

**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 ZUAZO DE CUARTANGO



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:

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 Zuazo de Cuartango
(retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona
de Castilla, 26/38). Valladolid, Universidad de Valladolid,
2021.**

Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/46131>

RETABLO DE ZUAZO DE CUARTANGO

Cronología: ca. 1450-60

Dedicación: San Pedro

Procedencia: Zuazo de Cuartango (Álava), en euskera y oficialmente Zuhatsu Kuartango, iglesia de San Pedro

Localización actual: paradero desconocido (último paradero conocido: Madrid, colección de Estanislao de Urquijo y Ussía, marqués de Urquijo)

Elementos conservados o conocidos:

- baldaquino (incompleto), 101 x 50,8 cm
- panel exterior izquierdo (incompleto), 109 x 24,2 cm
- panel interior izquierdo (incompleto), 109 x 37,4 cm
- panel interior derecho (incompleto), 109 x 37,4 cm
- panel exterior derecho (incompleto), 109 x 24,2 cm

Decoración del anverso: pintura; escenas de la vida de San Pedro

- panel exterior izquierdo: Cristo entregando las llaves a San Pedro, parte de la escena de la *Entrega de las llaves a San Pedro* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior [continúa por el panel interior izquierdo]: “[c]ómo ihesu christo dio las llav/es a san pedro e poder absolber en”); *San Pedro en cátedra* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: “[c]átreda santi petre”)
- panel interior izquierdo: apóstoles pescando, parte de la escena de la *Entrega de las llaves a San Pedro*; *San Pedro evangelizando* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: “cómo san pedro predicaba e sanaba”)
- panel interior derecho: *Disputa de San Pedro y de San Pablo con el mago Simón ante el emperador Nerón* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior [continúa por el panel interior izquierdo]: “cómo des[ilegible]dió san pedro con simón / mago e cayó de las n...”); San Pedro crucificado, parte de la escena de la *Crucifixión de San Pedro* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior [continúa por el panel interior izquierdo]: “cómo mandó el enperador mero / poner en cruz a san pedro”)
- panel exterior derecho: *Caída del mago Simón*; el emperador Nerón, parte de la escena de la *Crucifixión de San Pedro* inscripción en la banda de delimitación por la parte inferior del anverso: “[e]sta imagen fizieron faze/r gómez de suaço e su dueña mari / joán a su costa por serviçio de dios e / del señor san pedro”

Decoración del reverso: pintura; San Fabián y San Sebastián y estrellas

- panel exterior izquierdo: *San Fabián* (inscripción en el travesaño superior: “sabyane”)
- panel interior izquierdo: estrellas
- panel interior derecho: estrellas
- panel exterior derecho: *San Sebastián* (inscripción en el travesaño superior: “sabastiane”)

- Bibliografía:** *Exhibition...* (s. a. [1920]): *Exhibition of Spanish Paintings at the Royal Academy of Arts*, catálogo de la exposición (Londres, Royal Academy of Arts, 1920-21), 2ª ed. Londres, William Clowes & Sons, p. 3 (núm. 1).
- Post, Chandler Rathfon (1930): *A History of Spanish Painting*, vol. 2. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, pp. 137-138.
- Lozoya, marqués de [Juan de Contreras y López de Ayala] (1934): *Historia del arte hispánico*, t. 2. Barcelona, Salvat Editores, p. 279.
- Pijoán, José (1948): *Arte gótico de la Europa Occidental. Siglos XIII, XIV y XV (Summa Artis*, vol. 11). Madrid, Espasa-Calpe, p. 571.
- Cook, Walter William Spencer / Gudiol Ricart, José (1950): *Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae*, vol. 6). Madrid, Editorial Plus-Ultra, p. 262; (1980): 2ª ed. Madrid, Editorial Plus-Ultra, p. 240.
- López de Guereñu [Galarraga], Gerardo (1962): *Álava. Solar de arte y de fe*. Vitoria, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de la Ciudad de Vitoria, p. 437.
- Camón Aznar, José (1966): *Pintura medieval española (Summa Artis*, vol. 22). Madrid, Espasa-Calpe, p. 173.
- Alfonso X* (1984), catálogo de la exposición (Toledo, Museo de Santa Cruz, 1984). Madrid, Ministerio de Cultura, p. 142 (núm. 76).
- Mirari* (1989), catálogo de la exposición (Vitoria, Sala América, 1989-90). Vitoria, Diputación Foral de Álava, pp. 52 y 55.
- Azcárate [Ristori], José María [de] (1990): *Arte gótico en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, p. 287.
- Azcárate Ristori, José María de (1995): “La pintura gótica en Cuartango”, en Micaela J[osefa] Portilla Vitoria: *Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea (Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, t. 7), con la colaboración de José Iturrate Sáenz de Lafuente y de Alberto González de Langarica y Ruiz de Gaona. Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, pp. 251-252.
- Portilla Vitoria, Micaela J[osefa] (1995): *Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea (Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, t. 7), con la colaboración de José Iturrate Sáenz de Lafuente y de Alberto González de Langarica y Ruiz de Gaona. Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, pp. 179 y 878-879.
- Sáenz Pascual, Raquel (1997): *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*. Vitoria, Diputación Foral de Álava – Arabako Foru Aldundia, pp. 211-234, ils. 20-21.
- Lahoz [Gutiérrez], Lucía (1999): *Gotikoko artea Araban – El arte del gótico en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, p. 129.
- 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, pp. 153-155.
- 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 346.

Gutiérrez Baños, Fernando (2018): "Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media", *BSAA arte*, 84, pp. 43, n.10, 51-52, 53, 75 y 79 (núm. 23).

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. 233, 235, n. 10, y 255 (núm. 26).

Kroesen, Justin / Tångeberg, Peter (2020): "Tabernacle Shrines (1180-1400) as a European Phenomenon: Types, Spread, Survival", *Medievalia*, 23/1 (Fernando Gutiérrez Baños et alii [eds.]: *The Saint Enshrined: European Tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*), p. 34.

Kroesen, Justin / Tångeberg, Peter (2021): *Helgonskåp: Medieval Tabernacle Shrines in Sweden and Europe*. Petersberg, Michael Imhof Verlag, pp. 99 y 219, il. 3.26.



Fotografía del retablo publicada en el catálogo de la exposición de la Royal Academy of Arts de Londres de 1920-21

COMENTARIOS: El retablo dedicado a San Pedro apóstol procedente de la parroquia de su advocación en Zuazo de Cuartango (Álava) es uno de los pocos ejemplos de retablo-tabernáculo casi completos de la antigua Corona de Castilla: solo cuatro más –los de Castildelgado, Yurre, Fuentes de Nava y el conocido como Chiale– comparten esta característica (Gutiérrez Baños, 2020, p. 233). Pese a su segura procedencia de esta localidad alavesa, todo el conocimiento que se tiene de la pieza discurre por los cauces del coleccionismo privado. Y así, en la exposición de la Royal Academy de Londres de 1920-21, donde se da a conocer, figura ya como obra cedida por el marqués de Urquijo, Estanislao de Urquijo y Ussía. Esta propiedad se confirma en el análisis que le dedica Post, quien la ubica en la casa del marqués de Urquijo en Madrid (1930, p. 138). Para entender la relación del aristócrata con este retablo, es necesario recordar que el tercer marqués de Urquijo, titular desde 1914, estuvo muy vinculado a Álava al ser elegido numerosas legislaturas como senador por la circunscripción de Amurrio. Continuaba así el camino marcado por su padre, que ocupó el marquesado entre 1889 y 1914, y que también fue senador de este territorio en repetidas legislaturas. Este segundo marqués tuvo además estrechos lazos con Zuazo de Cuartango al ser el socio mayoritario del balneario que se construía en 1890 en la localidad (Díaz Hernández, Onésimo [1998]: “Un magnate al servicio de la Restauración: el segundo marqués de Urquijo”, *Vasconia*, 25, p. 143). El control absoluto que ejerció sobre la Diputación alavesa, así como sus muy excelentes relaciones con los obispos de Vitoria, especialmente con José Cadena y Eleta, que rigió esta sede entre 1905 y 1913 (Díaz Hernández, o. cit., pp. 137 y 139), pudieron contribuir decisivamente a que la pieza pasara a su propiedad, toda vez que había sido retirada de su primigenia función de retablo mayor por el actual retablo neoclásico en algún momento del siglo XIX y, de hecho, ya no aparece en un inventario de bienes del templo realizado en 1904 (Portilla Vitoria, 1995, pp. 236, 238, 877 y 878).

