



**RETABLOS-TABERNÁCULO
DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA
CORONA DE CASTILLA**

RETABLOS-TABERNÁCULO DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA CORONA DE CASTILLA

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN HAR2017-82949-P (MINECO/AEI/FEDER, UE)



MINISTERIO
DE ECONOMÍA, INDUSTRIA
Y COMPETITIVIDAD



UNIÓN EUROPEA

Fondo Europeo de
Desarrollo Regional (FEDER)

Una manera de hacer Europa

RETABLO DE HEREDIA



ANÁLISIS GRÁFICO:

Francisco M. Morillo Rodríguez
Laboratorio de Fotogrametría Arquitectónica,
Universidad de Valladolid.

SUPERVISIÓN DEL ANÁLISIS GRÁFICO:

Fernando Gutiérrez Baños,
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Valladolid.

CATALOGACIÓN:

Fernando Gutiérrez Baños,
Departamento de Historia del Arte,
Universidad de Valladolid.
Irune Fiz Fuertes,
Departamento de Historia del Arte,
Universidad de Valladolid

CÓMO CITAR:

Morillo Rodríguez, Francisco M., Gutiérrez Baños, Fernando y Fiz Fuertes, Irune: *Retablo de Heredia (retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla, 13/38)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2021.

Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/46038>

RETABLO DE HEREDIA

Cronología: ca. 1480

Dedicación: San Cristóbal

Procedencia: Heredia (Álava), ermita de San Bartolomé (con anterioridad, iglesia de San Cristóbal)

Localización actual: Vitoria, Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa – Museo Diocesano de Arte Sacro (núms. inv. 423, 424, 425 y 426)

Elementos conservados o conocidos:

- panel intermedio izquierdo (incompleto y fragmentado), 136 x 22 cm (núm. inv. 425) y 46,5 x 22 cm (núm. inv. 423)
- panel interior derecho (incompleto y fragmentado), 136 x 22 cm (núm. inv. 426) y 45,5 x 22 cm (núm. inv. 424)

Decoración del anverso: pintura; escenas de la leyenda de San Cristóbal

- panel intermedio izquierdo: *ángel con filacteria* (inscripción en la filacteria del ángel: "aude xpofore. que contra temptaciones forte fuys."); rey cristiano asistido por dos cortesanos, parte de la escena de *Réprobo al servicio de un rey cristiano* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "...O QVI CRIML..."); el diablo a caballo, parte de la escena de *Réprobo al servicio del diablo* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "...VICVMQVE TVETVR"); Réprobo / San Cristóbal dialogando, parte de la escena de la *Instrucción de Réprobo* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "DEFENDET AV EO QVI"; inscripción en la filacteria de Réprobo / San Cristóbal: "Ex vi mei corporis paratus ad omnia que misus fuero ygitur me latet oratio Siue allia sequentia ad peniten.")
- panel interior derecho: *ángel con filacteria* (inscripción en la filacteria del ángel: "[Sa]nctus S[anc]tus domynus deus ssabaot pleni sun cely e tere"); San Cristóbal predicando, parte de la escena de la *Predicación de San Cristóbal en Licia* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "SOLVS DE SANCTIS FO..."); soldado custodiando una prisión, parte de la escena de *San Cristóbal en prisión* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "QVI CORPVS XPI."; inscripción en el escudo del soldado: "[...] EL AMARGO DOLOR [...]"); el rey Daño asistido por un letrado y herido por una flecha en su ojo izquierdo, parte de la escena de la *Pasión de San Cristóbal* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "XPOFORE. SANT...")

Decoración del reverso: pintura; rojo granate liso

- panel intermedio izquierdo: rojo granate liso
- panel interior derecho: rojo granate liso

- Bibliografía:** Sáenz Pascual, Raquel (1997): *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*. Vitoria, Diputación Foral de Álava – Arabako Foru Aldundia, pp. 343-354, ils. 35-37.
- Sáenz Pascual, Raquel (2001): “Pintura dualismoa XVI. mendearen lehenengo erdian – El dualismo pictórico en la primera mitad del siglo XVI”, en Pedro Luis Echevarría Goñi (dir. y coord.): *Erretaulak – Retablos*, t. 1: *Ikerketak – Estudios*. Vitoria, Servicio de Publicaciones del Gobierno Vasco, p. 155.
- Sáenz Pascual, Raquel (2007): “Los retablos pictóricos góticos y renacentistas en la actual diócesis de Vitoria: pasado, presente y futuro”, en María Dolores Ruiz de la Canal / Mercedes García Pazos (eds.): *La conservación de retablos: catalogación, restauración y difusión*, actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto (El Puerto de Santa María, 2006). El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 344 y 350-351, il. 4.
- Sáenz Pascual, Raquel (2012): “Nuevas aportaciones al estudio de la pintura gótica en el norte de España: los retablos colaterales de Arana (Condado de Treviño)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, 109, p. 254.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2018): “Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media”, *BSAA arte*, 84, pp. 48, 53, 57, n. 37, y 78 (núm. 13).
- Erkizia Martikorena, Aintzane / Aguinagalde López, Itziar (2020): *Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa eta haren bilduma – El Museo Diocesano de Arte Sacro y su colección. Vitoria-Gasteiz*. Vitoria, Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa – Museo Diocesano de Arte Sacro. Vitoria-Gasteiz, pp. 56-57.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2020): “Minor or Major? Castilian Tabernacle-altarpieces and the Monumental Arts”, *Medievalia*, 23/1 (Fernando Gutiérrez Baños et alii [eds.]: *The Saint Enshrined: European Tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*), pp. 253-254 (núm. 13).
- Kroesen, Justin / Tångeberg, Peter (2021): *Helgonskåp: Medieval Tabernacle Shrines in Sweden and Europe*. Petersberg, Michael Imhof Verlag, pp. 23, 208, 223 y 308, n. 137, il. 7.20.



