

La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera*

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS**

Resumen

Este artículo indaga en la pintura producida en la Corona de Castilla en el periodo comprendido entre ca. 1390 y ca. 1420, época en que floreció el infante don Fernando de Antequera (1380-1416). Hijo del rey Juan I de Castilla, don Fernando de Antequera habría de convertirse en rey de Aragón en virtud del denominado “Compromiso de Caspe” (1412). Este breve periodo fue un momento crítico para el desarrollo de la pintura castellana. Experimentó entonces cambios radicales que la hicieron evolucionar rápidamente desde un estilo Gótico lineal un tanto desfasado en el contexto europeo hasta un estilo Gótico internacional conocedor de las aportaciones italianas y septentrionales. Tres ámbitos lideraron el desarrollo de la pintura castellana de este momento (todos ellos son objeto de atención): Andalucía, foco pionero en la recepción de la influencia italiana (es objeto de especial interés el mural de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla); Castilla la Nueva, donde la ciudad de Toledo se mostró abierta a las primeras formulaciones del estilo gótico internacional a través de la pintura valenciana (se analiza el papel y la obra de Gherardo Starnina); y Castilla la Vieja, el ámbito más tradicional e, incluso, en ocasiones, arcaico, sujeto a distintas influencias.

Palabras clave

Fernando de Antequera, pintura gótica, Gótico lineal, Gótico internacional, Gherardo Starnina.

Abstract

This article explores the paintings produced in the Crown of Castile between c. 1390 and c. 1420, when Infante Fernando de Antequera flourished. Son of King John I of Castile, he was to become King of Aragon as a consequence of the so-called ‘Compromiso de Caspe’ (1412). This short period was a critical one for Castilian painting. It experienced radical changes which moved it quickly from a Linear Gothic style out of date in the European context into an International Gothic style, aware of the contributions of Italian and Northern painting. Three major areas led by then the development of Castilian painting (attention is paid to them all): Andalusia, a pioneering centre in the reception of Italian influence (special interest is placed on the mural of Nuestra Señora de la Antigua of the cathedral of Seville); New Castile, where the city of Toledo was ready to receive the first formulations of International Gothic style through Valencian painting (interest is

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Cultura visual y cultura libraria en la Corona de Castilla (1284-1350) II*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia HAR2009-12933). Estoy en deuda con la generosidad de Aurelio Barrón, de la Universidad de Cantabria, de Antonio Sánchez del Barrio, Director de la Fundación Museo de las Ferias, y de Antonio Sánchez-Barriga, restaurador, por haberme facilitado algunas de las imágenes que se publican en este artículo, y con la amabilidad de Juan Álvarez Quevedo, Delegado Diocesano de Patrimonio de la Archidiócesis de Burgos, por haberme franqueado, como siempre, el estudio de las obras de arte bajo su responsabilidad.

** Universidad de Valladolid. Dirección de correo electrónico: fbanos@fyl.uva.es.

given to the role and work of Gherardo Starnina); Old Castile, the most traditional and sometimes even archaic region, subject to diverse influences.

Key words

Fernando de Antequera, Gothic painting, Linear Gothic, International Gothic, Gherardo Starnina.

* * * * *

En la década de 1390, doña María de Leiva, viuda de don Juan Martínez de Rojas, restauró la capilla de Santa Catalina que se abría a la claustra vieja de la catedral de Burgos. Esta capilla, que pasó a ser conocida a partir de entonces como capilla de Santa Catalina de los Rojas (en la actualidad, capilla de San Juan de Sahagún), contó, en su muro oriental, con un retablo al que a principios del siglo XVI se referían como *muy viejo y desfecho*, del que no subsiste, en la actualidad, más que su huella sobre el muro, el cual se encontraba ceñido por sendos paramentos con pinturas murales que pudieron recuperarse en 2007 [fig. 1]: una *Estigmatización de San Francisco de Asís* y una representación de, con reservas, *Santa Marta* a la izquierda y una *Aparición de Cristo a Santa María Magdalena* a la derecha.¹ Estas pinturas murales, encargadas por un linaje en ascenso para una de las catedrales más importantes del reino, se adscriben, en versión un tanto descuidada y desmañada, al estilo gótico lineal tardío que por entonces imperaba en buena parte de la Corona de Castilla.² Apenas veinte años más tarde, un hijo de doña María de Leiva (a saber, don Sancho de Rojas, arzobispo de Toledo) encargaba un retablo mayor para el monasterio de San Benito el Real de Valladolid que es uno de los máximos exponentes de la pintura trecentista castellana, del cual habremos de ocuparnos más adelante [fig. 2]. En apenas dos décadas y/o una generación se había operado una transformación radical en la pintura castellana que contrasta con la evolución gradual del siglo y medio precedente. Esta transformación radical, que dio pie a la convivencia e influencia entre corrientes estilísticas diversas, fue la que, sin duda, experimentó el joven infante castellano don Fernando de Antequera (1380-1416). Las páginas que siguen tratarán de desentrañarla.

¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal", en Rodríguez Pajares, E. J. (dir.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura, 2006, pp. 292-295; MATESANZ DEL BARRIO, J., *Las capillas de San Juan de Sahagún y de las Reliquias en la catedral de Burgos*, Burgos, Cajacírculo, 2007, pp. 110-115.

² GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, vol. I, pp. 490-495.

Don Fernando, hijo segundo del rey Juan I de Castilla y de su primera esposa la reina doña Leonor de Aragón, nació en Medina del Campo en 1380.³ En las cortes de Guadalajara de 1390, su padre le heredó largamente, pues le hizo señor de Lara, duque de Peñafiel y conde de Mayorga y le dio las villas de Cuéllar, de San Esteban de Gormaz y de Castrogeriz (villas estas dos últimas que habría de reintegrar cuando, a la muerte de doña Constanza de Castilla, duquesa de Lancaster, adquiriese las villas que esta tenía de Medina del Campo y de Olmedo), señalándole armas: *le daba aquel día por armas un escudo, la mitad de mano derecha un castillo é un leon, por su fijo legitimo, é de la otra parte armas del Rey de Aragon, por partes de la Reyna Doña Leonor, su madre, que fuera fija del Rey de Aragon; é en la orla del escudo calderas por el Señorío de Lara.*⁴ Ese mismo año, la inopinada muerte de Juan I confirió un especial protagonismo al pequeño infante don Fernando, pues, proclamado rey su hermano Enrique III, se convirtió en el heredero del trono (posición que la quebradiza salud del nuevo monarca, unida a



Fig. 1. Burgos, catedral: Estigmatización de San Francisco de Asís y ¿Santa Marta?, detalle de las pinturas murales de la capilla de San Juan de Sahagún (antigua de Santa Catalina de los Rojos).

