



**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 HAUPT I



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 Haupt I (retablos-tabernáculo de*
la Baja Edad Media en la Corona de Castilla, 32/38).
Valladolid, Universidad de Valladolid, 2021.

Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/46164>

RETABLO HAUPT I

Cronología: ca. 1330-40

Dedicación: San Juan Bautista

Procedencia: desconocida

Localización actual: Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie (núm. inv. Śr. 218)

Elementos conservados o conocidos:

- panel exterior izquierdo (incompleto), 105,2 x 21,5 cm (núm. inv. Śr. 218/3)
- panel interior izquierdo (incompleto), 91,7 x 34,1 cm (núm. inv. Śr. 218/2)
- panel interior derecho (incompleto), 91,8 x 33,3 cm (núm. inv. Śr. 218/1)

Decoración del anverso: pintura; escenas de la vida de San Juan Bautista

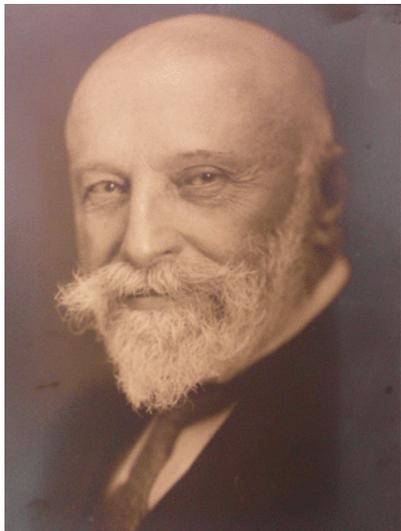
- panel exterior izquierdo: escena sin identificar; San Juan Bautista, parte de la escena de la *Vocación de los primeros apóstoles* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "[I]OANIS"); Salomé, parte de la escena del *Banquete de Herodes* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "DONZELA")
- panel interior izquierdo: Cristo, San Juan Evangelista y San Andrés, parte de la escena de la *Vocación de los primeros apóstoles* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "IHESUS APÓSTOLES"); Herodes, parte de la escena del *Banquete de Herodes y Presentación de la cabeza de San Juan Bautista* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "ERODES REINA")
- panel interior derecho: *Bautismo de Cristo* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "IOANIS IHESUS"); *Decapitación de San Juan Bautista* (inscripción en la banda de delimitación por la parte superior: "IOANIS")

Decoración del reverso: pintura; apóstoles y estrellas

- panel exterior izquierdo: *San Pablo*
- panel interior izquierdo: estrellas
- panel interior derecho: estrellas

- Bibliografía:** Ratkowska, Paulina (1970): "The Remains of an Altarpiece with the Legend of St John the Baptist: An Unpublished Work of the Franco-Gothic Style in the National Museum in Warsaw", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 11/1, pp. 1-18; Ratkowska, Paulina (1971): "Skrzydła kwadryptyku z legendą św. Jana Chrzciciela. Nieznany zabytek stylu franko-gotyckiego w Muzeum Narodowym w Warszawie", *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 15/1, pp. 313-348.
- La Chronique des Arts* (1971), suplemento a *La Gazette des Beaux-Arts*, 77/1224, p. 8.
- Wodzińska, Maria (1971): "Skrzydła kwadryptyku z legendą św. Jana Chrzciciela. Zagadnienia i przebieg prac konserwatorskich", *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 15/2, pp. 281-311.
- Dobrzeński, Tadeusz (1972): *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*. Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie, pp. 309-312 (núm. 115); Dobrzeński, Tadeusz (1977): *Catalogue of the Mediaeval Painting*. Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie, pp. 335-338 (núm. 115).
- Gutiérrez Baños, Fernando (2018): "Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media", *BSAA arte*, 84, p. 79 (núm. 29).
- 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. 73-74.
- 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 y 256 (núm. 32).
- Kroesen, Justin / Tångeberg, Peter (2021): *Helgonskåp: Medieval Tabernacle Shrines in Sweden and Europe*. Petersberg, Michael Imhof Verlag, pp. 101 y 219.

COMENTARIOS: Los paneles de este retablo y del que denominamos retablo Haupt II ingresaron en el Muzeum Narodowe w Warszawie en 1946, poco tiempo después de que finalizara la II Guerra Mundial, junto con un conjunto de piezas procedentes de la región de Silesia, sin que se sepa en qué momento o bajo qué circunstancias llegaron allí. En el reverso de los paneles interiores del retablo que ahora nos ocupa, aprovechando el espacio sin pintar de la huella de sus travesaños inferiores, está escrito: "aus Paris / angekauft durch Professor Haupt – Hannover" (de París / comprado a través del Profesor Haupt – Hannover). Esta inscripción identifica de manera indudable a su más antiguo adquirente conocido con el arquitecto y estudioso alemán Albrecht Haupt (1852-1932), por cuyo nombre designamos ambos retablos. Como se deduce de la inscripción, Haupt adquirió los paneles en el mercado anticuario parisino, pero ignoramos cuándo o con qué finalidad, pues no consta que él fuese coleccionista de arte (por otra parte, el empleo de la preposición "durch" invita a pensar que Haupt actuó, más bien, como agente o como intermediario). Haupt participó en la creación del Kunstgewerbemuseum de Hannover: ¿pudo adquirir estos paneles con destino a este museo? Entonces, se nos antoja ociosa la referencia a Hannover en la inscripción y, en cualquier caso, no hemos encontrado rastro alguno de esta posibilidad en el Museum August Kestner de Hannover, heredero del Kunstgewerbemuseum.



El arquitecto alemán Albrecht Haupt
(1852-1932)

Los tres paneles del retablo que ahora nos ocupa fueron restaurados ca. 1970 en el museo de Varsovia por Maria Wodzińska. La información fue la ocasión para que se publicase no solo un detallado informe de la misma, sino también un estudio histórico-artístico, francamente admirable, de Paulina Ratkowska, del que se hizo eco *La Chronique des Arts*. Los estudios de Wodzińska y de Ratkowska sirvieron de base para la posterior reseña del conjunto en el catálogo de pintura medieval del museo redactado por Tadeusz Dobrzeński. A pesar de contar con estudios sólidos y de calidad y de haber permanecido expuestos en la colección permanente del museo entre 1947 y 2012 (en la actualidad se encuentran en la reserva), estos paneles han sido completamente ignorados por la historiografía histórico-artística española. Tuvimos conocimiento de ellos en 2015 gracias a nuestra colega y amiga Rosa María Rodríguez Porto, que tuvo la oportunidad de visitar la reserva del museo, y hemos empezado a hacernos eco de ellos en distintas publicaciones a partir de 2018.

Por sus formas, por sus proporciones, por su desarrollo iconográfico y por los restos conservados de su sistema de articulación, los tres paneles conservados se identifican fácil e inequívocamente como los paneles exterior e interior izquierdos e interior derecho de un retablo-tabernáculo convencional dedicado a San Juan Bautista. Según Wodzińska, están fabricados en madera de haya. Cada panel consta de dos tablones de disposición vertical acoplados a unión viva reforzada mediante espigas de hierro que pudieron ser documentadas radiográficamente durante el proceso de restauración. La estructura de cada panel se cohesionaba mediante pares de travesaños que se disponían por el reverso,

de los que queda, únicamente, la huella del lugar en que estuvieron. Sobre esta estructura, en la que llama la atención el recurso a dos tablones incluso para un panel tan estrecho como el panel exterior izquierdo, se dispone la película pictórica, realizada al temple sobre una capa de preparación de yeso. Para el asiento de esta capa de preparación se dispusieron tiras de tela sobre las juntas de los tablones que forman cada panel, de las que aún se reconocen restos, cuya finalidad no es tanto reforzar las juntas como proporcionar un lecho adecuado para la capa de preparación, para que, de esta manera, no se vea afectada por las líneas de ruptura propias de las juntas. Las tiras de tela no existen sobre las huellas de los travesaños, lo que denuncia su finalidad y su correspondencia a la fase pictórica y no a la fase de carpintería. Con respecto a la película pictórica propiamente dicha, durante el proceso de restauración se tomaron imágenes infrarrojas de las escenas que muestran un dibujo subyacente limpio, firme y seguro, de una calidad de ejecución ciertamente notable (Wodzińska, 1971, il. 19). Del sistema de articulación de los paneles se han conservado, únicamente, la escarpia inferior del costado fuerte o sustentante del panel interior izquierdo y la argolla superior del costado débil o sustentado del panel exterior izquierdo (más restos de la escarpia inferior del costado fuerte o sustentante del panel interior derecho), pero las pérdidas de masa en el soporte denuncian la presencia de las piezas correspondientes en sus respectivos lugares. A la altura de la cadera izquierda del San Pablo del reverso del panel exterior izquierdo se aprecia el deterioro que indica dónde estaba la arandela que permitía el cierre del retablo.

