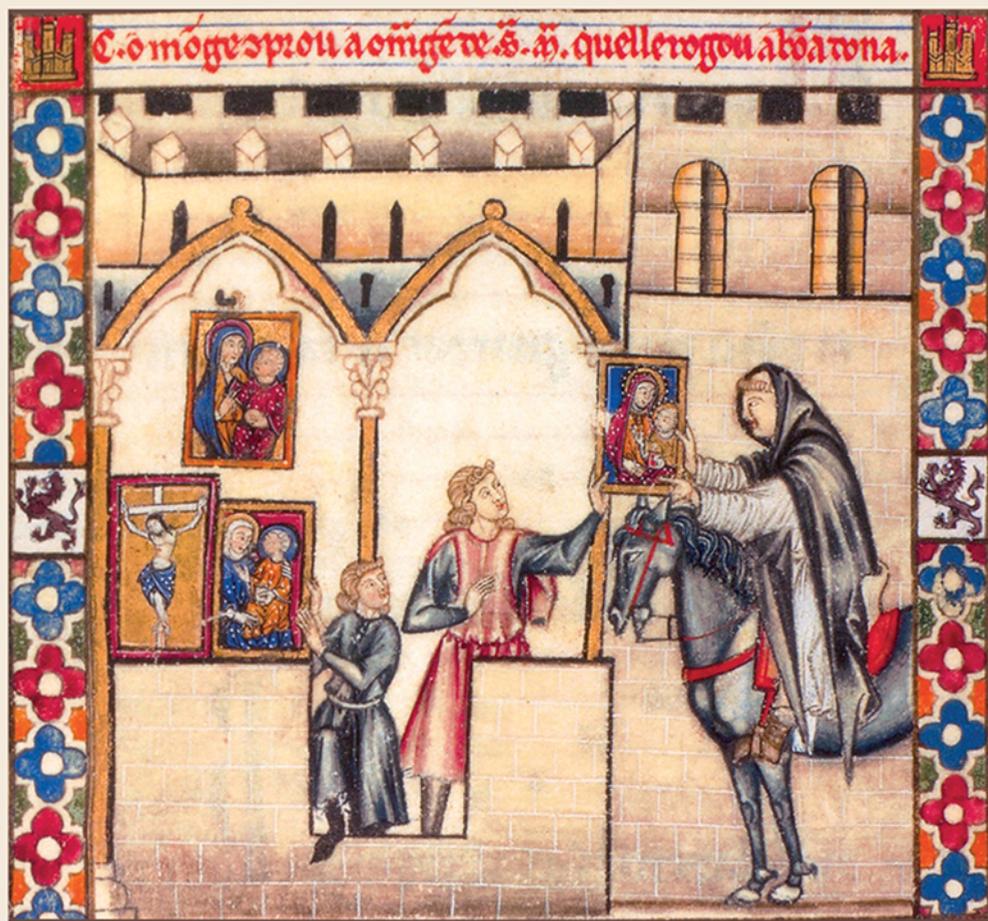


Imagens e Liturgia na Idade Média



*Images and Liturgy
in The Middles Ages*

Imagens e Liturgia na Idade Média

Criação, Circulação e Função das Imagens
entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média
(séculos V-XV)

Images and Liturgy in The Middles Ages

*Creation, Circulation and Function of Images
between West and East in the Middle Ages
(5th-15th centuries),*

ATHANASIOS SEMOGLOU
CARLA VARELA FERNANDES
CARLES SÁNCHEZ MÁRQUEZ
CATARINA FERNANDES BARREIRA
FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
GRAZIA MARIA FACHECHI
ISABEL POMBO CARDOSO
JONATHAN WILSON
JORDI CAMPS I SÒRIA
JORGE RODRÍGUEZ ARIZA
JULIETTE DAY
MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ
MIGUEL METELO DE SEIXAS
PEDRO REDOL
PIERRE-YVES LE POGAM
VERÓNICA CARLA ABENZA SORIA
VICTORIANO NODAR

Imagens e Liturgia na Idade Média

Criação, Circulação e Função das Imagens
entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média
(séculos V-XV)

Images and Liturgy in The Middles Ages

*Creation, Circulation and Function of Images
between West and East in the Middle Ages
(5th-15th centuries),*

Coordenadores | *Coordinators*

CARLA VARELA FERNANDES

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ

DOCUMENTA

EL RETABLO-TABERNÁCULO EN CASTILLA: APROXIMACIÓN A SU DIMENSIÓN FUNCIONAL A PARTIR DEL ANÁLISIS DE SU MATERIALIDAD

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS¹

Resumen: la investigación reciente está poniendo de manifiesto la importancia de los retablos-tabernáculo en el desarrollo temprano del retablo en la Corona de Castilla, subrayando cómo estos retablos son parte de un fenómeno europeo más amplio y, al mismo tiempo, cómo desarrollaron rasgos específicos. Sin embargo, es muy poco lo que se sabe acerca de su uso (especialmente, cuándo se abrían para mostrar la imagen de culto que albergaban y cuándo permanecían cerrados, ocultándola). La evidencia directa en este sentido es extremadamente pobre. Este estudio se enfrenta a esta cuestión a partir del análisis de la materialidad de los propios retablos. No es tan concluyente como nos gustaría, pero identifica rasgos específicos en la decoración del reverso de las alas abatibles de los retablos-tabernáculo castellanos y proporciona algunas pistas acerca de su probable uso y significado.

Abstract: recent scholarship is underlining the importance of tabernacle-altarpieces in the early development of altarpieces in the Crown of Castile, pointing out not only how they are part of a broader European phenomenon, but also how they developed distinctive features. However, little is known about the way they were used (specifically, when they were opened, showing the cult image housed by them, and when they remained closed, concealing it). Direct evidence in this regard is extremely poor. This study affords this question on the basis of the analysis of the materiality of the altarpieces themselves. It is not as conclusive as we

1 Este estudio es parte del proyecto de investigación *Retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla: estudio, documentación y difusión*, referencia HAR2017-82949-P (MINECO/AEI/FEDER, UE), y de la actividad investigadora del GIR *IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo* de la Universidad de Valladolid.

would desire but detects specific features in the decoration of the reverse of the wings of the Castilian tabernacle-altarpieces and provides some hints about their probable use and meaning.

Palabras clave: retablo; retablo-tabernáculo; imágenes de culto; liturgia; arte gótico.

Keywords: altarpiece; tabernacle-altarpiece; cult images; liturgy; Gothic art.

La investigación reciente ha puesto de manifiesto la importancia de los retablos-tabernáculo en los territorios de la antigua Corona de Castilla, donde, más allá del retablo procedente de la localidad burgalesa de Castildelgado (Barcelona, Museu Frederic Marès), que, desde hace décadas, es el máximo exponente del tipo en este ámbito geográfico, cabe documentar, en la actualidad, treinta y ocho ejemplares de los siglos XIII, XIV y XV². Incluso si restamos de esta cantidad los diez ejemplares del siglo XV, los retablos-tabernáculo siguen siendo, con diferencia, el tipo de retablo primitivo más ampliamente documentado en la Corona de Castilla. Los más antiguos que se conservan o que se conocen datan de finales del siglo XIII, pero existen indicios de su presencia, cuando menos, desde mediados del siglo XIII³.

Los retablos-tabernáculo castellanos forman parte de un fenómeno europeo de amplio alcance, pero, al mismo tiempo, presentan rasgos distintivos que los singularizan⁴. Este tipo de retablo surgió a finales del siglo XII para enfatizar las imágenes de culto que presidían los altares cobijándolas bajo un baldaquino dotado de alas abatibles que podían cerrarse, ocultando la imagen, o abrirse, mostrándola de manera efectista acompañada por un despliegue iconográfico o deco-

2 La lista completa se encuentra en GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Minor or Major? Castilian Tabernacle-altarpieces and the Monumental Arts». *Medievalia* 23/1 (2020), pp. 251-256.

3 GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Minor...», (2020), pp. 241-243.

4 GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media». *BSAA arte* 84 (2018), pp. 58-63; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Minor...», (2020), pp. 248-251. Sobre el fenómeno europeo en toda su amplitud, v. KROESEN, Justin; TÄNGEBERG, Peter, *Helgonskåp: Medieval Tabernacle Shrines in Sweden and Europe*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2021.



[FIG. 1] Recreación del retablo de Castildelgado en posición abierta, finales del siglo XIII (la imagen titular) y segundo cuarto del siglo XIV (el retablo), repolicromado y repintado con posterioridad; escultura en madera policromada y pintura sobre tabla; ermita de Nuestra Señora la Real del Campo de Castildelgado (Burgos); iglesia parroquial de San Pedro y San Esteban de Castildelgado (la imagen titular) y Museu Frederic Marès de Barcelona (el retablo, núm. inv. 814). Recreación: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVA-LFA.

rativo en el anverso de las alas abatibles⁵. La gran pregunta que suscitan estos retablos, no solo en Castilla, sino en el conjunto de Europa, es cuándo, cómo y por qué se abrían y cuándo, cómo y por qué permanecían cerrados. En definitiva, cómo se usaban.

En este estudio intentaremos aproximarnos a esta cuestión a partir del análisis exhaustivo de su materialidad, pues, en realidad, una respuesta concluyente a esta pregunta solo nos la podría propor-

5 Este efectismo está relacionado con el cada vez más intenso valor devocional y emocional que fueron adquiriendo las imágenes de culto a medida que progresaba la Edad Media, v. SANSTERRE, Jean-Marie, *Les images sacrées en Occident au Moyen Âge. Histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le témoignage des textes*. Tres Cantos: Ediciones Akal, 2020.



[FIG. 2] Ilustración del privilegio rodado por el que Sancho IV dispone ser enterrado en la catedral de Toledo (detalle), 1285; documento iluminado; Archivo Histórico Nacional de Madrid, Clero, carp. 3022, núm. 5bis.

