

Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media *

Walking among Ruins: Castilian Tabernacle-altarpieces of the Late Middle Ages

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. Plaza del Campus Universitario, s/n. 47011 Valladolid

fbanos@fyl.uva.es

ORCID: 0000-0002-5352-2027

Recibido: 02/03/2018. Aceptado: 09/11/2018

Cómo citar: Gutiérrez Baños, Fernando: “Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media”, *BSAA arte*, 84 (2018): 41-83.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.41-83>

Resumen: El desarrollo temprano del retablo dio lugar a diferentes soluciones. Una de ellas, centrada en las imágenes de culto que solían disponerse sobre los altares, consistió en albergar estas imágenes dentro de un baldaquino dotado de alas abatibles que permitían ocultarlas o mostrarlas según las necesidades litúrgicas. Se conoce a estos dispositivos como “retablos-tabernáculo”, los cuales contaron con difusión por todo el Occidente medieval. Este artículo indaga el desarrollo de estos retablos en Castilla, con especial atención a sus orígenes, evolución y rasgos propios con respecto a otros territorios.

Palabras clave: retablo; escultura gótica; pintura gótica.

Abstract: The early development of the altarpiece gave rise to different solutions. One of them, focusing on the cult images that were usually on display on the altars, consisted in housing these images in a baldachin with movable wings that made possible either concealing them or showing them in accordance with the liturgical requirements. These devices are the so-called ‘tabernacle-altarpieces’, widespread throughout the Medieval West. This article explores the development of these altarpieces in Castile paying attention to their origins, evolution and specific features with regard to other territories.

Keywords: altarpiece; Gothic sculpture; Gothic painting.

* Este trabajo se enmarca en el 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 en el *G.I.R. IDINTAR: Identidad e Intercambios Artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo*. El estudio del retablo Wildenstein pudo ser realizado merced a una ayuda del plan de movilidad de personal investigador de la Universidad de Valladolid, cofinanciada por el Banco de Santander, de la que disfruté en 2013 en calidad de Visiting Fellow en el Index of Christian Art, Department of Art and Archaeology, de la Universidad de Princeton.

La importancia creciente del retablo es una de las características más significativas del arte de la Baja Edad Media.¹ España contribuyó a este proceso mediante el desarrollo de los grandes retablos murales que se cuentan entre las realizaciones más ambiciosas del periodo. Por ello es por lo que estos retablos han sido objeto de especial atención. Esto, sin embargo, ha tenido como consecuencia negativa el que, especialmente en Castilla, apenas se atiende al desarrollo anterior de este mueble, cuando los materiales son escasos, dispersos y fragmentarios, por lo que se suelen comentar brevemente a manera de prólogo imprescindible para el estudio de los “auténticos retablos”, que son los del siglo XV.² A un aspecto relevante del desarrollo del retablo en Castilla en el periodo antecedente al gótico tardío, con el que se terminará solapando y con el que acabará interactuando, se dedica este estudio, que, en cualquier caso, no pretende elaborar una teoría general sobre el desarrollo de este mueble en Castilla.³

Le Pogam, con ocasión de la exposición de París de 2009 dedicada a los orígenes del retablo, define este como “structure placée à l’arrière et au-dessus d’un autel, porteuse d’un décor figuré voire historique”.⁴ Entre sus múltiples variantes se encuentran los que, siguiendo la terminología propugnada por este autor, denominaremos “retablos-tabernáculo”. Le Pogam los define como “des images peintes ou sculptées protégées para un dais, un baldaquin ou une construction plus complexe et fermée (en forme d’«armoire» ou dotée seulement d’un fond)”.⁵ Con anterioridad, Frinta los había definido como “Wooden tabernacles with movable walls formed by panels painted on both sides, or provided with polychromed reliefs on their interior faces. Their principle is a combination of devotional sculpture with narrative painting disposed on hinged panels”⁶ y Lapaire los había definido como “retables en bois consistant en un baldaquin qui abrite une statue et est muni de quatre à six volets pouvant l’envelopper entièrement”.⁷ Cada definición tiene un matiz diferente. La de Frinta es la más restrictiva. La de Lapaire no exige la existencia de un desarrollo narrativo en las alas abatibles. La de Le Pogam ni siquiera

¹ El análisis de los aspectos litúrgico-funcionales de los retablos, unido a la indagación acerca de sus orígenes, forma parte de los intereses de la historiografía reciente sobre la materia, que tiene como hitos más relevantes el coloquio de Groninga de 2006, v. Kroesen / Schmidt (eds.) (2009), la exposición de París de 2009, v. Le Pogam (dir.) (2009), o la publicación realizada con motivo de la restauración del retablo de Westminster, v. Binski / Massing (eds.) (2009).

² Berg Sobré (1989): 133-136, se limita a subrayar la horizontalidad de los primitivos retablos castellanos, que relaciona con la tradición de los frontales; Kroesen (2009): 52-53, señala el carácter fragmentario de la información disponible, que, no obstante, sugiere un desarrollo moderado del retablo, limitado, acaso, por la pervivencia de la tradición de la pintura mural.

³ Un panorama general en Ara Gil (2002).

⁴ Le Pogam (dir.) (2009): 18.

⁵ Le Pogam (dir.) (2009): 18.

⁶ Frinta (1967): 104.

⁷ Lapaire (1969): 169.

exige la existencia de alas abatibles. En este trabajo, consideraremos requisito necesario la existencia, cuando menos, de alas abatibles, cualquiera que sea su desarrollo decorativo. Esto nos llevará a incluir el retablo-tabernáculo de la capilla real de la catedral de Sevilla y a excluir, en cambio, piezas como la imagen titular del monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo (Palencia), que, de acuerdo con la definición de Le Pogam, entrarían dentro de la categoría. Puede que las fuentes castellanas de época se refieran a esta tipología con la expresión *capiella de fuste*.⁸

Estos retablos son importantes en Castilla no solo por su número (una treintena a día de la fecha, de la que se ofrece relación completa en el apéndice de este trabajo),⁹ sino también por su contribución general al desarrollo de esta tipología, que tendremos ocasión de ponderar en las conclusiones. Sin embargo, apenas se les ha prestado atención. En la mayor parte de las ocasiones lo que tenemos para su estudio son piezas fragmentadas, deterioradas, manipuladas... en paradero, incluso, desconocido. En definitiva, una colección de ruinas sobre la que hacer un erudito ejercicio de anastilosis que permita comprender estos sórdidos pedazos como parte importante de una historia apasionante: el desarrollo del retablo en los estados occidentales de la península ibérica.¹⁰ Más

⁸ Empleada en un inventario de la catedral de Salamanca de 1275, donde se reseña “Vna capiella de fuste pyntada” en el altar de San Nicolás y “Vna capiella pyntada” en el altar de San Lorenzo, v. Guadalupe Beraza *et alii* (2009): 503-510, núm. 357. En el testamento dado en Cantillana el 26 de septiembre de 1437 por don Diego de Anaya, arzobispo de Sevilla (obispo, anteriormente, de Salamanca), el prelado dispone “que se faga en cada una de las dichas capillas [*a saber, las fundadas por el obispo en Salamanca en la catedral y en el colegio de San Bartolomé*] una capilla de madera en que pinten en ella de buena pintura la estoria de Sant Bartholomé”, v. Roxas y Contreras (1770): 235-243.

⁹ No consideraré los retablos-tabernáculo de finales del siglo XV procedentes del convento de clarisas de Calabazanos (Palencia), conservado en el Museu Frederic Marès (núm. inv. 1070-1071), y del convento de agustinos de Villadiego (Burgos), conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. inv. 200683-CJT), piezas ambas señeras, puesto que son obras de importación, aunque existen posturas encontradas al respecto.

¹⁰ Solo cinco retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media se han conservado en un estado de aceptable integridad: ejemplares de Castildelgado, de Fuentes de Nava, de Yurre, de Zuazo de Cuartango y el que aquí llamaremos “retablo Chiale”. El de Castildelgado (Burgos), conocido desde 1950 y conservado desde poco después en el Museu Frederic Marès, es el que ha tenido más proyección nacional e, incluso, internacional, por su calidad, por su integridad y por su presencia en destacadas exposiciones. El de Fuentes de Nava (Palencia) fue recuperado en 2017 de la techumbre de la iglesia parroquial de Santa María de esta localidad y fue dado a conocer de inmediato en una exposición de patrimonio diocesano restaurado. Su superficie pictórica está prácticamente arrasada, pero su estructura se conserva íntegra. Se conserva en su lugar de origen. El de Yurre (Álava), conocido desde 1962, se conserva en la iglesia parroquial de Santiago de esta localidad y, a pesar de que es pieza notable, estrechamente relacionada con la de Castildelgado, ha tenido escasa repercusión más allá de los medios alaveses. El de Zuazo de Cuartango (Álava) entró muy pronto en el circuito del coleccionismo privado, lo que ha hecho de él una especie de obra fantasma que se ha podido ver en contadísimas ocasiones. Sobre este, v. Sáenz Pascual (1997): 211-234, ils. 20-21. Finalmente, el retablo Chiale, sorprendente por su integridad y por

allá de su carácter fragmentario, también ha lastrado la apreciación de la relevancia de los retablos-tabernáculo la atávica discriminación entre arquitectura, escultura, pintura y artes suntuarias en cualquier aproximación histórico-artística al pasado, que, en este caso, resulta especialmente injustificada en la medida en que los retablos-tabernáculo reúnen todas estas especialidades sin pertenecer por completo a ninguna de ellas, por lo que solo resultan comprensibles desde una visión integradora.

Esta tipología no es privativa de la Corona de Castilla: encontramos ejemplares de ella en los distintos estados de la Corona de Aragón, entre ellos, algunos de valor fundacional para su desarrollo, como los fragmentos de Sant Martí Sarroca (Barcelona), de principios del siglo XIII, conservados en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.¹¹ Ni siquiera es privativa de España: es una tipología de difusión general en el Occidente medieval durante los siglos XIII, XIV y XV. El ejemplar más antiguo que se conserva en un estado de relativa integridad es el de la iglesia de Alatri, en el Lacio, de mediados del siglo XIII,¹² pero algunas imágenes marianas manifiestan haber estado dotadas de alas abatibles hoy perdidas desde el entorno de 1200. El azar ha querido que el mayor número de ejemplares se conserven en regiones periféricas de Europa, siendo, en este sentido, especialmente destacable el conjunto que se conserva en los países escandinavos,¹³ pero retablos de estas características existieron también en Francia o en Inglaterra.

Los intentos más ambiciosos de formular una teoría general acerca de los retablos-tabernáculo fueron abordados por Frinta y por Lapaire, anteriormente mencionados, en sendos artículos escritos de manera independiente a lo largo de la década de 1960.¹⁴ Su perfil y aproximación, bien diferentes, dieron como resultado conclusiones divergentes. Lapaire, cuyo perfil es de conservador, se acercó al tema buscando comprender los ejemplares conservados en el Schweizerisches Nationalmuseum de Zúrich. Para ello realizó una búsqueda de ejemplares, si no exhaustiva, sí, cuando menos, profunda, sistematizando sus características desde el punto de vista tipológico e iconográfico. Lapaire sostiene que su origen se encuentra no en las piezas suntuarias de similar configuración, que en ningún caso son anteriores a los ejemplares de talla, por lo que serían deudoras de estos, sino en algunos retablos románicos que enfatizaron su sección central disponiendo su imagen titular bajo un baldaquino,

sus características, que lo emparentan con los retablos de Castildelgado y de Yurre, fue dado a conocer en 2016 por la firma Chiale Fine Art, v. Mor (2016), habiendo pasado de inmediato al coleccionismo privado.

¹¹ Cook / Gudiol Ricart (1980): 294-295, figs. 369-370; Camps i Sòria (2008): 134-135, fig. 3. Recientemente se ha podido recuperar de manera ejemplar un nuevo espécimen de retablo-tabernáculo en la iglesia de Santa Maria de Cap d'Aran, v. Velasco González *et alii* (2013-14).

¹² Le Pogam (dir.) (2009): 54, fig. 20.

¹³ Andersen (2015).

¹⁴ Frinta (1967); Lapaire (1969). Este tuvo una secuela, v. Lapaire (1972).

con lo que la pieza en su conjunto se configuró como una especie de tríptico rígido.¹⁵ Frinta, cuyo perfil es de restaurador, se interesó por estos retablos a partir de la intervención que realizó sobre dos de los paneles del que aquí llamaremos “retablo Wildenstein” (un retablo-tabernáculo castellano de finales del siglo XIII), por entonces recién ingresados en las colecciones del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Su artículo, de carácter más enumerativo y descriptivo que el de Lapaire, del que hemos destacado su carácter sistemático (que, por ello, peca, en ocasiones, de rigidez), se resiente de la falta de vocación de exhaustividad de Lapaire, lo cual le lleva a situar los ejemplares más antiguos a finales del siglo XIII, localizando su mayor concentración en España, por su ambiente conservador, pese a que reconoce la difusión general europea del tipo. Para Frinta los retablos-tabernáculo se originan en las artes suntuarias (primeramente, en la orfebrería y, quizás simultáneamente, en la eboraria), desde donde serían adoptados por las piezas de gran formato para las que, dada su fragilidad, sus características no son adecuadas, lo que habría repercutido en su escasa conservación. Ciertamente, algunas de las características de los retablos-tabernáculo tienen que ver con rasgos que se encuentran en piezas suntuarias desde la Alta Edad Media (así el interés por el tratamiento relivario de sus superficies o por el efectismo de los elementos abatibles), pero no creo que quepa afirmar que la tipología en su conjunto sea una derivación de las piezas de características similares de orfebrería o de eboraria, que no proporcionan ejemplos de cronología anterior a la de los testimonios más antiguos de retablos-tabernáculo. Como pondrá de manifiesto el análisis de algunos de los ejemplares castellanos que se conocen, su desarrollo tiene que ver más con la enfatización de la imagen de culto y con las artes monumentales que con las artes suntuarias, que pudieron contribuir, quizás, a su difusión y, más tarde, pudieron determinar algunas de sus características.

En Castilla se documentan muebles de estas características desde la segunda mitad del siglo XIII. Las representaciones simplificadas que encontramos en las miniaturas del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María*¹⁶ y del privilegio rodado de 1285 por el que Sancho IV dispuso ser enterrado en la catedral de Toledo¹⁷ se corresponden con ejemplares contemporáneos parcialmente conservados como el retablo de la capilla real de la catedral de Sevilla o como los retablos Wildenstein y de Arana (este en su

¹⁵ Ejemplo característico sería el de Carrières-sur-Seine, de mediados del siglo XII, del que sería una derivación en madera el ceretano de Angostrina i Vilanova de les Escaldes, de la primera mitad del siglo XIII, v. Le Pogam (dir.) (2009): 26 y 34-37, núm. 3, y 54 y 60-62, núm. 8.

¹⁶ Gutiérrez Baños (2011a): 398, fig. 9. Se representan estructuras de este tipo en las cantigas XXXIV y XLVI. El conocimiento de estas estructuras y de su efectismo se manifiesta, asimismo, en el f. 1r del *Códice de Florencia* del marial alfonsí.