Con posterioridad a Post, la bibliografía solo indica su pertenencia a una colección particular, sin ofrecer ningún dato más acerca de su paradero. Indudablemente, estas circunstancias han limitado el conocimiento y análisis en profundidad de la obra. Apunta en este sentido el hecho de que en publicaciones posteriores de otros autores se repitan la apreciación de Post en relación al reverso de la pieza –“the rear of the altarpiece, now invisible in the Urquijo house, is likewise said to be painted displaying larger figures of the Apostles...”–, así como los errores de filiación estilística y de datación. Va a ser Raquel Sáenz Pascual, en su Tesis Doctoral sobre la pintura gótica alavesa, defendida en la Universidad del País Vasco en 1997, quien establezca una cronología más acertada y dé a conocer la decoración del reverso al incluir en la publicación de su tesis fotografías inéditas de este retablo-tabernáculo que han servido como inexcusable punto de partida para ulteriores estudios. La autora también deja constancia de la “larga restauración” a la que la obra fue sometida antes de su exhibición en la exposición sobre Alfonso X que tuvo lugar en Toledo en 1984, seguramente por parte de Ángel Macarrón, al que cita en referencia a esta intervención (1997, p. 233-234).

En cuanto a su estructura, se han conservado casi por completo las dos alas que cerraban el baldaquino, así como el respaldo o dorsal del mismo, aunque no el dosel ni la escultura albergada por esta estructura, que indudablemente sería la del santo titular, de la que Sáenz Pascual afirma que fue quemada en la guerra civil española (Sáenz Pascual, 1997, p. 217). Cada una de las alas está formada por dos paneles articulados entre sí. Estos paneles a su vez parecen estar constituidos al menos por dos tablones de disposición vertical cada uno. Ciertamente esta afirmación solo se puede constatar en el panel que servía como respaldo o dorsal del baldaquino, cuyo reverso, al quedar contra el muro, no estaba decorado, advirtiéndose que está formado por tres tablones dispuestos verticalmente cuya unión se ha asegurado mediante dos travesaños horizontales en las partes superior e inferior del panel. La existencia de estos mismos travesaños en el reverso de los demás paneles, aunque disimulados por la decoración pictórica, podría indicar que están cumpliendo una función utilitaria, asegurando la unión de varios tablones en cada panel, seguramente no más de dos por cada panel al ser más estrechos que el respaldo o dorsal del baldaquino. En cualquier caso, esto es algo que solo se podrá dilucidar con un examen directo de la obra, pues también existen retablos-tabernáculo cuyos paneles, aun estando compuestos por un único tablón de disposición vertical, cuentan con travesaños por el reverso (así, por ejemplo, el de Fuentes de Nava). Tal y como lo da a conocer Sáenz Pascual en 1997, el conjunto se presenta encerrado en un marco moderno que oculta ligeramente el perímetro del anverso, afectando, especialmente, a las inscripciones (que, no obstante, se ven en la foto publicada en el catálogo de la exposición de Londres de 1920-21). En algún momento las cumbreras de los paneles fueron recortadas, pero, afortunadamente, estas mutilaciones no afectaron a la legibilidad ni del anverso ni del reverso. Se han conservado los elementos de cierre: un gran gancho visible en el reverso del panel exterior derecho, por encima del codo de San Sebastián, que se afianzaba en una argolla en el panel opuesto. En el anverso se puede apreciar el sistema de unión de unos paneles con otros: en cada uno de ellos se sitúa en los tercios superior e inferior el sencillo mecanismo de articulación observado en otros ejemplos, consistente en una argolla en el costado interno de los paneles exteriores que se inserta en una escarpia que se encuentra en el costado contiguo de los paneles interiores. Estos a su vez tienen argollas en su otro costado que se inserta en las escarpas de los costados del respaldo o dorsal del baldaquino. Este se presenta en la actualidad rematado en forma de medio punto, pero la foto del reverso del retablo publicada por Sáenz Pascual deja claro que este remate es un injerto moderno hecho para dar una apariencia más estética al conjunto, completando el nimbo que, como en el retablo de Gáceta, servía a la imagen titular del retablo.

El anverso de cada uno de los cuatro paneles del retablo está dividido en dos registros en los que se representan los principales hechos de la vida de San Pedro posteriores a la resurrección de Cristo y hasta la muerte del apóstol en Roma. Las inscripciones

ya mencionadas que los recorren ayudan a completar el mensaje y marcan el orden de lectura. De este modo, las situadas en la banda superior describen lo representado en el registro superior de cada panel y las situadas en la banda intermedia describen lo representado en el registro inferior de cada panel. La inscripción que recorre la banda inferior del retablo no describe ninguna escena narrativa: ha de leerse de izquierda a derecha a lo largo de las dos alas del retablo, viéndose solo interrumpido por el templete: “[e]sta imagen fizieron faze/r gómez de suaço e su dueña mari / joán a su costa por serviçio de dios e / del señor san pedro”. Al margen de esta dedicatoria, no se conserva información alguna de estos donantes que pueda ayudar a precisar la cronología de la obra.

En las escenas narrativas, la sucesión cronológica de los hechos relatados indica el orden de lectura y ha de leerse de arriba abajo y de izquierda a derecha, en primer lugar el ala izquierda para pasar luego a la derecha.

El relato se inicia, pues, en el registro superior del ala izquierda con la *Entrega de las llaves a San Pedro* en el panel exterior y la *Pesca milagrosa* en el panel interior. El primer episodio se basa en un pasaje del evangelio de Mateo (16, 19), mientras que la aparición de Cristo a algunos de sus discípulos que se hallaban pescando en el lago Tiberiades se narra en el



Anverso del retablo.
Foto: Sáenz Pascual (1997), il. 20

evangelio de Juan (21, 7-8), una vez que Cristo ha resucitado, por lo que hay un importante lapso de tiempo entre ambos episodios (ciertamente, se narra una pesca milagrosa durante el ministerio de Cristo en Lc 5, 1-11, pero el relato visual se ajusta mejor al testimonio de Juan). Ha habido por parte del artista una voluntad de fundir ambas escenas en una sola. Desde el punto de vista compositivo, el pintor recurre a un único paisaje de fondo, pero, sobre todo, se sirve de San Pedro, cuya figura se encuentra dividida entre los dos paneles, para forzar a una visión unitaria.

Este modo de proceder obedece a un deseo de sintetizar la vida del apóstol, práctica que se repetirá en la ilustración de otros pasajes. Se trata así de representar no solo los pormenores de su vida, como se haría en el caso de otros santos de menor relevancia, sino también de subrayar el papel principal que ocupa San Pedro en el seno de la Iglesia. Por ello, ya desde la escena inicial se establece esta primacía sobre el resto de los apóstoles; no solo es una atención especial hacia él por parte de Cristo, sino que, al fundirlo con la escena del lago Tiberiades, se enfatiza también que el apóstol se distingue del resto de los discípulos por el profundo amor que siente hacia el Señor, lanzándose al agua sin pensarlo para llegarse a la orilla, mientras los tres restantes –y no siete, como en el relato evangélico: entre ellos se reconoce a Juan– permanecen en la barca ensimismados por la abundancia de la pesca.

Análoga intención de unidad se mantiene en la lectura de la inscripción de la banda superior, cuyo mensaje solo se completa si se lee a lo largo de los dos paneles: “[c]ómo ihesu christo dio las llav/es a san pedro e poder absolver en”. El artista ha partido la grafía de la “v” de “llaves” como había hecho pictóricamente con la figura del apóstol, y eso pese a que el contenido de la inscripción solo atañe al pasaje evangélico en el que se especifica cómo Cristo delega su autoridad en San Pedro y el poder que le confiere de “atar y desatar”, en el sentido de absolver, tal y como certeramente se especifica en la inscripción. Parece haberse optado, por tanto, por enfatizar más el contenido doctrinal por encima del anecdótico. En el mismo sentido se puede interpretar la elección de las escenas del registro inferior de esta ala. En el panel exterior se representa a *San Pedro en cátedra*, en la que el santo aparece con la tiara papal flanqueado por dos santos imberbes; se acompaña en la banda intermedia por la inscripción “[c]átreda santi petre”. En el panel interior se reconoce a San Pedro a la derecha de la composición, hablando y gesticulando desde un púlpito, mientras le escuchan varias personas de condición variopinta. La inscripción en la banda intermedia especifica “cómo san pedro predicaba e sanaba”. Una vez más el pintor no se ha detenido pormenorizadamente en desgranar la multitud de curaciones y milagros efectuados por el apóstol, sino que ha sintetizado las principales acciones de su periplo evangelizador antes de llegar a Roma. Seguramente se ha apoyado para ello en el relato de la vida de San Pedro plasmado en *La leyenda dorada* en alguna de sus versiones en romance, donde se sintetizan en mayor medida que en la versión original sus principales quehaceres. Tomamos

como fuente un *Flos sanctorum* castellano realizado 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, p.187). En él se refiere que “Sant Pedro en Pentápolin convirtió tres mili omnes por su predicación a la fe de Jhesu Christo, e resucitó a Tabita, e sanó muchas enfermedades con la sonbra del su cuerpo”. En la pintura, las tres personas del primer plano que se encuentran ante San Pedro se han beneficiado de sus milagros. Dos de ellas están tullidas y la tercera amortajada, aunque con los ojos abiertos, así que es probable que se trate de Tabita resucitada. En cambio, las cinco figuras restantes no muestran ningún defecto, sino que escuchan arrobadas al apóstol, de manera que son la representación de los hombres que convirtió gracias a su predicación.