[FIG. 3] Retablo de la capilla real de la catedral de Sevilla, Jorge de Toledo (el retablo), mediados del siglo XIII (la imagen titular) y a. de 1279 (el retablo, con modificaciones posteriores); escultura vestidera articulada en madera policromada (la imagen titular) y plata repujada en su color con engastes de piedras preciosas (el retablo); *in situ*. Foto: José Luis Filpo Cabana *apud* Wikimedia Commons (CC BY 3.0).

cionar una fuente de época que lo expresase abierta y claramente (y, por desgracia, esa fuente no existe). El inventario de la catedral de Toledo de 1338 dice que, de acuerdo con una práctica habitual en la Iglesia, el retablo-tabernáculo cuya existencia postulamos en su altar mayor⁶ se ocultaba con un paño negro en tiempo de Cuaresma⁷, pero no está claro que esto implicase que sus alas abatibles, cuya existencia presumimos a partir de fuentes visuales, se cerrasen, pues el mismo inventario registra los mantos negros con que, en ese periodo del año litúrgico, se vestían las figuras de la Virgen y del Niño de la imagen que presidía el retablo. Una descripción de la capilla real de la catedral de Sevilla de 1345 señala que la apertura de su absolutamente excep-

6 GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Minor...», (2020), pp. 239-241, fig. 7.

7 PÉREZ DE GUZMÁN, Luis (marqués de Morbecq), «Un inventario del siglo XIV de la catedral de Toledo. (La Biblia de San Luis)». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 89 (1926), p. 398 («un panno prieto para antel tabernaculo de sant saluador en quaresma»).

cional retablo-tabernáculo, del que quedan algunos restos, se producía en ocasiones «de noche, oscuro»⁸, pero aporta ese dato solo para subrayar el efecto que, en semejantes circunstancias, producían sus piedras preciosas: probablemente el anónimo autor de esta descripción alude a la apertura del retablo al inicio de la jornada litúrgica de aquellos días en que el retablo había de permanecer abierto, pero no indica ni cuáles eran esos días ni con qué frecuencia se repetían. Y carecemos de más información directa.

Por ello es por lo que, para conocer el uso que se hacía de los retablos-tabernáculo en la Corona de Castilla, con conclusiones que quizás se puedan extrapolar a otros territorios, proponemos analizar, en primer lugar, su procedencia y el contexto en el que se presentaban. Los compararemos, a continuación, con otro tipo de retablos que presentan, asimismo, alas abatibles y nos ocuparemos, finalmente, de su propia materialidad. La estrategia de analizar su materialidad, con especial atención a los reversos de sus alas abatibles, fue adoptada por Elisabeth Andersen en sus estudios sobre los retablos-tabernáculo marianos producidos entre mediados del siglo XII y mediados del siglo XIV (incluidos los castellanos)⁹. Nosotros nos serviremos, en parte, de su planteamiento metodológico, pero nos centraremos, evidentemente, en los retablos-tabernáculo castellanos, prescindiendo de sus acotaciones iconográficas (pues estudiaremos no solo los retablos-tabernáculo marianos, sino los de cualquier advocación) y cronológicas (pues estudiaremos no solo los retablos-tabernáculo producidos hasta mediados del siglo XIV, sino los que se realizaron mientras el tipo mantuvo su vigencia). Nuestras conclusiones no siempre coincidirán con las de investigadora noruega: con carácter general, Andersen piensa que los retablos-tabernáculo permanecían cerrados durante la Cuaresma y que las decoraciones monocromas, en ocasiones con algún patrón decorativo, que pre-

8 ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*. Madrid: Imprenta Real, 1677, p. 213.

9 ANDERSEN, Elisabeth, «Madonna Tabernacles in Scandinavia c. 1150–c. 1350». *Journal of the British Archaeological Association* 168 (2015), pp. 165-185, revisado y ampliado en ANDERSEN, Elisabeth, «Closing the Tabernacle: European Madonna Tabernacles c. 1150–c. 1350». *Medievalia* 23/1 (2020), pp. 59-100.

sentan los reversos de los paneles de sus alas abatibles evocarían los paños con que los retablos se cubrían durante la Cuaresma (los cuales, de esta manera, no serían necesarios)¹⁰.

Procedencia de los retablos-tabernáculo

Se conoce la procedencia de veintiséis de los treinta y ocho retablos-tabernáculo castellanos identificados a día de la fecha¹¹. Pero conocer, sin más, este dato no basta para determinar cuáles fueron su uso y función originales (por ejemplo, qué altar presidieron), pues, en la mayor parte de los casos, los retablos-tabernáculo (o, por mejor decir, los restos de los mismos) nos han llegado a través de usos secundarios de naturaleza espuria que dificultan extraordinariamente obtener esa información. Si, además, han mediado en su transmisión el coleccionismo o el mercado anticuario, los problemas se disparan, pues la necesidad de poner las piezas en valor (para ser más precisos, en valor de mercado) suele conllevar su manipulación y, con ella, la contaminación de la información que pudieran proporcionar, amén de que, en ocasiones, se falsea su origen para evitar eventuales reclamaciones¹². Como consecuencia de todo esto, no podemos tener la certeza de que el edificio en el que nos ha llegado un retablo-tabernáculo sea el edificio para el que se creó originalmente ese retablo-tabernáculo. Así, después de que en 1996 se recuperaran algunos de los paneles del retablo de Heredia, que se encontraban conformando la hornacina principal del retablo mayor de la ermita de San Bartolomé de esta localidad alavesa, se advirtió que su iconografía correspondía a la del santo titular de la parroquia de la localidad (San Cristóbal), por lo que se propuso, plausiblemente, que el retablo habría sido fabricado originalmente con destino a la iglesia parroquial¹³.

10 ANDERSEN, Elisabeth, «Closing the Tabernacle...», (2020), pp. 74-76. La autora destaca que en origen estos paños no eran siempre necesariamente negros.

11 GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Minor...», (2020), pp. 252-255.

12 Se comenta algunos ejemplos en GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Pasear entre ruinas...», (2018), pp. 46-50; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Minor...», (2020), pp. 235-236.

13 ERKIZIA MARTIKORENA, Aintzane; AGUINAGALDE LÓPEZ, Itziar, *Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa eta haren bilduma – El Museo Diocesano de Arte Sacro y su colección*.

[FIG. 4] Recreación del retablo de Heredia en posición abierta, ca. 1480; pintura sobre tabla; ermita de San Bartolomé de Heredia (Álava), en último término iglesia parroquial de San Cristóbal de la misma localidad; Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria (núms. inv. 423, 424, 425 y 426). Recreación: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVa-LFA, a partir de fotos del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria y del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava.



De ese elenco de treinta y ocho retablos-tabernáculo castellanos, de los cuales se conoce la procedencia de veintiséis, solo tres, mermados y alterados por el transcurso de los siglos, continúan cumpliendo la función para la que fueron originalmente creados. Se trata del retablo de la capilla real de la catedral de Sevilla (del que siguen en servicio su imagen titular –la famosa y venerada Virgen de los Reyes– y el dosel de su baldaquino exterior, este modificado), del retablo mayor de la iglesia de Santiago el Real de Logroño (del que sigue en servicio su imagen titular, habiéndose recuperado recientemente dos de sus paneles) y del retablo mayor de la iglesia parroquial de la pequeña localidad alavesa de Villamanca (del que siguen en servicio su imagen titular y su baldaquino). En los dos primeros casos, correspondientes a instituciones eclesiásticas potentes (una capilla real que, en su origen, compartió en pie de igualdad el espacio catedralicio con la capilla mayor del primer templo sevillano y una iglesia parroquial de una ciudad importante), la conservación de sus retablos-tabernáculo medievales se debió, sin duda, a la especial signifi-

Vitoria-Gasteiz. Vitoria: Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa – Museo Diocesano de Arte Sacro, 2020, pp. 56-57.

cación que se les atribuía, que hacía de ellos preciosos testimonios dignos de ser preservados independientemente de los cambios de gusto. En efecto, en la Edad Moderna se pensaba que tanto la Virgen de los Reyes como su retablo-tabernáculo habían pertenecido a San Fernando, «que la traya siempre consigo en todas las jornadas que hazía, dentro de una caxa o tabernáculo de plata, en que continuamente la veréys en su capilla»¹⁴, y la imagen titular de la iglesia de Santiago el Real de Logroño se vinculaba a la creencia de que la Orden de Santiago había sido fundada en esta parroquia a raíz de la batalla de Clavijo (844), pues «Para creerse lo referido ayuda mucho aver oy en aquella iglesia una imagen de Santiago, de relieve mui alta, en pie, metida en un tabernáculo, la qual según antiquíssima tradición es la que traía el rey don Ramiro en las batallas»¹⁵. Por eso es por lo que estos dos retablos-tabernáculo se conservaron incluso cuando los edificios medievales para los que fueron originalmente creados se renovaron en el siglo XVI, instalándose en el lugar que les correspondía en la nueva fábrica. En el extremo opuesto, la conservación del retablo de la iglesia parroquial de Santiago de Villamanca se debió, sin duda, a la precariedad de medios de una modesta parroquia rural que no solo no pudo renovar la fábrica de su edificio medieval, sino ni siquiera su retablo mayor, que siguió siendo el retablo-tabernáculo medieval, desprovisto de sus alas abatibles, siempre frágiles, y adaptado a un escenario contrarreformista (en efecto, se colocó sobre un gran sagrario y su puesta en escena se completó con unas modestas pinturas murales). Pese a sus pérdidas y pese a la modificación de su entorno, el de Villamanca es el único retablo-tabernáculo castellano que podemos contemplar en el contexto para el que fue creado. En los veintitrés casos restantes, podemos conjeturar que los retablos-tabernáculo sirvieron como retablos mayores de sus instituciones de procedencia cuando su advocación coincide con la de estas¹⁶.

14 SIGÜENZA, Francisco de, *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de San Leandro y de los cuerpos reales a la Real Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla*. Ed. Federico García de la Concha Delgado. Sevilla: Fundación El Monte, 1996, p. 95. Este texto data de 1579.

15 ALVIA DE CASTRO, Fernando, *Memorial y discurso político por la muy noble y muy leal ciudad de Logroño*. Lisboa: Lorenzo Craesbeeck, 1633, p. 38.

16 Almazán, Arana I, Arana II, Castildelgado, Heredia, Quintanar de Rioja y Zuazo de Cuartango.



[FIG. 5] Exterior de la iglesia parroquial de Santiago de Villamanca (Álava), siglo XII. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.



[FIG. 6] Interior de la iglesia parroquial de Santiago de Villamanca (Álava), presidida por el retablo-tabernáculo del segundo tercio del siglo XIV. Foto: Fernando Gutiérrez Baños.

En conclusión, el estudio de la procedencia de los retablos-tabernáculo nos permite afirmar que estos retablos se usaron como retablos mayores en instituciones de muy diversa índole, desde catedrales, capillas reales y parroquias importantes de ciudades grandes hasta parroquias rurales, sin dejar de lado su presencia en capillas colaterales o en capillas privadas, revelada ocasionalmente por la documentación¹⁷. Por lo tanto, en ningún caso cabe decir que los retablos-tabernáculo fuesen estructuras secundarias o marginales, aptas solo para altares subsidiarios o para lugares apartados¹⁸.

17 GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Pasear entre ruinas...», (2018), p. 43, n. 8.

18 En esta misma línea, los trabajos de Stephan Kuhn están reivindicando la presencia de imágenes de la Virgen con el Niño, alojadas, en ocasiones, en retablos-tabernáculo, en los altares mayores de las iglesias noruegas (por oposición a la opinión generalizada de que estas imágenes y retablos se encontraban en los altares laterales), v. KUHN, Stephan – «Marian Tabernacles on Main Altars: Norwegian Thirteenth-century Altar Decorations in Their European Context». *Medievalia* 23/1 (2020), pp. 101-128.