³ Sobre la trayectoria vital y política del infante don Fernando de Antequera en relación con la Corona de Castilla, véase TORRES FONTES, J., "La política exterior en la regencia de don Fernando de Antequera", *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, XVIII, 1-2, Murcia, Universidad, 1959-60, pp. 25-75; TORRES FONTES, J., "La regencia de don Fernando de Antequera", *Anuario de Estudios Medievales*, I, Barcelona, Instituto de Historia Medieval de España, 1964, pp. 375-429; TORRES FONTES, J., *La regencia de don Fernando el de Antequera y las relaciones castellano-granadinas (1407-1416)*, Cádiz, Agrija, 1999.

⁴ *Crónicas de los Reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*, vol. II (*Biblioteca de Autores Españoles*, vol. LXVIII), ed. de Cayetano Rosell, Madrid, Ediciones Atlas, 1953, p. 130. Sobre las armas del infante don Fernando de Antequera, véase MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., *Heráldica medieval española I. La casa real de León y Castilla*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, pp. 179-183.



Fig. 2. Madrid, Museo Nacional del Prado: retablo del arzobispo don Sancho de Rojas (procedente del monasterio de San Benito el Real de Valladolid).

su falta de descendencia hasta el nacimiento de la infanta doña María en 1401, no haría sino consolidar). Ese mismo año, se concertó, asimismo, su matrimonio con su tía segunda doña Leonor, hija de don Sancho, conde de Alburquerque, heredera de uno de los mayores patrimonios del reino (no en vano era conocida como la *rica fenbra*): se trataba de evitar que fuera desposada por don Fadrique Enríquez, duque de Benavente (tío de Enrique III y del infante don Fernando), en contra de los intereses de la corona.

El señor de Lara, duque de Peñafiel y conde de Mayorga, creció y maduró en el servicio a la corona y supo desoír las incitaciones a asumir él mismo el trono ante la incertidumbre que provocaba el presumible advenimiento de un infante de muy corta edad. En 1406, muerto Enrique III y proclamado, de inmediato, su hijo Juan II (de poco más de un año de edad), el infante don Fernando se convirtió en regente junto con la reina madre doña Catalina de Lancaster, con la que tendría constantes desen-

cuentros propiciados por las maquinaciones nobiliarias entorno de esta. En estos años fue él quien, apoyado por hombres como don Sancho de Rojas (*muy azebto e allegado al rey don Fernando de Aragón*, como recuerda Fernán Pérez de Guzmán),⁵ gobernó, realmente, Castilla, ocupándose de emprender, de nuevo, las campañas contra el reino de Granada, que, tras un primer fracaso en Setenil (1407), conducirían a la conquista de Antequera en 1410. Estando, precisamente, en el real sobre Antequera, tuvo conocimiento de la muerte de Martín I y de sus opciones al trono de Aragón que culminarían con el compromiso de Caspe (1412). Ni siquiera entonces renunció al gobierno de Castilla, que siguió ejerciendo desde la distancia, distraído por las circunstancias de sus nuevos estados. Sus detractores lo acusarían de codicia por la manera en que situó a sus hijos y por la manera en que subordinó, finalmente, los recursos e intereses de Castilla a sus inquietudes aragonesas, pero lo cierto es que su determinación y su autoridad sustrajeron los estados occidentales de la península Ibérica de las banderías nobiliarias que los habían caracterizado durante buena parte del siglo XIV y que, por desgracia, de la mano, entre otros, de sus hijos, reaparecerían en el siglo XV.

Los años en que transcurre la actividad del infante don Fernando son años de transformación en el panorama artístico castellano, el cual, precisamente, acaso, por esta circunstancia, carece de una precisa definición. Son años en que, en el campo de la arquitectura, el arte mudéjar tiene un especial ascendiente, en tanto que el arte gótico tiene que reinventarse: se plantea, por entonces, la obra más ambiciosa del tardogótico castellano (la catedral de Sevilla, que no empezará a materializarse hasta 1433), mientras, más al norte, se construye, por ejemplo, el santuario de Santa María la Real de Nieva, promovido por la reina doña Catalina de Lancaster. Son años en que la capilla funeraria se erige como tipología arquitectónica de acusada personalidad, amén de como suma de especialidades artísticas, bien sea dentro de una estética genuinamente gótica (sirva de ejemplo la capilla funeraria del arzobispo de Toledo don Pedro Tenorio, fallecido en 1399, en la catedral de Toledo, de la que nos ocuparemos *in extenso*), bien sea dentro de una estética hispanomusulmana (sirva de ejemplo la capilla funeraria del contador mayor del infante don Fernando don Velasco Fernández, fallecido en 1414, en el monasterio jerónimo de la Mejorada de Olmedo). Por entonces, se seguía trabajando en la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo. Son años, finalmente, en que, junto al protagonismo tradicional de las órdenes mendicantes, surge con fuerza el de órdenes nuevas, como la orden jerónima, fundada en 1373, que conoce

⁵ PÉREZ DE GUZMÁN, F., *Generaciones y semblanzas*, ed. de José Antonio Barrio Sánchez, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 111.



Fig. 3. Medina del Campo (Valladolid), Fundación Museo de las Ferias (depósito del Museo de Valladolid): escudo de armas del infante don Fernando de Antequera; foto: Fundación Museo de las Ferias.

ahora una expansión extraordinaria, o como la renovada orden benedictina, que irradia desde el monasterio de San Benito el Real de Valladolid, fundado por Juan I en 1390. En estos años, en el campo de la escultura destaca el protagonismo de Toledo y en el campo de la pintura la situación se revela especialmente complicada.