¹⁷ Gutiérrez Baños (1997): 211; Fuchß (1999): 176, il. 174.

primera versión). Quizás exista algún ejemplar anterior que no está identificado aún. El estudio de sus características y evolución debe basarse, principalmente, en el análisis exhaustivo de los fragmentos conservados, que permitirá comprender la lógica estructural de estas piezas y que, en consecuencia, hará posible situar en contexto hasta los fragmentos más devastados, extrayendo sus aportaciones al desarrollo de la tipología. Un análisis como el propuesto no es, sin duda, ameno, pero es necesario. Con carácter previo nos preguntaremos cómo y por qué estas obras nos han llegado en tan depauperada condición.

1. LOS RETABLOS-TABERNÁCULO A LO LARGO DE LOS SIGLOS: UNA CARRERA DE OBSTÁCULOS

Por sus propias características, los retablos-tabernáculo son estructuras frágiles. Esta circunstancia compromete su conservación. En efecto, son piezas susceptibles de caer en desuso relativamente pronto, incluso antes de que un eventual cambio de gusto estético dictamine su sustitución, lo cual, en el mejor de los casos, conlleva su desplazamiento a un lugar secundario del edificio o a otro edificio y, en el peor de los casos, conlleva el aprovechamiento de sus paneles como tablazón, susceptible de ser recuperada modernamente en estado ruinoso.

Los ejemplares de la capilla real de la catedral de Sevilla y de la iglesia de Santiago de Villamanca (Álava) continúan presidiendo los espacios para los que fueron concebidos, incluso a pesar de que, en el caso andaluz, este espacio haya mudado. Sin embargo, de ellos solo se conservan sus baldaquinos, que siguen albergando las imágenes de culto para las que fueron creados. El de la iglesia de Santiago de Yurre llegó a nuestros días exornando el altar colateral de la Epístola. Para adecuar su estructura a las características del nicho correspondiente, se trastocó el orden de sus paneles, prescindiéndose, en este caso, de su baldaquino (fig. 1). La restauración de la pieza con motivo de la exposición *Mirari* de 1989-90 permitió recuperar su disposición originaria.¹⁸ La continuidad en su uso se convierte, pues, en garante de su subsistencia. En cambio, su desplazamiento se convierte en la antesala de su enajenación (en el mejor de los casos, a pesar de que a menudo la memoria de su procedencia se diluye o se falsea) o de su empleo para usos espurios que comprometen su integridad y su misma subsistencia.

Cuando en 1950 Luciano Huidobro dio a conocer dos de los paneles del retablo de la ermita de Nuestra Señora del Campo de Castildelgado (Burgos), dio cuenta de que “formaron parte de una custodia de madera en forma de políptico plegable, que sirvió para llevar en andas a la titular cuando salía en procesión [...] Se dice que hay hasta cuatro ocultas en casas de cofrades para

¹⁸ VV.AA. (1989): 446-449.

evitar su desaparición”.¹⁹ En 1958 la pieza se encontraba ya en las colecciones de Frederic Marès, envuelta en una vaga referencia a su procedencia del entorno de Santo Domingo de la Calzada, a cuya diócesis perteneció Castileldelgado hasta el siglo XX.

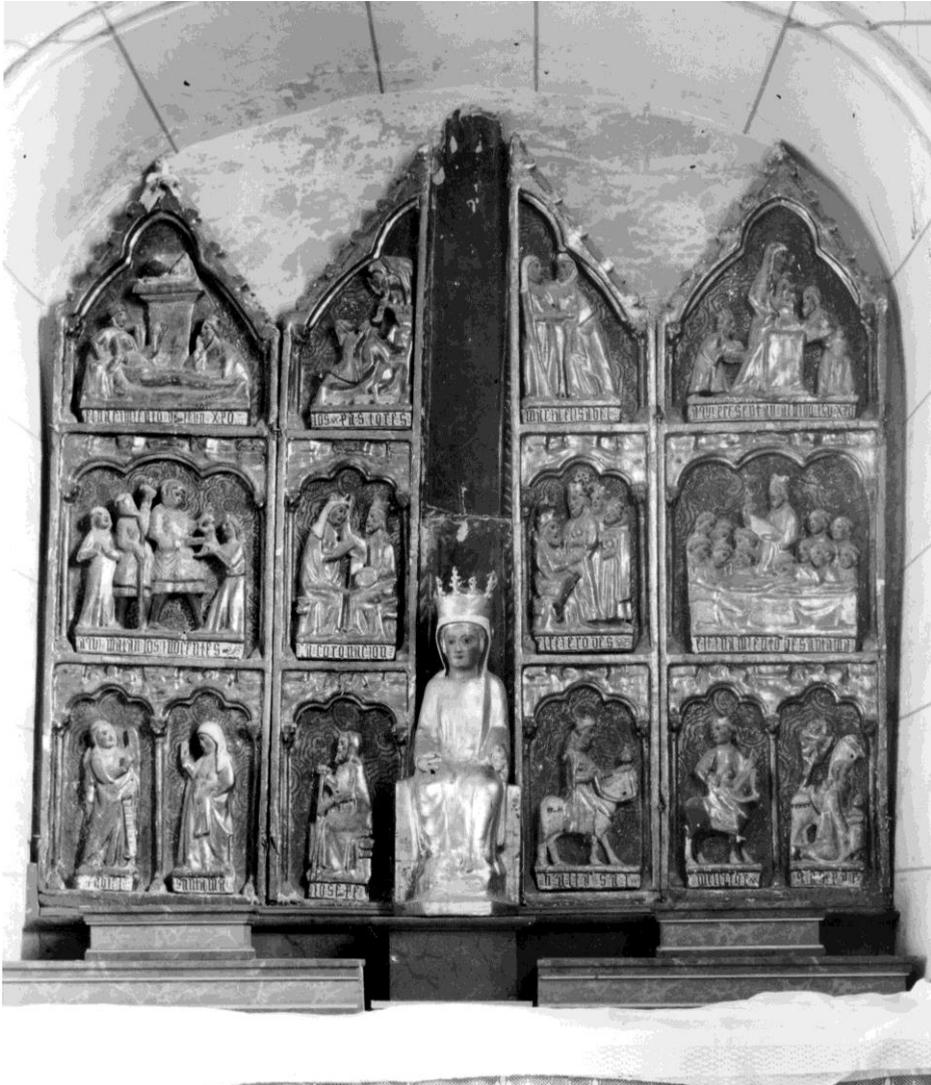


Fig. 1. *Retablo de Yurre*. Estado con anterioridad a su restauración. Foto © Archivo del Territorio Histórico de Álava, fondo López de Guereñu, núm. 4615 (fotógrafo: Gerardo López de Guereñu).

¹⁹ Huidobro y Serna (1950): 34-35.

Los ejemplares hasta ahora comentados son los “afortunados”. En la mayor parte de las ocasiones estos retablos, deteriorados, desprovistos de la más mínima estima estética o devocional y perdida, en definitiva, cualquier funcionalidad, se vieron llamados a ser tratados como lo que descarnadamente eran, esto es, como vulgares trozos de madera, susceptibles de aprovechamiento con las más pintorescas finalidades en tanto que pura y dura tablazón.

Las consecuencias que estos usos secundarios acarrear para la práctica totalidad de los retablos-tabernáculo son terribles: desmembrados, mutilados... están llamados a perder los relieves y molduras que muchos de ellos presentaban y a ver cómo se deterioran sus películas pictóricas, por lo que, en la actualidad, reducidos a una condición informe e ininteligible, apenas son susceptibles de cualquier aprovechamiento comercial o museográfico. En el pasado muchos de ellos entraron en un mercado anticuario marginal que condujo a que a menudo se les acabara perdiendo la pista, quedando, por tanto, sustraídos a cualquier tentativa de moderna investigación. Más recientemente, suelen ingresar en museos, donde, cuando no les aguarda la reserva, les espera una colocación discreta que haga pasar desapercibida su depauperada condición, renunciando, por tanto, a un montaje que pueda poner de manifiesto su singularidad y sus características originales: ocurre así en muchos museos eclesiásticos. Por ello es por lo que merece destacarse el ejemplar montaje con el que se exhiben las tablas de Heredia y de Jócana y el baldaquino de Gáceta en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria.

El paso por el mercado anticuario de muchas de estas piezas conlleva un peligro no menor que el de la pérdida de su rastro, anteriormente señalado: el de su manipulación en aras de la consecución de una pieza estéticamente más atractiva y económicamente más rentable. Ilustran perfectamente esta casuística dos paneles conservados en los depósitos del Museu Frederic Marès, sin que podamos precisar las circunstancias exactas en que se produjo su manipulación, puntualmente registrada en el catálogo del museo de 1991.²⁰ Comento solo el primero de ellos, que aquí denominaremos “retablo Marès I” (núm. inv. 2225), donde cuesta reconocer uno de los paneles que en la posguerra se encontraba en el comercio barcelonés de Ignacio Martínez (fig. 2).²¹ Para hacer más atractivo el panel interior izquierdo de un retablo-tabernáculo del que se conservaban, cuando menos, dos paneles, se desmontaron las particiones y arquitecturas sobrepuestas que, al tiempo que lo cohesionaban, lo compartimentaban, montándose de nuevo su estructura, pero con su disposición alterada: la altura de sus dos registros se igualó y las arquitecturas de su registro inferior se montaron en su registro superior y viceversa. Todo ello para que la pieza resultante pudiera servir de marco a una serie de cinco figuras en relieve (núms.

²⁰ VV.AA. (1991): 250, núm. 201 (texto de Yarza Luaces), y 432-433, núm. 433 (texto de Melero Moneo).

²¹ Arxiu Mas, C-90780.

inv. 714-718) procedentes de algún otro conjunto. Estas figuras, pertenecientes, todas ellas, por razones iconográficas que más adelante se detallarán, al registro inferior de un retablo (no podemos precisar su tipología), exigían, necesariamente, alojarse en registros de idéntica altura. En el registro superior fueron emparejados el arcángel San Gabriel (parte de una *Anunciación*) y San José. En el registro inferior fueron alojados los tres Magos (parte de una *Adoración de los Magos* que tendría como referencia la imagen mariana titular del retablo). Buscando crear una composición simétrica, se colocó en el centro al Mago arrodillado que debería estar a la derecha.



Fig. 2. *Retablo Marès I* (al fondo, *retablo Mas C-93779*).

Izquierda: estado con anterioridad a su ingreso en el Museu Frederic Marès. Foto © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, núm. C-93780. Derecha, estado actual de la pieza. Foto © Museu Frederic Marès (fotógrafo: Antonio Ferro).

Por supuesto, en todo este proceso los huecos en reserva para recibir relieves del estado original de la pieza hubieron de ser disimulados. Con razón el catálogo del museo de 1979 denominaba a este conjunto “cuadro-vitrina”.

Cuando menos, en casos como este las piezas son accesibles y podemos evaluar sus circunstancias. Carecemos, en cambio, del más mínimo indicio del paradero de otro retablo-tabernáculo fragmentario que, procedente de Contrasta (Álava), fue fotografiado en el comercio barcelonés de Ignacio Martínez en 1956.²² En este caso, con uno de los paneles interiores (no podemos precisar cuál) y con los dos paneles exteriores de un retablo-tabernáculo se montó un tríptico —evidente el carácter moderno de la estructura portante— en el que encontraron acomodo figuras y relieves procedentes de distintos espacios de la estructura original: resulta claro, por ejemplo, por las razones iconográficas que más adelante se detallarán, que San José o que el Mago situado a la derecha en el registro inferior del panel central del montaje moderno deberían estar, en realidad, en otra posición.

2. CARACTERÍSTICAS DE LOS RETABLOS-TABERNÁCULO

El conocimiento preciso de las características de los retablos-tabernáculo, no solo desde el punto de vista de su mera presentación morfológica, sino también desde el punto de vista de su proceso de elaboración y desde el punto de vista de su desarrollo iconográfico, permite detectar estas “irregularidades” y, sobre todo, permite comprender unas piezas que, en la mayor parte de los casos, como consecuencia de las circunstancias anteriormente comentadas, han llegado hasta nosotros en un estado fragmentario, deterioradas y descontextualizadas. Recordemos que un retablo-tabernáculo es un dispositivo monumental destinado a ser colocado sobre un altar para dignificar una imagen de culto albergándola bajo un dosel de estructura arquitectónica que está dotado de alas abatibles (compuestas, normalmente, cada una de ellas, por dos hojas o paneles) que permiten, en su caso, cerrar la estructura encapsulando la imagen, que, de esta manera, queda sometida a un juego teatral de exhibición/ocultación que serviría para enfatizar la liturgia y para excitar la devoción. Denominaremos baldaquino al dosel de estructura arquitectónica. Denominaremos paneles interiores a los paneles de las alas abatibles más cercanos al baldaquino, destinados a cerrar sus costados. Denominaremos paneles exteriores a los paneles de las alas abatibles más lejanos al baldaquino, destinados a cerrar su frente, razón por la cual son más estrechos que los paneles interiores. Denominaremos, finalmente, anverso a las caras de estos paneles visibles cuando la estructura se encontraba abierta, que, en los ejemplares más antiguos, solían trabajarse en relieve, y reverso a las caras de estos paneles visibles cuando la estructura se encontraba cerrada.

La razón de ser y punto de partida de estos retablos es, pues, la existencia de una imagen de culto, que no tiene por qué ser contemporánea del resto de la

²² Arxiu Mas, G-37227.

estructura: puede ser una imagen anterior.²³ Son muy pocos los retablos-tabernáculo castellanos que han llegado asociados a imágenes. Resulta indudable la vinculación originaria del de la capilla real de la catedral de Sevilla a su imagen titular, la Virgen de los Reyes, que se estima obra del segundo cuarto del siglo XIII (el retablo-tabernáculo, en cambio, se fecha *ca.* 1279) o del de la iglesia de Santiago de Villamanca a su imagen titular, y quizás también la del ahora en paradero desconocido de la ermita de los Mártires de Garray (Soria) a la imagen de la Virgen con el Niño que aparece en su interior en la fotografía que nos lo da a conocer.²⁴ En el caso de Yurre, la posible relación del retablo-tabernáculo con la imagen asociada a él se nos antoja, en cambio, a la vista de sus dimensiones, más complicada, a pesar de que puede ser antigua.²⁵ En el caso de Castildelgado, la posible relación del retablo-tabernáculo con la imagen de Nuestra Señora del Campo que en la actualidad recibe culto en el altar mayor de la iglesia parroquial de la localidad debe ser indagada.²⁶ Del repaso de los casos susceptibles de examen y de la iconografía asociada se desprende el protagonismo absoluto de las imágenes de la Virgen con el Niño en el siglo XIII, matizado, a partir de principios del siglo XIV, por el paulatino ascenso de las imágenes de los santos.