[FIG. 7] Ilustración de la cantiga 34 en el *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María* (detalle), ca. 1280; manuscrito iluminado; Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (Ms. T-I-1, fol. 50r). Foto: Patrimonio Nacional.

Contexto de los retablos-tabernáculo

Cuando intentamos entender un retablo, sea del tipo que sea, nunca podremos comprenderlo si no tenemos en cuenta su entorno: su localización dentro del edificio, su precisa colocación en el espacio y, sobre todo, su relación con otros ornamentos de altar, que, bien lejos de la frialdad museográfica que afecta hoy a la mayoría de los retablos, condicionaría su presentación e, incluso, su discurso iconográfico. Con ello no nos referimos ni solo ni principalmente a los cirios y lámparas que se dispondrían ante ellos, que se muestran en los *Códices de las Historias* de las *Cantigas de Santa María* y que se citan, en relación, específicamente, con retablos-tabernáculo, en el inventario de la catedral de Salamanca de 1275¹⁹ y en el inventario de la capilla real de la catedral de Sevilla realizado con

19 GUADALUPEBERAZA, María Luisa *et alii*, *Colección documental de la catedral de Salamanca I (1098-1300)*. Madrid: Caja España de Inversiones y Archivo Histórico Diocesano de León, 2009, pp. 503-510, núm. 357.

ocasión de la visita de 1500²⁰, ni tampoco a los paños de Cuaresma que los cubrirían durante este periodo, según documenta el inventario de la catedral de Toledo de 1338. Nos referimos, por ejemplo, a textiles de otro tipo, dotados, como el propio retablo, de un discurso iconográfico que completaría su presentación, ofreciendo múltiples posibilidades para adecuar la misma al curso del año litúrgico.

La importancia de los textiles ha sido puesta de manifiesto por Stefanie Seeberg en sus trabajos sobre el extraordinario conjunto que en el siglo XIV presidió la iglesia del monasterio premostratense femenino de Altenberg an der Lahn, de donde no solo se han conservado un excepcional retablo de *ca.* 1330 (que, no obstante, no es un retablo-tabernáculo, sino un *Flügelaltar*), sino también parte de los paños que completaban su presentación, cuyo número y uso conocemos gracias a la relación que el prior Petrus Diedrich escribió en el siglo XVII para preservar la memoria del monasterio²¹. No disponemos de una información tan rica en el caso de los retablos-tabernáculos castellanos, pero algunos indicios referentes a los de más alto estatus sugieren que una situación similar pudo darse con respecto a ellos. El inventario de la capilla real de la catedral de Sevilla realizado con ocasión de la visita de 1500 registra «tres frontales negros de lienço viejos rotos» que se usarían en tiempo de Cuaresma. Esta capilla contaba, asimismo, con «otro frontal de lienço pintado con una salutación» que pudo usarse con ocasión de la fiesta de la Anunciación²². El inventario de la catedral de Toledo

20 LAGUNA PAÚL, Teresa, «El Imperio y la Corona de Castilla: la visita a la capilla de los reyes de Sevilla en 1500», en COSMEN ALONSO, Concepción; HERRÁEZ ORTEGA, M.^a Victoria; PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León: Universidad de León, 2009, pp. 231-237.

21 SEEBERG, Stefanie, *Textile Bildwerke in Kirchenraum. Leinestickereien im Kontext mittelalterlicher Raumausstattungen aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenberg/Lahn*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014. La autora recapitula sus investigaciones en SEEBERG, Stefanie: «Der Altenberger Hochaltar. Seine Bildausstattung in medialen un funktionalen Kontext», en SANDER, Jochen (ed.), *Schaufenster des Himmels. Der Altenberger Altar und seine Bildausstattung – Heaven on Display: The Altenberg Altar and Its Imagery*. Fráncfort, Berlín y Múnich: Städel Museum y Deutscher Kunstverlag, 2016, pp. 28-36.

22 LAGUNA PAÚL, Teresa, «El Imperio y la Corona de Castilla...», (2009), p. 235.

de 1338 registra, entre un gran número de frontales, algunos con desarrollo iconográfico dedicados al Nacimiento de Cristo y a la Adoración de los Magos, pero, como ocurre en la mayor parte de los casos, no los vincula, por desgracia, a ningún altar concreto²³. Solo en dos ocasiones refiere, específicamente, al altar del Salvador (el altar mayor de la catedral, en el que, de acuerdo con nuestra propuesta, se encontraba un retablo-tabernáculo) «tres baldoquies viejos cosidos en uno para sobre el altar de ssant saluador» (que probablemente serían usados como mantel) y «un destajo [*¿porción?*] grande de lino orillado para ante el altar de ssant saluador en quaresma»²⁴.

Pero en la presentación de los retablos-tabernáculo castellanos jugarían un papel importante no solo los paños, sino también otro tipo de objetos preciosos. Por ejemplo, es posible que el codicilo del testamento de Alfonso X el Sabio, dado en Sevilla el 10 de enero de 1284, arroje algo de luz acerca de cómo se veneraba en los tiempos más antiguos la Virgen de los Reyes que presidía la capilla real de la catedral de Sevilla. Como sabemos, esta imagen se encontraba alojada en un retablo-tabernáculo único por el material con que fue fabricado, —plata cuajada de piedras preciosas— y por su aniconismo, que lo sitúan al margen de los genuinos retablos-tabernáculo marianos castellanos²⁵. Probablemente la imagen jugaría un papel destacado en los aniversarios por Fernando III, el monarca conquistador de la ciudad, que se encontraba sepultado en la capilla real, y fue adquiriendo un papel cada vez mayor en la vida pública de la ciudad (de hecho, es la patrona de la ciudad)²⁶. En 1284 Alfonso X dejaba aparentemente abierta la cuestión de su enterramiento, pues mani-

23 PÉREZ DE GUZMÁN, Luis (marqués de Morbecq), «Un inventario...», (1926), pp. 406-407.

24 PÉREZ DE GUZMÁN, Luis (marqués de Morbecq), «Un inventario...», (1926), pp. 393 y 397. El baldaquín era un tejido de lujo que imitaba las producciones de Bagdad, de donde tomó su nombre, v. MARTÍNEZ MELÉNDEZ, María del Carmen, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Granada: Universidad de Granada, 1989, pp. 251-253.

25 Sobre el retablo-tabernáculo de la capilla real de la catedral de Sevilla, v. LAGUNA PAÚL, Teresa, «El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la catedral de Sevilla». *Medievalia* 23/1 (2020), pp. 277-294, con bibliografía anterior.

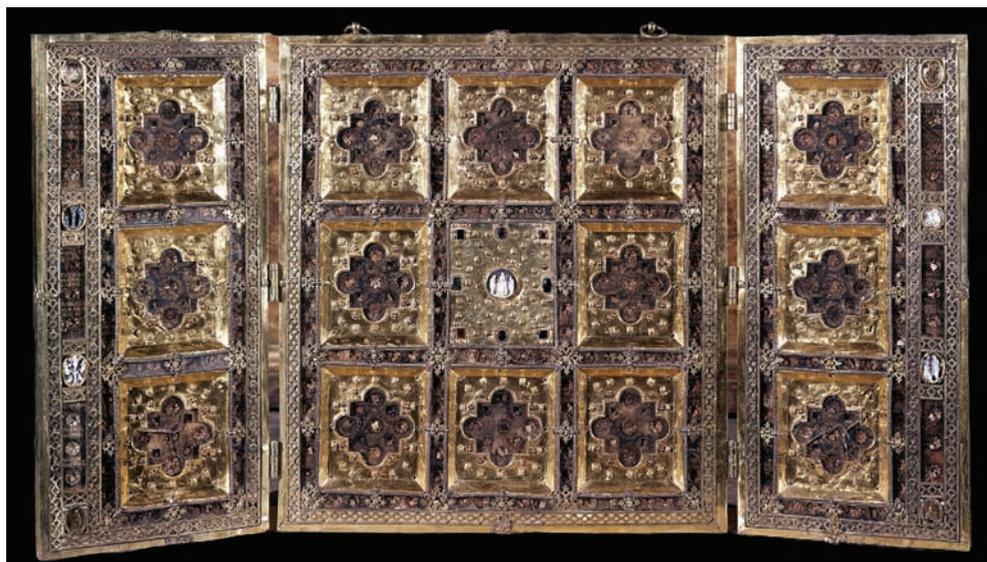
26 LAGUNA PAÚL, Teresa, «Devociones reales e imagen pública en Sevilla». *Anales de Historia del Arte* 23/núm. especial 2 (2013), pp. 137-157.

festaba su deseo de ser enterrado en Murcia (en lo que parece no más que un *desideratum* formulario), pero encomendaba esta decisión a sus testamentarios, disponiendo que «si el nuestro cuerpo ouiere a seer enterrado en Seuilla, que sea y dada la nuestra tabla que fiziemos fazer con los reliquias, a onra de Santa María, <e> que la trayan en la processión en las fiestas de Sancta María, en la pontan sobrel altar, e los quatro libros que llaman *Espejo Ystorial* que mandó fazer el rey don Loys de Francia, e el panno rico que nos dio la reyna de Ynglaterra, nuestra hermana, que es pera poner sobrel altar, e la casulla e la dalmática e la capa que son de panno ystoriado de muchas ystorias e labrado muy ricamente, e una tabla grant en que ha muchas ymágenes de marfil fechas a ystorias del fecho de Sancta María, que la pongan cada sábado sobrel altar de Sancta María a la missa»²⁷. Como es bien sabido, Alfonso X fue finalmente enterrado en la capilla real de la catedral de Sevilla. Si se guardaron las prescripciones de su codicilo, todo este ajuar hubo de pasar a ella y las prácticas devocionales asociadas al mismo hubieron de observarse en ella, en el altar de la Virgen de los Reyes. La «tabla que fiziemos fazer con los reliquias» se identifica con las conocidas tablas alfonsíes que aún se conservan en la catedral de Sevilla²⁸ y la «tabla grant en que ha muchas ymágenes de marfil fechas a ystorias del fecho de Sancta María» se identifica, por parte de Teresa Laguna, que la considera «una obra francesa de aproximadamente cincuenta centímetros de altura», con la tabla grande mencionada en 1362 en el testamento de Pedro I como parte del ajuar de la capilla real²⁹.

27 GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (ed.), *Diplomatario andaluz de Alfonso X*. Sevilla: El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, 1991, pp. 557-564, núm. 521.

28 LAGUNA PAÚL, Teresa, «Tablas alfonsíes», en *Alfonso X el Sabio*. Murcia: Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 2009, pp. 638-639.

