



**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



AGENCIA
ESPAÑOLA DE
INVESTIGACIÓN

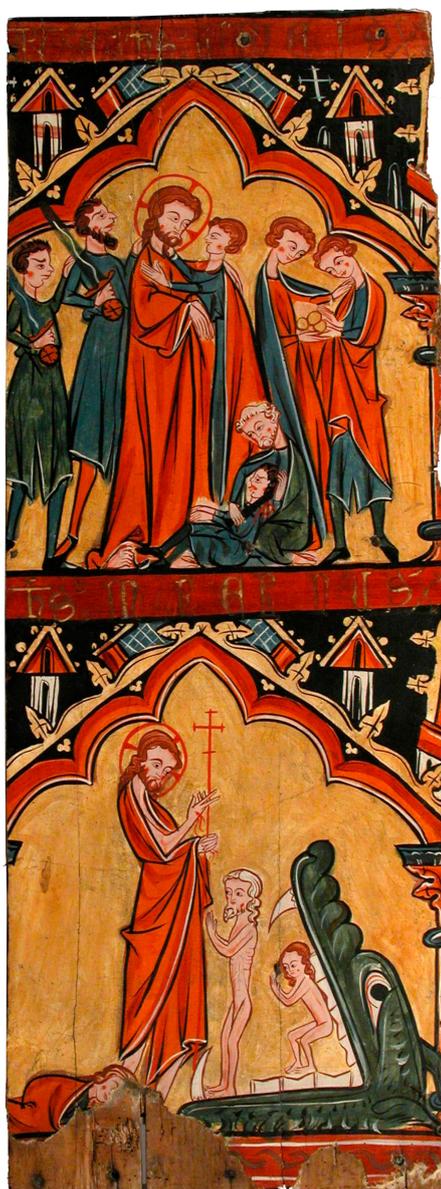


UNIÓN EUROPEA

Fondo Europeo de
Desarrollo Regional (FEDER)

Una manera de hacer Europa

RETABLO WILDENSTEIN



ANÁLISIS GRÁFICO:

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

SUPERVISIÓN DEL ANÁLISIS GRÁFICO Y CATALOGACIÓN:

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

CÓMO CITAR:

Morillo Rodríguez, Francisco M. y Gutiérrez Baños,
*Fernando: Retablo Wildenstein (retablos-tabernáculo
de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla, 31/38).*
Valladolid, Universidad de Valladolid, 2021.

Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/46163>

RETABLO WILDENSTEIN

Cronología: finales del siglo XIII

Dedicación: Virgen con el Niño

Procedencia: desconocida

Localización actual: Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters (núms. inv. 55.62a, 55.62b y 1977.94)

Elementos conservados o conocidos:

- panel interior izquierdo (incompleto), 105,4 x 41,6 cm (núm. inv. 55.62b)
- panel interior derecho (incompleto), 105,1 x 39,7 cm (núm. inv. 55.62a)
- panel exterior derecho, 149,9 x 26,7 cm (núm. inv. 1977.94)

Decoración del anverso: relieves sobrepuestos (perdidos); escenas de la infancia de Cristo

Decoración del reverso: pintura; escenas de la pasión de Cristo

- panel interior izquierdo: *Descendimiento* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "IHESUS DICENDI CRUCIS"); *Entierro de Cristo* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "IHESUS".)
- panel interior derecho: *Prendimiento de Cristo* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "[C]APTUS EST IHESUS A IUDEIS"); *Bajada de Cristo al Limbo* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "[I]HESUS INFERNUS")
- panel exterior derecho: hombres desnudándose y encaramándose a un árbol, parte de la escena de la *Entrada de Cristo en Jerusalén*; *Flagelación* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "IHESUS"); ángel sobre el Sepulcro vacío, parte de la escena de las *Marías en el Sepulcro* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "SEPULCRUM")



Reconstrucción del anverso del retablo

Bibliografía:

Post, Chandler Rathfon (1938): *A History of Spanish Painting*, vol. 7: *The Catalan School in the Late Middle Ages*, 2 partes. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, parte 2, pp. pp. 733-734, fig. 276.

Gudiol, José R. (sic) (1941a): "Span of Spanish Painting: 1150-1828", *Art News*, 40/4, p. 14.

Gudiol, José (1941b): *Spanish Painting*, catálogo de la exposición (Toledo [Ohio], The Toledo Museum of Art, 1941). Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art, p. 12, fig. 10.

Post, Chandler Rathfon (1941): *A History of Spanish Painting*, vol. 8: *The Aragonese School in the Late Middle Ages*, 2 partes. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, parte 2, pp. 547-550, fig. 253.

Pijoán, José (1948): *Arte gótico de la Europa Occidental. Siglos XIII, XIV y XV (Summa Artis*, vol. 11). Madrid, Espasa-Calpe, p. 573, fig. 917

Cook, Walter William Spencer / Gudiol Ricart, José (1950): *Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae*, vol. 6). Madrid, Editorial Plus-Ultra, p. 271, fig. 263.

Spanish Medieval Art (1954), catálogo de la exposición (Nueva York, The Cloisters, 1954-55). Nueva York, New York University, Institute of Fine Arts, The Alumni Association, s. p. (núm. 62).

Carrasco Urgoiti, María Soledad (1955): "Una exposición de arte medieval español en Nueva York", *Clavileño*, 32, pp. 47.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1958): *La pintura española fuera de España*. Madrid, Espasa-Calpe, p. 88 (núms. 14-15), fig. 11.

Frinta, Mojmír S. (1967): "The Closing Tabernacle: A Fanciful Innovation of Medieval Design", *The Art Quarterly*, 30, pp. 111-112, figs. 9-13.

Lapaire, Claude (1969): "Les retables à baldaquin gothiques", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 26/4, p. 187.

Baetjer, Katharine (1980): *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by Artists Born in or before 1865: A Summary Catalogue*, 3 vols. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, vol. 1, p. 175; vol. 2, p. 189.

Stokstad, Marilyn *et alii* (1989): *Preliminary Report of Spanish Paintings, 1100-1900 in American Public Collections*. S. I., United States-Spanish Joint Committee for Cultural and Educational Cooperation, p. 13.

Krüger, Klaus (1992): *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*. Berlín, Gebr. Mann Verlag, p. 19, ils. 170-171.

Baetjer, Katharine (1995): *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by Artists Born before 1865: A Summary Catalogue*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, p. 146.

Gutiérrez Baños, Fernando (2010): "El retablo de San Cristóbal", *Boletín de Museo del Prado*, 46, p. 16, fig. 9

Mann, Vivian B. (2010a): "Jews and Altarpieces in Medieval Spain", en Vivian B. Mann (ed.): *Uneasy Communion: Jews, Christians, and the Altarpieces of Medieval Spain*, catálogo de la exposición (Nueva York, Museum of Biblical Art, 2010). Nueva York y Londres, Museum of Biblical Art y Giles, pp. 109-112, fig. 47.

Mann, Vivian B. (ed.) (2010b): *Uneasy Communion: Jews, Christians, and the Altarpieces of Medieval Spain*, catálogo de la exposición (Nueva York, Museum of Biblical Art, 2010). Nueva York y Londres, Museum of Biblical Art y Giles, p. 157.

Velasco González, Alberto *et alii* (2013-14): “Un retaule-tabernacle gòtic a Santa Maria de Cap d’Aran (Tredòs, Val d’Aran)”, *Lambard*, 25, p. 140.

Andersen, Elisabeth (2015): “Madonna Tabernacles in Scandinavia c. 1150–c. 1350”, *Journal of the British Archaeological Association*, 168, pp. 166, 171 y 172, fig. 15.

Gutiérrez Baños, Fernando (2018): “Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media”, *BSAA arte*, 84, pp. 45, 54, 56, 68, 75 y 79 (núm. 28).

O’Donnell, Maeve (2018): “A New Set of Polyptych Doors from Fourteenth-century Castile”, *Medievalia*, 21, pp. 84-85.