Los baldaquinos que nos es dado conocer son, asimismo, escasos. Se limitan a los ejemplares de Castildelgado, de Gáceta, de Garray, de Sevilla y de Villamanca. En todos los casos se repite el mismo diseño: arco surmontado por un gablete con un rosetón en el espacio entre ambos. Ciertamente, se trata de un diseño recurrente e, incluso, banal en el gótico, pero, aún así, sorprende la escasa variación en el referido modelo, que se limita al diseño del arco y al tratamiento del rosetón. El ejemplar regio se distingue por la riqueza de sus materiales (plata repujada, labor que se atribuye al maestro Jorge de Toledo) y por la compleja elaboración de sus detalles, destacando el despliegue heráldico que presenta, acorde con el boato cortesano.²⁷ En relación con el baldaquino resulta relevante, asimismo, el tratamiento que se da al panel que le sirve de fondo, sobre el cual destaca la imagen de culto que es el foco principal de atención. En Castildelgado o en Zuazo de Cuartango remeda una rica tela que

²³ Lapaire (1969): 182-183.

²⁴ Archivo Histórico Provincial de Soria, Fondo Carrascosa, núm. 986.

²⁵ Merecería la pena indagar la posible relación del retablo-tabernáculo con la imagen de la Virgen con el Niño que, bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, se venera en el mismo edificio, v. Enciso Viana *et alii* (1975): 621, fots. 904-905.

²⁶ Debo el conocimiento de esta imagen a María José Martínez, quien la estima obra de finales del siglo XIII, v. Martínez Martínez (2016): 430-431, núm. 89. En Barcelona el retablo se exhibió durante un tiempo con una imagen procedente del monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo, que, aunque, evidentemente, no correspondía al conjunto, daba una buena imagen de lo que debió de ser en origen. En la actualidad se exhibe vacío.

²⁷ Laguna Paúl (2013): 69.

serviría para dar realce a sus respectivas imágenes titulares.²⁸ En Zuazo de Cuartango el efecto se completaba mediante un rosetón que, pintado en la parte superior, funcionaría como nimbo virtual de la imagen titular (detalle que se repite en Gáceta).

En cuanto a los paneles que componen las alas abatibles, suelen estar constituidos, cada uno de ellos, por uno o por dos tablonos de disposición vertical. Su fabricación no difiere de la que encontramos contemporáneamente en cualquier otro soporte iconográfico sobre tabla, como, por ejemplo, frontales o retablos pentagonales, cuyo discurso visual se resuelve, asimismo, mediante relieves o mediante pintura, pero debe atender a dos importantes especificidades. En primer lugar, se trata de paneles articulados, por lo que deben incorporar un sistema de unión y de articulación con el baldaquino y con los paneles colindantes. En segundo lugar, se trata de paneles susceptibles de ser vistos por cualquiera de sus dos caras, por lo que cualquier elemento de cohesión y de refuerzo de su superficie tiene que estar integrado en su programa decorativo e iconográfico (en otras estructuras, en cambio, al quedar ocultos estos dispositivos, su potencia o su colocación no estaban sujetas a ninguna restricción).

El sistema de unión y de articulación de los paneles se conserva en un número limitado de casos, pues frecuentemente los paneles han sido serrados por alguno de sus costados para adaptarlos a su uso secundario. Los fragmentos que conservan estos elementos nos ponen ante un sistema de unión y de articulación pasmosamente sencillo, corroborado por los ejemplares que se han conservado completos y en conexión funcional y por los ejemplares europeos contemporáneos. El sistema consiste en la colocación de escarpas en los costados fuertes o sustentantes de la estructura (costados exteriores del baldaquino y costados exteriores de los paneles interiores) y de argollas para insertar en las escarpas en los costados débiles o sustentados de la estructura (costados interiores de los paneles interiores y costados interiores de los paneles exteriores).²⁹ Existían solo dos pares de piezas en cada articulación, lo que, si, por una parte, permitía montar y desmontar la estructura con mucha facilidad, por otra parte, repercutía en su fragilidad.

El sistema de cohesión y de refuerzo de los paneles consistía, en los ejemplares más antiguos, en la adición, por el anverso, de una serie de listones que servían, además, para definir los encasamientos en los cuales se desarrollaría el programa iconográfico. A medida que se fueron imponiendo los retablos exclusivamente pintados, se fue imponiendo, como alternativa, el sistema

²⁸ Esta característica se documenta en otros contextos, v. Frinta (1967): 104.

²⁹ Solo los retablos de Fuentes de Nava y de Los Balbases (Burgos) se apartan de este sistema, mostrando, como alternativa, un sistema consistente en argollas enlazadas que conozco en piezas contemporáneas de escaso porte y que me resulta extraño, pues no permitiría desmontar las piezas y era, si cabe, para una obra de este tamaño, más frágil.

consistente en la superposición, por el reverso, de travesaños, a menudo, aunque no siempre, en relación con las piezas de articulación anteriormente descritas, razón por la cual aparecen incluso en paneles compuestos por un único tablón.³⁰

Las dimensiones de los paneles varían mucho de unas piezas a otras, respetando, siempre, la característica de que los paneles interiores son más anchos que los paneles exteriores. Atendiendo, únicamente, a su anchura, pues son absolutamente excepcionales los ejemplares que conservan íntegra su altura, podemos señalar que la anchura de los paneles interiores se encuentra en el rango comprendido entre 30 y 55 cm. Resultan, por ello, excepcionales los 70 cm de anchura del retablo Marès I. Paneles más estrechos, como los de Almazán y de Heredia, corresponden a ejemplares tardíos cuyas alas abatibles quizás estuvieron compuestas por más de dos paneles. La anchura de los paneles exteriores se encuentra en el rango comprendido entre 20 y 40 cm. Resultan, en este caso, llamativos los 44 cm de anchura del retablo de Quintanar de Rioja. Las dimensiones máximas, completamente desplegados, de los ejemplares íntegramente conservados son 222 x 203 (Castildelgado), 132 x 142 (Fuentes de Nava), 191 x 250 (Yurre), 109 x 173 (Zuazo de Cuartango, aunque a este seguramente le falten las cumbreras) y 139 x 184 (retablo Chiale). Característica recurrente, en cualquier caso, de estos paneles son sus cumbreras apuntadas, que permitían que las alas abatibles se acoplasen perfectamente a los gabletes del baldaquino, por lo que estas cumbreras presentan forma de triángulo isósceles en los paneles interiores y de triángulo rectángulo en los paneles exteriores. Los casos de paneles que han conservado sus cumbreras son relativamente escasos, pues las cumbreras eran un estorbo que dificultaba el uso secundario de los paneles, por lo que a menudo eran serradas y desechadas.

El tratamiento técnico e iconográfico de estos paneles estaba bien diferenciado entre, por una parte, el anverso y, por otra parte, el reverso. Este tratamiento fue evolucionando con el paso del tiempo, como advirtiera Claude Lapaire en su panorama general europeo de la tipología.³¹ En líneas generales, los ejemplares castellanos se ajustan al modelo propuesto por este autor, pero tienen matices propios en la articulación de su superficie y en la ordenación de sus programas iconográficos, los cuales se relacionan con tradiciones autóctonas en las artes monumentales, que, de esta manera, habrían desempeñado un papel modélico con respecto a los retablos-tabernáculos (discutiré estos matices a propósito de los retablos marianos). En estos retablos el tratamiento más rico material e iconográficamente corresponde, siempre, a sus anversos, esto es, al lado visible cuando las alas se encontraban desplegadas. Según Lapaire, los

³⁰ De esta manera, los travesaños proporcionaban una masa adicional en la que insertar escarpas y argollas, sirviendo, en cualquier caso, para evitar las fracturas y desplazamientos que podían producirse en los tabloneros por el peso que habían de soportar, dadas las especiales características de estas obras. De ahí que no siempre coincidan, necesariamente, con las articulaciones.

³¹ Lapaire (1969): 173-180.

ejemplares más antiguos presentarían sus anversos trabajados en relieve y desarrollarían ciclos de la infancia de Cristo. Este modelo perviviría hasta principios del siglo XV, siendo el retablo de Leiggern (Suiza), de *ca.* 1420, el testimonio de cronología más reciente del mismo. Desde mediados del siglo XIV se difundirían los retablos completamente pintados, que desarrollarían, o bien ciclos de la infancia de Cristo como los de los anteriores, o bien ciclos hagiográficos, consistentes estos, o bien en la representación de escenas de la vida del santo titular (cuyo efecto visual sería similar al de los retablos más antiguos en la medida en que, como ellos, presentarían su superficie articulada en encasamientos que albergarían escenas narrativas), o bien en representaciones de santos de pie, cuyas figuras, carentes de una precisa relación con el santo titular, ocuparían, en su integridad, la altura de los paneles. Este segundo modelo, en cualquiera de sus variantes, pervivirá hasta finales del siglo XV.

Desde finales del siglo XIII se encuentran en Castilla retablos-tabernáculo de carácter cristológico que incorporan relieves en sus anversos. El retablo Wildenstein y quizás el retablo de Arana en su primera versión son, seguramente, los más antiguos que se conocen. Mediado el siglo XIV, los retablos de Castildelgado y de Yurre y el retablo Chiale documentan la vigencia del modelo, con un intenso acento mariano (ciclo de la muerte y de la glorificación de la Virgen), que, por desgracia, no podemos constatar si se encontraba en los prototipos. El retablo Suma II, de *ca.* 1370-80, y la reelaboración del retablo de Arana, de *ca.* 1420-40, documentan, finalmente, la migración pictórica del modelo. Los ejemplares más antiguos nos muestran las suntuosas características de estos retablos en su formulación originaria: sobre fondos de plata corlada cuidadosamente trabajada en los que se habían dejado en reserva espacios *ad hoc*, se clavaban las arquitecturas de los encasamientos y las figuras o grupos en relieve que componían las distintas escenas del programa iconográfico. El retablo Wildenstein, que ha perdido sus relieves, permite documentar perfectamente cómo se preparaba la superficie del anverso. En ocasiones, los paneles no se elaboraban con arquitecturas y con figuras o grupos en relieve superpuestos, sino con arquitecturas y con figuras y grupos en relieve tallados en el grosor del propio panel, que, en este caso, tenía que ser de una única pieza. Esto se constata, especialmente, en el retablo de Quintanar de Rioja, de carácter hagiográfico (del que enseguida me ocuparé), que, al haber quedado sin policromar, permite apreciar la calidad exquisita de la labor de talla.

Los retablos hagiográficos íntegramente pintados se generalizan a partir de mediados del siglo XIV, fecha correspondiente al retablo de la colegiata de Covarrubias, dedicado a Santiago el Mayor. Serían anteriores, únicamente, el fragmento anteriormente en la colección Gudiol, correspondiente, aparentemente, a la cumbreira de un panel interior de un retablo-tabernáculo de

ca. 1280-90 en la que se representaría una escena dedicada a San Gil,³² y el fragmento de Quintanar de Rioja, de principios del siglo XIV, del que subsiste el panel exterior derecho, dedicado, aparentemente, a San Román. En los retablos hagiográficos que se generalizan a partir de mediados del siglo XIV se simplifica notablemente el tratamiento morfológico y técnico hasta ahora reseñado: ya no presentan elementos sobrepuestos por su anverso, puesto que compartimentación y discurso iconográfico se confían, íntegramente, al tratamiento pictórico, lo cual obliga a conceder mayor protagonismo a las estructuras de travesaños del reverso. Su advocación es de lo más variada (puede verse su relación en el apéndice). En todos los casos parece haberse seguido el modelo consistente en la representación de escenas narrativas en encasamientos ordenados en registros sucesivos que reseñara Lapaire: no se documenta, pues, el modelo alternativo, enunciado, asimismo, por este autor, que consiste en presentar una teoría de santos. Debemos considerar, sin embargo, el carácter singular del retablo de Quintanar de Rioja, que cabe entender como una solución de compromiso entre los dos modelos de retablo hagiográfico enunciados por Lapaire a partir no tanto de una posible influencia exterior (lo cierto es que todavía no se habían desarrollado los retablos hagiográficos que formula Lapaire) como de las especificidades propias de los retablos-tabernáculo castellanos que serán comentadas a propósito de los retablos marianos. En efecto, en el ejemplar de Quintanar de Rioja, como ocurre en los retablos marianos contemporáneos, el registro inferior, de mayor altura, albergaba figuras aisladas de pie, en este caso, de santos, a los que corresponderían las escenas narrativas de los registros intermedio y superior. En Quintanar de Rioja, José Gabriel Moya propuso reconocer a San Román.³³ Por calidad, tamaño, diseño, ejecución y desarrollo iconográfico esta obra fue, sin duda, una pieza excepcional.

El último aspecto a considerar de los retablos-tabernáculo es el tratamiento del reverso de los paneles de las alas abatibles, susceptibles de ser vistos cuando el retablo se encontrase cerrado. Claude Lapaire, por desgracia, no hizo ninguna reflexión general al respecto, limitándose a señalar que, en ocasiones, los

³² Cook / Gudiol Ricart (1950): 268, fig. 262.

³³ Esteban Lorente *et alii* (2006): 333. Ciertamente, la escena de su martirio (registro intermedio) se ajusta a la que encontramos en los murales del siglo XIII del priorato benedictino de Saint-Romain-le-Puy, que, queriendo referirse a San Román de Antioquía, mezclan, quizás, características de diversos santos así denominados (a San Román de Antioquía le cortaron la lengua; a San Román de Roma, en cambio, lo decapitaron; otros santos de este nombre, aunque monjes, no fueron mártires), v. Deschamps / Thibout (1963): 113-114, lám. LIII-2. El martirio de San Román de Antioquía, ajustado, en este caso, a las fuentes, aparece en el anverso del retablo de Leiggern, v. Lapaire (1969): 171-172, fig. 5.

retablos marianos presentaban en su reverso la *Anunciación*.³⁴ El modelo aparentemente más extendido es el que muestra un programa figurativo en el reverso de los paneles exteriores (que, al fin y al cabo, iban a ser los inmediatamente visibles cuando el retablo se encontrase cerrado), consistente, casi siempre, en monumentales figuras de pie de santos que no tienen por qué guardar una relación precisa con el programa iconográfico del anverso, y una decoración neutra en el reverso de los paneles interiores. Para los primeros se prefiere la representación de San Pedro y de San Pablo como síntesis del colegio apostólico, pero también encuentran su hueco San Fabián y San Sebastián, de popularidad creciente a finales de la Edad Media. Más excepcional resulta la presencia de profetas en el retablo Suma I. Para los segundos podemos encontrarnos con una superficie lisa, con una superficie jaspeada o con una superficie tachonada de estrellas. De manera extraordinaria, el programa figurativo podía extenderse por el reverso de los cuatro paneles del retablo: ocurre así en la versión primera del retablo de Arana, donde las figuras de San Pablo y de San Pedro del reverso de los paneles exteriores aparecían escoltadas por otros dos apóstoles en el reverso de los paneles interiores (se identifica, únicamente, a San Juan Evangelista en el reverso del panel interior izquierdo). Más excepcional aún es el caso del retablo Wildenstein, en cuyo reverso, organizado en registros, se desarrolla un programa figurativo de carácter narrativo dedicado a la pasión y resurrección de Cristo que complementaría el ciclo de la infancia de su anverso. La última opción es que el reverso presente, en su integridad, una decoración neutra, que puede ser un fondo tachonado de estrellas, como ocurre en la versión segunda del retablo de Arana,³⁵ o un fondo saturado de motivos vegetales estilizados, evocador de un rico paramento, como ocurre en el retablo de Yurre.³⁶ El ejemplar de Castildelgado presenta, asimismo, por su reverso una decoración que, más que neutra, es vulgar (superficie lisa oscura), por lo que habría que indagar si es la original: en algunos puntos se observa un tono rojizo que pudiera corresponder a una decoración anterior, más acorde con la que se ve en otros retablos. En cualquier caso, esta pieza nos conduce a una constatación del máximo interés: la existencia de retablos-tabernáculo cuyo reverso se dejó sin trabajar, incluso, en

³⁴ Lapaire (1969): 181. En los ejemplares castellanos este desarrollo iconográfico lo documentamos, únicamente, en el retablo Suma II, que, no obstante, plantea dudas que se comentarán en el momento oportuno.

