

[Recepción del artículo: 12/07/2022]
[Aceptación del artículo revisado: 18/09/2022]

**DE COMPOSTELA A TOLEDO: DECORACIONES DE ALTAR DE LOS SIGLOS
XII, XIII Y XIV EN LOS ESTADOS OCCIDENTALES DE LA PENÍNSULA IBÉRICA***
**FROM COMPOSTELA TO TOLEDO: ALTAR DECORATIONS FROM THE
12TH, 13TH AND 14TH CENTURIES IN THE WESTERN STATES OF THE
IBERIAN PENINSULA**

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
Universidad de Valladolid
fbanos@uva.es
ORCID ID: 0000-0002-5352-2027

RESUMEN

A principios del siglo XII, el que había de ser el primer arzobispo de Santiago de Compostela, Diego Gelmírez, equipaba el altar mayor de su catedral, en pleno proceso constructivo, con la que era seguramente la decoración de altar más ambiciosa producida hasta entonces para una iglesia hispánica. A finales del siglo XIV, el arzobispo de Toledo Pedro Tenorio renovaba por completo la decoración del altar mayor de su catedral mediante la fabricación de un retablo monumental que marcaría la pauta para los grandes retablos murales del periodo gótico tardío. En los estados occidentales de la península ibérica, los doscientos cincuenta años que mediaron entre uno y otro hito conocieron un florecimiento extraordinario de las artes del altar del que, por desgracia, nos queda un número limitado de vestigios. La herencia del conjunto compostelano y la participación en corrientes generales del Occidente medieval marcan la pauta de este largo periodo del que pretendemos ofrecer un panorama general a través de las evidencias textuales y materiales disponibles.

PALABRAS CLAVE: decoración de altar, inventario, frontal, antependio, retablo.

* Este trabajo forma parte de la actividad investigadora del *GIR IDINTAR – Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo* y del Instituto Universitario de Historia Simancas de la Universidad de Valladolid. La versión final se redactó gracias a la ayuda MOVILIDAD INVESTIGADORES E INVESTIGADORAS UVA-BANCO SANTANDER 2022.

ABSTRACT

At the beginning of the 12th century, the man who was to become the first archbishop of Santiago de Compostela, Diego Gelmírez, equipped the high altar of his cathedral, by then under construction, with what was for sure the most ambitious altar decoration produced up to this moment for any Hispanic church. At the end of the 14th century, the archbishop of Toledo Pedro Tenorio completely renewed the decoration of the high altar of his cathedral by fabricating a monumental altarpiece that became the reference for the great wall altarpieces of the Late Gothic period. In the western states of the Iberian Peninsula, the period of two hundred and fifty years between both landmarks was one of an extraordinary flourishing of the arts of the altar, even though, unfortunately, only a limited number of remnants are preserved. The legacy of the Compostela ensemble, together with the involvement in general trends of the Medieval West, define this long period. Our purpose is offering an overview of it through available textual and material evidence.

KEYWORDS: altar decoration, inventory, altar frontal, antependium, altarpiece.

En 1105-06, de regreso de su segundo viaje a Roma, Diego Gelmírez, obispo de Santiago de Compostela, reorganizó la cabecera de su catedral, dotando a su altar mayor, erigido nuevamente sobre el edículo apostólico, de una decoración lujosa que, si bien ha desaparecido por completo, se puede reconstruir fidedignamente gracias a los testimonios literarios de época sobre su fabricación que brindan el *Liber sancti Jacobi* y la *Historia Compostellana* y a los testimonios literarios y gráficos posteriores sobre su evolución y sobre su final desaparición en el contexto de las grandes reformas del siglo XVII. Con estas fuentes, la historiografía ha acometido tres grandes intentos de reconstrucción del conjunto gelmiriano.¹

Como han destacado los estudiosos, Gelmírez quiso crear un gran complejo arquitectónico y decorativo inspirado en las más prestigiosas basílicas romanas y en las grandes iglesias francesas e italianas que el prelado había conocido en el transcurso de sus viajes a Italia con el afán de subrayar la dignidad apostólica de la sede compostelana y de promocionar sus aspiraciones jurisdiccionales y espirituales. En un primer momento, Gelmírez dotó al altar mayor de su catedral de un antependio de plata y de un baldaquino asimismo de plata. El antependio (*tabula argentea*), minuciosamente descrito por el *Liber sancti Jacobi*, mostraba, en su centro, la figura de la *Maiestas Domini* encerrada por una mandorla que alojaba a los veinticuatro ancianos del Apocalipsis y que estaba rodeada por los símbolos de los cuatro evangelistas y, en sus lados, dispuestas en dos registros de igual altura, las figuras de los doce apóstoles.² El

¹ P. A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. 3, Santiago de Compostela, 1900, pp. 231-238; S. MORALEJO, “«Ars sacra» et sculpture romane monumentale : le trésor et le chantier de Compostelle”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11 (1980), pp. 189-238; M. CASTIÑEIRAS y V. NODAR FERNÁNDEZ, “Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro”, *Compostellanum*, 55/3-4 (2010), pp. 575-640.

² MORALEJO, “«Ars sacra» et sculpture romane monumentale”, pp. 204-210; CASTIÑEIRAS, NODAR FERNÁNDEZ, “Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez”, pp. 607-621.

baldaquino (*cimborius*), minuciosamente descrito asimismo por el *Liber sancti Jacobi*, era una estructura compleja en su desarrollo estructural e iconográfico.³ Años más tarde, obtenida ya la dignidad metropolitana para la iglesia compostelana, Gelmírez enriqueció aún más el altar mayor de su catedral dotándolo de un retablo (*tabula retro altaris*), minuciosamente descrito por la *Historia Compostellana* y del que, por fortuna, se conservan, entre otros testimonios, dos dibujos realizado en 1656-1657 por el canónigo José de Vega y Verdugo.⁴ Debió de realizarse en algún momento inmediatamente posterior a 1136-37. Se trataba de un panel cuspidado que mostraba, en su centro, la figura de *Cristo mostrando las llagas* encerrada por una mandorla lobulada y, en sus lados, dispuestas en dos registros de desigual altura, las figuras de los doce apóstoles, acompañadas, acaso, por las figuras de la Virgen y de san Juan Evangelista.⁵ El conjunto gelmiriano, complementado, además, por toda una serie de ornamentos (lámparas, candelabros, cruces...), carecía, sin duda, de parangón en los estados occidentales de la península ibérica, por más que algunos importantes cenobios contasen ya para entonces con antependios e, incluso, con retablos preciosos (Fig. 1). De su impacto inmediato dan cuenta los retablos pétreos de las localidades orensanas de Ribas de Sil y de Xunqueira de Ambía. El conjunto gelmiriano se enriqueció aún más con ocasión de la consagración de la catedral en 1211. Se dispuso entonces la imagen pétrea de estirpe mateana que muestra, entronizado, al apóstol Santiago tras el altar mayor, único miembro de la decoración del altar medieval que, aunque transformado, ha llegado hasta nuestros días.⁶

Doscientos cincuenta años después de que el arzobispo compostelano Diego Gelmírez completara mediante un retablo la decoración del altar mayor de su catedral, su homólogo toledano Pedro Tenorio encargaba un retablo nuevo para el altar mayor de su catedral.⁷ Tampoco se conserva, pues fue desmembrado cuando, a finales del siglo XV, se acometió la fabricación

³ MORALEJO, “«Ars sacra» et sculpture romane monumentale”, pp. 210-221; CASTIÑEIRAS, NODAR FERNÁNDEZ, “Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez”, pp. 599-607.

⁴ M. TAÍN GUZMAN, “Pervivencia y destrucción del altar de Gelmírez en la época moderna”, in *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, catálogo de exposición (París, 2010, Ciudad del Vaticano, 2010, y Santiago de Compostela, 2010), Milán y Santiago de Compostela, 2010, pp. 178-181.

⁵ MORALEJO, “«Ars sacra» et sculpture romane monumentale”, pp. 230-236; CASTIÑEIRAS, NODAR FERNÁNDEZ, “Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez”, pp. 623-627.

⁶ R. YZQUIERDO PEIRÓ, “El Maestro Mateo en la catedral de Santiago”, in R. YZQUIERDO PEIRÓ (ed.), *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, catálogo de exposición (Madrid, 2016-17), Madrid, 2016, pp. 44-46.

⁷ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, “La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera”, *Artígrama*, 26 (2011), pp. 404-409; IDEM, “La larga travesía del desierto: pintura y pintores en las fuentes castellanas de los siglos XIII y XIV”, in M. MIQUEL JUAN, O. PÉREZ MONZÓN y M. BUENO MANZANAS (eds.), *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid, 2016, pp. 156-159 y 162-168. El retablo del arzobispo Tenorio ha merecido la atención, asimismo, de Franco Mata y, muy especialmente, de Miquel Juan, que ha elaborado sucesivas propuestas de reconstrucción del mismo, v. Á. FRANCO MATA, “Las capillas”, in R. GONZÁLEZ RUIZ (dir.), *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Burgos, 2010, p. 187; M. MIQUEL JUAN, “Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal”, in V. MÍNQUEZ (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, 2013, pp. 2795-2798, fig. 2; EADEM, “Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV”, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 7 (2013), p. 56, fig. 3; EADEM, “La novedad de lo desconocido. Las aportaciones foráneas como elemento de lujo y ostentación en los retablos medievales valencianos”, in S. BROUQUET y J. V. GARCÍA MARSILLA (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, 2015, pp. 506-509, fig. 14.1; EADEM, “La capilla real de la Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración”,



Fig. 1. Recreación del altar mayor de la catedral de Santiago de Compostela en tiempos del arzobispo Diego Gelmírez (+ 1139/1140), según CASTIÑEIRAS, NODAR FERNÁNDEZ, “Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez”, fig. 4 (imagen: Tomás Guerrero, Magneto Studio, para S. A. de Xestión do Plan Xacobeo 2010)

del retablo actual, pero algunos de sus elementos subsisten reaprovechados en distintos lugares del templo (muy especialmente, en la capilla de San Eugenio).⁸ En cualquier caso, podemos conocer sus características gracias al contrato firmado en Brihuega el 27 de julio de 1387 entre Pedro Tenorio y el pintor asentado en Valencia Esteve Rovira de Chipre (si este lo realizó finalmente, es una cuestión polémica que aquí no nos interesa).⁹ De acuerdo con este contrato, Esteve Rovira de Chipre había de pintar:

un retablo en la ciutat de Toledo para la sua ecclesia catredral, e que sea puesto a las espaldas del altar mayor de la dicha su ecclesia, e que haya [...] de pilar a pilar sesenta seis palmos en ancho de [...] fuere mester e que sea de vinte [...] de alto] e quencima del altura del que vengan fechas sus puntas con sus fillolas e remates, lo qual ha de seer de más de los dichos vinte palmos en alto. E que la tabla principal de la medianía del retablo que sea cinco palmos de más en altura de toda

Anuario de Estudios Medievales, 47/2 (2017), pp. 749 y 752-753, figs. 4 y 7. No comparto la hipótesis acerca de la posible estructura bilateral del retablo que Miquel Juan plantea en su último trabajo. Sobre las decoraciones precedentes del altar mayor de la catedral de Toledo, v. T. NICKSON, *Toledo Cathedral: Building Histories in Medieval Castile*, University Park, 2015, pp. 78 y 162; F. GUTIÉRREZ BAÑOS, “Minor or Major? Castilian Tabernacle-altarpieces and the Monumental Arts”, *Medievalia*, 23/1 (2020), pp. 239-241.