Andersen, Elisabeth (2020): “Closing the Tabernacle: European *Madonna* Tabernacles c. 1150–c. 1350”, *Medievalia*, 23/1 (Fernando Gutiérrez Baños *et alii* [eds.]: *The Saint Enshrined: European Tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*), pp. 68, 75 y 81, fig. 7 y 19.

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, 237, 241, 248, 249 y 256 (núm. 31).

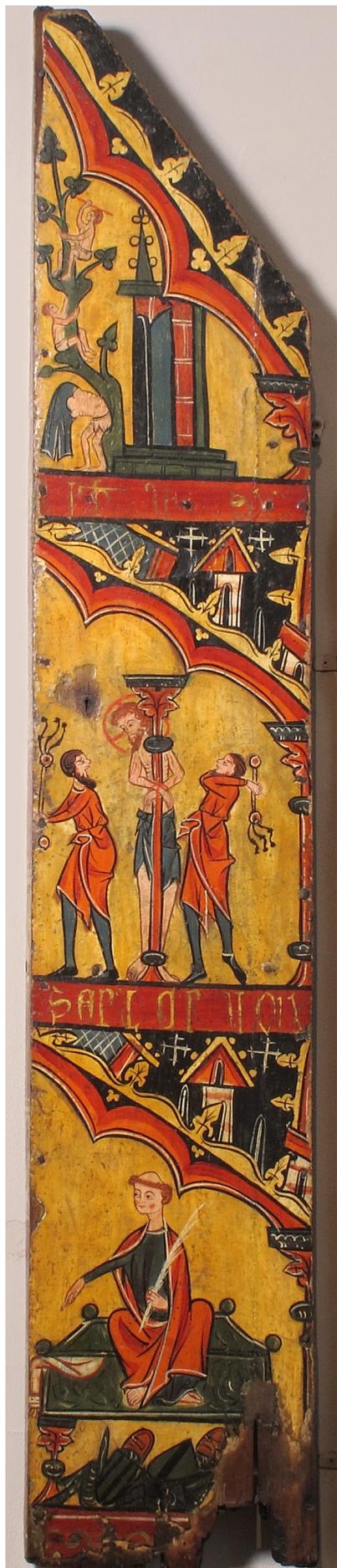
Kroesen, Justin / Tångeberg, Peter (2020): “Tabernacle Shrines (1180–1400 as a European Phenomenon: Types, Spread, Survival”, *Medievalia*, 23/1 (Fernando Gutiérrez Baños *et alii* [eds.]: *The Saint Enshrined: European Tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*), p. 29.

Kroesen, Justin / Tångeberg, Peter (2021): *Helgonskåp: Medieval Tabernacle Shrines in Sweden and Europe*. Petersberg, Michael Imhof Verlag, pp. 72-72 y 218, il. 2.51.



Reconstrucción del reverso del retablo

COMENTARIOS:



Reverso del panel exterior derecho.
Foto: The Metropolitan Museum of Art

Los tres paneles conservados de este retablo-tabernáculo de procedencia desconocida fueron dados a conocer por Post y por Gudiol Ricart en 1938 y en 1941. El panel exterior derecho fue dado a conocer en 1938 (Post, 1938, pp. 733-734). Era entonces propiedad de Harriet Dean y se encontraba en su vivienda en el barrio neoyorquino de Riverdale. Probablemente, Dean lo heredaría de su hermano Bashford Dean (1867-1928), acreditado coleccionista de armas antiguas y fundador, en 1912, del Departamento correspondiente del Metropolitan Museum of Art, a quien quizás esta tabla interesó por los soldados armados representados en la escena de las *Marías en el Sepulcro*. En 1954-55, siempre en Nueva York, era propiedad de Carl Otto von Kienbusch (1884-1976), coleccionista, asimismo, de armas antiguas y colaborador de Bashford Dean. Probablemente, lo adquiriría a la muerte de Harriet Dean en 1943. Von Kienbusch legó el grueso de su colección al Philadelphia Museum of Art, pero dejó el panel que nos interesa al Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el cual, habiendo adquirido los otros dos paneles conservados de este retablo-tabernáculo, se había interesado por ella con ocasión de la restauración de los mismos. Estos paneles (a saber, panel interior izquierdo y panel interior derecho) habían sido dados a conocer en la exposición de pintura española celebrada en Toledo (Ohio) en 1941 (Gudiol Ricart, 1941a, p. 14; 1941b, p. 12; Post, 1941, pp. 547-550). Eran entonces propiedad de la firma parisina Wildenstein & Co. (que tenía sucursal en Nueva York), por cuyo nombre, por haber conservado el grueso del retablo, lo denominamos, pero, con anterioridad, habían pertenecido al afamado magistrado y coleccionista parisino Victor Martin-Le Roy (1842-1918). Fueron adquiridos por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York a la firma parisina Brimo de Larousshille en 1955. El rastro coleccionista de todos estos paneles sugiere que debían de estar en el ambiente anticuario parisino ca. 1900, momento en que también debían de estar por allí los paneles de los retablos Haupt. Cuando Post dio a conocer los dos paneles Wildenstein en 1941, advirtió su correspondencia al mismo conjunto que el panel Dean y que este era un retablo-tabernáculo. Ya en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, los dos paneles Wildenstein fueron objeto de una cuidada restauración por parte de Mojmír Frinta que dio pie a la elaboración por parte de este autor de uno de los artículos de referencia sobre retablos-tabernáculo (1967, pp. 102-117). El museo conserva el detallado informe de Frinta de esta intervención, así como un estudio no muy extenso del propio Frinta, aparentemente inédito, donde se ocupa monográficamente de este conjunto.

Pese a la relevancia de obra y del museo que la conserva y que la exhibe, la fortuna historiográfica del retablo Wildenstein ha sido un tanto errática. Gudiol Ricart, que, de manera más ajustada, la dató ca. 1300 (Post la había datado ca. 1350), la relacionó, basándose en afinidades estilísticas, con obras aragonesas, lo que tuvo cierta trascendencia posterior, incluso pese a que el propio Gudiol Ricart la presentó posteriormente, en el volumen VI de la colección *Ars Hispaniae*, en contexto castellano (Cook / Gudiol Ricart, 1950, p. 271). Incomprensiblemente, el propio Gudiol Ricart la

omitió posteriormente en la segunda edición del volumen VI de la colección *Ars Hispaniae*, publicada en 1980 (movido, acaso, porque había encontrado ya un comprador), lo que ha favorecido su ausencia en la bibliografía histórico-artística española. En 1992, por razones que se nos escapan, el museo cuestionó su autenticidad, de lo que se siguió que en el catálogo de pintura antigua del Metropolitan Museum of Art publicado en 1995 figurase de manera desalentadora como "13th-century style (20th century)" (Baetjer, 1995, p. 146). Posteriores análisis han confirmado de manera categórica el carácter genuino de la obra, que, de la mano de los estudios sobre retablos-tabernáculo (entre los que destacan, muy especialmente, los de Elisabeth Andersen), empieza, poco a poco, a encontrar el lugar que le corresponde.

El modélico informe de Frinta sobre la restauración de los paneles interiores nos permite conocer con bastante precisión las características técnicas de este retablo. Los paneles fueron fabricados en madera de nogal. Cada uno de ellos está compuesto por dos tablones de disposición vertical unidos mediante espigas y reforzados en sus juntas mediante tiras de tela que sirven, asimismo, para facilitar el asiento de la capa de preparación de la película pictórica. Su completa cohesión se conseguía mediante listones clavados por su anverso, que sirven, asimismo, para compartimentar su superficie y para, de esta manera, organizar su discurso iconográfico. Estos listones, muy profundos (5,3 cm), pero muy finos (a diferencia, por ejemplo, de sus homólogos del retablo de la iglesia de Santiago el Real de Logroño), se han conservado, únicamente, en el panel exterior derecho, pero su huella es reconocible, asimismo, en los paneles restantes. Los listones inferiores, perdidos en todos los casos, eran más potentes, sin duda para dotar de más consistencia a los paneles en la parte por la que habían de ser manipulados (esta característica se reconoce, asimismo, en el mencionado retablo de Logroño, y en los retablos de Contrasta [?] y Marès I, pero desaparece en retablos posteriores).