³⁵ VV.AA. (2008): 292 y 299. Esta capa fue eliminada durante la restauración de la pieza en 2006, v. p. 305. Se pueden ver fotografías en pp. 293 y 303 y en Sáenz Pascual (2012): fig. 5.

³⁶ VV.AA. (1989): 446-447 (“dibujos de color azul, realizados con trepa sobre fondo bermellón”). También sería el caso del retablo de Jócana, del que solo se conserva el panel exterior izquierdo, v. VV.AA. (1989): 454-456 (“restos de decoración floral realizada con trepa en color rojo sobre un fondo blanco”), gráfico E.

ocasiones, con la madera de los paneles en crudo,³⁷ lo que denotaría que, aunque estemos ante una tipología en origen abridera que seguía construyéndose conforme a esta característica, también contemplaba, al menos desde mediados del siglo XIV, piezas para las que ya no se preveía su cierre, con lo cual su despliegue iconográfico estaba llamado a perpetuarse de forma inamovible sobre el altar. La reserva de las pinturas murales de Villarán, de la segunda mitad del siglo XV, correspondiente a un retablo-tabernáculo abierto, incide en esta misma dirección (fig. 3).

Analicemos ahora algunos casos singulares de particular interés.



Fig. 3. Villarán (Burgos). Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.
Espacio en reserva para el retablo mayor.

³⁷ Así en los retablos de Covarrubias (según se pudo constatar en 2013 en su última restauración, efectuada por Francisco Jesús del Hoyo Santamaría, a quien agradezco la información), de León, de Almazán y de Heredia, este según el testimonio de Sáenz Pascual (1997): 348. No considero en este grupo el retablo de Quintanar de Rioja, pues, en este caso, el retablo en su conjunto quedó sin policromar.

3. EN LAS RAÍCES DE LA TIPOLOGÍA: LOS RETABLOS MARIANOS

Al menos una decena de los retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media que a día de hoy es posible identificar estaban presididos, en sus baldaquinos, por monumentales imágenes de la Virgen con el Niño que servían de referencia a programas iconográficos centrados en la infancia de Cristo, desarrollados en los anversos de sus paneles, los cuales subrayarían el papel central de María en la historia de la Salvación. Entre ellos se encuentran dos de las piezas más emblemáticas de este grupo, a saber, los de Castildelgado (fig. 4) y de Yurre, tan estrechamente relacionados entre sí que se asume el carácter modélico del primero para con el segundo o, quizás mejor, la común derivación de ambos de un mismo prototipo. A este selecto grupo es preciso añadir ahora el retablo Chiale.

Frente a la práctica integridad de estas piezas, la mayoría de los retablos de este tipo se conserva en un estado fragmentario que permite, no obstante, detectar que sus características fundamentales se repetían con bastante regularidad: en estas piezas el registro inferior presentaba un discurso propio protagonizado por la escena de la *Adoración de los Magos*, conseguida mediante la disposición, en los paneles interior y exterior izquierdos, de los tres Magos. La escena se aislaba, de esta manera, del desarrollo narrativo del resto del ciclo de la infancia de Cristo, desarrollado en los registros superior e intermedio. El carácter discriminado del registro inferior se complementaba con la representación de la *Anunciación* en los paneles interior y exterior derechos, normalmente a continuación de la imagen de San José que acompañaba a la Virgen con el Niño en la escena de la *Adoración de los Magos*, por lo que la Virgen anunciada quedaba aislada en el panel exterior derecho.³⁸ Subrayaba la singularidad de este registro el hecho de que sus figuras, aisladas, se dispusieran, cada una de ellas, en un compartimento individualizado, en contraste con los grupos de figuras de los registros superior e intermedio. En ellos se desarrollaba ordenadamente el resto del ciclo de la infancia de Cristo, leyéndose sus escenas, que se repiten con bastante regularidad,³⁹ de izquierda a derecha. Los retablos de Casildelgado y de Yurre contaban con un pequeño ciclo de la muerte y de la glorificación de la Virgen que subrayaba su carácter

³⁸ Esta anomalía pudo determinar que a veces se alterase el orden de las figuras, desplazando a San José al extremo de la derecha para no separar a los protagonistas de la *Anunciación*, aunque con ello se crease una nueva anomalía: presentar a San José como testigo de esta escena. Si en el ejemplar de Yurre podemos dudar de si esta colocación, que se aparta del prototipo que para esta obra representa el de Castildelgado, es genuina o responde al momento en que, al proceder a su repolicromado, se alteró, probablemente, el orden de algunos de sus relieves, en el retablo catalán de la infancia de Cristo del Museu Nacional d'Art de Catalunya, del siglo XIV, esta ordenación es, indudablemente, original, v. Favà Monllau (2009): 68-71, fig. 8.

³⁹ *Visitación, Nacimiento de Cristo, Anuncio a los pastores, Presentación de Cristo en el Templo, Magos ante Herodes, Matanza de los Inocentes y Huida a Egipto.*

mariano, reducido en el retablo Chiale a la escena de la *Coronación de la Virgen*. La reelaboración del retablo de Arana ca. 1420-40 simplifica este esquema al prescindir de la lectura discriminada del registro inferior, ofreciendo, por tanto, un desarrollo iconográfico continuado a partir del registro superior, que se inicia con la *Anunciación*. Solo el retablo Mas C-93779 se aparta claramente de este esquema.⁴⁰



Fig. 4. *Retablo de Castildelgado*. Foto © Museu Frederic Marès (fotógrafo: Antonio Ferro).

⁴⁰ De este retablo se conocen únicamente los paneles exteriores, donde se desarrolla un ciclo mariano, del que solo se reconoce con seguridad la *Asunción de la Virgen* con el incrédulo Tomás en el registro intermedio del panel exterior derecho (situado a la izquierda en la imagen) y quizás *Cristo y la Virgen en gloria* en el registro superior del panel exterior izquierdo (situado a la derecha en la imagen). Resulta complicado comprender la selección de los temas o su ordenación en una pieza que, por lo demás, parece intervenida (posible injerto en el panel exterior izquierdo). Se puede fechar en el siglo XIV, sin mayores posibilidades de precisión.

Este modelo de retablo se caracteriza, pues, por el carácter discriminado de su registro inferior, donde, tomando como referencia la imagen titular de la Virgen con el Niño, se desarrollan, de izquierda a derecha, las escenas de la *Adoración de los Magos* y de la *Anunciación* mediante figuras ceremoniosas y aisladas dispuestas en encasamientos verticales que se contraponen a las escenas pintorescas y animadas dispuestas en los registros superior e intermedio, donde se aprecia una secuencia narrativa continuada. Claude Lapaire advirtió que era habitual en este tipo de obras reservar el encasamiento situado a la izquierda de la Virgen para los Magos adorantes, aunque para ello hubiese que alterar el orden de las escenas.⁴¹ Ocurre así en el retablo de Alatri, de mediados del siglo XIII, o en el retablo de Aosta, de la primera mitad del siglo XIV, o en tantos ejemplares escandinavos. Sin embargo, no es habitual que, rompiendo con cualquier secuencia narrativa, se represente la *Anunciación* a continuación de la *Adoración de los Magos*. En los ejemplares foráneos aducidos, la *Anunciación* se sitúa al comienzo de la secuencia narrativa ordinaria y, como hemos comentado, Lapaire señala que a veces se representa en el reverso de los paneles exteriores. Joaquín Yarza intentó justificar esta anomalía en el caso de Castildelgado apelando a la escasa disponibilidad de espacio en el encasamiento que, de acuerdo con un orden narrativo lógico, habría de corresponderle (cumbreira del panel exterior izquierdo), donde, en los casos de Castildelgado y de Yurre y del retablo Chiaie se aloja sin mayores problemas la *Visitación*, pero la reiteración de esta característica, distanciándose, claramente, de sus correlatos europeos, parece exigir otra explicación.

La formación de este modelo de retablo mariano se puede rastrear, mejor que en los ejemplares de Castildelgado y de Yurre y en el retablo Chiaie, de cronología relativamente avanzada (mediados del siglo XIV), en testimonios más antiguos. Resultan significativos, en este sentido, el retablo Marès I (al que nos hemos referido anteriormente por la severa manipulación a que fue sometido: atenderemos ahora, por supuesto, a su estado original) o el retablo de Contrasta (asimismo alterado), fechables ambos *ca.* 1300 por su estructura, por las características de sus arquitecturas y, en el caso de Contrasta (único del que se conocen relieves), por el estilo de sus esculturas, relacionable con los talleres burgaleses de finales del siglo XIII (fig. 5). Llama la atención en estas obras el hecho de que su registro inferior sea manifiestamente más alto que sus registros intermedio y superior. Se trata de una característica primitiva, llamada a carecer de continuidad a lo largo del siglo XIV. Esta característica, acompañada por la misma ordenación iconográfica, aparecía, asimismo, en el retablo, correspondiente en este caso a la tipología pentagonal, que, procedente del priorato benedictino de Santa María de Mave, se conserva, muy mermado, en la capilla de San Nicolás de la catedral de Burgos. Julia Ara lo fecha a finales del

⁴¹ Lapaire (1969): 181.

siglo XIII.⁴² Más allá de sus diferencias tipológicas, todos estos retablos, así como sus continuadores del siglo XIV, remiten a un trasfondo común, caracterizado por la relevancia de la imagen mayestática en la definición de su ordenación y atento a las referencias proporcionadas por las artes monumentales.

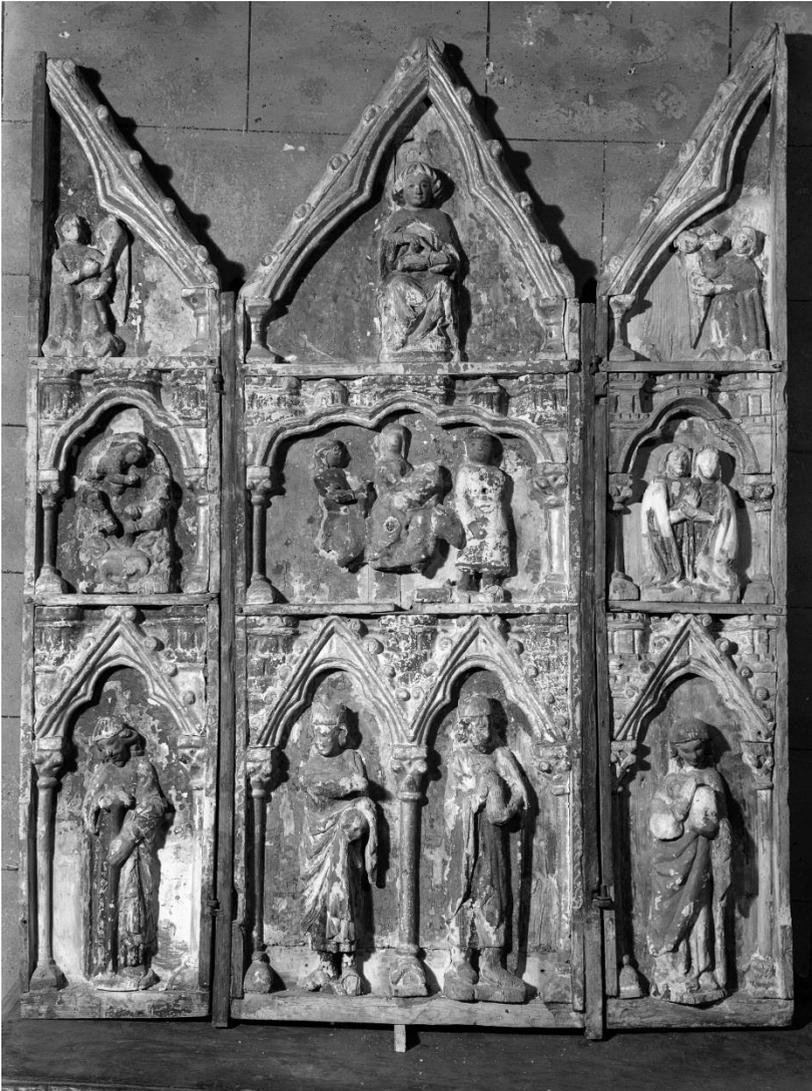


Fig. 5. *Retablo de Contrasta*.

Foto © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, núm. G-37227.

⁴² Ara Gil (2002): 12-13, fig. 5; (2006): 180-181, fig. 1.

En efecto, en estos retablos es patente la preeminencia de la imagen de culto, con respecto a la cual el conjunto ha surgido como mero complemento suntuario e iconográfico. Sus imágenes titulares son sucesoras de las imágenes de la *Maiestas Mariae* de la pintura románica, que, bien sea en soporte monumental (pinturas murales: por ejemplo, las de la iglesia de Santa María de Taüll), bien sea en soporte mueble (frontales: por ejemplo, el de Avì), se presentaban acompañadas a menudo por las figuras de los Magos para componer una Epifanía en la que primaba sobre cualquier consideración de carácter narrativo el reconocimiento de Cristo como Hijo de Dios. Con el tiempo, el acento se puso no solo en su divinidad, sino también en su humanidad, adquirida mediante la Encarnación, incorporando, a continuación del grupo de la *Adoración de los Magos*, las figuras necesarias para representar la *Anunciación*. La figura de San José, situada inmediatamente a la derecha de la Virgen con el Niño, permitía componer un conjunto perfectamente simétrico, con tres figuras a cada lado de la imagen titular. Permitía, además, relajar un tanto el marcado carácter teofánico del grupo originario. Si bien la disposición de la *Anunciación* a continuación de la *Adoración de los Magos* contraviene, evidentemente, la sucesión cronológica de los acontecimientos, se ajusta a nuestros hábitos de lectura (resultaría completamente antinatural ver acercarse a los Magos por la derecha, aunque ocurre, por ejemplo, en el retablo-frontal de Quejana) y es consecuente, en cualquier caso, con una formulación no tanto narrativa como dogmática, orientada a subrayar la divinidad y la humanidad de Cristo, conseguida mediante el concurso de su Madre. La secuencia aparecía seguramente en origen en el llamado retablo de San Miguel de Aralar, de ca. 1170-80, fabricado quizás como frontal para la catedral de Pamplona.⁴³ Aparece, indudablemente, en los paneles de Sant Martí Sarroca, de principios del siglo XIII. Solo falta enriquecer el friso así definido con otras escenas de la infancia de Cristo que proporcionen el contrapunto narrativo y anecdótico al carácter dogmático del friso para llegar a retablos como el de Santa María de Mave o como los retablos-tabernáculo marianos aquí analizados.

