

La escultura en la corona de Castilla: una polifonía de ecos

LUCÍA LAHOZ*

Resumen

Se apura una visión menos negativa de la producción escultórica en la Corona de Castilla. Centrada preferentemente en la catedral de Toledo donde la personalidad de sus rectores y la envergadura de sus empresas marca y condiciona el tono de la actividad artística cuya influencia se registra por todo el ámbito de la corona. Se atiende a nuevas lecturas relacionadas con la cultura visual de promotores y artistas. Se privilegia el alcance de los arzobispos que marcan y jalonan el ambiente artístico. Toda vez que se contemplan la llegada de obras a través del viaje, el regalo o la compra. En definitiva se ofrece un panorama más rico de la situación plástica. Se aborda una función precisa dentro de una estrategia de la imagen, en ese sentido el problema del Cisma y su resolución está detrás de muchas iniciativas.

Palabras Clave

Imagen, obispo, cultura visual, iconografía.

Abstract

A less negative view of sculpture in the Kingdom of Castile is presented, focusing principally on the cathedral of Toledo, where the personality of its rectors and the importance of their enterprises marked and conditioned the tone of artistic activity whose influence can be noted through the entire kingdom. New readings relating to the visual culture of promoters and artists are addressed, and the influence of the archbishops who marked and staked out the artistic context is highlighted, at all times taking into account the arrival of works of art through travel, as gifts or as purchases. In short, a much richer panorama of the art situation is offered. A precise function in the strategic use of imagery is also approached, and in this sense the problem of the Schism and how to solve it was behind many initiatives.

Key words

Image, bishop, visual culture, iconography.

* * * * *

Abordar la escultura en la Corona de Castilla en tiempos del Compromiso de Caspe proporciona una ocasión privilegiada para replantear algunas de las cuestiones fundamentales sobre la práctica, el devenir, las singularidades y dependencias de las respectivas manifestaciones. De partida la amplitud geográfica del reino, que en estos momentos engloba, Galicia, Asturias, León, Extremadura, Murcia, Andalucía, País Vasco y las dos

* Universidad de Salamanca.

Castillas; articula un mosaico de territorios con circunstancias muy diversas y tradiciones muy distintas que se trasluce en el ejercicio artístico, hasta el punto de elevar la heterogeneidad a categoría definitoria. Por otro lado, el acotar el marco cronológico en el que centrar la inspección, dado el problema que en la Historia del Arte plantea las efemérides absolutas para fijar la cristalización de los fenómenos artísticos, aconsejaba circunscribir el ámbito temporal al último tercio del siglo XIV y primer tercio del XV para poder detectar los cambios y la evolución. Se determina así ámbito geográfico y marco cronológico; lo copioso de la producción nos exime de realizar un catálogo pormenorizado, que no es el cometido del estudio, sino tratar de esbozar los trazos rectores que dilucidan, condicionan y generalizan la producción.

De modo reiterado la literatura recurre al término crisis para describir el panorama artístico del momento,¹ al hilo de su generalización como argumento definitorio del siglo XIV conforme a propuestas defendidas por los historiadores.² Recientemente Sánchez Ameijeiras ha revisado la situación para la primera mitad del XIV hispano desmontando esos lugares comunes para reivindicar una situación más favorable, acorde con lo que en realidad debió suceder.³ A la valoración negativa ha contribuido, también, la finalización de los grandes empeños de la escultura monumental que marcaron el extraordinario tono de la etapa anterior.⁴ Si bien ahora

¹ Por citar solo algunos ejemplos YARZA LUACES, J., *La Edad Media. II*, Madrid, Alhambra, 1978, p. 292 y ss. donde etiqueta un epígrafe “Crisis del siglo XIV”; FRANCO MATA, Á., *Escultura gótica en Castilla, siglo XIV*, Madrid, 1992, p. 4 (*el siglo XIV se caracterizó en Castilla por una profunda crisis*).

² Para una primera aproximación véase SEIBT, F., “Sobre un nuevo concepto de la crisis de la Baja Edad Media”, y ENGLÉS, O., “La crisis en Castilla durante el siglo XIV”, en Seibt, F. y Eberhard, W., *Europa 1400. La crisis de la Baja Edad Media*, Madrid, Critica, 1992, pp. 7-26, y pp. 213-224 respectivamente; VALDEON BARUQUE, J., “Reflexiones sobre la crisis bajo medieval en Castilla”, en *La España Medieval*, IV, Madrid, Universidad Complutense, 1984, pp. 1.047-1.408; IGUAL LUIS, D., “¿Crisis? ¿Qué crisis? El comercio internacional en los reinos hispánicos de la Baja Edad Media”, *Edad Media*, 8, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 203-223, espec. pp. 204-209 donde se abordan los diversos aspectos del concepto y se recoge la bibliografía más reciente.

³ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., “Crisis, ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV”, en Alcoy i Pedros, R., *El Trecento en obres Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009, pp. 243-272.

⁴ Para el último tercio del siglo XIV, las grandes campañas de las catedrales castellanas hacia ya mucho que se habían ultimado. Véase AZCÁRATE RISTORI, J. M^a, *Arte Gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990; YARZA LUACES, J., *La Baja Edad Media. Los siglos del Gótico*, Madrid, Silex, 1992; ARA GIL, C. J., “Escultura”, en Plaza Santiago, F. J. de la y Marchán Fiz, S., *Arte Gótico*, en *Historia del Arte en Castilla y León*, vol. III, Valladolid, Ámbito, 1994, pp. 221-328; FRANCO MATA, Á., *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, León, Instituto Leonés de Cultura, 1998; ABBEG, R., “La escultura gótica en España y Portugal”, en Toman, R., *El Gótico. Arquitectura, Escultura y Pintura*, Madrid, Könemann, 1999, pp. 378-379. Se incluirán aquí toda la producción a considerar dentro de su área de influencia Toro, La Hiniesta, Ciudad Rodrigo, Ávila, etc.

los talleres de Toledo⁵ y de Álava⁶ recogen el testigo. En la sede primada la discontinuidad de las campañas monumentales y la diversidad de las fórmulas, fruto de sus respectivos tiempos, refuerzan esas heteroglosas que desdibujan su apreciación. En su caso esa discontinuidad y la diversidad de formatos han potenciado una huella negativa, que en realidad no es tan acusada. Pérez Higuera ya había advertido sobre la dificultad de abordar la escultura gótica de Castilla La Mancha de forma generalizada ya, que excepto en el último cuarto del XIV o la segunda mitad del XV se trata de obras aisladas que sólo permiten apuntar referencias a su relación con las grandes corrientes de la escultura europea, cuyos caracteres quedan desvirtuados en los talleres locales y de escasa calidad artística.⁷ Idea que podría ampliarse a la mayor parte del territorio abordado.

En el mismo sentido peyorativo redonda la jerarquización de la plástica monumental frente a otras variantes escultóricas a las que no se les ha concedido la relevancia que debieron tener, al dictado de los parámetros vigentes en la práctica historiográfica. Y sospecho que en la distinta consideración han pesado de modo decisivo las respectivas condiciones: una, exterior, pública, comunitaria y por tanto de mayor audiencia y la otra de condición interior y más privada por ello de menor eco, al menos aparentemente.

A reforzar la situación apuntada concurren las mismas peculiaridades hispanas. La fractura que el ejercicio historiográfico impone entre el arte gótico y el mudéjar, abordadas como dos realidades separadas, independientes, divergentes y hasta discordantes, ha llevado incluso a minusvalorar la segunda opción. Precisamente cuando en focos como Toledo, los préstamos y las confluencias generalizadas obligan a apelar a cierta simbiosis, que conllevan a denostar la evaluación de algunas manifestaciones góticas. Por

⁵ Que en la catedral primada no se emprendan la decoración de sus portales de manera conjunta, como aconteció en las otras seos castellanas, ha contribuido a concretar una situación y una imagen menos nítida y por ello a una consideración más negativa que venimos apuntando. Una de las visiones más de conjunto en PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Toledo. La catedral", en Morena, A. de la, *Toledo, Guadalajara Madrid, Castilla-La Mancha. II, en La España Gótica*, Madrid, Encuentro, 1998, pp. 18-117.

⁶ La capital alavesa el siglo XIV supondrá el climax de la producción monumental. Sin embargo no vamos a incluirla dado que sus grandes campañas están recién ultimadas en la fractura cronológica que hemos limitado para su estudio. Véase LAHOZ, L., *Arte Gótico en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1999. En estricto orden cronológico habría de contemplarse la portada de San Miguel, nos hemos ocupado de ella en LAHOZ, L., "El programa de San Miguel de Vitoria. Reflejo de su funciones cívicas y litúrgicas", *Academia*, 76, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993, pp. 390-417. Por su parte, en atención a sus fecha hacia 1387, se incluiría el Pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia, pero dado que en el momento de su ejecución se integra en el reino de Navarra, premisas que también proclaman su proyecto iconográfico y el ideario ideológico hemos preferido no abordarlo. Véase nuestro trabajo, LAHOZ, L., *Santa Maria de los Reyes de Laguardia. El pórtico en imágenes, el pórtico imaginado*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001.

⁷ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "La escultura", en Morena, A. de la, *Castilla La Mancha, I, en La España Gótica*, Madrid, Encuentro, 1997, pp. 39-48, espec. p. 40.

otro lado, la propia historia de la corona castellana donde se convive con judíos y musulmanes cuya dinámica de relación influye en la creación de determinados empeños artísticos o por lo menos se transparenta en ellos, se ha recurrido a hablar de una pastoral de frontera,⁸ cuyo reflejo en la producción la distancia de las secuencias europea y ha incidido en su incorrecta valoración por no ajustarse a los parámetros establecidos, creándose en definitiva un problema de enfoque.

A la argumentación expuesta se suma la condición intermedia de la época a tratar —en el sentido etimológico del término—, que ha limitado su valoración. En la secuencia del devenir artístico su proyección queda acotada por la primera fase del estilo, momento de implantación y vigor que podría considerarse como la etapa clásica, y a su ensombrecimiento contribuye también la tremenda fuerza del periodo siguiente donde la ascendencia norteña jalona esta última fase de la práctica gótica que articula uno de los momentos cumbres de la plástica en la Corona de Castilla.⁹ Por tanto esas sombras que se proyectan sobre su ámbito, una anterior de tradición francesa y otra posterior de filiación norteña, empalidece su imagen, desvirtuando su alcance.

El trabajo favorece un enfoque múltiple que contemple desde la dinámica de los centros y los focos que articulan la producción, hasta los comitentes que dirigen y activan los empeños artísticos, máxime en unos momentos donde la incidencia de las individualidades se acusa en la actividad artística,¹⁰ toda vez que permite abordar la cultura visual de promotores y artistas y dar entrada hasta el comercio artístico. Clark sostenía en un clásico estudio que: *la historia del arte europeo era en gran medida la historia de una serie de centros de donde irradiaba un estilo. Por un periodo más o menos largo, este estilo ha dominado el arte de su tiempo y se convierte en un arte internacional, metropolitano en el centro y más y más provincial a medida que se avanza en la periferia.*¹¹ Pero en la práctica artística las cosas no son tan sencillas, el centro no es por definición como sugería el historiador inglés, el lugar de la creación artística y la periferia supone algo más que la elección de ese centro, superando su consideración como sinónimo de retraso. Con acier-

⁸ Como ha señalado SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Crisis, ¿qué crisis?...”, *op. cit.*, p. 246. El hecho de que la corona castellana aglutinase una numerosa población judía y musulmana, con sus propias dinámicas internas, debió inclinar a la iglesia castellana a optar por una pastoral radical y persuasiva que determinó la promoción de ciertos cultos y la creación de ciertas imágenes

⁹ Véase ARA GIL, C. J., “Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloé”, y PÉREZ FIGUERA, M^a T., “El foco toledano y su entorno”, en Yarza Luaces, J. e Ibáñez Pérez, A., *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la escultura de su época*, Burgos, Institución de Fernán González, 2001, pp. 145-188, y pp. 263-286 respectivamente.

¹⁰ Para una primera aproximación véase GUREVICH, A., *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona, Crítica, 1997.

¹¹ CLARK, K., *Provincialisms*, Londres, The English Association Presidential Address, 1962, p. 3.

to Castelnuovo y Ginzburg defiende la necesidad de resituar los términos centro y periferia así como las aportaciones mutuas en toda la complejidad geográfica, política, económica, religiosa y artística.¹² Aspectos que pretendemos abordar para resituar esas aportaciones.

Toledo: de la recepción a la creación y difusión

La literatura artística de modo unánime ha privilegiado la actividad de Toledo en la producción plástica del siglo XIV. El profesor Azcárate establecía en su desarrollo dos momentos claramente diferenciados; un primer donde se ultiman o se abordan algunos programas monumentales de la catedral, anotando ya una cierta influencia mediterránea,¹³ un segundo en torno al último tercio de siglo, la que centra nuestra atención. El inicio de esa segunda fase, centralizado preferentemente en la catedral, coincide con el pontificado don Pedro Tenorio, e inaugura el protagonismo de fuertes personalidades episcopales cuya sensibilidad, gusto artístico y cultura visual determina el tono de la época, al hilo de ese individualismo al que antes nos referíamos. De hecho, la iniciativa episcopal es tan notable que con frecuencia condiciona la ambientación monumental de las respectivas diócesis. Pérez Higuera ha ido mas allá defendiendo la creación del primer taller con personalidad propia que caracteriza tanto la producción monumental como la funeraria, y que se prolongará hasta el episcopado de Sancho de Rojas hasta 1424.¹⁴ En ese sentido se ha de apelar al Toledo en ese fin de siglo como un centro artístico, siguiendo a Castelnuovo y Ginzburg, quienes definen *el centro artístico como un lugar caracterizado por la presencia de un número importante de artistas y de grupos significativos de comendatarios que a partir de motivaciones diversas —orgullo familiar o individual, voluntad de hegemonía o búsqueda de la salvación eterna— están dispuestos a invertir una parte de su riqueza en obras de arte.*¹⁵ Pero también entendido centro en su papel de influir y proyectar su estela a otros ámbitos geográficos, como se verá. De hecho, en el último tercio del siglo XIV se crea lo que se ha denominado el *gótico toledano*, caracterizado por un importante protagonismo de la catedral, la aparición de nombres de artistas, su amplia difusión por la corona

¹² CASTELNUOVO, E. y GINZBURG, C., “Domination symbolique et geographie dans la histoire de l’art italienne”, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1, París, 1981, pp. 51-72, espec. p. 51.