Presentación museográfica del retablo. Depósito de la parroquia de San Cristóbal de Heredia. Foto: Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa – Museo Diocesano de Arte Sacro

COMENTARIOS: Los elementos conservados de este retablo-tabernáculo se encontraban reaprovechados y a la vista en el retablo mayor de la ermita de San Bartolomé de la localidad alavesa de Heredia. Sin embargo, nadie había reparado en ellos hasta que, en 1996, se acometió la restauración de dicho retablo, momento en que fueron extraídos del mismo para ser restaurados y preservados de forma independiente. En el retablo en el que se hallaron, modesta obra barroca compuesta, por banco, por cuerpo principal y por ático, los fragmentos del retablo-tabernáculo, correspondientes a dos de los paneles de sus alas abatibles, se encontraban conformando las paredes y el techo de su hueco principal, situado en el centro de su cuerpo principal, donde se aloja la imagen titular de la ermita. El panel intermedio izquierdo, fragmentado en dos partes muy desiguales, sirvió para fabricar la pared izquierda y la correspondiente parte del techo y el panel interior derecho, fragmentado, asimismo, en dos partes muy desiguales, sirvió para fabricar la pared derecha y la correspondiente parte del techo. Lo curioso es que, pudiendo haber sido reaprovechados dejando a la vista sus reversos, pintados de color rojo granate liso, se reaprovecharon dejando a la vista sus anversos, en los que se veían figuras aisladas que formaban parte de escenas incompletas y que, además, no guardaban relación alguna con San Bartolomé. Pensamos que si se reaprovecharon de esta manera fue, simplemente, por considerar que las figuras podían tener un valor decorativo que podía enriquecer el aspecto visual del retablo.



Los fragmentos de los paneles reaprovechados en el retablo mayor de la ermita de San Bartolomé de Heredia.
Foto: catálogo monumental de la diócesis de Vitoria

Identificación de los fragmentos de los paneles en 1996.
Foto: Sáenz Pascual (1997), il. 35



Los fragmentos recuperados del retablo-tabernáculo fueron restaurados en 1996 por la empresa Tratteggio bajo la supervisión del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava y, concluida su restauración, fueron depositados en la catedral nueva de Vitoria, hasta que, con la creación en 1999 del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria, se integraron en sus fondos en calidad de depósito de la parroquia de Heredia. Sin embargo, fue solo en 2012 cuando, tras una nueva intervención puntual por parte del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, se incorporaron a su colección permanente. Los fragmentos, con las limitaciones que suponía el verlos aún *in situ*, llegaron a ser estudiados por Raquel Sáenz Pascual en su Tesis Doctoral *La pintura gótica en Álava: una contribución a su estudio* defendida en la Universidad del País Vasco en 1997. Sáenz Pascual, que advirtió enseguida el carácter cerradero de la estructura a la que pertenecieron (si bien no pudo determinar sus características), se ha ocupado de ellos en sucesivos trabajos. No obstante, el avance decisivo en el conocimiento del retablo de Heredia se produjo con ocasión de su musealización en 2012, cuando, en el seno del propio museo, Aintzane Erkizia e Itziar Aguinagalde pudieron determinar que los cuatro fragmentos recuperados en 1996 correspondían, en realidad, a solo dos paneles de un retablo-tabernáculo dedicado a San Cristóbal. Recientemente Kroesen y Tångeberg han destacado la excepcionalidad de un retablo-tabernáculo dedicado a este santo, pues solo han encontrado otro ejemplo: el retablo sueco de Falsterbo, de ca. 1360-70 (2021, pp. 23, 208, n. 36, y 308). Identificada su advocación, Aintzane Erkizia e Itziar Aguinagalde propusieron, plausiblemente, que, aunque los fragmentos se encontraran en la ermita de San Bartolomé de Heredia, el retablo-tabernáculo del que formaron parte fue fabricado, en realidad, con destino a la iglesia parroquial de la localidad, dedicada a San Cristóbal, donde, en nuestra opinión, habría servido como retablo mayor. Esta iglesia fue renovada por completo a lo largo del siglo XVI, conservándose, únicamente, de su fábrica medieval su portada meridional, que data del siglo XIII. En el nuevo edificio, el retablo-tabernáculo medieval estaría totalmente fuera de escala (para él se fabricó, a partir de finales del siglo XVI, un retablo mayor monumental, acorde con las características del templo), lo que, unido a cambios de gusto y a ciertos aspectos problemáticos de su discurso epigráfico que señalaremos más adelante, propiciaría que se desechase allá por los siglos XVI-XVII, reaprovechándose dos de sus paneles en el retablo mayor de la ermita de San Bartolomé, quizás no tanto por economía, como ha ocurrido a menudo con los retablos-tabernáculos medievales, como por su valor puramente ornamental, según apuntábamos con anterioridad. La musealización del retablo en 2012 evoca su estructura original, inspirándose, acertadamente, para ello en el retablo-tabernáculo de Santa Clara procedente del convento de clarisas de Nuestra Señora de la Consolación de Calabazanos (Palencia), conservado en el Museu Frederic Marès de Barcelona (núms. inv. 1070-1071), y restituye correctamente sus dos paneles conservados a su posición original. Sin embargo, nuestra propuesta de reconstrucción

Panel intermedio izquierdo.

Depósito de la parroquia de San Cristóbal de Heredia.

Foto: Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa – Museo Diocesano de Arte Sacro



matiza ciertos aspectos de esta propuesta museográfica (especialmente, en lo que se refiere a la anchura del dorsal y a la anchura de los paneles exteriores).

Para el análisis estructural del retablo de Heredia, la inscripción pintada en caracteres capitales que discurre por las bandas que separan los distintos registros de los dos paneles conservados es tan importante como la propia materialidad de los mismos. La materialidad permite determinar, gracias a la conservación de sendas escarpas en la parte superior de los dos paneles que definen cuál era su costado fuerte o sustentante (y, por eliminación, cuál era su costado débil o sustentado), qué panel formaba parte del ala izquierda y qué panel formaba parte del ala derecha (lo cual también sería deducible a partir de la inscripción), permitiendo, asimismo, determinar, gracias a sus proporciones (paneles estrechos y de gran altura: aunque se conserven incompletos, es evidente que les falta, únicamente, el remate de la cumbrera y una pequeña porción de su parte inferior), que el retablo contaba con alas abatibles compuestas, cada una de ellas, por tres paneles (lo cual también sería deducible a partir de la inscripción), por lo que pertenece al que ha sido denominado recientemente por Kroesen y por Tångeberg "tipo Vadstena St John" (2021, p. 196). Pero solo la inscripción permite determinar la posición exacta de cada panel en su ala correspondiente y la anchura de aquellos paneles de los que no tenemos ningún testimonio (es decir, de los paneles exteriores), permitiendo, además, desentrañar su programa iconográfico (y no precisamente porque describa sus sucesivas escenas), que, de otra manera, sería difícilmente accesible, pues cada registro alberga figuras aisladas, ininteligibles como tales, que formaban parte de escenas que se desarrollaban a lo largo de los tres paneles del ala correspondiente. En efecto, la inscripción permite saber que el retablo estaba dedicado a San Cristóbal, por lo que, conocida su hagiografía, se pueden identificar sus sucesivas escenas.