El panel exterior derecho se ha conservado íntegro, pero los paneles interiores fueron recortados de manera evidente por su parte superior, por lo que han perdido sus cumbres (que, no obstante, se pueden reconstruir fidedignamente a partir de la cumbre del panel exterior derecho). Frinta señala que los paneles interiores fueron recortados, asimismo, por su parte inferior, pero este recorte debe de ser ínfimo. El panel interior derecho fue recortado, además, por su costado derecho. El panel exterior derecho es el único panel que ha conservado restos del sistema de articulación del retablo: una arandela en la parte superior de su costado izquierdo (esto es, el sistema que encontramos sistemáticamente en la mayoría de retablos-tabernáculo). Por el anverso de los paneles, dentro de los compartimentos definidos por los listones, se superpusieron las arquitecturas y escenas en relieve del despliegue iconográfico que acompañaría a la imagen titular del retablo. De todo ello se ha conservado, únicamente, el arco del compartimento de la cumbre del panel exterior derecho, pero las huellas de las reservas que se dejaron para estos elementos permiten

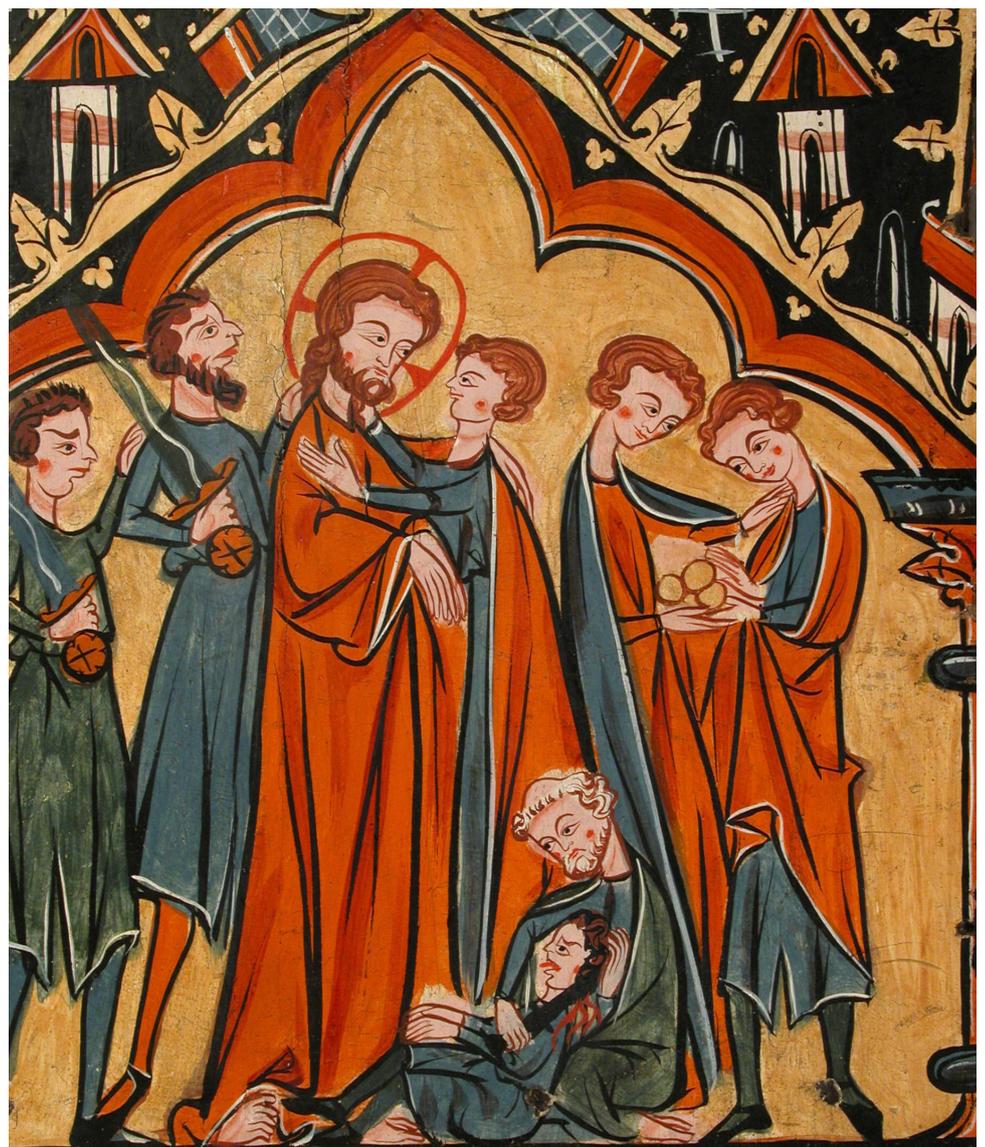
hacernos una idea de cómo era su disposición. El fondo de los compartimentos se decora con plata corlada trabajada con herramientas como ruedas dentadas o como punzones que crean una trama de diagonales que definen cuadriláteros irregulares de apariencia aproximadamente romboidal en cuyo interior se disponen grupos de cinco puntos. Se trata de motivos recurrentes y banales, que se encuentran en distintos formatos de pintura sobre tabla a lo largo de todo el periodo. Por el reverso de los paneles, cuya superficie es completamente lisa, se dispone una bien conservada película pictórica al temple que resulta extraordinaria por su articulación y por su desarrollo iconográfico. Con ocasión de la restauración de los paneles interiores, Frinta pudo estudiar su dibujo subyacente, que no siempre fue seguido en el resultado final.

Como se ha avanzado, el anverso de este retablo-tabernáculo está prácticamente arruinado, pero lo conservado permite hacer varias observaciones interesantes. Según es norma, el tratamiento del anverso, con sus fondos de plata corlada, era más rico que el tratamiento del reverso, con sus fondos de color amarillo claro. El registro inferior es más alto que los registros intermedio y superior y, a la vista de las reservas, se aprecia que, en los paneles interiores, el registro inferior contaba con dos compartimentos de disposición vertical que reiteraban las proporciones de los compartimentos correspondientes de los paneles exteriores y que todos ellos albergaban figuras aisladas, de las cuales la figura del compartimento derecho del panel interior izquierdo era una figura arrodillada. Todo esto permite asegurar que nos encontramos ante un ejemplo característico de primitivo retablo-tabernáculo mariano castellano en el que, en el registro inferior, se dispondrían, en el ala izquierda, las figuras de los Magos que compondrían con la imagen titular del retablo la escena de la *Adoración de los Magos* y, en el ala derecha, las figuras de San José que completaría la escena de la *Adoración de los Magos* y las figuras del arcángel San Gabriel y de la Virgen María que compondrían la escena de la *Anunciación*. No nos atrevemos a hacer ninguna propuesta de identificación para las escenas de los registros intermedio y superior, pues consideramos que, en este caso, las reservas no son lo suficientemente explícitas. El primer retablo-tabernáculo mariano castellano que ha conservado el programa iconográfico de su anverso es el retablo Chiale, que podría dar alguna orientación, pero, incluso con su ayuda, no nos atrevemos a hacer ninguna propuesta.