En efecto, si renunciamos, por un momento, al planteamiento tradicional que presenta la evolución de la pintura gótica, de acuerdo con una visión diacrónica, como una sucesión de estilos, suscitando, en su lugar, una visión sincrónica, que atiende, preferentemente, a los distintos estilos que pueden convivir en una misma época, vemos que el periodo que discurre, *grosso modo*, entre ca. 1390 y ca. 1420, años en que floreció el infante don Fernando de Antequera, se revela como un perio-

do de especial indefinición y de particular riqueza en la pintura gótica castellana, que no puede ser reivindicado para sí, en exclusiva, por ninguna corriente estilística. En estos años, se mantiene vivo el estilo gótico lineal que se remonta a mediados del siglo XIII, pero resulta evidente que no es ya una opción de futuro (de hecho, en cuanto se produzca el cambio de siglo, se irá convirtiendo en un fenómeno cada vez más marginal, llamado a pervivir, únicamente, en entornos rurales con contaminaciones de propuestas estilísticas más actuales). La influencia italiana, que, desde mediados del siglo XIV, se venía dejando sentir en la pintura gótica castellana, tanto en aspectos formales como en aspectos iconográficos, apenas cuaja en la formulación de un horizonte estilístico italianizante autóctono, a la manera del que, con extraordinaria brillantez, se desarrolló en la Corona de Aragón. Sobre estos fundamentos resultaba extraordinariamente difícil el desarrollo de cualquier modalidad del estilo gótico internacional que a la altura del 1400 se estaba extendiendo por toda Europa, por lo que este solo fue posible por la directa aportación exterior, que, en este momento, tuvo en Valencia su centro de referencia.

La indefinición estilística de este periodo ha hecho que a menudo se prefiera la etiqueta “trecentista” para una pintura que presenta, casi siempre, deudas para con la pintura italiana del *Trecento* sin ser abiertamente italogótica o internacional. Puede ser una buena opción. En cualquier caso, es necesario considerar la diversidad de la pintura gótica castellana de este momento no solo desde un punto de vista sincrónico, sino también desde un punto de vista espacial, lo cual nos llevará a considerar tres grandes núcleos que estructurarán el desarrollo de este trabajo, a saber: Andalucía (quizás el único sitio donde podría llegar a hablarse de una pintura genuinamente italogótica, aunque luego parezca estancarse en su evolución); Castilla la Nueva, que, desde Toledo, asumió un especial protagonismo, liderando, con fuerte capacidad de irradiación, la recepción de las primeras propuestas del estilo gótico internacional; y Castilla la Vieja, donde tiene un mayor peso el estilo gótico lineal, pero donde se advierte, asimismo, una especial complejidad por la confluencia de tradiciones diversas.

La memoria material del infante don Fernando de Antequera en su Castilla natal es, por desgracia, muy débil. Ninguna pintura castellana del periodo puede relacionarse con él.⁶ De los palacios que habitó en Medina del Campo solo se han podido recuperar unos pocos restos de yeserías y de alicatados, que incluyen las armas que le dio su padre en 1390 y que usó con anterioridad a su ascensión del trono de Aragón [fig. 3].⁷ No mucho más queda del cercano monasterio jerónimo de la Mejorada de Olmedo, que lo rememoraba como su fundador.⁸ El convento de Santo Domingo el Real de Toledo custodia el Crucifijo que, según la tradición, llevaba en las batallas.⁹ En la misma ciudad, la catedral conserva algunos relicarios relacionados

⁶ En la Corona de Aragón puede relacionarse con él el tríptico de la *Virgen con el Niño*, *San Jorge* y *San Martín* del mallorquín Francesc Comes, conservado en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, véase RUIZ QUESADA, F., “Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d’un llinatge”, en Terés, M^a R. (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, Cossetània Edicions, 2011, pp. 77-78.

⁷ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993, pp. 269-273; MOREDA BLANCO, J. y MARTÍN MONTES, M. Á., “El Palacio Real de Medina del Campo (Valladolid)”, en *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española*, Valladolid, 1999, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, vol. 2, pp. 861-868.

⁸ MENÉNDEZ TRIGOS, J. y REDONDO CANTERA, M^a J., “El monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada (Olmedo) y la capilla del Crucifijo, o de los Zuazo”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXII, Valladolid, Universidad, 1996, pp. 260-262. Los cronistas eclesiásticos señalan, incluso, que escogió esta casa para su enterramiento.

⁹ FRANCO, Á., “16.- Anónimo: Cristo de Fernando de Antequera (s. XV)”, en *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*, (Catálogo de la exposición, Toledo, 2005), Barcelona, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 153-154. Esta función se atribuía, asimismo, a un Crucifijo del monasterio jerónimo de la Mejorada de Olmedo (MENÉNDEZ TRIGOS, J. y REDONDO CANTERA, M^a J., *loc. cit.*).

con su persona,¹⁰ pero no aquella *villa de plata, fechora de vna lánpara, que pareciese a Antequera, porque asy lo avía prometido a la Virgen María, que de toda la plata que él oviese en la frontera le ofrecería vna villa tal como Antequera; fecha de plata, en vna lánpara que ardiese ante su altar; y asy lo cunplió allí, y por eso vino esa vez a Toledo* que, según la crónica del reinado de Juan II conocida como *Refundición del halconero*, mandó hacer en la ciudad en 1410.¹¹ En fin, las armas del infante, probablemente con un sentido genérico de homenaje, aparecen en un puñado de obras: sepulcros de la iglesia de San Esteban de Cuéllar,¹² armadura de limas moamares de la iglesia de la Piedad de Lerma¹³ y alfarje del claustro de los Laureles del convento de Santa Clara la Real de Toledo.¹⁴

Si la memoria del infante es lábil, no ocurre, por suerte, lo mismo con la de muchos de sus contemporáneos, lo cual nos va a permitir aproximarnos al paisaje pictórico que conoció y que vivió el artífice de la entronización de la casa de Trastámara en la Corona de Aragón. Ya se ha mencionado aquí a los arzobispos de Toledo don Pedro Tenorio y don Sancho de Rojas, con quienes se relacionan, respectivamente, las pinturas murales de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo y el antiguo retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid que habrán de ocuparnos. No menos relevantes fueron don Juan Fernández de Velasco y don Diego López de

¹⁰ PÉREZ GRANDE, M., “Los reyes y la catedral de Toledo”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, (Catálogo de la exposición, León, 2000-2001), Madrid, Junta de Castilla y León y Caja España, p. 255. También dio cuatro imágenes de plata al monasterio jerónimo de la Mejorada de Olmedo (MENÉNDEZ TRIGOS, J. y REDONDO CANTERA, M^a J., *loc. cit.*).