Los tres paneles han sido recortados, habiéndose eliminado sus cumbreras (en el caso del panel exterior izquierdo, también una pequeña porción de su parte inferior, que estimamos en 2,6 cm). Estos recortes se relacionan, sin duda, con el uso secundario que se diera a los paneles, del que también dan testimonio numerosos agujeros de clavos. Por fortuna, en el panel exterior izquierdo se conservó una pequeña porción de su registro superior, correspondiente al nivel de las cumbreras, en la que, mediante la pintura, se marca la inclinación de la vertiente de la cumbrera, lo que permite reconstruir fidedignamente su forma y, por extensión, la de todo el retablo.

Cuando el retablo se encontraba abierto, el anverso de sus paneles mostraba un amplio ciclo de la vida de San Juan Bautista que acompañaría la perdida imagen de este santo, titular del retablo, que se encontraría alojada en el baldaquino central. Este ciclo es uno de los más completos que nos ha legado el arte castellano de los siglos XIII y XIV, relacionable, por extensión, con los que se encuentran en la puerta de San Juan Bautista de la catedral de León, de ca. 1275-85, en el retablo de procedencia desconocida que perteneció a la colección Várez Fisa, del último cuarto del siglo XIII, que se exhibe actualmente en el Museo Nacional del Prado, o en uno de los murales del coro del convento de Santa Clara de Toro, de mediados del siglo XIV, que se exhiben actualmente en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de la misma localidad, si bien la diversidad de formato, de soporte y de

técnica entre todos estos ciclos dificulta las comparaciones entre ellos.

El programa iconográfico se desarrollaba a lo largo de los tres registros que componían originalmente el retablo: el registro superior, correspondiente al nivel de las cumbreras, del que solo subsiste un ínfimo vestigio en el panel exterior izquierdo (suficiente, en cualquier caso, para afirmar el carácter iconográfico de las cumbreras) y los registros intermedio e inferior, íntegramente conservados (con la obvia excepción del perdido panel exterior derecho, sobre cuyas representaciones, no obstante, se pueden hacer propuestas razonadas). Se aprecia una ordenación general del programa iconográfico en la que el registro superior estaría dedicado a los episodios iniciales de la vida de San Juan Bautista, el registro intermedio estaría dedicado a su ministerio y a su relación con Cristo y el registro inferior estaría dedicado a su pasión y muerte. Los registros se separan mediante bandas de color rojo sobre las que se disponen inscripciones de color amarillo en escritura gótica mayúscula que se refieren a las representaciones que se encuentran debajo. Estas inscripciones, transcritas correctamente por Ratkowska, se limitan a destacar a algunos de los personajes o grupos de personajes que se encuentran debajo, bien sea mediante identificaciones concretas, bien sea mediante identificaciones genéricas. Llamen la atención por su caótica mezcla de formas latinas (*Ihesus*) y castellanas (*apóstoles, donzela, reina*), con palabras que no pertenecen claramente ni a una ni a otra lengua, como el *Ioanis* con que se identifica a Juan, que no es ni el *Iohannes* latino ni el *Iohán* castellano del periodo. Inscripciones de estas características (lacónicas, lingüísticamente defectuosas y apenas compensadas en relación con el espacio disponible para su desarrollo) se encuentran, asimismo, en el retablo Wildenstein y el retablo de procedencia desconocida dedicado a San Cristóbal del Museo Nacional del Prado, ambos de finales del siglo XIII y relacionados con el territorio de la diócesis medieval de Calahorra y La Calzada. El registro inferior queda delimitado por su parte inferior mediante una banda de color azul sobre la que se disponen eses enlazadas de color amarillo. Este motivo decorativo, con diferentes combinaciones cromáticas, se encuentra, asimismo, en el mencionado retablo Wildenstein y en el retablo de Arana I, también de finales del siglo XIII y relacionado con el territorio de la diócesis medieval de Calahorra y La Calzada, y más adelante, dentro, aún, de este ámbito territorial, se encuentra de nuevo en el baldaquino del retablo de Villamanca, pero se trata, en cualquier caso, de un motivo muy básico que se puede encontrar en otros contextos geográficos y cronológicos.

En los registros así definidos, las escenas se desarrollan sin ningún marco arquitectónico que las albergue y que las articule, extendiéndose sin solución de continuidad entre paneles contiguos, lo cual, a estas alturas, resultan excepcional, pues los restantes casos conocidos de este sistema de presentación del programa iconográfico son ya del siglo XV, momento en que se convierte en norma. De esta manera, las escenas se suceden en un *continuum* a manera de friso corrido en el

que la sucesión de los episodios no siempre se ajusta a un estricto orden cronológico. Por lo tanto, aun cuando se trata de un retablo en el que la lectura se haría de arriba abajo por registros, no existe, en cada uno de ellos, un estricto orden de lectura de izquierda a derecha o de derecha a izquierda (o, en su conjunto, bustrófedon). De hecho, como veremos, en el registro intermedio la primera escena desde el punto de vista de la narración se sitúa en el ala derecha y en el registro inferior las escenas se encabalgan y se intercalan, pasando del ala izquierda al ala derecha y viceversa. No obstante, la imagen abigarrada que resulta de la ausencia de marcos arquitectónicos y de la manera en que se suceden las escenas se ve clarificada por la economía en el número de personajes representados (quince en lo conservado) y, sobre todo, por la manera constante de representar al protagonista del programa iconográfico: en efecto, San Juan Bautista viste en todas sus representaciones una especie de tabardo de color azul con envés de color rojo, mientras que los personajes restantes visten prendas cuyos colores se ajustan a los principios de alternancia cromática propios de la pintura de estilo gótico lineal.

El fondo sobre el que se presentan las escenas es una superficie de plata que, en origen, debió de tener una apariencia dorada gracias a la corladura. Esta superficie está 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 grupos de cinco puntos diseñan un motivo vagamente floral. La factura de estos motivos es especialmente descuidada, como se pone de manifiesto en la irregularidad extrema de los cuadriláteros o en cómo las líneas que los definen invaden el campo de las figuras e, incluso, de las bandas de separación de los sucesivos registros (en efecto, se aprecia que la superficie de los fondos fue trabajada después de que se realizasen la delimitación de los sucesivos registros y el dibujo de las escenas que se desarrollan en ellos, pero no se tuvo el más mínimo cuidado en no invadir estos elementos). Se trata de motivos recurrentes y banales, que se encuentran en distintos formatos de pintura sobre tabla a lo largo de todo el periodo, pero su ejecución está más próxima a los ejemplos más antiguos (por ejemplo, anverso del retablo Wildenstein) que a los ejemplos más modernos (por ejemplo, anverso del retablo de Arana II), donde los cuadriláteros son más pequeños y más regulares y el motivo de su interior es más explícitamente floral.

Según se ha indicado, del registro superior, que estaría dedicado a los episodios iniciales de la vida de San Juan Bautista, subsiste, únicamente, un resto ínfimo en el panel exterior izquierdo para el que no es posible ofrecer una propuesta de identificación segura. La presencia de un suelo agreste y de una figura arrodillada invita a pensar en la representación de *San Juan Bautista en el desierto*, si es que estamos dispuestos a identificar la figura arrodillada con el Precursor tal y como se le representa en el resto de las escenas (su vestidura azul así lo sugiere, pero no se puede asegurar que sea idéntica a la que viste el santo en otras escenas).