¹³ AZCÁRATE RISTORI, J. M^a, *El arte gótico...*, *op. cit.*, pp. 196. Para analizar la producción toledana de esa primera etapa véase PÉREZ HIGUERA, M^a T., *La puerta del Reloj de la catedral de Toledo*, Toledo, 1987; FRANCO MATA, Á., “Aspectos de la escultura gótica toledana del Siglo XIV”, en Hernández Garrido, J. L. y García Guinea, M. Á., *Repoblación y reconquista, Actas del tercer curso de cultura medieval*, Madrid, 1993, pp. 47-56, PÉREZ HIGUERA, M^a T., “Toledo. La catedral”, *op. cit.*

¹⁴ PÉREZ HIGUERA, M^a T., “La escultura”, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹⁵ CASTELNUOVO, E. y GINZBURG, C., “Domination symbolique...”, *op. cit.*, p. 53.

de Castilla y la raíz mudéjar que conforma el vocabulario de ese gótico toledano en un proceso de síntesis y asimilación de diversos elementos de tradición musulmana.¹⁶

Las empresas artísticas de Pedro Tenorio

Cuando el obispo don Pedro Tenorio alcanza la mitra metropolitana (1377-1399) se estrena una etapa artística extraordinaria.¹⁷ La sola mención de algunos de los empeños abordados denota su alcance. En su mandato se emprenden el cierre de la cerca del coro, el claustro, la capilla de San Blas —su ámbito funerario— y la portada de Santa Catalina, acceso que comunica claustro y templo. Proyectos de por sí suficientes —aunque no los únicos— para calibrar su implicación, dado que trasmutan considerablemente la escenografía monumental catedralicia. En efecto, dicha promoción ya valida su protagonismo en el estudio. Pero sobre todo en ellas se concretan unos modos que determinan la producción inmediata y posterior, cuyo campo de irradiación se propaga por buena parte de los territorios de la Corona de Castilla. Constituye un magnífico caso de un patrón cuyas empresas artísticas jalonan la plástica inmediata.

Uno de los primeros empeños en los que participa el arzobispo Tenorio es la finalización de la capilla de San Ildefonso, ámbito funerario patrocinado por el cardenal Albornoz para monumentalizar su reposo final, por el que el prelado toledano sentía gran admiración. Precisamente su diseño inaugura en la catedral primada una tipología de capillas de planta centralizada para las que se han aducido vinculaciones con las *qubbas* islámicas,¹⁸ pero también especialmente como evocación de la planimetría centralizada del Santo Sepulcro que con su alineación axial con el templo reproduciría una imagen arquitectónica similar al conjunto hierosolimitano.¹⁹

¹⁶ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Toledo. La catedral", *op. cit.*, p. 51.

¹⁷ Véase SANCHÉZ PALENCIA, A., *Vida y empresas del arz. D. Pedro Tenorio*, Toledo, Diputación de Toledo, 1988, y FRANCO MATA, Á., "El arzobispo Pedro Tenorio: Vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo", en Portela, E. y Núñez Rodríguez, M., *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93; FERNÁNDEZ COLLADO, A., "El arzobispo don Pedro Tenorio y su contexto eclesial y político", en *La capilla de San Blas de la catedral de Toledo*, Madrid, Iberdrola, 2005, pp. 11-20.

¹⁸ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Toledo. La catedral", *op. cit.*, p. 52. Para una primera aproximación sobre esa ascendencia véase RUIZ SOUZA, J. C., "La planta centralizada en la Castilla bajomedieval. Entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo del particularismo hispánico", *Anuario del Departamento y Teoría del Arte*, 13, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2001, pp. 9-31.

¹⁹ Véase MARÍAS, F. y SERRA, A., "La capilla Albornoz de la catedral de Toledo y los enterramientos monumentales de la España bajomedieval", en Guillaume, J., *Demeures d'éternité. Eglise et chapelles funéraires aux XV^e et XVI^e siècles*, París, 2005, pp. 33-48.

La imitación del modelo introduce una serie de connotaciones funerarias simbólicas y triunfales de gran interés²⁰. Por otra parte, como ha señalado Serra, *la planta central y la posición del túmulo bajo la clave de la bóveda facilitaban la contemplación del sepulcro en medio de un octágono dorado diáfano que evoca los relicarios de la época y sacraliza en cierto modo su contenido*.²¹

Se ha imputado una mayor participación de don Pedro en el sepulcro aunque a la luz de la documentación la tesis se desvanece. El monumento apuesta por un sarcófago exento, foco visual de la capilla, que no ha de ser ajeno a los usos del momento, pues *el sepulcro genera un foco espacial activo, debido a las distintas ceremonias conmemorativas que, con motivo de los aniversarios, se llevaban a cabo sobre él*.²² Azcárate lo situaba hacia 1350, cuando el cardenal abandona la sede primada.²³ Sin embargo en atención al testamento de don Gil de Albornoz, sabemos que la obra no estaba hecha cuando dicta las últimas voluntades en 1364, en ellas se encomienda a don Lope, arzobispo de Zaragoza para llevarlo a cabo,²⁴ lo que explica ciertas afinidades con el conjunto funerario del prelado aragonés,²⁵ con él comparte horizonte artístico. Pérez Higuera supone que era obra del taller de Ferrand González, y reivindica para la peana la influencia italiana o Aviñonesa relacionada con la propia biografía del cardenal. La iconografía de la yacija es un *unicum* en la plástica toledana, con el tema de los plorantes y la representación de exequias.²⁶ Franco Mata acepta las ideas para subrayar el

²⁰ Como indica Bango, *la elección no había sido gratuita: se buscaba intencionadamente reproducir un modelo. La forma poligonal de la capilla recuerda iglesias funerarias o templarias, pero en definitiva, unas y otras rememoraban la estructura central del Santo Sepulcro. Y la misma dependencia habría que señalar para la disposición axial con el templo, Gil de Albornoz no podía tener un monumento funerario como el resto de los mortales. El solo podía aspirar a ser un émulo del mismo Jesucristo. Su capilla funeraria y la catedral primada de España deberían adquirir la misma organización topográfica y el perfil volumétrico que tenía la gran rotunda y la basílica constantiniana* (BANGO TORVISO, I. G., "La catedral de Toledo hacia 1400. Un centro creador en constante transformación", en *La capilla de San Blas...*, *op. cit.*, pp. 21-54, espec. p. 25).

²¹ SERRA DESFILIS, A., "*Iuxta decentiam status mei*. El mecenazgo del Cardenal Gil de Albornoz en Castilla y en Italia en tiempos del Papado de Aviñón", en Lemerle, F., Pauwels, Y. y Toscano, G., *Les Cardinaux de la Renaissance et la Modernité artistique*, París, pp. 88-113, espec. p. 90. Agradezco a Amadeo Serra el envío de sus artículos.

²² SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, (edición en microficha), p. 5.

²³ AZCÁRATE RISTORI, J. M^o, *Arte gótico...*, *op. cit.*, p. 195.

²⁴ *Sean llevados mis huesos a la catedral de Toledo y enterrados en medio de la capilla de San Ildefonso, delante del altar del Santo. Y que allí se me construya un túmulo conforme decencia de mi estado. Mas esto hágase si pudiera hacerlo comodamente en la vida del reverendo padre Don Lope, arzobispo de Zaragoza, o de algunos de mis hermanos*. El testamento aparece transcrito en BENEYTO PÉREZ, J., *El cardenal Albornoz. Canciller de Castilla y caudillo de Italia*, Madrid, Espasa Calpe, 1950, p. 335.

²⁵ Véase LACARRA DUCAY, M^o C., "El mecenazgo de los prelados zaragozanos durante la Baja Edad Media", en *El espejo de nuestra historia*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1991, pp. 480-481; ESPAÑOL BERTRÁN, F., *El Gótico catalá*, Barcelona, Fundacion Caixa Manresa y Angle editorial, 2002, p. 248.

²⁶ PÉREZ HIGUERA, M^o T., "Toledo. La catedral", *op. cit.*, p. 89.

papel de España como difusor de esa temática,²⁷ la misma autora más tarde lo incluye en las corrientes foráneas que el periplo de viajes del titular explica sin problemas.²⁸ Sin embargo, la figuración de las exequias²⁹ en el sepulcro del cardenal conecta mejor con los modelos del Sur de Francia de amplia vigencia en estos momentos, similar a la iconografía de cardenales en Aviñón, incluso con proyecciones en Aragón y Navarra. El análisis estilístico aconseja una prioridad del sarcófago toledano al aragonés, a buen seguro don Lope decide el programa iconográfico a fijar y para ello recurre a los proyectos vigentes para las altas dignidades eclesiásticas, ideario que comparte con su propio sepulcro, para el que prefiere una mayor amplitud narrativa y apuesta por la estructura arquitectónica. Recientemente Marías y Serra sugieren *que de completar la capilla y del encargo del sepulcro pudo encargarse Alfonso Fernández su ejecutor testamentario arcediano y tesorero del cabildo*.³⁰ Pero en atención a las últimas voluntades del cardenal y sobre todo las afinidades con el monumento sepulcral aragonés atribuirlo al arzobispo de Zaragoza resulta más factible. Serra observa recuerdos del sepulcro de Clemente VI, situándolo entre 1368 y 1372.³¹ El sarcófago del cardenal, dados los componentes que articula coincide con el modelo de enfeu, adoptado al formato de un sepulcro exento.³² En efecto, se podría definir como un enfeu de tradición litúrgica, ya que el yacente vestido de etiqueta queda expuesto para el oficio del *Corpore Insepulto* que los oficiantes, acólitos y obispos celebran colocados en la yacija debajo suyo [fig. 1].

En otro orden de cosas, la figuración de exequias que decoran los sepulcros hispanos —referidos al área de Castilla— exhiben una versión más dramática de los hechos, donde la retórica gestual de exacerbado patetismo es nota definitoria, posiblemente por regir unas reglas de decoro

²⁷ FRANCO MATA, Á., “Aspectos de la escultura...”, *op. cit.*, p. 50; *eadem*, “Localismo e internacionalidad en el gótico toledano”, *Toletum*, 31, Toledo, Academia de Bellas Artes de Toledo, 1994, pp. 168-235, espec. p. 192.

²⁸ FRANCO MATA, Á., “La imagen del yacente en la Corona de Castilla (s. XIII y XIV)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2002, pp. 120-129, espec. p. 127.

²⁹ Sobre la figuración de exequias véase GÓMEZ BÁRCENA M. J., “La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla”, en Portela, E. y Núñez Rodríguez, M., *La idea y el sentimiento de la muerte...*, *op. cit.*, pp. 32-50; LAHOZ, L., “La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria gótica”, en García Guinea, M. Á., *La vida cotidiana en la España medieval, Actas del IV Curso de Cultura medieval*, Madrid, Madrid, Fundación Santa María la Real, Ediciones Polifemo, 1998, pp. 411-422.

³⁰ MARIÁS, F. y SERRA, A., “La capilla Albornoz...”, *op. cit.*, p. 39.

³¹ SERRA DESFILIS, A., “Taller toledano de la segunda mitad del siglo XIV. Sepulcro del Cardenal Albornoz”, en *Isabel, la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, (Catálogo de la exposición), Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 232-234.

³² SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., *Investigaciones iconográficas...*, *op. cit.*, p. 189, defiende que el primer caso es el de la reina doña Urraca López de Haro en el monasterio de Vileña, con lo cual es un ejemplo que contaba con tradición en el mundo hispano.



Fig. 1. Sepulchro del cardenal don Gil de Albornoz, Capilla de San Ildefonso, Catedral de Toledo.

distintas de las que se manifiesta en la producción artística del otro lado de los Pirineos.³³ Y por ello ese carácter contenido que exhiben en el ejemplar de Toledo lo colocan en otro horizonte cultural distinto al castellano.

La adscripción al taller de Ferrand González carece de fundamentación, el arzobispo aragonés muere en 1382 y hasta 1385 no se documenta obras del taller. Además, lo que en mi opinión resulta más vinculante, ni el tratamiento de la imagen, ni su ejecución coincide con los modelos del obrador catedralicio, así como tampoco el programa iconográfico ni su materialización, radicalmente distintos. Sin embargo, por su condición de obra prestigiada, su carácter vanguardista y la admiración de don Pedro Tenorio sentía hacia don Gil y la falta de una producción funeraria inmediata en Toledo, que haya servido de modelo para formular la figura del yacente episcopal del obrador toledano, no resulta desafortunado, como también sucedió con la tipología arquitectónica de su capilla. Su caracterización y tratamiento, infinitamente superior al ejemplar local, coincide

³³ Las diferencias se notan tanto en la escultura monumental, como sucede en la caracterización de castigos en la puerta del Juicio de la catedral de Tudela, nos hemos ocupado de ello en LAHOZ, L., "Sobre la incidencia judía en algunos programas monumentales gótico. Luces y Sombras", en Sánchez Ameijeiras, R., *Gótico y frontera*, (en prensa). Pero también se manifiesta en la escultura funeraria y en la producción miniada, SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., "Imaxes e teoría da imaxa nas Cantigas de Santa María", en Hidalgo, E., *As Cantigas de Santa María*, Vigo, 2002, nota n° 315 habla de una violencia más explícita para acabar afirmando, *no cabe duda de que el arte castellano se rigió por una normas del decorum totalmente distintas al arte del norte de los Pirineos*.



Fig. 2. Yacente del sepulcro del cardenal Albornoz.

mejor con esos modelos europeos aludidos y a buen seguro se trate del prototipo que introduzca la plantilla. Si como aducía Recht: *el papel otorgado a la imagen figurada es precisamente la de reconstruir la identidad orgánica de ese cuerpo perdida con la muerte y la necesidad de veneración del difunto de que ella resulte*,³⁴ don Lope cumplió satisfactoriamente las últimas voluntades del cardenal, testimonio de cómo las relaciones trasciende el ámbito de lo personal y repercuten en lo artístico y facilitan los intercambios culturales. Ni que decir tiene que introduce un modelo totalmente vanguardistas en la seo primada, pero dada la calidad de la obra y la escasa pericia plástica de los artesanos locales impide generar obras similares, acaso solo hemos de aludir a su estela en

relación con el tratamiento de la figura yacente [fig. 2].

Don Gil de Albornoz por mandato testamentario lega a la catedral toledana *las imágenes de san Eugenio y san Ildefonso, para uso de los altares de San Salvador y de nuestra Señora, dentro del coro*.³⁵ Se notará que la elección no es arbitraria, ambos santos fueron arzobispos de Toledo, predecesores suyos con el cometido ideológico que ello conlleva. Las dos imágenes ilustran precisamente un tipo de obra frecuentemente mencionado en los textos pontificales, las estatuas de un santo portando un relicario. La peana se adorna con el emblema heráldico de don Gil aunque la ausencia del capello cardenalicio la sitúa con anterioridad al nombramiento, su encargo coincide con el viaje que el obispo realiza entre 1342-1343 como embajador de Alfonso XI. Las imágenes son anteriores al tiempo que nos ocupa, pero denota ese espíritu de magnificencia que guía la cultura clerical del momento y sobre todo la importancia de la corte de Aviñón como la marca de la ciudad corrobora.³⁶ Buen ejemplo de esa aristocratización del objeto

³⁴ RECHT, R., *Le croire et le voir. L'art des cathedrales (XIIe-XVe siècle)*, París, Gallimard, 1999, p. 341.