29 LAGUNA PAÚL, Teresa, «Una capilla mía que dicen de los Reyes». Memoria de la capilla real de la catedral mudéjar, la aljama cristianizada, de Santa María de Sevilla», en JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (dir.), *La capilla real*. Sevilla: Catedral de Sevilla y Taller Dereçeo, 2012, pp. 198-199 y 203. Pedro I dispuso en su testamento que pasaran a su nueva capilla real de la catedral de Sevilla «dos pares de tablas que están y, unas que fueron de la Capiella de los Reyes, que son grandes, é otras que son más pequeñas, en que está el *Lignum Domini*», v. *Crónicas de los reyes de Castilla desde Don Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*. Ed. Cayetano Rosell. Madrid: M. Rivadeneyra Editor, 1875-78, t. 1, p. 596.



[FIG. 8] Tablas alfonsíes de la catedral de Sevilla, tercer cuarto del siglo XIII, con modificaciones posteriores; plata dorada y en su color repujada con esmaltes y con engastes de piedras preciosas y de camafeos; *in situ*. Foto: Album/Oronoz.

Esto nos permite conjeturar que el retablo-tabernáculo de la Virgen de los Reyes se abriría, cuando menos, durante la misa solemne de los sábados (el día de la Virgen por antonomasia), momento en que se colocaría sobre el altar la pieza de eboraria que mostraba el «fecho de Sancta María», que, de esta manera, contrarrestaría el aniconismo del anverso de las alas abatibles del retablo-tabernáculo con un discurso que sería seguramente muy similar al de los más característicos retablos-tabernáculo marianos castellanos. Si a esta pieza, sin duda francesa, como bien supone Laguna, añadimos el presumible uso durante la misa del mantel y del terno «de panno ystoriado de muchas ystorias» regalados por la hermanastra del monarca, doña Leonor de Castilla, reina de Inglaterra (sin duda un conjunto de piezas de *opus anglicanum*), el espectáculo que debió de ofrecer la capilla real de la catedral de Sevilla cuando se abrió su retablo-tabernáculo debió de ser realmente único: en un espacio acondicionado dentro de un extraordinario edificio islámico, se mostraría a los fieles una imagen aparentemente viva en medio del fulgor de la plata y de las piedras preciosas de su retablo-tabernáculo de factura autóctona y acompañada por un despliegue iconográfico proporcionado por los marfiles franceses y por los bordados ingleses. En las fiestas de Santa María (que, de acuerdo con un texto vinculado al monarca como la cantiga 410, serían la aquí llamada Virginidad del 18 de diciembre, la Purifica-

ción del 2 de febrero, la Anunciación del 25 de marzo, la Asunción del 15 de agosto y la Natividad del 8 de septiembre)³⁰, en las que presumimos que también se abriría el retablo-tabernáculo de la Virgen de los Reyes, las tablas alfonsíes tomarían el lugar de la tabla de eboraria.

Comparación de los retablos-tabernáculo con otras estructuras abrideras

Por comparación con retablos de otro tipo que disponen, asimismo, de alas abatibles, se suele decir, de manera quizás excesivamente vaga, que los retablos-tabernáculo se abrían, únicamente, en las fiestas principales, permaneciendo cerrados el resto del tiempo (es decir, la mayor parte del tiempo). Lo cierto es que ni en la Corona de Castilla ni en otros territorios disponemos de testimonios directos acerca de cómo se gestionaba la capacidad abridera de los retablos-tabernáculo. Por eso es por lo que se ha recurrido a la comparación con retablos de otro tipo sobre los que sí existen testimonios directos, destacando, en este sentido, los *Flügelaltäre* centroeuropeos: los grandes retablos con alas surgidos *ca.* 1300 en el Sacro Imperio Romano Germánico que se generalizaron por todo su territorio y que se proyectaron hacia su ámbito de influencia cultural en el este y en el norte de Europa durante toda la Edad Media y aun después, dando origen a algunas de las obras de arte más espectaculares de todos los tiempos³¹. Su cantidad, calidad e importancia ha hecho de ellos un auténtico objeto de deseo de la historiografía, que se ha preguntado sobre sus orígenes, su evolución, su función, su diversidad regional... Especialmente debatidos son sus orígenes³², en relación con los cuales se ha planteado su

30 GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Picturing the Immaculate Conception in Thirteenth-century Castile: The Wall Paintings of the Chapel of San Martín in the Old Cathedral of Salamanca (Part II)». *Iconographica* 19 (2020), p. 49.

31 KAHSNITZ, Rainer, *Carved Altarpieces: Masterpieces of the Late Gothic*. Londres: Thames & Hudson, 2006.

32 KROHM, Hartmut; KRÜGER, Klaus; WENIGER Matthias (eds.), *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 2001.

posible parentesco, no tanto funcional como tipológico y estructural, con los retablos-tabernáculo, muy anteriores en el tiempo (en efecto, se trata, en ambos casos, de estructuras abrideras que confieren gran teatralidad al mueble de altar)³³. Por eso es por lo que se ha pretendido trasladar a los retablos-tabernáculo lo que se sabe de los *Flügelaltäre*, señalando que se abrían los días festivos y permanecían cerrados los días ordinarios. Sin embargo, ya Joseph Braun en su estudio seminal sobre la retablística medieval (en el que, de manera sorprendente, ignoró los retablos-tabernáculo) dijo que, en realidad, los *Flügelaltäre* permanecían cerrados la mayor parte del año³⁴. Volviendo sobre esta cuestión, Norbert Wolf, que ha revisado escrupulosamente las fuentes disponibles (casi todas ellas de los siglos XV y XVI, pero entre ellas algunas tan preciosas como los libros de instrucciones para sacristanes de las iglesias de Núremberg), ha insistido en que los *Flügelaltäre* permanecían cerrados la mayor parte del año (es decir, que la oposición días festivos/días ordinarios no es válida, pues solo se abrían en días festivos señalados), incidiendo, no obstante, en que seguramente es poco prudente hacer afirmaciones absolutas que no tengan en cuenta las variables temporales y espaciales o la naturaleza de la institución que albergaba el retablo o la posibilidad de modificar temporalmente su discurso sin recurrir a su completa apertura³⁵. Aun así, es altamente sintomático que las instrucciones sobre el uso del retablo de los carmelitas de Núremberg, actualmente en la catedral de Bamberg, obra bien conocida de 1520-23 de Veit Stoß, dictadas por su comitente (el prior del convento, que era hijo de Stoß), previeran solo veinte días de apertura al año³⁶.

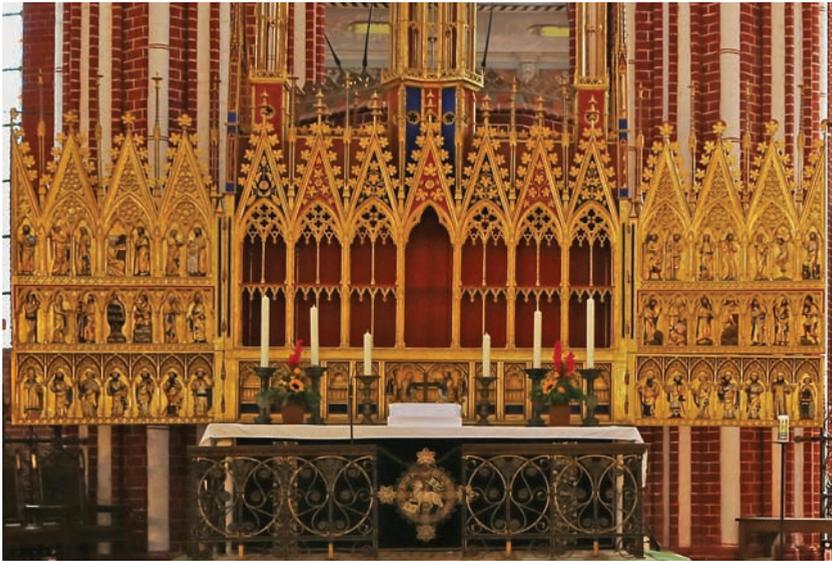
¿Podemos hacer extensivo a los retablos-tabernáculo el carácter restrictivo de la apertura de los *Flügelaltäre*? Esto nos obliga a pregun-

33 Exploran esta posible relación, entre otros autores, WOLF, Norbert, *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*. Berlín: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2002, pp. 286-299; KROESEN, Justin; TÄNGEBERG, Peter, *Helgonskåp...*, (2021), pp. 263-265.

34 BRAUN, Joseph, S. J., *Der christliche Altar in seiner geschichtlicher Entwicklung*. Múnich: Alte Meister Günther Koch & Co., 1924, t. 2, pp. 355-357.

35 WOLF, Norbert, *Deutsche Schnitzretabel...*, (2002), pp. 341-343.

36 Las especificaciones del prior Andreas Stoß en BAXANDALL, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1980, p. 48. El retablo en KAHSNITZ, Rainer, *Carved Altarpieces...*, (2006), pp. 402-419.



[FIG. 9] Retablo de la antigua abadía cisterciense de Doberan (Mecklemburgo-Pomerania Occidental, Alemania), ca. 1300; escultura en madera policromada; *in situ*.
Foto: W. Bulach *apud* Wikimedia Commons (CC BY-SA 4.0).

tarnos por la relación morfogenética existente entre los retablos-tabernáculo y los *Flügelaltäre*. Como anteriormente apuntábamos, el hecho de que ambos compartan como rasgo especialmente característico la existencia de alas abatibles que permiten tanto ocultar el cuerpo central de la estructura como mostrarlo de manera efectista en ocasiones señaladas, unido a la mayor antigüedad de los retablos-tabernáculo, ha propiciado que se les haya puesto en relación. Es evidente que los retablos-tabernáculo jugaron un papel en la definición morfológica de los primeros *Flügelaltäre*: cuando se contemplan, por ejemplo, dos de los más antiguos y prestigiosos (los de las abadías cisterciense de Doberan, de ca. 1300, y benedictina de Cismar, de ca. 1310-15), se aprecia que los extremos de sus alas abatibles presentan una calle más estrecha que las restantes, rematada, además, por un triángulo rectángulo, como si fuesen los paneles exteriores de un retablo-tabernáculo, y esta característica persiste incluso en algunos retablos del siglo XV, como, por ejemplo, el de San Deocaró de la iglesia de San Lorenzo de Núremberg, de 1437, pero, en nuestra opinión, esto no es más que un detalle de diseño puramente anecdótico que no permite establecer una relación de filiación entre unos y otros, pues, más allá de la diferencia de tamaño entre unos y otros, entre ellos existe, fundamentalmente, una diferencia sustancial de orden conceptual. Los retablos-ta-

bernáculo surgieron para enfatizar una imagen de culto, que es la razón de ser de la pieza. Los *Flügelaltäre* no. Algunos pueden tenerla (así, por ejemplo, los mencionados de Doberan o de Altenberg), pero ni es un rasgo definitorio del tipo ni es un rasgo que aparezca en un número relevante de ejemplos³⁷. Por otra parte, los *Flügelaltäre*, aun cerrados, suelen presentar un rico despliegue iconográfico que, como ya advirtiera Andersen, no encuentra su contrapartida en los retablos-tabernáculo, salvo en algunos casos muy excepcionales como el retablo castellano denominado convencionalmente retablo Wildenstein o como los retablos vinculados al convento de Santa Clara de Núremberg. Por eso es por lo que cuestionamos que se pueda trasladar, sin más, lo que sabemos del uso de los *Flügelaltäre* a los retablos-tabernáculo. Su función de contenedores de una imagen de culto haría difícilmente aceptable la sistemática ocultación de esta.