⁸ MIQUEL JUAN, “Esteve Rovira y Starnina en Toledo”, pp. 2793-2795. Sobre el retablo de la capilla de San Eugenio, v. M. Á. B. PIQUERO LÓPEZ, *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*, Toledo, 1984, vol. 1, pp. 227-311.

⁹ El contrato, publicado originalmente por F. ALMARCHE VÁZQUEZ, “Mestre Esteve Rovira de Chipre, pintor trecentista desconocido”, *Archivo de Arte Valenciano*, 6 (1920), pp. 3-13, se encuentra inserto en un requerimiento que se le hacía al pintor a 14 de abril de 1388, v. X. COMPANY, J. ALIAGA, LL. TOLOSA y M. FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna i (1238-1400)*, Valencia, 2005, pp. 302-306, n.º 511.

la dicha obra. E de más desto que se faga un guardapolvo fecho encima retornado sobre todo el retablo un capdo e que responda a toda la obra. E que en este retablo que pinte e faga dies e nueve istorias, aquellas quel dicho senyor arcebisbe ordenare e mandare faser. E otrosí, que en las ocho puntas que han destar en somo destas istorias que pinte e faga en cada una dellas una ymage qual el dicho senyor le mandare faser.

El retablo, cuya carpintería había de serle facilitada al pintor, tenía unas dimensiones más que notables de 4,17 m de altura (sin contar los remates) y de 13,78 m de anchura. Con estas dimensiones, ocuparía de extremo a extremo el muro oriental del presbiterio de la seo toledana en su configuración propia de finales del siglo XIV. Si bien no se especifica en qué habían de consistir las *istorias e ymágenes*, los elementos conservados muestran escenas de la vida de Cristo y figuras de apóstoles. El retablo incorporaba, asimismo, una imagen de bulto anterior de la Virgen con el Niño (Fig. 2).¹⁰ Más allá de sus cualidades estilísticas, el retablo del arzobispo Tenorio marcó, sin duda, un hito en la retabística de los estados occidentales de la península ibérica, pues dio inicio, en lo estructural, a la tradición de retablos murales que había de caracterizar al periodo gótico tardío y que, reformulada cada pocos años, había de perdurar durante siglos. De su impacto inmediato da cuenta, en un entorno distante y relativamente marginal,



Fig. 2. Recreación del altar mayor de la catedral de Toledo en tiempos del arzobispo Pedro Tenorio (+ 1399), según GUTIÉRREZ BAÑOS, “La larga travesía del desierto”, fig. 6 (imagen: Francisco M. Morillo, LFA – Universidad de Valladolid, para el autor)

¹⁰ La recreación del retablo del arzobispo Tenorio que se ofrece aquí se publicó originalmente con el siguiente pie de foto: “Punto de partida para poder empezar a plantear una hipótesis de reconstrucción del primitivo retablo mayor de la Catedral de Toledo, contratado por Esteve Rovira de Chipre en 1387”, v. GUTIÉRREZ BAÑOS, “La larga travesía del desierto”, fig. 6. No pretende ser una propuesta de reconstrucción, pues, por el momento, carecemos de elementos de juicio suficientes para ello, sino, simplemente, una aproximación (una aproximación que muestra las dimensiones, la disposición y la articulación del retablo de acuerdo con el contrato de 1387 sobre la que se reproducen, a escala, algunas de las piezas que han sido relacionadas con el retablo, no con la intención de reconstruir su discurso iconográfico, sino de mostrar, simplemente, sus relaciones de tamaño).

el retablo de la capilla del canciller Pedro López de Ayala en el convento de San Juan Bautista de Quejana (Álava).

En los doscientos cincuenta años que median entre Diego Gelmírez y Pedro Tenorio el retablo pasó de ser un elemento más en la decoración del altar a ser el elemento fundamental en la decoración del altar, pasó de ser de materiales preciosos en aquellos centros que podían permitírselo a ser esencialmente pictórico (más adelante podrá ser asimismo escultórico), incluso en los centros más importantes, y pasó de coexistir con la imagen de bulto a integrar la imagen de bulto. ¿Cómo se produjo esta transformación? Sin duda, nos faltan muchos elementos de juicio para responder a esta pregunta, pero los estados occidentales de la península ibérica proporcionan una gran cantidad de evidencias, tanto textuales como materiales, sobre el desarrollo de las artes del altar durante los siglos XII, XIII y XIV que esperan ser recopiladas y sistematizadas. Junto con las investigaciones de Justin Kroesen, ni solo ni principalmente aquellas referidas a la península ibérica,¹¹ las Tesis Doctorales de Verena Fuchß¹² y, más recientemente, de Stephan Kuhn¹³ marcan una agenda para esta labor. Nuestro trabajo, necesariamente limitado, no puede afrontarla en su integridad, pero sí puede ofrecer algunas pautas y analizar algunas obras significativas.

Más allá de los testimonios altomedievales que nos hablan de decoraciones textiles, de las que, merced a su transposición a pintura mural, se ha conservado un ejemplo en la parte del siglo X de la iglesia de Wamba (Valladolid),¹⁴ las fuentes sobre la decoración del altar mayor de la catedral de Santiago de Compostela en su configuración definitiva de principios del siglo XIII ponen de manifiesto que, aparte del antependio, al que se consideraba entonces la pieza fundamental y necesaria en la decoración del altar, existía ya para entonces una doble tradición en las decoraciones de altar. Por una parte, la disposición de una *tabula* por encima y por detrás del altar, bien fuera cuspidada, como en el ejemplo gelmiriano, bien fuera sencilla, reduplicando la forma y la articulación del antependio. Por otra parte, la disposición de una imagen de bulto por encima y por detrás del altar. Esta imagen podía dignificarse de muy distintas maneras: con telas, con un panel, con un dosel, con un retablo-tabernáculo... La más antigua referencia a la presencia de una *tabula* por encima y por detrás del altar en el ámbito geográfico objeto de nuestro estudio la proporciona un documento de 1073 del monasterio de San Salvador de Chantada (Lugo), anterior, incluso, al conjunto gelmiriano.¹⁵ Con respecto a

¹¹ Comenzando por J. E. A. KROESEN, *Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Lovaina, 2009.

¹² V. FUCHSS, *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*, Weimar, 1999.

¹³ S. KUHN, *Hochmittelalterliche Altarausstattungen in Norwegen im europäischen Kontext (ca. 1150–1350). Formen, Funktionen, Ensembles*, Bergen, 2022.

¹⁴ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Pintura mural de la iglesia de Santa María de Wamba (Valladolid)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 32 (1966), pp. 435-436.

¹⁵ *Item misteria frontale argenteo et exaurato; et retro frontale argenteo pensante solidos quingentos*, v. J. MÉNDEZ PÉREZ, P. S. OTERO PIÑEYRO MASEDA y M. ROMANÍ MARTÍNEZ, *El monasterio de San Salvador de Chantada (siglos XI-XVI). Historia y documentos*, Santiago de Compostela, 2016, p. 177, n.º 1. El documento, publicado originalmente por fray A. DE YEPES, *Corónica general de la Orden de San Benito, patriarca de religiosos*, t. VI, Valladolid, 1617, ff. 450r-451r, fue conocido por el lexicógrafo francés del siglo XVII Du Cange, lo que ha permitido que haya sido citado a menudo, aunque sin referencia a su localización.

la presencia de una imagen de bulto por encima y por detrás del altar, carecemos en España o en Portugal de testimonios tan preciosos como los que, a finales del siglo X, dan cuenta de la majestad de Clermont-Ferrand,¹⁶ pero la gran cantidad de imágenes marianas (y no solo) de los siglos XII y XIII atestiguan su popularidad.

Los testimonios textuales son especialmente importantes porque nos ponen ante toda una serie de objetos, muebles o frágiles, que, en muchas ocasiones, no han sobrevivido al paso de los siglos, por lo que nos ofrecen una visión mucho más rica y compleja de las decoraciones de altar. Además, nos muestran a menudo cómo estas decoraciones no eran estáticas, sino dinámicas, pues cambiaban con el curso del año litúrgico o, simplemente, con los días festivos. Como contrapartida, a menudo la interpretación de los testimonios textuales es problemática, tanto a nivel puramente léxico (por la presencia de palabras ambiguas o, directamente, desconocidas) como por el hecho de que muchas veces no queda claro qué estaba realmente en un determinado altar, por lo que hay que recurrir al contexto y, por lo tanto, a la interpretación, siempre subjetiva. Entre los testimonios textuales la palma se la llevan, sin duda, los inventarios, pero este tipo documental tiene el inconveniente de que suele conservarse, únicamente, en instituciones especialmente potentes (como, por ejemplo, las catedrales). Además, los inventarios registran, únicamente, los objetos que se consideraban preciosos y merecedores de una especial diligencia en su custodia (lo cual, a menudo, no incluía las imágenes si es que estas no eran piezas suntuarias). Por ello es por lo que lo ideal, si es posible, es complementar esta fuente con otras (testamentos, donaciones...) que pueden ofrecer una visión más rica. En el ámbito geográfico y cronológico propuesto son especialmente importantes, entre otros, los testimonios sobre las catedrales de Zamora y de Coímbra, a los que prestaremos especial atención.

Los testimonios materiales son especialmente atractivos porque nos ponen ante la realidad de los objetos, pero a menudo estos han llegado incompletos, deteriorados y descontextualizados, lo que, unido al estudio tradicional de la Historia del Arte por especialidades artísticas, ha dificultado su apreciación. Creo, sin embargo, que, por lo que a las decoraciones de altar de los estados occidentales de la península ibérica se refiere, estamos ante un caso en el que el bosque no deja ver los árboles, pues, pese a las pérdidas, se conservan en mayor o en menor medida obras tan notables como los primitivos retablos mayores de las catedrales de Orense y de Santo Domingo de la Calzada. El primero, que pudo ser un frontal, si bien su precisa configuración se encuentra sujeta a discusión, era un conjunto de esmaltes de Limoges en el que figura como donante el obispo Alfonso (1174-1213), que pudo encargarlo, o bien con ocasión de la consagración de la catedral en 1188, o bien algún tiempo después.¹⁷ En la propia catedral se conservan cincuenta y tres placas, a las que se añaden la figura de san Juan Evangelista en colección particular y, muy especialmente, la figura de la *Maestas Domini* que presidiría el conjunto, que emergió en el mercado de arte en 2005 y que fue adquirida por el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles en 2007.¹⁸ El segundo es un frontal de madera tallada y policromada

¹⁶ I. H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, pp. 95-100.

¹⁷ J. GALLEGO, "El llamado «frontal» de la catedral de Orense" y "65. Placas del llamado «frontal» de la catedral de Orense", in J. YARZA (COORD.), *De Limoges a Silos*, catálogo de exposición, Madrid, 2001, pp. 222-227.

¹⁸ <https://www.getty.edu/art/collection/object/109AE6> [consultado el 9 de junio de 2022].

que, si bien se menciona por primera vez en 1403, se remonta a la primera mitad del siglo xiv.¹⁹ Tras la historia rocambolesca que siguió a su exhibición en la muestra *El arte en España* celebrada en el marco de la exposición internacional de Barcelona de 1929-1930 (Fig. 3), se conserva de nuevo en la catedral, aunque se han perdido algunos de los relieves que muestran las fotografías antiguas. Entre los testimonios materiales prestaremos especial atención en este trabajo a los frontales, puesto que piezas de otro tipo como retablos pentagonales, retablos-tabernáculo o imágenes han sido objeto de reciente atención.