El bien conservado reverso de este retablo-tabernáculo es lo que hace de él una obra absolutamente excepcional en el conjunto de los retablos-tabernáculos castellanos y europeos. En efecto, en vez de presentar figuras de gran porte en el reverso de los paneles exteriores, normalmente *San Pedro* y *San Pablo*, y motivos decorativos en el reverso de los paneles interiores, que es lo más frecuente en los retablos-tabernáculos castellanos (especialmente en los más antiguos), presenta escenas narrativas de pequeño formato dispuestas en tres registros conformando un ciclo de la pasión de Cristo que discurre tanto sobre los paneles interiores como sobre los

paneles exteriores, leyéndose de arriba abajo en bustrófedon a partir de la perdida cumbre del panel interior izquierdo. Esta forma de organizar la decoración del reverso del retablo exigiría una contemplación cercana y ambulatoria del mismo en el lugar para el que fuese creado originalmente, sobre el que no tenemos información. Elisabeth Andersen se ha ocupado con especial interés del retablo Wildenstein, que inserta en su teoría general sobre el reverso de los retablos-tabernáculo marianos, cuyas decoraciones, figurativas o no, considera equivalentes de los paños de Cuaresma. En este contexto, el retablo Wildenstein sería para ella un precursor de los paños de Cuaresma bajomedievales que se decoraron con escenas de la pasión de Cristo, de los que uno de los ejemplos más tempranos y exquisitos que se conservan es el llamado *paramento de Narbona* (París, musée du Louvre), casi un siglo posterior al retablo que nos ocupa, con el que, no obstante, cabe señalar coincidencias significativas en la elección de ciertas escenas (Andersen, 2020, pp. 68 y 75, figs. 7 y 18-19). Por nuestra parte, el único término de comparación que podemos ofrecer para la singularidad del retablo Wildenstein son los cuatro retablos relacionados con el convento de Santa Clara de Núremberg, de ca. 1350-60 (muy posteriores, por lo tanto, al retablo Wildenstein), fragmentados y dispersos por museos y colecciones de todo el mundo (Kemperdick, Stephan [2020]: "Tabernacle-altarpieces in Central Europe: Examples, Types, Iconography", *Medievalia*, 23/1, pp. 136-138, figs. 7-11). Dos de ellos ofrecen los únicos ejemplos que conocemos de escenas narrativas de pequeño formato en el reverso de un retablo-tabernáculo (*Crucifixión* en el reverso del panel exterior izquierdo del retablo que debió de estar presidido por una imagen de la Virgen con el Niño y escena de la vida de Santa Clara en el reverso del panel exterior derecho del retablo de Santa Clara conservado en mayor medida), pero, como consecuencia del estado fragmentario de estos retablos, no cabe integrar estos episodios en un ciclo amplio con un desarrollo continuado. Tres de ellos ofrecen los únicos ejemplos que conocemos de imágenes de la pasión de Cristo en el reverso de un retablo-tabernáculo, pero, en este caso, de gran formato y ocupando toda la altura de los paneles correspondientes (*Varón de Dolores* y *Cristo con la cruz auestas* en el reverso de los paneles interiores del retablo que debió de estar presidido por una imagen de la Virgen con el Niño, *Aparición de Cristo a Santa María Magdalena* en el reverso del panel exterior izquierdo del retablo de Santa María Magdalena y *Varón de Dolores* en el reverso del que debió de ser el panel exterior izquierdo del retablo de Santa Clara conservado en menor medida), pero, más allá de su tamaño, se trata de imágenes que han perdido su dimensión narrativa para convertirse en imágenes de devoción, auténticas *Andachtsbilder* capaces de suscitar la emoción empática de las religiosas clarisas a las que se destinaron estos retablos y de servir de referente para su oración. Lo único que podemos sacar de estos referentes es la posibilidad de un contexto monástico femenino para el retablo Wildenstein que ahora nos ocupa.

Las escenas se separan mediante bandas de color rojo que presentan inscripciones identificativas en latín en escritura gótica mayúscula de color amarillo que se refieren a las escenas que se encuentran por debajo. La banda inferior, correspondiente al borde inferior de los paneles, presenta, de nuevo de color amarillo, el motivo de eses enlazadas que, con otra combinación cromática, se encuentra, asimismo, en el único travesaño conservado del retablo de Arana I y que reaparece en obras de diverso tipo hasta los umbrales del siglo XV. Las escenas se albergan bajo marcos arquitectónicos pintados de primitivísimo diseño consistentes en arcos en mitra de intradós polilobulado recorridos en su trasdós por estilizaciones vegetales, disponiéndose sobre ellos torres y cuerpos de arquitectura con cruces en los intersticios. A título de mera conjetura se puede plantear que la perdida escena inicial del ciclo fuese, quizás, el *Bautismo de Cristo*. De la escena siguiente solo se conserva la mitad derecha, en la cumbre del panel exterior derecho. Se trata de la *Entrada de Cristo en Jerusalén*, con la que daría comienzo el ciclo de la pasión propiamente dicho. En lo conservado se ven las pintorescas figuras de tres jóvenes desnudándose y encaramándose a un árbol junto a las puertas abiertas de la ciudad de Jerusalén. La perdida escena siguiente (cumbre



Prendimiento de Cristo.

Foto: The Metropolitan Museum of Art

del panel interior derecho) podría ser la *Santa Cena* (Frinta plantea la posibilidad de que fuese, asimismo, la *Oración en el Huerto*, pero lo consideramos menos probable). El ciclo continúa en el registro intermedio del panel interior derecho con la representación del *Prendimiento de Cristo*. Esta escena incorpora tanto el episodio previo de la traición de Judas (quien, de esta manera, aparece representado dos veces) como el episodio de San Pedro cortándole la oreja a Malco. Llama la atención la apacible apariencia de Judas (y del judío que lo compra, ajeno por completo a las convenciones iconográficas del judío en el arte medieval). Solo en el episodio del prendimiento propiamente dicho Judas aparece mostrando su perfil siniestro, de connotaciones negativas. Esta caracterización despistó a Post, que no pudo identificar el instante de la traición de Judas, limitándose a describirlo como (1941, p. 547). Frinta lo identificó correctamente (1967, p. 112) y, durante la restauración, pudo comprobar que Judas “had originally a beard and a bigger animal-like mouth and only later assumed the apostle-type face”. Cambios similares afectaron al soldado de la izquierda. El ciclo continúa por el registro intermedio del frente del retablo cerrado, donde, en el panel exterior derecho, se representa la *Flagelación*, que se completaría, en el panel exterior izquierdo, con alguna otra representación. Frinta propuso, o bien el *Camino del Calvario*, o bien la *Crucifixión*, que, de otra forma, se echaría de menos



Descendimiento.

en el programa iconográfico (1967, pp. 111-112, fig. 12). Cabría pensar, asimismo, en la figura de Pilato o en la representación de la *Coronación de espinas*. Para la *Crucifixión* el espacio se nos antoja demasiado angosto (y, en cualquier caso, demasiado poco relevante), aunque, ciertamente, se podría haber recurrido a la fórmula sintética del *Calvario*. La siguiente escena (registro intermedio del panel interior izquierdo) es el *Descendimiento*. Tanto en esta escena como en la siguiente, San Juan Evangelista, que, doliente, acompaña a la Virgen María (esta llamativamente juvenil), se presenta tonsurado, según una fórmula frecuente en el arte medieval español, cuyas raíces últimas se nos escapan y que se encuentra ya en la *Resurrección de Lázaro* de la ermita de San Baudelio de Berlanga. El ciclo concluye en el registro inferior con la representación, en primer lugar, del *Entierro de Cristo* (registro inferior del panel interior izquierdo), en el que, como en el rosetón de la fachada meridional del transepto y en un relieve del claustro de la catedral de Burgos, se muestra, más bien, la unción de su cuerpo. Sigue la representación de las *Marías en el Sepulcro* (registro inferior del frente del retablo



Entierro de Cristo.

