cuestiones como su potencia para la conformación de espacios simbólicos o el diálogo establecido con sus audiencias más directas son valores que, dados junto al mensaje verbal, lo matizan.

Estos contextos de significación hacen necesario afrontar el estudio de la firma toresana como parte de un espacio –el coro damianita– conformado y significado por imágenes. La disposición espacial permite pensar las asociaciones temáticas entre las escenas y anudar las relaciones entre las imágenes y los lugares de inscripción, “percibidas tanto en su valor simbólico como en su función litúrgica”⁶⁰.

Porque, para la elección epigráfica medieval, es la ubicación espacial de la inscripción y la recepción pasiva y activa de su presencia –*pasiva* en cuanto a su presentación monumental y *activa* en cuanto a lo performático de su lectura– lo que proporciona sentido y contexto al mensaje escrito. Al respecto, comenta Vicent Debiais la riqueza de posibilidades que tiene en sí la inscripción como índice explícito y primero de su intención publicitaria. La publicidad, vista por el profesor no como una *función* sino como un *efecto*, se demuestra más restringida en el caso de la firma de Teresa que en el de otras epigrafías monumentales coetáneas⁶¹. Al tratarse de un espacio de clausura femenina el que le otorga significado, el *me fecit* toresano se muestra con un alcance limitado.

Sin embargo, como es común en estas construcciones espaciales, las condiciones en los que existe la inscripción medieval ofrecen “la adecuación necesaria entre el contenido del texto, el lugar de exposición y su público”⁶². Ciertamente, tal acto de transmisión se produce en un contexto tan acotado para el caso de estudio como es el coro del convento de Santa Clara de Toro, cuyas audiencias se reducen a la abadesa, la comunidad de religiosas y algún visitante o dama noble ocasional, tal y como lo recoge la legislación de la orden. Para el carisma damianita el coro es el espacio de clausura por antonomasia en torno al cual se desarrolla la vida de la orden. Como ha estudiado Bruzelius, en el coro de las monjas

⁵⁴ Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2010), 19.

⁵⁵ Con lo que respeta a la identificación del escudo de armas, la historiografía no ha esclarecido nada más que lo planteado por Fernando Gutiérrez Baños o Xavier Barral Altet al respecto, a cuyas publicaciones se remite. Este último utiliza el motivo heráldico para argumentar la autoría material de Teresa y su carácter de pintora laica perteneciente a un linaje nobiliario reciente, que permitiría esta confluencia de contextos. Xavier Barral Altet, “Teresa Diez, me fecit. Una pittrice (laica?)”, 665–674.

⁵⁶ Vicent Debiais, “Le chant des formes. L'écriture épigraphique, entre materialité de tracendance de continues”, *Poéticas verbales, poéticas visuales. Revista de Poética Medieval*, no. 27 (2013): 108.

⁵⁷ Fernando Gutiérrez Baños, “La promoción artística en los conventos de clarisas durante la Edad Media: los coros de los conventos de Santa Clara de Salamanca y de Toro”, en *Mujeres en silencio: el monacato femenino en la España medieval*, coord. José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja Casuso (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2017), 322, nota 114; José Navarro Talegón, “San Cristóbal”, en *Remembranza. Las Edades del Hombre*, ed. Fundación Las Edades del Hombre (Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2001), 451–452.

⁵⁸ Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* (Madrid: Penguin, 2019), 135.

⁵⁹ Debiais, “Intención documental, decisiones epigráficas”, 66.

⁶⁰ Jérôme Baschet, “Inventiva y serialidad en las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada”, *Relaciones* 20, no. 77 (1999): 77.

⁶¹ García Lobo y Martín López, “La escritura publicitaria en la Edad Media”, 125–146.

⁶² Debiais, “Intención documental, decisiones epigráficas”, 76.



Figura 9. Ciclo de santa Catalina. Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro. Fuente: fotografía de la autora.

convergen todos los significados y simbolismos relativos a la religiosidad femenina encerrada de las clarisas, tanto los comunales como los individuales o la toma de decisiones de asuntos terrenos⁶³. Es el lugar en el que se discuten las necesidades más mundanas y desde el que las religiosas asisten a la ceremonia del altar, conforme a las privaciones sensoriales –y también las posibilidades de visión imaginada– propias de su encerramiento⁶⁴.