En las escenas del ala derecha del retablo-tabernáculo se narran los episodios más relevantes de su ministerio en Roma: en el registro superior, su disputa con Simón el Mago y en el registro inferior su crucifixión. La historia de Simón el Mago y su pertinaz enfrentamiento con San Pedro es uno de los pasajes más repetidos en los ciclos narrativos dedicados al santo. Hubo un primer encuentro de ambos Simones en Samaria, relatado en He 8, 9-24. Pero el preferido por los artistas, y también por el que ejecutó el retablo de Zuazo de Cuartango, es un segundo encuentro en Roma, que, como no podía ser de otra manera, se salda con la victoria de San Pedro tras la caída del mago. Estos acontecimientos no se refieren en la Biblia, sino en el relato apócrifo conocido como *Hechos de Pedro*. Sin embargo, no ha sido esta narración la fuente directa de la que se nutrió el pintor del retablo, sino, una vez más, *La leyenda dorada*, que es donde se menciona a San Pablo como compañero de San Pedro en este suceso.

El relato se inicia en el registro superior del panel interior derecho, cuando San Pedro y San Pablo pretenden demostrar al emperador Nerón que Simón es un embaucador. Todos los personajes son fácilmente reconocibles: el emperador aparece entronizado y con los símbolos de su poder, cetro y corona; junto al emperador, el mago, vestido a la moda del siglo XV, de parte con los dos santos, caracterizados con su habitual iconografía: San Pedro, con su calva distintiva y con una barba corta y rizada, al igual que en el resto de escenas; San Pablo, con la frente despejada y con una barba más larga. Este preciso instante se narra en el *Flos sanctorum* y no en otras fuentes: “e san Pedro e san Paulo aviendo pesar por aquel engaño que el diablo facia con él, entraron a Nero e descubrieron todos los maleficios de Simón” (Baños Vallejo / Uría Maqua, o. cit., p. 190). A continuación, en el panel exterior derecho, se concluye el relato con la caída de Simón el mago, que se narra de esta manera en el *Flos sanctorum*: “e dixo sant paulo a sant Pedro: yo he de rogar e tu as de mandar [...] e dixo san Pedro a san paulo, paulo, alça la cabeza arriba e para mientes” (Baños Vallejo / Uría Maqua, o. cit., p. 192). La escena refleja de manera muy precisa este pasaje y por ello San Pablo permanece aún arrodillado en

oración mientras levanta la cabeza, como le pide San Pedro, para poder observar el castigo al mago. La inscripción de la banda superior resume en una sola frase que recorre toda el ala el contenido de las dos escenas: “cómo des[ilegible]dió san pedro con simón / mago e cayó de las n...”.

En el registro inferior culmina la historia del santo con su martirio y, de nuevo, se utilizan los dos paneles para una sola escena, ocupando el interior la crucifixión propiamente dicha, mientras que se dedica el exterior a efigiar a Nerón presenciando el espectáculo. En la pretensión de unificar la composición, el artista vuelve a utilizar una figura que comparte el espacio de ambos paneles. En este caso se trata de un soldado que en el panel exterior mira hacia Nerón, pero cuyo brazo derecho ocupa ya parte del panel interior, recurso que subraya con unas lanzas que también invaden ambos paneles. La visión unitaria también se refuerza con la inscripción en la banda intermedia que describe estos sucesos, uniéndolos en una sola frase: “cómo mandó el enperador mero / poner en cruz a san pedro”. La estancia en Roma del apóstol no se refiere en los *Hechos de los apóstoles*, sino en los *Hechos de Pedro*, al igual que el deseo del apóstol de ser crucificado boca abajo. Sin embargo, en este relato, la responsabilidad de la condena de Pedro recae en el prefecto Agripa y, de hecho, Nerón, al conocer la muerte del apóstol, se encoleriza con Agripa por haberle condenado sin su consentimiento (Piñero, Antonio / Cerro, Gonzalo del [eds.] [2004]: *Hechos apócrifos de los apóstoles I. Hechos de Andrés, Juan y Pedro*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 671). La responsabilidad directa del emperador en la muerte de San Pedro sí aparece en cambio en *La leyenda dorada* y en la versión del *Flos sanctorum* que nos está sirviendo como apoyo. En ella se dice que “el pueblo, muy sañudo, querién matar a Nero e Agripa, el adelantado, e escapar el apóstol; mas rogólos él, porque se quería ir para Dios, que non quesiesen enbargar la su pasión” (Baños Vallejo / Uría Maqua, o. cit., p. 194). En Zuazo de Cuartango se ha prescindido de Agripa, pues su presencia es innecesaria para el relato, pero no de la muchedumbre que increpa al emperador y que aparece a la izquierda de la composición. Resulta extraño que el relato termine aquí y no con la resurrección de San Pedro o con la presencia divina como testimonio de la idea de redención. Ello abre la posibilidad a especular sobre la iconografía que tendría la escultura central, que seguramente efigiaría al apóstol de pie, si tenemos en cuenta las recientes reflexiones de Kroesen y de Tångeberg (2021, p. 81) en torno a los retablos del que denominan “tipo Kil”, entre los que se encuentra el de Zuazo de Cuartango. Esta tipología tiene una mayor tendencia a la verticalidad que ejemplos anteriores, y ello es en parte consecuencia de la posición de pie de la figura que presidía el retablo. En consecuencia, hay que descartar para esta escultura central la iconografía de *San Pedro en cátedra*, también porque al estar plasmada en el relato pictórico parece poco probable su reiteración escultórica. Una hipótesis convincente en el plano estructural e iconográfico es la representación de San Pedro de pie ya glorificado, que transmitiría la idea de confirmación del relato redentor que persigue todo ciclo narrativo sobre santos y mártires.



Reverso del retablo.
Foto: Sáenz Pascual (1997), il. 21

En el reverso, los paneles exteriores de cada ala –que es la parte más visible del retablo cuando este se encontraba cerrado– están decorados con sendos santos efigiados de cuerpo entero. El panel exterior izquierdo con la efigie de San Fabián y el panel exterior derecho con la efigie de San Sebastián. Ambos se encuentran representados de pie, sobre un fondo amarillo decorado de pequeñas flores formadas alternando círculos rojos y negros. La elección de estos dos santos, que suelen ir en pareja al celebrarse su festividad el mismo día, no es la habitual en los reversos de los retablos-tabernáculo (aunque aparecen en el de Medrano), pero sí era frecuente su representación en muchos templos, sobre todo la de san Sebastián, un santo muy popular invocado contra la peste. Es importante precisar que con anterioridad al siglo XV no se le representa joven e imberbe, casi desnudo, mientras sufre el suplicio de ser asaeteado.

Cabe destacar también que el travesaño superior existente en sendos paneles se aprovecha para inscribir el nombre de los santos sin la apócope “san”. Lo más singular es que se ha forzado la similitud fonética de sus nombres, alterando algunos elementos. Así, la “f” de Fabián se ha cambiado por una “s”, la “e” de Sebastián se ha trocado por una “a” y se ha hecho terminar los dos nombres en “e”, tal y como ya señaló Sáenz Pascual (1997, p. 225). De resultas, no solo suenan similar –“sabyane” y “sabastiane”–, sino que visualmente la grafía tiene también una apariencia análoga. El obligado resalte del travesaño inferior parece aprovecharse para apoyar los pies de los santos y recrear en cierto modo un esbozo de

tridimensionalidad. Bajo este travesaño se representan unos rosetones diferentes entre sí, pero relacionables con el que servía como nimbo en el respaldo o dorsal del baldaquino. Los paneles interiores de ambas alas también tienen sendos rosetones en la misma ubicación, pero en el resto de su superficie la decoración se limita a estrellas amarillas de ocho puntas sobre fondo granate.