³⁵ BENEYTO PÉREZ, J., *El cardenal Albornoz...*, *op. cit.*, p. 338.

³⁶ TABURET DELAHAYE, E., "L'orfèbrerie ou poinçon d'Avignon au XIV siècle", *Revue de l'Art*, 108, París, 1995, p. 18.

de piedad. De gran interés es la propia exposición de la reliquia en sendos receptáculos de vidrio que actuaban como una vitrina y como una lupa. Se refuerza por tanto el carácter eminentemente visual del relicario, convirtiéndolo en un objeto de contemplación. Hay que pensar que Aviñón en estos momentos se convierte en un centro artístico extraordinario. A su condición de centro creador se añade su condición de centro difusor de influencias. La ciudad francesa, como han señalado Castelnuovo y Ginzburg se convierte *en un lugar de reencuentro de culturas diferentes y a la elaboración de experiencias originales*.³⁷ En este sentido la ciudad papal actúa como un imán para atraer, desde otros focos a los artistas más vanguardistas, pero inmediatamente se transforma en una caja de resonancias que expande los ecos llegados de los centros de donde procedían los artistas. La riqueza de los materiales usados en ambas les confiere una dimensión simbólica intrínseca. Son obras artísticas que le acompañan al cardenal en su vida, denotan un gusto estético y un interés por el objeto precioso, y que en sus últimas voluntades lega de nuevo a la catedral de Toledo para que las contemplen y las veneren los religiosos en el coro [fig. 3].

Otra de las empresas artísticas en las que se implica don Pedro Tenorio es la finalización de la cerca del coro,³⁸ que proporciona un espléndido testimonio de ese viraje de la escultura monumental hacia el interior del edificio religioso que caracteriza la producción más avanzada. Los escudos timbrados del arzobispo proclaman y celebran su participación. Motivos y enseñas privativos del prelado que formulan toda una intervisualización, sabiamente dispuesta por la topografía catedralicia en las obras a él vinculadas, concretan una imagen dinámica y memorial que coincide con el desarrollo de toda una experiencia visual, como ya señalara Camille.³⁹ Fechados hacia 1370, es donde más se acusan los estilemas italianos, se ha vinculado con ecos Andrea Pisano; “sobre todo en los relieves de la Creación y de la historia Adán y Eva, permiten apuntar la presencia de maestros toscanos en Toledo, coincidiendo con la corriente trecentista presente en la pintura de la época.”⁴⁰ La seo primada parece haber sido un campo extraordinariamente fecundo de experiencias y experimentaciones, la cohabitación y comunidad de trabajo entre pintores y escultores facilita un continuo flujo de intercambios que se

³⁷ CASTELNUOVO, E. y GINZBURG, C., “Domination symbolique...”, *op. cit.*, p. 63.

³⁸ Véase FRANCO MATA, Á., “El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo”, *Toletum*, 70, Toledo, Academia de Bellas Artes de Toledo, 1987, pp. 53-160; *eadem*, *Escultura Gótica...*, *op. cit.*; *eadem*, “Relaciones artísticas entre la Haggadah de Sarajevo y la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo”, *Espacio, Tiempo, Forma*, Serie VII, 6, Madrid, Universidad a Distancia, 1993, pp. 65-80; *eadem*, “Aspectos de la escultura...”, *op. cit.*, pp. 50-51; *eadem*, “El coro de la catedral de Toledo”, *Abrente*, 42-43, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2010-2011, pp. 113-165.

³⁹ CAMILLE, M., *El arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 2005, p. 20.

⁴⁰ PÉREZ HIGUERA, M^a T., “Toledo. La catedral”, *op. cit.*, p. 65.

transparenta en la producción plástica, como se abordará más adelante. En principio destaca su amplio programa iconográfico, con un detallado repertorio de ciclos veterotestamentarios. Franco Mata ha formulado una relación entre las escenas y la liturgia de la vigilia pascual, que se ampliaría al tiempo cuaresmal cuyos responsos de la Septuagésima y Cuadragésima están tomados del Génesis y del Éxodo, sin olvidar posibles inspiraciones en dramas litúrgicos o ilustraciones de manuscritos judíos como la *Haggada* de Sarajevo.⁴¹ Sin embargo Pérez Higuera alude a una simple finalidad catequética, narración ordenada y correlativa de los hechos del Antiguo Testamento, en el periodo *ante legem*.⁴² Franco Mata ha resaltado también la relación del programa con la capilla Bautismal, de ser viable insistirá en una lectura litúrgica constituyendo, en ese caso la escultura monumental, el correlato figurativo veterotestamentario en relación con determinadas lecturas y textos que en el ceremonial se recitaban. Por otra parte la coincidencia con fuentes judías, ya reivindicada por la autora anterior, no ha de ser extraña al valor de esa población en la ciudad del Tajo y con su convivencia. A buen seguro ha de vincularse con esa pastoral de frontera a la que antes se hizo alusión, reflejo de las peculiares circunstancias y como referencia al contexto local. Como señalaba Cantera, *todavía no han sido suficientemente analizados los diferentes y complejos aspectos relativos al mundo de la mentalidad y las imágenes*.⁴³ A reforzar la idea concurren la serie de programas monumentales que reflejan una situación análoga, como ha apuntado Brugger para Bourges,⁴⁴ Lahoz para Tudela, Pamplona y Vitoria⁴⁵ y Pereda para la catedral Toledo en un momento más tardío⁴⁶ [fig. 4].

La capilla funeraria del arzobispo Tenorio

Ni que decir tiene que el gran proyecto de don Pedro Tenorio se articula en torno a la promoción de su capilla funeraria, conforme a la importancia que la creación de un ámbito monumental para el reposo final adquiere en esos años.⁴⁷ Dados los problemas de espacio para emplazarla

⁴¹ Véase nota nº 37.

⁴² PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Toledo. La catedral", *op. cit.*, p. 65.

⁴³ CANTERA MONTENEGRO, J., "La imagen del judío en la España Medieval", *Espacio, tiempo y forma, Historia Medieval*, III, Madrid, Universidad a Distancia, 1998, pp. 11-38, espec. p. 12.

⁴⁴ BRUGGER, L., *La façade de Saint Etienne de Bourges. Le Midrash comme fondement du message chrétien*, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'Études de Civilisation Médiévale, 2000.

⁴⁵ LAHOZ, L., "Sobre la incidencia judía...", *op. cit.*

⁴⁶ PEREDA, F., "La puerta de los Leones de la Catedral de Toledo: una interpretación en clave litúrgica y funeraria", en Borgässer, B., Kage, H. y Klein, B., (eds.), *Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Vervuert Iberoamericana, 2006, pp. 155-190.

⁴⁷ Para una primera aproximación véase YARZA LUACES, J., "La capilla funeraria hispana en torno a 1400", en Portela, E. y Núñez Rodríguez, M., *La idea y el sentimiento de la muerte...*, *op. cit.*, I, pp. 67-91.

se ha aducido que vincula la construcción del claustro, su otra gran empresa constructiva, para levantar al fondo su capilla funeraria.⁴⁸ La literatura defiende la caracterización de nave para la crujía que comunica catedral y capilla.⁴⁹ En definitiva se trata de expresar en piedra el poder del promotor.⁵⁰ La actividad artística está puntualmente documentada, iniciada en 1397 será el maestro de la catedral Rodrigo Alonso el responsable de su fábrica. Para principios de 1399 ya estaba ultimada, dado que se celebra la fiesta del titular ese año. En mayo, ya muerto el arzobispo, se encargan los altares. En diciembre de 1399 se coloca el sepulcro⁵¹ [fig. 5].

El proyecto ideado hasta las últimas consecuencias por don Pedro Tenorio articulaba ámbito arquitectónico, sepulcro, retablos, así como las pinturas de la capilla y del claustro, invertidos para desarrollar un programa conjunto donde el mensaje de uno se comple-



Fig. 3. Relicario de San Eugenio, donación del cardenal Albornoz.

⁴⁸ YUSTE, A. y PASSINI, J., "El inicio de la construcción del claustro gótico de la catedral de Toledo", en Huerta, S., Gil Crespo, I., García, S. y Tain, M. (eds.), *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, pp. 1.477-1.488, espec. p. 1.486. La voluntad de construir una capilla funeraria con nave o crujía que la unía a la Catedral, obligó a desplazar un tramo hacia el oeste el claustro, levantar una puerta monumental de acceso a la nave, la puerta de Santa Catalina y realizar la crujía este diferente al resto.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 1.485, la panda de la capilla de San Blas tiene más aspecto de nave de la iglesia que otra cosa, como lo refuerzan el tipo de tracerías y los escudos que lo decoran Tenorio construyó una nave de iglesia a cuya cabecera se enterró.

⁵⁰ Pedro Tenorio unía así dos de los aspectos más importantes de las construcciones góticas; por una parte la voluntad simbólica de dejar una obra que reflejase en este caso la personalidad del arzobispo. Y por la otra la utilización de los recursos constructivos más avanzados de la arquitectura de su tiempo para la conclusión de un proyecto iniciado desde hacia casi dos siglos, aprovechando la oportunidad para situar el mausoleo, que sigue el modelo de qubba, en el emplazamiento más destacado del claustro (*ibidem*, p. 1.486). Sin duda Tenorio construyó el claustro para satisfacer una de las carencias de la catedral, pero en un momento determinado consideró que el segundo gran conjunto arquitectónico de la catedral, que era obra suya, debía organizarse teniendo su panteón el punto de referencia, su vanagloria personal. En aquel momento la nave de itinerancia de la catedral conducía a la capilla de Gil de Albornoz. Tenorio buscaba un efecto similar en relación con el claustro y la articulación con la iglesia. Era una de las pretensiones más queridas de los poderosos del momento el que sus capillas se convirtiesen en foco de atracción de los fieles, para ello no dudaron en recurrir a la monumentalidad y artificio de las mismas, e incluso en conseguir del pontífice beneficios espirituales a quienes lo visitaran (BANGO TORVISO, I. G., "La catedral de Toledo...", *op. cit.*, p. 28).

⁵¹ Perfectamente documentado en SÁNCHEZ PALENCIA, A., "La capilla del arzobispo Tenorio", *Archivo Español de Arte*, 89, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, pp. 27-42; *idem*, "Fundaciones del arzobispo Tenorio: la capilla de San Blas en la catedral de Toledo", *Provincia*, 89, Toledo, 1985; FRANCO MATA, Á., "El arzobispo Pedro Tenorio...", *op. cit.*, p. 73 y ss.; BANGO TORVISO, I. G., "La catedral de Toledo...", *op. cit.*, p. 30.



Fig. 4. Cerca del coro de la catedral de Toledo.



Fig. 5. Claustro y capilla de San Blas, catedral de Toledo.

ta con el otro, respondiendo a un ideario único. Su problema de interpretación radica en ello. Se han realizado algunas correspondencias entre la iconografía arquitectónica, la sepulcral, la pintura mural y la retablística, pero siempre como algo tangencial y esporádico, aunque a mi juicio esas vinculaciones son complementarias e imprescindibles. Precisamente intuyo que de su combinación se deduce el mensaje y las intenciones que guiaron al prelado toledano en la elección de este programa y no otro. El arzobispo construyó una nave de iglesia a cuya cabecera se enterró, en un momento en que todo el claustro giraba en función de la capilla funeraria que el prelado se hizo construir en el ángulo. De modo habitual se enterraban en la sala capitular, sin em-

bargo aquí Tenorio conseguía así a través de la galería una vía directa entre el templo y la puerta que el mismo arzobispo había abierto en la catedral.⁵² Si esto lo podemos deducir de la lógica de la disposición arquitectónica, la decoración mural lo confirma sin duda alguna. Todas las paredes perimetrales del claustro reproducían un amplio programa iconográfico que fue pintado en función del significado de la capilla y del claustro y que tenía en ella principio y fin.⁵³ Nada extraño que así sea, dado que el patronazgo artístico medieval se centra con preferencia en el encargo funerario, pues *la vida espiritual del Antiguo Régimen giraba en torno a la expectación de la muerte*.⁵⁴

El sarcófago presidía la capilla, de hecho se convierte en el foco visual que atrae la atención del espectador. La imagen tumbal retrata al arzobispo vestido de etiqueta como corresponde a la caracterización de las grandes dignidades. Por otro lado es preciso recordar que el motivo fundamental de toda tumba es expresar la fe en la salvación del difunto. El sepulcro se concibe como una celebración soteriológica, pues *cualquier efigie funeraria de este periodo expresa la memoria del difunto en una dimensión soteriológica: la salvación de su persona en la restauración final de la resurrección de su cuerpo*.⁵⁵ La composición de la yacija resulta peculiar, es el único ejemplar del taller donde se apuesta por un doble friso, en la parte inferior se amuebla con escudos entre medallones que constituyen en el sentido literal y metafórico la base sobre la que descansa don Pedro. Esa proliferación del motivo heráldico se completa también en el segundo cuerpo, donde los emblemas flanquean el proyecto figurativo. La exaltación del blasón y su reiteración corresponde a un horizonte artístico ligado a la estética musulmana que trasciende a lo mudéjar. Y aunque escudos se verán en otras obras de taller, la combinación señalada es privativa del sepulcro de Tenorio, en ninguna otra producción se va a dar con tal insistencia. Además, en su caso se combina con la figuración heráldica reiterativa en la propia capilla, timbrada en las puertas de acceso al ámbito fúnebre y a la iglesia y por todo el recinto claustral, especialmente en la crujía que comunica con la catedral. En efecto el repertorio emblemático formula una intervisualidad desplegada por la topografía claustral para celebrar la figura del arzobispo, publicitar-

⁵² *Ibidem*, p. 28.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ PEREDA, F., "Mencía de Mendoza († 1500), mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del Siglo XV", en Alonso, B., Carlos, M. C. de y Pereda, F. (eds.), *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV y XVII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, p. 42.

⁵⁵ PEREDA, F., "El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, la imaginación escatológica (observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Media Moderna)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIII, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2001, pp. 53-85, espec. p. 57.

la y perpetuar la memoria del que ha convertido la sede de Toledo en la catedral primada usurpando el protagonismo desempeñado por Burgos. El programa figurativo del sepulcro adopta un apostolado, en perfecta sintonía con la labor pastoral de don Pedro. Actúan de peanas leones antropófagos, relacionados con las metáforas comestibles tan habituales en las lecturas soteriológicas [fig. 6].