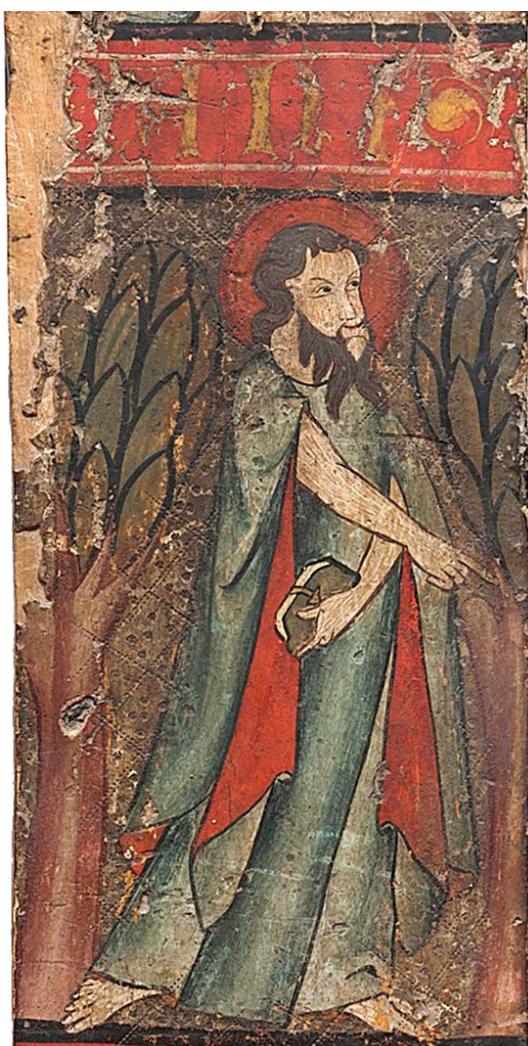


Bautismo de Cristo.

Foto: Muzeum Narodowe w Warszawie

En el registro intermedio, dedicado al ministerio de San Juan Bautista y a su relación con Cristo, se representan el *Bautismo de Cristo* en el panel interior derecho y la *Vocación de los primeros apóstoles* en los paneles exterior e interior izquierdos. En el perdido panel exterior derecho pudieron representarse figuras que completasen cualesquiera de las dos escenas conservadas. En el *Bautismo de Cristo* vemos, de izquierda a derecha, a San Juan Bautista, a Cristo y a un ángel que sostiene la túnica de Cristo. San Juan Bautista, de pie, vierte el agua bautismal sobre la cabeza de Cristo con un jarro que sostiene boca abajo con su mano izquierda y bendice a Cristo con su mano derecha. Cristo, metido hasta la cintura en las aguas del Jordán, representado como una estilizada campana (de acuerdo, como señalara Ratkowska, con la fórmula iconográfica primitiva que Millet denominara *capadocia*), se encoge mientras recibe el agua bautismal y realiza vívidos gestos con sus brazos, interpretados agudamente por Ratkowska como reminiscentes de aquellas representaciones en que Cristo cubría su desnudez. Solo su brazo derecho parece responder a esta tradición, pues su brazo izquierdo parece amagar, más bien, un gesto de bendición (impropio con este brazo), según

fórmulas frecuentes en el arte bizantino. Excepcionalmente, el nimbo de Cristo no es crucífero. Finalmente, el ángel, descalzo y carente de nimbo, contempla la escena mientras sostiene con ambas manos la túnica de Cristo. Llama la atención su ala derecha desplegada, particularmente próxima a la del ángel que, situado, en este caso, a la izquierda de la composición, cumple idéntico cometido en la bien conocida puerta del claustro de la catedral de Burgos, de ca. 1269, cuyo tema principal es el *Bautismo de Cristo*. Ratkowska llamó la atención sobre la ausencia en esta escena de la paloma del Espíritu Santo, pero existen paralelos en obras castellanas más o menos contemporáneas (puerta de San Juan Bautista de la catedral de León y pinturas murales del claustro del convento de la Concepción Francisca de Toledo). La escena de la *Vocación de los primeros apóstoles*, identificada sagazmente por Ratkowska, sigue el relato de Jn 1, 35-40 en lugar del

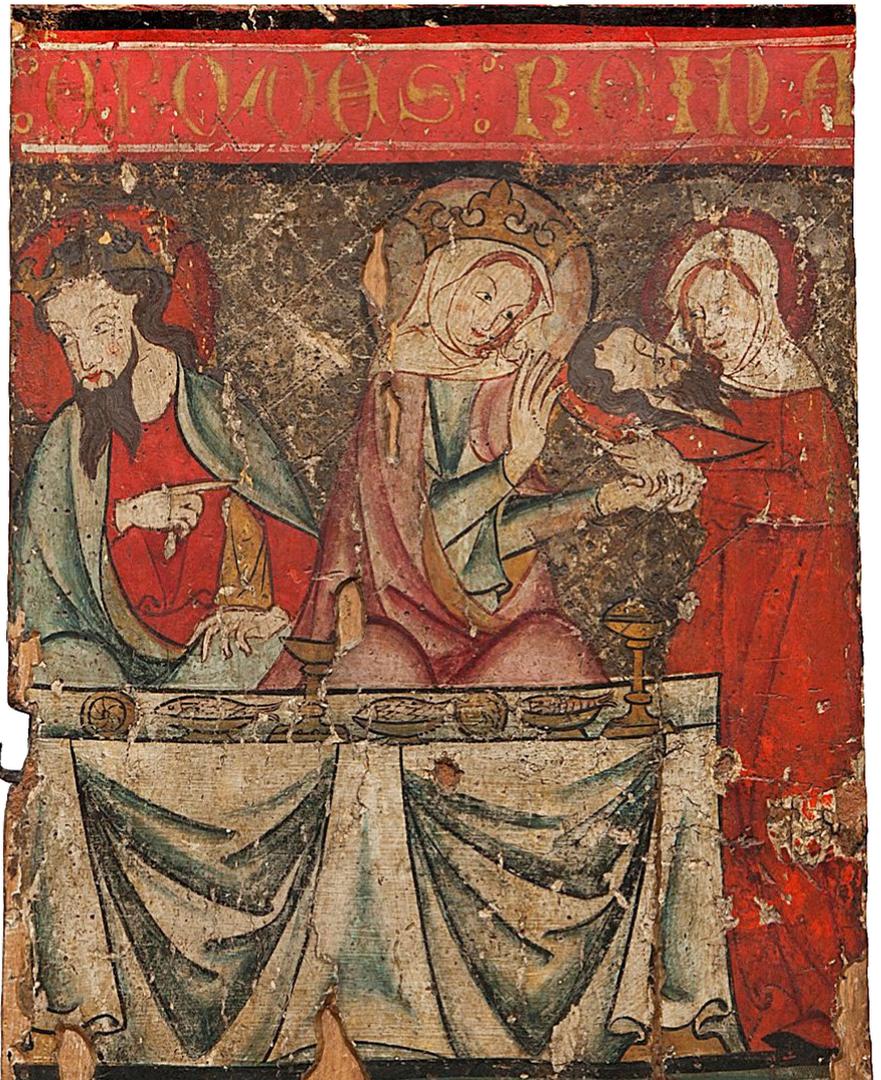


Vocación de los primeros apóstoles.
Fotos: Muzeum Narodowe w Warszawie

relato de Mt 4, 18-22 o de Mc 1, 16-20 que se sigue en ciclos castellanos dedicados a San Pedro o a San Andrés, sin duda porque solo la versión de Juan concede un papel a San Juan Bautista en este episodio, que sigue, además, a Jn 1, 32-34, en el que la hermenéutica bíblica siempre vio una velada alusión al bautismo de Cristo. De hecho, las dos escenas se encontrarían asociadas en la anteriormente mencionada puerta del claustro de la catedral de Burgos, si atendemos la prudente propuesta de 1935 de Deknatel ("The Thirteenth-

century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and Leon", *The Art Bulletin*, 17, p. 304, n. 147). En el retablo Haupt I vemos, de izquierda a derecha, a San Juan Bautista entre dos árboles (para significar que continúa su ministerio en el desierto), sosteniendo un libro con su mano izquierda y señalando con su mano derecha, y, ya en el panel interior izquierdo, a Cristo, sosteniendo un libro con su mano izquierda y correspondiendo al gesto de San Juan Bautista con un gesto de bendición, y a dos apóstoles, que, descalzos, al igual que el resto de personajes de la escena, replican atributo y gesto de Cristo mientras intercambian miradas. El primero de ellos, joven, imberbe y tonsurado, está perfectamente caracterizado y se identifica con San Juan Evangelista. El segundo de ellos, atendiendo a la fuente bíblica, debe de ser San Andrés. Los cuatro personajes están nimbados (Cristo con nimbo crucífero).