Materialidad de los retablos-tabernáculo

¿Qué nos pueden decir los propios retablos-tabernáculo a través de un análisis más sistemático y exhaustivo de su propia materialidad, profundizando en la línea marcada por Andersen? Debemos tener en cuenta que, de los treinta y ocho retablos-tabernáculo castellanos que se conocen a día de la fecha, solo en trece casos se puede hacer una lectura completa de su decoración: aquellos en los que se ha conservado o se conoce al menos un panel interior y un panel exterior, conociéndose, además, tanto la decoración de su anverso

37 KRÜGER, Klaus: «Aller zierde wunder trügen die altaere». Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelaltarschreins im 14. Jahrhundert», en KROHM, Hartmut; KRÜGER, Klaus; WENIGER Matthias (eds.), *Entstehung und Frühgeschichte...*, (2001), p. 82; WOLF, Norbert, *Deutsche Schnitzretabel...*, (2002), pp. 286-287. La nómina se amplía apenas con los retablos del Schloß Tirol, de 1370-72, y de Schotten, de ca. 1385, pues el retablo de la abadía cisterciense de Stams, de 1376 o de 1386-88, perdido, pero conocido por un dibujo antiguo, era un genuino retablo-tabernáculo, en este caso un retablo-tabernáculo convencional de base pentagonal, v. KEMPERDICK, Stephan: «Tabernacle-altarpieces in Central Europe: Examples, Types, Iconography». *Medievalia* 23/1 (2020), pp. 133-134, fig. 4.

como la de su reverso³⁸. De estos trece retablos, ocho presentan decoración figurativa en su reverso³⁹. Encontramos este tipo de decoración, asimismo, en cinco de los veinticinco retablos de los que no es posible hacer una lectura completa de su decoración (en este caso, siempre en sus paneles exteriores)⁴⁰. De los veinte retablos restantes, de ocho solo se conservan o se conocen paneles interiores, que solo muy excepcionalmente recibieron figuración en su reverso⁴¹; de tres, aun conservándose o conociéndose paneles exteriores, carecemos de información sobre su reverso⁴²; de cuatro no se ha conservado ninguno de sus paneles⁴³. Solo de tres podemos afirmar que no estuvieron pintados en su reverso⁴⁴ y de dos que, aun cuando lo estuvieron, carecieron de figuración⁴⁵. Recapitulando: mientras que en trece casos podemos asegurar que los retablos-tabernáculo castellanos presentaron figuración en su reverso, solo en diez casos podríamos decir, en principio, que carecieron de ella, pero de estos diez casos debemos descontar dos retablos que suscitan dudas por ser la decoración visible muy posterior a la factura original de los mismos⁴⁶, dos retablos carentes de decoración exterior⁴⁷ y un retablo

38 Arana I, Arana II, Astudillo I, Castildelgado, Fuentes de Nava, Los Balbases, Sevilla, Yurre, Zuazo de Cuartango y los de procedencia desconocida denominados convencionalmente Suma I, Wildenstein, Haupt I y Chiale. Incluimos en la lista Arana I, cuyo anverso, si bien no se ha podido documentar, hubo de ser mariano y pintado, según se deduce de su re conversión en Arana II y de su estructura.

39 Arana I, Astudillo I, Los Balbases, Zuazo de Cuartango, Suma I, Wildenstein, Haupt I y Chiale.

40 Medrano, Olano, Pangua y los de procedencia desconocida denominados convencionalmente Suma II y Haupt II.

41 Astudillo II, Astudillo III, Heredia, Logroño y los de procedencia desconocida denominados convencionalmente Marès II, Alcalá, Gudiol y Gudiol 47406. Carecemos de información del reverso de Gudiol. No incluimos en la lista Almazán y Covarrubias, cuyo reverso nunca se pintó, v. *infra* nn. 44 y 47.

42 Contrasta (?) y los de procedencia desconocida denominados convencionalmente Marès I y Mas C-93779.

43 Gáceta, Garray, Mondragón y Villamanca.

44 Almazán, Covarrubias y Quintanar de Rioja. En el caso de Quintanar de Rioja, porque quedó sin policromar.

45 Jócana y León.

46 Castildelgado y Yurre. Los análisis en curso del retablo de Castildelgado están poniendo de manifiesto la existencia de figuración cuando menos en el reverso de sus paneles exteriores.

47 Almazán y Covarrubias.



[FIG. 10] Recreación del retablo de Yurre en posición cerrada, segundo cuarto del siglo XIV, repolicromado y repintado con posterioridad; escultura en madera policromada y pintura sobre tabla; iglesia parroquial de Santiago de Yurre (Álava); *in situ*. Recreación: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVA-LFA, a partir de fotos del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava.

que quedó sin policromar, por lo que no podemos saber si, en este caso, se previó figuración o no⁴⁸. En consecuencia, solo en cinco casos podemos asegurar que los retablos-tabernáculo castellanos carecieron de figuración en su reverso, contabilizándose entre ellos una obra tan singular como el retablo de la capilla real de la catedral de Sevilla, que a duras penas es asimilable al resto de retablos-tabernáculo castellanos, lo que, en la práctica, reduce la nómina de retablos-tabernáculo castellanos que con seguridad carecieron de figuración en su reverso a Arana II, Fuentes de Nava, Jócana y León. Todos ellos traspasan el umbral del 1400, momento a partir del cual también hay que situar los repintes que ocultan las figuraciones originales de Castildelgado y quién sabe si de Yurre. Por contra, solo cuatro de los retablos-tabernáculo castellanos con figuración en su reverso se sitúan en este rango cronológico⁴⁹.

En resumidas cuentas, parece que en los retablos-tabernáculo castellanos predominan los exteriores con figuración (trece) frente a los exteriores carentes de ella (cinco o, si descontamos el caso especialísimo de Sevilla, cuatro) y que la inexistencia de figuración, que se puede traducir en un fondo liso (Fuentes de Nava y León, en

48 Quintanar de Rioja.

49 Los Balbases, Medrano, Olano y Zuazo de Cuartango.

ambos casos rojo), estrellado (Arana II) o dotado de un patrón repetitivo vagamente floral que produce el efecto de un rico tejido (Jócano; también el repinte de Yurre) es un fenómeno tardío, correspondiente a un momento en que los retablos-tabernáculo van perdiendo protagonismo e identidad.

Esta primera aproximación, puramente cuantitativa, choca con el panorama resultante de las investigaciones de Elisabeth Andersen, que detecta figuración solo en seis de los veintinueve retablos-tabernáculo que analiza (siendo tres de ellos castellanos)⁵⁰, todos ellos marianos y anteriores a 1350, lo que le lleva a afirmar que la figuración se convirtió en frecuente solo a partir de mediados del siglo XIV, primero con la representación de la *Anunciación* y luego con la representación de santos⁵¹. Para nosotros, en cambio, la figuración exterior tiene carácter mayoritario y la no figuración exterior es más propia de fechas avanzadas. Las diferencias detectadas pueden responder a una especificidad regional de los retablos-tabernáculo castellanos similar a la que en su momento señalamos para los aversos de los retablos-tabernáculo marianos⁵². Sí coincidimos con Andersen, en cambio, en su apreciación de que en los ejemplares más antiguos no habría diferencia en la decoración exterior entre un retablo-tabernáculo mariano y uno hagiográfico o en que la aparición de la *Anunciación*⁵³ o de santos distintos de los apóstoles⁵⁴ corresponde a un momento avanzado, a partir de mediados del siglo XIV⁵⁵.

Tras este repaso cuantitativo y cualitativo de la materialidad de los retablos-tabernáculo castellanos que se conocen a día de la fecha, una primera conclusión a la que podemos llegar, por contradictoria que resulte, es que hubo retablos-tabernáculo que, aun habiendo

50 En efecto, en el rango cronológico y de advocación examinado por Andersen se encuentran los retablos de Arana I, Wildenstein y Chiale y ninguno de los retablos carentes de figuración en el reverso, pues ya hemos expresado nuestras reservas con respecto a Castildelgado y a Yurre. De los tres restantes, uno es español (San Martí Sarroca) y dos son noruegos (Fåberg y Urnes).

51 ANDERSEN, Elisabeth, «Closing the Tabernacle...», (2020), p. 64.

52 *V. supra* n. 4.

53 Suma II.

54 Medrano y Zuazo de Cuartango (San Fabián y San Sebastián).

55 En Castilla se documentan, además, dos casos excepcionales de decoración figurativa de los reversos: ciclo de la pasión de Cristo (Wildenstein) y profetas (Suma I).



[FIG. 11] Reversos de los paneles conservados de los retablos de Almazán (izquierda) y de Covarrubias (derecha), ca. 1480 (retablo de Almazán) y mediados del siglo XIV (retablo de Covarrubias); pintura sobre tabla; antigua iglesia parroquial de San Vicente de Almazán (Soria) y antigua colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias (Burgos); Ayuntamiento de Almazán (Soria) e *in situ*. Fotos: Irune Fiz Fuertes (retablo de Almazán) y Francisco Jesús del Hoyo Santamaría (retablo de Covarrubias).

sido contruidos con todas las características morfológicas propias de este tipo de retablos, nunca se cerraron. Así lo indica el hecho de que en obras como los retablos de Almazán y de Covarrubias el reverso de sus alas abatibles carezca no ya de decoración, sino, incluso, de pintura, mostrando la madera en crudo⁵⁶. En relación con esta cuestión, cabe señalar que en la vecina Corona de Aragón existen algunos retablos del siglo XIV, tanto escultóricos como pictóricos, que remedan de manera clara y directa un retablo-tabernáculo, pero que, desde el principio, fueron fabricados sin posibilidad de articulación⁵⁷.

Una segunda conclusión a la que podemos llegar es que los retablos-tabernáculo castellanos se dispusieron siempre contra el muro del fondo del espacio que presidieron, pues, en los casos en que se ha conservado o se conoce el reverso del dorsal del baldaquino, este pre-

56 A diferencia de lo que señalamos en GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Pasear entre ruinas...», (2018), p. 57, n. 37, no incluimos en esta relación los retablos de Heredia y de León, cuyos reversos, en realidad, según hemos podido comprobar en el transcurso del desarrollo del proyecto de investigación, están pintados de color rojo liso, v. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, «Minor...», (2020), pp. 253 y 254, núms. 13 y 15.