El tipo Vadstena St John, cuya vigencia Kroesen y Tångeberg sitúan entre 1350 y 1530, es un tipo avanzado de retablo tabernáculo que se caracteriza por responder, en principio, al tipo de retablo-tabernáculo más convencional, presentando, sin embargo, como única e importante diferencia la de que su base, en vez de ser cuadrangular, es pentagonal o hexagonal, estando dotado, en este último caso (que es el del retablo de Heredia), de alas abatibles compuestas, cada una de ellas, por tres paneles. El retablo finlandés de Janakkala (Helsinki, Kansallismuseo), de finales del siglo XIV, es un ejemplo temprano la variante hexagonal. El retablo de Heredia es el único retablo-tabernáculo castellano del tipo Vadstena St John (pues no asumimos la adscripción al mismo del retablo de Jócana planteada por Kroesen y por Tångeberg, 2021, p. 208, il. 7.21). No obstante, la presencia del tipo Vadstena St John en la Corona de Castilla está bien documentada por obras importadas, como el anteriormente mencionado retablo-tabernáculo de Calabazanos, de ca. 1500 y base hexagonal, o como el retablo-tabernáculo de San Juan Evangelista procedente del convento de agustinas

Panel interior derecho.

Depósito de la parroquia de San Cristóbal de Heredia.

Foto: Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa – Museo Diocesano de Arte Sacro

de San Miguel de los Ángeles de Villadiego (Burgos), exhibido en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona (núm. inv. 200683-CJT; depósito de la Generalitat de Catalunya), de ca. 1480-90 y base pentagonal, de manufactura neerlandesa en ambos casos.

Cada uno de los dos paneles conservados del retablo de Heredia está constituido por un único tablón de disposición vertical, pintado, según se ha indicado, de color rojo granate liso por el reverso (donde se encontró tela en una zona localizada de uno ellos, que, según el informe de la restauración de 1996, podría ser parte de la preparación del soporte, aunque parece, más bien, un refuerzo de una superficie debilitada o, incluso, quebrada) y tallado por el anverso para definir la articulación de su superficie en tres registros más cumbre, de manera que cada uno de sus cuatro encasamientos, destinados a alojar el programa iconográfico del retablo, queda excavado, enmarcado por un generoso marco moldurado, situándose por debajo de cada uno de ellos una banda que sirve de soporte a la epigrafía principal del retablo (no conservada en el caso del encasamiento inferior), pintada. La técnica pictórica empleada es el temple. Como hemos adelantado, les falta el remate de sus cumbres, cuyo arranque, no obstante, se conserva, lo que sirvió de base al Museo de Arte Sacro de Vitoria para proponer, plausiblemente, un remate inspirado en el de los paneles del retablo-tabernáculo de Calabazanos, que asumimos, y una pequeña porción de sus partes inferiores, justo por debajo de sus encasamientos inferiores, donde, como hemos señalado, proponemos una banda similar a la que se sitúa por debajo de los restantes encasamientos que pudo estar pintada, o bien con motivos decorativos, o bien con una inscripción con un discurso diferente al de la inscripción de las bandas que se conservan, pues esta se leía de izquierda a derecha y de arriba abajo en las tres bandas del ala izquierda y pasaba, a continuación, al ala derecha (lo cual marca, asimismo, el orden de lectura del programa iconográfico), donde se leía de igual manera. Este hipotético discurso diferente podría hacer referencia al encargo del retablo, como ocurre en el caso del retablo de Zuazo de Cuatango. En ese caso, la posible inscripción alusiva al patronazgo sería complementaria de la presencia de heráldica (notable por poco frecuente en los retablos-tabernáculos castellanos), que suponemos que tiene la misma finalidad. En efecto, se encuentra un escudo en el centro de la banda por debajo de la cumbre del panel intermedio izquierdo (suponemos que existiría otro similar o complementario en el centro de la banda por debajo de la cumbre del panel intermedio derecho, perdido), el cual es, de gules, castillo de oro. Llama la atención que este escudo haya sido rayado en lo que parece un acto deliberado de *damnatio memoriae*. Sáenz Pascual ha prestado especial atención a este escudo y a su aparente *damnatio memoriae* (1997, pp. 343-345), intentando vincular el escudo al linaje de Heredia (cuyas armas conocidas son, no obstante, de gules, cinco torres de oro), quizás situado a finales de la Edad Media bajo la órbita del linaje de Guevara, señores, después condes, de Oñate, que eran quienes tenían entonces el patronado de la parroquia de Heredia. En su opinión, la

damnatio memoriae podría explicarse, probablemente, a partir de los enfrentamientos entre los Guevara y los Ayala, señores de Salvatierra. Sus hipótesis están bien argumentadas (aunque debemos recordar que, en heráldica, castillo y torre son muebles distintos, pero, al parecer, entre las variantes de las armas de los Heredia se encuentra el empleo de castillos en vez de torres, pudiendo presentarse, ocasionalmente, aislados) y, desde luego, no tenemos otra mejor: cabría pensar que el escudo conservado corresponde a una representación disociada de las armas reales con sentido de homenaje (que se encuentran en otros retablos-tabernáculo castellanos), en la que Castilla se dispondría en el panel intermedio izquierdo y León se dispondría en el perdido panel intermedio derecho, pero esta opción nos resulta extraña para la cronología del retablo y, desde luego, no dejaría un margen para la explicación de la *damnatio memoriae*.