La tumba monumental la ejecuta Ferrand González como su firma timbrada proclama y confirman la documentación y las cuentas. Se rompe, en efecto, con la anonimidad habitual de la práctica escultórica y asistimos a uno de los primeros trabajos de ese taller, cuya actividad jalona la producción funeraria y monumental de la propia catedral para irradiar a otras zonas de la Corona de Castilla.⁵⁶ Pérez Higuera considera al taller toledano como un ejemplo del gótico internacional en la corte de los Trastámaras. Tenemos una nómina detallada los artistas gracias a los libros de fábrica que proporcionan una idea más exacta de la organización de los talleres.⁵⁷ Se asiste a un substancial giro, se trasmuta el alcance del artista itinerante y se concreta un foco artístico a donde recurren los distintos promotores para realizar sus encargos y empeños funerarios, buen ejemplo de los cambios en la práctica artística en ese fin de siglo.

Un valor extraordinario tiene el proyecto pictórico que decora la capilla donde la influencia italiana es incuestionable.⁵⁸ El carácter internacional es asumido por el arzobispo cuya estancia en Francia e Italia supuso aires artísticos nuevos en la sede toledana.⁵⁹ De hecho algunos modos vigentes en la escultura se han imputado a la influencia italiana y la moda del gótico internacional. No sabemos si acompañando a los artistas italianos se encuentra un lapicida oriundo o si por el contrario con la documentada llegada de pintores estos traen modelos y cartones, buen ejemplo de los préstamos y las interconexiones entre ambas producciones, idea que parece más verosímil. Por otro lado la historiografía no se pone de acuerdo al calibrar el alcance italiano de la escultura, para unos son simples ecos de la pintura⁶⁰ y otros piensan en aires directos. La calidad ejecutiva dista mucho

⁵⁶ Teresa Pérez Higuera es la primera que formula la actividad del taller véase PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)", *Boletín seminario de estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLIV, 1978, pp. 129-140.

⁵⁷ *Eadem*, "Toledo. La catedral", *op. cit.*, p. 43.

⁵⁸ Para una primera aproximación vid PIQUERO LÓPEZ, B., *La pintura gótica toledana anterior a 1450. El Trecento*, Toledo, Diputación de Toledo, 1984, I, pp. 74, y ss; *idem*, *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Madrid, 1992, espec. p. 6 y ss.

⁵⁹ FRANCO MATA, Á., "El arzobispo Pedro Tenorio...", *op. cit.*, p. 77.

⁶⁰ El profesor Bango ha llegado a afirmar: *gracias a las investigaciones de Pérez Higuera en el campo de la escultura nos encontramos con una larga serie de nombres perfectamente acorde con la gran actividad que se realiza. Maestro Luys, Pedro Rodríguez Ferrand González. Sin embargo la cantidad de obra no representa una gran renovación temática ni plástica. Estos artistas, de técnica muy limitada, de ambiciones plásticas cortas y*



Fig. 6. Capilla de San Blas y sepulcros de Pedro Tenorio y Arias de Balboa.

de lo que se está haciendo en Italia, y el uso de modas y vestidos italianos bien puede ser un trasvase de las fórmulas pictóricas. En ese carácter local también insiste el propio nombre del artista que firma el sepulcro. De todos modos, la calidad efectiva del taller diverge en las distintas obras de su catálogo, incluso, en encargos de un mismo promotor se notan acusadas diferencias, como sucede en la promoción del canciller Ayala. Esas semejanzas evidentes en la práctica del obrador apostillan la iniciativa del patrón, a buen seguro éste debido a su cultura visual y libraria elige unas determinadas formas y formatos, que afecta tanto a su contenido como a su expresión, denotando la solución peculiar y personal que imprime a su encargo y enfatizando la decisión del promotor en el resultado final, como se verá luego.

Amueblaba la pared oriental un retablo dedicado a San Blas, detallando su hagiografía, junto a la imagen del titular figuraba la representación del arzobispo Tenorio orante. La doble presencia del obispo fijada en la capilla, coincide con lo habitual como ha señalado Bialostoki: *la tradición*

muy ancladas en la tradición, apenas realizan con corrección obras de carácter funerario y relieves para adosar a muros de capillas, coro y presbiterio.. Las supuestas formas italianas detectadas por algunos especialistas no son algo sentido, sino simples ecos lejanos de copias, posiblemente de dibujos que le sirvieron de modelo (BANGO TORVISO, I. G., "La catedral de Toledo...", *op. cit.*, p. 27).

exigía que encima de ellas —se refiere a la estatua yacente—, *o al menos cerca, se colocara otra imagen de los mismos personajes, rezando por la salvación de sus almas*.⁶¹ Notable interés alcanza la monumental Crucifixión que a buen seguro se invierte en la salvación del arzobispo.⁶² Sabemos de la existencia de un retablo dedicado a San Eugenio, elegido por su condición de predecesor en la diócesis de Toledo. Se notará que los titulares de los respectivos retablos son santos obispos, presumiblemente con la intención de proclamarse heredero o incluso hasta evocar una hagiósimbiosis. En la misma sintonía se explica el protagonismo que san Pedro y san Pablo, como cabezas del apostolado, adquieren en las pinturas.

Precisamente al lado del sarcófago del arzobispo Pedro Tenorio se encuentra el de don Vicente Arias de Balboa, obispo de Plasencia, directamente relacionado con el arzobispo, del que fue capellán, lo que explica su presencia. Exhibe un modelo similar de yacente, que dilucida la comunidad de presupuestos ideológicos y de autoría. La yacija siguiendo la plantilla prototípica acoge santos y en la cabecera aparece una santa, presumiblemente vinculada a la devoción particular del obispo. El conjunto queda en cierto modo relegado por el del fundador, cuyo monumento más alto y más próximo a la entrada es el primero en visualizarse, incluso es visible desde el exterior, en sintonía con su condición de patrón [fig. 7].

La portada de la capilla apuesta por una escenografía sencilla. Su tipología se ha vinculado con modelos de raigambre musulmana y se ha aducido la falta de programa iconográfico.⁶³ Sin embargo el perfil coincide con formatos de portadas monumentales del gótico europeo y el programa iconográfico está más acorde con su tiempo. La Anunciación —talla y policromía de Ferrand González⁶⁴— alojada en las jambas insiste en la lectura eclesiológica adecuada para un recinto episcopal. Figuras con cartelas, actúan de peanas siguiendo modelos frecuente en el ámbito europeo. La profusión del motivo heráldico se ha relacionado con el alcance en la decoración mudéjar, buen ejemplo de esa simbiosis en el arte toledano, *motivos que son a menudo la simple transposición en piedra de las formas empleadas en las yeserías mudéjares*⁶⁵ [fig. 8].

Completa el conjunto la portada de Santa Catalina acceso del claustro a la catedral. La advocación coincide con una profunda devoción del arzobispo a la santa de Alejandría. La insistencia en la figuración del escudo

⁶¹ BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*, Madrid, Istmo, 1998, p. 56.

⁶² No es este el momento de hacer un estudio conjunto del proyecto de don Pedro Tenorio, pero su verdadera explicación se alcanza en un esfuerzo de contextualización e interrelación de todas las artes que integran el conjunto.

⁶³ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Toledo. La catedral", *op. cit.*, p. 52.

⁶⁴ Sobre los pagos véase FRANCO MATA, Á., "El arzobispo Pedro Tenorio...", *op. cit.*, p. 85.

⁶⁵ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Toledo. La catedral", *op. cit.*, p. 52.

parece seguir un modelo iniciado en Burgos, si bien el tiempo trascurrido potencia el alcance decorativo e insiste en esa intervisualidad que afecta a todas las empresas de Tenorio. En las jambas figura Jeremías —que Duran y Ainaud la vinculaba con David e Isaías de la puerta del Claustro de Burgos⁶⁶— si bien el toledano es más avanzado, amuebla el lado contrario una reina, probablemente una santa. Y desde el parteluz la titular manifiesta un horizonte artístico diferente al de sus compañeras [fig. 9].

En el claustro se concreta un tipo de portada que contará con vigencia en la práctica monumental, dado que se observa la repetición del formato en Talavera de la Reina y Guadalupe como ya apuntó Pérez Higuera, en cierto modo empresas vinculadas al arzobispo toledano⁶⁷. En su valoración planea cierta incertidumbre entre etiquetar a Toledo como foco creador o, por el contrario, limitar su vigencia, dada su proyección a empresas relacionadas con el prelado. De todos modos, *se recurre a formas decorativas de tradición islámica, motivos vegetales y heráldicos sometidos a organizaciones geométricas —son especialmente característicos los escudos dentro de círculos lobulados— constituyen un repertorio adecuado tanto para la ornamentación monumental como aplicados a sepulcros y otras obras escultóricas.*⁶⁸

Dada la condición eminentemente interior de las portadas monumentales en la catedral de Toledo se ha defendido su carácter cerrado y una cierta ascendencia de la arquitectura islámica.⁶⁹ Si bien habrá de plantearse si ello responde a una notación musulmana o si por el contrario repite modelos habituales en la práctica occidental de su tiempo, por ejemplo en la catedral de Pamplona sucede lo mismo.⁷⁰ Toda vez que en estos momentos se constata un proceso de desplazamiento de las imágenes. En otras ocasiones reservadas a las fachadas las esculturas se concentran ahora en el interior del edificio, en los coros y después en los altares.⁷¹

En torno a la difusión del taller de Ferrand González

Además del artista titular del taller la documentación añade otros nombres como Pero Rodríguez o el maestro Luys pero dada la comunidad y la imposibilidad de diferenciar la parte de cada uno, Pérez Higuera pro-

⁶⁶ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., *Escultura gótica*, en *Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, Plus ultra, 1956, p. 140.

⁶⁷ PÉREZ HIGUERA, M^a T., “Toledo. La catedral”, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ MARTÍNEZ ÁLAVA, C., “La escultura”, en *La catedral de Pamplona 1394-1994*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1995, pp. 274-340.

⁷¹ CHATELET, A. y RECHT, R., *Le monde gothique. Autome et Renouveau, 1380-1500*, París, Gallimard, 1988, p. 76.



Fig. 7. Sepulcros de la capilla de San Blas.



Fig. 8. Portada de San Blas, claustro de la catedral de Toledo.

pone agrupar la producción como trabajo de un equipo que pudo estar dirigido por el propio Ferrand González y cuya actividad se registra entre 1380-1410, período al que pueden adscribirse una serie de sepulcros realizados en Toledo,⁷² que se encuentran dispersos por la geografía de Castilla, caracterizada por la reiteración de un mismo modelo que consolida la personalidad del taller.

Una de las fallas de su estudio es el no haber reparado en los respectivos proyectos iconográficos donde se advierten las diferencias más significativas en la producción, a buen seguro debido a la incidencia de los promotores.⁷³ En ese sentido un caso extraordinario proporciona el sepulcro de López de Ayala. Su proyecto figurativo inaugura la presencia de virtudes en un programa funerario hispano. Compuesto por la Justicia y la Piedad, precisamente los dos ideales que articulan el pensamiento del cronista. Personajes del Antiguo Testamento: Moisés, Job, Salomón, David, Daniel, Isaías y algunos neotestamentarios como San Pablo o el propio Cristo. Figuras que redoblan la idea de virtud; así, la paciencia en Job, la sabiduría y la justicia en Salomón, la humildad en David, se han de tomar

⁷² PÉREZ HIGUERA, M^a T., "La escultura", *op. cit.*, p. 43, quien incluye el citado de don Pedro Tenorio y don Vicente Arias de Balboa en la misma capilla de San Blas, las cuatro yacentes reales el de Enrique II, el de Enrique III, el de doña Juana Manuel y de doña Catalina de Lancaster, el de don Juan Ajofrín en el convento de santo Domingo el Antiguo, el de don Pedro Suárez de Toledo en el museo Marés procedente de santa Isabel de los Reyes, de doña María Orozco en San Pedro Mártir, y el de un obispo, posiblemente el de Juan de Illescas, en Santa Clara la Real, junto con los encargos fuera de la zona, como los del canciller Ayala y su familia en Quejana Álava, los de Pérez Guzmán en la capilla de San Andrés de de la catedral de Sevilla, el de don Coervo Suárez de Figueroa en la capilla de la Universidad de Sevilla y otros miembros de la familia Figueroa y López de Córdoba en Écija (Sevilla), el del Obispo Diego de Roelas en la catedral de Ávila.

⁷³ La extensión del trabajo nos exime de abordar los diferentes casos, solo nos centraremos en el proyecto del canciller Ayala, dado que ya había centrado nuestra atención. Del ejemplo de Diego de Roelas se ha ocupado CABALLERO ESCAMILLA, S., "El sepulcro del obispo Diego de las Roelas: el monumento y su espacio funerario en la catedral de Ávila", en Vélez Chaurri, J., Echevarría Goñi, J. y Martínez de Salinas Ocio, F. (eds.), *Estudios de la Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 71-83.

en una acepción de fuerza moral. En el resto se adopta su imagen genérica, se reconocen la Fortaleza, la Caridad, la Piedad y la Esperanza.⁷⁴ Especial interés reviste la presencia de dos vicios,⁷⁵ presuntamente el orgullo y la soberbia que, dispuestos al lado de la Fe, insisten en los problemas que asolan a la Iglesia y denotan la postura y la intervención del propio Canciller. La inclusión de las alegorías conecta con la cultura figurativa de raigambre italiana. Las virtudes se fijan con un sentido escatológico, en tanto en cuanto que su práctica es el pasaje al más allá y conlleva la Gloria Eterna. El ejercicio de la virtud se requiere como vehículo para llegar a la Jerusalén Celeste. En buena lógica canta la *virtus* de don Pedro, que dispuesta en el sepulcro facilita y explica la irrupción de don Pedro en la *Urbs Coeli*, fijada en el retablo [fig. 10].

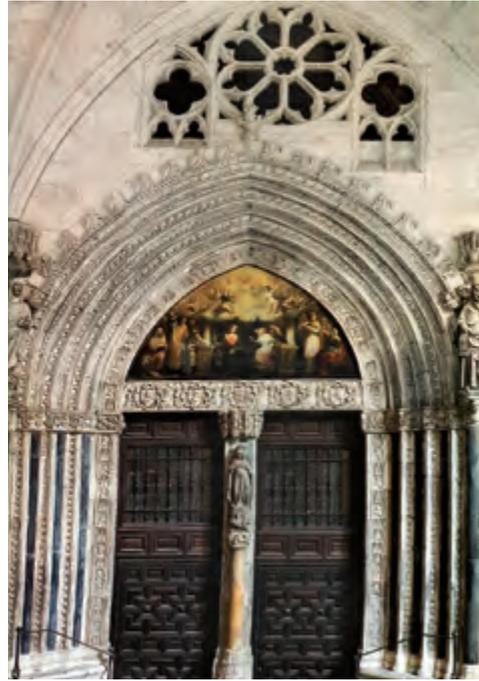


Fig. 9. Portada de San Catalina, claustro de la catedral de Toledo.