A estos valores de *communitas* con las religiosas presentes se une la comunión con el más allá que se realiza en torno a las tumbas emplazadas en el coro. Efectivamente, algunos autores sostienen que la infanta Berenguela, la controvertida fundadora de las clarisas de Toro, tenía ubicado su sepulcro en este espacio sobre tres leones de piedra⁶⁵, entroncando así con la tradición monástica que otorga tal privilegio funerario a figuras de referencia para la orden. Como ha sido bien estudiado por Núñez, el monumento funerario otorga una imagen y un espacio perpetuo al difunto, en torno a los cuales y con los cuales se puede socializar, participar y ser parte activa de las liturgias: “mediante la existencia de un sepulcro [el

difunto] se asegura su presencia entre los vivos a través de la significativa unión en la oración”⁶⁶.

En este contexto, la inscripción de Teresa Díez se comprende y ejecuta como parte de un complejo discurso de ausencias y presencia. Forma parte de las imágenes que contribuyen a significar y santificar el espacio del coro y en las que “se inscriben por adelantado la mirada de sus destinatarios [...] y de sus usos”⁶⁷. La gran carga visual de su ubicación dentro del conjunto otorga a la firma unos valores de presencia y presentación de lo nombrado que hunden sus raíces en los siglos altomedievales, pero también en los valores otorgados a la epigrafía en la cultura islámica peninsular.

En esta última, refiere Julie Marquer, “la letra funciona como un signo más que como un discurso”, de forma que trasciende su contenido informativo y referencial en favor de su valor performativo⁶⁸. En esta línea apunta Lucía Lahoz, sobre la epigrafía monumental que recorre el balcón de Pedro I en Sevilla:

Me pregunto si no ha de interpretarse en línea de esa capacidad performativa como

⁶³ Caroline Astrid Bruzelius, “Hearing is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340”, *Gesta* 31, no. 2 (1992): 83-84.

⁶⁴ Sobre los sentidos interiores en la religiosidad femenina medieval Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast* (California: University, 1988); Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary* (Nueva York: Zone Books, 1998); Lucía Lahoz Gutiérrez, “Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardogóticas”, en *Teresa*, coord. Mariano Casas Hernández (Salamanca: Diputación, 2015), 61-92.

⁶⁵ Vid. Fernando Gutiérrez Baños et al., “Reconstrucción virtual 3D del coro del Convento de Santa Clara de Toro (Zamora): la recuperación de un ámbito medieval de devoción femenina mediante el registro fotogramétrico y técnicas de renderización”, *Virtual Archaeology Review* 7, no. 15 (2016): 123-134.

⁶⁶ Henrik Karge y Bruno Klein, “El arte funerario como expresión de la dimensión social de la muerte. Monumentos y desarrollos en la Península Ibérica. Una introducción”, en *Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal* (Madrid: Editorial Iberoamericana, 2006), 22; Manuel Núñez Rodríguez, “La indumentaria como símbolo de la iconografía funeraria”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, ed. Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva (Santiago de Compostela: Universidad, 1987), 9-19.

⁶⁷ Schmitt, “El historiador y las imágenes”, 39.

⁶⁸ Julie Marquer, “El poder escrito: problemática y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)”, *Anales de historia del arte* 23, no. 2 (2013): 502.

presencia [...]. Se convierte así en ejemplo de un tipo de autorrepresentación, fijado por escrito en un vehículo de naturaleza perdurable, que no solo tiene trascendencia en el momento concreto, sino que se transmite y sirve para generaciones futuras⁶⁹.