En el registro inferior, dedicado a la pasión y muerte de San Juan Bautista, las escenas se encabalgan y se intercalan sin atender a un estricto orden cronológico en la sucesión de los acontecimientos, primando, en cambio, en su sucesión, criterios compositivos, lo cual dota a este registro de un especial dinamismo y atractivo visuales. En efecto, de



*Banquete de Herodes / Presentación
de la cabeza de San Juan Bautista.*
Fotos: Muzeum Narodowe w Warszawie

izquierda a derecha se suceden las escenas del *Banquete de Herodes* (panel exterior izquierdo y mitad izquierda del panel interior izquierdo), de la *Presentación de la cabeza de San Juan Bautista* (mitad derecha del panel interior izquierdo) y de la *Decapitación de San Juan Bautista* (panel interior derecho), que, en rigor, debería intercalarse entre las dos primeras escenas. Para el perdido panel exterior derecho cabe proponer, o bien una representación de la fortaleza de Maqueronte en que estuvo preso San Juan Bautista (que, de esta manera, completaría la escena de la *Decapitación de San Juan Bautista*), o bien, incluso, la representación de *San Juan Bautista en prisión*, que, en ese caso, sería la primera escena del ciclo desde un punto de vista estrictamente cronológico. No existe, pues, un orden preciso de lectura de estas escenas, sino que prima la idea de friso corrido. En este caso, nuestra interpretación de las escenas difiere ligeramente de la planteada por Ratkowska, pues la estudiosa polaca identificó, únicamente, dos escenas (*Banquete de Herodes* y *Decapitación de San Juan Bautista*) y se refirió, simplemente, como muchacha a la Salomé representada a modo de juglaresa. Siguiendo el orden cronológico de sucesión de los acontecimientos, la primera escena (*Banquete de Herodes*) muestra, a la izquierda, a Salomé (panel exterior izquierdo), danzando para complacer a su padrastro Herodes, y, a la derecha, a este (mitad izquierda del panel interior izquierdo), sentado a la mesa del banquete ofrecido con motivo de su cumpleaños. Herodes contempla a Salomé y, al señalar con su mano derecha hacia las escenas que discurren a la derecha, anticipándose al desarrollo de las mismas, muestra su disposición a satisfacer la funesta petición planteada como premio por Salomé. Llama poderosamente la atención que Herodes, al igual que Herodías y que Salomé en la escena de la *Presentación de la cabeza de San Juan Bautista*, se muestre nimbado, siendo todos ellos personajes de connotaciones fuertemente negativas. Ratkowska piensa que estos nimbos pretendían resaltar la dignidad real de estos personajes. En el caso de la Salomé danzante del panel exterior izquierdo llama la atención que, al igual que en las dos escenas sucesivas, se la muestre cubierta con una toca en lugar de "en cabellos", como corresponde a una muchacha de su edad y condición y como se la representa en otros ciclos. Su identificación con la hija de Herodías y no con una simple muchacha, como planteara Ratkowska, está asegurada no solo por el papel que desempeña en la escena que nos ocupa, sino también por su idéntica representación en las escenas sucesivas de la *Decapitación de San Juan Bautista* y de la *Presentación de la cabeza de San Juan Bautista*, aunque en esta su vestido sea de otro color para mantener el principio de alternancia rítmica de colores propio del estilo gótico lineal. Salomé, a las puertas, abiertas, de una construcción gótica que debemos entender como una representación estilizada del palacio de Herodes, acompaña su danza, expresada mediante su graciosa incurvación, con una vihuela de arco, representada con notable nivel de detalle. De esta manera, Salomé se convierte en una juglaresa comparable a la que en fechas muy próximas pintó Juan Oliver con un plus de calidad en el mural del refectorio de la catedral de Pamplona, datado en 1335.



Decapitación de San Juan Bautista.
Foto: Muzeum Narodowe w Warszawie

La *Decapitación de San Juan Bautista* (panel interior derecho) muestra, en el centro, al Precursor, arrodillado, entre Salomé, a la izquierda, que, con una bandeja en la mano, está presta a recoger su cabeza, y el esbirro que, a la derecha, se dispone a descargar sobre él el golpe de espada que acabará con su vida. En este episodio, recurriendo, de nuevo, a la anticipación, se muestra ya en el cuello de San Juan Bautista la herida del golpe de espada que está a punto de producirse. Destaca, especialmente, la figura del esbirro, no tanto por la cuidada representación de sus zapatos como por su pose artificiosa y dinámica, con la que el anónimo artista pretendió dar respuesta al reto de representar el cuerpo humano ejecutando un movimiento rápido y violento: no es la suya una respuesta original, pues se advierte fácilmente que nuestro artista está empleando el mismo modelo que se siguió en las escenas de la *Decapitación de San Román* del retablo de Quintanar de Rioja y de la *Matanza de los Inocentes* del retablo de Castildelgado, el cual, a su vez, puede rastrearse en otras obras. En la escena que ahora nos ocupa, la disposición del esbirro a la derecha de la composición obligó a voltear horizontalmente el prototipo, con lo que, de manera inusual, el esbirro empuña la espada con su mano izquierda, mientras

que la escasa altura del registro que acoge la escena obligó a situar la espada por debajo de la cabeza del esbirro (resolviendo de manera poco satisfactoria la posición de su brazo izquierdo), con lo que, de manera extraña, parece que el esbirro se dispusiera a estoquear más que a golpear el cuello del Bautista. Resulta, cuando menos, extravagante que el esbirro sostenga la cabeza de su víctima cogiéndola por el nimbo: en una escena de decapitación como esta, lo normal es que el verdugo la sujete firmemente, como ocurre en la *Decapitación de San Román* del retablo de Quintanar de Rioja, o la agarre por los pelos, como ocurre en la *Decapitación de San Juan Bautista* y en la *Decapitación de Santa Catalina* de las pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Toro, o, eventualmente, por el tocado que, en su caso, porte, como ocurre en la *Decapitación de San Blas* del retablo de San Cristóbal del Museo Nacional del Prado. La *Presentación de la cabeza de San Juan Bautista* (mitad derecha del panel interior izquierdo) muestra, a la izquierda, a Herodías, sentada a la mesa del banquete de Herodes (que, en consecuencia, sirve para dos episodios distintos), y, a la derecha, a Salomé, que se aproxima desde la derecha, enlazando visualmente con el episodio de la decapitación de San Juan Bautista que se representa en el ala opuesta del retablo. Herodías recoge complacida la bandeja con la cabeza del Precursor que le ofrece Salomé.



San Pablo

Foto: Muzeum Narodowe w Warszawie

Cuando el retablo se encontraba cerrado mostraba, en su frente, las figuras de San Pedro y de San Pablo, en el espacio acotado por los travesaños, y, en sus costados, estrellas de color amarillo sobre fondo de color rojo granate (decoración esta que encontramos, asimismo, en su frente, por encima y por debajo de los travesaños). La representación en el frente de los príncipes de los apóstoles es la más frecuente en los retablos-tabernáculo castellanos con decoración figurativa en sus reversos, documentándose en ocho casos (retablos de Arana I, Astudillo I, Los Balbases, Olano y Pangua y retablos de procedencia desconocida denominados convencionalmente Haupt I, Haupt II y Chiale). En el caso que ahora nos ocupa, habiéndose conservado, únicamente, uno de los paneles exteriores (el izquierdo), tenemos, únicamente, a un apóstol: en este caso, *San Pablo* (como en los retablos de Arana I, Pangua y Haupt II), que ocupa la posición preferente en la que, en principio, esperaríamos encontrar a San Pedro. La figura de San Pablo se presenta sobre un fondo amarillo que no es sino una versión más económica de los fondos dorados del anverso, conforme, por otra parte, con el contraste que siempre se produce en los retablos-tabernáculo entre el tratamiento más suntuoso del interior y el tratamiento más austero del exterior. Carente de nimbo, llama la atención su pose extraordinariamente artificiosa, pues se incurva de manera forzada a la altura de sus caderas, balanceando su cuerpo gracias a la posición de sus brazos: con el derecho sostiene la espada que es su atributo más característico mientras alza el izquierdo en un gesto casi declamatorio.