La inscripción principal del retablo a la que tantas veces nos hemos referido y a la que tanta importancia hemos atribuido para comprender la estructura del retablo, así como su programa iconográfico, recoge el texto bien conocido de la llamada oración de San Cristóbal, que se documenta desde el siglo XIII y que, desde entonces, se encuentra a menudo en manuscritos litúrgicos y devocionales y, sobre todo, en representaciones monumentales del santo, especialmente en pinturas murales, con variantes en su extensión, en el orden de sus versos y en el uso defectuoso del latín. La que más encaja con la del retablo de Heredia es la que se encontraba en el gran mural de San Cristóbal de la primitiva catedral de Sevilla (la aljama cristianizada), que conocemos por una anotación de Diego Alejandro de Gálvez, historiador y responsable de la Biblioteca Colombina de Sevilla en el siglo XVIII. Copiamos a continuación el texto sevillano tal y como lo ha publicado Juan José Antequera Luengo en 2008 (*Memorias sepulcrales de la catedral de Sevilla. Los manuscritos de Loaysa y González de León*. Sevilla, FacEdiciones, p. 133), sustituyendo en él los fragmentos conservados de la inscripción del retablo de Heredia por la transcripción de los mismos (los cuales, para diferenciarlos, se presentan en rojo y, como corresponde, en mayúsculas): “Xristofori collo, sede **O QVI CRIMINA** tollo, / Xpofori sancti speciem q**VICVMQVE TVETVR**, / Illo nempe die, nullo languore tenetur, / Set **DEFENDET AV EO QVI** cuncta tuetur: / **SOLVS DE SANCTIS FORMAM** tenet iste gigantis, / **QVI CORPVS XPI**. dignus portare fuisti, / Qui deferis humeris Xpum xpofore latis, / Corpora Xpofore fac nostra carere dolore. Vigio Xpofori magna est inimica doloris”. El texto de Sevilla era, sin duda, algo más largo que el del retablo de Heredia, dentro de la variabilidad propia de la oración de San Cristóbal, y en él no encuentra fácil acomodo el último fragmento epigráfico del retablo de Heredia, “/XPOFORE. SANT”, quizás una variante sobre “xpofore latis”. Lo importante de esta inscripción es que, además de proporcionar, según se ha indicado, la identificación del santo titular del retablo, que de otra manera no sería sencilla, permite determinar la posición de los paneles conservados y el orden de lectura de su programa iconográfico, indicándonos, además, sin ningún género de duda, que sus paneles exteriores, de los que no

queda ningún testimonio, tenían la misma anchura que sus paneles intermedios e interiores, pues de otra manera, no cabría el inicio de la oración (que suponemos “/ XPOFORI. COLLO SEDE”, con diecisiete caracteres, número análogo al de los fragmentos donde no se interpone un escudo) ni cabría los intervalos entre los fragmentos primero y segundo y segundo y tercero o, ya en el ala derecha, el intervalo entre los fragmentos cuarto y quinto. La oración se inicia con un verso en el que el propio Cristo toma la palabra (*Christophori collo sedeo, qui crimina tollo*) para, a continuación, exponer las virtudes apotropaicas del santo. En el contexto reformista del siglo XVI, esta oración fue considerada supersticiosa, por lo que se incluyó varias veces en los índices de libros prohibidos a partir del de 1559 (Londoño Rendón, Marcela [2015]: “La imagen de una oración prohibida. El culto supersticioso en torno a San Cristóbal”, *Studia Aurea*, 9, pp. 361-390). Esta circunstancia, en conjunción con otras ya apuntadas (reconstrucción de la iglesia, cambios de gusto...), podría haber contribuido a que se marginara y desmantelara el retablo-tabernáculo.

En conclusión (y retomando el análisis estructural de la obra), los paneles exteriores del retablo de Heredia tendrían la misma anchura que los paneles intermedio e interiores y no la mitad, como en el retablo-tabernáculo importado de Calabazanos (por otra parte, una anchura de 11 cm, como propone la evocación museográfica del retablo, teniendo en cuenta los marcos moldurados de sus compartimentos, dejaría una anchura para la representación de figuras de apenas 5 cm, absolutamente inviable para cualquier representación). Esta constatación obliga a replantear la forma de la base del retablo-tabernáculo, hexagonal, sin duda, pero en ningún caso un hexágono prácticamente regular, como en el retablo-tabernáculo importado de Calabazanos (que, con paneles de la anchura de los del retablo de Heredia, proporcionaría una superficie para alojar la imagen titular de apenas 0,1257 m²). Una opción sería un hexágono con los lados correspondientes al dorsal y al frente de tamaño doble que los lados en ángulo de los costados (en este caso, la superficie pasa a 0,2095 m²), como el que encontramos en el anteriormente mencionado retablo de Janakkala. Otra opción, por la que nos inclinamos, sería un hexágono con un dorsal ancho, paneles interiores dispuestos en ángulo recto con respecto al dorsal, paneles exteriores dispuestos en paralelo al dorsal y paneles intermedios dispuestos en diagonal para vincular los paneles interiores y los paneles exteriores (en este caso, la superficie pasa a 0,2583 m²). Esta opción se encuentra en piezas devocionales de marfil configuradas según el modelo de los retablos-tabernáculo (así, por ejemplo, una que se exhibe en el Museo delle Arti Decorative del Castello Sforzesco de Milán, núm. inv. A 114, obra de la primera mitad del siglo XV a la que se atribuye un origen neerlandés; en este mismo museo otra pieza, núm. inv. A 31, a la que se asignan idéntica cronología y origen, sigue el mismo modelo, pero con paneles exteriores de la mitad de anchura que los paneles intermedios e interiores), pero también en genuinos retablos-tabernáculo, como el fabricado ca. 1515 para una imagen anterior en la iglesia de Santa María de Gdańsk (Kroesen / Tångeberg, 2021,

pp. 202-203, il. 7.9). Si apostamos por esta opción es porque es la que más espacio ofrece, tanto en términos de superficie de la base como en términos de anchura del dorsal, para una imagen siempre compleja desde el punto de vista volumétrico como un San Cristóbal, pero, por supuesto, se trata de una hipótesis (lo mismo que el dosel que proponemos, claramente inspirado en el del retablo-tabernáculo de Villadiego, porque pensamos que por cronología y por calidad de la carpintería la obra debió de tener un dosel tardogótico de tracerías y pináculos de un cierto grado de elaboración).

Las cumbreras del retablo alojan ángeles con filacterias con inscripciones legibles en escritura gótica minúscula caligráfica. La del ángel del panel intermedio izquierdo contiene una invocación a San Cristóbal ("aude xpofore. que contra



Ángeles con filacterias
de las cumbreras
de los paneles conservados.
Depósito de la parroquia
de San Cristóbal de Heredia.