57 VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, «Movement on the Altar: Gothic Tabernacle-altarpieces in the Crown of Aragon (and Their Context)». *Medievalia* 23/1 (2020), pp. 348-349.

senta la obra de carpintería a la vista⁵⁸. Esta disposición se ve refrendada por la que, con carácter general, tienen todo tipo de retablos castellanos bajomedievales, la cual contrasta con la de otros territorios, donde esta posibilidad convive con la de disponer el retablo-tabernáculo adelantado, permitiendo la circulación en torno a él, como ocurre con el extraordinario retablo-tabernáculo francés de Mont-devant-Sassey, de ca. 1290-1300, que, como destacan Kroesen y Tångeberg, se conserva excepcionalmente *in situ*⁵⁹, o con los más tardíos retablos-tabernáculos suizos procedentes del cantón de Valais que se conservan en el Landesmuseum de Zúrich, tanto el de procedencia desconocida de ca. 1420, originario, probablemente, de la región de Sion, el reverso de cuyo dorsal está decorado con un aparejo fingido que continúa el del reverso de los paneles interiores⁶⁰, como el de Gluringen, de ca. 1440-50, del tipo poligonal, el reverso de cuya caja está pintado con una decoración geométrica de resonancias textiles⁶¹. Recordemos, además, que muchos *Flügelaltäre* se situaban en una posición avanzada que obligaba a trabajar su reverso.

En tercer lugar, el análisis de la decoración exterior de los retablos-tabernáculos castellanos nos puede ilustrar sobre el sentido y función de aquellos, absolutamente mayoritarios, que, efectivamente, se cerraban. Como hemos señalado con anterioridad, la figuración exterior parece haber sido la predominante en Castilla en general y en fechas más antiguas en particular. En los trece retablos-tabernáculos castellanos que presentan figuración exterior, el tema predominante en el reverso de sus paneles exteriores son los apóstoles San Pedro y San Pablo, que, afrontados, se presentarían en el frente del retablo-tabernáculo cuando este se encontrase cerrado. Por desgracia, solo los

58 Castildelgado, Gáceta, Mondragón, Villamanca y Zuazo de Cuartango.

59 KROESEN, Justin; TÅNGEBERG, Peter, «Tabernacle Shrines (1180-1400) as a European Phenomenon: Types, Spread, Survival». *Medievalia* 23/1 (2020), pp. 21 y 30, fig. 1.

60 LAPAIRE, Claude, «Les retables à baldaquin gothiques». *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 26 (1969), pp. 169-171 y 189, fig. 3; MORAND, Marie Claude *et alii*, «La croce e la spada. Santi e politiche nel Vallese», en BAIOTTO, Simone; MORAND, Marie Claude (eds.), *Uomini e santi. L'immagine dei santi nelle Alpi Occidentali alla fine del Medioevo*. Milán: Officina Libraria, 2013, p. 159, fig. 25, proponen como lugar de procedencia la catedral de Sion.

61 LAPAIRE, Claude, «Les retables à tabernacle polygonal de l'époque gothique». *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 29/1 (1972), pp. 40-46 y 63, fig. 2.



[FIG. 12] Reconstrucciones del reverso de los baldaquinos de los retablos de Mondragón (izquierda) y de Villamanca (derecha), segunda mitad del siglo XIV (retablo de Mondragón) y segundo tercio del siglo XIV (retablo de Villamanca); escultura en madera policromada; iglesia parroquial de San Juan Bautista de Mondragón (Guipúzcoa) e iglesia parroquial de Santiago de Villamanca (Álava); Museo Diocesano de San Sebastián e *in situ*. Reconstrucciones: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVa-LFA, a partir de fotos del mismo (retablo de Mondragón) y del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava (retablo de Villamanca).

[FIG. 13] Reconstrucciones del frente de los retablos de Arana I (izquierda) y Chiale (derecha) en posición cerrada, finales del siglo XIII (retablo de Arana I) y principios del siglo XIV (retablo Chiale); pintura sobre tabla (retablo de Arana I) y escultura en madera policromada y pintura sobre tabla (retablo Chiale); iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Arana (Burgos, retablo de Arana I) y procedencia desconocida (retablo Chiale); iglesia parroquial de San Pedro de Treviño (Burgos, retablo de Arana I) y colección particular (retablo Chiale). Reconstrucciones: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVa-LFA, a partir de fotos de Alberto Plaza, Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (retablo de Arana I) y Chiale Fine Art (retablo Chiale).

retablos de Arana I y Chiale han conservado más o menos completa la pareja y nos permiten recrear el frente de estos muebles cuando permanecían cerrados. Los apóstoles San Pedro y San Pablo se encuentran en ocho retablos que comprenden toda la vigencia cronológica del tipo, desde el retablo de Arana I, de finales del siglo XIII, hasta el retablo de Olano, de mediados del siglo XV⁶², y responden a retablos de toda advocación, encontrándose tanto en retablos marianos (Arana I, Chiale y Olano), que, como era de esperar, proporcionan los ejemplos más

62 Arana I, Astudillo I, Los Balbases, Olano, Pangua, Haupt I, Haupt II y Chiale. Pueden encontrarse, asimismo, en Castildelgado, v. *supra* n. 46.

antiguos, como en retablos hagiográficos de variada advocación⁶³. En el caso de los retablos marianos, San Pedro y San Pablo, síntesis del colegio apostólico, acompañarían al Cristo Salvador que se desvelaría cuando el mueble se abriese. Dejando a un lado el caso excepcional del retablo Wildenstein, de finales del siglo XIII y decorado en su exterior con un ciclo de la pasión de Cristo del que habremos de ocuparnos en otro lugar, solo a partir de mediados del siglo XIV empezamos a encontrar otros temas en los reversos de los paneles exteriores de los retablos-tabernáculo, que, en cualquier caso, conviven con la temática apostólica, que, según se ha indicado, persiste hasta el siglo XV.

Creo, en consecuencia, que podemos afirmar que la decoración de los reversos de los paneles exteriores de los retablos-tabernáculo con la representación de San Pedro y de San Pablo constituye el estándar de los retablos-tabernáculo castellanos, apareciendo desde sus orígenes asociada a los retablos-tabernáculo marianos, vanguardia del tipo, aunque su representación se extendiese luego a otro tipo de retablos. De hecho, en otros territorios encontramos su representación en muy pocos casos. Andersen la detecta en cuatro casos de su elenco de veintinueve retablos-tabernáculo marianos del periodo comprendido entre mediados del siglo XII y mediados del siglo XIV, pero, de estos cuatro casos, tres son españoles: los dos castellanos que han sido mencionados aquí (Arana I y Chiale) y el catalán de Sant Martí Sarroca⁶⁴. De su elenco queda solo, por tanto, el retablo noruego de Fåberg, de ca. 1250, donde San Pedro decora el reverso del panel interior izquierdo de este retablo, sin que podamos determinar qué se representó en los reversos de los paneles exteriores⁶⁵. En similar

63 Santa María Magdalena en el caso de Astudillo I. San Juan Bautista en el caso de Haupt I. Desconocida en los casos de Los Balbases y de Haupt II. Con respecto al retablo de Pangua, no podemos saber si era mariano o hagiográfico. De los retablos-tabernáculo hagiográficos que muestran en su exterior a San Pedro y a San Pablo el más antiguo es el retablo Haupt I, de ca. 1330-40.

64 VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, «Movement on the Altar...», (2020), p. 354, figs. 3-4; CAMPS I SÒRIA, Jordi: «Images and Altar Structures in Romanesque Catalonia: A Restored Virgin and Child Sculpture in the Museu Nacional d'Art de Catalunya». *Medievalia* 23/1 (2020), pp. 400-401, fig. 5.

65 ANDERSEN, Elisabeth, «Closing the Tabernacle...», (2020), p. 65, fig. 3. Sobre el retablo de Fåberg, sin duda una de las obras de más calidad del elenco de retablos-tabernáculo escandinavos del siglo XIII, v., además, MORGAN, Nigel J., "311. – St Peter from a Tabernacle», en ALEXANDER, Jonathan; BINSKI, Paul (eds.), *Age of Chivalry: Art*

posición aparece tiempo después en el retablo alemán de Bosserode, de ca. 1470-80, en este caso, conservado en su integridad, escoltando, junto con San Pablo, la representación de la *Piedad* del reverso de los paneles exteriores del retablo-tabernáculo que duplica la imagen titular del mismo y la pareja aparece, finalmente, en el frente de un retablo neerlandés procedente de Villadiego, de ca. 1480-90⁶⁶.

Por lo tanto, igual que en su momento pudimos determinar una especificidad para el diseño y programa iconográfico del anverso de los retablos-tabernáculo castellanos de advocación mariana, parece que ahora podemos determinar una especificidad para el diseño y programa iconográfico de su reverso, planteada, originalmente, para los retablos-tabernáculo de advocación mariana y extendida, con posterioridad, a los retablos de otra advocación.

¿Qué sentido tiene la reiterada representación de San Pedro y de San Pablo visible en el frente de los retablos-tabernáculo cuando estos se encontraban cerrados? Creemos que no puede desvincularse de las connotaciones paradisiacas que, con carácter general, cabe atribuir a los retablos-tabernáculo a partir del análisis de la miniatura de apertura del *Códice de Florencia* de las *Cantigas de Santa María* y que son, asimismo, patentes a un nivel muy genérico en su propia estructura arquitectónica, que cabría entender como una imagen de la Jerusalén celeste⁶⁷. En efecto, la miniatura de apertura del *Códice de Florencia* muestra un dispositivo que, aunque no pretende ser un retablo-tabernáculo (porque, de entrada, se presenta en un contexto ultraterreno), nos ilustra sobre el posible valor y significado de estos muebles.

in Plantagenet England 1200-1400. Londres: Royal Academy of Arts y Weidenfeld and Nicolson, 1987, pp. 329-330; KUHN, Stephan: «13. St Peter the Gatekeeper», en KROESEN, Justin; LEEFLANG, Micha: SUREDA I JUBANY, Marc (eds.), *North & South: Medieval Art from Norway and Catalonia 1100-1350*. Zwolle y Utrecht: WBOOKS y Museum Catharijneconvent, s. a. [2019], pp. 120-122

66 KEMP, Wolfgang (ed.), *Der spätgotische Altar von Bosserode*. Marburgo: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, 1989, pp. 31-32, il. 21; DÄNEKAMP, Karina, «Der Bosseroder Altar», en SCHÜTTE, Ulrich *et alii* (eds.) – *Mittelalterliche Retabel in Hessen*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2019, t. 2, p. 203; RALCHEVA, Pavla, «Dis(closed): Tabernacle-altarpieces in the Rhineland». *Medievalia* 23/1 (2020), p. p. 169. Sobre el retablo de Villadiego, v. KROESEN, Justin; TÄNGEBERG, Peter, *Helgonskåp...*, (2021), pp. 203-204 y 223, il. 7.15.