Pese a la descontextualización extrema del retablo, recuperado en Silesia en el complejo contexto posterior a

la II Guerra Mundial, sus inscripciones dejaban claro que se trataba de un retablo castellano. Pertenece, formalmente, a la etapa de plenitud del estilo gótico lineal, dominante durante buena parte del siglo XIV, como se pone de manifiesto en el tratamiento de la línea, mucho más cursivo y elegante, liberado del cierto agarrotamiento del periodo anterior (representado, por ejemplo, por los retablos-tabernáculo del Maestro de Arana), y en el tratamiento del color, en el que los distintos tonos se aclaran y se matizan (con la excepción del color rojo, que mantiene sus cualidades esmaltadas). El empleo del color responde a los estándares del estilo gótico lineal: limitado número de colores que se usan no tanto con una finalidad descriptiva, aunque en ningún caso podamos calificar su empleo de arbitrario, como con una finalidad plástica, buscando, ante todo, la alternancia rítmica de colores. Así, por ejemplo, en el registro inferior del ala izquierda (escenas del *Banquete de Herodes* y de la *Presentación de la cabeza de San Juan Bautista*) se suceden, de izquierda a derecha, la túnica rosa de Salomé, la túnica roja con manto azul de Herodes, la túnica azul con manto rosa de Herodías y la túnica roja de Salomé, a la que no importa vestir ahora con un color diferente. Los nimbos también participan de este juego de alternancias cromáticas, de manera que, en el ejemplo propuesto, al nimbo rojo de Herodes le sucede el nimbo amarillo de Herodías. El tratamiento del espacio responde, asimismo, a los estándares del estilo gótico lineal: se reduce al primer término, sucediéndose en él, a manera de friso, las figuras que componen las sucesivas escenas de la vida de San Juan Bautista, las cuales destacan sobre un fondo abstracto, carente de referencias ambientales. Llama la atención, no obstante, el tratamiento de la mesa del *Banquete de Herodes / Presentación de la cabeza de San Juan Bautista*, donde el anónimo artista parece querer trascender las convenciones de este estilo en aras de una representación más naturalista, pues ya no representa cenitalmente el tablero de la mesa.

En busca de referentes formales precisos, Ratkowska invocó obras como el volumen escurialense de la denominada por Rodríguez Porto *Estoria de la Biblia* (San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca, ms. i-I-2), de ca. 1339, o como el *Libro de la cofradía de Santiago* (Burgos, Archivo Municipal de Burgos), cuyo núcleo inicial data de 1338, y sugirió conexiones tanto formales como iconográficas con obras italianas como un manuscrito iluminado de las *Meditationes vitae Christi* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. ital. 115), que se cree confeccionado en Pisa ca. 1340-50, lo que le llevó a proponer que una obra de estas características debió de ser conocida en Castilla. Estamos especialmente de acuerdo con la comparación con el *Libro de la cofradía de Santiago*, pues entendemos que los puntos de contacto con la *Estoria de la Biblia*, existentes, ciertamente, o bien son genéricos, de época (no de filiación estilística precisa), o bien responden al empleo de modelos de amplia difusión. En cambio, la relación con el *Libro de la cofradía de Santiago* es particularmente estrecha. La cabeza de Herodes del retablo Haupt I hermana con prácticamente cualquiera de las cabezas de caballeros representados en el manuscrito burgalés, no solo por la barba

bífida o por la melena larga que cae sobre la nunca en que hiciera hincapié Ratkowska, sino también por la singular forma en que se presentan rasuradas las patillas, haciendo de la barba una pieza independiente, o por la manera de representar la boca, menuda y con el rictus hacia abajo. Quizás no se puede hablar de identidad de taller, pero sí, desde luego, de identidad de modelos. Son válidas, asimismo, las analogías que estableció Ratkowska entre el San Juan Bautista de la *Decapitación de San Juan Bautista* del retablo Haupt I y el San Juan Evangelista del *Juicio final* del fol. 14r del *Libro de la cofradía de Santiago*, donde se aprecia un concepto estilístico similar al de los paneles que nos ocupan en lo que se refiere al tratamiento del dibujo y del color, si bien este es mucho más fino y elaborado en el manuscrito. Los vínculos del retablo Haupt I con Burgos van más allá del *Libro de la cofradía de Santiago*. También relacionan los paneles actualmente en Varsovia con Burgos (aunque, en este caso, con obras anteriores) la cabeza de Cristo en el *Bautismo de Cristo* y, desde un punto de vista meramente iconográfico, la asociación de las escenas del *Bautismo de Cristo* y de la *Vocación de los primeros apóstoles*. La cabeza, con su característico contorno abombado por la parte superior, recuerda a los paneles del sepulcro de don Sancho Sánchez Carrillo en la ermita de San Andrés de Mahamud (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya), de ca. 1295, donde se constata un tipo humano enraizado en la miniatura inglesa de la segunda mitad del siglo XIII que mantiene su vigencia en obras burgalesas del siglo XIV. La asociación de las escenas del *Bautismo de Cristo* y de la *Vocación de los primeros apóstoles* tiene un precedente claro y prestigioso en la puerta del claustro de la catedral de Burgos, de ca. 1269, si bien esta no basta para explicar todas las características de su desarrollo en el retablo que nos ocupa. Otras de las características del retablo Haupt I se relacionan, si no con Burgos, donde nuestro conocimiento de testimonios pictóricos de este periodo es limitado, cuando menos con el área de influencia de Burgos, especialmente intensa en el sector nororiental de la Corona de Castilla, como ponen de manifiesto los mejor conocidos testimonios escultóricos. Ya se ha comentado la relación existente entre el esbirro de la *Decapitación de San Juan Bautista* y el esbirro de la *Decapitación de San Román* del retablo de Quintanar de Rioja, que, no obstante, puede deberse al empleo de un modelo de amplia difusión constatado, asimismo, en el volumen escurialense de la *Estoria de la Biblia*. Cabe insistir aquí en la comunidad de concepto epigráfico entre las inscripciones del retablo Haupt I y las inscripciones de los retablos Wildenstein y de San Cristóbal del Museo Nacional del Prado y en la identidad de motivos decorativos entre el retablo Haupt I y los retablos Wildenstein y de Arana I (eses enlazadas) y de forma característica de diseñar los pies entre el retablo Haupt I y los retablos Wildenstein y de Arana I (y, puntualmente, de San Cristóbal del Museo Nacional del Prado). Estas obras se encuentran en o proceden de la diócesis medieval de Calahorra y La Calzada. En este contexto, se podría tener la tentación de pensar que el retablo de Pangua, del que solo se conserva el