Foto: Elizbarrutiko Arte Sakratuaren
Museoa – Museo Diocesano de Arte Sacro

temptaciones forte fuys.")). La del ángel del panel interior derecho contiene el texto del *Sanctus* ("[Sa]nctus S[anc]tus domynus deus ssabaot pleni sun cely e tere"). Por debajo de las cumbreras, tres registros alojan escenas de la leyenda de San Cristóbal: en cada registro y ala se alojaría una única escena, repartida entre los tres paneles correspondientes, en la que los marcos moldurados impondrían una fuerte solución de continuidad. Para la presentación de su leyenda, nos apoyaremos no solo en la edición al uso de *La leyenda dorada*, sino también en un *Flos sanctorum* castellano producido entre los siglos XIV y XV (Baños Vallejo, Fernando / Uría Maqua, Isabel [2000]: *La Leyenda de los santos (Flos sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo)*. Santander, Asociación Cultural Año Jubilar Lebaniego y Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 225-232). De acuerdo con su leyenda, San Cristóbal, llamado Réprobo antes de su conversión al cristianismo, era un gigante cananeo de aspecto y costumbres espantosos que aspiraba a encontrar, para servirlo, "el mayor príncipe que en el mundo fuese". La escena primera (registro superior del ala izquierda) muestra a Réprobo al servicio de un rey cristiano. En efecto, Réprobo llegó hasta la corte de un rey cristiano del que le habían dicho que era el más grande y se puso a su servicio, hasta que, al advertir, en una ocasión en que "un juglar cantava un cantar ante el rey en que nonbrava al diablo muchas vezes", que el rey temía al diablo, llegó a la



El diablo a caballo.
Detalle de *Réprobo
al servicio del diablo*.

Depósito de la parroquia
de San Cristóbal de Heredia.

Foto: Elizbarrutiko Arte Sakratuaren
Museoa – Museo Diocesano de Arte Sacro

conclusión de que el diablo era más grande que ese rey, por lo que decidió ir a buscarlo para ponerse a su servicio. En esta ala izquierda se conserva solo el sector central de las escenas, que, en este caso, muestra al rey cristiano entronizado, asistido por dos cortesanos (uno de los cuales sostiene su espada), bendiciendo con su mano derecha para conjurar el nombre del diablo. Cabe conjeturar que los paneles que flanqueaban el conservado se representarían a Réprobo (quizás en el panel exterior izquierdo) y al juglar (quizás en el panel interior izquierdo). La escena segunda (registro intermedio del ala izquierda) muestra a *Réprobo al servicio del diablo*. Tras haber abandonado al rey cristiano, Réprobo, “yendo él por un grand desierto, vio grand conpañía de cavalleros, de los quales vino uno a él muy cruel e muy espantable” que se identificó como el diablo. Réprobo se puso a su servicio, hasta que, en una ocasión, el diablo vio una cruz y sintió miedo. Cuando Réprobo le pidió explicaciones, el diablo le explicó quién era Cristo y Réprobo llegó a la conclusión de que Cristo era más grande que el diablo, por lo que decidió ir a buscarlo para ponerse a su servicio. El sector central conservado de la escena muestra al diablo, de fantástico aspecto, sobre una montura no menos maligna que él. En origen lo flanquearían Réprobo (quizás en el panel exterior izquierdo) y la cruz (quizás en el panel interior izquierdo). La escena tercera (registro inferior del ala izquierda) muestra la *Instrucción de Réprobo*. Tras haber abandonado al diablo, Réprobo, buscando a Cristo, se encontró con un ermitaño “que predicava mucho el fecho de Jhesu Christo, e demandól, e aquél mostról muy bien la fe”. Pero, cuando el ermitaño le dijo que tendría que ayunar, que tendría que rezar... Réprobo dijo que se sentía incapaz de hacer semejantes cosas. El sector central conservado de la escena muestra, por primera vez en los fragmentos conservados, a Réprobo / San Cristóbal. Lo muestra nimbado (no sabemos si estaría así en las escenas precedentes) y, aparentemente, rezando, pues lo muestra de rodillas y con las manos juntas. Pero, si atendemos a su leyenda, en la que, cuando el ermitaño le insta a rezar, Réprobo / San Cristóbal le dice “Aún non sé qué es eso, nin tal servicio commo éste non podría fazer”, y, sobre todo, al texto de su filacteria (“Ex vi mei corporis paratus ad omnia que misus fuero ygitur me latet oratio Siue allia sequentia ad peniten.”), vemos que no se trata tanto de San Cristóbal en oración como de San Cristóbal dialogando con el ermitaño, que se encontraría representado en el panel exterior izquierdo (en el panel interior izquierdo se mostraría quizás la celda del ermitaño con su *atrezzo* cristiano). En efecto, lo que San Cristóbal está expresando mediante su filacteria es que él está dispuesto a todo lo que dependa de su fuerza corporal, pero que le resultan ajenas la oración u otras cosas de ese tipo. Por lo tanto, el ermitaño le insta a servir a Cristo ayudando a las gentes a vadear un peligroso río, de lo que se sigue el conocido episodio en que San Cristóbal casi sucumbe en el río portando a un niño que se identificó, finalmente, como Cristo: “Christóval, non te maravilles, ca non tan solamente toviste todo el mundo sobre ti, mas aquél que crió todo el mundo, aquél troxiste sobre tus onbros, ca yo só Jhesu Christo, el tu rey, a quien tú sirves en este fecho”. En el retablo de Heredia, este episodio

estaría representado por la imagen titular del mismo, que, de esta manera, tendría no solo una función litúrgica y devocional, sino también una función narrativa. El relato continúa en el ala derecha. La escena cuarta (registro superior del ala derecha) muestra la *Predicación de San Cristóbal en Licia*. Consumada su conversión, San Cristóbal se dirigió a la región de Licia, a una ciudad llamada "Samo" por el *Flos sanctorum* castellano que estamos utilizando, para confortar a los cristianos que allí eran objeto de persecución y para predicar la palabra de Dios. El sector izquierdo conservado de la escena muestra a San Cristóbal, de pie, apoyado sobre un atril, dirigiéndose a un público que estaría representado en los perdidos paneles intermedio y exterior derechos. La leyenda del santo relata



Las dos únicas representaciones de San Cristóbal subsistentes en el retablo.

Detalles, respectivamente, de la *Instrucción de Réprobo* y de la *Predicación de San Cristóbal en Licia*.