Foto: The Metropolitan Museum of Art

cerrado), escena en la que, conservándose, únicamente, la mitad correspondiente al panel exterior derecho, solo vemos el sepulcro vacío (como, de manera pintoresca, pone de manifiesto el sudario abandonado que, pillado por la tapa, asoma por uno de sus bordes, pues, extraordinariamente, el sepulcro se muestra cubierto por su tapa), sobre el que se asienta el ángel que anuncia a las santas mujeres, no conservadas (estarían en el perdido panel exterior izquierdo), la resurrección de Cristo. Por debajo del sepulcro se representa a los soldados dormidos, con yelmos llamativos. El ángel no aparece caracterizado como tal, sino como San Juan Evangelista en las escenas precedentes, pero nada parece justificar que se haya querido representar al apóstol. Sostiene una palma, detalle inusual que llamó la atención de Post (1938 p. 733) y de Frinta, quien, en un texto inédito, señala un paralelo en el *Antifonario de Beauré* (Walters Art Museum, ms. W.759, p. 4), de ca. 1290. Cierra el ciclo la *Bajada de Cristo al Limbo*, que, de manera insólita, integra, asimismo, el episodio de la aparición de Cristo a Santa María Magdalena



Bajada de Cristo al Limbo.
Foto: The Metropolitan Museum of Art



Detalle de la decoración heráldica.
Foto: The Metropolitan Museum of Art

(panel interior derecho). Post pensó que la figura postrada a los pies de Cristo era, quizás, un ángel (1941, p. 547). Frinta, en cambio, identificó correctamente a Santa María Magdalena (1967, p. 112). Ciertamente, la posición de Santa María Magdalena corresponde, más bien, al episodio de la *Comida en casa de Simón el leproso* (adoptada, a veces, para su extemporánea inclusión en la *Santa Cena*), pero encontramos una representación comparable en la *Aparición de Cristo a Santa María Magdalena* de las pinturas murales de la iglesia de San Martín de Gaceo, en Álava (Sáenz Pascual, Raquel [1997]: *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*. Vitoria, Diputación Foral de Álava – Arabako Foru Aldundia, pp. 59-60), que presentan puntos de contacto con el retablo Wildenstein que deben ser explorados. En la *Bajada de Cristo al Limbo* del retablo Wildenstein llaman la atención las fauces un tanto acartonadas del Leviatán y, sobre todo, las figuras desnudas absolutamente desproporcionadas de Adán y de Eva rescatados por Cristo.

Los costados de los paneles presentan, asimismo, decoración pictórica. Esta se extiende por los costados fuertes o sustentantes de los paneles interiores, por los costados débiles o sustentados de los paneles exteriores (que, cuando el retablo se encontraba cerrado, formarían con los anteriores un profundo entrante en ángulo recto que quedaría completamente a la vista) y por los costados libres de los paneles exteriores, los cuales quedarían expuestos cuando el retablo se encontraba abierto. Esta decoración muestra cuarteles con las señales de Castilla y de León que recrean visualmente las armas reales (si bien con los leones afrontados por estar siniestrados en los costados *ad hoc*). Encontramos el mismo tipo de decoración en los retablos Chiale y de Castildelgado: en el primero en los entrantes mencionados y en el segundo, traspuesto a clave pseudoheráldica, en los costados libres de los paneles exteriores. Puesto que esta decoración se extiende en su mayor parte sobre la superficie de los listones sobrepuestos a los paneles, la hemos conservado completa, únicamente, en el panel exterior derecho. En el panel interior izquierdo se conserva un resto testimonial, en el canto del tablón correspondiente de la base, y en el panel interior derecho ni siquiera, pues, recordémoslo, este tablón fue recortado por la derecha. La presencia de las armas reales no implica, necesariamente, promoción regia de la obra, pues a menudo se ponían, simplemente, por homenaje.

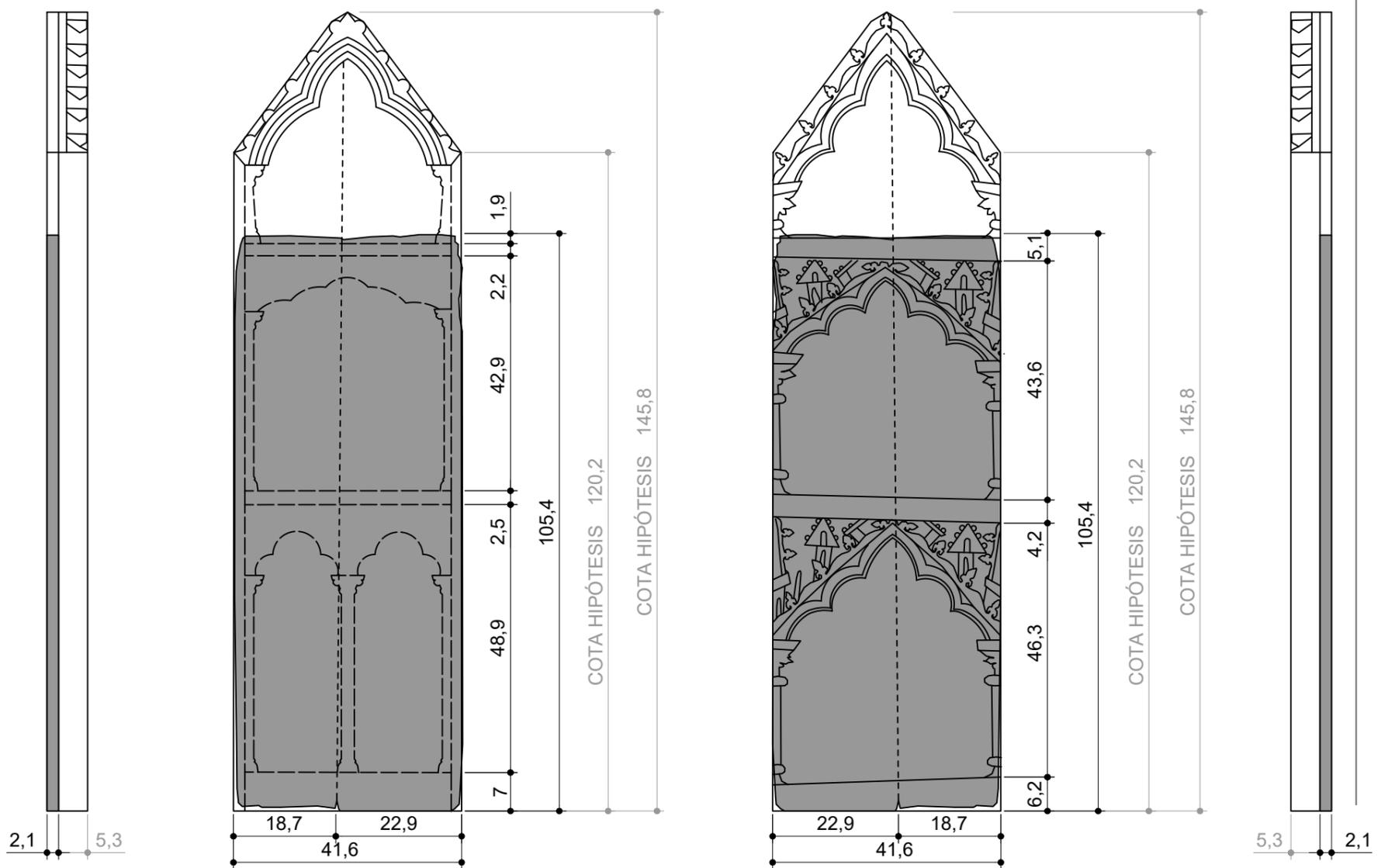
Pese a que no tenemos ninguna información sobre el origen del retablo Wildenstein, podemos afirmar categóricamente fue producido por el mismo taller que produjo el retablo de Arana I, de finales del siglo XIII. Como señalamos a propósito de este, pese a sus diferencias estructurales, técnicas, de programa iconográfico y de formato de sus figuras, la absoluta identidad en la gama cromática, en la manera de representar la arquitectura y, sobre todo, en la manera de representar las figuras, evidencian que nos encontramos ante la obra de un único artista para el que, en su momento, propusimos la denominación de "Maestro de Arana" (Gutiérrez Baños, 2018, p. 68) por el lugar de procedencia de la única obra de

la que consta este dato. Esto sitúa el retablo Wildenstein en la diócesis medieval de Calahorra y La Calzada, en lo que insisten las afinidades, en este caso de época y de ámbito geográfico, que, en su día, señalamos con el retablo de San Cristóbal del Museo Nacional del Prado, de finales del siglo XIII, asimismo, y de procedencia riojana (Gutiérrez Baños, 2010, p. 16, fig. 9). Como el retablo de Arana I, el retablo Wildenstein es un ejemplo destacado y característico de la pintura castellana de estilo gótico lineal en su periodo de afirmación y, como retablo-tabernáculo, es, sin duda (y pese a su parcial conservación), uno de los más originales y significativos del panorama europeo.