Fig. 3. Primitivo retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) en la exposición *El arte en España* (Barcelona, 1929-1930) (foto: Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C6_204_10 [autor desconocido])

TESTIMONIOS TEXTUALES: LOS INVENTARIOS DE LAS CATEDRALES DE ZAMORA Y DE COÍMBRA

Las catedrales de Zamora y de Coímbra no son, ni mucho menos, las únicas catedrales del ámbito geográfico y cronológico propuesto que cuentan con inventarios especialmente ricos que permiten evocar cómo fueron sus decoraciones de altar, pero destacan por cómo la información ofrecida por estos inventarios se complementa con otros testimonios documentales que permiten reconstruir de manera especialmente vívida dichas decoraciones. En el caso

¹⁹ W. W. S. COOK, "Wooden Altar Frontals from Castile", *The Art Bulletin*, 32 (1950), pp. 333-335; J. F. ESTEBAN LORENTE, J. G. MOYA VALGAÑÓN Y S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, "Baja Edad Media: los siglos del gótico", in J. G. MOYA VALGAÑÓN (dir.), *Alta Edad Media, románico y gótico (Historia del Arte en La Rioja, vol. 2)*, Logroño, 2006, pp. 332-333.

de Zamora, con inventarios de 1265²⁰ y de 1285/1286-1290,²¹ podemos formarnos una imagen muy completa de cómo fue el altar mayor de una catedral de los estados occidentales de la península ibérica a finales del siglo XIII. En el caso de Coímbra, con inventarios a partir de 1393 (es decir, a partir de una fecha relativamente avanzada para los intereses de este estudio), pero con numerosos y variados testimonios documentales anteriores, podemos formarnos una imagen muy completa de cómo fue la evolución del altar mayor de una catedral de los estados occidentales de la península ibérica a lo largo de los siglos XII, XIII y XIV. Contamos, por tanto, tanto con la sincronía ofrecida por Zamora como con la diacronía ofrecida por Coímbra, lo que hace particularmente atractivo el análisis de estas dos catedrales. Zamora y Coímbra evidencian el ascendiente ejercido sobre ellas por la catedral de Santiago de Compostela, confirmando, al tiempo, la presencia de las tres imágenes canónicas en torno al altar de que habla Marcello Angheben.²²

En el caso de la catedral de Zamora complementan la información ofrecida por los inventarios de 1265 y de 1285/1286-1290 el testamento de 1285 del obispo Suero Pérez (1255-1285/1286)²³ y ciertos testimonios posteriores un tanto insólitos. En la decoración de su altar mayor destacaba la presencia de dos frontales de plata, uno puesto ante la mesa del altar y otro puesto sobre la mesa del altar. El inventario de 1285/1286-1290 los describe así:

*Item, in altari Sancti Salvatoris quoddam frontale de ligno, coopertum de argento cum sede Maies-tatis cum corona sua, cum lapidibus preciosis et cum duodecim apostolis et cum lapidibus cristallinis et deficit unus de citaristis et capud alteris et est excoricata sedes in tribus locis et deficit unum cornu unium evangeliste et frontale est excoriatum in duobus angulis superioribus et defi-ciunt in frontali in quibusdam loci clavis argentei. Et cum quoddam superfrontali quod est super altare, de ligno, coopertum de argento et in parte deauratum et est excoriatum in tribus locis.*²⁴

Por fortuna, no es el único testimonio que tenemos sobre este conjunto. Según los relatos que, a partir del siglo XV, pusieron por escrito los acontecimientos del denominado “Motín de la Trucha” que habría tenido lugar en Zamora en 1158, el frontal puesto ante la mesa del altar habría sido regalado por los ciudadanos de Zamora para purgar su responsabilidad en este

²⁰ J. C. DE LERA MAÍLLO, *Catálogo de los documentos medievales de la catedral de Zamora*, Zamora, 1999, p. 244, n.º 764 (original). Fue conocido por Gómez-Moreno, permaneciendo, no obstante, inédito. Agradezco a José Carlos de Lera Maíllo, técnico del Archivo Catedralicio de Zamora, el haberme facilitado el acceso al documento y a José Manuel Ruiz Asencio y demás compañeros del área de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Valladolid el haber solventado mis dudas de lectura del mismo.

²¹ LERA MAÍLLO, *Catálogo*, p. 342, n.º 1090 (original, carente de fecha; se conserva, asimismo, un traslado efectuado en 1307 que fue copiado en el *Tumbo Negro* de la catedral de Zamora). Fue conocido por Gómez-Moreno, habiendo sido publicado al menos en tres ocasiones: G. RAMOS, “Un inventario de la catedral de Zamora”, *BSAA*, 37 (1971), pp. 465-471 (a partir del *Tumbo Negro* cotejado con el original); M.ª L. GUADALUPE, “El tesoro del cabildo zamorano: aproximación a una biblioteca del siglo XIII”, *Studia Historica – Historia Medieval*, 1 (1983), pp. 167-180 (a partir del original); M. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, *El “Tumbo Negro” de Zamora. Edición crítica*, Salamanca, 1992, pp. 589-600, n.º 269 (a partir del *Tumbo Negro*). Seguimos la edición de Guadalupe.

²² M. ANGHEBEN, “Les trois images canoniques du Christ dans le décor des autels médiévaux et la liturgie eucharistique (VIII^e-XV^e siècles)”, *Codex Aquilarensis*, 38 (2022), pp. 59-88.

²³ LERA MAÍLLO, *Catálogo*, p. 309, n.º 964. Ha sido publicado, con traducción: P. LINEHAN y J. C. DE LERA MAÍLLO, *Las postrimerías de un obispo alfonsino. Don Suero Pérez, el de Zamora*, Zamora, 2003, pp. 116-145.

²⁴ GUADALUPE, “El tesoro del cabildo zamorano”, pp. 172-173.

suceso. El dato en sí no merece crédito, pero el detallado análisis de la pieza ofrecido por algunas versiones solo pudo hacerse a la vista de la misma, que debió de persistir hasta finales de la Edad Media. Se describía así en un manuscrito que era propiedad de un canónigo zamorano en la segunda mitad del siglo XIX:

un frontal ó retablo, que llevase de plata cien marcos y ciento diez y seis piedras preciosas, y cien ducados de oro para dorar toda la iglesia y obra que tomase las imágenes y pedrería, en la cual fuese labrada de bulto, en la misma plata dorada, la imagen de Dios Padre, muy suntuosamente adornada, con un libro cerrado y dorado en la mano izquierda, y la derecha tendida y abierta, y el mundo debajo de sus piés, sentado en silla dorada dentro de un círculo conveniente, y ocho piedras preciosas, á la redonda del cual círculo estuviesen veinte y cuatro querubines coronados y dorados, mirantes todos á Dios Padre; á la redonda diferentes colores engastados en la misma plata dorada, el cual círculo hubiese los cuatro Evangelistas, en figuras de arcángeles dorados, las alas abiertas y asidos al círculo por las cuatro partes y mirando todos á Dios Padre, y que fuesen los doce Apóstoles en dicho frontal y retablo, los seis á la mano diestra y los seis á la siniestra, repartidos en cuatro partes, de tres en tres, y que fuesen metidos cada uno en su encajamiento ó capilla dorada con sus pilares retorcidos y dorados, por entre los cuales apóstoles fuesen sus círculos con cuarenta piedras preciosas engastadas en la misma plata dorada, y que fuesen todas las mayores y más finas que se pudieran hallar en grandeza y en fineza y en colores, y que llevasen á la redonda de todo el retablo una labor ó follaje cual fuese la voluntad de los fabriqueros y artifices y alarifes.²⁵

Las dos descripciones son consistentes y se complementan mutuamente, dando como resultado una obra que podemos considerar sin ambages como una copia del antependio gelmiriano de la catedral de Santiago de Compostela que pudo ser realizada cuando la catedral de Zamora se consagraba en 1174 (en efecto, los desperfectos y pérdidas que se registran en el inventario de 1285/1286-1290 denotan cierta antigüedad).²⁶ Coincide en las dos obras la disposición, en el sector central del antependio, de la *Maiestas Domini*, sentada en un trono, sosteniendo un libro con su mano izquierda y bendiciendo con su mano derecha (en Zamora se especifica que Cristo estaba coronado y que el libro que sostenía estaba cerrado, teniendo “el mundo debajo de sus piés”). En las dos obras Cristo estaba encerrado en una mandorla en la que se acomodaban los veinticuatro ancianos del Apocalipsis (en efecto, los “veinte y cuatro querubines coronados y dorados, mirantes todos á Dios Padre” de la descripción de raíz bajomedieval del antependio de Zamora eran, indudablemente, a la vista de su número y del *unus de citaristis et capud alteris* que, según el inventario de 1285/1286-1290, faltaban, los veinticuatro ancianos del Apocalipsis), lo cual proporciona un referente más para la disposición de estos personajes, que, en su día, causó extrañeza en el antependio compostelano. En torno a esta mandorla, sosteniéndola (“asidos al círculo por las cuatro partes”), se encontraban los cuatro evangelistas. Se mostraban alados y, como se deduce del *unum cornu unium evangeliste* que, según el inventario de 1285/1286-1290 faltaba, o bien bajo la forma de su respectivo

²⁵ C. FERNÁNDEZ DURO, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*, Madrid, 1882-1883, t. 1, pp. 356-357.

²⁶ El antependio de la catedral de Zamora fue estudiado por M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905). Texto*, Madrid, 1927 pp. 138-140, y por G. RAMOS DE CASTRO, *La catedral de Zamora*, Zamora, 1982, pp. 123-124, pero en ningún caso fue relacionado con el antependio gelmiriano de la catedral de Santiago de Compostela.

símbolo, o bien acompañados de su respectivo símbolo. Flanqueando el sector central del antependio se encontraban, a ambos lados, las figuras de los doce apóstoles ordenadas en dos registros articulados por arquerías (la existencia de estas se insinúa, asimismo, en Santiago de Compostela). Si en el prototipo compostelano encuadraban el conjunto sendas inscripciones por las partes superior e inferior y *Flores [...]* *obtimi* por las partes izquierda y derecha, en el remedo zamorano encuadraba el conjunto en su integridad decoración vegetal. La principal diferencia existente, aparentemente, entre el prototipo compostelano y el remedo zamorano es que este presentaba gran número de piedras engastadas, las cuales, si bien se ha supuesto su existencia, no constan de la misma manera en el antependio de Santiago de Compostela.²⁷

Nada, prácticamente, sabemos acerca del frontal puesto sobre la mesa del altar más allá de que era de plata parcialmente sobredorada. El inventario de 1285/1286-1290 no ofrece una mínima descripción del mismo antes de detallar sus pérdidas y los relatos del Motín de la Trucha no lo mencionan. Por lo tanto, no podemos saber si guardaba alguna relación con el retablo con el que Diego Gelmírez completó el conjunto del altar mayor de la seo compostelana d. de 1136-1137.

En cualquier caso, la decoración de un altar, especialmente la decoración de un altar mayor de un gran edificio como una catedral o como una iglesia abacial, va mucho más allá de la disposición de un par de frontales, por preciosos que estos sean. La decoración de un altar se complementa con una serie de imágenes y de objetos, no siempre necesariamente preciosos, y tiene un carácter mudable, pues va cambiando con el curso de la liturgia. En el caso de la catedral de Zamora, el inventario de 1285/1286-1290 menciona al final *ornamenta que ponuntur in altari Sancti Salvatoris* (aunque, por desgracia, no especifica cuándo se colocaban allí):

Quedam ymago beate Virginis, fracte in pede, de ebore cum tabernaculo de cornu nigro.