Desde el punto de vista estilístico, se trata de un artista hábil en los aspectos compositivos, como se ha intentado subrayar en el comentario iconográfico. El deseo de síntesis para comunicar de manera efectiva la historia del santo no impide que se recree en algunos detalles para dotarla de mayor verosimilitud. Así se debe entender el cuidado puesto en las arquitecturas –todas diferentes entre sí– que cobijan las escenas interiores. Intentan ser una proyección tridimensional de la cubierta de los edificios donde sucede la escena, percibiéndose este deseo más claramente en la *Disputa de San Pedro y de San Pablo con el mago Simón ante el emperador Nerón*. Estas arquitecturas sirven además para discriminar los episodios que suceden en interiores de los que lo hacen al aire libre, aunque todos tengan en común el fondo dorado. También se aprecia un esfuerzo por dotar de cierta individualización a los personajes secundarios que aparecen cuando el santo está predicando o en su crucifixión. Los ropajes, los tocados, incluso los peinados, son cuidadosamente variados... no así sus expresiones, que muestran la limitación del artista en este aspecto: idéntico semblante tienen los que escuchan a San Pedro predicar que los que increpan a Nerón rogando la salvación del apóstol. El deseo de tridimensionalidad mostrado en las cubiertas de los edificios a modo de templete, así como sobre todo en la escena de la *Crucifixión de San Pedro*, ayudan a alejar la obra de estilo gótico lineal en la que la había enmarcado la historiografía tradicional. Como ya adelantamos, el estudio de Sáenz Pascual fue decisivo para situar la obra dentro de la pintura del gótico internacional, dictamen para el que se apoyó no solo en aspectos puramente estilísticos, sino también en relación con la indumentaria de algunos personajes, lo que le llevó a situar la obra en la primera o segunda década del siglo XV (Sáenz Pascual, 1997, p. 234). Más recientemente, Kroesen y Tångeberg (2020, p. 34; 2021, p. 99) lo han datado hacia 1400-1410, ateniéndose a su tipología, al encuadrarlo dentro del grupo por ellos denominado "tipo Kil" por estar relacionado con ese retablo sueco, más esbelto y de marcado carácter arquitectónico, muy difundido por toda Europa desde el siglo XIV. Sin embargo, esta clasificación se atiene tan solo a criterios estructurales, pero no a otros aspectos de las propias pinturas que pueden ayudar a precisar un poco más su datación. En este sentido, es relevante volver a subrayar que la iconografía utilizada para San Sebastián –desnudo y asaeteado– se va imponiendo a lo largo del siglo XV sustituyendo a la tipología anterior, que lo representaba como legionario romano, frecuentemente añoso y barbudo (Réau, Louis [1998]: *Iconografía de los santos P-Z [Iconografía del arte cristiano, t. 2, vol. 5]*. Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 196-197). Al ser la zona de procedencia del retablo un centro receptor alejado de las novedades, parece poco probable

que esta importante alteración iconográfica se adoptara en los inicios de la centuria. Por otra parte, conviene analizar pormenorizadamente la indumentaria, ya que en el siglo XV las modas cambian muy rápidamente y por ello su estudio puede contribuir a precisar algo más la datación. Conviene fijarse en los personajes secundarios vestidos secularmente, pues hay una serie de rasgos que se repiten, como la preferencia por los tocados elevados, que los hombros se ensanchen y que el talle vaya ajustado a la cintura. Todos estos elementos contribuían a la esbeltez de la figura y son una influencia de Borgoña, pudiéndose detectar desde 1450 (Bernis Madrazo, Carmen [1956]: *Indumentaria medieval española*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Diego Velázquez", p. 46). En este periodo se generaliza la melena corta y ahuecada, como se observa en todas las figuras secundarias de las escenas de la predicación y del martirio del santo. También Simón el Mago va vestido acorde a estos usos, aunque mantiene la barba bifurcada, que estaba pasada de moda desde una década antes, pero quizá se trata de subrayar su edad, pues las largas mangas de su vestido, con una abertura en medio pero sin abullonar, como en épocas anteriores, no se ven antes de 1450 (Bernis Madrazo, o. cit., p. 46).

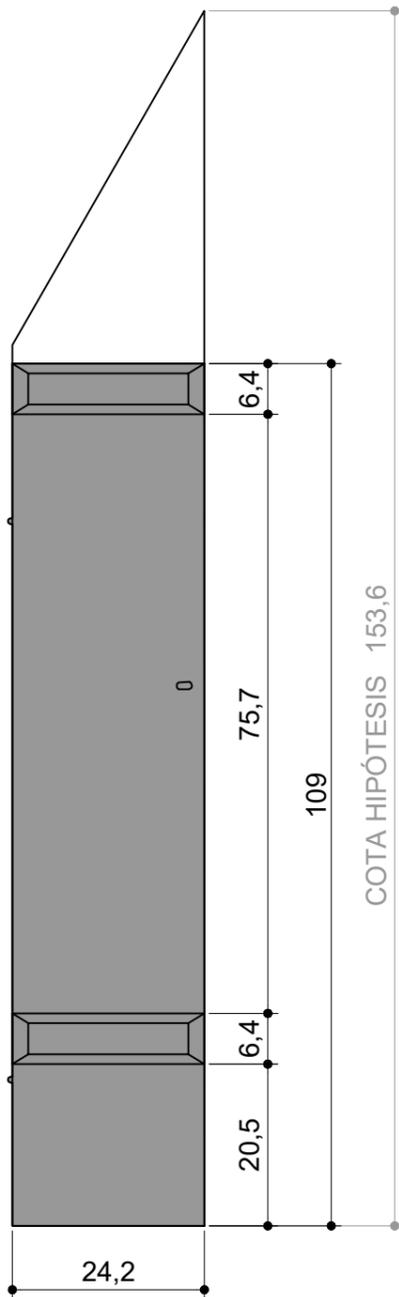
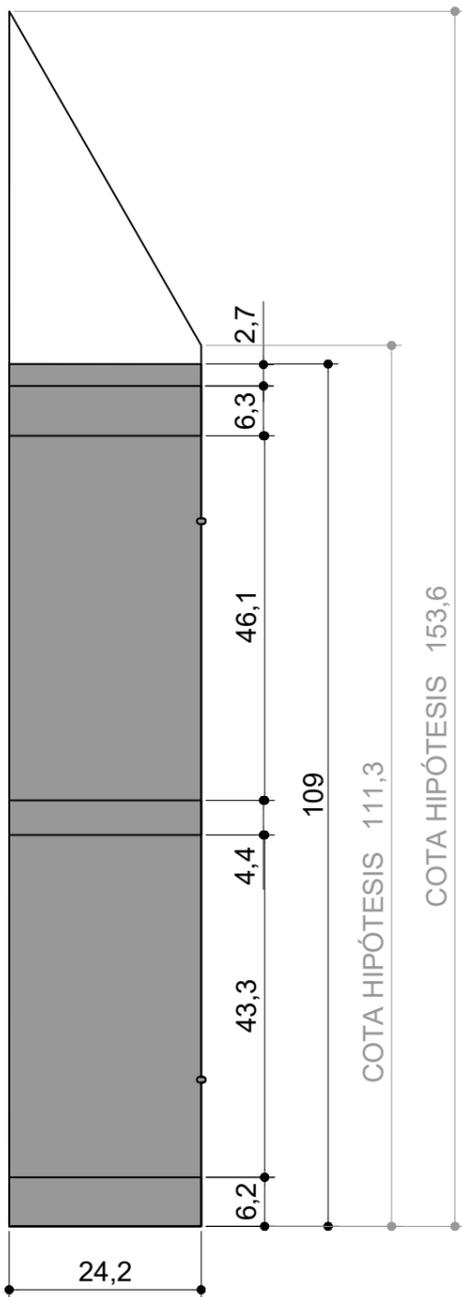
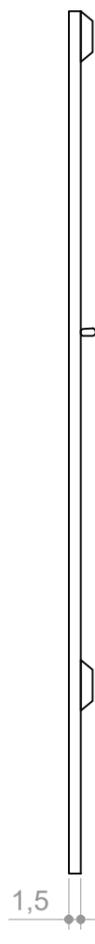
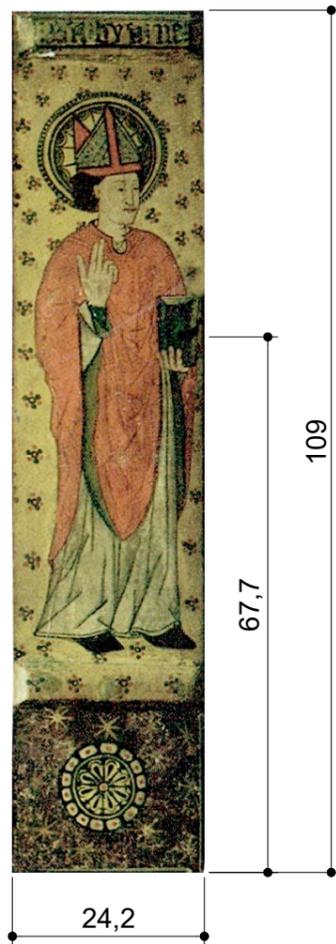
En suma, la iconografía y la indumentaria ayudan a precisar que se trata de una obra realizada en la década de 1450.