67 CAMILLE, Michael, *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Tres Cantos (Madrid): Ediciones Akal, 2005, pp. 33 y 40.



[FIG. 14] Ilustración de apertura del *Códice de Florencia* de las *Cantigas de Santa María*, ca. 1280; manuscrito iluminado; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Ms. B.R. 20, fol. 1r). Foto: su concesión del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (prohibida la reproducción).

Esta miniatura, además de ilustrar el estribillo de la cantiga 246, primera de este segundo e inconcluso volumen de los *Códices de las Historias*⁶⁸, prologa visualmente todo el volumen, pues resume cuál es su intención: poner de manifiesto, más allá de la anécdota particular narrada en cada una de las cantigas, el carácter absoluto del poder intercesor de María y poner de manifiesto, asimismo, la especial devoción de Alfonso X hacia ella. El carácter más poético que narrativo propio de un estribillo permite al miniaturista, al igual que en las cantigas decenales o de loor, distanciarse de lo contingente para trasladar a imágenes ideas de valor universal. El estribillo de la cantiga 246, puntualmente repetido sobre la miniatura, dice así: «A que as portas do ceo | abriu pera nos salvar, / poder á nas deste mundo | de as abrir e serrar»⁶⁹. La miniatura que lo ilustra muestra, en su parte izquierda, entre ángeles turiferarios, a la Virgen con el Niño de pie.

68 Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. B.R. 20, fol. 1r.

69 ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*. Ed. Walter Mettmann. Madrid: Editorial Castalia, 1986-89, vol. 2, p. 343.

María con su mano derecha y Jesús con su mano izquierda abren las puertas de la estructura que se encuentra por encima de ellos, que recuerda a un retablo-tabernáculo en la medida en que unos batientes permiten ocultar o, en este caso, desvelar una figura. Esta estructura resplandece de oro para manifestar la gloria divina en medio de un cielo estrellado. Y, en efecto, consumada su apertura, queda a la vista la figura sedente, que resplandece, asimismo, de oro, de la divinidad, bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo el orbe con su mano izquierda. La metáfora no puede ser más hermosa y clara (y creemos que es válida para los retablos-tabernáculos castellanos marianos del siglo XIII, que son los que marcan la pauta para el desarrollo del tipo, aplicándose, posteriormente, sus características a retablos de otras advocaciones, quizás con una cierta pérdida de coherencia): las puertas de un retablo-tabernáculo se asimilan a las puertas del paraíso celestial⁷⁰ y su apertura es posible por la Encarnación, que no es sino el prólogo de la Redención (por eso los responsables de la apertura son conjuntamente la Virgen y el Niño y no solo la Virgen). De esta manera, es posible acceder a la eterna salvación. Esta lectura insiste en una de las metáforas más queridas por la devoción mariana medieval: la metáfora de María como puerta del cielo. Rocío Sánchez Ameijeiras comentó esta miniatura en esta clave, trasladando su significado a las Vírgenes abrideras⁷¹. En nuestra opinión, su significado se puede trasladar, asimismo, a los más antiguos retablos-tabernáculos, que, al ser abiertos, hacían patente la Encarnación no solo mediante la imagen

70 Esta afirmación ya fue realizada por FUCHSS, Verena, *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*. Weimar: VDG, 1999, pp. 151-152, il. 129, a partir de un contexto iconográfico bien distinto: una miniatura del *Apocalipsis del Trinity College* (Cambridge, Trinity College, Ms. R.16.2, fol. 31r), de ca. 1250, ejemplo característico de Apocalipsis inglés de los siglos XIII-XIV, que representa el anuncio a San Juan Evangelista de su próxima muerte. En ella, Cristo presenta al evangelista un tabernáculo abierto como imagen de las puertas del paraíso celestial que le aguarda. La interpretación de estructuras abrideras como anticipaciones de la visión celeste ha sido argüida para los *Flügelaltäre* centroeuropeos por WOLF, Norbert, *Deutsche Schnitzretabel...*, (2002), p. 376.

71 SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, «Como a Virgen santa pareceu, pareceia»: las empresas marianas alfonsíes y la teoría neoplatónica de la imagen sagrada», en *Alfonso X...*, (2009), pp. 364-365; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*. Tres Cantos (Madrid): Ediciones Akal, 2014, pp. 213-217, figs. 116-118, lám. 18.

titular de la Virgen con el Niño, sino también mediante el despliegue iconográfico a ella asociado. La apertura de un retablo-tabernáculo mariano revelaba el misterio de la Encarnación y abría el camino a la salvación. Esto explica, acaso, que para la decoración de los reversos de sus alas abatibles se escogieran a menudo motivos como estrellas, como las que encontramos en la miniatura alfonsí sirviendo de fondo a la estructura que evoca un retablo-tabernáculo (retablos de Arana I, Arana II y Zuazo de Cuartango y retablo de procedencia desconocida denominado convencionalmente retablo Haupt I) o como jaspeados (retablos de Astudillo I, Astudillo II y Astudillo III y retablos de procedencia desconocida denominados convencionalmente retablos Marès I, Suma I y Chiale). Estos, especialmente, remiten a la Jerusalén celeste, pues su mampostería se describe así el Apocalipsis: «Su brillo era semejante a la piedra más preciosa, como la piedra de jaspe pulimentado» (Ap 21, 11); «Su muro era de jaspe [...] y las hiladas del muro de la ciudad eran de todo género de piedras preciosas: la primera, de jaspe...» (Ap 21, 18-19). La representación del colegio apostólico en los reversos de los paneles exteriores, sintetizado en las figuras de San Pedro y San Pablo, insiste en esta idea, pues «El muro de la ciudad tenía doce hiladas, y sobre ellas los nombres de los doce apóstoles del Cordero» (Ap 21, 14). En los casos de Astudillo I y Chiale se da la asociación apóstoles / jaspeado que resulta especialmente próxima a la visión de la Jerusalén celeste. En los casos de Arana I y Haupt I, se da la asociación apóstoles / estrellas.

En los casos de Olano, Pangua y Haput II no se puede determinar a qué se asociaba la representación de los apóstoles (en Los Balbases a un fondo de color rojo liso). Si bien el número de retablos-tabernáculo castellanos con referencias paradisiacas en sus reversos podría parecer limitado, es necesario recordar que solo tenemos información completa de trece de los treinta y ocho retablos-tabernáculo conocidos a día de la fecha, por lo que otros muchos retablos-tabernáculo castellanos pudieron presentar estos mismos motivos, que marcarían una lectura en clave escatológica y soteriológica de estos retablos, vertebrada en torno a los retablos marianos, que son el eje del tipo, y extendida con posterioridad a retablos de otra advocación.



[FIG. 15] Recreación del retablo Chiale en posición cerrada, principios del siglo XIV; escultura en madera policromada y pintura sobre tabla; procedencia desconocida; colección particular. Recreación: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVA-LFA, a partir de fotos de Chiale Fine Art.

[FIG. 16] Recreación del retablo Haupt I en posición cerrada, *ca.* 1330-40; pintura sobre tabla; procedencia desconocida; Muzeum Narodowe w Warszawie (núm. inv. Śr. 218). Recreación: Francisco M. Morillo Rodríguez, UVA-LFA, a partir de fotos del Muzeum Narodowe w Warszawie.

Conclusiones

El examen exhaustivo de la materialidad de los retablos-tabernáculo castellanos no nos permite llegar a tantas conclusiones como nos gustaría acerca de su uso y función, pero arroja algo de luz sobre estas cuestiones. Teniendo esto en cuenta, podemos señalar, en primer lugar, que los retablos-tabernáculo castellanos, que responden a un tipo generalizado en todo el Occidente medieval, no fueron un tipo secundario o marginal de retablo, como pudieran sugerir su aparente escasa entidad (que, en realidad, no siempre fue tal) y su fragilidad. Fueron una vía más en el desarrollo del retablo monu-

mental que en el siglo XIII y XIV convivió en pie de igualdad con retablos de otro tipo (de hecho, en Castilla se conservan o se conocen muchos más retablos-tabernáculo que retablos de otro tipo). Solo en el siglo XV pasaron a desempeñar un papel secundario ante el desarrollo del retablo mural, que no es insensible a su legado. En segundo lugar, y en relación con lo anterior, que los retablos-tabernáculo son aptos para todo tipo de instituciones y de altares, desde catedrales y capillas reales hasta parroquias rurales, desde altares principales hasta altares secundarios o particulares. En tercer lugar, y sin descartar la posibilidad de que exista alguna excepción a la regla, que los retablos-tabernáculo se desarrollaron en función de las imágenes marianas, que eran las que, en fechas más antiguas, se colocaban preferentemente sobre los altares, independientemente de su advocación, por su valor universal y por su potencialidad eucarística. Esto, que parece ser un fenómeno común a todo el Occidente medieval, se desarrolla en Castilla con rasgos distintivos que afectan tanto al anverso (mayor desarrollo en altura del registro inferior del retablo y disposición en el mismo de la secuencia narrativa *Adoración de los Magos / Anunciación*, disociada de la secuencia narrativa del resto del retablo) como al reverso (protagonismo de la decoración figurada, que casi siempre se concreta en la representación de los apóstoles Pedro y Pablo en el frente del retablo combinada con jaspeados o estrellas en los laterales del retablo que confieren al conjunto una dimensión escatológica y soteriológica). En cuarto lugar, que no existen testimonios concluyentes sobre el uso que se hacía de la capacidad abridera de los retablos-tabernáculo, que es su nota más distintiva, pero que, en cualquier caso, no parece prudente trasladar, sin más, a estos retablos lo que se sabe de otros retablos con similar potencialidad —especialmente, los *Flügelaltäre* centroeuropeos—, insinuando un uso muy restrictivo de su apertura. Los retablos-tabernáculo, a diferencia de los *Flügelaltäre*, presentaban una menor complejidad de manipulación y, sobre todo, alojaban imágenes de culto cuya visualización era necesaria para focalizar la devoción de los fieles, máxime teniendo en cuenta el limitado desarrollo iconográfico de sus reversos (incluso en el caso de los retablos-tabernáculo castellanos, que se significan en el panorama europeo por la

mayor presencia de figuración). Por eso, no pensamos que permaneciesen cerrados la mayor parte del año, aun cuando participasen de prácticas generales de la Iglesia como su cubrición durante la Cuaresma. De hecho, desde una fecha relativamente temprana como mediados del siglo XIV tenemos evidencias de retablos-tabernáculo que probablemente nunca se cerraron. En quinto lugar, que lo más probable es que debamos reconocer humildemente que no es posible elaborar una «teoría general» acerca de los retablos-tabernáculo: su uso y función debió de depender de la naturaleza de la institución para la que fue creado cada uno de ellos. Quizás el retablo-tabernáculo de una cofradía pudo abrirse solo con ocasión de las fiestas que le eran propias, mientras que el retablo mayor de una iglesia pudo abrirse todos los domingos y fiestas litúrgicas importantes. Y a esto habría que añadir casos particulares, como el de la capilla real de la catedral de Sevilla, si es que se observaron en ella las prescripciones hechas por Alfonso X en su codicilo. En sexto lugar, que, en cualquier caso, la comprensión de los retablos-tabernáculo no puede hacerse prescindiendo del resto de elementos que decoraban el altar, sobre los cuales la evidencia es aún más frágil, lo que dificulta llegar a conclusiones más sólidas.