Item, quoddam tabernaculum cum ymaginibus Crucifixi, Marie et Iohannis de ebore quod tabernaculum est de cornu nigro

*Item, aliud tabernaculum ligneum cum ymaginibus representantibus passionem Christi.*²⁸

Estos tres objetos preciosos eran susceptibles de expandir notablemente el discurso iconográfico del altar mayor y nos recuerdan lo que, de manera más precisa, se prescribe para el altar de la capilla real de la catedral de Sevilla en el codicilo de 1284 de Alfonso X.²⁹ Adicionalmente, el inventario de 1265 registra las cruces, en número de tres, que estaban sobre el altar, los paños de lino que se ponían en los días de fiesta y los frontales de lino que se ponían en tiempo de Cuaresma y el testamento del obispo Suero Pérez de 1285 registra la presencia de un Crucifijo, que sospechamos que era de gran porte, ante el que ordena que arda una lámpara. El testamento del obispo Suero Pérez registra, asimismo, las colgaduras con representaciones

²⁷ CASTIÑEIRAS, NODAR FERNÁNDEZ, “Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez”, p. 621. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental... Zamora*, p. 139, que emplea el relato del Motín de la Trucha publicado por Fernández Duro, interpreta como esmaltes los “diferentes colores engastados en la misma plata dorada” de la mandorla, lo cual, de ser así, sería otra diferencia.

²⁸ GUADALUPE, “El tesoro del cabildo zamorano”, p. 180.

²⁹ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, “El retablo-tabernáculo en Catilla: aproximación a su dimensión funcional a partir del análisis de su materialidad”, in C. V. FERNANDES Y M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (coords.), *Imagens e liturgia na Idade Média – Images and Liturgy in the Middle Ages*, Lisboa, 2021, pp. 316-318.

de efigies de santos acompañadas por escenas de sus vidas que habían de colgarse en el crucero los días de sus respectivas festividades, acompañadas por colgaduras de seda:

*Item mando quod panni linei sanctorum passiones et imagines continentes in precipuis festivitibus in navi maiori ecclesie ante chorum cum aliis panni sericis collocentur in locis debitis honorifice dependentes, et ad decus huiusmodi et decorem ecclesie in thesauro ecclesie perpetuo reserventur ut debitis temporibus et festivitibus in ecclesia reponantur.*³⁰

A pesar de que Suero Pérez dispuso que se conservasen en el tesoro de la iglesia, en el inventario realizado poco después no se reseñan. Conocemos paños de este tipo por el inventario de la catedral de Toledo de 1277.³¹ En ningún caso se especifica su materialidad, pero sospechamos que se trataría de paños pintados, de los que, por desgracia, no se ha conservado ningún ejemplar.

Todos estos testimonios componen una imagen extraordinariamente rica y abigarrada del altar mayor de la catedral de Zamora a finales del siglo XIII: más allá de contar con un Crucifijo y con dos frontales de orfebrería, el primero ante la mesa del altar, realizado, probablemente, a finales del siglo XII copiando su homólogo de la sede metropolitana de la que Zamora era sufragánea, y el segundo sobre la mesa del altar, contaba con las preceptivas cruces de altar y con algunos objetos preciosos que permitían expandir su discurso iconográfico en ocasiones dadas con referencias a la Virgen, a la pasión o a la crucifixión. Contaba, asimismo, con paños de calidad con los que vestirlo los días de fiesta o con los que cubrirlo en tiempo de Cuaresma y con una serie de colgaduras (no sabemos cuántas) dedicadas a santos, las cuales, junto con colgaduras de seda, transformarían, disponiéndose, todas ellas, en el crucero, el área presbiterial los días de las respectivas festividades. Se trata, sin duda, de una imagen hermosa y viva.

En el caso de la catedral de Coímbra, si bien el inventario más antiguo que se conserva data de 1393, cubren el periodo anterior algunos documentos contenidos en el cartulario catedralicio conocido como *Livro Preto* y, sobre todo, los datos anotados en el libro de aniversarios catedralicio conocido como *Livro das Calendas*. Con estos testimonios, publicados y estudiados exhaustivamente por el P. Avelino de Jesus da Costa³² y revisados y contextualizados posteriormente por Luís Afonso,³³ se puede reconstruir la evolución de la decoración del altar mayor de la catedral de Coímbra a partir de su edificación en el siglo XII. Su altar mayor fue dotado enseguida de varios ornamentos, entre ellos una *tabula argentea*, seguramente un antependio, encargados por un caballero llamado Cipriano que se estima que falleció en 1172.³⁴ Estos ornamentos fueron enriquecidos por Alfonso I (1139-1185)³⁵ y por el obispo de Coímbra Miguel Pais Salomão (1158-1176).³⁶ Este prelado renovó por completo la decoración del

³⁰ LINEHAN, LERA MAÍLLO, *Las postrimerías de un obispo alfonsino*, pp. 142-145.

³¹ “e los dos paños estoriados del estoria de sant mártir”, v. Archivo de la Catedral de Toledo, X.12.B.1.1.

³² P. A. DE J. DA COSTA, *A biblioteca e o tesouro da sé de Coimbra nos séculos XI a XVI*, Coímbra, 1983.

³³ L. U. AFONSO, “La cultura secular y las artes suntuarias en Portugal (siglos XII-XV)”, *Quintana*, 9 (2010), pp. 13-47.

³⁴ *Obiit Ciprianus miles qui fecit illam tabulam argenteam de altari hujus ecclesie et turibulum argentum et candelabra argentea et calicem maiorem et crucem planam de argento*, v. COSTA, *A biblioteca e o tesouro*, p. 61, n.º 19.

³⁵ *Obiit Alfonsous primus rex Portugalie qui [...] in augmento tabule altaris argentee dedit vii.™ marchas de argento*, v. COSTA, *A biblioteca e o tesouro*, p. 66, n.º 28.

³⁶ *Obitus domni Michaelis episcopi qui [...] dedit [...] in augmento tabule altaris argentee vii.™ marcas et dimidiam*, v. COSTA, *A biblioteca e o tesouro*, p. 61, n.º 22.

altar mayor, compuesta, a partir de su episcopado, por antependio, por retablo y por cruz de altar, esta cuajada de reliquias de Tierra Santa. Dan cuenta de todo ello tanto su necrologio en el libro de aniversarios³⁷ como un curioso documento copiado en el *Livro Preto*: una especie de memorial que recopila sus acciones en pro de la sede de Coímbra.³⁸ Este, especialmente, explica que en su episcopado se pavimentaron los ábsides y se construyó el altar mayor de la iglesia nueva, lo cual justificaría la decoración acometida, descrita así:

in augmentando tabulam altaris argenteam, vii.^{em} marcas argenti et dimidium, pro LX.^a et viii.^o morabitanis; [...] in alia tabula de ante altare deaurata, quam fecit magister Ptolomeus per unnum annum, c.^m L.^a morabitano<s>; in alia tabula de super altare deaurata, historia annuntiationis Sancte Marie depicta, dc.^{os} morabitanos.

La fabricación del antependio y del retablo nuevos no conllevó, aparentemente, la supresión de la *tabula argentea* antigua (lo que nos plantea la duda de cómo convivieron las tres piezas). El antependio fue realizado en el plazo de un año por ese maestro Ptolomeu al que se menciona y al que se ha supuesto griego.³⁹ De manera llamativa, el retablo fue cuatro veces más caro que el antependio y fue casi tan caro como la cruz de altar. Nos queda la duda de si el verbo *depingere* con que se alude a su *Anunciación* quiere decir “pintada”, como se ha sugerido, entendiendo que era una obra de pintura sobre tabla,⁴⁰ o “representada”, lo que dejaría abierta la posibilidad de que, como creemos, fuese una pieza de orfebrería.

Sucesivas donaciones enriquecieron la presentación del altar mayor de la seo conimbricense. Ermesenda Martins, fallecida en 1180, donó en vida varios paños y una paloma de plata que, suspendida de una cadena, contuviese la reserva eucarística⁴¹ y dotó en su testamento *lampadam altaris Beate Marie*.⁴² Telo, fallecido en 1205, junto con su mujer Teresa, mandó hacer en vida, *lectricum lapideum in ecclesia Sancte Marie et ciborium ligneum super ejus altare*.⁴³ El ciborio de madera, del que no encontramos noticias posteriores, aproximaría especialmente el altar mayor de la catedral de Coímbra al conjunto gelmiriano de la catedral de Santiago de Compostela.

En la segunda mitad del siglo XIII se renovaron el antependio y el retablo de tiempos del obispo Miguel Pais Salomão. El primero, gracias a las cantidades *ad ornamenta ipsius ecclesie*

³⁷ “et fecit [...] tabulam altaris deauratam, quam fecit Ptolomeus, et aliam tabulam minorem deauratam, que inter crucem et altare ponitur, et fecit crucem de auro continentem viii.^{em} marcas, v. COSTA, *A biblioteca e o tesouro*, pp. 61-62, n.º 22.

³⁸ M. A. RODRIGUES (dir. y coord.) y A. DE J. DA COSTA (dir.), *Livro Preto. Cartulário da sé de Coimbra. Edição crítica. Texto integral*, Coímbra, 1999, pp. 7-11, n.º 3.

³⁹ AFONSO, “La cultura secular”, p. 22.

⁴⁰ COSTA, *A biblioteca e o tesouro*, p. 46.

⁴¹ *Obiit Ermesenda Martini que, in vita sua, fecit columbam argenteam cum cathena argentea in qua servatur Corpus Domini et dedit huic ecclesie unam acitaram et in altari posuit palas et mantilia sericata*, v. COSTA, *A biblioteca e o tesouro*, p. 65, n.º 24. La paloma ha de ser la misma que se registra en el inventario de 1393: *Item. Hũa ponbinha furada nas costas con hũa porta pequena, que çarra o dicto buraco, tudo de plata, que pessa seys onças e quarta*, v. Ibidem, p. 91, n.º 47. Sobre esta pieza, v. Ibidem, pp. 48-49.

⁴² RODRIGUES (dir. y coord.), COSTA (dir.), *Livro Preto*, p. 367, n.º 236.

⁴³ COSTA, *A biblioteca e o tesouro*, p. 67, n.º 41.

que legó Alfonso III (1248-1279), con las que el cabildo *refecit frontale et crucifixum argenteos*.⁴⁴ El segundo, gracias a las cantidades que donó en vida *ad faciendum et deaurandum tabulam de super altare, sculptam cum istoria Beate Virginis Marie* el obispo de Coímbra Pedro Martins (1297-1301).⁴⁵ Con las 1000 libras legadas por Alfonso III se adquirió, asimismo, una majestad mariana de marfil.⁴⁶ Si bien el Crucifijo, argénteo, excepcionalmente, se menciona ahora por primera vez, se explicita que se trata de la renovación del previamente existente.