RETABLO DE ZUAZO DE CUARTANGO

ANÁLISIS GRÁFICO Y RECREACIÓN



recreación parcial



COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO DE ZUAZO DE CUARTANGO

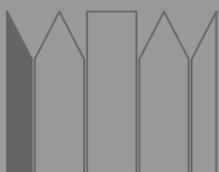
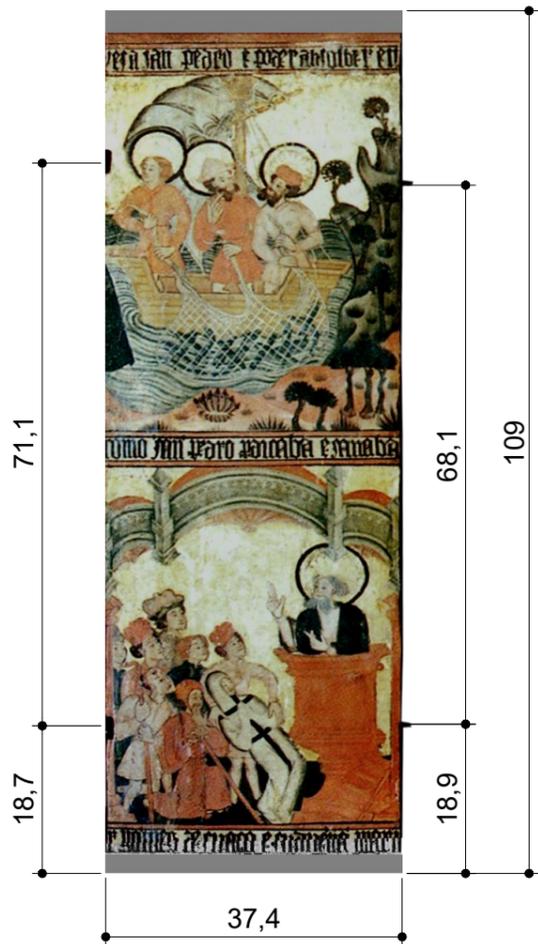


TABLA A

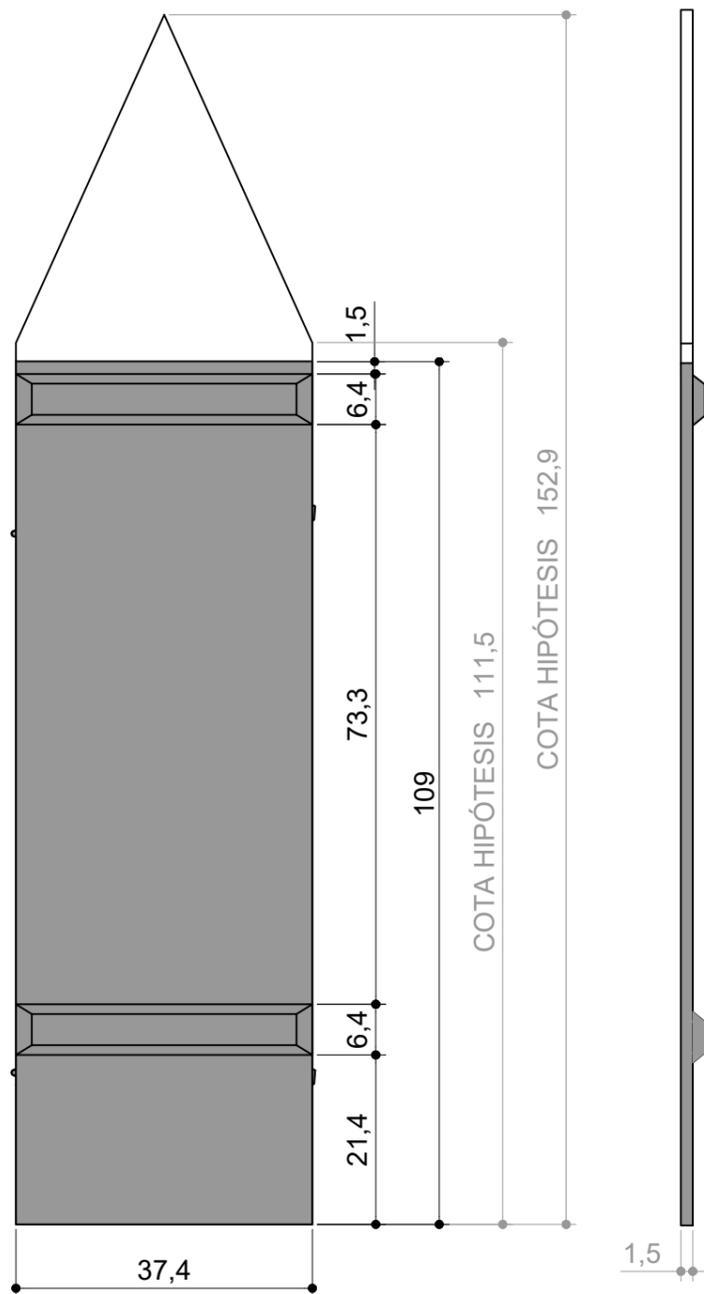
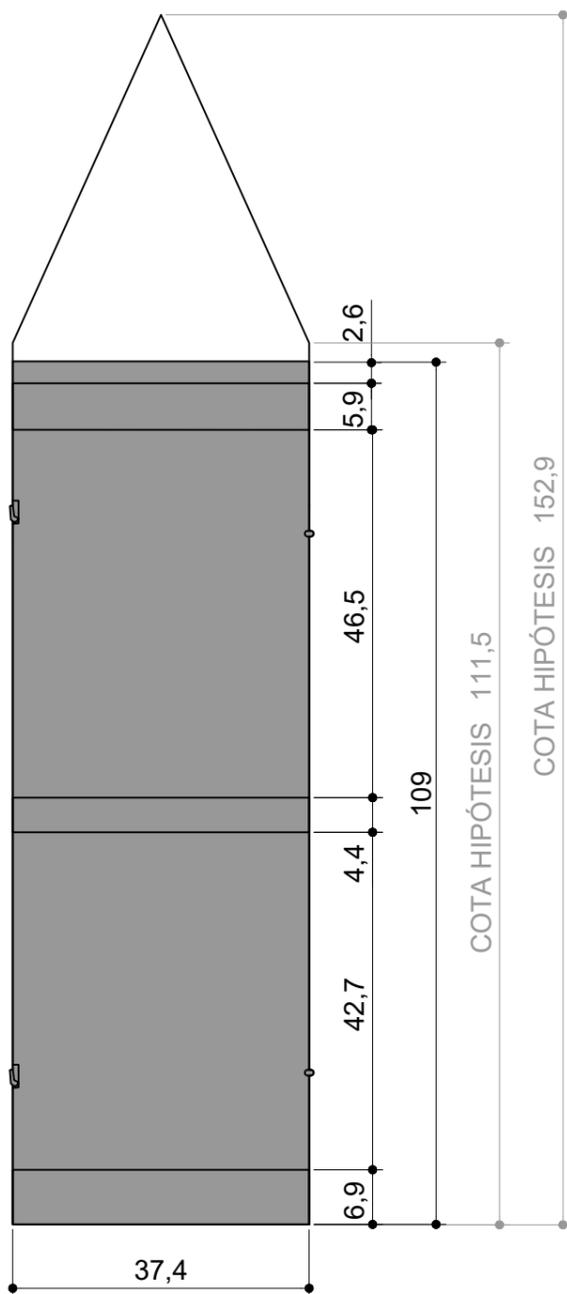
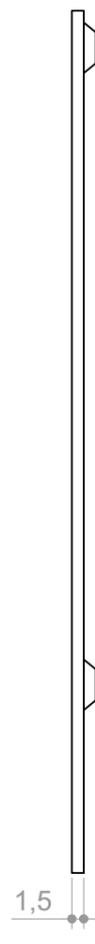
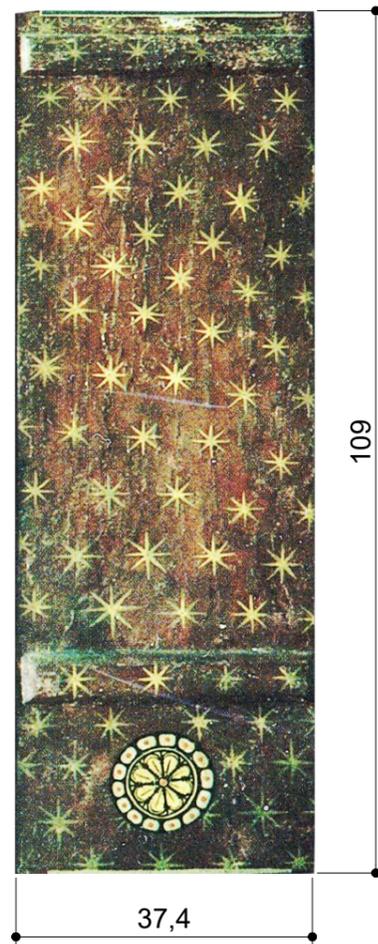
ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