Depósito de la parroquia de San Cristóbal de Heredia.

Foto: Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa – Museo Diocesano de Arte Sacro

este episodio con numerosas incidencias que no podemos saber en qué medida fueron recogidas en la escena. La actuación del santo suscita el recelo del soberano de la ciudad, llamado Daño, quien, tras un primer encuentro con San Cristóbal, manda encerrarlo en prisión. La escena quinta (registro intermedio del ala derecha) muestra a *San Cristóbal en prisión*. El sector izquierdo conservado de la



Soldado. Detalle de la escena de *San Cristóbal en prisión*.

Depósito de la parroquia de San Cristóbal de Heredia.

Foto: Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa – Museo Diocesano de Arte Sacro

escena muestra la prisión y el soldado que la custodia, que, equipado con armadura, se adormila mientras cumple con su tediosa labor, apoyado sobre un gran escudo (que presenta un león rampante como emblema) y sobre una alabarda. El pintor no se olvida del detalle anecdótico de representar las llaves de la prisión pendiendo del codo derecho del soldado. La inscripción que recorre el cerco a modo de bordura del escudo (de la que solo somos capaces de leer con seguridad “[...] EL AMARGO DOLOR [...]”) confiere, en conjunción con el gesto del soldado, un toque melancólico a la escena. En el panel intermedio derecho se encontraría San Cristóbal y quién sabe si en el panel exterior derecho se encontrarían las “dos niñas muy hermosas, e a la una dizién Nicea, e a la otra Aquilina” enviadas por el rey Daño para “sil pudiesen adozir a [San Cristóbal] que pecase con ellas”. Por supuesto, la empresa no solo fracasó, sino que el santo convirtió a las muchachas al cristianismo, motivo por el cual fueron martirizadas inmediatamente. La escena sexta y última (registro inferior del ala derecha) muestra la *Pasión de San Cristóbal*. Tras el episodio de las dos hermanas, el rey Daño manda someter a San Cristóbal a una sucesión de tormentos que culminarán en su decapitación. El sector izquierdo conservado de la escena muestra al rey Daño entronizado asistido por un letrado, que, aparentemente, está leyendo en un largo rollo desenrollado las imputaciones que se le hacen al santo (lo que confiere a la escena un intenso sabor judicial). El rey Daño presenta una flecha clavada en su ojo izquierdo, y es que, cuando en la sucesión de tormentos de que fue objeto, San Cristóbal fue asaeteado (infructuosamente, pues las flechas quedaron suspendidas en el aire, sin penetrar la carne del santo), “asmando el rey que era todo asaeteado ya, e porfazando dél, a desora vino una saeta del aire e firió al rey en el ojo, e man a mano fue [lue]go ciego”. Es probable que en los perdidos paneles intermedio y exterior derechos se representase, respectivamente, a los arqueros que cumplían las órdenes del rey Daño y a San Cristóbal. Para lo que ya no habría lugar en el discurso iconográfico del retablo de Heredia es para la conversión del rey Daño, quien, tras poner sobre sus ojos sangre de San Cristóbal e invocar a Cristo, recuperó la vista y se hizo cristiano.

El reverso de los paneles está pintado de color rojo granate liso. Puesto que, como sabemos, no se ha conservado ningún fragmento de los paneles exteriores, no podemos saber si estos, que constituían el frente del retablo cuando se encontraba cerrado, presentaban, como es relativamente frecuente en los retablos-tabernáculo castellanos, algún tipo figuración. No obstante, la cronología del retablo y, sobre todo, las proporciones de sus paneles invitan a pensar que carecieron de figuración.

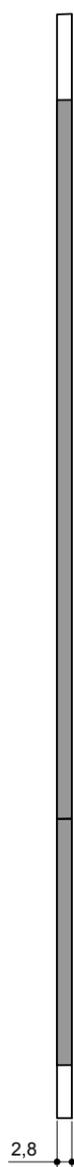
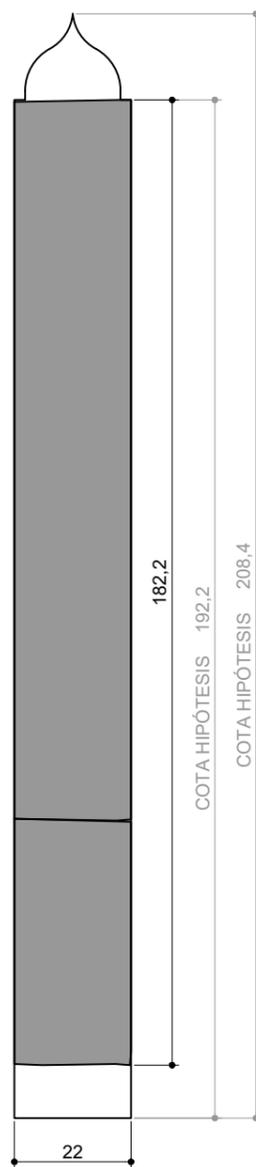
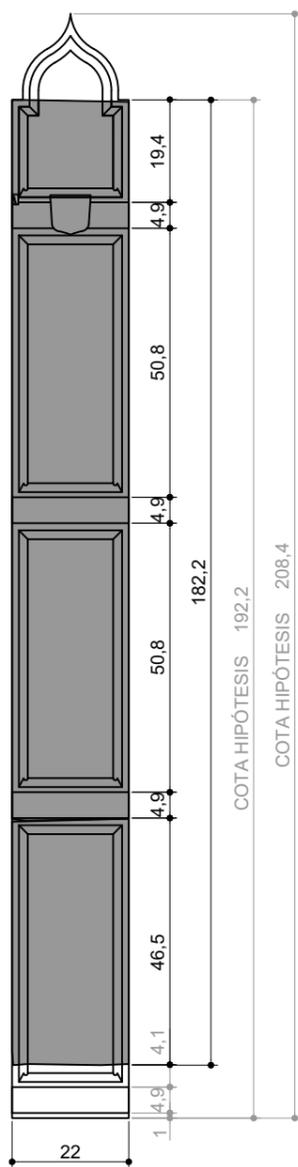
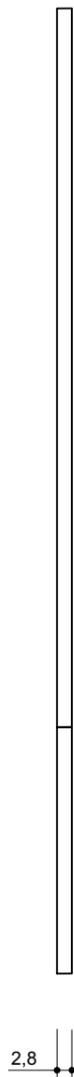
Los paneles del retablo de Heredia fueron pintados por un artista de calidad media que se centra en las figuras, a las que dota de volumen mediante pliegues en los ropajes, pero, sobre todo, sirviéndose de un sombreado hecho a punta de pincel que también emplea en la representación de los cabellos. Fuera del