Antependio y retablo de la segunda mitad del siglo XIII debían de ser los mismos que seguían orando el altar mayor de la catedral cuando se hizo el inventario de 1393, en el que se describen con la máxima prolijidad registrando hasta el más mínimo desperfecto.⁴⁷ Gracias a este inventario sabemos que el antependio, de plata sobredorada con pedrería y con esmaltes, estaba presidido por la imagen de la Trinidad⁴⁸ rodeada por el Tetramorfos⁴⁹ y flanqueada por las figuras de los doce apóstoles,⁵⁰ estas dispuestas en dos registros y alojadas en arquerías, con cerco y particiones de *folhetaria* (follaje). La presencia de esmaltes con escudos del obispo Raimundo Ébrard I (1319-1324) y del chantre André Anes sería indicativa de intervenciones en la pieza durante su mandato. El retablo de finales del siglo XIII *cum istoria Beate Virginis Marie* era de plata con pedrería⁵¹ y tenía en su centro, en *huum portal grande*, la *Coronación de la Virgen*⁵² flanqueada por *oyto portaes d'arcos* con escenas de la vida de la Virgen, entre las que se mencionan *a Nacença de Jhesu Christo e a Asunpçom e a sepultura*. De esta manera, el retablo presentaba un fuerte acento narrativo en contraste con el antependio, de carácter teofánico.

En el inventario de 1393 se registra, asimismo, una imagen de la Virgen con el Niño de plata sobredorada que tal vez diera el relevo a la Virgen con el Niño de marfil de la segunda mitad del siglo XIII.⁵³ Tenía un velo de seda con pedrería y estaba realizada por una cortina, presentándose, en las fiestas principales, con paños especialmente lujosos.⁵⁴ Junto a esta imagen,

⁴⁴ Ibidem, p. 69, n.º 50.

⁴⁵ Ibidem, p. 73, n.º 58.

⁴⁶ Ibidem, pp. 69-70, n.º 50.

⁴⁷ Ibidem, pp. 47 y 79-82, n.º 1-2.

⁴⁸ *No dicto frontal está hũa feçura da Trindade com seu campo e mingava-lhy hũa pedra na cruz da par da cabeça [...] E a cercadura do campo da dicta Trindade hé cuberta de folhetaria dourada. Estam en ella doze pedras boas e outros tantos esmaltes.* El hecho de que se mencione una cruz invita a pensar que la imagen de la Trinidad seguía el tipo denominado Trono de Gracia.

⁴⁹ *Item, no dicto campo, em cima da dicta Trindade, está hũa feçura d'aguia e outra dhuum ango e em fundo outra feçura dhuum touro e outra feçura dhuum liom. E som todos dourados com seus rotillos nas mãos.*

⁵⁰ *Item, há maïs no dicto frontal as feçuras de doze apóstolos com seus regaços todos dourados.*

⁵¹ COSTA, *A biblioteca e o tesouro*, p. 47, n.º 46, piensa que era de madera tallada y dorada, por lo que el registrado en el inventario de 1393 había de ser uno distinto.

⁵² *duas ymagees de plata, scilicet, a imagem de Jhesu Christo e a de Sancta Maria sua Madre que a see coroando. As quaaes imagees teem senhas pedras nas cabeças, contadas hii as duas pedras pequenas que teem a Madre e o Filho nas coroas.*

⁵³ COSTA, *A biblioteca e o tesouro*, pp. 47-48 y 84-85, n.º 12.

⁵⁴ Ibidem, pp. 126, n.º 298 y 303, 127, n.º 310, y 129, n.º 333.

se constata, por sus *bragas* de tela,⁵⁵ la presencia de un Crucifijo que no debía de ser ya el que se mandó hacer con el legado de Alfonso III, pues su condición argétea habría obligado a reseñarlo expresamente. En el inventario de 1393 se registran, finalmente, los preceptivos paños de Cuaresma: para el altar mayor, para la cruz de altar y para el Crucifijo.⁵⁶

TESTIMONIOS MATERIALES: LOS FRONTALES

El conjunto de antependio y de retablo de la capilla del canciller Pedro López de Ayala en el convento de San Juan Bautista de Quejana proporciona algunos de los ejemplos más tardíos de frontales que podemos traer a colación en el ámbito geográfico y cronológico propuesto (Fig. 4). El retablo presenta la siguiente inscripción en su borde inferior: "ESTA CAPIELLA ESTOS FRONTALES MANDARON FACER DON PERO LÓPEZ DE AIALA E DONA LEONOR DE GUZMÁN SU MUGER AL SERUIÇIO DE DIOS E DE SANTA MARÍA EN EL ANO DEL NACIMIENTO DE NUESTRO SENOR IHESU CHRISO DE MILL E TREZIENTOS E NOUEINTA SEIS ANOS".⁵⁷ Este testimonio epigráfico tiene el máximo interés, pues, como se puede apreciar en él, el canciller Ayala llama indistintamente frontales a lo que nosotros llamaríamos, distinguiéndolos, antependio y retablo. Es evidente que la palabra *frontal* tiene en esta inscripción



Fig. 4. Conjunto de antependio y de retablo procedente de la capilla del canciller Pedro López de Ayala en el convento de San Juan Bautista de Quejana (Álava). Chicago, The Art Institute of Chicago, Gift of Charles Deering, 1928.817 (foto: museo)

⁵⁵ Ibidem, p. 130, n.º 338-340 y 342.

⁵⁶ Ibidem, pp. 126, n.º 302, y 135, n.º 398 y 401.

⁵⁷ La inscripción está muy restaurada, pero la lectura, especialmente la palabra "F[R]ONT[ALES]", es inequívoca.

un valor puramente tipológico: designa una panel rectangular apaisado, independientemente de la función concreta que pudiese desempeñar en cada caso particular. La indefinición de la palabra *frontal* hizo que en el siglo XIV apareciera una especialización léxica en virtud de la cual se empezó a distinguir entre el *antefrontal*, que se colocaba ante la mesa del altar (es decir, lo que nosotros llamaríamos hoy frontal, simplemente, y que en este trabajo llamamos sistemáticamente antependio)⁵⁸ y el *sobrefrontal*, que se colocaba sobre la mesa del altar (es decir, lo que nosotros llamaríamos hoy retablo).⁵⁹ En cualquier caso, piezas de estas características podían usarse indistintamente como antependios o como retablos: de hecho, piezas que se fabricaron originalmente como antependios se usaron posteriormente como retablos.⁶⁰ En la catedral de Burgos, en fecha tan tardía como 1444, se documenta aún la intención de colocar el antependio de plata de su altar mayor (cuyas características y antigüedad se ignoran) sobre la mesa del altar mayor para que sirviera como retablo.⁶¹ Por lo tanto, a lo largo de los siglos XII, XIII y XIV la palabra *frontal* tiene, ante todo, un valor tipológico y no funcional, por lo que cuando, sin más especificación, la encontramos en la documentación, no podemos saber cuál fue su cometido. Como ha argumentado Justin Kroesen, un criterio puramente cronológico, según el cual se considerarían como antependios las piezas de estas características fabricadas hasta el siglo XIII y como retablos las piezas de estas características fabricadas con posterioridad, no sería válido, pues los antependios siguieron fabricándose hasta el siglo XV⁶² y, con respecto al límite inferior, hemos tenido la ocasión de señalar cómo en Galicia se documenta un conjunto de antependio (*frontale*) y de retablo (*retro frontale*) ya en 1073.⁶³ Existen, por tanto, *frontales* que se usan como antependios aún en el siglo XV y *frontales* que se usan como retablos ya en el siglo XI.

En la imposibilidad de determinar en todos los casos qué frontales se fabricaron originalmente como antependios (aunque, eventualmente, se usaran posteriormente como retablos) y qué frontales se fabricaron originalmente como retablos, en la visión panorámica que ofreceremos a continuación usaremos la palabra *frontal* con valor tipológico, como hiciera el canciller Ayala en la inscripción del conjunto que había de presidir su capilla funeraria. En los casos particulares en que quepa hacer una propuesta fundada sobre su función, se especificará. Nos ocuparemos de todos los frontales que conocemos en el ámbito geográfico y cronológico que nos hemos marcado, independientemente de los materiales y técnicas que se emplearon en su

⁵⁸ Así en el inventario de la catedral de Toledo de 1338: “Item un ante ffrontal para antel altar de orofres estoriado”, v. L. PÉREZ DE GUZMÁN, “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. 385.

⁵⁹ Así en el inventario de la catedral de Coímbra de 1393: *Item. Huum sobrefrontal de Elimosiis que seem na capella de San Giraldo, que tem sete ymagees e falece-lhy pedras que já teve*, v. COSTA, *A biblioteca e o tesouro*, p. 133, n.º 373.

⁶⁰ M. J. BOUSQUET, “Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), pp. 201-232.

⁶¹ “que en vno con el sacristán vean la manera que se deue tener en razón de la rreparación del altar mayor e de la plata que es mester para le rreparar, por quanto dicen que el frontal de plata del dicho altar estará mejor puesto encima del dicho altar que non debaxo”, v. Archivo de la Catedral de Burgos, RR – 3, f. 128r.

⁶² J. KROESEN, “The *longue durée* of «Romanesque» Altar Decorations: Frontals, Canopies and Altar Sculptures”, in N. L. W. STRETON y K. KOLLANDSRUD (eds.), *Paint and Piety: Collected Essays on Medieval Painting and Polychrome Sculpture*, Londres, 2014, pp. 16-19.

⁶³ V. supra n. 15.

fabricación.⁶⁴ Con estas premisas, tenemos en los estados occidentales de la península ibérica no menos de veintiocho frontales figurados (veintitrés en España y cinco en Portugal). Esta cifra se encuentra respaldada, además, por testimonios textuales, algunos de ellos ya comentados, y por ciertas transposiciones de frontales a otros medios (fundamentalmente, a pintura mural) y a otros tipos de piezas (como, por ejemplo, arcas), que son ilustrativos, asimismo, sobre la difusión del tipo, sobre sus características y sobre su uso.

De los veintiocho ejemplares a presentar, ocho son románicos. Si bien el más antiguo de ellos, el de la que fuera catedral de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo), se encuentra en Galicia, el grueso de los conservados se encuentra en el oriente castellano. La disposición clásica en la que la figura de la divinidad, bien sea bajo la fórmula de la *Maiestas Domini* o bajo cualquier otra, se presenta flanqueada por las figuras de los apóstoles que se constata en el frontal compostelano y en su remedo zamorano se encuentra, únicamente, en los dos frontales del monasterio de Santo Domingo de Silos.⁶⁵ El primero (Fig. 5), de ca. 1150-1160, está presidido por la *Maiestas Domini* y sirvió como retablo en el sepulcro-altar del santo en la nave del Evangelio de la iglesia abacial. El segundo, de ca. 1160-1175, está presidido por el *Agnus Dei*. Si bien estos frontales son los únicos entre los conservados de época románica que responden al programa iconográfico más característico de este periodo, su recurrencia en el mismo está avalada no solo por los frontales de Santiago de Compostela y de Zamora que se



Fig. 5. Retablo procedente del sepulcro-altar de Santo Domingo de Silos en el monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos (Burgos). Burgos, Museo de Burgos (foto: museo)

⁶⁴ La información básica de todos y de cada uno de los frontales (procedencia, localización actual, cronología, técnica, medidas, función y programa iconográfico) se encuentra recopilada en la tabla que acompaña este estudio. En la columna “función”, el asterisco indica que la función que se le atribuye se considera la más probable, pero no está documentada o no se puede deducir completamente de las circunstancias.