Pero “la memoria, también mediante la articulación de palabras y a través de diversos objetos, preferentemente las tumbas y los monumentos funerarios, traía a los difuntos al presente”⁷⁰. Es en este contexto que la autorrepresentación elegida por Teresa se convierte en un ejercicio de memoria mediante una triple manifestación: la evocación de su nombre, la imagen de su linaje a través de la heráldica y la presentación por parte de una empresa con la que se vincula y que ofrece. Si, como apunta Teresa Sedano, la dama toresana aspiró a formar parte del espacio funerario privilegiado del coro⁷¹, estos sentidos se incrementarían hasta demandar una lectura en conjunto que abarque el mensaje salvífico de los ciclos pictóricos (fig. 9).

Por otro lado, las circunstancias anteriores invitan a profundizar en la contribución de los ecos que este *Teresa Díez me fecit* conjuga para la memoria institucional de la fundación. Como plantea Jérôme Baschet, “el arte se haya inscrito en la historia y participa a la vez en la creación de la historia, ejerce un papel activo en el complejo juego de las relaciones sociales”⁷². Las presencias imaginadas de Berenguela, Teresa y de los nombres olvidados fruto de una realidad fragmentada parecen trascender su realidad histórica. Desdibujan las divisiones entre Medioevo y Modernidad sirviéndose de los usos de la imagen y el espacio como evocadores de memoria. Al respecto, autores han profundizado en los procesos de mitificación de figuras fundadoras de espacios conventuales y cómo “se convierten en base para la identidad de la comunidad en el presente”⁷³. A ello apuntan las sucesivas reformas y reformulaciones del monumento funerario del coro, su traslado a la iglesia conventual o la inclusión de un epitafio en romance. También la inscripción que nos ocupa, a través de las imágenes por las que es su voluntad ser recordada, presenta y representa a Teresa a como un monumento para la eternidad. Como poéticamente refiere Vicent Debiais, con frecuencia, este tipo de textos materializados en el espacio “no están destinadas a servir para, sino a ser”⁷⁴.

6. Conclusiones

Lidia Nochlin se preguntaba en su célebre ensayo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” de qué manera la mitología del genio ha influido en el estudio de la mujer creadora de imágenes. No es un tema sencillo identificar los trasvases que se desarrollan entre la evidencia histórica y los contextos desde los que se escribe el relato del pasado.

El estudio de la mujer en el arte medieval es buena prueba de ello. Su historia comienza a desligarse de las sombras, de los catálogos de curiosas excepciones a un canon en los que la norma artística se leyera boccaccianamente como “comúnmente ajena de mujer y que no se puede alcanzar sin gran fuerza de ingenio”⁷⁵.

La literatura académica es fecunda en lo que respecta al estudio del *artifex* medieval, del binomio artista-artesano y de la búsqueda de identidad, estilo y autopercepción a través de discutidas firmas. Para ello, el gesto epigráfico se toma como índice, bien de un método biográfico que reconstruye personalidades y formas, bien de una historia social del arte.

Es este el contexto en el que la historiografía ha tomado un singular caso de firma con la formulación *me fecit* para plantear un debate en torno a la identidad como autora o como comitente de Teresa Díez. De esta dama toresana, sin embargo, la inscripción hace algo más que recordar su nombre, si se observa conforme a los códigos idiomáticos de su tiempo. Con la cautela necesaria en este tipo de estudios, se han planteado aquí algunas notas, primeras aproximaciones, sobre los contextos y medios que permiten asegurar la inclusión en esta firma dentro del programa figurativo del coro de las monjas, conforme a unas estrategias visuales y verbales que le aseguran a la nombrada un lugar en la memoria institucional del convento de Santa Clara de Toro.

Las tres imágenes elegidas por Teresa para su atemporal presentación –su nombre, su linaje y la obra de la que se erige como responsable– se han presentado en estas páginas como índices que permiten desarrollar una apreciación más profunda de los ricos matices conforme a los que se gestan las relaciones entre mujer e imagen en la Edad Media castellana. Pues es este *me fecit* una inscripción sin necesidad conmemorativa ni monumental, ni siquiera documental –al uso de las epigrafías fundacionales–, sino que toma una función representativa, evocadora de presencias, conforme a su uso como signo.