Como desveló Pérez Higuera el sarcófago se ejecuta en el taller de Ferrand González.⁷⁶ El obrador dedicado a satisfacer la demanda funeraria, cuya actividad se materializa en un copioso catálogo de obras, ubicado en uno de los centros artísticos más activos del momento. Su producción adquiere amplia difusión, sus obras se localizan en diversas zonas de la geografía peninsular, más o menos próximas al centro; se documentan piezas en Ávila,⁷⁷ en Sevilla,⁷⁸ en Guadalupe, además de Toledo. Las alavesas constituyen los ejemplares más alejados geográficamente. El sepulcro debió de

⁷⁴ Una relación de los textos del Canciller y su correlación con las imágenes fijadas en la yacija en LAHOZ, L., *Escultura funeraria gótica en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Alava, 1996, pp. 169-178.

⁷⁵ Para una primera aproximación al significado y figuración de los vicios véase CASAGRANDE, C. y VECCHIO, S., *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Turín, 2000.

⁷⁶ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Ferrand González...", *op. cit.*, p. 138.

⁷⁷ Para el caso de Ávila véase CABALLERO ESCAMILLA, S., *Escultura funeraria gótica en la catedral de Ávila*, Ávila, Fundación Gran Duque de Alba, 2005, p. 142 y ss.; *idem*, "El sepulcro del obispo Diego de las Roelas...", *op. cit.*, pp. 71-83.

⁷⁸ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "La primitiva escultura funeraria gótica en Sevilla: La capilla Real y el sepulcro de Guzmán el Bueno", *Archivo Español de Arte*, 270, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, pp. 111-129.

traerse una vez realizado, su llegada no determina cambio alguno en la producción local, ni tan siquiera alguna estela, ni inmediata, ni a largo plazo. Don Pedro por sus documentadas y habituales estancias debía de conocer perfectamente la realidad artística de la ciudad del Tajo, lo que explica sin problemas el encargo de su monumento funerario. A la calidad artística, que obviamente la tuvo (piénsese que en su momento supone el más notable taller funerario existente) se suma la categoría social de los demandantes, todos integrantes de la cúspide social de la España de fines del XIV, que en buena lógica dilucida su alcance. Precisamente en su seno se ejecutan los sepulcros de las personalidades laicas y religiosas más sobresalientes y con mayor poder y proyección del momento [fig. 11].

Las acusadas asonancias italianas indican la participación de un maestro de esa procedencia, desde luego la llegada de modelos mediterráneos para sus plantillas no ofrece duda.⁷⁹ Una tradición clásica bien definida informa de la caracterización de las virtudes, cuya gestación no se entiende sin ese tamiz italiano, diríase herederas directas. Tanto en la iconografía como en su ejecución remiten a formas del Trecento. Su integración y ejecución en Toledo explica esos ecos sin problemas. El artífice del sepulcro trabaja en la capilla de San Blas como se ha dicho, ámbito catedralicio toledano donde más se acusan las influencias alpinas en las pinturas que decoran los muros del recinto funerario. Precisamente en esa capilla de San Blas trabaja Starnina. La llegada y la presencia de estos artistas mediterráneos suponen uno de los cauces para la penetración, recepción y asunción de influencias italianas, preferentemente de origen florentino. Se establecen en Toledo, en torno a su catedral y con plena vigencia en los años finales del siglo XIV que difunden el estilo.⁸⁰ Constituye un magnífico ejemplo del viaje del artista como elemento indispensable para implantar otras influencias. Como ha subrayado la profesora Español *el desembarco de las novedades se produjo con la llegada de artífices formados en los centros punteros*.⁸¹

Blanca Piquero sugiere la posibilidad de que el pintor Starnina viniese acompañado de algún compatriota suyo.⁸² En efecto, la fuerte raigambre italiana de los medallones es incuestionable tanto en el fondo como en la forma, lo que hace sospechar la posibilidad de un lapicida que, acompañando a esos pintores latinos, se empleara esculpiendo los relieves de la yacija ayalina. Sus formas y estilemas no se repiten en otros modelos

⁷⁹ Ya en 1993 reivindicamos esa condición italiana como uno de los elementos privativos del conjunto. Véase LAHOZ, L., "La capilla funeraria del canciller Ayala. Sus relaciones con Italia", *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, LIII, Zaragoza, 1993, pp. 71-112.

⁸⁰ PIQUERO LÓPEZ, B., *Influencia italiana...*, op. cit., p. 4.

⁸¹ ESPAÑOL BERTRAN, F., "La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)", *Cuadernos de Cemyr*, 5, 1997, p. 90.

⁸² PIQUERO LÓPEZ, B., *Influencia italiana...*, op. cit., p. 8.

del momento, o al menos nosotros no las hemos encontrado, ni siquiera se detecta similitud en la producción del taller que hace suponer en una presencia esporádica. Aunque también puede pensarse en la llegada de modelos y bocetos dibujados, más habituales de lo que comúnmente se reconoce, dibujos que facilitan el formato de las caracterizaciones plásticas, cuyo escultor los trabajase a partir de la plantilla gráfica. De todos modos la similitud de las virtudes talladas con la imagen de Santa Elena en un medallón de la capilla de San Blas es más que evidente. La inexistencia de documentación mantiene la idea en su nivel de hipótesis. De lo que no cabe duda es que el esquema compositivo es de raigambre clásica, facilitado, bien mediante un artista de ese origen, bien mediante plantillas, planteando el problema de la transmisión de modelos.

No se ha valorado suficientemente la contribución de los bocetos y plantillas como medio para explicar influencias y el papel que jugaron en la realización de las obras de arte. Estos relieves del sepulcro alavés nos proporcionan un magnífico ejemplo para reflexionar sobre ello. Incluso la propia iconografía seguida y fijada es la habitual del país alpino, lo que deriva la argumentación por otros cauces, con ellos llega no sólo una manera de hacer, sino también las propias iconografías y los esquemas compositivos. La condición de *unicum* dentro de la producción del taller —y nos referimos tanto al contenido como a su expresión— está concediendo protagonismo al Canciller en su elección. En buena lógica, si hubiese sido lo común, tipos similares amueblarían los otros sarcófagos; por el contrario, la exclusiva presencia en el sepulcro ayalino viene a vincularlo a la cultura visual y figurativa de don Pedro, quien está detrás de su elección, como también había estado detrás del programa iconográfico, que solo con una cultura tan amplia como la suya puede entenderse.⁸³ E incluso tal vez esa raigambre italiana pueda venir sugerida y reforzada por el conocimiento que el canciller tenía de lo italiano a través de sus documentadas estancias en Aviñón, que explican su singularidad en toda la producción del taller.

De todos modos, la rabiosa novedad que exhibe el conjunto funerario ayalino solo se explica pensando en la alta cultura del promotor. Su alcance radica en llevar la iniciativa de fijar en el sepulcro del noble tales contenidos; nos ofrece uno de los primeros ejemplos, si no el primero, donde figuran las virtudes en el ámbito hispano. Todas las virtudes fijadas aquí aparecen en el “Rimado” y pueden estar en relación con la literatura especular de la época, que sin duda el cronista conocía donde un buen go-

⁸³Nos hemos ocupado de ello en LAHOZ, L., “De palacios y panteones. El conjunto monumental de Quejana: imagen visual de los Ayala”, en López de Ullivarri, F., *Canciller Ayala*, (Catálogo de la exposición), Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 57-91.



Fig. 10. Virtud, sepulcro del cancellor Ayala, monasterio de Quejana.



Fig. 11. La Fe, sepulcro del cancellor Ayala, monasterio de Quejana.

bernante se equipara a un hombre virtuoso. En el programa sobresale el avance conceptual, en detrimento de lo narrativo propio del momento, que se debe a que el mismo canciller lo dictó, basado en su formación humanística, acaso una de la más —sino la más— completa de la España del siglo XIV.⁸⁴ Sin duda López de Ayala mediatiza y manipula hasta las máximas consecuencias el programa, aun sin olvidar su ejecución, para proyectar una idea benevolente, invierte toda la producción artística como una operación de buena imagen. Pues, como ha señalado para otros casos el profesor Moralejo, *se trata por tanto de imágenes materializadas en obras de arte; de imágenes como transferencias poética y de la imagen en cuanto a representación mental y proyección social.*⁸⁵ En el caso del noble ayalés su expresión llega a sus máximas expectativas y consecuencias.

A esa misma empresa del Canciller también ha de adscribirse el encargo del sarcófago de sus padres, en su origen presidiendo la capilla mayor de la iglesia del convento. El conjunto tipológico ofrecía similitudes estrechas con la del hijo. Desarrollaba un modelo de sepulcro doble. Don Fernán luce la indumentaria de caballero laico, acompañado de la espada y guantes, siendo el único caso del taller que exhibe dicha vestimenta. Hay que tener en cuenta que *la indumentaria fue un distintivo de clase y según lo confirman numerosos textos contemporáneos se la consideró imbuida, además, de un profundo valor simbólico.*⁸⁶ A su lado, su esposa doña Elvira de Ceballos propone un modelo análogo al de la nuera, que subraya ese tono pietista como la inscripción *AVE-MARIA* en las bocamangas de su indumentaria pregona. En la parte de los pies perdura todavía la inscripción *toletum* que posibilitó la filiación del conjunto; vendría a ser una marca del taller, tes-



Fig. 12. Yacente de don Fernán Pérez de Ayala, monasterio de Quejana.

⁸⁴ Una revisión reciente en MITRE FERNÁNDEZ, E., “Tradición e innovación en la obra cronística del canciller Ayala”, *La España medieval*, 19, Madrid, Universidad Complutense, 1996, pp. 51-75.

⁸⁵ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “La iconografía en el reino de León (1157-1230)”, en *Alfonso VIII y su época*, II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campóo, Fundación Santa María la Real, 1990, p. 139.

⁸⁶ ESPAÑOL BERTRÁN, F., “*Sicut ut decet*. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval”, en Aurel, J. y Pavón, J. (eds.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, Eunsa, Universidad de Navarra, 2002, p. 140.

timonio de su origen. Hoy solo restan las figuras tumbales y para la yacija perdida se adoptó un apostolado y en las esquinas debieron de figurar ángeles ceroferrarios haciendo alusión a la liturgia celeste. El padre luce la indumentaria civil, en unos momentos donde la elección de indumentaria es distintivo elocuente. De hecho, la opción de esa vestimenta ha de tomarse como una iniciativa de don Pedro, proporcionándonos un ejemplo de cómo el promotor puede incidir para modificar los formatos del taller, en toda la producción funeraria de Ferrand González ningún yacente exhibe este formato, se prefiere un tipo más trasnochados, pero cuya intención está imbuida de un alto cometido ideológico, quedar el hijo como la cabeza del linaje, se notará que es don Pedro quien queda como caballero del linaje, luciendo la indumentaria militar. Se podría hablar en este sentido de una manipulación de la historia a través de las formas artísticas.⁸⁷ Sin embargo, es el propio literato quien encarga el sepulcro paterno, donde se adivina un cierto sentimiento de respeto para proporcionar a sus antecesores una sepultura monumental, acorde con su categoría. Buen ejemplo de esa implicación del promotor en la realización de las obras artísticas y hasta condicionando los modos del taller [fig. 12].

Además de la dispersión de obras del taller por un área tan amplia, su influencia se deja sentir en otras obras de la catedral. Pérez Higuera vincula al mismo obrador *la terminación de la cerca del trascoro con gran parte de las escenas de Moisés, portada de Santa Catalina y capiteles de la galería norte, oeste y meridional del claustro, relieves en el muro exterior de la capilla de los Reyes Nuevos y decoración de la llamada costanera de Santa Lucía. En todas estas obras se reconoce el mismo repertorio ornamental utilizado en los sepulcros donde la decoración heráldica se mezclan con motivos vegetales naturalistas y de raíz mudéjar, mientras que las figuras acusan la influencia del gótico internacional, desde los detalles de la indumentaria siguiendo la moda de hacia 1400 a la incorporación de temas de juego y escenas de corte, figuras de pajes y doncellas, temática que sorprende por tratarse de obras de ámbito religioso.*⁸⁸

La apuesta de un panteón real: la capilla de los reyes nuevos

La fundación por Enrique II, en 1374, de la capilla de los Reyes Nuevos en la catedral de Toledo está plagada de significado, se trata de materializar el panteón de los nuevos Trastámara. Monumentalizar el recinto funerario de la nueva rama es el cometido de la empresa, la cercanía a los reyes ante-

⁸⁷ Actitud ya constatada para otros casos, véase *ibidem*, p. 113.

⁸⁸ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "La escultura", *op. cit.*, p. 43.

riores y sobre todo la proximidad al pilar de la decensión, que, convertida en una reliquia de contacto, vendría a protegerlos,⁸⁹ deciden en el proyecto. La escenografía retablistica insiste en la idea, de los cuatros muebles litúrgicos, en dos figuraban el milagro de la imposición de la Casulla, otro la Asunción, ligado al fervor mariano y la titularidad de la catedral y un último bajo la protección de Santiago. Los cuatro sarcófagos exentos presidían la capilla, de los que hoy solo restan los yacentes acogidos en hornacinas renacentistas por la intervención del arzobispo Tavera. Las estatuas tumbales de Enrique II y su esposa doña Juana Manuel dispuestas en el lado de la epístola y Enrique III y Catalina de Lancaster en el del evangelio. Pérez Higuera por algunos restos encontrados ha defendido la existencia de figuras entre arquerías, al menos para la de Enrique III, subrayando su excepcionalidad en el horizonte figurativo toledano, por la epigrafiá timbrada en las almohadas imputa a Pedro Rodríguez la de doña Juana Manuel y al Maestro Luys el de Enrique III y el de Catalina de Lancaster. Sin embargo, en base a un análisis estilístico las supone obras de colaboración, atribuyéndose a ese estilo y taller funerario que domina la producción de la catedral hacia 1400.⁹⁰ Para algunos autores tanto la escultura monumental como la funeraria responden a esquemas muy convencionales.⁹¹ La autora citada ya sugería ciertas asonancias con el Gótico europeo, para llegar a defender la ascendencia del Gótico perpendicular inglés ligado a la presencia de Catalina de Lancaster que intervino muy directamente en la terminación de la capilla de los reyes nuevos y en los sepulcros.⁹² Además, el recurso a la techumbre mudéjar para la capilla jalona el fin de la ascendencia del gótico francés e inaugura el llamado *gótico toledano*.⁹³

La venida de Catalina de Lancaster expone un buen testimonio de cómo con la llegada de ciertas personalidades, obviamente pertenecientes a la cúspide social, educadas en otra cultura visual y distinto horizonte artístico favorece la recepción y asunción de esas novedades en su nuevo ámbito de acogida cuya intensidad depende de los casos.⁹⁴ En la misma lí-

⁸⁹ FRANCO MATA, Á., "Arquitecturas de Toledo. El periodo gótico", en Peris Sánchez, D., *Arquitecturas de Toledo. Del periodo romano al gótico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991, vol. I, pp. 409-537, espec. p. 469.