⁶⁵ C. DEL ÁLAMO y E. VALDEZ DEL ÁLAMO, “Retablo con esmaltes de Silos”, “86. Retablo con esmaltes de Silos” y “87. Panel de cobre de Silos”, in *De Limoges a Silos*, pp. 298-312.

conocen, únicamente, por descripciones, sino también por piezas de otro tipo que reiteran esta disposición y por su larga descendencia en frontales de época gótica. Estos serán comentados más adelante. Las piezas románicas de otro tipo que avalan la recurrencia de la presentación de la figura de la divinidad flanqueada por las figuras de los apóstoles incluyen obras tan notable como el arca santa de Oviedo⁶⁶ o como el arca del monasterio cisterciense de Santa María de Carrizo (Fig. 6).⁶⁷ Esta merece un breve comentario, pues en alguna ocasión se ha dicho que su frente, que es el que presenta el despliegue iconográfico mencionado, se usó como antependio. Esto, desde luego, no es factible (no es una pieza que se pueda desmontar), pero es interesante observar que su cubierta a cuatro vertientes muestra, en su cara anterior, por encima del “antependio”, un ciclo completo de la vida de Cristo que parece anticipar conjuntos de antependio y de retablo como el procedente del priorato benedictino de Santa María de Mave (o como, posteriormente, el documentado en la catedral de Coímbra), que quizás existieran ya en época románica, en los que se combinaría una parte inferior teofánica y una parte superior narrativa. Por otra parte, esta arca nos recuerda el uso de estos muebles, atestiguado por los inventarios, como contenedores del ajuar litúrgico y del tesoro de las iglesias.⁶⁸ Una de estas



Fig. 6. Arca procedente del monasterio cisterciense de Santa María de Carrizo (León). Astorga (León), museo de la catedral (foto: José Luis Filpo Cabana *apud* Wikimedia Commons, CC BY 3.0)

⁶⁶ C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, *El Arca Santa de la catedral de Oviedo*, Aguilar de Campoo, 2017.

⁶⁷ O. DOMÍNGUEZ MARCOS, “El arcón románico de Carrizo”, *Tierras de León*, 72 (1988), pp. 65-88. Se conserva en el museo de la catedral de Astorga.

⁶⁸ I. G. BANGO TORVISO, “El tesoro de la iglesia”, in I. G. BANGO TORVISO (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de exposición (León, 2000-2001), Madrid, 2001, pp. 161-162.

arcas estaba en la capilla mayor de la catedral de Salamanca, según un inventario de 1275.⁶⁹ ¿Acaso el arca de Carrizo de la Ribera estuvo, igualmente, en la capilla mayor de la iglesia abacial y recibió por ello una decoración más cuidada, por ser ella misma una decoración de altar? Desde luego, es una posibilidad.

De los restantes frontales románicos destaca, por su antigüedad, el frontal pétreo de San Martiño de Mondoñedo, de finales del siglo XI, bien interesante, pese a su rudeza, por su singular programa iconográfico basado en el *Apocalipsis* que conjuga la influencia de los *Beatos* con las inquietudes de la reforma gregoriana.⁷⁰ Es notable, asimismo, el grupo de frontales de las provincias de Burgos y de Soria que tienen en común el estar labrados en piedra y el presentar una única composición sobre su superficie inarticulada. Todos ellos se fechan entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII. Destacan, especialmente, los frontales de las iglesias de San Miguel de Almazán (Soria) y de San Nicolás de Soria, pues se encontraron *in situ*, lo que avala el uso de estas piezas como antependios.⁷¹ El de Almazán es el más antiguo frontal hagiográfico que hemos conservado, pues su única escena muestra el *Martirio de santo Tomás Becket*. Los restantes frontales de este grupo son cristológicos y muestran, o bien la *Adoración de los Magos* (frontales burgaleses de Butrera y de Villasana de Mena) (Fig. 7), o bien la *Entrada de Cristo en Jerusalén* (frontal de la iglesia de San Nicolás de Soria, en la actualidad en el museo de la concatedral). La *Adoración de los Magos* fue un tema especialmente querido por los frontales (lo veremos de inmediato en el de Arnedillo). Encontramos frontales de esta temática en sucesivos inventarios de la catedral de Toledo⁷² o en el testamento de 1308 de la reina María de Molina (que quedó sin efecto por su testamento definitivo de 1321).⁷³ Entre los frontales conservados, es el tema dominante en el frontal de Quejana que sirvió como antependio. Aparece, asimismo, en el frontal que se dice procedente del convento de Santa Clara de Tordesillas.

Cierra la nómina de frontales románicos el extraordinario ejemplar procedente de la ermita de Nuestra Señora de Peñalba de Arnedillo (La Rioja), que entró a formar parte de las colecciones del Museo Nacional del Prado gracias a la donación Várez Fisa (Fig. 8).⁷⁴ Es el

⁶⁹ “Vna arca tras la altar”, v. M.^a L. GUADALUPE BERAZA, J. L. MARTÍN MARTÍN, Á. VACA LORENZO y L. M. VILLAR GARCÍA, *Colección documental de la catedral de Salamanca I (1098-1300)*, León, 2010, p. 504, n.º 357.

⁷⁰ M. A. CASTIÑERAS GONZÁLEZ, “La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del prerrománico al románico”, *Estudios Mindonienses*, 15 (1999), pp. 301-303.

⁷¹ M.^a A. RIDRUEJO GIL y M.^a DEL P. RIDRUEJO GIL, “Cuatro frontales románicos de Soria”, *Archivo Español de Arte*, 18/68 (1945), pp. 97-106; J. A. GAYA NUÑO, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, pp. 178-179 y 194.

⁷² “dos frontales de la hystoria de Epiphania” (inventario de ca. 1255-1260), v. F. J. HERNÁNDEZ, *Los cartularios de Toledo. Catálogo documental*, 2ª ed., Madrid, 1996, p. 472, n.º 532; “dos otros [frontales] laurados a ymágenes de Sancta María e de los Rreyes, con letras e con sus fazaleias” (inventario de 1277), v. Archivo de la Catedral de Toledo, X.12.B.1.1.; “Item dos ffrontales de seda dela ffiesta de epifania” (inventario de 1338), v. PÉREZ DE GUZMÁN, “Un inventario del siglo XIV de la catedral de Toledo”, p. 406.

⁷³ “Otrossi, mando el frontal delos baldoquis dela estoria delos Reyes paral altar de Santa Maria dela eglesia delos fra-yres predicadores de Toro”, v. M. GAIBROIS y RIAÑO DE BALLESTEROS, *Un episodio de la vida de María de Molina*, discurso de ingreso en la Academia de la Historia (contestación de Elías Tormo y Monzó), Madrid, 1935, p. 69, n.º 12.

⁷⁴ M. SÁENZ RODRÍGUEZ, “Frontal pintado procedente de la ermita de Nuestra Señora de Peñalba de Arnedillo (Colección Várez Fisa)”, in M. Á. GARCÍA GUINEA y J. M.^a PÉREZ GONZÁLEZ (dirs.), *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, Aguilar de Campoo, 2008, vol. I, pp. 153-157; P. SILVA MAROTO, *Donación Várez Fisa*, Madrid, 2013, pp. 10-11.



Fig. 7. Frontal de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Butrera (Burgos) (foto: @Businirmaslejos)



Fig. 8. Frontal procedente de la ermita de Nuestra Señora de Peñalba de Arnedillo (La Rioja). Madrid, Museo Nacional del Prado, Donación Familia Várez Fisa, 2013 (foto: museo)

único ejemplo de frontal románico pintado que se conoce a día de la fecha en el ámbito geográfico y cronológico objeto de nuestro estudio. Carente, al igual que los frontales burgaleses y sorianos comentados, de una imagen central, su superficie se organiza, sin embargo, en dos registros articulados por arquerías que albergan la *Adoración de los Magos* en el registro superior y la *Presentación de Cristo en el Templo* en el registro inferior, de forma parecida al frontal catalán de Mosoll que se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Se suele fechar en el primer tercio del siglo XIII.

Al adentrarnos en época gótica, nos encontramos, en primer lugar, con un conjunto de frontales que, actualizando su lenguaje formal, perpetúan el modelo románico de frontal que muestra la figura de la divinidad flanqueada por las figuras de los apóstoles. Se trata de los frontales escultóricos de Santa María de Mave (Palencia), de Osona (Soria, conservado en el museo de la catedral de El Burgo de Osma) y del portugués de Évora y de los frontales que se dicen procedentes de la iglesia, antigua sinagoga, de Santa María la Blanca de Toledo (conservado en la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú) y, sin más especificación, de la provincia de León (conservado en el Museo Arqueológico Nacional). En algunos casos su cronología llega hasta mediados del siglo XIV. Entre estos frontales resulta especialmente notable el del priorato benedictino de Santa María de Mave, tallado en el segundo tercio del siglo XIII bajo la influencia de los talleres escultóricos de la catedral de Burgos y complementado algún tiempo después por un retablo pentagonal presidido por una imagen de la Virgen con el Niño flanqueada por escenas de la infancia de Cristo (Fig. 9).⁷⁵ Contábamos, además, con un precioso ejemplo de transposición a pintura mural de un frontal de este tipo en la ermita de San Mamés de Montenegro de Cameros (Soria), por desgracia, completamente desaparecido (Fig. 10).⁷⁶

Entre las actualizaciones iconográficas que puede sufrir este tipo de frontal en época gótica está la sustitución de la figura tradicional de la divinidad por una más acorde con los tiempos o la sustitución de las figuras de los apóstoles por escenas narrativas. Ambas actualizaciones se aprecian en el frontal de Santo Domingo de la Calzada, anteriormente mencionado, en el que la figura central es el *Salvador*, al que flanquean escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento dispuestas en dos registros, y en un frontal portugués en colección privada, en el que la figura central es *Cristo mostrando las llagas*, al que flanquean escenas de la pasión de Cristo dispuestas en dos registros.⁷⁷ En ocasiones, las escenas laterales pueden ser hagiográficas, como ocurre en el frontal de Molezuelas de la Carballeda (Zamora) (Fig. 11).⁷⁸ Otros frontales cristológicos, o bien desarrollan una única composición, que puede ser, o bien el *Nacimiento de Cristo* (caso del magnífico ejemplar de la iglesia matriz de São Leonardo de Atouguia da Baleia)

⁷⁵ C. J. ARA GIL, "El retablo gótico en Castilla", in M.^a C. LACARRA DUCAY, *Retablos esculpidos en Aragón. Del gótico al barroco*, Zaragoza, 2002, pp. 10-13. Se conserva en la catedral de Burgos.

⁷⁶ GAYA NUÑO, *El románico en la provincia de Soria*, pp. 223-224.

⁷⁷ R. DOS SANTOS, *A escultura em Portugal*, Lisboa, 1948-1950, vol. 1, p. 38; C. A. F. DE ALMEIDA y M. J. BARROCA, *História da Arte em Portugal. O gótico*, Barcelona, 2002, p. 204.

⁷⁸ J. RIVERA, *El palacio episcopal de Gaudí y el "Museo de los Caminos" de Astorga*, Astorga, 1984, p. 104. Se conserva en el Museo de los Caminos de Astorga. La figura central es *Cristo en majestad*, al que flanquean escenas de la vida de san Martín. Un pequeño fragmento de similares características con las representación de la *Santa Cena* pudo haber pertenecido a la parte superior, perdida, de este frontal o a un hipotético retablo que complementase este frontal.