ÍNDICE

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (Universidad Autònoma de Barcelona)	
CARLA VARELA FERNANDES (IEM/Universidade Nova de Lisboa)	
Breves palavras <i>Brief words</i>	7

I.

A ESCOLHA DE IMAGENS CULTUAIS, CIRCULAÇÃO
DE DEVOÇÕES E HIBRIDAÇÃO ICONOGRÁFICA ENTRE
OS DOIS LADOS DO MEDITERRÂNEO

*The choice of devotional images, devotions circulation and
iconographic hybridization between the two sides
of the mediterranean*

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (Universidad Autònoma de Barcelona)	
La catapulta de san Jorge, de Capadocia al Atlántico: apropiación, encuentros e identidades en pugna	21
JULIETTE DAY (Faculty of Theology – University of Helsinki)	
The Ritual Impact of Christological Themes on a Medieval Ivory <i>Situla</i> (Liturgical Bucket)	69
CARLES SÁNCHEZ MÁRQUEZ (Universidad Autònoma de Barcelona)	
Las pintures de Santa Maria i Miquel de Terrassa, ¿ecos de un repertorio oriental tardoantiguo?	99

ATHANASIOS SEMOGLOU	
(Aristotle University of Thessaloniki, AUTH)	
Le décor du devant d'autel de la cathédrale de Tarragone. Le cycle de la vie de sainte Thècle et la tradition iconographique de l'Antiquité tardive.....	129

JONATHAN WILSON	
(IEM/Universidade Nova de Lisboa)	
The King's Image in the Liturgy for Santarém Conquered, 1147	149

II.

A CRIAÇÃO DE NOVAS IMAGENS SAGRADAS
NO OCIDENTE MEDIEVAL

The creation of new sacred images in the medieval west

PIERRE-YVES LE POGAM	
(Musée du Louvre)	
Entre les roses et les lys. Le rôle des fleurs et du monde végétal dans l'iconographie des groupes sculptés de la Vierge et l'Enfant aux XIIIe-XIVe siècles	173

GRAZIA MARIA FACHECHI	
(Università degli Studi di Urbino)	
«C'è un tempo per tutto»: il calendario monumentale figurato nel Medioevo ovvero l'agenda del buon cristiano.....	213

CARLA VARELA FERNANDES	
(IEM/Universidade Nova de Lisboa)	
The Nativity on a 14th century altar front: proposals about a rare work	245

JORDI CAMPS I SÒRIA	
(Museu Nacional d'Art de Catalunya)	
Imágenes articuladas en la edad media hispánica. Entorno al Cristo del Descendimiento de Santa Maria de Taüll, en Cataluña. Certezas e incertidumbres.....	279

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
 (Universidade de Valladolid)
 El retablo-tabernáculo en Castilla: aproximación
 a su dimensión funcional a partir del análisis
 de su materialidad 305

JORGE RODRÍGUEZ ARIZA
 (Universitat Autònoma de Barcelona)
 Imágenes sagradas de Nuestra Señora. Apreciaciones sobre
 su *inventio*, los vínculos con el Oriente legendario y la
 resignificación de sus elementos simbólicos..... 337

VERÓNICA CARLA ABENZA SORIA
 (CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
 Centro de Ciencias Humanas y Sociales-Instituto de Historia, Madrid)
 En torno a las estrategias de auto-representación
 femenina en el Nordeste peninsular (1000-1100) 361

ISABEL POMBO CARDOSO
 (FCT/Universidade Nova de Lisboa)
 Medieval Portuguese polychromy on sculptures:
 an ongoing project..... 399

III.

IMAGENS/REPRESENTAÇÕES E CIRCULAÇÃO

NO ESPAÇO ENTRE MUROS

Images / representations and circulation in space between the walls

VICTORIANO NODAR
 (Universidad de Vigo)
 Glosando el Pórtico de la Gloria.
 El bestiario soteriológico del Maestro Mateo 421

CATARINA FERNANDES BARREIRA
 (IEM/Universidade Nova de Lisboa)
 Relics and Liturgical Practice in a Portuguese
 Cistercian House – the Cult of Saint Blaise
 in Santa Maria de Alcobaça 461

PEDRO REDOL

(Mosteiro da Batalha – DGPC)

Dispositivos retabulares no mosteiro da Batalha, no final da
Idade Média e início da época moderna (1440-1540) .. 491

MIGUEL METELO DE SEIXAS

(IEM/Universidade Nova de Lisboa)

Emblématique, dévotion, espace sacré :
l'exemple de Jean I^{er} au monastère de Batalha 521

TÍTULO | *Title*

Imagens e Liturgia na Idade Média.

Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média (séculos V-XV)

Images and Liturgy in the Middle Ages.

Creation, Circulation and Function of Images between West and East in the Middle Ages (5th-15th centuries).

ORGANIZAÇÃO | *Organization*

Instituto de Estudos Medievais/ Institute of Medieval Studies – NOVA/ FCSH

Mosteiro de Santa Maria da Vitória/ Santa Maria da Vitória Monastery – Direção Geral do Património Cultural

Grup de Recerca Consolidat: *Magistri Cataloniae.*

Estudis Culturals de la Mediterrània (s. XI-XV)

(SGR 2017-231), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) | Consolidated Research Group: *Magistri Cataloniae. Mediterranean Cultural Studies* (11-15 c.). Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Projecto de Investigación: *Magistri Mediterranei.*

Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388). Artistas, objetos y modelos (HAR2015-63883-P),

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) | Research Project: *Magistri Mediterranei.*

Artistic Mobility and Transfer in Medieval Mediterranean (1187-1388). Artists, Objects and Patterns (HAR2015-63883-P), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).

COORDENADORES | *Coordinators*

Carla Varela Fernandes

Manuel António Castiñeiras González

COORDENAÇÃO EXECUTIVA | *Executive Coordination*

Manuel António Castiñeiras González; Carla Varela Fernandes; Joaquim Ruivo

AUTORES | *Authors*

Athanasios Semoglou | Carla Varela Fernandes | Carles

Sánchez Márquez | Catarina Fernandes Barreira |

Fernando Gutiérrez Baños | Grazia Maria Fachechi

| Isabel Pombo Cardoso | Jonathan Wilson | Jordi

Camps i Sòria | Jorge Rodríguez Ariza | Juliette Day |

Manuel Antonio Castiñeiras González | Miguel Metelo

de Seixas | Pedro Redol | Pierre-Yves Le Pogam |

Verónica Carla Abenza Soria | Victoriano Nodar

COMISSÃO CIENTÍFICA | *Scientific Committee*

Amadeo Serra Delfis (Universitat de València) | Carlos

Ayala Martínez (Universidad Autónoma de Madrid)

| Carmen Manso Porto (Real Academia de la Historia) |

Eduardo Carrero Santamaria (Universitat Autònoma de

Barcelona) | Emma Liaño (Universitat Rovira i Virgili,

Tarragona) | Francisco Moreno Martín (Universidad

Complutense de Madrid) | Laurent Hablott (Université

de Poitiers) | Javier Martínez de Aguirre (Universidad

Complutense de Madrid) | Jean-Marie Guilloët (Université

de Bourgogne) | João Luís Inglês Fontes (Universidade

Nova de Lisboa) | João Portugal (Instituto Português

de Heráldica) | Josefina Planas (Universitat de Lleida) |

Judith Soria (CNRS, Centre d'Histoire et Civilisation de

Byzance) | Hermenegildo Fernandes (Universidade de

Lisboa) | Manuel Luís Real (Arquivo Municipal Porto)

| Marco Rossi (Università Cattolica del Sacro

Cuore-Milano) | Michele Bacci (Universität Freiburg,

CH) | Maria João Violante Branco (Universidade Nova de

Lisboa) | Paul Williamson (Victoria & Albert Museum|

Courtauld Institute of Art | University of London) | Stefanos

Kroustallis (Escuela de Restauración de Madrid)

Biblioteca Nacional de Portugal

Catálogo na Publicação

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel António, 1964;

FERNANDES, Carla Varela, 1970

Imagens e Liturgia na Idade Média,

1.ª ed. – (Extra-coleção)

Todos os textos desta edição foram previamente

submetidos ao processo de Revisão Anónima por Pares.

All texts in this edition were previously submitted to the

Anonymous Peer Review process.



EDIÇÃO | *Edition*
Sistema Solar Crl (chancela DOCUMENTA)

TEXTOS | *Texts* © OS AUTORES | *The Authors*

ISBN: 978-989-8833-71-6

DESIGN GRÁFICO | *Graphic Design*
Maria da Graça Manta

CAPA | *Front cover*
Cantigas de Santa Maria de Afonso X o Sábio.
Cantiga 9 Real Biblioteca de El Escorial, Ms. T-I-1 f. 17r.
© Patrimonio Nacional, Real Bibiloteca de El Escorial

DEPÓSITO LEGAL | *Legal Deposit*: 491391/21

IMPRESSÃO | *Printing*
ACD Print, SA
Rua Marquesa D'Alorna, 25-19
2620-271 Ramada
Portugal

Imagens e Liturgia na Idade Média

Images and Liturgy in The Middles Ages

Coordenadores | *Coordinators*

CARLA VARELA FERNANDES

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ

Textos | *Texts*

ATHANASIOS SEMOGLOU

CARLA VARELA FERNANDES

CARLES SÁNCHEZ MÁRQUEZ

CATARINA FERNANDES BARREIRA

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS

GRAZIA MARIA FACHECHI

ISABEL POMBO CARDOSO

JONATHAN WILSON

JORDI CAMPS I SÒRIA

JORGE RODRÍGUEZ ARIZA

JULIETTE DAY

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ

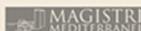
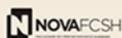
MIGUEL METELO DE SEIXAS

PEDRO REDOL

PIERRE-YVES LE POGAM

VERÓNICA CARLA ABENZA SORIA

VICTORIANO NODAR



DOCUMENTA



9 789898 833716