¹¹ *Refundición de la crónica del halconero por el obispo don Lope Barrientos*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 20. El texto sitúa el ofrecimiento inmediatamente después de la conquista de Antequera, pero, de acuerdo con la crónica oficial, indudablemente mejor documentada, tras la conquista de Antequera el infante se dirigió a Sevilla y, desde allí, a principios de 1411, a Valladolid a través de Extremadura. Sobre la cronística del reinado de Juan II, véase GÓMEZ REDONDO, F., *Historia de la prosa medieval castellana III. Los orígenes del Humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002, pp. 2207-2333.

¹² El infante don Fernando tenía el señorío de Cuéllar. Los sepulcros, que conservan restos de pinturas murales, corresponden al contador mayor de Castilla don Alfonso García de León y a su mujer doña Urraca García de Tapia, véase CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. DE, “Los sepulcros gótico-mudéjares de San Esteban de Cuéllar”, *Boletín de la Sociedad Segoviana de Heráldica y Genealogía* “Don Gaspar Ybáñez de Segovia”, 1, Segovia, Sociedad Segoviana de Heráldica y Genealogía “Don Gaspar Ybáñez de Segovia”, 1986, pp. 15-24.

¹³ CONCEJO DÍEZ, M^a L., “Una armadura mudéjar en Lerma: el infante don Fernando de Antequera y doña Leonor Urraca de Castilla o de Alburquerque, señores de la villa de Lerma (1393-1412)”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 233, Burgos, Diputación Provincial, 2006, pp. 301-313 (la autora atribuye a doña Leonor de Alburquerque unas armas que son una variante de las armas de Guzmán, pero en absoluto coinciden con las bien conocidas armas de su padre —de Castilla, vestido de León—, que se transmiten a su descendencia, véase MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., *Heráldica...*, *op. cit.*, pp. 154-155 y 182, n. 13). El infante don Fernando, como señor de Lara, tenía el señorío de Lerma.

¹⁴ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Conventos de Toledo*, Madrid, Ediciones el Viso, 1990, p. 191. En él fueron abadesas doña Inés y doña Isabel, hijas ilegítimas de Enrique II (tías, por tanto, del infante don Fernando).

Stúñiga, aquellos nobles a quienes Enrique III encomendara en su testamento la guarda del pequeño Juan II, quienes, maniobrando, siempre, en el entorno de la reina madre doña Catalina de Lancaster, se convirtieron en enconados oponentes del infante don Fernando de Antequera. Con ellos se relacionan, respectivamente, el antiguo retablo mayor del convento de Santa Clara de Medina de Pomar y la decoración del palacio-fortaleza de Curiel de Duero, obras ambas a las que, asimismo, nos referiremos. Como don Pedro Tenorio, don Pedro López de Ayala es un hombre de la generación anterior, pero activo, aún, en estos años, dispuso su capilla funeraria, de la que procede un famoso retablo. Estas y otras obras contemporáneas nos permitirán aproximarnos a la compleja realidad de las corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera.

Andalucía

La renovación pictórica que, en los reinos de la Corona de Castilla, condujo a la asimilación de ciertas propuestas formales italianas parece haber tenido en Andalucía su primera estación, aun cuando, más adelante, se desarrollara con mayor intensidad en otras regiones, por lo que, en ocasiones, se ha planteado si la pintura trecentista andaluza no sería, acaso, una derivación de la pintura trecentista desarrollada en otras zonas (especialmente, en Toledo). Lo cierto es que la cronología de las obras apunta a la prioridad de la pintura andaluza, que, únicamente en un momento avanzado, más allá de los límites que nos hemos marcado, pudo recibir, acaso, alguna influencia toledana. Córdoba y Sevilla se revelan como los centros que lideraron el desarrollo pictórico andaluz. En Córdoba se encuentran pinturas que responden a la nueva orientación formal desde la década de 1360.¹⁵ A ese momento deben de corresponder las pinturas murales de la capilla de Villaviciosa (a la sazón, capilla mayor de la aljama convertida en catedral), algunos de cuyos restos se conservan en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, y apenas posteriores deben de ser las tablas del políptico de don Alonso Fernández de Montemayor, procedente de la capilla de San Pedro de la catedral de Córdoba.¹⁶ En Sevilla el mejor muestrario

¹⁵ MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M^a, "Aproximación evolutiva a la pintura gótica en el antiguo reino de Córdoba", *Ariadna*, 6, Palma del Río, Centro Municipal de Estudios Locales, 1989, pp. 1-64; LAGUNA PAÚL, T., "Dos fragmentos en busca de autor y una fecha equívoca. Alonso Martínez, pintor en Córdoba a mediados del siglo XIV, y las pinturas de la capilla de Villaviciosa", *Laboratorio de Arte*, 18, *Homenaje al Profesor Dr. D. José María Medianero*, Sevilla, Universidad, 2005, pp. 73-87.

¹⁶ La capilla le fue concedida a este personaje en 1368. A este horizonte de primeras obras trecentistas cordobesas puede corresponder, asimismo, la tabla de la *Virgen de la Humildad* del mu-



Fig. 4. Sevilla, catedral: Nuestra Señora de la Antigua.