A la altura del siglo XIII el arte castellano ofrece, en cualquier caso, en sus manifestaciones monumentales, testimonios de la asimilación de este desarrollo iconográfico que se erigen en precedente inmediato de su adopción en los retablos, a los que probablemente sirvieron de modelos. El friso presidido por la *Maiestas Mariae* flanqueada, a su derecha (izquierda del espectador) por los tres Magos que componen la *Adoración de los Magos* y, al otro lado, por la figura de San José que completa la escena precedente y por la *Anunciación* lo encontramos en los sepulcros núm. 1 y, probablemente, núm. 2, del monasterio cisterciense de Santa María de Palazuelos (Valladolid), de la primera mitad del siglo XIII.⁴⁴ Lo encontramos de nuevo en el sarcófago núm. 2 del monasterio

⁴³ Rico Camps (2001): 318-323.

⁴⁴ Ara Gil (1977): 32-36.

benedictino de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia), poco anterior a mediados del siglo XIII,⁴⁵ y, trasladado a otro medio (pintura mural en lugar de escultura) y a otro tipo de soporte (fondo de un arcosolio en lugar de costado largo de un sarcófago), en el sepulcro atribuido a don Pedro Fernández de Castro *el Castellano* († 1214) en la capilla de San Pedro del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena (Valladolid), de la década de 1240.⁴⁶ Todas estas obras no son sino el prólogo necesario para la más espectacular materialización de este programa iconográfico, que se ejecuta a finales del siglo XIII en la portada meridional de la iglesia de Santa María de Villalcázar de Sirga (Palencia), en el friso que, siguiendo la tradición del románico palentino, discurre por encima de las arquivoltas del vano de ingreso.

En cualquier caso, el análisis de estos paralelismos en otros formatos y medios pone de manifiesto que la sucesión, en estos retablos, de *Adoración de los Magos* y de *Anunciación* no tiene tanto que ver con presuntos problemas espaciales como con el propio desarrollo del retablo (especialmente, del de esta tipología) en relación con la imagen mayestática, con respecto a la cual se concibe como complemento iconográfico. Tiene que ver, asimismo, con las artes monumentales autóctonas, que sirven de campo para la experimentación y para la formulación de propuestas. Esta circunstancia, unida a las diferencias con respecto a las piezas europeas de similar tipología e iconografía (incluidos los objetos suntuarios de similares características que más fácilmente pudieron ser conocidos en Castilla), apunta a los talleres palentinos y burgaleses como posible foco originario en la definición de un modelo cuyos ejemplos mejor conservados son, en fecha avanzada (mediados del siglo XIV), los retablos de Castildelgado y de Yurre y el recientemente dado a conocer retablo Chiale. El de Castildelgado presenta en el desarrollo de algunas de sus escenas peculiaridades iconográficas que fueron destacadas por Joaquín Yarza.⁴⁷ El de Yurre, más torpe y sumario en su ejecución, repite puntualmente el programa iconográfico del de Castildelgado.⁴⁸

⁴⁵ Ara Gil (1992): 25-26.

⁴⁶ Gutiérrez Baños (2005): t. 2, 234-236.

⁴⁷ VV.AA. (1991): 393-394, núm. 384 (texto de Yarza Luaces); Ara Gil (2006): 185-188, figs. 4-5; Bango Torviso (com.) (2009): 354-355 (texto de Muñoz Párraga).

⁴⁸ Enciso Viana *et alii* (1975): 60 y 621, fots. 906-913; VV.AA. (1989): 188-191, núm. 14 (texto de López de Ocaíz Alzola); Echeverría Goñi (dir. y coord.) (2001): t. 2, 439-444, núm. 1 (texto de Bartolomé García); López López de Ullibarrí (com.) (2007): 254-255 (texto de Franco Mata); Lahoz (2013): 175-178. Lo más llamativo en esta obra es el desorden de sus escenas, con la *Presentación de Cristo en el Templo* y la *Dormición de la Virgen* en el panel interior izquierdo y el *Nacimiento de Cristo* y la *Matanza de los Inocentes* en el panel interior derecho. Pienso que dicho desorden, absolutamente injustificable (rompe, por ejemplo, entre otras, la secuencia *Dormición de la Virgen-Coronación de la Virgen*), pudo producirse al ser trastocado el orden de los relieves con ocasión de su policromía definitiva en el siglo XV.

4. LOS RETABLOS DE ARANA

A principios del siglo XVIII, la modesta iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Arana, en el Condado de Treviño, renovó sus retablos. Para sus colaterales, dedicados a Santa Catalina –posteriormente a San José– (lado del Evangelio) y a San Miguel (lado de la Epístola), se reutilizaron viejas tablas medievales existentes en la parroquia: para los cuerpos principales, grandes paneles con santos de estilo gótico hispanoflamenco de *ca.* 1500-15; para los bancos, pequeños paneles con escenas de la infancia de Cristo de estilo gótico internacional de *ca.* 1420-40.⁴⁹ No importaba tanto alcanzar cualquier coherencia estética o iconográfica como poder fabricar un conjunto digno con los escasos medios existentes.⁵⁰ Con algunas tablas pertenecientes a la serie de la infancia de Cristo se fabricó un sagrario pequeño con destino al altar mayor.⁵¹ La precaria situación de la iglesia de Arana, abandonada, de hecho, a su suerte, hizo que en 1995 los retablos fueran trasladados a la cercana iglesia de San Pedro de Treviño, desde donde en 2006 se acometió su restauración por parte del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León.⁵² Esta intervención, además de recuperar un nuevo panel del ciclo de la infancia de Cristo (arcángel San Gabriel),⁵³ puso de manifiesto que las tablas de esta serie, insistiendo en una dinámica de reaprovechamiento que denota un medio bastante marginal, reutilizaban, a su vez, las tablas de un conjunto anterior, del que se recuperaron en sus reversos unas representaciones de apóstoles de estilo gótico lineal de finales del siglo XIII. Si bien hoy en día las piezas resultan difícilmente accesibles (no fue posible extraer las tablas de los bancos de los retablos colaterales por cómo estaban encajadas en el ensamblaje barroco, por lo que solo las tablas del sagrario pequeño, que se desmanteló, se montaron en un nuevo marco de exhibición, que, en cualquier caso, no permite examinar sus reversos), la cuidada documentación del proceso de restauración nos permite analizar el conjunto y nos permite reconocer en él un destacado ejemplo de retablo-tabernáculo que conoció dos etapas en su utilización: la original, que denominaremos “retablo de Arana I”, de finales del

⁴⁹ Virgen de la *Anunciación* junto con *Visitación* y *Nacimiento de Cristo* en el retablo de Santa Catalina/San José y *Matanza de los Inocentes* y *Adoración de los Magos* en el retablo de San Miguel. El estudio más pormenorizado de los paneles de estilo gótico internacional de Arana se encuentra en Sáenz Pascual (1997): 235-252, ils. 22-25.

⁵⁰ Sáenz Pascual (2012): 247-250. Los retablos colaterales se fabricaron en 1714-15.

⁵¹ *Huida a Egipto* (lado izquierdo) y *Anuncio a los pastores* (lado derecho), aprovechadas para los costados del sagrario pequeño, con sus escenas hacia el exterior. El interior del sagrario (esto es, el reverso de las tablas) fue pintado de rojo.

⁵² Archivo del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León, núms. reg. 310.1 y 310.2; VV.AA. (2008): 290-315. La restauración fue efectuada por María Sánchez Carvajal y por Concha Prieto Cabeza.

⁵³ Aprovechado para el fondo del sagrario pequeño, con la figura hacia el interior, por lo que había sido pintado de rojo para armonizar con el conjunto del interior.

siglo XIII, correspondiente al momento de su fabricación, de la que se han recuperado las figuras de apóstoles de su reverso, y otra posterior, que denominaremos “retablo de Arana II”, de ca. 1420-40, en la que, manteniendo su estructura, se renovó su anverso con las escenas de la infancia de Cristo conocidas desde antiguo y enriquecidas ahora por la tabla del arcángel San Gabriel, repintándose, además, su reverso, en el que se renunció a cualquier discurso figurativo, con un tono granate salpicado de estrellas ocre que selló las figuras de apóstoles de la etapa anterior. Fue esta versión segunda, que reutilizaba íntegramente soporte y estructura de la versión primera, la que fue desmantelada y serrada a principios del siglo XVIII para fabricar los retablos colaterales y el sagrario pequeño que finalmente han encontrado acomodo en la iglesia de Treviño.⁵⁴

Para su aprovechamiento en los retablos y sagrario del siglo XVIII se eliminaron las siempre incómodas cumbreras, fragmentándose, además, sus distintos paneles de acuerdo con las unidades iconográficas que se definieron en la segunda etapa del retablo, única por entonces a la vista. Esto quiere decir que a los paneles que hoy podemos reconstruir virtualmente les falta una porción importante por arriba, presentando, además, recortes y rebajes por el resto de sus bordes, necesarios para encajarlos en los ensamblajes dieciochescos, los cuales impiden conocer con exactitud sus dimensiones originales o sus sistemas de articulación.⁵⁵

En cualquier caso, a pesar de la fragmentación, de la mutilación y de la pérdida de referentes estructurales, la reconstrucción de la disposición de los

⁵⁴ Discrepo, pues, de la interpretación de Sáenz Pascual (2012): 253, quien entiende que para la fabricación del retablo aquí denominado de Arana II fueron cortadas y reaprovechadas las tablas de estilo gótico lineal “como un soporte más, sin tener presente su decoración pictórica”. Esto le impide reconocer la estructura de la fase gótica lineal –“la estructura de este retablo es difícil de precisar. Por las dimensiones de la tabla de San Juan se nos hace complicado ponerlos en el mismo retablo a los tres, aun cuando pudiera ser sugerente iconográficamente”, v. Sáenz Pascual (2012): 255– y le impide reconstruir la disposición de la fase gótica internacional, indisolublemente unida a la comprensión de la fase anterior. El retablo solo fue desmantelado y serrado en el siglo XVIII para su aprovechamiento en el nuevo amueblamiento litúrgico de la parroquia. Por otra parte, Sáenz Pascual (2012): 254-255, enumera solo cinco fragmentos de la fase gótica lineal (pasa por alto los reversos del *Nacimiento de Cristo* y de la *Matanza de los Inocentes*), cuando, en realidad, se conservan siete: del conjunto del retablo falta solo la mitad inferior del panel exterior izquierdo.

⁵⁵ No obstante, la tabla últimamente recuperada del arcángel San Gabriel aporta información relevante sobre la organización del anverso durante la segunda vida del retablo-tabernáculo de Arana: muestra cómo sus composiciones estaban delimitadas por un filete rojo, que en otras tablas solo se intuye o se conserva parcialmente, y, sobre todo, muestra cómo por encima de las mismas se disponían bandas con inscripciones que las identificarían, de las que queda un resto mínimo que permite apreciar fragmentos de escritura gótica mayúscula. En el siglo XVIII se prescindió de estas inscripciones y esta es la razón por la que a las figuras de apóstoles del reverso les falta una estrecha tira que una de manera coherente cada uno de sus dos fragmentos: las restauradoras estimaron la altura de esta tira en 6 cm, que sería la altura de las inscripciones del anverso.

paneles del retablo-tabernáculo de Arana no ofrece duda alguna a partir de la interpretación de sus programas iconográficos, tanto del programa original del de finales del siglo XIII, del que se ha recuperado el reverso, como del programa revisado de *ca.* 1420-40, que siempre existió, únicamente, por el anverso. Este ofrecía, en dos registros, un ciclo de la infancia de Cristo que comprendía, en el registro superior, *Anunciación* y *Visitación* (parte de la izquierda) y *Nacimiento de Cristo* y *Anuncio a los pastores* (parte de la derecha) y, en el registro inferior, una escena perdida (pues falta la parte inferior del panel exterior izquierdo: a la vista de su secuencia narrativa en relación con la de otros retablos marianos pudo corresponder a los *Magos ante Herodes*), seguida por los Magos adorantes que, junto con la escultura titular de la Virgen con el Niño, compondrían la escena de la *Adoración de los Magos* y, ya en la parte de la derecha, la *Matanza de los Inocentes* y la *Huida a Egipto* (fig. 6). Aunque las escenas sean las mismas que hemos visto en muchos de los retablos marianos anteriormente comentados, se ha perdido, en buena medida, el espíritu que condujo a su formulación a finales del siglo XIII, materializado en el registro inferior discriminado, con su valor dogmático, que aquí está completamente ausente, habiendo cedido su puesto a un discurso completamente narrativo.



Fig. 6. Retablo de Arana II (anverso).

Composición de Francisco M. Morillo a partir de fotos del © Archivo del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (fotógrafo: Alberto Plaza).

Del programa iconográfico original del retablo solo se conoce el reverso, resuelto mediante monumentales figuras de apóstoles en cada uno de sus cuatro paneles (fig. 7). Se reserva el lugar preferente (paneles exteriores) para las figuras de San Pablo (panel exterior izquierdo) y de San Pedro (panel exterior derecho). En el panel interior izquierdo se representa a San Juan Evangelista,

con su típica caracterización juvenil, en significativo gesto discursivo a partir del libro abierto que sostiene en su mano izquierda. En el panel interior derecho la ruina prácticamente total de su mitad superior impide identificar al cuarto apóstol. Las figuras manifiestan el carácter un tanto rígido, pero vivaz al tiempo, característico del periodo de afirmación del estilo gótico lineal. Todos ellos se presentaban, sobre un fondo de color ocre claro, asentados, ficticiamente, sobre los travesaños de refuerzo de la estructura del retablo-tabernáculo y albergados por marcos arquitectónicos pintados que ponen de manifiesto los recortes de estas tablas por sus costados y, sobre todo, por su parte superior.

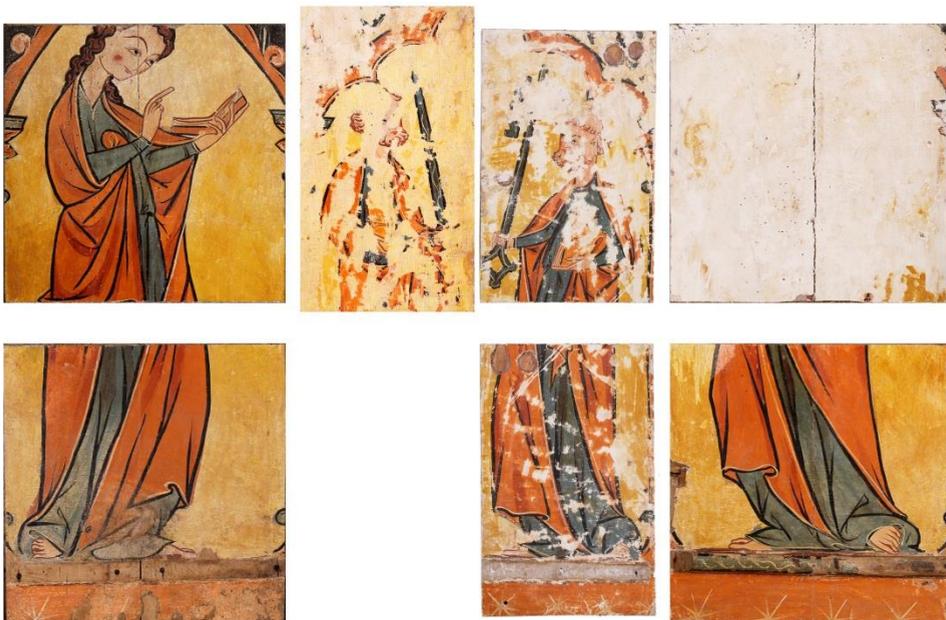


Fig. 7. *Retablo de Arana I* (reverso).