7. Fuentes y referencias bibliográficas

- Alcoy i Pedrós, Rosa. “Creadores de estilo en el arte medieval”. *Matèria*, no. 1 (2019): 73-108.
- Arribas Ramos, Lara. “Sobre imágenes de *artistas mujeres* y mujeres imaginadas. Ficciones históricas e historiográficas en torno a un ‘*me fecit*’”. En *Análisis interdisciplinares de género e igualdad*. Pamplona: Aranzadi, 83-97.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Azcárate Ristori, José María. *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Barral Altet, Xavier. “‘Teresa Díez, me fecit’. Una pittrice (laica?) per un monastero di clarisse

⁶⁹ Lucía Lahoz Gutiérrez, *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval* (Madrid: Síntesis, 2022), 126

⁷⁰ Lahoz Gutiérrez, *La imagen y su contexto cultural*, 126.

⁷¹ Sedano Martín, *La idea y el sentimiento de la muerte*, 65.

⁷² Baschet, “Inventiva y serialidad en las imágenes medievales”, 52.

⁷³ Amy Goodrich Remensnyder, *Remembering Kings Past. Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France* (Cornell: University Press, 1995), 3. Se exploran estos conceptos en Isabel Iizarbe López, “Historia, hagiografía y memoria en el ámbito monástico”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, no. 31 (2022), 543-549.

⁷⁴ Debiais, “Le chant des formes”, 128.

⁷⁵ Boccaccio, *De las mujeres ilustres*, f. 61v.