[fig. 4].¹⁸ En la actualidad, preside la capilla de su advocación en la catedral de Sevilla, pero, en origen, se encontraba en la capilla de San Pedro de la catedral vieja, una de las más destacadas del conjunto, que, como su homónima cordobesa, se alojaba en la *maqsura* de la aljama islámica. La devoción de que fue objeto desde fechas tempranas, de la que dan testimonio numerosas copias, propició el que, al ser edificada la catedral nueva, se mantuviera íntegro e *in situ* el pilar que le servía de soporte (que, en su

de la pintura de este momento se encontraba en los pilares de su aljama convertida en catedral, desaparecidos con la construcción de la nueva catedral, pero bien conocidos por la recopilación que de sus imágenes se hizo en el denominado *Libro blanco* cuya compilación se inició en 1411.¹⁷ Solo uno de estos pilares, aquel en el que se encontraba pintada *Nuestra Señora de la Antigua*, sobrevivió al derribo del viejo edificio. Esta circunstancia, unida al hecho de que la imagen haya sido relacionada a menudo con el infante don Fernando de Antequera, nos obliga a prestarle una especial atención.

Nuestra Señora de la Antigua es un mural que muestra una imagen colosal de la Virgen con el Niño de pie, coronada por ángeles en vuelo, con una donante femenina arrodillada a sus pies

seo del Hermitage de San Petersburgo firmada *Master Petrus Cordubensis me fecit* dada a conocer por Kustodieva, de la que da noticia LAGUNA PAÚL, T., "Dos fragmentos...", *op. cit.*, p. 82.

¹⁷ MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M^a, "Las pinturas de la antigua mezquita-catedral hispalense, análisis cultural e iconográfico de unas obras desaparecidas", *Archivo Hispalense*, 201, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 173-186; LAGUNA PAÚL, T., "La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla", en *Metropolis totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, (Catálogo de la exposición, Sevilla, 1998-1999), Sevilla, Ayuntamiento y Cabildo Metropolitano, 1998, pp. 41-71.

¹⁸ La bibliografía sobre esta imagen es abundantísima. Sirva de referencia MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M^a, *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen "decana" de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 2007.

reverso, tenía pintada una imagen colosal de San Cristóbal). Sin embargo, la imagen quedó en una posición bastante marginal en el nuevo contexto edilicio, a espaldas de la embocadura de una de las capillas del costado de la Epístola, por lo que, en 1578, se acometió una compleja operación de ingeniería para dismantelar el pilar trasladando la imagen al muro frontero.¹⁹ Con anterioridad a la fabricación del actual retablo, que se completó en 1738, la imagen centró una estructura abridera que se remontaría al periodo gótico, en cuyas alas se encontraban representados el *Nacimiento* y la *Adoración de los Magos*.²⁰

La misma devoción que ha hecho posible su conservación a través de los siglos y de las vicisitudes constructivas ha contribuido a oscurecer su realidad material, pues la imagen ha sido objeto de continuos repintes, retoques y restauraciones que enmascaran su película pictórica original (en la actualidad, imposible de evaluar),²¹ habiendo sido adornada, además, por piadosas tradiciones que la retrotraen hasta tiempos anteriores a la invasión musulmana y que señalan, incluso, su carácter *acheiropoiotos* (esto es, no hecho por manos humanas). Lo cierto es que, independientemente de todos estos estratos físicos y literarios que se le superponen oscureciendo su interpretación como genuina obra de arte, la imagen denotaba ya en su planteamiento original un fuerte eclecticismo que José María Medianero supo resumir muy bien: *En síntesis, sobre un tipo iconográfico de raíz bizantina —la Hodigitria— se plantea una imagen mariana llena de resabios franceses —restos de la primera etapa de la pintura gótica en nuestro país conocida como franco-gótica—, pero con el predominio estilístico de notas italianas —sobre todo sienesas— y algunos matices autóctonos en la técnica de ejecución y el gusto decorativo.*²² En efecto, quienesquiera que fueran su promotor y su autor, es evidente que tuvieron a la vista un icono bizantino del tipo *Hodegetria*, cuyas características esenciales mantuvieron con bastante fidelidad, incitados, probablemente, por el carácter sagrado que se atribuía a estas exóticas imágenes orientales, las cuales querrían conferir a su propia creación (algo que, indudablemente, consiguieron, pues la imagen acabó adornada por leyendas similares a las que envuelven los iconos bizantinos y se copió con la fidelidad propia de los iconos bizantinos).²³ Este tipo de imágenes era

¹⁹ MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.^a, *Nuestra Señora...*, *op. cit.*, pp. 34-39. La imagen de San Cristóbal de su reverso pereció en la operación, encargándose una nueva.

²⁰ *Ibidem*, pp. 39-40, lám. 7.

²¹ SERRERA, J. M., "La Virgen de la Antigua: informes y restauraciones. Siglos XVIII-XIX", *Archivo Hispalense*, 223, Sevilla, Diputación Provincial, 1990, pp. 171-176; MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.^a, *Nuestra Señora...*, *op. cit.*, pp. 57-64.

²² *Ibidem*, p. 52.

²³ PEREDA, F., "Palladia: antiguas y nuevas imágenes de la cruzada andaluza", en *Los Reyes Católicos y Granada*, (Catálogo de la exposición, Granada, 2004-2005), Madrid, Sociedad Estatal de

bien conocido en la Corona de Castilla en el siglo XIII, como pone de manifiesto el *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María*,²⁴ donde se manifiesta, asimismo, la adaptación de estas imágenes a un ambiente occidental que se detecta, igualmente, en *Nuestra Señora de la Antigua*. Su representación de cuerpo entero, infrecuente en el mundo bizantino, responde a un tipo bien documentado en la imaginería gótica desde el siglo XIII. Su vestido responde a la evolución de la moda a lo largo del siglo XIV (según es propio de las imágenes marianas occidentales). Su mano derecha, en lugar de señalar a su Hijo (como corresponde al tipo *Hodegetria*), sostiene una rosa, en línea con la tradición occidental de poner en manos de María un atributo vegetal que evoca, a menudo, el pecado original (subrayando, de esta manera, su condición de nueva Eva). El Niño, finalmente, bendice con su mano derecha, pero en lugar de sostener un rollo en su mano izquierda, como en las más genuinas representaciones del tipo *Hodegetria* (o, en su defecto, un libro o un orbe), aprisiona un pajarillo, motivo con paralelos en la iconografía bizantina que menudea en el arte occidental del siglo XIV. Desde un punto de vista más estrictamente formal, llama la atención la fidelidad con que se mantienen los presupuestos del estilo gótico lineal en detalles como el manto de la Virgen, en cuyo flanco derecho se generan complejas caídas como consecuencia de representarlo ceñido a su codo y aprisionado contra su cuerpo, según una convención que se encuentra en las obras más vanguardistas del siglo XIII y tiene amplia vigencia en el siglo XIV. Trasciende, sin embargo, este estilo en su formulación más genuina la contundencia volumétrica de las imágenes (compatible con cierta sensibilidad), de raíz italiana, lo cual, unido a detalles que no es fácil determinar en qué medida responden al estado original de la pintura, como la línea de suelo que sirve de asiento a la figura o como la pesada decoración floral que satura la indumentaria de la figura (rasgos ambos que corresponderían al estilo gótico lineal tardío), invita a situar su cronología en el último tercio del siglo XIV, en el horizonte de un trecentismo singular, profundamente enraizado aún en el estilo gótico lineal y mediatizado, además, por

Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 205-208; PEREDA, F., *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007, pp. 145-248. El autor destaca el paralelismo que se puede establecer entre la imagen de *Nuestra Señora de la Antigua* y un milagro mariano del que, en la Corona de Castilla, se conocen, desde el siglo XIII, las versiones de fray Juan Gil de Zamora y de la cantiga XXIX, pero no me consta ningún testimonio medieval sobre el presunto origen milagroso de *Nuestra Señora de la Antigua* (por otra parte, la cantiga XXIX no se refiere, exactamente, a una pintura).

²⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "Pintura monumental en tiempos del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María*", en Fernández Fernández, L. y Ruiz Souza, J. C. (dirs.), *Alfonso X el Sabio 1221-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Testimonio Compañía Editorial, 2011, vol. II, pp. 391-395.

su fidelidad a un prototipo bizantino.²⁵ Las referencias a su altar en el *Libro blanco* señalarían, en cualquier caso, un término *ante quem*.²⁶

El mural de *Nuestra Señora de la Antigua* de la catedral hispalense debe de ser, pues, algo anterior al infante don Fernando de Antequera, el cual, sin duda, lo conocería, pues sus campañas andaluzas lo condujeron a menudo hasta Sevilla. De hecho, existe toda una tradición que relaciona de manera muy estrecha al infante con su imagen, hasta el extremo de identificar a su esposa doña Leonor de Alburquerque en la donante figurada a sus pies, a la derecha del mural,²⁷ y de apuntar, incluso, su propia representación a la izquierda del mural, la cual habría desaparecido con el paso del tiempo,²⁸ todo lo cual ha servido a algunos autores (especialmente, a José Gudiol) para situar su ejecución a principios del siglo XV, en el contexto del estilo gótico internacional (algo que, a mi juicio, no respalda el análisis estilístico, aun con todos los problemas que este plantea).²⁹

La tradición que vincula al infante don Fernando de Antequera con la imagen de *Nuestra Señora de la Antigua*, tal y como la cuenta, por ejemplo, a finales del siglo XVII, el padre Gabriel de Aranda, señala que el infante era muy devoto de esta imagen y que la visitó antes de la campaña de Antequera para demandar su auxilio, quedando, luego, tan agradecido que encargó una copia para llevar a su villa de Medina del Campo, donde puso una iglesia bajo su advocación, poniéndola, además, como titular de una orden de caballería que él instituyó. Tras su muerte en 1416, su viuda se hizo retratar a los pies de la imagen *para consuelo de su viudez y en memoria de la devoción del infante su marido*.³⁰ Desde luego, el infante don Fernando hizo gala de una sincera devoción mariana (que, en parte, le venía por tradición dinástica, pues, desde sus mismos orígenes, los monarcas de la casa de Trastámara apelaron a la Virgen como elemento justificador de su acceso

²⁵ A la vista de las características apuntadas, me resulta demasiado temprana la entusiasta cronología del segundo cuarto del siglo XIV propuesta por MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M^a, *Nuestra Señora...*, *op. cit.*, pp. 55-57.

²⁶ JIMÉNEZ MARTÍN, A., *Cartografía de la montaña hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 1997, p. 132.

²⁷ Se señala a esta figura como un añadido, MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M^a, *Nuestra Señora...*, *op. cit.*, pp. 56-57.

²⁸ *Ibidem*, pp. 25-27, rechaza (a mi juicio, con buen criterio) la posibilidad de que existiera en momento alguno una representación masculina que pudiera identificarse con el infante don Fernando de Antequera, no tanto porque no aparezca en las copias más antiguas de la imagen (pues, al fin y al cabo, este detalle se adaptaría a las circunstancias de cada encargo) como por el hecho de que la restauración de 1991 no detectara el más mínimo rastro.

²⁹ GUDIOL RICART, J., *Pintura gótica, Ars Hispaniae*, vol. IX, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1955, p. 192.

³⁰ ARANDA, G. de (S. I.), *Vida del Siervo de Dios, exemplar de sacerdotes, el venerable Padre Fernando de Contreras, natural de esta ciudad de Sevilla, del ábito clerical de Nuestro Padre San Pedro*, Sevilla, Thomás López de Haro, 1692, pp. 383-386.

al trono).³¹ Está bien documentada su devoción a la imagen valenciana de Nuestra Señora de Gracia, venerada en el convento de San Agustín, para la que ya su abuelo Enrique II había construido una capilla en 1370,³² y es cierto que en 1403, estando en su villa de Medina del Campo, fundó, para exaltación de la Virgen, la Orden de la Jarra y el Grifo (en un gesto que Juan Torres Fontes entiende, en parte, como expresión de su adhesión a los ideales caballerescos entonces imperantes y, en parte, como un acto para prestigiar su personalidad en el marco de sus aspiraciones políticas), a la que su posterior exaltación al trono de Aragón confirió una especial supervivencia y trascendencia.³³ Pero ninguna fuente de época permite relacionar al infante don Fernando con la imagen de *Nuestra Señora de la Antigua*.