Agradecimientos: Agradecemos a los conservadores de The Metropolitan Museum of Art Julien Chapuis (actual Director de la Skulpturensammlung y del Museum für Byzantinische Kunst del Bode-Museum) y Andrew Winslow las facilidades dadas para el acceso y estudio de la obra.

RETABLO WILDENSTEIN

ANÁLISIS GRÁFICO Y RECREACIÓN



COTAS EN CENTÍMETROS



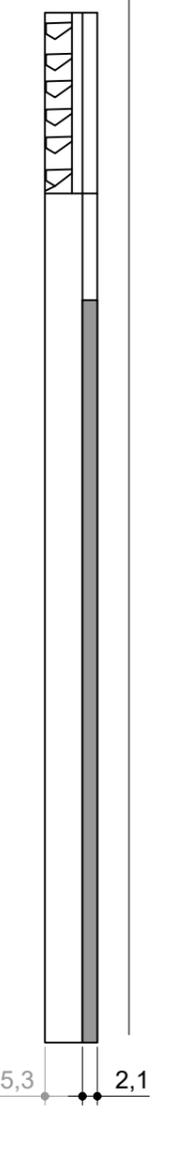
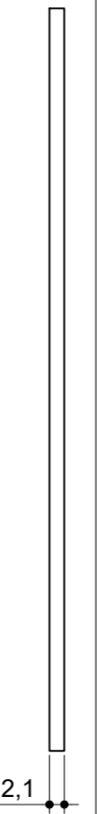
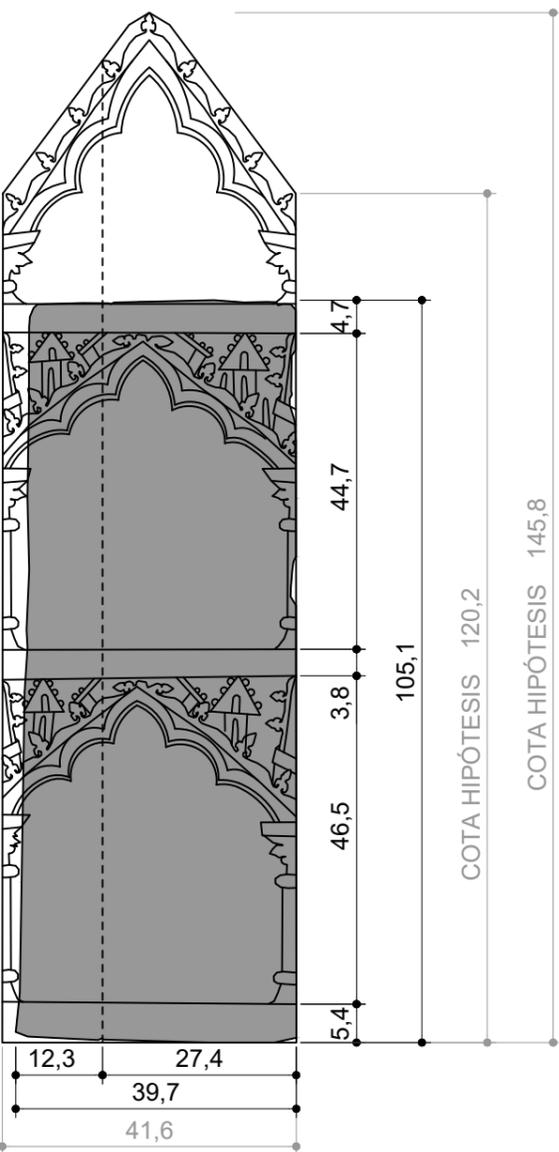
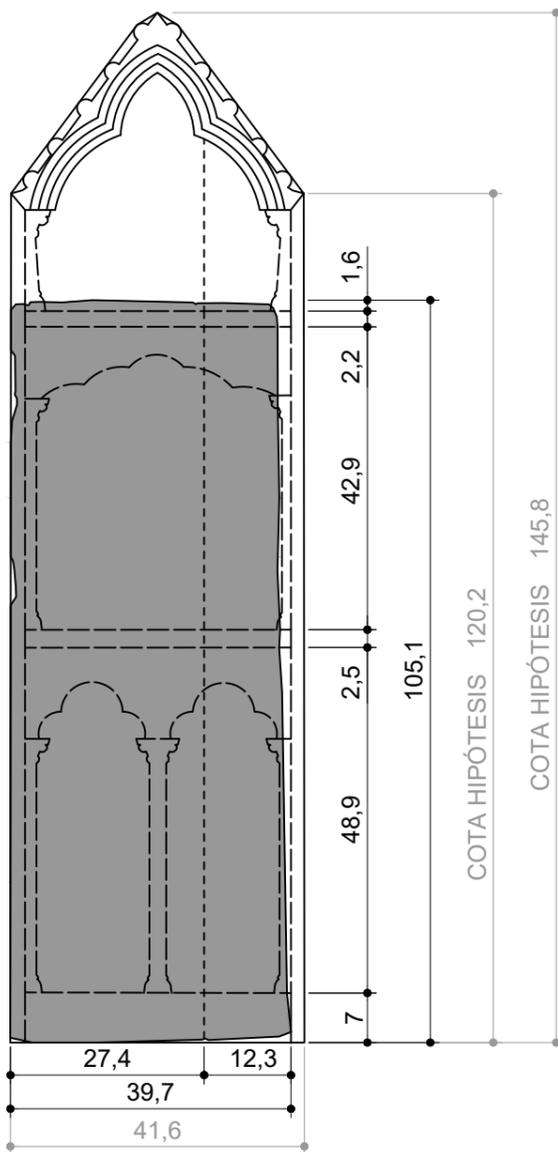
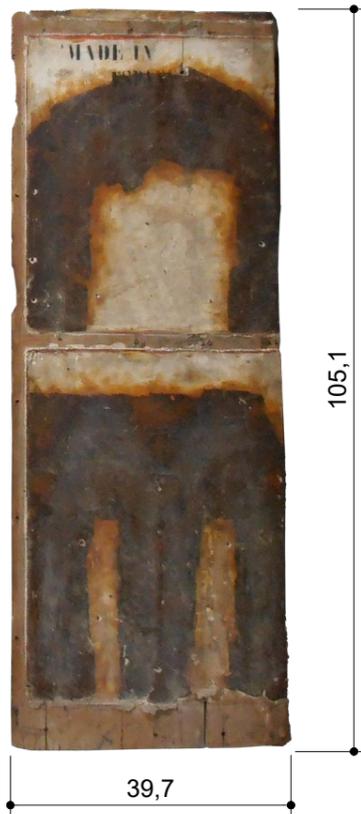
RETABLO WILDENSTEIN