cuidado puesto en estos aspectos de las figuras, no desciende mucho al detalle, aunque puede parecer contradictorio con esta afirmación el que luego se entretenga en dibujar en las baldosas de los interiores (si bien esta característica haya de relacionarse más probablemente con su interés por recrear un espacio verosímil). Hay, en efecto, una búsqueda de la representación de la espacialidad y, así, el púlpito desde el que predica San Cristóbal, la prisión donde se encuentra el santo o el trono del rey Daño aparecen representados como una proyección tridimensional. Indudablemente, se encuentran ejemplos de este “anhelo de espacio” en pinturas pertenecientes al gótico internacional y no se debe obviar la convivencia de esta tridimensionalidad con la existencia del oro brocado del fondo. Sin embargo, los patrones utilizados para este brocado son propios de las décadas finales del siglo XV. Hay, además, otros rasgos que conducen a un realismo más propio de ese momento, como el rostro mal afeitado del soldado que custodia la prisión y el deseo de dotarle de una expresión verosímil que demuestre su hastío. Además, el pintor resuelve con bastante solvencia la atrevida postura del caballo que monta el demonio. Otros rasgos no propiamente artísticos, como el bonete utilizado por el letrado que asiste al rey Daño, alto y ligeramente redondeado, que estuvo de moda entre 1470 y 1480, así como el peinado de este y de los dos cortesanos que aparecen en la escena primera, llevan a datar estas pinturas en torno a 1480.

Agradecimientos: Agradecemos a la diócesis de Vitoria, en la persona de su responsable de patrimonio, Susana Arechaga Alegría, y a los técnicos del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria, Itziar Aguinagalde y Francisco Fonseca, las facilidades dadas para el acceso y estudio de la obra. Asimismo, agradecemos al Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, en la persona de su responsable, Cristina Aransay Saura, el acceso a la documentación de la restauración del retablo de Heredia efectuada por Tratteggio en 1996.

RETABLO DE HEREDIA

ANÁLISIS GRÁFICO Y RECREACIÓN



COTAS EN CENTÍMETROS

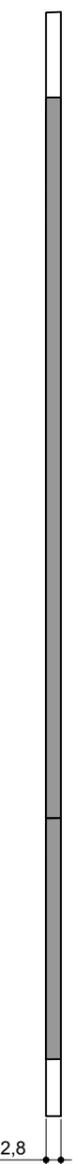
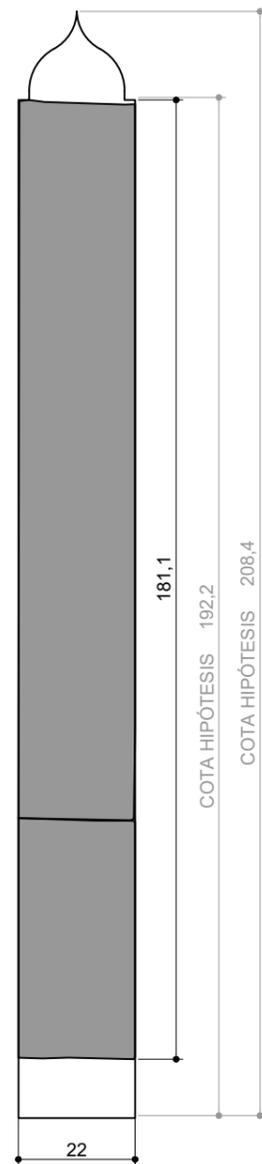
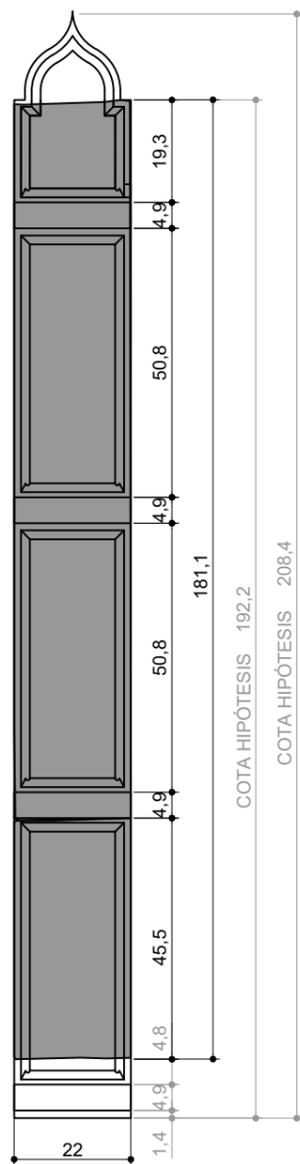
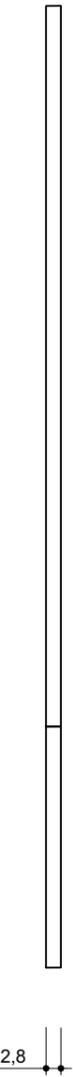