Composición de Francisco M. Morillo a partir de fotos del © Archivo del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (fotógrafo: Alberto Plaza).

Surge, inmediatamente, la pregunta de cómo sería en su estado original el anverso del retablo de Arana, del que solo nos es dado conocer su reelaboración del siglo XV. La restauración de 2006, que no fue consciente de la estructura y de la dinámica histórica del conjunto, no detectó nada bajo el estrato pictórico visible de las escenas del siglo XV. Por las fechas en que el conjunto de Arana fue originalmente fabricado, cabría esperar que su anverso mostrara, mediante relieves sobrepuestos, un programa mariano, aunque esta solución exigiría una disposición de listones por el anverso que, en principio, haría innecesarios los

travesaños del reverso, que se remontan a la estructura original. En este sentido, podríamos preguntarnos legítimamente si el programa actual es, quizás, una actualización del programa original, realizada, por ejemplo, aprovechando los huecos en reserva de los relieves del siglo XIII ahora desechados, razón por la cual la intervención de 2006 no habría detectado nada. Sinceramente, no lo creo: según se ha indicado, espíritu y disposición del retablo de Arana II se apartan de los de los retablos marianos del siglo XIII. Pienso, por tanto, que cuando *ca.* 1420-40 se decidió poner al día un retablo-tabernáculo obsoleto y quizás deteriorado, se limpió por completo su anverso, para aprovechar, simplemente, su soporte, y se repintó su reverso.

Así pues, los siete fragmentos del retablo de Arana, auténtico dos en uno, nos permiten conocer razonablemente un ejemplo de retablo-tabernáculo del siglo XV y solo parcialmente un ejemplo de retablo-tabernáculo del siglo XIII. El retablo de Arana I es notable, de entrada, por su antigüedad, pero es notable, asimismo, porque nos da la clave para situar en contexto uno de los ejemplos más destacados de la tipología: el retablo-tabernáculo aquí llamado retablo Wildenstein que, en estado fragmentario, se encuentra en Nueva York, en el Metropolitan Museum of Art (Cloisters Collection).⁵⁶ En efecto, el estilo de la fase más antigua de Arana es el estilo de las tablas de Nueva York. No se trata de una semejanza indicativa de afinidad cronológica o geográfica, como la que se ha apuntado entre el retablo Wildenstein y el retablo de San Cristóbal del Museo Nacional del Prado (relacionables, en último término, con el ambiente artístico burgalés de finales del siglo XIII),⁵⁷ sino de una identidad absoluta que propongo singularizar mediante la denominación de “Maestro de Arana”, activo a finales del siglo XIII en la diócesis medieval de Calahorra y La Calzada, de la que procederían, por tanto, las tablas neoyorquinas.

5. LOS RETABLOS SUMA

El Museo Cerralbo de Madrid conserva cuatro tablas castellanas de estilo gótico lineal procedentes de la antigua colección Suma.⁵⁸ Consideradas

⁵⁶ Núms. inv. 55.62a (panel interior derecho), 55.62b (panel interior izquierdo) y 1977.94 (panel exterior derecho), v. Post (1938): 733-734, fig. 276; (1941): 547-550, fig. 253; Gudiol (1941): 12, fig. 10; Cook / Gudiol Ricart (1950): 271, fig. 263; Frinta (1967): 111-112, figs. 9-13.

⁵⁷ Gutiérrez Baños (2010): 16.

⁵⁸ Yakichiro Suma fue ministro plenipotenciario de Japón en España entre 1940 y 1946. Reunió una importante colección de arte español que le fue retenida a su regreso a Japón, quedando muchas obras depositadas en el Museo Cerralbo. Finalmente, la mayor parte de su colección le fue restituida en 1964, convirtiéndose, con el tiempo, en el núcleo de los fondos de arte español del museo de Nagasaki, pero algunas obras permanecieron en nuestro país, donde habían sido adscritas en 1962 a distintos museos, v. VV.AA. (2005). Al Museo Cerralbo le correspondieron diez, siendo consideradas estas cuatro un lote (núm. inv. 31051), v. *Adquisiciones...* (1968): 43, figs. 70-71 (texto de Pérez Higuera).

habitualmente como una unidad por sus dimensiones, similares, y por su correspondencia a una fase estilística en la que no abundan los testimonios de pintura sobre tabla (aspectos ambos que denotan, a buen seguro, su procedencia de idéntico e ignoto lugar), un somero análisis de estas tablas pone de manifiesto que, en origen, pertenecieron, en realidad, a dos retablos completamente distintos, ambos correspondientes a la tipología de retablo-tabernáculo que aquí estamos analizando. Denominaremos “retablo Suma I” al que presenta escenas de la vida de Santa Clara (correspondientes al anverso de un retablo-tabernáculo) y “retablo Suma II” al que presenta una *Anunciación* (correspondiente, acaso, al reverso de un retablo-tabernáculo). En mal estado cuando fueron adquiridas por Suma, con el deterioro propio de los usos espurios que se dio a estas piezas, las cuatro tablas fueron finalmente restauradas en el museo entre 1987 y 1990.



Fig. 8. *Retablo Suma I* (anverso). Foto © Archivo Fotográfico del Museo Cerralbo, Madrid.

Del retablo Suma I, dedicado a Santa Clara, se conservan dos tablas (fig. 8). La tabla primera (88,5 x 47 cm) muestra, por el anverso, en el registro superior, el *Milagro de la multiplicación del pan* y, en el registro inferior, la *Muerte de Santa Clara*. Por el reverso presenta un jaspeado. La tabla segunda (88 x 39,5 cm) muestra, por el anverso, en el registro superior, una escena de difícil interpretación que denominaré el *Milagro del rayo de sol* y, en el registro inferior, el *Entierro de Santa Clara*. Por el reverso muestra la efigie sedente del profeta Jeremías, identificado mediante la inscripción de la filacteria que porta: “IEREMIE PROPHETE” (fig. 9).⁵⁹ Subsiste, por encima de él, parte de la efigie mutilada de otro profeta sedente. Las dos tablas, compuestas, cada una de ellas, por dos tablones, están recortadas por arriba y por abajo. Nos encontramos ante los restos de un retablo-tabernáculo del que subsisten la parte inferior del panel interior derecho (tabla primera) y la parte inferior del panel exterior derecho (tabla segunda).



Fig. 9. *Retablo Suma I* (reverso).
Foto © Archivo Fotográfico
del Museo Cerralbo, Madrid.

⁵⁹ Resulta llamativo el énfasis con que se hace hincapié en su condición de judío, patente en el *pileum cornutum* con que se toca, pues en otras representaciones de profetas en la pintura castellana de estilo gótico lineal no se incide en este aspecto, más propio de los judíos contumaces que disputan, como los doctores del Templo o como los magos Simón o Hermógenes.

Esta obra, de notables dimensiones, mostraría un ciclo de la vida de Santa Clara por el anverso y profetas por la parte frontal del reverso. Lo conservado representa apenas un tercio de la superficie de sus paneles.⁶⁰ Si bien las escenas narrativas del anverso parecen exigir como imagen titular del retablo una escultura de Santa Clara, las figuras de profetas del reverso piden, más bien, una escultura de la Virgen con el Niño, sin que podamos aportar más indicios para resolver esta cuestión.

Compondrían el ciclo de la vida de Santa Clara no menos de doce escenas, lo cual hace de él un importante testimonio iconográfico de cronología relativamente temprana, mermado, desgraciadamente, por las vicisitudes propias de estos retablos. Resulta comparable, con matices, a la tabla de Santa Clara del convento de Santa Clara de Asís (ocho escenas), obra epónima del “Maestro della Santa Chiara” fechada en 1283 que podemos considerar una especie de manifiesto iconográfico del culto de la santa elaborado en el núcleo originario del mismo,⁶¹ o al más reciente cronológicamente retablo-tabernáculo de Santa Clara del que se conservan varios fragmentos (siete escenas) en el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg y en otros museos.⁶² En consecuencia, merece la pena repasar, siquiera brevemente, las escenas conservadas del retablo Suma I, a las que Nuria Torres, secundada por Julio Herranz, realizó una primera aproximación.⁶³ Las escenas se identifican mediante inscripciones descriptivas en escritura gótica mayúscula que discurren por encima de ellas. El *Milagro de la multiplicación del pan* (“AQUÍ LE TRAE[N] PAN LOS ÁNGELES”) se corresponde, sin duda, con el narrado en el capítulo 15 de la *Legenda Sanctae Clarae* escrita con ocasión de su canonización en 1255,⁶⁴ aunque en el ejemplar castellano la escena, presente asimismo en la tabla de Asís, se aparta un tanto del discurso narrativo de la *Legenda*. En efecto, en lugar de mostrar a la hermana que, por indicación de la

⁶⁰ Resulta esclarecedor, en este sentido, el análisis de los reversos de las tablas, especialmente, del reverso de la tabla segunda o panel exterior derecho. Su estructura de travesaños pone de manifiesto que los distintos paneles de este retablo-tabernáculo presentaban tres registros por el anverso y dos registros por el reverso (estos únicamente en el caso de los paneles exteriores, que eran los que contaban con decoración figurativa por esta parte), a los cuales habría que sumar, en su caso, las cunbreras.

⁶¹ Todini (1986): 378, il. 578.

⁶² Pintado en Núremberg ca. 1360-70 para el convento de Santa Clara de Núremberg o de Bámberg. Otros fragmentos se conservan en Bámberg y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, v. VV.AA. (1986): 122-123, núm. 8 (texto de Löcher); VV.AA. (2007): 295-296, 340 y 433-434, núm. 457, ils. 307, 309, 346 y 453. El Germanisches Nationalmuseum conserva un fragmento de un segundo retablo-tabernáculo de similares características, v. VV.AA. (2007): 295-296, 340 y 434 núm. 458, ils. 265-266.

⁶³ Torres Ballesteros (1994): 621-622; Herranz Migueláñez (2004): 38-39.

⁶⁴ Omaechevarría (1970): 146. La *Legenda* se atribuye a fray Tomás de Celano. El milagro, como muchas otras circunstancias recogidas en la *Legenda*, se contaba ya en el proceso de canonización de la santa, v. Omaechevarría (1970): 85.

santa, extrae sin cesar del medio pan que quedaba raciones con las que podrá alimentar a toda la comunidad, tal y como se representa en la tabla de Asís, muestra a Santa Clara junto a tres de sus hermanas sentadas a una mesa significativamente vacía y dispuestas a recibir los panes que prodigiosamente les aportan dos ángeles, en una escena de alimentación milagrosa de resonancias eucarísticas para la que cabe señalar paralelismos iconográficos.⁶⁵ El *Milagro del rayo de sol* (“AQUÍ LANÇ[A] SU MANTO EN EL RAYO DE SOL”) resulta desconcertante.⁶⁶ De acuerdo con la inscripción, muestra a Santa Clara arrojando su manto sobre unos rayos de sol de fuerte corporeidad que proceden de un edificio monumental, seguramente una iglesia.⁶⁷ Prodigiosamente, el manto, sobreponiéndose a la fuerza de la gravedad, queda colgado de los rayos. No encuentro nada asimilable en los textos hagiográficos referentes a Santa Clara y no encuentro tampoco otras representaciones de esta escena. Quizás tenga que ver con el gusto medieval por las etimologías, que desde el principio llevó a asociar el nombre de Clara al concepto de luz, con todas sus connotaciones.⁶⁸ Quizás tenga que ver con la fascinación que, en distintos contextos cronológicos y culturales, ofrecen a veces rayos de sol tan potentes que parecen tangibles, patente en relatos como el apócrifo de la infancia de Cristo que le atribuye la capacidad de deslizarse sobre ellos mientras otros niños, queriendo imitarlo, caen estrepitosamente.⁶⁹ No es posible, en cualquier caso, ofrecer una precisa identificación de esta escena. En cambio, la *Muerte de Santa Clara* (“AQUÍ FINA SANCTA CLARA EN SERUICIO DE DIOS”) y el *Entierro de Santa Clara* (“AQUÍ ENTIERAN EL CUERPO DE SANCTA CLARA”) que cierran el ciclo de la vida de la santa no plantean problemas de identificación. Sin embargo, su desarrollo resulta llamativo.⁷⁰ En efecto,

⁶⁵ Por ejemplo, *San Acacio y sus compañeros en el monte Ararat* en el retablo de los últimos años del siglo XIV a ellos dedicado que, procedente del convento de Santa María de Belvís de Santiago de Compostela, se muestra en el Museo de Pontevedra, v. Gutiérrez Baños (2008): 229-230. Tampoco en este caso existe un seguimiento ajustado de las posibles fuentes textuales.

⁶⁶ Torres Ballesteros (1994): 621-622, seguida por Herranz Migueláñez (2004): 39, no acertó a interpretar la escena: “Clara junto a una construcción arquitectónica sobre la que apoya una escalera, extiende su manto sobre esta última; el manto como signo de protección y la arquitectura como ciudad, posiblemente aluda a que ella salvó a sus clarisas y posteriormente a la ciudad de Asís de la invasión sarracena, como «rayo de sol», aludiendo a su vez a su condición de patrona de la ciudad”.

⁶⁷ Entiendo que se ha querido representar a la santa en el interior del edificio, pues fuera los rayos de sol serían imperceptibles, pero, como en esta modalidad pictórica no se dispone de recursos para representar un espacio arquitectónico interior, se opta por esta singular solución.

⁶⁸ *Legenda*, cap. 2, v. Omaechevarría (1970): 130.

⁶⁹ En el siglo XIV encontramos representaciones de este episodio en las pinturas murales de Ororbia, v. Martínez Álava *et alii* (2014): 66-67, y en las llamadas “tablas de San Millán”, v. Galilea Antón (1985): 25.