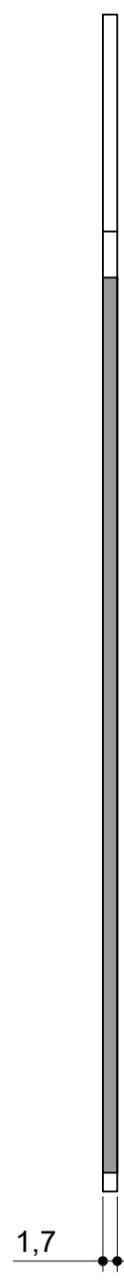
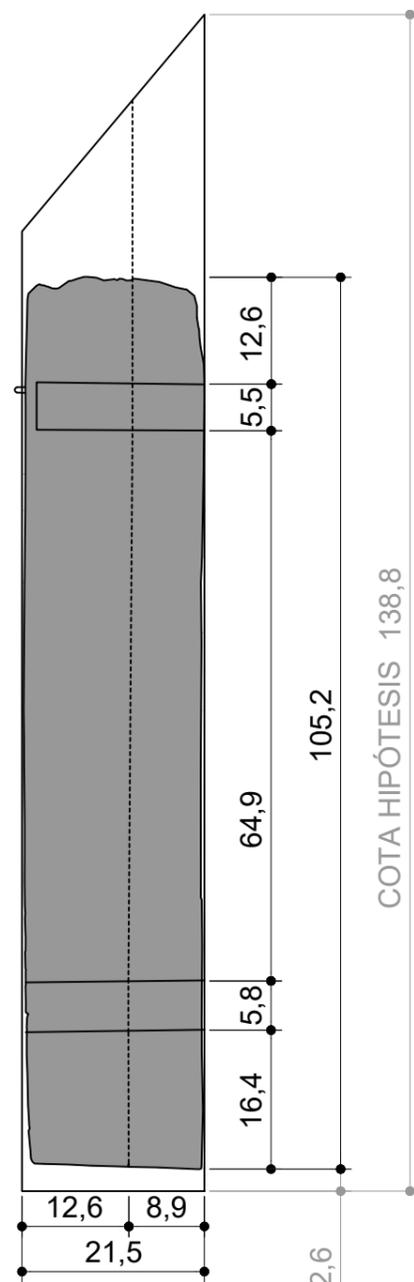
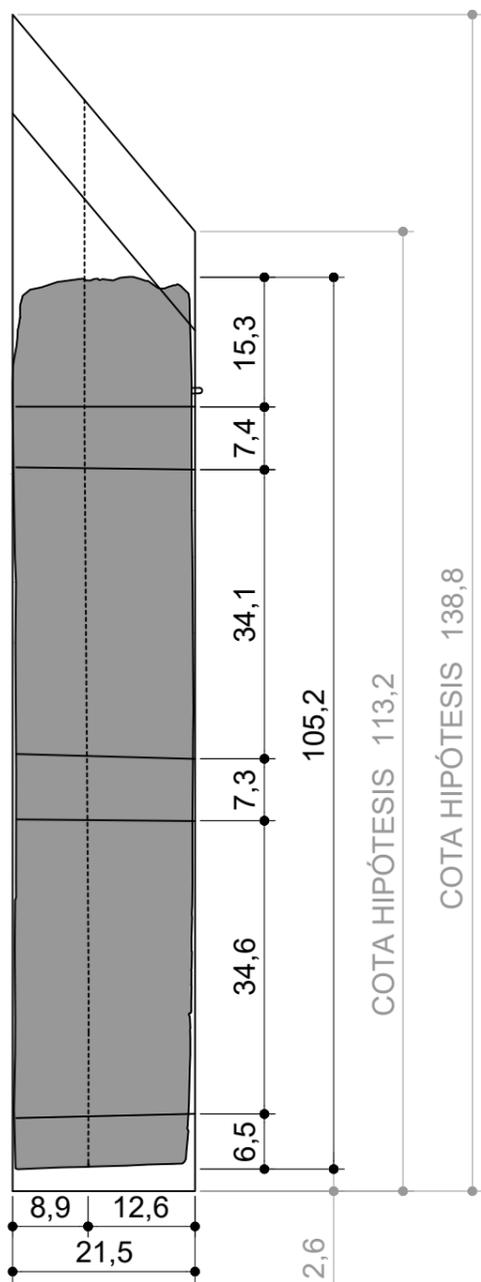
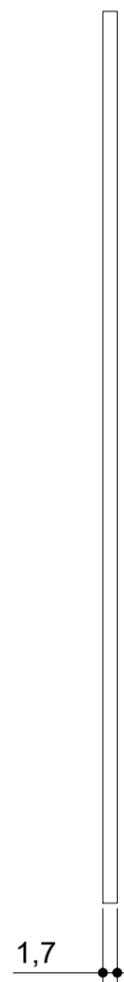
panel exterior derecho con la representación de San Pedro en su reverso, es el panel que falta del retablo Haupt I, para el que, de esta manera, se podría proponer una procedencia. Pese a cierta comunidad estilística e iconográfica, existen no pocas diferencias que invitan a desestimar la posibilidad de que el retablo Haupt I pudiera ser, en realidad, el grueso del retablo de Pangua, cosa que el análisis gráfico y estructural tampoco avala (por ejemplo, la arandela conservada en el costado débil o sustentado del único panel conocido del retablo de Pangua está a una altura incompatible con la de su homóloga del retablo Haupt I).

Estos referentes permiten situar la producción del retablo Haupt I en Burgos o en su inmediata área de influencia dentro de una cronología de ca. 1330-40 (coincidente, sustancialmente, con la propuesta por Ratkowska y asumida por Dobrzeniecki de segundo cuarto del siglo XIV), pues sus paralelos más cercanos datan de esa época (*Libro de la cofradía de Santiago*, de 1338, sin olvidar en este momento el mural del refectorio de la catedral de Pamplona, de 1335) y son más las características que lo vinculan con obras anteriores (sepulcro de Mahamud, retablos Wildenstein, de Arana I y de San Cristóbal del Museo Nacional de Prado) que con obras posteriores. Ratkowska apreció en él posibles acentos italianizantes que lo situarían a la vanguardia de la recepción de sugerencias italianas en la Corona de Castilla, que Rodríguez Porto ha adelantado agudamente a la década de 1330 a partir del estudio de la mencionada *Estoria de la Biblia*. Ratkowska apeló al mundo italiano en términos textuales, formales e iconográficos partiendo de las *Meditationes vitae Christi* y del manuscrito iluminado de esta obra conservado en París, llegando, incluso, a plantear que un manuscrito de estas características pudo ser conocido en Castilla. Pero este manuscrito sería, en el mejor de los casos, contemporáneo del retablo Haupt I. Creo, por tanto, que debemos rechazar la posibilidad de que un manuscrito así esté detrás de ciertas características singulares del retablo Haupt I. Sin embargo, es cierto que la escena de la *Vocación de los apóstoles* se desarrolla en este retablo de una forma mucho más próxima a los prototipos italianos que su posible referente local en la puerta del claustro de la catedral de Burgos, lo que invita a pensar que algún modelo italiano pudo estar a disposición del anónimo artista que creó el retablo que nos ocupa, exponente extraordinario no solo del tipo de retablo-tabernáculo, sino también, en general, de la pintura castellana de estilo gótico lineal del siglo XIV que contribuye a ir perfilando mejor lo que debió de ser la pintura del foco burgalés.

Agradecimientos: Agradecemos a Rosa María Rodríguez Porto, investigadora de la Universidad de Santiago de Compostela, el habernos dado a conocer este retablo-tabernáculo. Asimismo, agradecemos a las conservadoras del Muzeum Narodowe w Warszawie Zofia Herman y Małgorzata Kochanowska las facilidades dadas para el acceso y estudio de la obra y a Gundela Lemke, responsable de la Sammlung Albrecht Haupt, custodiada en la Technische Informationsbibliothek de Hannover, y a Sally Schöne, conservadora del Museum August Kestner de Hannover, la información facilitada sobre Albrecht Haupt y sus actividades.