- a Toro nella Castiglia del primo Trecento". En *Medioevo, natura e figura: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 20-25 settembre 2011*, editado por Arturo Carlo Quintavalle, 665-674. Milán: Skira, 2015.
- Baschet, Jérôme. "Inventiva y serialidad en las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada". *Relaciones* 20, no. 77 (1999): 49-103.
- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2010.
- Boccaccio. *De las mujeres ilustres en romance*. Zaragoza: Pablo Hurus, 1484. Consultado el 30 de agosto de 2023. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000176846&page=1>.
- Bock, Nicolas. "L'artiste, l'image et l'écriture. Approches épigraphiques". En *Au-delà de l'illustration. Texte et image au Moyen Age. Approches méthodologiques et pratiques*, dirigido por René Wetzels y Fabrice Flückiger, 83-110. Zürich: Chronos Verlag, 2009.
- Bruzelius, Caroline Astrid. "Hearing is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340". *Gesta* 31, no. 2 (1992): 83-84.
- Castelnuovo, Enrico. *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*. Roma: Editorial Laterza, 2004.
- Chartier, Roger. *Cultural History: Between Practices and Representations*. Cambridge: Blackwell, 1988.
- Debiais, Vicent. "Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia". En *Escritura y sociedad: el clero*, coord. Alicia Marchant Rivera y Lorena Barco Cebrián, 65-78. Granada: Comares, 2017.
- Debiais, Vicent. "La poétique de l'image: entre littérature classique et épigraphie médiévale". *Veleia*, no. 29 (2012): 43-54. <https://doi.org/10.1387/veleia.8903>.
- Debiais, Vicent. "Le chant des formes. L'écriture épigraphique, entre materialité de transcendance de continues". *Poéticas verbales, poéticas visuales. Revista de Poética Medieval*, no. 27 (2013): 101-129. <https://doi.org/10.37536/RPM.2013.270.52976>.
- Donato, MaríaMónica. "'Kunstliteratur' monumentale. Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista dal Medioevo al Rinascimento". *Litteratura e arte*, no. 1 (2003): 1-25. <http://doi.org/10.1400/20458>.
- Donato, María Mónica. "Linee di lettura". *Opera, Nomina, Historiae* 1 (2009): I-XI.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Madrid: Penguin, 2019.
- Fernández Somoza, Gloria. *Las pinturas murales del Convento de Santa Clara de Toro (Zamora): un marco para la nueva devoción franciscana*. Zamora: IEZ "Florián de Ocampo". 2001.
- Fité i Llevot, Francesc. "Sobre els mestres d'obra i la construcció medieval a Catalunya (1ª part: l'època romànica)". En *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó*, coordinado por Joaquín Yarza Luaces y Francesc Fité i Llevot, 211-238. Lleida: Edicions de la Universitat, 1999.
- Frugoni, Chiara. "La mujer en imágenes, la mujer imaginada". En *Historia de las mujeres en Occidente*, dirigido por Georges Duby y Michelle Perrot, 431-469. Madrid: Taurus, 1992.
- García Lobo, Vicente, y María Encarnación Martín López. "Las suscripciones. Relación entre el epígrafe y la obra de arte". *Civilisation Médiévale*, no. 2 (1996): 75-99.
- García Lobo, Vicente, y María Encarnación Martín López. *Impaginatio en las inscripciones medievales*. León: Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, 2012.
- García Lobo, Vicente, y María Encarnación Martín López. "La escritura publicitaria en la Edad Media; su funcionalidad". *Estudios humanísticos, Geografía, Historia y Arte*, no. 18 (1996): 125-145. <https://doi.org/10.18002/ehgha.v0i18.6718>.
- García Lobo, Vicente. "La epigrafía medieval: cuestiones de método". En *Centenario de la Cátedra de Epigrafía y Numismática de la Universidad Complutense de Madrid*, editado por María Ruiz Trapero, 77-119. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- García Lobo, Vicente. *Los medios de comunicación social en la Edad Media: la comunicación publicitaria*. León: Universidad de León, 1991.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. "Pintura gótica castellana. Un descubrimiento capital". *Diario de Barcelona*, 21 de enero 1968.
- Gombrich, Ernest Hans. "La imagen visual: su lugar en la comunicación". En *Gombrich esencial*, 41-64. Madrid: Debate, 1997.
- Gómez Moreno Martínez, Manuel. *El concepto de epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1953.
- Gutiérrez Baños, Fernando, Francisco M. Morillo Rodríguez, Jesús San José Alonso y Juan José Fernández Martín. "Reconstrucción virtual 3D del coro del Convento de Santa Clara de Toro (Zamora): la recuperación de un ámbito medieval de devoción femenina mediante el registro fotogramétrico y técnicas de renderización". *Virtual Archaeology Review* 7, no. 15 (2016): 123-134. <https://doi.org/10.4995/var.2016.5983>.
- Gutiérrez Baños, Fernando. "La promoción artística en los conventos de clarisas durante la Edad Media: los coros de los conventos de Santa Clara de Salamanca y de Toro". En *Mujeres en silencio: el monacato femenino en la España medieval*, coordinado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja Casuso, 281-330. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2017.
- Gutiérrez Baños, Fernando. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Tomo 1. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- Hamburger, Jeffrey F. "Introduction". En *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 ce.)*, editado por Brigitte M. Bedos-Rezak y Jeffrey F. Hamburger, 1-16. Washington: Dumbarton Oaks, 2016.
- Hamburger, Jeffrey F. *Crown and Veil: Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*. Nueva York: Columbia University Press, 2008.