⁷⁰ La primera escena muestra a la santa tendida en su lecho mortuorio en el momento en que entrega su alma a Dios, que expresa su aceptación de la misma mediante el gesto de bendición de la *dextera Dei* que emerge de unas nubes en la parte superior izquierda. Mientras tanto, un fraile,

muestran una defunción y entierro que no recogen ninguna de las circunstancias específicas del tránsito de Santa Clara,⁷¹ que, sin embargo, sí aparecen en las tablas de Asís (muerte y entierro) y de Núremberg (muerte). En conclusión, en lo que al programa iconográfico se refiere, el retablo Suma I nos ofrecía un amplio ciclo de la vida de Santa Clara del que, en el mejor de los casos, conocemos un tercio de sus escenas. Este amplio ciclo extraería el grueso de sus episodios de la *Legenda Sanctae Clarae* (enriquecida, no obstante, con materiales cuya fuente no hemos podido identificar), pero, sin embargo, los desarrollaba de manera singular, más atenta, quizás, a tradiciones iconográficas locales que al acceso a un modelo visual que recogiese la tradición codificada desde la tabla de Asís de 1283.

El diseño de las arquitecturas que sirven de marco a las escenas en el anverso del retablo Suma I está muy próximo al del fragmento de retablo-tabernáculo de la colegiata de Covarrubias, de mediados del siglo XIV, y, sobre todo, al del retablo-frontal de San Luis de Toulouse del convento de Santa Clara de Tordesillas, de ca. 1370.⁷² Con este coincide, asimismo, el tratamiento de las inscripciones.⁷³ Se trata, indudablemente, de obras muy próximas en el tiempo y muy emparentadas en lo formal, aunque, en este caso, no cabe plantear una unidad de autoría, pues detalles idénticos en ambos conjuntos se resuelven de forma muy diferente en uno y en otro (así, por ejemplo, la mesa del *Milagro de la multiplicación del pan* del retablo Suma I y la mesa del *Milagro del mercader* del retablo de Tordesillas) y, en general, el conjunto ahora en Madrid acusa un *ductus* más seco y esquemático. Su anónimo autor parece sentirse mucho más cómodo con la figura monumental del profeta Jeremías del reverso. En ella llaman la atención ciertas coincidencias cromáticas con la tabla de la *Coronación de la Virgen* del convento de Santa Clara de Astudillo, de mediados del siglo XIV.⁷⁴ En la confluencia de todos estos referentes, cabe proponer para el retablo Suma I una cronología de ca. 1360-70: su estilo, dentro de la plenitud del estilo gótico lineal, es más evolucionado que el de las tablas de Covarrubias y de Astudillo. En cuanto a su procedencia, los conventos de Santa Clara de

incapaz de contener la emoción, coloca en la mano derecha de la santa el cirio que se solía entregar a los moribundos, expresión de la luz perpetua que se anhelaba para ellos. Dos hermanas, apesadumbradas e impotentes, pero contenidas, asisten a la escena. La segunda escena muestra el momento en que dos frailes proceden a cerrar el ataúd con el cuerpo de la santa mientras otros dos frailes, revestidos, el de la izquierda sosteniendo un libro y el de la derecha sosteniendo una cruz, offician la ceremonia.

⁷¹ *Legenda*, caps. 39-48, v. Omaechevarría (1970): 172-183.

⁷² Sobre estas obras, v. Gutiérrez Baños (2005): t. 2, 76-77, núm. 19, y 290-292, núm. 102.

⁷³ No me refiero tanto a las características de la escritura gótica mayúscula, siempre reiterativas, como a la solución que se da a los finales de renglón, superponiendo dos líneas para dar cabida a todo el texto.

⁷⁴ Sobre esta obra, v. Gutiérrez Baños (2005): t. 2, 52-53, núm. 11. Me refiero al tono morado degradado del reverso del manto de Jeremías, que aparece, asimismo, en la indumentaria de los protagonistas de la tabla de Astudillo.

Astudillo (fundado en 1356) y de Santa Clara de Tordesillas (fundado en 1363), que aquí han salido a relucir, se erigen en buenos candidatos para su origen, aunque, por desgracia, será difícil que alguna vez aparezcan pruebas que permitan hacer una aseveración rotunda. Para la iglesia de cualquiera de estos dos conventos, íntimamente relacionados con Pedro I, pudo servir el ejemplar del Museo Cerralbo de Madrid de retablo mayor. A favor de la procedencia de Tordesillas está su estrecha relación con el frontal de San Luis de Toulouse. A favor de la procedencia de Astudillo están no tanto sus coincidencias cromáticas con la tabla de la *Coronación de la Virgen*, que pudieran ser banales, como las circunstancias de su conservación. Del convento de Santa Clara de Astudillo proceden unos fragmentos correspondientes a tres retablos-tabernáculo fechables *ca.* 1360 que fueron dados a conocer por Post en 1935.⁷⁵ Se encontraban entonces en el palacio episcopal de Palencia, donde enseguida se perdería su pista. Debían de proceder de la sillería del coro conventual, enajenada en 1931. Por aquel entonces, Rafael Navarro señalaba la existencia en el coro de “numerosos restos de tablas pintadas antiguas, lamentablemente serradas para reparos y remiendos”, procedentes, probablemente, de la sillería.⁷⁶ Si bien las tablas que Post viera en Palencia ya no son accesibles, las fotografías de las mismas existentes en el Archivo Moreno⁷⁷ permiten adivinar unas dimensiones muy próximas a las de las tablas Suma, posible indicio de que todas ellas proceden de un mismo uso secundario, y, sobre todo, idéntico planteamiento a la hora de recortar: mutilar las tablas para adecuarlas a su uso secundario, pero preservando, en la medida de lo posible, su unidad iconográfica. Si a esto unimos que la entrada en el mercado de las tablas procedentes del convento de Santa Clara de Astudillo avanzada la década de 1930 resulta adecuada para la eventual adquisición de alguna de ellas por parte de Yakichiro Suma a partir de 1940, el cenobio palentino se revela como una muy buena opción en cuanto a su procedencia. El único inconveniente que veo es que estaríamos hablando de al menos cinco retablos-tabernáculo producidos en muy poco tiempo con destino a la misma institución.⁷⁸

⁷⁵ Post (1935): 504-505. Sobre estas tablas, v. Gutiérrez Baños (2005): t. 2, 48-52, núm. 10.

⁷⁶ Navarro García (1932): 128.

⁷⁷ Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, núms. 12114/B-12115/B.

⁷⁸ No me detendré en el retablo Suma II, que plantea numerosos problemas estructurales e iconográficos. Su anverso, muy deteriorado, presentaba un ciclo de la infancia de Cristo del que únicamente resulta reconocible la *Huida a Egipto* en el que quizás fue panel exterior derecho. Podría fecharse *ca.* 1370-80. Su reverso, que es el lado que solía estar expuesto, muestra las monumentales figuras de la Virgen y del arcángel San Gabriel que compondrían la escena de la *Anunciación* cuando el conjunto se encontrase cerrado. Sin embargo, no tengo clara la coherencia de estas representaciones con el ciclo de la infancia de Cristo del anverso: puede que, o bien correspondan a una segunda fase en los trabajos del retablo-tabernáculo (cuyo reverso, inicialmente, se habría dejado sin decorar), o bien correspondan a un uso secundario –ignoramos con qué disposición estructural– de un retablo-tabernáculo tempranamente desechado, lo cual explicaría la falta de relación entre las figuras de la *Anunciación* y la altura de los registros del

CONCLUSIONES

Las páginas precedentes nos han permitido asomarnos a la problemática de algunos ejemplos significativos de retablos-tabernáculo castellanos de los siglos XIII, XIV y XV, marcando la pauta para el estudio de tantos otros fragmentos que aquí solo ha sido posible mencionar. Por encima del estudio de casos particulares, debemos hacer una reflexión final acerca de qué nos aporta el estudio del desarrollo de esta tipología retablística en Castilla.

Debemos destacar, en primer lugar, su abundancia: la treintena de especímenes que a día de hoy cabe enumerar sitúa esta tipología muy por encima de otras tipologías retablísticas contemporáneas, como el retablo-frontal o como el retablo pentagonal. Su desarrollo se produjo en Castilla al menos desde la segunda mitad del siglo XIII, con cierto retraso, aparentemente, en relación a otros territorios del Occidente medieval, donde su eclosión se constata *ca.* 1200. Por el momento, no podemos precisar cómo se produjo la introducción de esta tipología en Castilla,⁷⁹ pero sí podemos apreciar, a través del estudio de los retablos marianos, los más antiguos de la serie, que los retablos-tabernáculo castellanos desarrollaron características peculiares que afectaron a la distribución de sus compartimentación y a la ordenación de su programa iconográfico, las cuales se relacionan con las artes monumentales. A partir de aquí, los retablos-tabernáculo castellanos sufrieron una evolución en cuanto a técnica y en cuanto a contenido que es parangonable con la que se observa en el resto de Europa, tal y como la delinea Claude Lapaire.

En su desarrollo parece haber tenido un especial protagonismo cuantitativo y cualitativo la antigua diócesis de Calahorra y La Calzada, que viene a coincidir con las actuales provincias de Vizcaya, de Álava y de La Rioja y con parte de la actual provincia de Burgos. En efecto, casi la mitad de los especímenes conocidos proceden de su territorio, incluyendo ejemplares tan destacados como tres de los cinco retablos-tabernáculo íntegramente conservados (Castiledelgado, Yurre y Zuazo de Cuartango) o como los retablos parcialmente conservados Wildenstein, de Arana y de Contrasta o como el fragmento de Quintanar de Rioja, amén de ejemplos aislados de baldaquino

ciclo de la infancia de Cristo del anverso. Las figuras de la *Anunciación* podrían fecharse en los últimos años del siglo XIV.

⁷⁹ Circularon por Castilla piezas suntuarias configuradas a la manera de los retablos-tabernáculo, pero no parece que jugaran papel alguno en la introducción, difusión o caracterización de la tipología. Los casos más conocidos, ambos relicarios, son los de la Virgen de Felipe V de Francia y de su esposa la reina doña Juana de Borgoña, obra parisina de entre 1316 y 1322 conservada en la catedral de Sevilla, y la Virgen del Cabello del convento de San Juan Bautista de Quejana, obra aviñonesa de la década de 1330 que, en la actualidad, se exhibe en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria, si bien la primera no habría llegado a España hasta el siglo XVII. Ambos se encuentran en López López de Ullívarri (com.) (2007): 318-321 (textos de Cruz Valdovinos).

(Gáceta y Villamanca).⁸⁰ Esta constatación llevó a Mojmír Frinta a postular la posible existencia de un taller en la región, el cual vinculó con la abundante producción imaginera que se documenta, asimismo, en esta zona.⁸¹ Si bien la hipótesis parece plausible, no debemos olvidar que el referente último de muchas de las creaciones de esta área se encuentra en Burgos, donde, en el ambiente vinculado a los talleres catedralicios del que surgió el retablo del priorato benedictino de Santa María de Mave, pudo formularse el modelo de retablo mariano determinante en el desarrollo inicial del retablo-tabernáculo castellano.

Más allá de cuestiones ligadas al origen o al desarrollo del retablo-tabernáculo en Castilla, debemos preguntarnos también por su posteridad (esto es, debemos preguntarnos qué aportaron a la configuración del retablo gótico en Castilla).⁸² Como es bien sabido y recordábamos al principio de este trabajo, en el siglo XV se producirá en Castilla el desarrollo de grandes retablos murales, sin parangón en el resto de Europa. Su aparición se produjo de forma aparentemente brusca: a la vuelta de una generación, se pasó de grandes retablos configurados sobre el modelo de frontal (esto es, de grandes retablos de formato rectangular apaisado, que a la altura de finales del siglo XIV se habían magnificado y ensanchado hasta abarcar, en su integridad, la anchura del presbiterio que presidían, como ponen de manifiesto el contrato de 1387 para el retablo mayor de la catedral de Toledo, el retablo de la capilla del convento de San Juan Bautista de Quejana, fechado en 1396, o, ya en el siglo XV, el modelo que informa el diseño de las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Piedrahíta) a retablos que tapizan por completo el espacio del presbiterio, como ocurre, ya en el segundo cuarto del siglo XV, con los retablos mayores de las catedrales de León y de Salamanca. Si bien no podemos cargar la responsabilidad de semejante transformación sobre los enclenques hombros de los retablos-tabernáculo, siempre condicionados por el carácter móvil de su estructura y por el tamaño de la imagen de culto a la que sirven, cabe señalar que estas piezas pudieron contribuir mejor que los de otras tipologías a modificar la arcaica configuración de los retablos vigente aún a finales del siglo XIV.⁸³ Los retablos-tabernáculo pudieron contribuir a dotar de cierto acento vertical a los retablos; pudieron contribuir a conferir un tratamiento diferenciado a los remates; pudieron contribuir a definir de una manera mucho más coherente

⁸⁰ Por el momento, no nos atrevemos a formular una hipótesis sobre el retablo Chiale, íntimamente relacionado con los aquí enumerados.

⁸¹ Frinta (1967): 112-113.

⁸² Estas reflexiones se insertan en la línea iniciada en Gutiérrez Baños (2005): t. 1, 494-495; (2011b): 28-30.

⁸³ Discrepo, pues, de la opinión de Kroesen (2009): 48, quien afirma que la escasez en la península ibérica de altares con alas, a los que hace derivar de los retablos-tabernáculo –cuestión, por otra parte, controvertida–, sería un indicio de la escasa incidencia de estos en el desarrollo del retablo.

y estricta un sistema de cuerpos y de calles; pudieron propiciar el desarrollo de la calle central con una imagen de bulto y con una arquitectura de especial complejidad... Estos rasgos procederían de la magnificación y de la fosilización (y, en definitiva, de la reinterpretación) de las estructuras de retablo-tabernáculo, aunque, a buen seguro, como sucede siempre en la historia del retablo, su evolución no responde a una línea única y continua en su desarrollo, sino confluyente con pulsiones varias. La existencia, desde mediados del siglo XIV, de retablos-tabernáculo que presentan sin trabajar su reverso (Covarrubias) o de huellas en reserva correspondientes a retablos-tabernáculo perennemente abiertos (Villarán) indican que se ha empezado a evolucionar en esta línea. Probablemente, el retablo de la capilla de Santa Catalina de los Rojos de la catedral de Burgos, de los últimos años del siglo XIV, pudo ofrecernos un estadio intermedio de esta hipotética evolución, pero, en esta historia de ruinas, de él solo nos ha quedado la huella en reserva en el muro (fig. 10).



Fig. 10. Burgos. Catedral. Capilla de Santa Catalina de los Rojos.
Espacio en reserva para el retablo. Foto © Cabildo de la Catedral de Burgos.

APÉNDICE⁸⁴

1. Retablos-tabernáculo de procedencia conocida

1.- Almazán (Soria), iglesia de San Vicente [Almazán (Soria), ayuntamiento]. ANV.: escenas de San Vicente; REV.: sin decorar.

2.- Arana I (Burgos), iglesia de la Asunción de Nuestra Señora [Treviño (Burgos), iglesia de San Pedro]. ANV.: sin información; REV.: San Juan Evangelista, San Pablo y San Pedro.

3.- Arana II (Burgos), iglesia de la Asunción de Nuestra Señora [Treviño (Burgos), iglesia de San Pedro]. ANV.: escenas de la infancia de Cristo; REV.: estrellas.

4.- Astudillo I (Palencia), convento de Santa Clara [colección particular]. ANV.: escenas de Santa María Magdalena; REV.: San Pedro y jaspeado.