RETABLO HAUPT I

ANÁLISIS GRÁFICO Y RECREACIÓN



COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO HAUPT I

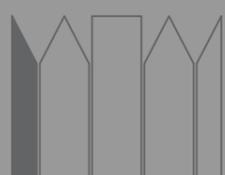
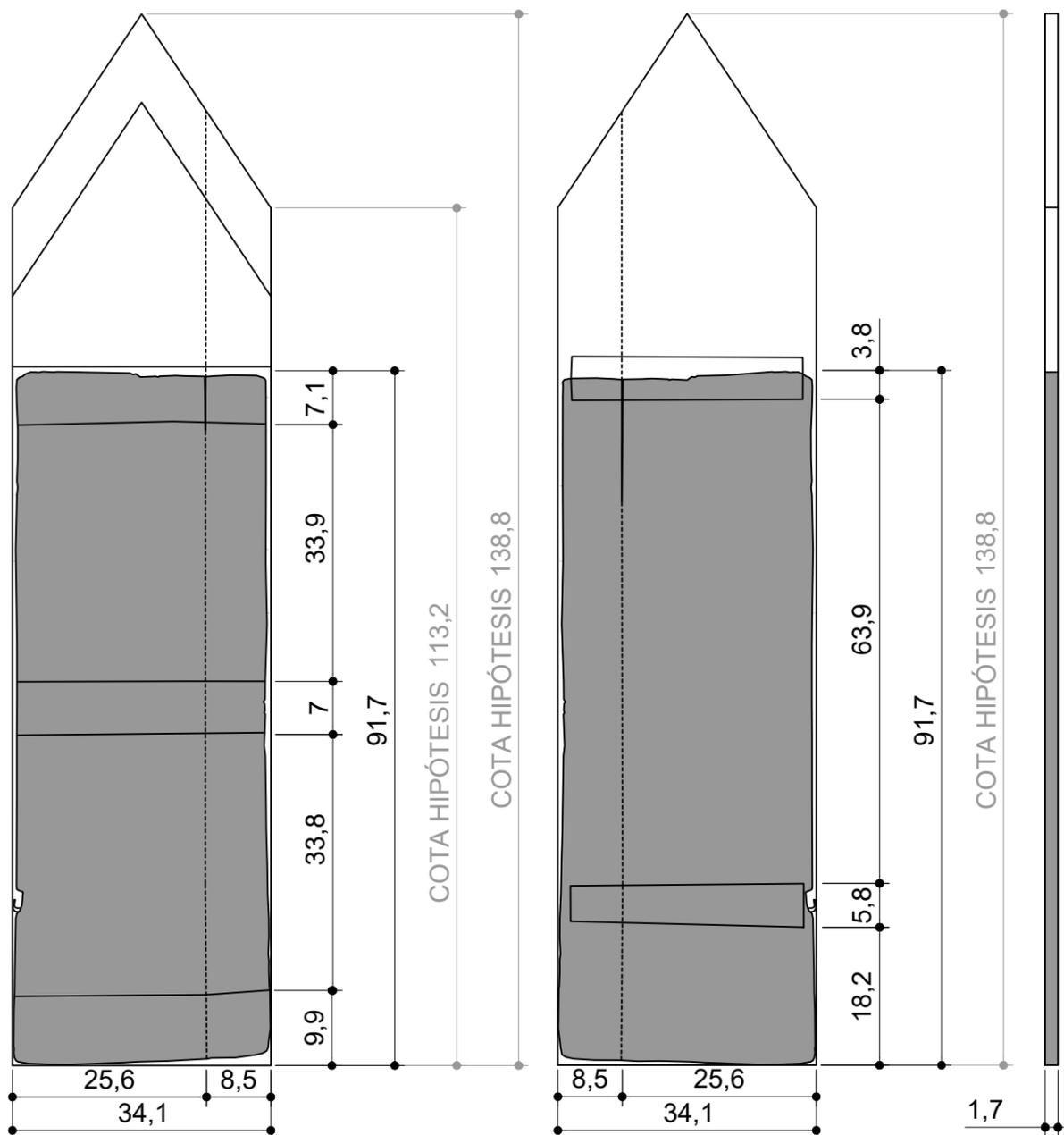


TABLA A

ALZADOS FOTOGRÁFICOS ANVERSO | REVERSO | LATERAL
ALZADOS ACOTADOS





COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

100

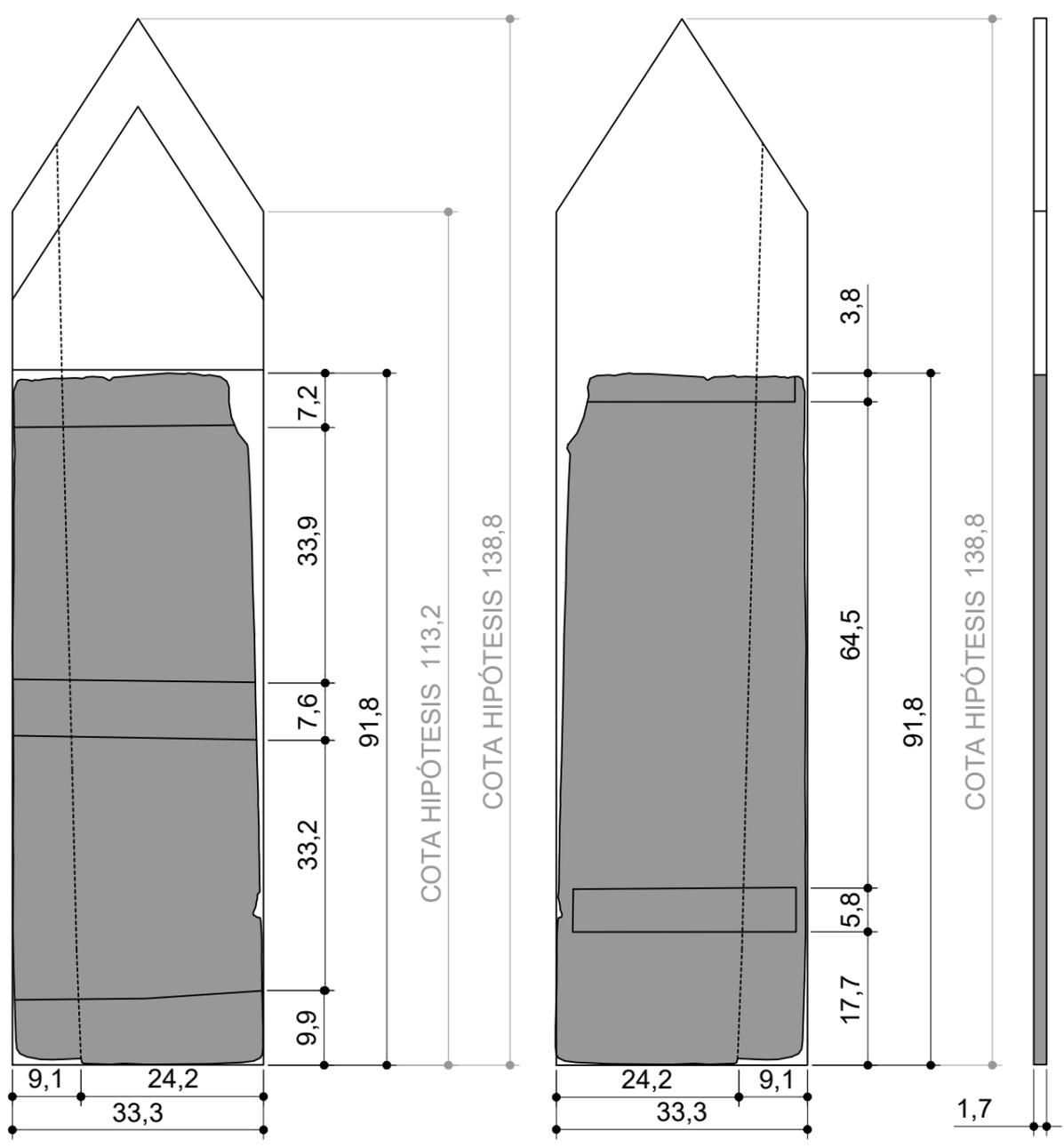
RETABLO HAUPT I



TABLA B

ALZADOS FOTOGRÁFICOS ANVERSO | REVERSO | LATERAL
ALZADOS ACOTADOS





COTAS EN CENTÍMETROS



RETABLO HAUPT I

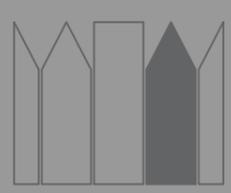
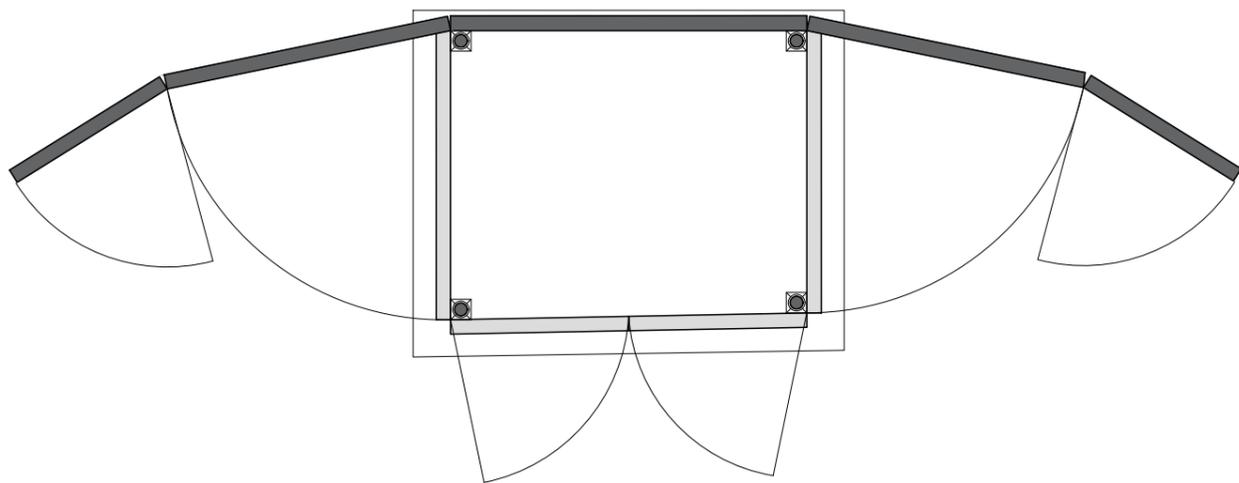