ANVERSO | REVERSO | LATERAL





recreación parcial



COTAS EN CENTÍMETROS



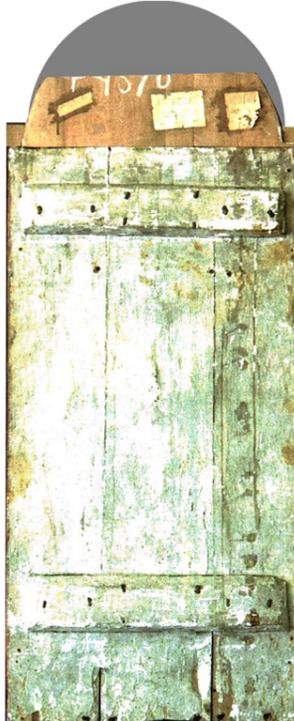
RETABLO DE ZUAZO DE CUARTANGO



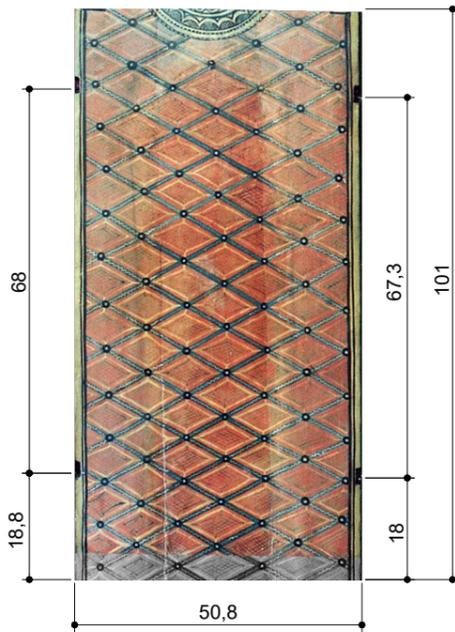
TABLA B

ALZADOS FOTOGRÁFICOS ANVERSO | REVERSO | LATERAL
ALZADOS ACOTADOS

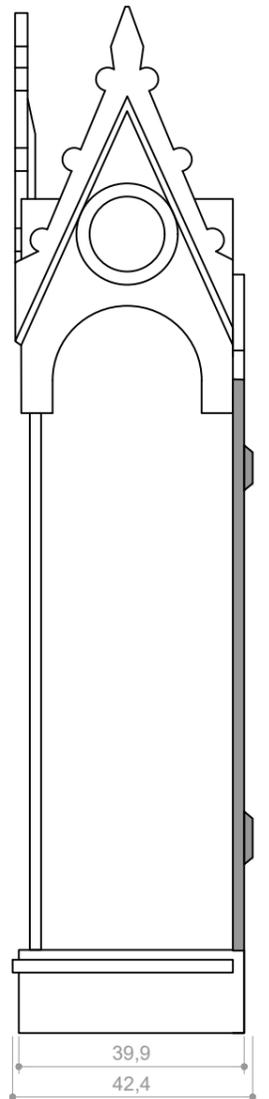
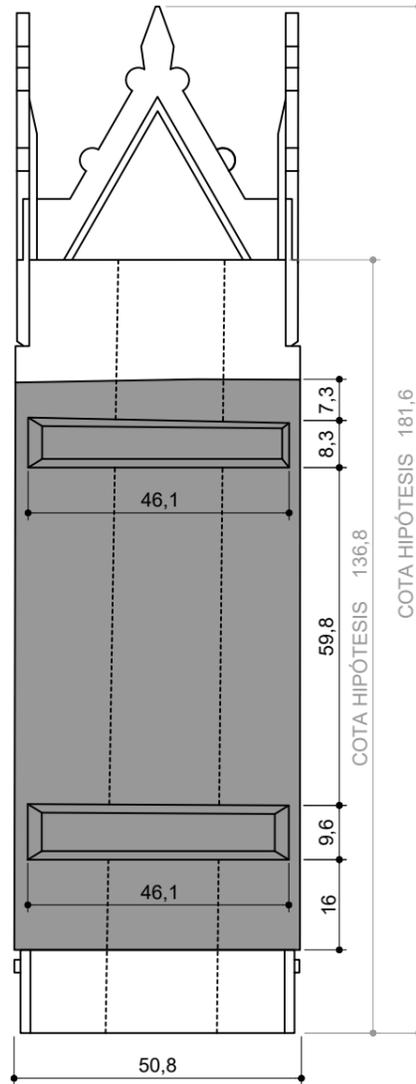
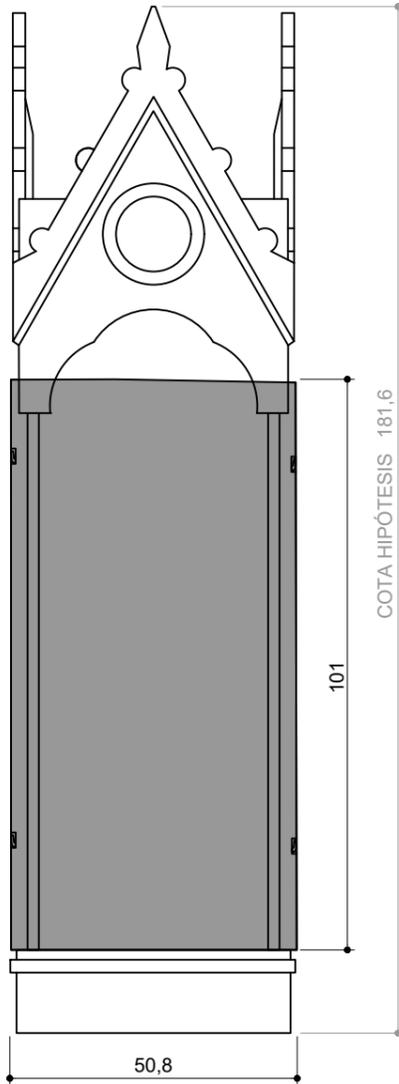
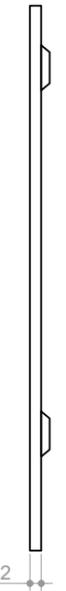
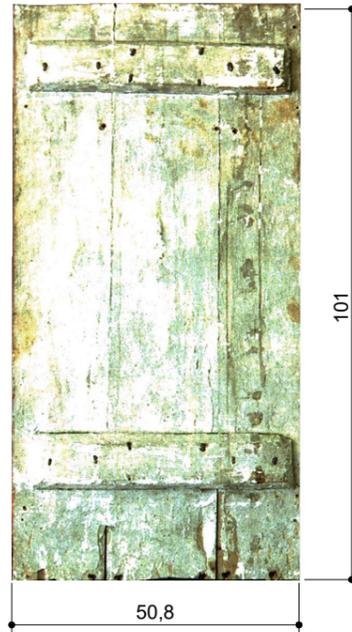