5.- Astudillo II (Palencia), convento de Santa Clara [colección particular]. ANV.: escenas dominicanas; REV.: jaspeado.

6.- Astudillo III (Palencia), convento de Santa Clara [colección particular]. ANV.: escenas dominicanas; REV.: jaspeado.

7.- Castildelgado (Burgos), ermita de Nuestra Señora del Campo [Barcelona, Museu Frederic Marès, núm. inv. 814]. Baldaquino; ANV.: escenas de la infancia de Cristo y de la muerte y glorificación de la Virgen; REV.: liso.

8.- Contrasta (Álava) [paradero desconocido]. ANV.: escenas de la infancia de Cristo; REV.: sin información.

9.- Covarrubias (Burgos), colegiata. ANV.: escenas de Santiago el Mayor; REV.: sin decorar.

10.- Fuentes de Nava (Palencia), iglesia de Santa María. ANV.: escenas sin identificar; REV.: liso.

11.- Gáceta (Álava), iglesia de San Martín [Vitoria, Museo Diocesano de Arte Sacro]. Baldaquino.

12.- Garray (Soria), ermita de los Mártires [paradero desconocido]. Baldaquino.

13.- Heredia (Álava), ermita de San Bartolomé [Vitoria, Museo Diocesano de Arte Sacro]. ANV.: escenas de San Cristóbal;⁸⁵ REV.: sin decorar.

14.- Jócana (Álava), iglesia de San Martín [Vitoria, Museo Diocesano de Arte Sacro]. ANV.: escenas sin identificar; REV.: motivos decorativos.

⁸⁴ Se ofrece, a continuación, la relación de todos los retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media de los que tengo noticia a día de la fecha. De cada uno de ellos se indica su lugar de procedencia (o, si este es desconocido, la denominación convencional mediante la cual se le identifica en este trabajo) y, a continuación, entre corchetes, su paradero actual (si es que es distinto de su lugar de procedencia). Se indican, finalmente, los elementos que se conocen: baldaquino (en su caso), decoración de su anverso (ANV.) y decoración de su reverso (REV.). En algunos casos, cabe dudar de la identificación como retablos-tabernáculo de algunas de estas piezas, o bien por no tener evidencias de que tenían alas abatibles (núms. 11 y 12), o bien por no tener absoluta certeza de que lo conservado corresponde a fragmentos de alas abatibles (núms. 15 y 32).

⁸⁵ Según la investigación realizada en el museo por Itziar Aguinagalde y por Aintzane Erkizia, a quienes agradezco la información.

15.- León, catedral (?) [León, Museo de León, núm. inv. 14]. ANV.: escenas de Santa Catalina; REV.: sin decorar.

16.- Los Balbases (Burgos), iglesia de San Esteban. ANV.: escenas sin identificar; REV.: San Pablo y liso.

17.- Medrano (La Rioja), iglesia de la Natividad de Nuestra Señora [Calahorra (La Rioja), museo diocesano]. ANV.: escenas de San Fabián; REV.: San Fabián.

18.- Pangua (Burgos), iglesia de los Santos Cornelio y Cipriano [paradero desconocido]. ANV.: sin información; REV.: San Pedro.

19.- Quintanar de Rioja (La Rioja), iglesia de San Román [Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), museo catedralicio]. ANV.: escenas de San Román (?); REV.: sin decorar.

20.- Sevilla, catedral, capilla real. Baldaquino.

21.- Villamanca (Álava), iglesia de Santiago. Baldaquino.

22.- Yurre (Álava), iglesia de Santiago. ANV.: escenas de la infancia de Cristo y de la muerte y glorificación de la Virgen; REV.: motivos decorativos.

23.- Zuazo de Cuartango (Álava), iglesia de San Pedro [colección particular]. ANV.: escenas de San Pedro; REV.: San Fabián y San Sebastián y estrellas.

2. Retablos-tabernáculo de procedencia desconocida (paradero actual conocido)

24.- “retablo Marès I” [Barcelona, Museu Frederic Marès, núm. inv. 2225, y paradero desconocido]. ANV.: escenas de la infancia de Cristo; REV.: liso (?).

25.- “retablo Marès II” [Barcelona, Museu Frederic Marès, núm. inv. 711]. ANV.: escenas de la infancia de Cristo; REV.: liso.

26.- “retablo Suma I” [Madrid, Museo Cerralbo, núm. inv. 31051]. ANV.: escenas de Santa Clara; REV.: profetas (Jeremías) y jaspeado.

27.- “retablo Suma II” [Madrid, Museo Cerralbo, núm. inv. 31051]. ANV.: escenas de la infancia de Cristo; REV.: *Anunciación*.

28.- “retablo Wildenstein” [Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, núms. inv. 55.62a, 55.62b y 1977.94]. ANV.: escenas de la infancia de Cristo; REV.: escenas de la pasión y resurrección de Cristo.

29.- “retablo Haupt I” [Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie, núm. inv. Śr. 218]. ANV.: escenas de San Juan Bautista; REV.: San Pablo.

30.- “retablo Haupt II” [Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie, núm. inv. Śr. 219]. ANV.: escenas sin identificar; REV.: San Pablo.

31.- “retablo Chiale” [colección particular]. ANV.: escenas de la infancia de Cristo y de la glorificación de la Virgen; REV.: San Pedro y San Pablo y jaspeado.

3. Retablos-tabernáculo de procedencia desconocida (paradero actual no conocido)

32.- “retablo anteriormente en la colección Gudiol”. ANV.: escenas de San Gil; REV.: sin información.

33.- “retablo Mas C-93779”. ANV.: escenas de la Virgen; REV.: sin información.

BIBLIOGRAFÍA

- Adquisiciones...* (1968): *Adquisiciones del Ministerio de Educación y Ciencia a través de la Dirección General de Bellas Artes*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- Andersen, Elisabeth (2015): “Madonna Tabernacles in Scandinavia c. 1150-c. 1350”, *Journal of the British Archaeological Association*, 168, 165-185.
- Ara Gil, Clementina Julia (1977): *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid – Institución Cultural “Simancas”.
- Ara Gil, Clementina Julia (1992): “Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes, Pedro Pintor y Roi Martínez de Burueva”, en VV.AA.: *Alfonso VIII y su época*. Madrid, Centro de Estudios del Románico, pp. 21-52.
- Ara Gil, Clementina Julia (2002): “El retablo gótico en Castilla”, en María Carmen Lacarra Ducay (coord.): *Retablos esculpidos en Aragón. Del gótico al barroco*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, pp. 7-63.
- Ara Gil, Clementina Julia (2006): “Los retablos de talla góticos en el territorio burgalés”, en Emilio Jesús Rodríguez Pajares (dir.): *El arte gótico en el territorio burgalés*. Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, pp. 179-214.
- Bango Torviso, Isidro G. (com.) (2009): *Alfonso X el Sabio* (catálogo de exposición). Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo.
- Berg Sobré, Judith (1989): *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia, University of Missouri Press.
- Binski, Paul / Massing, Ann (eds.) (2009): *The Westminster Retable: History, Technique, Conservation*, Whittlesford (Cambridgeshire), Londres y Turnhout, The Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge, y Harvey Miller Publishers.
- Camps i Sòria, Jordi (2008): “Le mobilier d’autel en Catalogne à l’époque romane: devants d’autel et structures de retables sculptés”, en Francesc Guardans i Cambó / Denise Boyer (coords.): *Autour de l’autel roman catalan*. París, INDIGO & còtè-femmes éditions, pp. 125-148.
- Cook, Walter William Spencer / Gudiol Ricart, José (1950): *Pintura e imagería románicas (Ars Hispaniae, vol. 6)*. Madrid, Editorial Plus-Ultra.
- Cook, Walter William Spencer / Gudiol Ricart, José (1980): *Pintura e imagería románicas (Ars Hispaniae, vol. 6)*, 2ª ed. Madrid, Editorial Plus-Ultra.
- Deschamps, Paul / Thibout, Marc (1963): *La peinture murale en France au début de l’époque gothique. De Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*. París, Centre National de la Recherche Scientifique.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis (dir. y coord.) (2001): *Erretaulak – Retablos*, 2 ts. Vitoria, Gobierno Vasco.
- Enciso Viana, Emilio *et alii* (1975): *La Llanada Alavesa Occidental (Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria, t. 4)*. Vitoria, Obispado de Vitoria y Caja de Ahorros Municipal de Vitoria.
- Esteban Lorente, Juan Francisco *et alii* (2006): “Baja Edad Media: los siglos del gótico”, en José Gabriel Moya Valgañón (dir.): *Historia del Arte en La Rioja*, vol.

- 2: *lta Edad Media, románico y gótico*. Logroño, Fundación Caja Rioja, pp. 233-389.
- Favà Monllau, Cèsar (2009): “Noves consideracions entorn al joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges”, *Bulletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 10, 57-85.
- Frinta, Mojmir S. (1967): “The Closing Tabernacle: A Fanciful Innovation of Medieval Design”, *The Art Quarterly*, 30, 102-117.
- Fuchß, Verena (1999): *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*. Weimar, VDG.
- Galilea Antón, Ana M.^a (1985): *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Guadalupe Beraza, María Luisa *et alii* (2009): *Colección documental de la catedral de Salamanca I (1098-1300)*. Madrid, Caja España de Inversiones y Archivo Histórico Diocesano de León.
- Gudiol, José (1941): *Spanish Painting* (catálogo de exposición). Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art.
- Gutiérrez Baños, Fernando (1997): *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*. Burgos, Junta de Castilla y León.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2005): *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, 2 ts. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2008): “El retablo de *San Acacio y los diez mil mártires del monte Ararat*: un incunable de la pintura gallega”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, 102, 211-240.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2010): “El retablo de San Cristóbal”, *Boletín del Museo del Prado*, 46, 6-21.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2011a): “Pintura monumental en tiempos del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María*”, en Laura Fernández Fernández / Juan Carlos Ruiz Souza (dirs. y coords.): *Alfonso X el Sabio 1221-1284. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, vol. 2: *Estudios*. Madrid, Testimonio Compañía Editorial, pp. 375-408.
- Gutiérrez Baños, Fernando (2011b): “El retablo de Belvís y la pintura sobre tabla de estilo gótico lineal”, en VV.AA.: *O retablo de Belvís e a arte e a cultura do seu tempo en Galicia*. Pontevedra, Cátedra Filgueira Valverde, pp. 9-31.
- Herranz Migueláñez, Julio, O.F.M. (2004): *Iconografía de Santa Clara en España. Monasterios y conventos*. Ávila, s. e.
- Huidobro y Serna, Luciano (1950): *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. 2. Madrid, Instituto de España.
- Kroesen, Justin E. A. (2009): *Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*. Lovaina, Peeters.
- Kroesen, Justin E. A. / Schmidt, Victor M. (eds.) (2009): *The Altar and its Environment, 1150-1400*. Turnhout, Brepols.
- Laguna Paúl, Teresa (2013): “Mobiliario medieval de la capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla. Aportaciones a los “ornamenta ecclesiae” de su etapa fundacional”, *Laboratorio de Arte*, 25, 53-77.

- Lahoz, Lucía (2013): *El intercambio artístico en el gótico: la circulación de obras, de artistas y de modelos*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- Lapaire, Claude (1969): “Les retables à baldaquin gothiques”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 26/4, 169-190.
- Lapaire, Claude (1972): “Les retables à tabernacle polygonal de l’époque gothique”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 29/1, 40-64
- Le Pogam, Pierre-Yves (dir.) (2009): *Les premiers retables (XII^e-début du XV^e siècle)*. *Une mise en scène su sacré* (catálogo de exposición). París y Milán, musée du Louvre y Officina Libraria.
- López López de Ullívarri, Félix (com.) (2007): *Cancellor Ayala* (catálogo de exposición). Vitoria, Diputación Foral de Álava.
- Martínez Álava, Carlos J. *et alii* (2014): *La iglesia de San Julián de Ororbia. Historia y restauración*. Ororbia (Navarra), Concejo de Ororbia.
- Martínez Martínez, María Josefa (2016): *Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago* (Tesis Doctoral). Universidad de Valladolid.
- Mor, Luca (2016): “Retablo a portelle castigliano – Shrine Castilian Retable”, en VV.AA.: *Alpha – Omega: A Collection of Works of Art*. Racconigi y París, Chiale Fine Art, pp. 44-53.
- Navarro García, Rafael (1932): *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, fasc. 2: *Partidos de Carrión de los Condes y Frechilla*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia.
- Omaechevarría, Ignacio, O.F.M. (1970): *Escritos de Santa Clara y documentos contemporáneos (Biblioteca de Autores Cristianos, núm. 314)*. Madrid, La Editorial Católica.
- Post, Chandler Rathfon (1935): *A History of Spanish Painting*, vol. 6: *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, 2 partes. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1938): *A History of Spanish Painting*, vol. 7: *The Catalan School in the Late Middle Ages*, 2 partes. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1941): *A History of Spanish Painting*, vol. 8: *The Aragonese School in the Late Middle Ages*, 2 partes. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Rico Camps, Daniel (2001): “El frontal de San Miguel de Aralar: problemas y sugerencias”, en VV.AA.: *De Limoges a Silos* (catálogo de exposición). Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior SEACEX, pp. 317-329.
- Roxas y Contreras, Joseph de (1770): *Historia del colegio viejo de Sant Bartholomé, mayor de la célebre Universidad de Salamanca. Segunda parte*, t. 3. Madrid, Andrés Ortega.
- Sáenz Pascual, Raquel (1997): *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*. Vitoria, Diputación Foral de Álava.
- Sáenz Pascual, Raquel (2012): “Nuevas aportaciones al estudio de la pintura gótica en el norte de España: los retablos colaterales de Arana (Condado de Treviño)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, 109, 245-265.

- Todini, Filippo (1986): “Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi”, en Enrico Castelnuovo (dir.): *Il Duecento e il Trecento (La pittura in Italia)*, ed. revisada. S. I., Electa, t. 2, pp. 375-413.
- Torres Ballesteros, Nuria (1994): “Iconografía de Santa Clara en la España medieval”, *Verdad y Vida*, 207-208, 597-635.
- Velasco González, Alberto *et alii* (2013-14): “Un retaule-tabernacle gòtic a Santa Maria de Cap d’Aran (Tredòs, Val d’Aran)”, *Lambard*, 25, 119-168.
- VV.AA. (1986): *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550* (catálogo de exposición). Nueva York y Múnich, The Metropolitan Museum of Art y Prestel-Verlag.
- VV.AA. (1989): *Mirari* (catálogo de exposición). Vitoria, Diputación Foral de Álava, Vitoria.
- VV.AA. (1991): *Catàleg d’escultura i pintura medievals (Fons del Museu Frederic Marès, 1)*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- VV.AA. (2005): *The Suma Collection Revisited: 500 Years of Spanish Art* (catálogo de exposición). Nagasaki, Nagasaki Prefectural Art Museum.
- VV.AA. (2007): *Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseum, t. 2)*. Núremberg, Germanisches Nationalmuseum.
- VV.AA. (2008): *Catálogo de obras restauradas 2003-2007*. Salamanca, Junta de Castilla y León.