En Sevilla, distintas crónicas del reinado de Juan II, que, en su tramo primero, tienen como auténtico protagonista al infante don Fernando, nos hablan de su devoción por la Virgen de la Hiniesta, venerada en la iglesia de San Julián,³⁴ apuntando, al tiempo, cómo su responsabilidad pública como cabeza visible del estado en tanto que regente y caudillo militar le llevó a rendir culto, en momentos especialmente significativos, a la Virgen de la Sede y a la Virgen de los Reyes, veneradas en la catedral.³⁵ Pero nada se dice en ellas con respecto a la Virgen de la Antigua. La *Historia de Fernando de Aragón* escrita en la corte napolitana de Alfonso V por el humanista italiano Lorenzo Valla aporta un testimonio precioso sobre las devociones sevillanas

³¹ RUIZ QUESADA, F., "Els primers...", *op. cit.*, pp. 71-112. Sobre la piedad mariana del infante don Fernando, véase asimismo, TORRES FONTES, J. "Don Fernando de Antequera y la romántica caballerisca", *Miscelánea Medieval Murciana*, V, Murcia, Universidad, 1980, pp. 108-109, nota 14; MACKEY, A., "Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa María", en VV.AA., *Homenaje al Profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, Universidad y Academia Alfonso X el Sabio, 1987, vol. II, pp. 949-957.

³² RUIZ QUESADA, F., "Els primers...", *op. cit.*, pp. 79-80; *Ibidem*, p. 80, nota n° 21, reseña una pintura del siglo XVI de la catedral de Toledo que muestra al infante don Fernando ante Nuestra Señora de Gracia.

³³ TORRES FONTES, J., "Don Fernando...", *op. cit.*, pp. 83-120.

³⁴ *Crónica de Juan II de Castilla*, ed. de Juan de Mata Carriazo y Arroquia, Madrid, Real Academia de la Historia, 1982, pp. 118 y 129: *a la noche partiò dende e fuè a dormir a la iglesia de San Julián, por gran devoción de la ymagen de Santa María del Yniesta, que y estava. E dormió ay aquella noche, en vna capilla que fizo allí Pero de Tos, alcaýde de las taraxanas de la muy noble cibdad de Sevilla (...). Ya avedes oido cómo el Infante dormió en San Julián, e oyó misa reçada ay, en el altar de Santa María*. La versión de esta crónica de Lorenzo Galíndez de Carvajal, publicada en 1517 y recogida en *Crónicas...*, *op. cit.*, pp. 273-695, no reseña este episodio, que se sitúa el 6 de septiembre de 1407.

³⁵ Así el 7 de septiembre de 1407, al partir hacia la fallida campaña de Setenil: *e acabado este ofiçio, subió ençima la capilla, donde estauan enterrados los reyes, e fizo oración luego como entró, ante vna ymagen de Santa María que ay está, muy debota* [*Crónica...*, *op. cit.*, p. 130 (la versión de Lorenzo Galíndez de Carvajal no recoge este episodio)], y el 10 de noviembre de 1407, al regreso de la campaña: *e llegó ante el altar mayor. E otrosí fizo oración ante la imagen de Santa María, e adoró la Cruz (...). E abrieron la capilla do estauan los reyes, e entró dentro, e fizo oración ante la imagen de Santa María que ende está, muy devotamente, dando muchas gracias a Dios* [*ibidem*, p. 190]. La versión de Lorenzo Galíndez de Carvajal dice: *é llegó hasta la capilla (de los reyes), y entró en ella, e hizo oracion ante la Imagen de Santa Maria muy devotamente* [*Crónicas...*, *op. cit.*, p. 301].

de doña Leonor de Alburquerque: *Entre tanto, su esposa Leonor, mujer inigualable, todos los días, de madrugada, con diligencia, los pies descalzos, acompañada solamente de dos familiares, era vista de camino al templo de la divina María, bajo la advocación de Virgen del Socorro, porque, según la memoria de los antepasados, un niño que cayó en aquel lugar dentro de un pozo, ante la invocación hecha a la virgen por la madre del niño, la madre de Dios, conmovida, hizo subir el agua del pozo hasta el borde y restituyó sano y salvo el hijo a su madre.*³⁶ Lorenzo Valla sitúa este episodio antes de la partida para la campaña de Antequera de 1410 que había de ser el máximo éxito militar del infante y, si bien testimonios fidedignos indican, claramente, que el punto de partida no fue Sevilla, el episodio relatado por el humanista italiano puede ser, perfectamente, el testimonio de una auténtica devoción de doña Leonor, que, por desgracia, tampoco se puede asimilar a la Virgen de la Antigua, pues no consta un milagro de estas características entre los varios que se le atribuyen.³⁷

Así pues, aunque está contrastada la piedad mariana del infante don Fernando de Antequera y aunque existen datos acerca de la devoción que tanto él como su mujer profesaron hacia diversas imágenes sevillanas, su inclinación hacia la Virgen de la Antigua carece de respaldo más allá de las sugerencias de los autores de la Edad Moderna, en los que juega un importante papel la proyección vallisoletana de esta presunta devoción mariana.

En Medina del Campo existió, ciertamente, una iglesia parroquial de Santa María la Antigua, que en 1403 fue el escenario de la fundación, por parte del infante don Fernando, de la Orden de la Jarra y el Grifo. De esta iglesia procede una copia de la imagen sevillana que se encuentra, en la actualidad, en el convento de Santa Clara.³⁸ La historiografía tradicional,

³⁶ VALLA, L., *Historia de Fernando de Aragón*, ed. de Santiago López Moreda, Tres Cantos, Ediciones Akal, 2002, p. 101. Su redacción se sitúa en 1445. Se trata, más que de un texto cronístico, de un texto literario de carácter encomiástico, modelado sobre el ejemplo de los autores clásicos. Su autor, que no consta que estuviera en España, se sirvió de la crónica de Juan II escrita por Álvaro García de Santa María (muy proclive hacia don Fernando), así como del testimonio de varios caballeros castellanos (entre ellos, el propio Álvaro García de Santa María) que se encontraban en Nápoles, lo cual le permitió incorporar noticias no registradas en otras fuentes.