TABLA C
 ALZADOS FOTOGRÁFICOS ANVERSO | REVERSO | LATERAL
 ALZADOS ACOTADOS



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

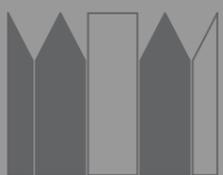


COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

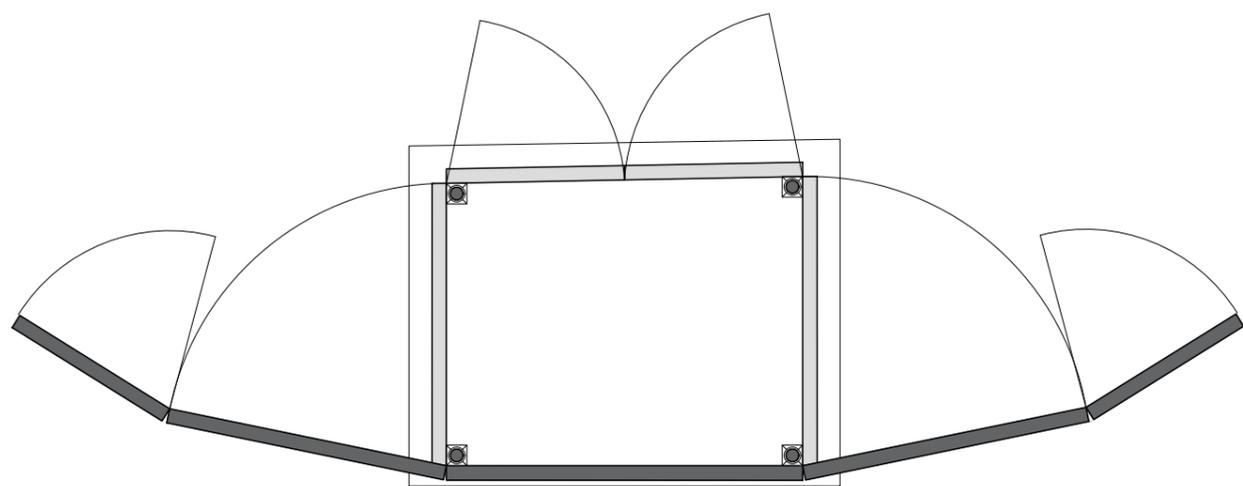
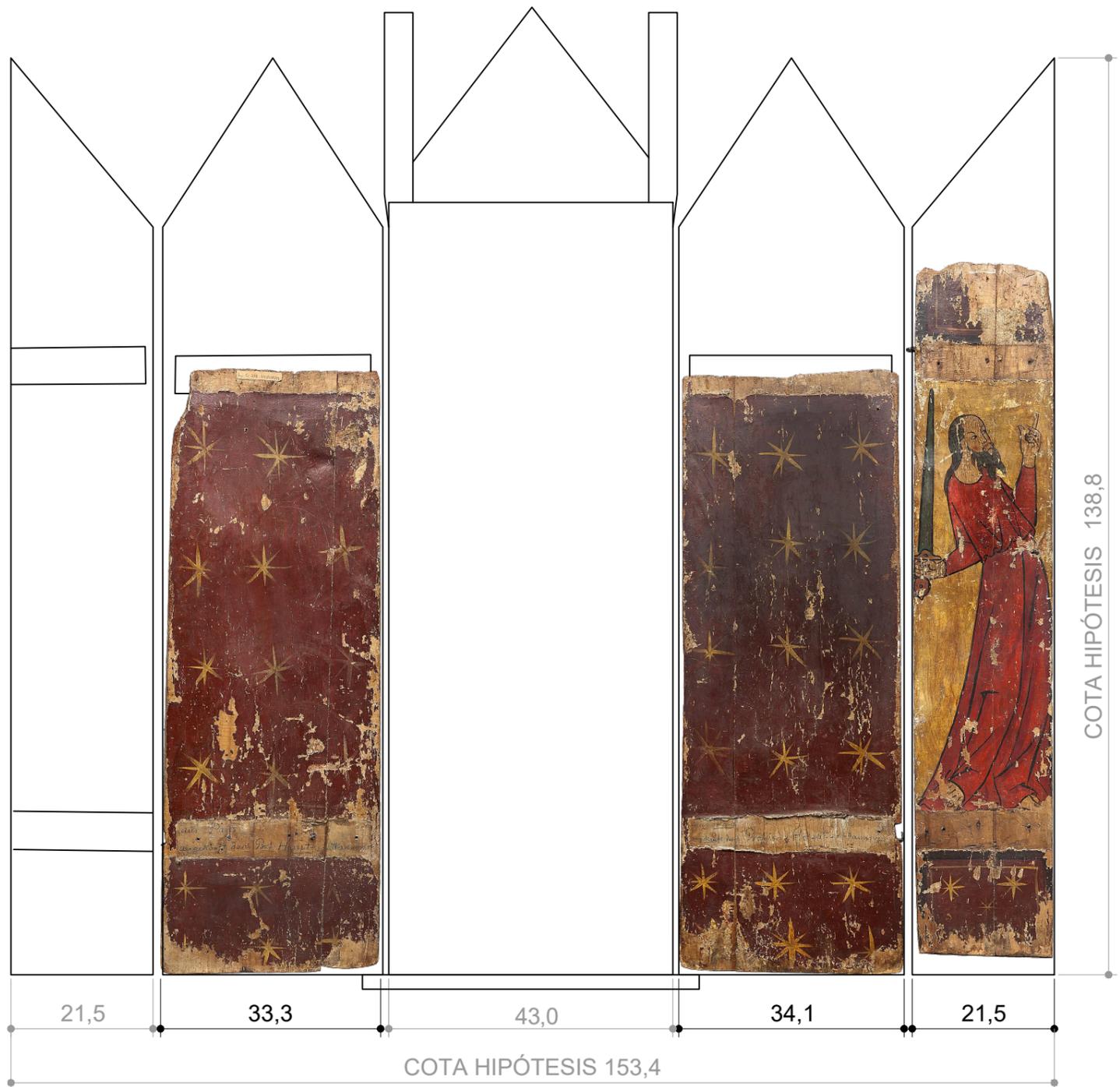
100

RETABLO HAUPT I



ANVERSO





COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

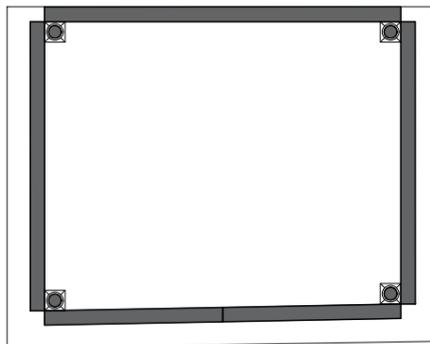
100

RETABLO HAUPT I



REVERSO





COTAS EN CENTÍMETROS

0 10 20 30 40 50

100

RETABLO HAUPT I



REVERSO (CERRADO)





Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo cerrado



Virtualización del retablo abierto



Virtualización del retablo abierto