estado conocido
recreación parcial



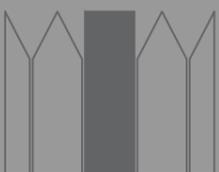
recreación parcial



COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO DE ZUAZO DE CUARTANGO



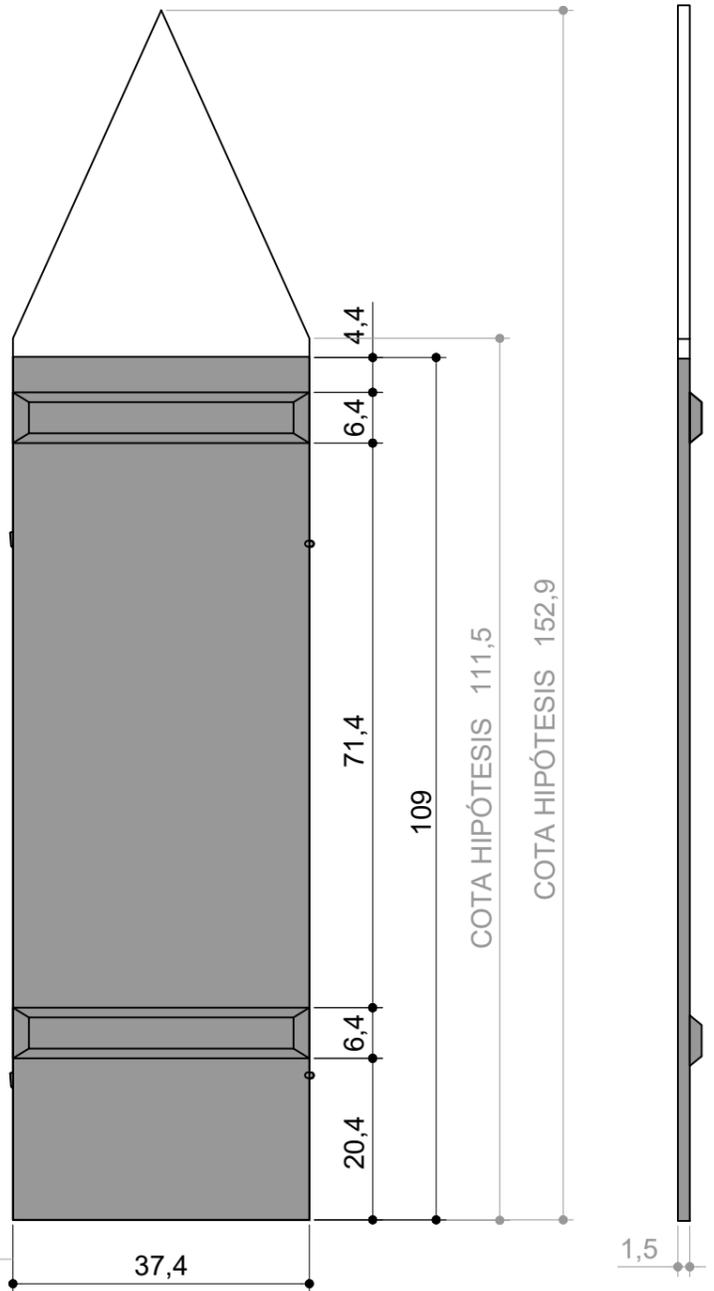
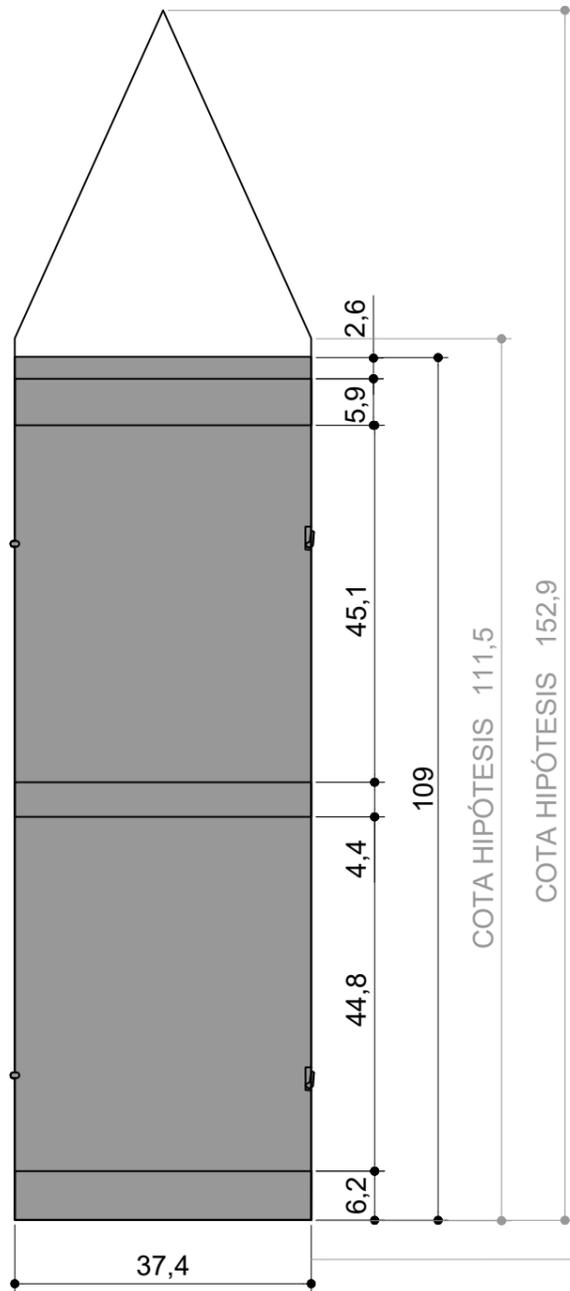
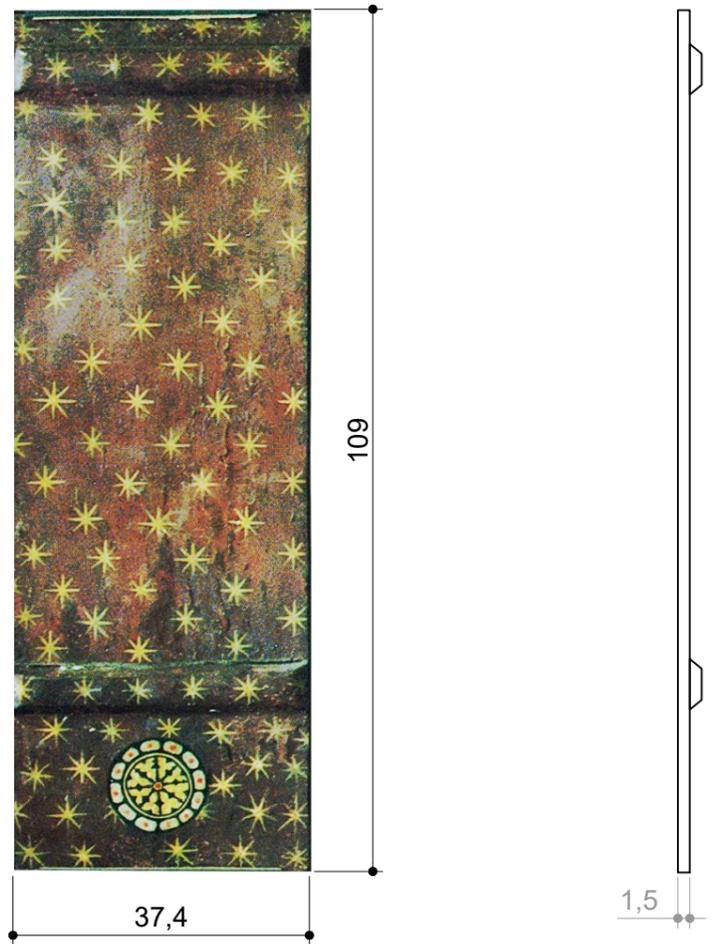
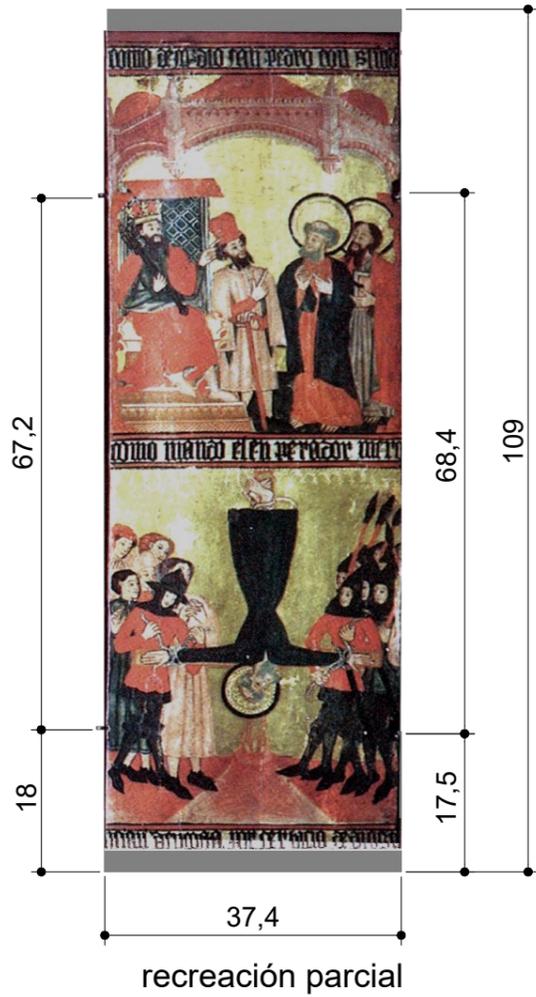
BALDAQUINO

ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

LATERAL | ANVERSO | REVERSO | LATERAL



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



COTAS EN CENTÍMETROS



100

RETABLO DE ZUAZO DE CUARTANGO

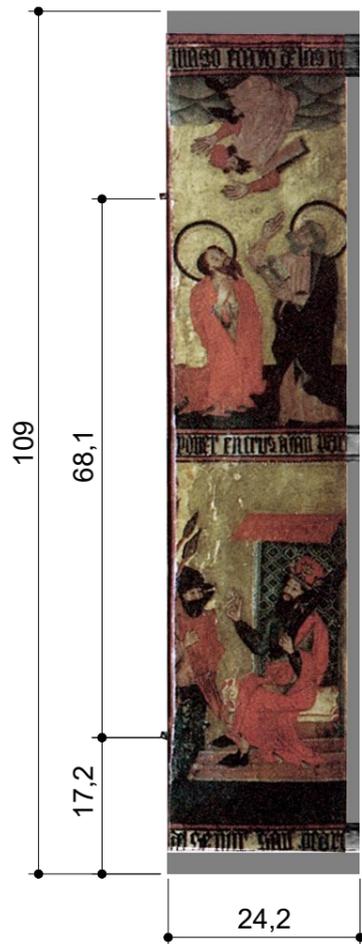


TABLA C

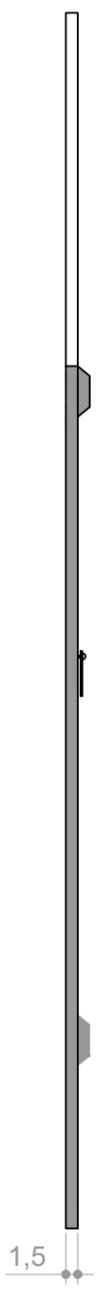
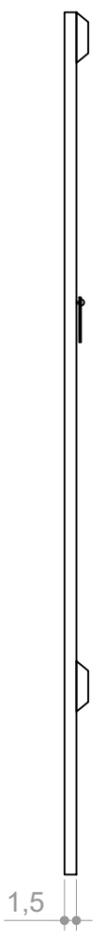
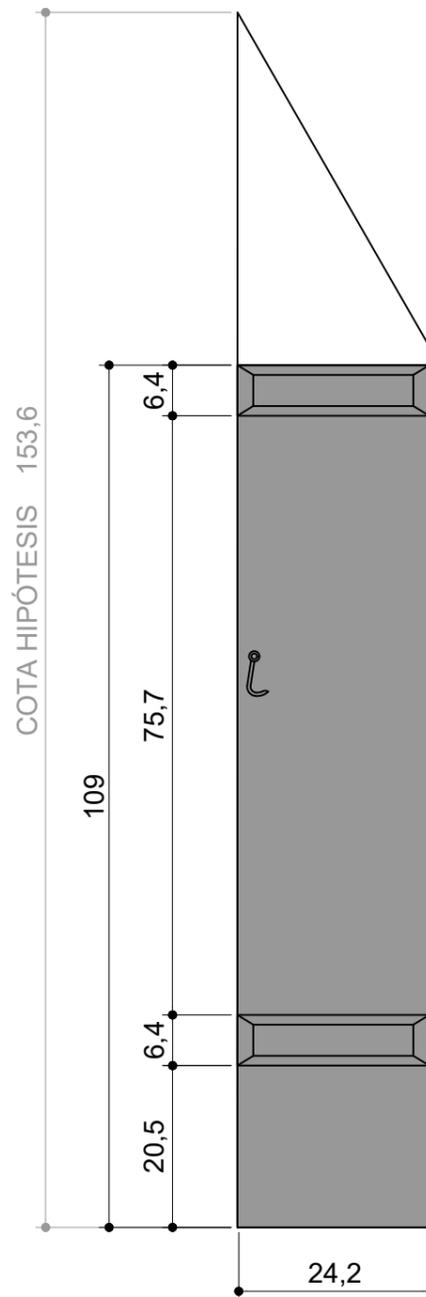
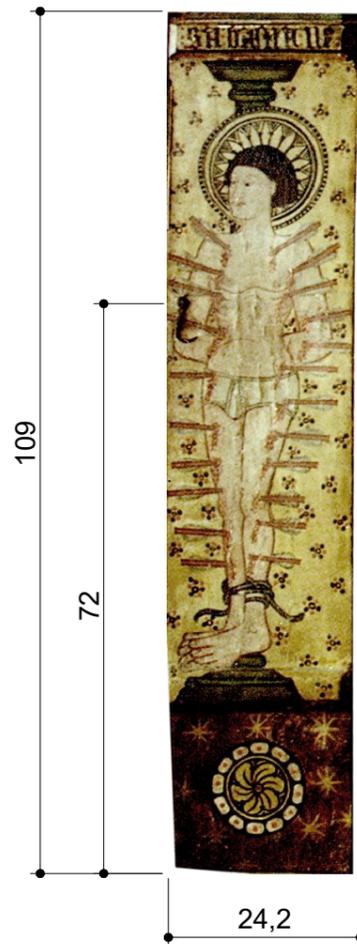
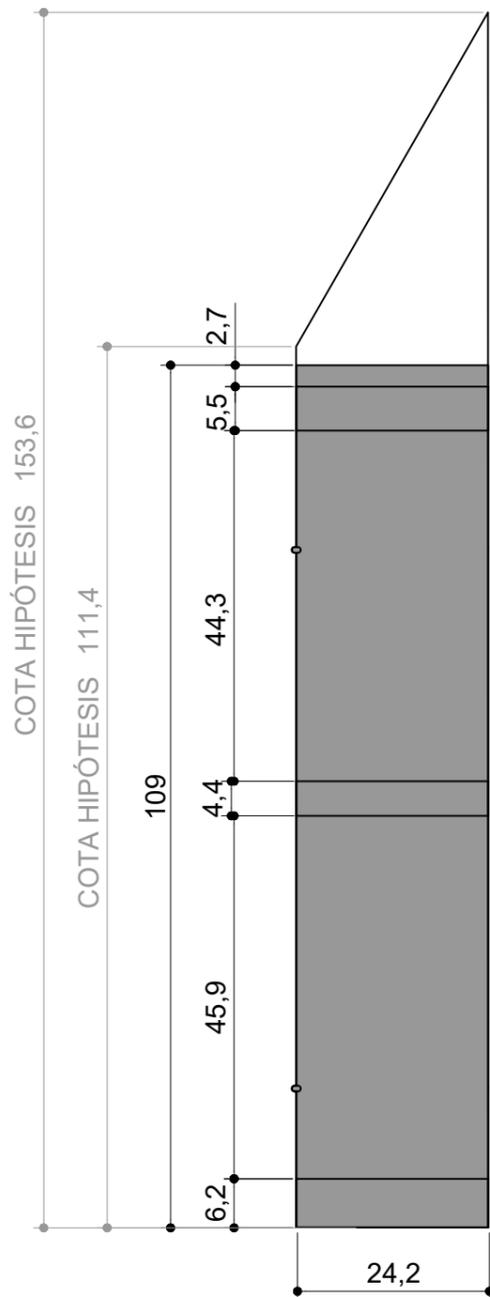
ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

ANVERSO | REVERSO | LATERAL





recreación parcial



COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO DE ZUAZO DE CUARTANGO

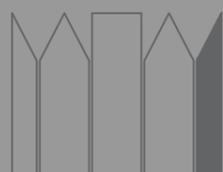


TABLA D

ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

ANVERSO | REVERSO | LATERAL





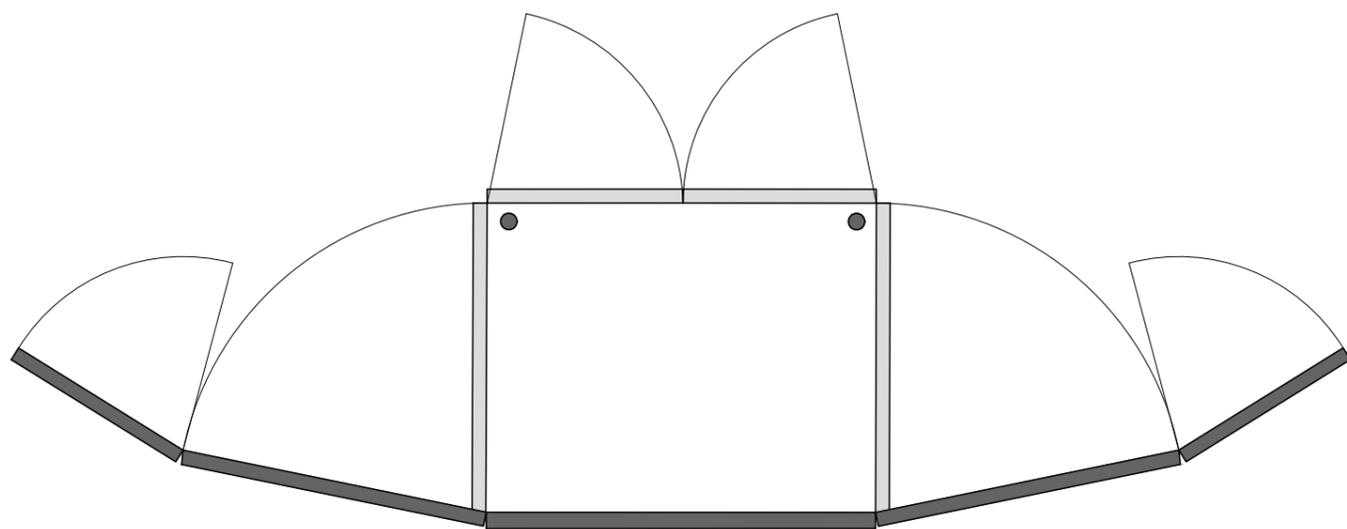
COTA HIPÓTESIS 153,6

24,2 37,4 50,8 37,4 24,2
174

0 10 20 30 40 50

100

COTAS EN CENTÍMETROS



COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

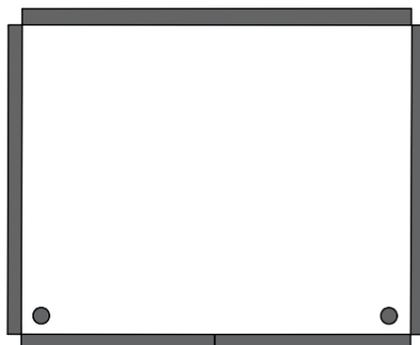
100

RETABLO DE ZUAZO DE CUARTANGO



REVERSO





COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

100

RETABLO DE ZUAZO DE CUARTANGO



REVERSO (CERRADO)





Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo abierto



Virtualización del retablo abierto