⁹⁰ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Los sepulcros de los Reyes Nuevos (catedral de Toledo)", *Tekne*, 1, Madrid, 1985, pp. 131-139; *eadem*, "Toledo. La catedral", *op. cit.*, p. 93.

⁹¹ BANGO TORVISO, I. G., "La catedral de Toledo...", *op. cit.*, p. 28.

⁹² PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Toledo. La catedral", *op. cit.*, p. 53.

⁹³ *Ibidem*, pp. 25 y 26.

⁹⁴ Precisamente la reina doña Catalina de Lancaster está detrás de la obra de Santa María de Nieva y es notable como algunos de los capiteles del claustro recuerdan modelos de los toledanos. Precisamente ese protagonismo de la reina puede explicar las transferencias. Por problemas de espacio no hemos podido ocuparnos de este aspecto. Para una primera aproximación al conjunto véase CABALLERO ESCAMILLA, S., "Palacios y conventos a finales de la Edad Media: la reina Catalina de Lancaster y Santa María la Real de Nieva", en *IV Jornadas de Arte Medieval*, (en prensa).

nea un efecto extraordinario debió gozar el regalo artístico, cuyo impacto también es variable.

Procedente de la capilla de los Reyes Nuevos, el museo de la sacristía custodia una pequeña Virgen enseñando a leer al niño, conocida como santa Anita, probablemente por contener una reliquia de la Madre de María. Es una pieza de orfebrería de oro, esmaltes, zafiros y perlas. Para Pérez Higuera *muestra del gótico internacional y una prueba más de la importancia del estilo 1400 alcanzó en la corte de los Trastámara*.⁹⁵ El revestimiento con esmaltes blancos opacos y transparentes que refuerzan las irisaciones de las joyas, técnica de reciente invención, sigue los modelos típicos de la corte de París. En su origen formó parte de la colección del Duque de Berry.⁹⁶ Constituye un obsequio del célebre coleccionista a doña Leonor de Trastámara, casada con Carlos III el noble, cuyas magníficas relaciones con la corte francesa y la frecuencia del regalo artístico explica la llegada. Se había imputado a la propia reina navarra su donación a la capilla de los Reyes Nuevos por la condición de panteón de su linaje. Sin embargo, Domenge⁹⁷ ha demostrado que el periplo es otro, doña Leonor la lega a su sobrino el rey de Aragón —el protagonista del compromiso de Caspe—. Además de la devoción mariana de don Fernando debieron pesar presumiblemente *razones de propaganda y legitimación, estrategias políticas y compromisos implícitos de la corte, cuyas iniciativas en rodearse de objetos de lujo responde al interés de exhibirse con la opulencia y el fasto de su rango*.⁹⁸ Se desconoce si dadas las estrechas relaciones de don Fernando con la catedral primada le llevan a donarla a la capilla real, *es conocida su munificencia artística con la Seo y su influencia sobre la misma, que llegaba hasta el punto de colocar a sus incondicionales en la mitra toledana*⁹⁹ o si por el contrario su ingreso es posterior. En su caso testifica precisamente que *es en esta época cuando se afirma una concepción estética de la obra de arte, un gusto por el objeto precioso y por la acumulación de riquezas, además del valor devocional*.¹⁰⁰ De todos modos la existencia de la reliquia refuerza todavía más su valor, formula un espléndido ejemplo de esa *privatización de la piedad a través de la aristocratización del objeto de lujo, un fenómeno muy habitual en las cortes europeas*¹⁰¹ [fig. 13].

⁹⁵ PÉREZ HIGUERA, M^a T., “La escultura”, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁶ KOVACS, E., “Problèmes de style autour de 1400”, *Revue de l'Art*, 28, París, 1975, pp. 27-28.

⁹⁷ DOMENGE I MESQUIDA, J., “Regalos suntuarios: Jean de Berry y la realeza hispana”, en Cosmen Alonso, C., Herráez Ortega, M^a V. y Gómez Pellón, M. (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 343-363, espec. pp. 345-348.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ RECHT, R., “La carrière européenne des sculpteurs de la fin du Moyen Age”, en AA. VV., *Le gran atelier. Chemins de l'art en Europe V-XVII siècles*, Brujas, 2007, p. 166.

¹⁰¹ Como ya apuntará PEREDA, F., “Mencía de Mendoza...”, *op. cit.*, p. 82.

La generosidad del duque de Berry con la monarquía hispana no se limita al caso anterior, se completa con otro testimonio de la Virgen con el Niño, que en su día fue de Catalina de Lancaster para integrar posteriormente el tesoro sagrado de la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos, como ya identificara Gaborit-Chopin.¹⁰² Los cambios de dueño reflejan su tránsito, a su significado devocional se suma su valor económico, sabemos de su uso como dote, incluso en momentos se llega hasta deshacerlas, que explica la desaparición de muchas. Se trata de una imagen negra que manifiesta perfectamente ese gusto de la clientela de fines del siglo XIV por los objetos más lujosos y la habilidad de los artistas en convertirlas en refinadas obras maestras.

Enlaza con la producción suntuaria de París del Trecentos. Sentada en un magnífico trono, se ha equiparado a modelos usados en la miniatura. El material en el que está hecha, los inventarios del siglo XVI lo identifican con nicle, similar al ónice y al ágata, que nos da idea de ese gusto por materiales extraños y lujosos. Incluso se ha apuntado si algunas de las piedras preciosas no fueran añadidos de los Condestables.¹⁰³ Desde luego los nuevos propietarios intervienen en ella, le añaden el cordón reflejo de la plena sintonía del matrimonio con la piedad franciscana y la convierten en un portapaz. En su caso nos proporciona un extraordinario testimonio de la aristocratización de la pieza de devoción. Buen ejemplo de ese proceso de privatización de las Artes suntuarias. Incluso como ha señalado Belting *estas nuevas joyas se convierten en un sistema de representación, son piezas de aparato*,¹⁰⁴ aunque su verdadera función estribaba en su valor mercantil y en los fines de representación perseguidos.¹⁰⁵ Y como acertadamente su-



Fig. 13. Santa Anita, regalo del duque de Berry. Catedral de Toledo.

¹⁰² GABORIT-CHOPIN, D., *Ivoires du Moyen-Age*, Friburgo, 1978, pp. 165-166.

¹⁰³ DOMENGE I MESQUIDA, J., "Regalos suntuarios...", *op. cit.*, pp. 352-353.

¹⁰⁴ BELTING, H., *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la historia del arte*, Madrid, Akal, 2010, p. 565.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 566.

giere Pereda: *la riqueza del material sustentaba el aura de las imágenes sagradas. Además en la medida que las imágenes religiosas poseían valores icónicos propios su transformación venía a subrayar su excepcionalidad como imágenes y en consecuencia la excepcionalidad de sus poseedores. En cuanto a estos últimos, en cierto modo, la mediación privada con lo sagrado se convertían en un privilegio de la aristocracia.*¹⁰⁶

La continuidad del taller

La actividad del obrador no se agota en lo hasta ahora expuesto, algunas obras ultiman la escenografía catedralicia conforme a nuevas necesidades y otras modas. En su caso un magnífico testimonio proporciona la decoración de la costanera de Santa Lucía. El blasón heráldico timbrado proclama su ejecución en el arzobispado de don Pedro de Luna, rector de la catedral entre 1404 y 1414. El proyecto iconográfico es de notable novedad, se figura una galería de obispos como representación de la jerarquía eclesiástica en el lado de la epístola y para el flanco del evangelio se apostó por una ilustración de distintos representantes de la monarquía, muy alterada por las obras para ubicar la sepultura del cardenal Mendoza. Sobresale el escaso interés concedido a esta imaginería. Pérez Higuera ya resaltaba su significado, si bien *lo entronca con los programas profanos de exaltación de la monarquía como la series de retratos reales del alcázar de Segovia o el salón de Embajadores de Sevilla, sirviendo por otra parte de precedente para los retratos de los arzobispos de Toledo, ya identificados por sus nombres y escudos, que pintó Juan de Borgoña en la Sala Capitular de la catedral.*¹⁰⁷ Carrero apela a un valor conmemorativo.¹⁰⁸ Para Nogales Rincón son el correlato de la galería de obispos.¹⁰⁹ Se podría pensar si esta imaginería no refuerza iconicamente el carácter real de la catedral, si responden a una intención generalizada de celebrar la figura de los fundadores que anima igualmente a las instituciones monásticas como al clero regular. Si obedecen, incluso, a una voluntad de gratitud y por tanto a proclamar y materializar el reconocimiento.

Para Santo Tomás de Aquino una de las funciones principales de las imágenes en una iglesia es estimular la memoria de los espectadores. Cada

¹⁰⁶ PEREDA, F., "Mencía de Mendoza...", *op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁷ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Toledo. La catedral", *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁸ CARRERO SANTAMARÍA, E., "El confuso recuerdo de la memoria", en Bango Torviso, I. G., *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, León, Junta de Castilla y León, Caja España, 2000, p. 90.

¹⁰⁹ NOGALES RINCÓN, D., "Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)", en Ladero Quesada, M. Á., *Estudios de genealogía heráldica nobiliaria, La España Medieval*, número extraordinario, I, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 93.

vez era más frecuente conmemorar a los fundadores tanto en el interior como en el exterior. Mientras que nosotros pensamos en los monumentos como algo para conmemorar a los muertos, la razón para erigir una estatua semejante era convertirla en memoria viva, la propia documentación ratifica la mayor capacidad de las imágenes para conservar y preservar la memoria¹¹⁰. Su presencia enlaza con toda la teoría y la ideología desplegada en el gótico, donde como ya hiciera Suger se les fija vivos y participando de la vida cotidiana de la catedral, los clérigos desde el coro han de pasar próximos a esta galería de reyes lo que les obliga a rezar por ellos. Por otra parte estas estatuas estaban pintadas y es la pintura las que les confiere esa apariencia de vida.¹¹¹

Estamos ante retratos donde lo que interesa es su proyección institucional perfectamente cuidada como lo atestigua la indumentaria, la corona y los cetros que les acompañan. Son símbolos que distinguen su condición. Su carácter de retrato genérico, pues como tal han de considerarse, enfatiza más la presencia en el programa que la calidad y como señala Moralejo para otros casos, *nos movemos en los márgenes convencionales de la retratística medieval por tanto más que una imagen fisonómica interesa una institucional*.¹¹² De todos modos no está de más apelar a la importancia que la figuración de la monarquía alcanza en la arquitectura inglesa.¹¹³ Precisamente en la articulación arquitectónica de esta parte se ha defendido esas vinculaciones con el gótico inglés, tal vez convenga ampliarla a los motivos figurativos. La llegada de Catalina de Lancaster favorece la implantación de esos aires británicos y quizás también suponga ampliar la incidencia a referentes iconográficos. En otro orden de cosas conviene revisar esa idea de iconografía profana, dado la ideología que la monarquía suscribe, como es bien sabido la monarquía cultiva una personalidad seudosagrada y ello sólo era posible en el espectáculo de las imágenes.¹¹⁴

Dentro de esa producción del taller diseminada por la catedral se encuentran las portadas monumentales. Sabemos que Alvar Martínez, en su calidad de maestro de obras de la catedral, dirigió en 1418 la construcción

¹¹⁰ CAMILLE, M., *El arte gótico...*, *op. cit.*, pp. 85-86.

¹¹¹ Sobre este aspecto y la ideología que suscriben véase LOMBARD-JOURDAN, A., "L'invention du Roi Fondateur a Paris au XII siècle. De l'obligation morale au theme sculptural", *Bibliothèque de l'École de Chartres*, 155, 1997, pp. 465-542.

¹¹² MORALEJO ÁLVAREZ, S., "El patronato artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago", en *Pistoia y el Camino de Santiago, Atti del Covengo Internazionale di Studi*, Perugia, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, pp. 245-272, espec. pp. 263-264.

¹¹³ (...) *donde varios monarcas en actitud mayestática —de imposible identificación— que en lugar de totalizar una galería de reyes per se, aparecen integrando programas iconográficos más amplios y complejos. Junto a esto y ya entre los siglos XIV y XV, las fachadas occidentales de Exeter y Lincoln fueron dotadas de auténticas galerías de reyes, sedentes y anónimos* [CARRERO SANTAMARÍA, E., "El confuso recuerdo...", *op. cit.*, p. 85].

¹¹⁴ CAMILLE, M., *El arte gótico...*, *op. cit.*, p. 166.

de la portada del Perdón, que iba muy adelantada. Se pagan entonces los tabernáculos de algunos ángeles y los apóstoles de las jambas.¹¹⁵ Azcárate supone que la portada no debió comenzarse mucho más tarde de 1410 y está terminada para 1424. Se ha aludido a la inexistencia de coherencias en las portadas, a la falta de un programa. Por otro lado, esa falta de sintonía se dilucida completamente por los distintos tiempos en que se aborda los programas monumentales. El tímpano detalla, un tema muy querido en la tradición local, la imposición de la casulla a San Ildefonso, se ha relacionado con el valor de las hagiografías locales. Se documenta su pago en 1418.¹¹⁶ Preside la entrada la estatua de Cristo maestro y en las jambas el apostolado, las obras son del XV aunque muy retocadas en el XVIII debido a la intervención Salvatierra.

Sabemos también de la manipulación de imágenes para nuevos usos o mejor para adecuarlas a otras modas litúrgicas y hasta devocionales. En 1418 se paga al platero Alonso García de Valladolid *por la imagen de Santa María del altar mayor*.¹¹⁷ Pérez Higuera la identifica como el enchapado de plata de las vestiduras, dado que corresponde a una talla del siglo XIII.¹¹⁸ Sin embargo la noticia reviste más interés. Se trata posiblemente de reforzar los valores visuales del objeto de culto al hilo de la moda del momento,¹¹⁹ que formaría parte de la física y la metafísica de la mirada.¹²⁰ De hecho es la única talla que debió figurar el primitivo retablo. La fisicidad de la titular se hacia así más palpable, al recubrirla se potencia esa idea de luminosidad, convirtiéndose en una experiencia puramente visual, jugando con la idea de imagen y visión.