- Hamburger, Jeffrey F. *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*. California: University Press, 2019.
- Hamburger, Jeffrey F. *The Visual and the Visionary*. Nueva York: Zone Books, 1998.
- Illzarbe López, Isabel. "Historia, hagiografía y memoria en el ámbito monástico". *Anuario de Historia de la Iglesia*, no. 31 (2022): 543-595.
- Jiménez López, Jorge. "Verba vana sunt. Usos y formas de la firma de *Stephano Masi* en los códices". En *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, editado por Rebeca Carretero Calvo, Alberto Castán Chocarro y Concha Lomba Serrano, 465-476. Zaragoza: Prensas de la Universidad, 2019.
- Karge, Henrik, y Bruno Klein. "El arte funerario como expresión de la dimensión social de la muerte. Monumentos y desarrollos en la Península Ibérica. Una introducción". En *Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, 19-29 (Madrid: Editorial Iberoamericana, 2006), 22.
- Lahoz Gutiérrez, Lucía. "El ámbito de los textos". En *Patrimonio textual y humanidades digitales: Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*, editado por Jorge Jiménez López y Carmen Sánchez Tamarit, 43-54. Salamanca: IEMYRhd y SEMYR, 2020.
- Lahoz Gutiérrez, Lucía. "Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardogóticas". En *Teresa*, coordinado por Mariano Casas Hernández, 61-92. Salamanca: Diputación, 2015.
- Lahoz Gutiérrez, Lucía. "Sombras recobradas. La imagen de la mujer en el gótico en Álava". En *Estudios multidisciplinares de género*, 185-210. Salamanca: Universidad de Salamanca, Centro de Estudios de la Mujer, 2004.
- Lahoz Gutiérrez, Lucía. *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*. Madrid: Síntesis, 2022.
- Marquer, Julie. "El poder escrito: problemática y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)". *Anales de historia del arte* 23, no. 2 (2013): 499-508. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.42850.
- Martínez de Aguirre Aldaz, Javier. "Investigaciones sobre arquitectos y talleres de construcción en la España medieval cristiana". *Anales de Historia del Arte*, no. extra (2009): 127-163.
- Mineo, Emilie. "La firma d'artista nella Francia romanica. Problemi, forme, funzioni". *Venezia Arti* 26 (2017): 49-63. <http://doi.org/10.14277/2385-2720/VA-26-17-3>.
- Mineo, Emilie. "Las inscripciones con 'me fecit': ¿artistas o comitentes?". *Románico*, 20 (2015): 106-113.
- Moralejo Álvarez, Serafín. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004.
- Navarro Talegón, José. "Ficha 36". En *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, editado por Fundación Edades del Hombre, 61-62. Madrid: Europa Artes Gráficas, 1988.
- Navarro Talegón, José. "San Cristóbal". En *Remembranza. Las Edades del Hombre*, editado por Fundación Las Edades del Hombre, 451-452. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2001.
- Navascués y de Juan, José María de. *El concepto de Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1953.
- Nochlin, Linda. "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?". En *Mujeres, arte y poder y otros ensayos*, 167-205. Barcelona: Paidós, 2022.
- Núñez Rodríguez, Manuel. "La indumentaria como símbolo de la iconografía funeraria". En *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, editado por Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva, 9-19. Santiago de Compostela: Universidad, 1987.
- Pereira García, Inés. "La epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión". *Anuario De Estudios Medievales* 47, no. 1 (2017): 267-302. <https://doi.org/10.3989/aem.2017.47.1.10>.
- Pizán, Cristina de. *La Ciudad de las Damas*, editado por Marie-José Lemarchand. Madrid: Siruela, 2020.
- Pollock, Griselda. *Diferenciando el canon. El deseo feminista y la escritura de las historias del arte*. Madrid: Exit Imagen y Cultura, 2022.
- Remensnyder, Amy Goodrich. *Remembering Kings Past. Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France*. Cornell: University Press, 1995.
- Riccioni, Stefano, Giovanni María Fara y Nico Stringa. "La 'firma' nell'arte. Autorità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti". *Venezia Arti*, no. 26 (2017): 7-13. <http://doi.org/10.14277/2385-2720/VA-26-17-0>.
- Santiago Fernández, Javier de. "Las inscripciones medievales: documentos al servicio del poder político y religioso". En *I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económica, financiera y judicial del reinos castellano-leonés (siglos X-XIII)*, coordinado por Ángel Riesco Terrero, 94-128. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Schmitt, Jean Claude. "El historiador y las imágenes". *Relaciones* 20, no. 77 (1999): 17-47.
- Sedano Martín, Teresa. *La idea y el sentimiento de la muerte en Toro (Zamora)*. Zamora: IEZ "Florián de Ocampo". 2013.
- Walker Bynum, Caroline. *Holy Feast and Holy Fast*. California: University, 1988.
- Yarza Luaces, Joaquín. "El artista-artesano en la Edad Media hispana". En *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó*, coordinado por Joaquín Yarza Luaces y Francesc Fité i Llevot, 7-58. Lleida: Edicions de la Universitat, 1999.
- Zumthor, Paul. *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra, 1994.