TABLA B

ALZADOS FOTOGRÁFICOS ANVERSO | REVERSO | LATERAL
ALZADOS ACOTADOS





COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO WILDENSTEIN



TABLA C

ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

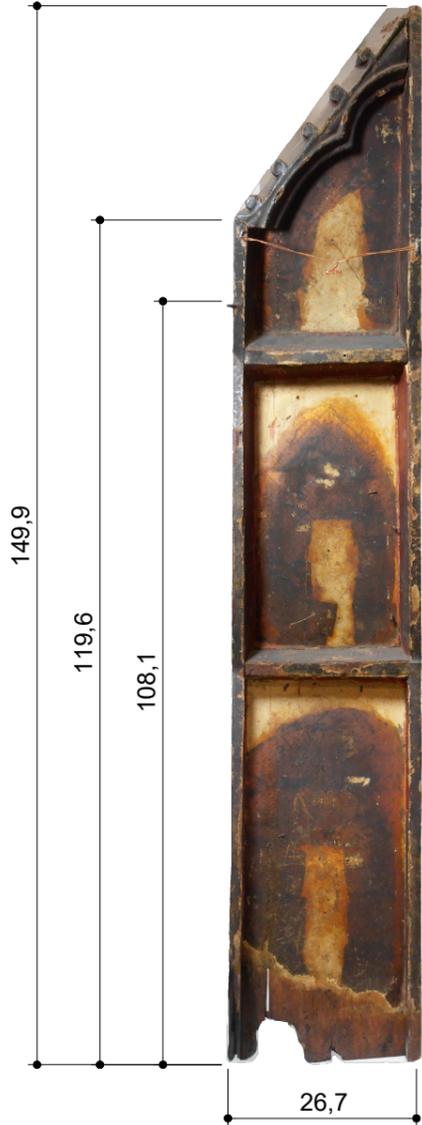
ANVERSO | REVERSO | LATERAL



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



7,4

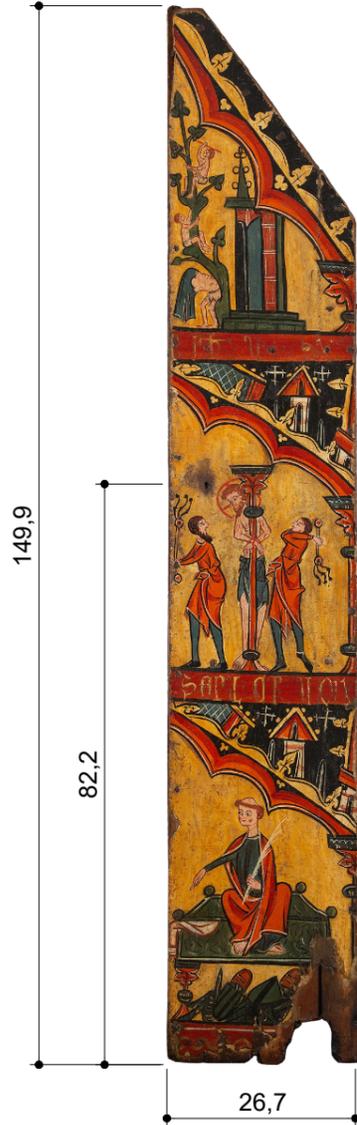


149,9

119,6

108,1

26,7



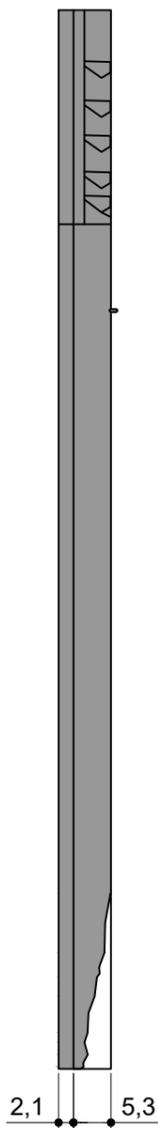
149,9

82,2

26,7

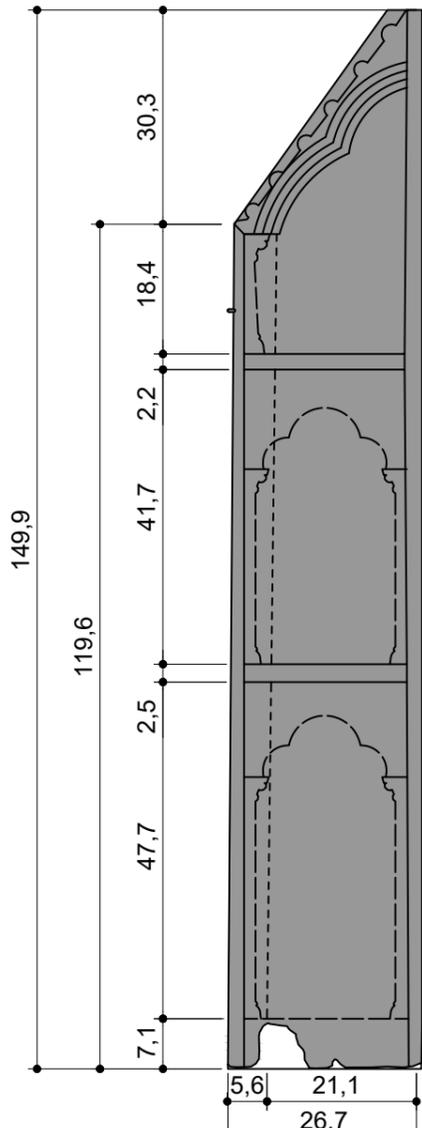


7,4



2,1

5,3



149,9

119,6

30,3

18,4

2,2

41,7

2,5

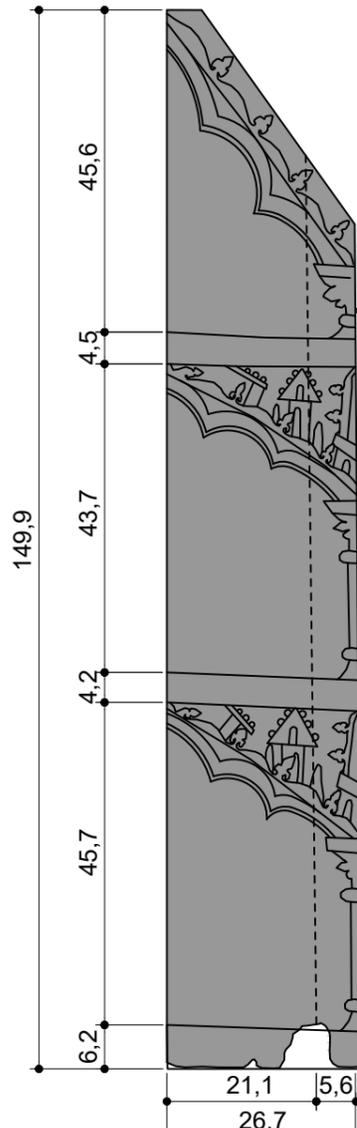
47,7

7,1

5,6

21,1

26,7



149,9

45,6

4,5

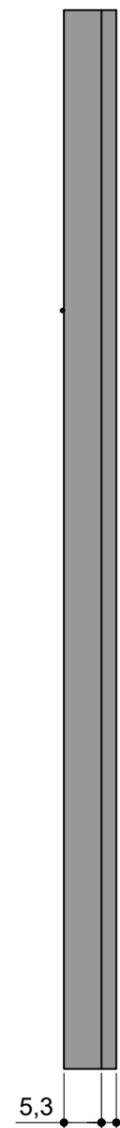
43,7

4,2

45,7

21,1

5,6



5,3

2,1

COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO WILDENSTEIN