Las empresas del arzobispo don Sancho de Rojas

Un caso paradigmático jalona don Sancho de Rojas, rector de la seo palentina que finaliza su *cursus honorum* ostentando la mitra toledana. Sus empeños han recabado el interés de la literatura más reciente.¹²¹ Precla-

¹¹⁵ AZCÁRATE RISTORI, J. M^a, "Alvar Martínez, maestro de la catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, pp. 1-12.

¹¹⁶ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Toledo. La catedral", *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁷ Citado *ibidem*, p. 28. Obviamente se refiere al primitivo altar hoy desaparecido.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ RECHT, R., *Le croire et le voir...*, *op. cit.*, p. 121 y ss.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 134 y ss.

¹²¹ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "El sepulcro del arzobispo don Sancho de Rojas en su capilla de la catedral de Toledo", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 577-584. Recientemente se ha ocupado de su figura HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., "Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas", *Goya*, 334, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, pp. 5-19.

ro ejemplo de obispo cuyos viajes internacionales le permiten conocer distintos horizontes culturales, familiarizarse con ellos, asumirlos e introducirlos en su ámbito cotidiano, da entrada a modelos de comportamiento novedosos y otra sensibilidad artística fruto de una cultura figurativa y visual distinta, surgida al hilo de otros discursos devocionales y hasta teológicos. Los prelados habían dejado memoria de sus empresas a través del emblema heráldico y la imagen funeraria, donde *como ya señalara Burckhardt el grupo social al que pertenecía el difunto era más importante entonces que su individualidad propia*,¹²² solución que



Fig. 14. *Piedad, procedente de San Benito de Valladolid, Museo de escultura de Valladolid.*

también observa Sancho de Rojas. De partida se notará la amplia profusión de su imagen, su reiterada insistencia trasciende lo anterior, su interés formaría parte de esas nuevas visiones del Yo, por utilizar la feliz acuñación de Camille.¹²³ Herraéz contabilizaba hasta cuatro retratos¹²⁴ a los que ha de sumarse el que preside la portada de San Pedro, su capilla funeraria en la catedral primada. Se ha aducido *una alta consideración de sí mismo y un fuerte deseo de propaganda*,¹²⁵ superando incluso el caso de algunos monarcas. Un primer ejemplo lo figura como orante en la embocadura de la capilla del Sagrario de la seo palentina, iniciada en su obispado. Se ha equiparado con el modelo de donantes de la Cartuja de Champmol, pero ni tamaño, ni emplazamiento, ni sentido se corresponden, su disposición en la enjuta y la reducción observan la costumbre del retrato unido a los márgenes, como defendía Camille.¹²⁶ Ese gusto memorioso se vislumbra igualmente en la sillería del Coro, donde sus escudos publicitan e ilustran su implicación.

Para presidir una capilla del monasterio de San Benito de Valladolid donó un espléndida Piedad. La talla de piedra policromada responde al modelo de Bella Piedad de amplia difusión a finales del siglo XIV cuyo

¹²² RECHT, R., *Le croire et le voir...*, *op. cit.*, p. 346.

¹²³ CAMILLE, M., *El arte gótico...*, *op. cit.*, p. 164 y ss.

¹²⁴ HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., "Castilla, el Concilio de Constanza...", *op. cit.*, p. 6.

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ CAMILLE, M., *El arte gótico...*, *op. cit.*, p. 164.

epicentro se localiza en Praga, otro de los centros más activos del gótico internacional. Se trata de una plantilla desarrollada entre 1380 y 1390 y cuyos focos de producción están en Alemania, aunque se ha defendido su expansión a Italia. En la Corona de Castilla el catálogo contabiliza cinco piezas, adscritas a un círculo cortesano y probablemente traídas a fines del primer cuarto del siglo XV. Las conservadas en Castilla se han vinculado con santuarios ligados a la monarquía.¹²⁷ Las obras se conservan en Valladolid, en la catedral de Toledo, en el convento de Santo Domingo el Real, el Real monasterio de Santa Clara de Carrión de los Condes y la Cartuja de Aniago.¹²⁸ Dada la similitud del ejemplar vallisolitano y el de la catedral de Toledo se había imputado ésta última a la iniciativa de don Sancho,¹²⁹ que Herráez adscribe a Don Fernando de Antequera, quien poseyó también el original del monasterio de Aniago.

Del conjunto interesa resaltar su carácter foráneo, posiblemente son obras de filiación bohemia pero ejecutadas en Italia que encajan perfectamente con las circunstancias y los contactos que tuvo el reino de Castilla durante la celebración del Concilio de Constanza y el papel que jugó Sancho de Rojas.¹³⁰ Ligado a la cultura visual y a la propaganda política, buen ejemplo de cómo embajadas de tipo religioso o político tiene repercusiones en el campo artístico. La situación posibilita reflexionar sobre el papel de las formas artísticas en un proceso histórico, sobre la utilización de formas visuales dentro de un determinado contexto, así como, ligado al público, sobre la estrategia de la imagen y la utilización de las obras de arte como un instrumento de propaganda.

El cometido semántico se organiza sobre el amor y la muerte, se articula en torno a Cristo como objeto de la mirada de su Madre. El grupo se estructura para acentuar la mirada de la Virgen mientras trata de mantener en equilibrio el gran cuerpo muerto de su hijo en las rodillas. *Las dos ideas separadas, amor maternal y muerte, que ya se habían yuxtapuesto en otras pinturas de devoción anteriores, se combinan en la Piedad para formar una imagen de culto tridimensional que podía colocarse en el altar. La sensación de peso combinada con la materialidad de las texturas y las lágrimas líquidas visibles en la imagen hacen que el sentido del tacto lo penetre toda en la Piedad*¹³¹ [fig. 14].

En la catedral toledana participa en la construcción de la puerta del Mollete, como sus escudos delatan. Siguiendo la costumbre generalizada

¹²⁷ HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., “Castilla, el Concilio de Constanza...”, *op. cit.*, p. 8 y ss.

¹²⁸ Toda la bibliografía aparece recogida *ibidem*, notas núms. 29 y 30. A la que remitimos para no alargar.

¹²⁹ PÉREZ HIGUERA, M^a T., “La escultura”, *op. cit.*, p. 43.

¹³⁰ HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., “Castilla, el Concilio de Constanza...”, *op. cit.*, p. 10.

¹³¹ CAMILLE, M., *El arte gótico...*, *op. cit.*, p. 128.

en los prelados se detecta un interés especial en su capilla funeraria, bajo la titularidad de San Pedro, las obras las dirige Alvar Martínez, el maestro de la fábrica catedralicia. Su construcción se inicia en 1418 y debía estar finalizada para 1426. En junio se hacen tres altares dedicados a San Pedro, San Nicolás y San Esteban¹³². En la escultura destaca su portada, sigue el tipo habitual toledano, dejando el tímpano sin figuración esculpida y donde campea profusamente el blasón heráldico que junto con motivos vegetales amuebla también las jambas. Pero la solución más extraordinaria es el recurso a una galería de clérigos que la trasdosa, a cuya cabeza figura el propio arzobispo. Todas de medio cuerpo personifican las dignidades del cabildo catedralicio presididos por don Sancho, quien aparece protegido debajo del primer papa, que preside la asamblea. El programa es de una rabiosa modernidad, si como se ha venido apuntando, el trazo más innovador de los nuevos programas es la emergencia de la actualidad aquí se llega a cotas insuperables. Además *se exalta la figura del arzobispo por medio de un largo panegírico en latín que compone su epitafio en escritura gótica, distribuida en una larga cartela dispuesta en torno a las dignidades*.¹³³ En efecto, y ligado a ese interés por el recurso a su imagen aquí se llega a logros insospechados, son auténticos retratos, si bien como ha subrayado Camille, *las representaciones de gente en el periodo gótico solían tener unas implicaciones más complejas que las que supone la concepción moderna del retrato*.¹³⁴ En su caso la perspectiva mayestática, el hiperrealismo insiste de modo extraordinario en exaltar la figura del fundador y su recuerdo, que la policromía, la caracterización activa y viva de la imagen intenta monumentalizar y petrificar para la posteridad, celebrando su presencia, y perpetuando el recuerdo y la memoria, lo que no podía quedar mejor expresado, que por otro lado coincide con *ese interés cada vez mayor por la capacidad de las imágenes para consignar y preservar la memoria*.¹³⁵ Estamos ante una galería real, nunca como en esta portada la contemporaneidad ha trascendido en una obra de arte. Si bien esa presencia de lo cotidiano era un recurso no extraño a la cultura visual y artística del arzobispo, piénsese en la iconografía de su propio retablo que presidía San Benito de Valladolid.¹³⁶ Por otra parte conecta con esas galerías de la jerarquía episcopal en la catedral. De todos modos aquí ya no nos movemos a nivel simbólico o asociativo sino que se apuesta por la figuración de un mundo real, inmediato. En su interpretación ha de tenerse presente también el motivo

¹³² FRANCO MATA, Á., "Arquitecturas de Toledo...", *op. cit.*, p. 454.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ CAMILLE, M., *El arte gótico...*, *op. cit.*, p. 163.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 84.

¹³⁶ La última interpretación en HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., "Castilla, el Concilio de Constanza...", *op. cit.*, donde se recoge las valoraciones anteriores.



Fig. 15. Portada de la capilla de San Pedro, catedral de Toledo.

heráldico con el que crea una intervisualidad que se completa y ultima con la propia imagen funeraria que supera la época a tratar y ejecutada hacia 1440 manifiesta la entrada de un léxico borgoñón, como acertadamente puso de manifiesto Pérez Higuera¹³⁷ [fig. 15].

Los primeros empeños borgoñones

En la Corona de Castilla pronto resuenan la ecos borgoñones que tan óptimos resultados estaban logrando en las realizaciones plásticas en el ámbito europeo.¹³⁸ La asunción de la estética norteña se debe preferentemente al gusto de determinados personajes ya de la nobleza, ya del clero; si bien en los primeros momentos no puede hablarse de una generalización sino de una implantación de condición esporádica, de carácter intermitente que corresponde a unas iniciativas a título individual de ciertas figuras de la cúspide social que abrazan e incorporan esos nuevos modelos para sus empresas artísticas. Nos vamos a detener solo en dos ejemplos inicia-

les, el de Gómez Manrique y el de Fernan Pérez de Ayala, dado que por su temprana cronología inauguran el catálogo de la estética borgoñona en el ámbito abordado.

El adelantado Gómez Manrique elige a la orden jerónima para que custodie su reposo final, conforme a la ascendencia que empieza a gozar

¹³⁷ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "El sepulcro...", *op. cit.*

¹³⁸ Para una primera aproximación véase el catálogo de la exposición *Andre Beauneveu. Pas de pareil en nulles terres. Artistes aux tours de France et le Flandre*, Brujas, 2007.



*Fig. 16. Bultos funerarios de Gómez Manrique, monasterio de Fresdeval, museo de Burgos.
Foto tomada de la página Monestirs de Catalunya.*



Fig. 17. Yacente de don Fernán Pérez de Ayala, (hijo del canciller) monasterio de Quejana.

entre la monarquía y la alta nobleza. Funda el monasterio de Fresdeval,¹³⁹ donde se custodiaba una imagen a la que tuvo gran devoción y le salvo la vida, prefiere la capilla mayor, dado su alcance en la economía de la salvación y la trascendencia de la capilla funeraria en estos momentos. Se trata de una localización calculada, la inhumación en las proximidades del altar tiene por objeto que *el alma obtenga los beneficios emanados de los servicios religiosos. Allí el oficiante celebra el rito de la elevación, acto que en la Edad Media poseía una mayor importancia que el propio momento de la consagración, por cuanto el sacerdote establece una comunicación directa entre Dios y la muerte.*¹⁴⁰ El tiempo ha desdibujado todo el proyecto que el noble burgalés ideara para prestigiar su descanso último, mediatizar su imagen y alentar su fama. El sarcófago presidido por los yacentes de Gómez Manrique y su mujer doña Sancha de Rojas, ocupa el centro acentuando su visualidad. Se ha perdido parte de la peana, posiblemente amueblada con plorantes o santos, siguiendo las nuevas corrientes en boga, modelo que inaugura su presencia en el ámbito hispano. La estatua tumbal se define como un auténtico retrato, luce todos los aditamentos y condecoraciones de clase y en un guiño a la moda un tocado borgoñón, que denota la calidad de un escultor foráneo introductor hacia 1412 de nuevos aires en la plástica burgalesa pero sin incidencia en la producción inmediata, por tanto un caso exótico. El epitafio, homenaje de los sucesores, identifica al finado, resaltando su condición y rango. En su caso se confirma la diferencia radical entre las sepulturas de hombres y de mujeres, señalada por Recht. *Las primeras ponen un lugar importante en la vestidura en tanto que atributo de un título o de un rango, pasando a un segundo plano los elementos más particularmente tributarios de la moda. Las tumbas femeninas plantean sin duda un problema diferente: su tradición —al igual que las tumbas de los niños— eran más recientes y la iconografía marial era más decisiva, la representación de la mujer pasa necesariamente por una mayor atención a la moda de la vestimenta supuesta para conferir un carácter más distintivo. En razón de cánones impuestos por la literatura cortés de una parte y por la imagen nupcial por otra la figura femenina parece resistir más tiempo que la figura viril a la tentación de retrato, pero cede más rápidamente al principio de realidad*¹⁴¹ [fig. 16].

¹³⁹ GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., “El sepulcro de Gómez Manrique y Sancha de Rojas conservado en el Museo arqueológico de Burgos”, *Reales Sitios*, 83, Madrid, Patrimonio Nacional, 1985, pp. 29-36; *eadem*, *Escultura funeraria en Burgos*, Burgos, Diputación de Burgos, 1987, pp. 155-158; YARZA LUACES, J., “La capilla funeraria...”, *op. cit.*, pp. 67-91; CARRERO SANTAMARÍA, E., “Nuestra Señora de Fresdeval y sus nobles fundadores. Una fábrica condicionada a su patronazgo”, en *Actas de Simposium La Orden de San Jerónimo y sus monasterios*, San Lorenzo del Escorial, 1999, pp. 195-216; YARZA LUACES, J., *La nobleza ante el rey*, Madrid, 2003, pp. 122-126; GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., “La sociedad burgalesa y el arte gótico funerario”, en *El arte gótico en territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular, 2006, pp. 229-230.

¹⁴⁰ CHIFFOLEAU, J., *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge (vers 1320-1480)*, Roma, 1980, p. 170.

¹⁴¹ RECHT, R., *Le croire et le voir...*, *op. cit.*, p. 346.