Fig. 9. Conjunto de antependio y de retablo procedente del priorato benedictino de Santa María de Mave (Palencia). Burgos, catedral (foto: catedral)

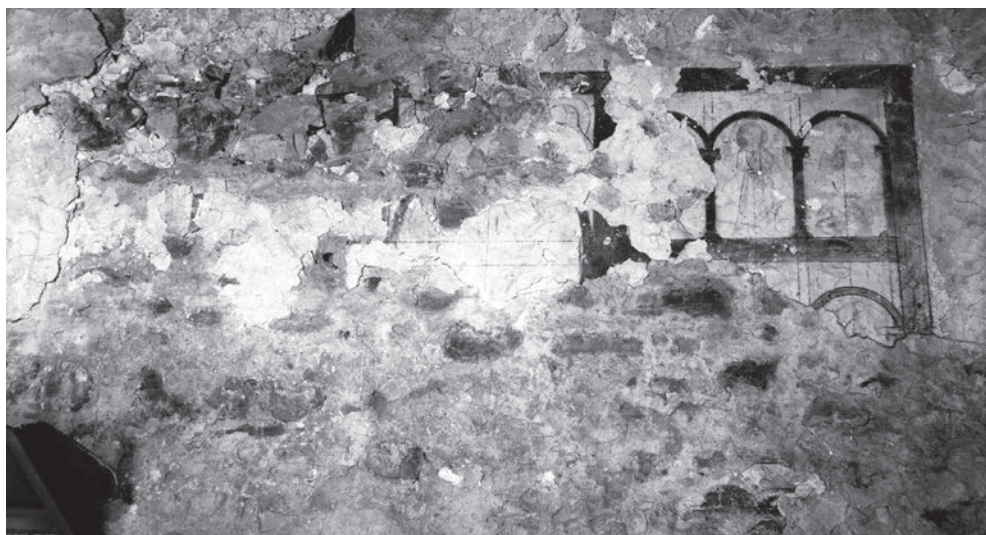


Fig. 10. Pinturas murales de la ermita de San Mamés de Montenegro de Cameros (Soria) (desaparecidas) (foto: Institut Amatller d'Art Hispànic, Gaya Nuño 149)



Fig. 11. Frontal procedente de la iglesia de San Millán de Molezuelas de la Carballeda (Zamora). Astorga (León), Museo de los Caminos (foto: autor)

(Fig. 12),⁷⁹ o bien la *Adoración de los Magos* (caso ya comentado del antependio de Quejana), o bien desarrollan escenas narrativas sucesivas carentes de una figura central, caso del frontal del convento de San Pablo de Burgos, cuya condición de frontal (bien fuera con función de antependio, bien fuera con función de retablo) es, en cualquier caso, dudosa.⁸⁰

Encontramos menos frontales marianos de los que cabría esperar.⁸¹ Como sabemos, a finales del siglo XIII se fabricó para la catedral de Coímbra un frontal con función de retablo presidido por la *Coronación de la Virgen* y flanqueado por escenas de su vida y, con anterioridad, el inventario de la catedral de Toledo de ca. 1255-1260 registra “otro frontal de la ystoria de sancta Maria”,⁸² pero, entre los conservados, solo tenemos dos frontales genuinamente marianos (los dos pintados y de fecha muy avanzada): el que servía como retablo en Quejana, fechado en 1396,⁸³ y el que se dice procedente del convento de Santa Clara de Tordesillas, de

⁷⁹ SANTOS, *A escultura em Portugal*, vol. 1, p. 38; ALMEIDA, BARROCA, *O gótico*, pp. 201-202; C. V. FERNANDES, “The Nativity Scene on a 14th Century Altar Frontal: Proposals about a Rare Work”, in FERNANDES, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (coords.), *Imagens e liturgia na Idade Média*, pp. 245-277. El inventario de la catedral de Toledo de 1338 registra “un anteffrontal estoriado ala naçença de ihesu chrispto con oro e con seda noble”, v. PÉREZ DE GUZMÁN, “Un inventario del siglo XIV de la catedral de Toledo”, p. 407.

⁸⁰ C. J. ARA GIL, “Los retablos de talla góticos en el territorio burgalés”, in E. J. RODRÍGUEZ PAJARES (dir.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 181-184. Se conserva en el Museo de Burgos. Podría corresponder, asimismo, a un sepulcro.

⁸¹ Quizás los retablos marianos se asociaban preferentemente a imágenes de bulto, que se conservan por cientos, si no por miles, y, por lo tanto, a retablos-tabernáculo, entre los que constituyen el grueso de los conservados.

⁸² HERNÁNDEZ, *Los cartularios de Toledo*, p. 472, n.º 532.

⁸³ R. SÁENZ PASCUAL, *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*, Vitoria, 1997, pp. 87-136; *Canciller Ayala*, catálogo de exposición, Vitoria, 2007, pp. 44-103 (ensayo de L. Lahoz, “De palacios y panteones. El conjunto de Quejana: imagen visual de los Ayala”) y 442-445 (ficha de Á. Franco Mata); M. WOLFF, “Northern Spanish: Retable and Frontal of the Life of Christ and the Virgin (Ayala Altarpiece), 1396”, in M. WOLFF (ed.), *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago: A Catalogue of the Collection*, Chicago, 2008, pp. 100-107.



Fig. 12. Frontal de la iglesia matriz de São Leonardo de Atougua da Baleia (Peniche, Leiria) (foto: SANTOS, *A escultura em Portugal*, vol. 1, est. xcvi)

ca. 1400.⁸⁴ La nómina podría incrementarse si es que en algún momento se identifica el “magnífico frontal con escenas de la vida de Jesús” en poder de un gran anticuario norteamericano mencionado por José Gudiol en un contexto de pintura castellana de estilo gótico lineal.⁸⁵

Constituyen, finalmente, el grueso de los frontales de época gótica los de carácter hagiográfico, que alcanzan la cifra de ocho. Tipológicamente responden a modelos muy variados. El más esperable *a priori* es aquel en el que el encasamiento central que alberga la efigie del santo titular se presenta flanqueado por encasamientos laterales con escenas narrativas de su vida (Fig. 13).⁸⁶ Una transposición de este modelo a pintura mural se encuentra tempranamente en el panteón real de San Isidoro de León, cuyo altar estaba dedicado a santa Catalina.⁸⁷ En otras ocasiones, se escoge una única escena narrativa que sea suficientemente representativa, la cual se presenta ocupando, en su integridad, la superficie del frontal.⁸⁸ Una transposición de este modelo a pintura mural se encuentra tempranamente en la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca, en la que, pese a su advocación, el conjunto pictórico que constituye su decoración de altar estaba dedicado a la Virgen. Su frontal con función de retablo mostraba

⁸⁴ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, 2005, t. II, pp. 292-293, n.º 103. Se conserva en el Museu Diocesà de Barcelona.

⁸⁵ W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae, vol. VI)*, Madrid, 1950, p. 268. Estaba clasificado como obra inglesa del siglo XIII. Gudiol no lo incluyó en la 2ª ed. de la obra (1980).

⁸⁶ Frontales dedicados a san Ildefonso en la iglesia de San Pedro y San Ildefonso de Zamora, a san Luis de Toulouse en el convento de Santa Clara de Tordesillas, a Santiago el Mayor en la iglesia de Agrados de Ordás (en la actualidad, en el Museo Catedralicio-Diocesano de León) y a san Martín en la iglesia de Molezuelas de la Carballeda (este con matices, pues, como se ha indicado, está presidido por la figura de *Cristo en majestad*, v. supra n. 78).

⁸⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación*, t. II, pp. 94-96, n.º 28.

⁸⁸ Frontales con función de retablos de Santiago do Cacém (*Santiago Matamoros*) y de Eira Pedrinha (*San Jorge combatiendo al dragón*), fechado en 1398.



Fig. 13. Antependio procedente del sepulcro-altar de San Ildefonso en la iglesia de San Pedro y San Ildefonso de Zamora (foto: Borjaanimal *apud* Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0)

una amplia composición dedicada en su integridad a la *Crucifixión*, hoy prácticamente arruinada.⁸⁹ Finalmente, en otras ocasiones se presentaba una sucesión de escenas sin que hubiera una figura central, bien fuera en compartimentos, como ocurre en el caso del frontal de san Juan Bautista que se dice procedente de la provincia de León que se encuentra en el Museo Nacional del Prado (en el que la ausencia de figura central se justifica por la presencia de esta en el retablo pentagonal que, a la manera de Santa María de Mave, completaba el conjunto) (Fig. 14),⁹⁰ bien fuera a manera de friso corrido, como ocurre, aparentemente, en el magnífico, aunque, por desgracia, fragmentario frontal de santa Catalina que ha emergido en la reciente exposición conmemorativa del octavo centenario de Alfonso x el Sabio que se ha celebrado en Toledo y que está siendo estudiado por Gerardo Boto Varela.⁹¹ Se trata de una obra que, por su heráldica, por su material y por su calidad formal, ciertamente extraordinaria, manifiesta su relación con la casa real castellana. Santa Catalina era una santa muy popular y aparece vinculada a entornos áulicos en distintas ocasiones. Hemos mencionado ya que el altar del panteón real de San Isidoro de León estaba dedicado a ella. Otro espacio funerario áulico, la nave del Evangelio del monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos, donde estaba enterrado, muy especialmente, el infante Fernando de la Cerda, estaba dedicado, asimismo, a ella. La reina María de Molina tenía un frontal de santa Catalina que en su testamento de 1308 dispuso que se entregara al convento de San Ildefonso de Toro para ornato del altar de su advocación.⁹² Por su altura, la pieza dada a conocer recientemente hubo de ser, necesariamente, un retablo. La representación de escenas en friso corrido, con alguna más destacada

⁸⁹ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, "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), pp. 43-45.

⁹⁰ ARA GIL, "El retablo gótico en Castilla", p. 13; SILVA MAROTO, *Donación*, 12-13.

⁹¹ J. C. RUIZ SOUZA, R. IZQUIERDO BENITO e I. FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ HERNÁNDEZ (coords.), *Alfonso x: el legado de un rey precursor*, catálogo de exposición, Toledo, 2022, p. 460.



Fig. 14. Conjunto de antependio y de retablo que se dice procedente de la provincia de León. Madrid, Museo Nacional del Prado, Donación Familia Várez Fisa, 2013 (foto: museo)



Fig. 15. Pinturas murales de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca (foto: catedral [autor: Óscar García])

en el centro, cuenta con prestigiosos paralelos franceses en los retablos pétreos de san Hipólito y de san Román de la abadía de Saint-Denis.

EPÍLOGO

Como en otros lugares de Europa, el estudio de los frontales no termina en torno a 1400, fecha de los más modernos frontales que aquí han sido presentados (frontales de Quejana y de Eira Pedrinha y frontal que se dice procedente del convento de Santa Clara de Tor-desillas). Rebase muy probablemente esa fecha un frontal pintado dedicado a san Lorenzo mencionado por José Gudiol en un contexto de obras castellanas “de carácter eminentemente popular”.⁹³ De fecha similar debe ser el frontal pétreo que subsiste en la iglesia de Santa María da Atalaia de Laxe (La Coruña), donde ha vuelto a cumplir la función de retablo mayor del templo después de que el retablo mayor barroco que lo ocultaba fuera destruido por un rayo en 1955.⁹⁴

⁹² “Orossí, mando el frontal de la estoria de Santa Catherina para el altar de Santa Catherina dela iglesia delos frayres predicadores de Toro”, v. GAIBROIS Y RIAÑO DE BALLESTEROS, *Un episodio de la vida de María de Molina*, p. 69, n.º 11.

⁹³ COOK, GUDIOL RICART, *Pintura e imagería románicas*, 2ª ed. (1980), p. 258. Dice que estuvo en la colección Salcedo de Madrid. Se conserva fotografía en el IPCE (Moreno, n.º 07185_B).