RETABLO DE HEREDIA



TABLA B
ALZADOS FOTOGRÁFICOS ANVERSO | REVERSO | LATERAL
ALZADOS ACOTADOS





COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO DE HEREDIA

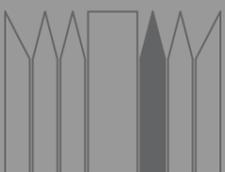
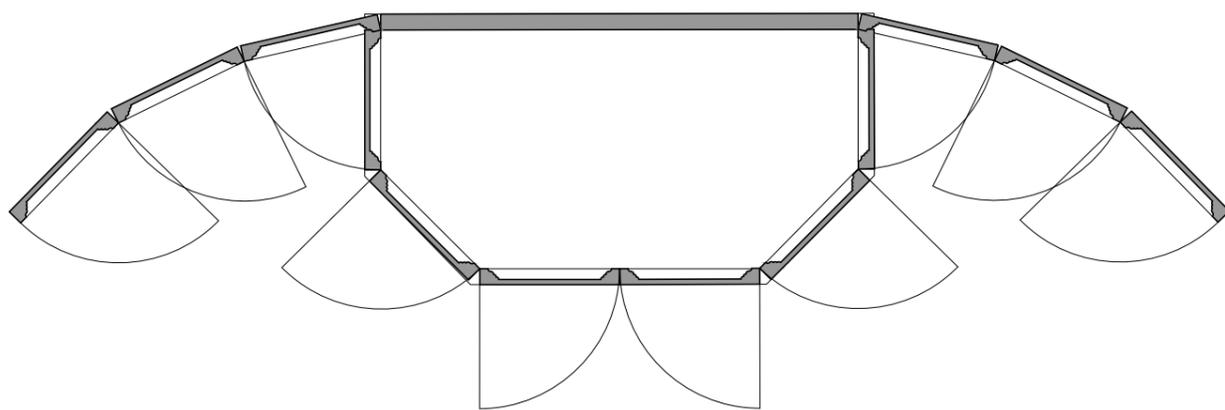


TABLA D
ALZADOS FOTOGRÁFICOS ANVERSO | REVERSO | LATERAL
ALZADOS ACOTADOS





COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

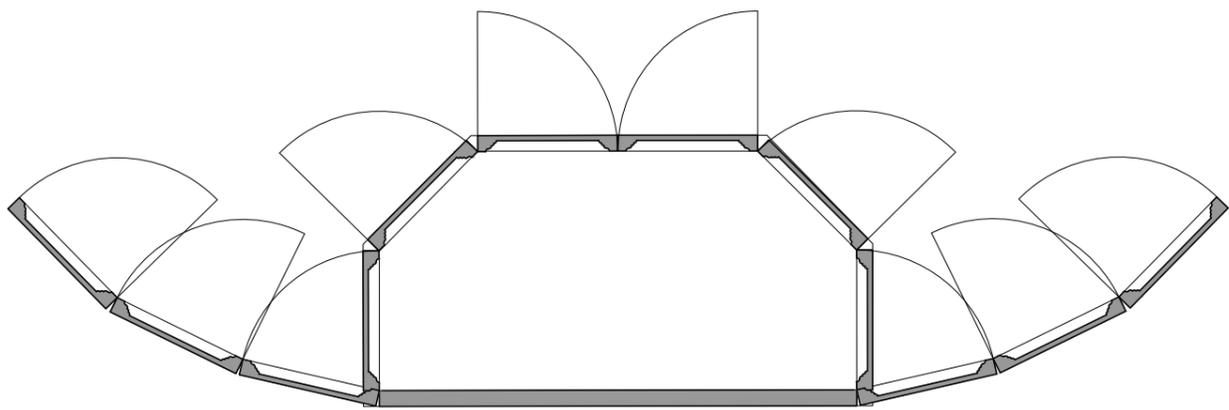
100

RETABLO DE HEREDIA



ANVERSO



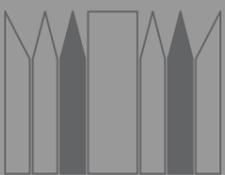


COTAS EN CENTÍMETROS



100

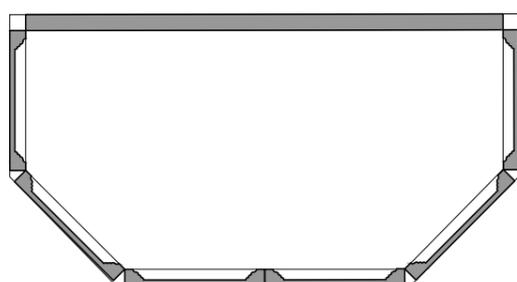
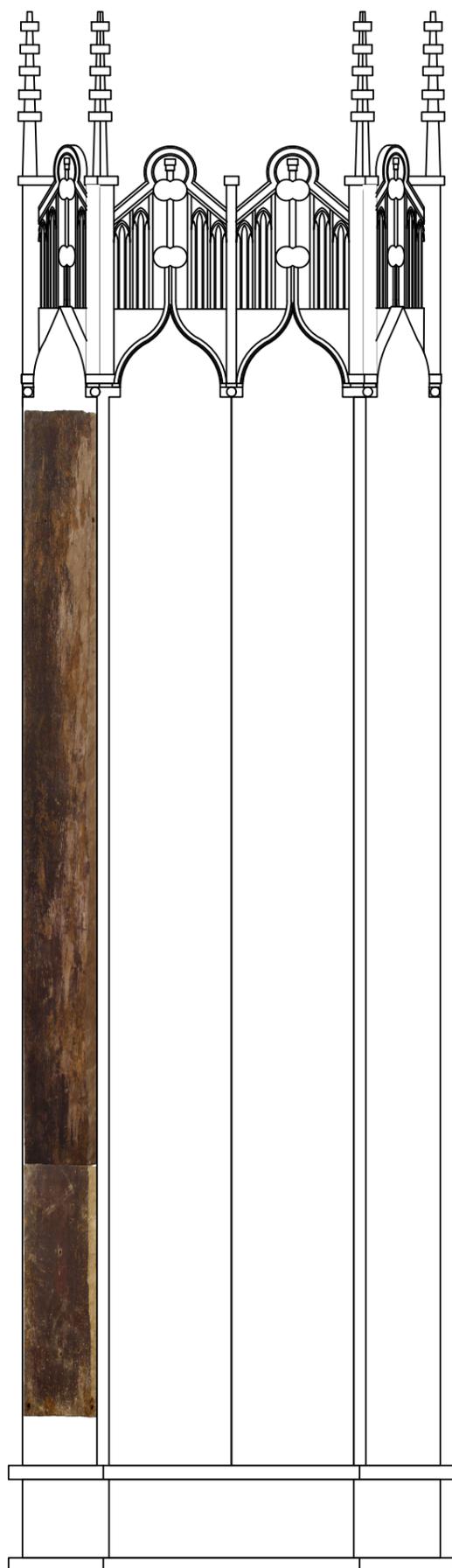
RETABLO DE HEREDIA



REVERSO



RETABLOS-TABERNÁCULO
DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA
CORONA DE CASTILLA



COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

100

RETABLO DE HEREDIA



REVERSO (CERRADO)



RETABLOS-TABERNÁCULO
DE LA BAJA EDAD MEDIA EN LA
CORONA DE CASTILLA



Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo abierto



Virtualización del retablo abierto