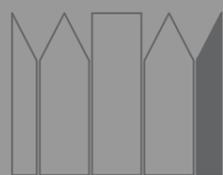
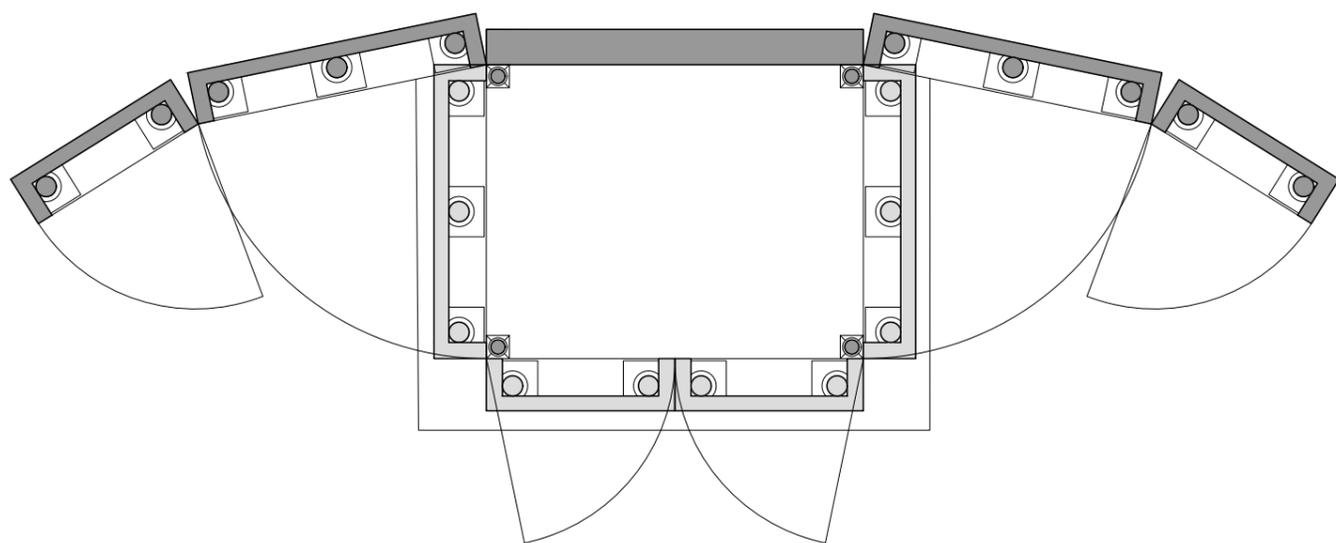


TABLA D

ALZADOS FOTOGRÁFICOS
ALZADOS ACOTADOS

ANVERSO | REVERSO | LATERAL





COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

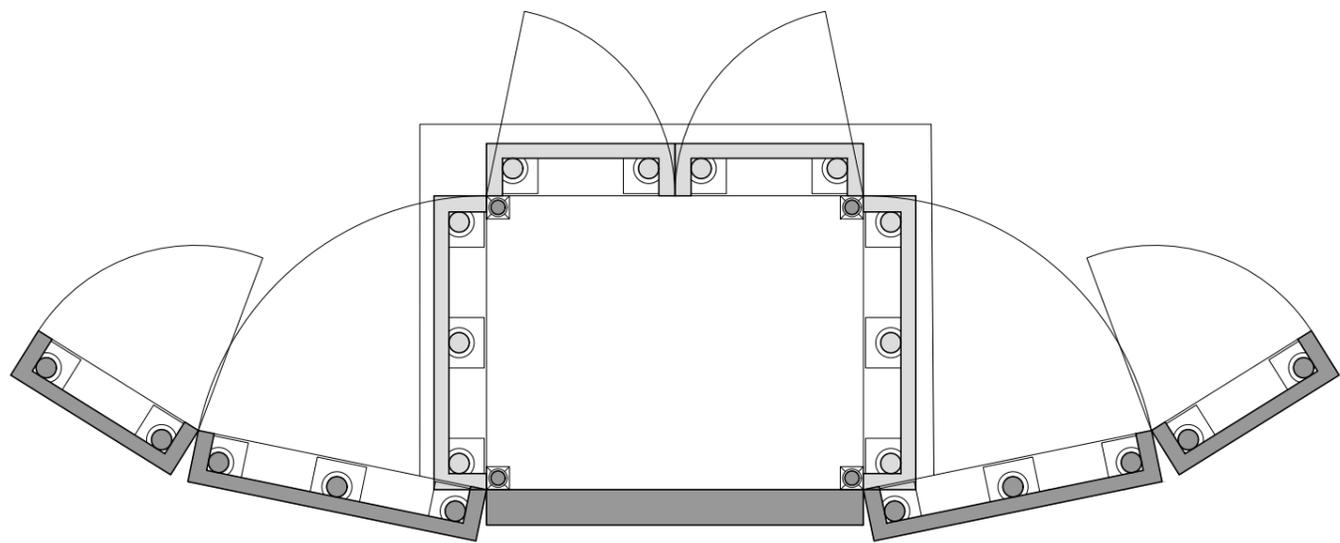
100

RETABLO WILDENSTEIN



ANVERSO



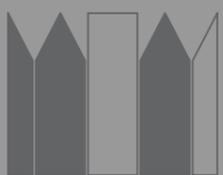


100
COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

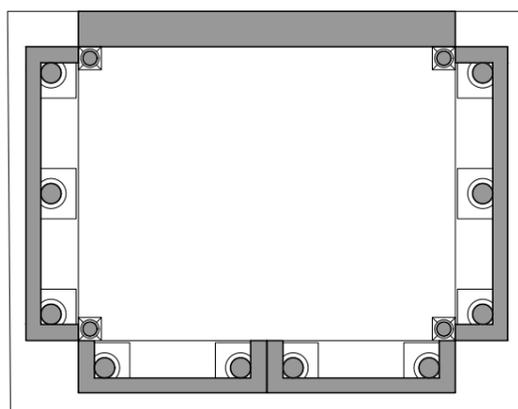
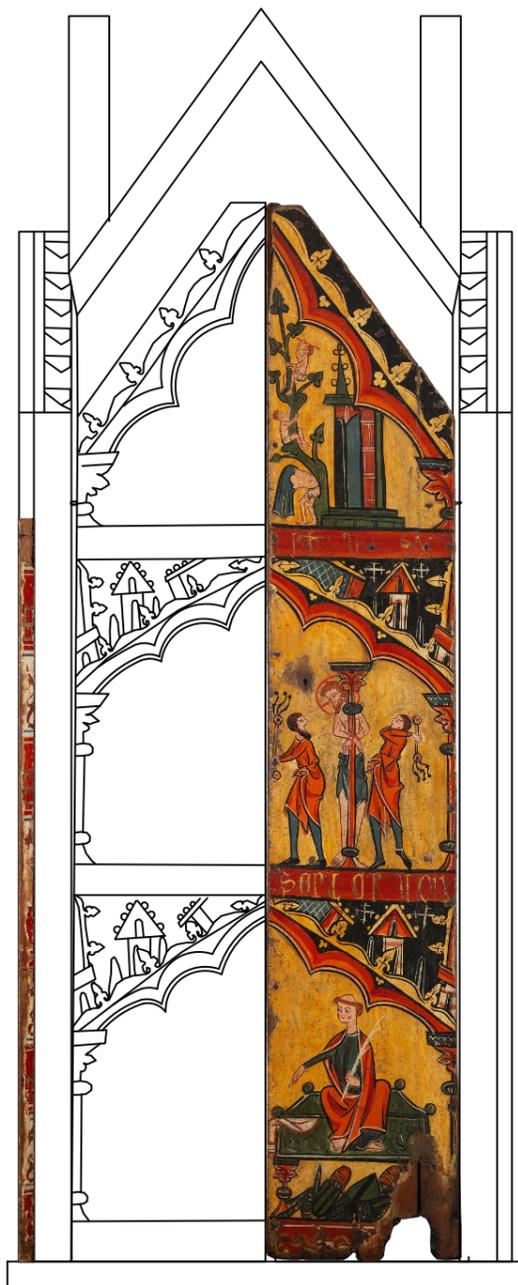
100

RETABLO WILDENSTEIN



REVERSO





COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO WILDENSTEIN



REVERSO (CERRADO)





COTAS EN CENTÍMETROS

RETABLO WILDENSTEIN



REVERSO (SECUENCIA ICONOGRÁFICA)



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