⁹⁴ J. J. EIROA GARCÍA, *El retablo de la Resurrección de Santa María de la Atalaya (Laxe, A Coruña)*, Murcia, 2013.

Por otra parte, el estudio de los frontales no termina con su identificación, descripción, catalogación y contextualización o con la determinación del uso que se les dio. Como hemos podido ver por las fuentes textuales, los frontales, tanto si se usaban como antependios como si se usaban como retablos, se presentaban en combinación con otras piezas. Especialmente interesante es su combinación, anteriormente señalada, con otros paneles para conformar conjuntos articulados de antependio y de retablo, pero no menos interesante es su combinación con imágenes de bulto, que puede dar pie a una gran variedad de presentaciones. El hecho de que prácticamente ningún frontal haya llegado hasta nosotros *in situ* (los únicos serían el antependio de la iglesia de San Miguel de Almazán y el conjunto de antependio y de retablo de la capilla del canciller Pedro López de Ayala en el convento de San Juan Bautista de Quejana, pues el emplazamiento en que fue descubierto el antependio de la iglesia de San Nicolás de Soria, si bien es antiguo, no es el emplazamiento original, dado que se sitúa por delante de un muro que condena una capilla del siglo XIII) dificulta valorar la amplitud de este fenómeno, que las fuentes suelen poner de manifiesto, que se documenta de manera expresa, cuando menos, en relación con una de las obras conservadas (retablo del sepulcro-altar el santo en el monasterio de Santo Domingo de Silos)⁹⁵ y que conocemos por transposiciones de esta combinación a medios no muebles que han posibilitado su perduración.

Así, en las mencionadas pinturas murales de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca sobre el frontal con función de retablo se disponía, alojada en una ventana cegada para la ocasión, una imagen de bulto de la Virgen con el Niño. Las pinturas murales existentes en torno a ella evocaban un retablo-tabernáculo. Este conjunto, excepcional por tantos motivos, ofrece, desde el punto de vista de la decoración de altar, un testimonio extraordinario de aprovechamiento de una estructura arquitectónica dada, de transposición a pintura mural de distintas piezas muebles (y de su combinación con una imagen de bulto) y de articulación de distintos tipos de retablo para conformar un conjunto consistente tipológica e iconográficamente. No hemos conservado nada tan elaborado en la Castilla de la segunda mitad del siglo XIII (Fig. 15).

Ejemplos como este nos ponen ante la riqueza, variedad y complejidad de unas decoraciones de altar de las que casi siempre hemos conservado solo vestigios: decoraciones de altar previas a la codificación del gran retablo mural hispánico, que es un campo que debe seguir siendo explorado y estudiado y en el que junto a piezas que responden a tipos más o menos normalizados tenemos piezas que no encajan y para las que sigue siendo perentorio buscar una interpretación: así las tablas de Pinilla del Campo (Soria)⁹⁶ o los paneles que pertenecieron en su día a la colección Hartmann y que ingresaron en el Museu Nacional d'Art de Catalunya gracias a la donación Gallardo Ballart.⁹⁷

⁹⁵ C. DEL ÁLAMO MARTÍNEZ, "El sepulcro-altar del cuerpo santo en la antigua iglesia de Silos. Intento de reconstrucción", in *Silos. Un milenio*, vol. 4 (*Arte*), Santo Domingo de Silos, 2003, pp. 563-565.

⁹⁶ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, "185. Anónimo: Tablas de Pinilla del Campo", in *Paisaje interior*, catálogo de exposición (Soria, 2009-10), Salamanca, 2009, pp. 580-583.

⁹⁷ ARA GIL, "El retablo gótico en Castilla", pp. 13-14; J. CAMPS, "Compartimentos de un retablo de la infancia de Cristo", in *Colección Antonio Gallardo Ballart. Obras de arte románico y gótico*, catálogo de exposición, Barcelona, 2016, pp. 34-37.

Procedencia	Localización actual	Cronología	Técnica	Medidas	Función	Programa iconográfico
Castilla						
Almazán (Soria) , iglesia de San Miguel	<i>in situ</i>	finales del siglo XII	escultura en piedra	80 x 120 cm	antependio	<i>Martirio de santo Tomás Becket</i> y ¿milagro del santo?
Arnedillo (La Rioja) , ermita de Nuestra Señora de Peñalba	Madrid, Museo Nacional del Prado, núm. inv. E008118	primer tercio del siglo XIII	pintura sobre tabla	104 x 135,5 cm	antependio*	<i>Adoración de los Magos</i> y <i>Presentación de Cristo en el Templo</i>
Burgos , convento de San Pablo	Burgos, Museo de Burgos, núm. inv. 106	mediados del siglo XIV	escultura en piedra	76 x 192 cm	antependio o retablo (¿o sepulcro?)	escenas de la pasión de Cristo
Butrera (Burgos) , iglesia de Nuestra Señora de la Antigua	<i>in situ</i>	finales del siglo XII	escultura en piedra	78 x 143 cm	antependio*	<i>Adoración de los Magos</i>
Osona (Soria) , iglesia de la Catedral de San Pedro en Antioquia	El Burgo de Osma (Soria), catedral (museo)	último tercio del siglo XIII	escultura en madera (relieves sobrepuestos)	106 x 203 cm	antependio*	<i>Maestras Domini</i> y apóstoles
Quejana (Álava) , convento de San Juan Bautista	Chicago, The Art Institute of Chicago, núm. inv. 1928.817	1396	pintura sobre tabla	257 x 669,9 cm	retablo (forma conjunto con un antependio contemporáneo)	Virgen con el Niño (de bulto) –no conservada– y gozos de la Virgen; Cristo crucificado, san Blas y santo Tomás de Aquino con donantes
Quejana (Álava) , convento de San Juan Bautista	Chicago, The Art Institute of Chicago, núm. inv. 1928.817	1396	pintura sobre tabla	108 x 291,2 cm	antependio (forma conjunto con un retablo de tipo frontal contemporáneo)	<i>Adoración de los Magos</i> y <i>Anuncio a los pastores</i>
Santa María de Mave (Palencia) , priorato benedictino	Burgos, catedral	ca. 1235-60	escultura en madera (relieves sobrepuestos)	104 x 199,5 cm	antependio (forma conjunto con un retablo de tipo pentagonal posterior)	<i>Maestras Domini</i> –no conservada– y apóstoles
Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) , catedral	<i>in situ</i> (museo)	primera mitad del siglo XIV	escultura en madera (relieves sobrepuestos)	102 x 376 cm	retablo*	Salvador y escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento
Santo Domingo de Silos (Burgos) , monasterio benedictino	Burgos, Museo de Burgos, núm. inv. 190	ca. 1150-60	metalistería con esmaltes	85 x 234 cm	retablo	<i>Maestras Domini</i> y apóstoles
Santo Domingo de Silos (Burgos) , monasterio benedictino	<i>in situ</i> (museo)	ca. 1160-75	metalistería	55 x 254 cm	retablo*	<i>Agnus Dei</i> y apóstoles
Soria , iglesia de San Nicolás	Soria, concatedral (museo)	finales del siglo XII	escultura en piedra	96 x 157 cm	antependio	<i>Entrada de Cristo en Jerusalén</i>
Tordesillas (Valladolid) , convento de Santa Clara	<i>in situ</i> (museo)	ca. 1370	pintura sobre tabla	95 x 151 cm	antependio o retablo	san Luis de Toulouse y escenas de su vida
Villasana de Mena (Burgos) , iglesia de Nuestra Señora de las Altices	Villasana de Mena (Burgos), iglesia de la Asunción de Nuestra Señora	ca. 1200	escultura en piedra	89 x 141 cm	antependio*	<i>Adoración de los Magos</i>

Procedencia incierta o desconocida , ¿Toledo, iglesia, antigua sinagoga, de Santa María la Blanca?	Vilanova i la Geltrú (Barcelona), Biblioteca Museu Víctor Balaguer, núm. inv. 1921	segunda mitad del siglo XIII	escultura en madera	87 x 162 cm	antependio o retablo	Virgen con el Niño y apóstoles
Procedencia incierta o desconocida , ¿Tordesillas (Valadolid), convento de Santa Clara?	Barcelona, Museu Diocesà de Barcelona, núm. inv. 51	ca. 1400	pintura sobre tabla	104 x 314 cm	antependio o retablo	Virgen de la Humildad y escenas de la infancia de Cristo
Procedencia incierta o desconocida	Barcelona, colección privada	ca. 1252-1286	escultura en piedra (mármol)	56 x 64 cm (incompleto)	retablo*	escenas de la vida de santa Catalina
León						
Adrados de Ordás (León) , iglesia de Santiago	León, Museo Catedralicio-Diocesano, núm. inv. 511	siglo XIV	escultura en madera	98,5 x 168,5 cm	antependio o retablo	Santiago peregrino y escenas de su vida, san Cristóbal
Molezuelas de la Carballeda (Zamora) , iglesia de San Millán	Astorga (León), Museo de los Caminos, núm. inv. PG/15/84	finales del siglo XIV	escultura en piedra	66 x 180 cm (incompleto)	antependio o retablo	Cristo en majestad y escenas de la vida de san Martín
Zamora , iglesia de San Pedro y San Ildefonso	<i>in situ</i>	tercer cuarto del siglo XIII (d. de 1260)	escultura en piedra	98 x 212 cm	antependio	san Ildefonso y escenas de su vida
Procedencia incierta o desconocida , ¿provincia de León?	Madrid, Museo Nacional del Prado, núm. inv. E000962	último cuarto del siglo XIII	escultura en madera (relieves sobrepuestos)	103 x 198,2 cm	antependio (forma conjunto con un retablo de tipo pentagonal contemporáneo)	escenas de la vida de san Juan Bautista
Procedencia incierta o desconocida , ¿provincia de León?	Madrid, Museo Arqueológico Nacional, núm. inv. 60606	primera mitad del siglo XIV	escultura en madera	88 x 116,4 cm	antependio*	<i>Maestras Domini</i> y apóstoles
Galicia						
San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo) , catedral	<i>in situ</i>	finales del siglo XI	escultura en piedra	115 x 82 cm	antependio o retablo	escenas del <i>Apocalipsis</i>
Portugal						
Atougua da Baleia (Peniche, Leiria) , iglesia matriz de São Leonardo	<i>in situ</i>	primera mitad del siglo XIV	escultura en piedra	80,5 x 149,5 cm	antependio*	<i>Nacimiento de Cristo</i>
Eira Pedrinha (Condeixa-a-Nova, Coimbra) , capilla de Nossa Senhora da Piedade	<i>in situ</i>	1398	escultura en piedra	70 x 121 cm	retablo	<i>San Jorge combatiendo al dragón</i> ; santa Bárbara y san Sebastián
Évora , iglesia de Santo Antão	<i>in situ</i>	mediados del siglo XIV	escultura en piedra (mármol)	55 x 100 cm	retablo*	cruz y apóstoles
Santiago do Cacém (Setúbal) , iglesia matriz de Santiago	<i>in situ</i>	ca. 1330	escultura en piedra	165 x 247 cm	retablo	<i>Santiago Matamoros</i>
Procedencia incierta o desconocida , ¿distrito de Coimbra?	Pampilhosa (Mealhada, Aveiro), colección privada; copia en Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, núm. inv. 685	siglo XIV	escultura en piedra	88 x 128 cm	antependio o retablo	Cristo mostrando las llagas y escenas de la pasión de Cristo con donante