La otra figura implicada es don Fernán Pérez de Ayala, hijo del canciller. Las obras del tercer Ayala se centran también en la creación de un marco funerario apropiado y propiciatorio. Don Fernán y su esposa doña María Sarmiento prefieren para su descanso final la iglesia del convento, al igual que su abuelo. Sin embargo la elección del ámbito denota cambios significativos. Ubica la sepultura bajo el coro, donde rezan las monjas —cuyas oraciones quieren aprovechar en su salvación— y precisamente queda protegido por el relicario, pues ahí estaba expuesto durante el día, por tanto se utiliza con un sentido expiatorio y salvífico. Las medidas adoptadas denuncian algunos cambios significativos que trasmudan el sentido de la muerte; de un sentido triunfalista se evoluciona hacia un sentimiento más introspectivo de la muerte, generado por una piedad más intimista.

El sepulcro doble y hoy partido era de gran sencillez, reduce la escultura a los yacentes, a los escudos del matrimonio y a la inscripción. Los yacentes adquiridos por don Fernán con anterioridad al óbito introducen en Álava los aires borgoñones, estamos ante los primeros retratos, presumiblemente realizados hacia los años 30 del siglo XV. El programa se completaba con sendos retablos de san Jorge y san Miguel. Dispuestos frente al coro formulaban una conexión con los yacentes, subrayando esas intervisualidad tan querida al gótico.¹⁴² El énfasis concedido al motivo heráldico traduce la importancia que progresivamente va adquiriendo la experiencia visual no solo en el ámbito religioso sino también como propaganda pública para distinguir linajes.¹⁴³ Toda vez que pone de manifiesto como en ese Otoño de la Edad Media, Castilla apuesta y se rige por otras normas del *decorum* distintas de los modelos europeos, y frente a los modelos macabros aquí se prefieren los emblemas heráldicos [fig. 17].

Otras noticias nos hablan de los gustos y perfilan los encargos del noble alavés. Parece que existía un alabastro inglés en su poder, se trataba de una imagen de San Jorge, fechado hacia 1410-1420, actualmente en la galería Nacional de Washington. La pieza debió de ser adquirida a los marinos británicos en una fecha inmediata a su ejecución, pues el embajador ayalés intervino en la solución de unos problemas entre marinos vascos y bretones en 1419. De nuevo las embajadas como medio activo para la llegada de piezas ejecutadas en otros cánones y léxicos. La adquisición de la obra denuncia ese comercio artístico que se constata en la Europa del siglo XV, al dictado de una piedad más intimista que, sin duda, favorece a la pro-

¹⁴² LAHOZ, L., “De palacios y panteones...”, *op. cit.*, pp. 91-98.

¹⁴³ CAMILLE, M., *El arte gótico...*, *op. cit.*, p. 20.



Fig. 18. *San Jorge, Alabastro inglés, monasterio de Quejana.*

ducción artesanal alabastrina, como su notable difusión deja entrever.¹⁴⁴ De reducidas dimensiones, exhibe una calidad ejecutiva elevada que contrasta con la tónica general de la producción alabastrina que peca de excesivamente estereotipada y estandarizada. La talla nos presenta al santo ataviado de militar. Todavía se aprecian restos de la policromía original. La pieza podría tratarse de un objeto votivo y cultural conforme al desarrollo de una devoción privada, de carácter intimista, que se establece paulatinamente por estas fechas y que de algún modo genera y reactiva el comercio artístico en la Europa del XV. En principio, presumiblemente, integró el ajuar artístico de don Fernán, en efecto San Jorge coincide con el ideal de caballero del siglo XV lo que acaso

decida su presencia, pero luego don Fernán decide incluirla en el ámbito funerario. Estaríamos ante un nuevo testimonio del comportamiento y la utilización de obras de arte preexistentes para configurar un ámbito mortuario en el medievo, más valioso si cabe en nuestro caso por no estar documentadas este tipo de conductas [fig. 18].

La promoción artística del arzobispo don Diego de Anaya

El arzobispo Anaya nos proporciona otro ejemplo de una personalidad sobresaliente cuyas empresas cambian el tono artístico de la Salamanca tardomedieval. Toda vez que convierte la Ciudad del Tormes en un centro artístico de primer orden. Su promoción artística define uno de los empeños pioneros del XV hispano, de una puntera modernidad en Castilla. En don Diego confluyen una posesión prolongada de recursos económicos, un interés personal por obras artísticas y una intencionalidad polí-

¹⁴⁴Sobre la abundante presencia de alabastros ingleses en España una última revisión donde se recoge toda la bibliografía anterior en FRANCO MATA, Á., *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, Murcia, Caja Murcia, 1999.



Fig. 19. Sepulcro de don Diego de Anaya, Catedral de Salamanca.

tica, premisas, que, según Castelnuovo, permiten hablar de mecenazgo.¹⁴⁵ Con el deseo de conferir el mayor lustre posible a su descanso final y el de su linaje, además de mediatizar su imagen para la posteridad promoció una capilla funeraria, en unos momentos donde ésta deviene en un signo distintivo de poder, de capacidad económica y de preferencias personales, pero también de devoción, de prestigio, de acuerdo al complejo entramado ideológico que las genera.¹⁴⁶ En marzo de 1422 compró al cabildo una capilla existente en el claustro catedralicio con el fin de destinarla a panteón familiar.¹⁴⁷ Encomendada al patrocinio de San Bartolomé, un apóstol de su particular devoción, como había dejado patente con la fundación del Colegio y se verá en la iconografía del sepulcro.

La arquitectura describe un espacio rectangular, rematado al Este por una cabecera poligonal, cubierta con bóvedas de terceletes,¹⁴⁸ presidida

¹⁴⁵ CASTELNUOVO, E., *Un pittore italiano alla corte di Avignon*, Turín, 1962, p. 5.

¹⁴⁶ Tratada en YARZA LUACES, J., "La capilla funeraria...", *op. cit.*

¹⁴⁷ *La capilla nueva, que es en la dicha claustro, para su sepultura e de los que el ordenaré en vida y los de su linaje* (A.C.S., caj. 47, leg. 7, n.º 10); MARCOS RODRÍGUEZ, F., *Catálogo de Documentos de Archivo Catedralicio de Salamanca (siglos XII-XV)*, Salamanca, 1962. Según Carrero, *la capilla no fue construida expreso con el fin de ser empleada por Anaya, ya que existía previamente como espacio, sólo fue remodelada, no teniendo la necesidad de financiar la construcción de su panteón* (CARRERO SANTAMARÍA, E., *La catedral vieja de Salamanca. Vida capitular y arquitectura en la Edad Media*, Murcia, Nausica, 2005, p. 63).

¹⁴⁸ En palabras de Carrero, *a nivel espacial San Bartolomé y, en concreto sus muros fueron proyectados desde su concepción con el propósito de crear un claro espacio funerario privado* (*ibidem*, p. 63).

por el sepulcro del fundador, convertido en el foco de atención prioritario. El monumento funerario supone una de las joyas de la plástica gótica del siglo XV como la literatura viene proclamándolo. El programa iconográfico integra un apostolado presidido por Cristo que *constituyen en esencia la Jerusalén Celeste y es en el interior de la ciudad que se evoca donde reposa el cadáver (...) además conlleva a hacer partícipe al difunto albergado en él, de la idea de redención.*¹⁴⁹ Pero, dado el valor polisémico de la imagen, la presencia del apostolado ha de tener otros significados, frecuente los sepulcros episcopales avinoneses para legitimar la tarea apostólica cuestionada por el Cisma, idea que resulta apropiada para nuestro prelado. Además Tomás con el cinturón y Juan con la palma, apostillan un cometido funerario y triunfal. Se integra también un coro de vírgenes, presididas por María y el niño, con otra figura que Yarza ha identificado como el retrato del obispo Don Diego, dispuesto ante María como intercesora *sea en un contexto de petición o ya en la Gloria.*¹⁵⁰ Entre las santas domina la categoría de vírgenes, “modelo de vida apropiada para un clérigo, *al margen de su vida y actuación real en este sentido.*”¹⁵¹ Entre las santas se elige las capitales, Bárbara, Margarita, Lucía, Inés, Catalina, Águeda, junto a otras de reciente canonización como Santa Clara. En algunas Marta Cendón identifica a santa Eufemia y las santas Justa y Rufina, patronas de las sedes respectivas del obispo. Al igual que santa Catalina de Siena, vinculada al problema de la Iglesia, aunque su presencia aquí resulta muy temprana.¹⁵² Ángeles tenantes, un Calvario, y grupos de tres en los vértices completan el proyecto. Se ve a san Francisco con los estigmas, y obispos bendiciendo dispuestos en relación con la profesión de Anaya, la citada autora ha reconocido a san Luis de Tolosa, san Pedro Mártir y san Alberto Magno [fig. 19].

Todos ellos constituyen en el sentido literal y metafórico la base sobre la que reposa el yacente. Se apuesta por un retrato realista, despierto conforme a la idea de la muerte como despertar a la vida, protegido por un ángel y San Bartolomé su patrón. Viste de pontifical y muestra el libro abierto y sujeta el báculo. Para la peana ya Gómez Moreno suponía una interpretación en clave biográfica, alusión alegórica a los disturbios que suscitó la posesión de la mitra de Sevilla bajo Anaya, para otros referiría a ciertos problemas de Concilio de Constanza.¹⁵³

¹⁴⁹ ESPAÑOL BERTRÁN, F., “*Sicut ut decet...*”, *op. cit.*, p. 138.

¹⁵⁰ YARZA LUACES, J., “La capilla funeraria...”, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² CENDÓN FERNÁNDEZ, M., “Aspectos iconográficos del arzobispo Diego de Anaya”, *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, XC, Zaragoza, Ibercaja, 2003, pp. 39-54, espec. pp. 50-51.

¹⁵³ GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2003, p. 122.

Difícil resulta precisar la filiación estilística. Se han argumentado todo tipo de sugerencias desde la condición borgoñona, a la francesa, para otros el aporte germánico resulta dominante, hay quien ha querido ver un eventual carácter italiano. Yarza defiende otros influjos *es mejor relacionarlo con círculos más próximos a zonas como Aviñón e incluso a Cataluña*.¹⁵⁴ También controvertida resulta la cronología del conjunto. Algunos lo hacen anterior a 1411, para Yarza es posterior a 1425, Camón la sitúa en 1430.

Ni que decir tiene que el sepulcro de Anaya se debe al viaje internacional que este hace para solucionar el problema del Cisma, en buena lógica ello le proporciona la ocasión para conocer lo que se está haciendo fuera e, incluso para contratar a artistas foráneos que traen nuevos aires. Como señala el profesor Yarza *de nuevo en la corona de Castilla transformaron un arte que había perdido el contacto con los cambios que se estaban dando en Europa*.¹⁵⁵ Supone un buen ejemplo de cómo la promoción episcopal es decisiva en la recepción del estilo gótico. Desde luego esta iniciativa personal va a transformar el tono de la producción plástica posterior en la ciudad cuyos ecos llegan hasta Galicia. Si para la mentalidad medieval era más importante el comitente que el artista ello queda perfectamente ejemplificado en este caso, donde para nominar al artífice del sepulcro se habla del *maestro de Anaya*, cuya actividad se detecta por toda la catedral y marca el modo de hacer durante un tiempo.

Don Diego de Anaya no olvida ningún detalle, y el motivo heráldico dispuesto a lo largo de toda la construcción publicitaba la propiedad, como certifican las claves de la bóveda y la serie pintada en los muros, creando esa intervisualidad ya aludida. A buen seguro la capilla contaba con una serie de objetos y muebles destinados a la liturgia, tales como ornamentos, cálices, etc. Yarza ya sugería la posibilidad de un retablo, acaso pintado, que presidía el conjunto, aunque no hay documento que lo avale.

Don Diego queda así dispuesto para la eternidad presidiendo su capilla, custodiado por los de su linaje. Notable es el valor que alcanzan los otros sepulcros, dispuestos en nichos. Entre otros, destacan los del lado de la epístola donde uno femenino y otro masculino, sin identificar a quien corresponden, reproducen literalmente los lados largos del sepulcro episcopal, apóstoles para el sepulcro del hombre y santas vírgenes en el de la mujer. Se han de considerar evidentemente como un espejo de aquel, son esas estelas que las obras prestigiosas crean. Pero también manifiesta cómo se percibía transcurridos unos años, pues precisamente en el femenino la imagen del supuesto retrato de Anaya ha desaparecido que sin duda confirma la interpretación propuesta.

¹⁵⁴ YARZA LUACES, J., "La capilla funeraria...", *op. cit.*, p. 81.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

A modo de epílogo

Llegado a este punto queda demostrado el protagonismo desempeñado por los arzobispos y su contribución a modificar la escenografía monumental de las respectivas sedes a través de sus promociones artísticas. Pero, como se ha visto, la actividad episcopal se centra preferentemente en el encargo funerario, buen ejemplo del interés por mantener la memoria en la sociedad de los vivos y hasta de manipular la imagen legada a la posteridad, que forma parte de ese valor de las imágenes para preservar la memoria y reactivar el recuerdo. En efecto estos siglos del Otoño de la Edad Media concierta la iniciativa episcopal, que acompañado por la monarquía y la aristocracia son los factores que activan y mantienen la demanda artística patrocinado grandes obras que marcan el tono de la producción. De todos modos, se nota como *diferentes grupos de comendatarios demandan a los artistas diferentes tendencias de las obras a las cuales se atribuye una función precisa enmarcadas dentro de una estrategia de las imágenes*.¹⁵⁶ En ese sentido se notará como el problema del Cisma y su resolución late detrás de muchas iniciativas, que se trasparenta tanto en la poética como en la retórica de los proyectos y de su materialización.

Sin que podamos privilegiar o excluir otras lecturas, las limitaciones del espacio nos han obligado a centrarnos en Toledo, dado que la catedral se erige en un centro que articula en parte las manifestaciones artísticas más destacadas. De todos modos *la simple presencia o incluso la concentración de obras de arte en un lugar dado no es suficiente para hacer de un lugar un centro artístico*.¹⁵⁷ Precisamente en la seo primada se constata como *la innovación artística está estrechamente ligada a la presencia más o menos firme de una situación de concurrencia entre los artistas y los comendatarios*.¹⁵⁸ Toda vez que una vez creadas esas formas actúa también de foco difusor. En ella se constata, mejor que en ningún otro momento, como, al igual que se había defendido para la literatura, *la cultura española se distingue de las demás culturas de la llamada Europa comunitaria por su occidentalidad matizada*.¹⁵⁹ Y precisamente esa occidentalidad matizada constituye uno de los problemas de interpretación de la escultura que acabamos de ver por no ajustarse plenamente a los parámetros institucionalizados que regían la práctica europea.

¹⁵⁶ CASTELNUOVO, E., "Sociología...", *op cit.*, p. 87.

¹⁵⁷ CASTELNUOVO, E. y GINZBURG, C., "Domination symbolique...", *op. cit.*, p. 54.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ GOYTISOLO, J., *El bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 269.