³⁷ Esta *María, bajo la advocación de Virgen del Socorro (cognomine Custodientis)*, según el texto original latino) podría ser una temprana referencia a la devoción de la Virgen del Valle. En efecto, son dos las advocaciones marianas hispalenses medievales de las que se relata un milagro de las características del reseñado por Valla, a saber, la Virgen del Valle, del convento de su advocación (que, en la actualidad, tras diversas vicisitudes, es la sede de la hermandad de los Gitanos) y la Virgen del Pozo Santo, del hospital de la Misericordia. Solo la primera tiene una historia que puede retrotraerse hasta principios del siglo XV, [ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Annales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía, que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los moros el gloriosísimo rey San Fernando Tercero de Castilla y León hasta el de 1671, en que la Católica Iglesia le concedió el culto y título de bienaventurado*, Madrid, Imprenta Real, 1677, pp. 274-275 (1403, 5) y pp. 378-379 (1476, 4)]. Estoy en deuda con Teresa Laguna y con Luis Luna por su ayuda con el proceloso mundo de las advocaciones marianas sevillanas.

³⁸ VV. AA., *La Virgen de la Antigua de Medina del Campo. Historia y restauración*, Valladolid, Caja Salamanca y Soria, 1994.

según se ha apuntado, relacionó todos estos hechos con la presunta devoción del infante don Fernando hacia la imagen sevillana. Lo cierto es que: 1) la Antigua no es, en principio, sino una advocación genérica que distinga a cualquier templo o imagen de especial antigüedad, sin que se pueda establecer *a priori* una relación entre distintos templos o imágenes así llamados (de hecho, la parroquia medinense de Santa María la Antigua está documentada desde 1177, sin que exista la posibilidad de cualquier relación con la imagen sevillana de esta advocación, cuya primera mención se encuentra en el *Libro blanco* iniciado en 1411);³⁹ 2) la copia de la imagen sevillana que existió en el templo medinense, que ha sido atribuida al pintor local Antón Pérez, es una obra del siglo XVI que se veneró como Nuestra Señora de la Purificación o la Morena (precisamente, para no competir con la imagen titular de la iglesia, que era una talla);⁴⁰ y 3) la fundación de la Orden de la Jarra y el Grifo, que tuvo lugar en el templo medinense el 15 de agosto de 1403, no se hizo con la pretensión de poner a Nuestra Señora de la Antigua (fuera esta la pucelana o su homónima sevillana, que, según se ha apuntado, nada tienen que ver entre sí) como titular de la orden, pues los estatutos nada dicen al respecto,⁴¹ refiriéndose, únicamente, a la *recordación del placer que Ella recibió, cuando la saludó el ángel Gabriel* (de ahí que se tomara como divisa un jarrón, símbolo de la Anunciación, del que pendía un grifo, símbolo de la fortaleza que habían de tener todos los que recibieran la orden).⁴² Si el acto de fundación tuvo lugar en esta iglesia fue, probablemente, por su advocación mariana. Así pues, no se puede establecer ningún vínculo entre la iglesia de Santa María la Antigua de Medina del Campo y la imagen de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla a partir de la presunta implicación, en ambos casos, del infante don Fernando de Antequera, pues este infante solo está documentado, en el primer caso, en lo que se refiere al acto de fundación de la Orden de la Jarra y el Grifo, acaecido en 1403.

Sirvan estas líneas para intentar despejar ciertos mitos y tradiciones no contrastados en torno a la carismática pintura de *Nuestra Señora de la Antigua* de la catedral de Sevilla, una imagen compleja ya desde el momento

³⁹ SÁNCHEZ DEL BARRIO, A., "Nuestra Señora de la Antigua en la historia de Medina del Campo", *ibidem*, p. 5.

⁴⁰ HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. y ARIAS MARTÍNEZ, M., "El lienzo de la Virgen de la Antigua. Estudio histórico-artístico", *ibidem*, pp. 20-22.

⁴¹ TORRES FONTES, J., "Don Fernando...", *op. cit.*, pp. 112-117, publica una versión catalana del siglo XV de los estatutos. La versión castellana se puede encontrar, por ejemplo, en RODRÍGUEZ Y FERNÁNDEZ, I., *Historia de Medina del Campo*, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1903-04, pp. 595-599.

⁴² El collar de la orden, tal y como lo describen sus estatutos fundacionales, no incluía, pues, la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, como se dice a menudo.

mismo de su creación que se sitúa a la cabeza de lo que José María Medianero denominó la “trilogía trecentista mariana hispalense”, serie de tres murales sevillanos que muestran efigies de la Virgen con el Niño de la que forman parte, asimismo, la *Virgen de Rocamador* de la iglesia de San Lorenzo y la *Virgen del Coral* de la iglesia de San Ildefonso.⁴³ A mi juicio, se ha hecho un excesivo hincapié no ya en la similitud, sino, incluso, en la identidad entre estas tres imágenes en lo que se refiere a estilo, cronología, iconografía... Son imágenes que comparten su objeto, pero que manifiestan en sus características una evolución que se adentra hasta un momento avanzado del siglo XV. La *Virgen de Rocamador*, que Teresa Laguna fecha a finales del siglo XIV o a principios del siglo XV y que responde ya a una sensibilidad claramente internacional, puede ser la más cercana a los tiempos del infante don Fernando de Antequera [fig. 5].⁴⁴

En cualquier caso, el testimonio más contrastado y más elocuente de lo que podía ser la pintura sevillana de tiempos del infante don Fernando de Antequera lo proporcionan los restos de un retablo firmado por “García Fernández, pintor de Sevilla” que se conservan en el convento de Santa Úrsula de Salamanca, a donde debieron de llegar de la mano de su fundador, el arzobispo don Alonso de Fonseca († 1512), que estuvo al frente de la sede sevillana entre 1460 y 1464. El azar ha querido que, en esta ocasión, coincidan firma y documentos, siendo posible, de esta manera, ofrecer un mínimo contexto para su artífice.⁴⁵ García Fernández consta en el padrón de Sevilla de 1384 como franco vecino del Salvador y de nuevo en 1406 como franco por las Atarazanas (institución con la que también lo relaciona un documento de ca. 1407). El hecho de que no aparezca en la nómina de esta institución de 1422 invita a pensar que por entonces ya había fallecido. En el padrón de 1384 llama la atención su posición económica, muy superior a la de otros pintores de la ciudad, lo cual sugiere una preeminencia que, aunque se ve corroborada por el hecho excepcional de su firma, no se encuentra acompañada por una especial calidad. En el convento salmantino se conserva una tabla que muestra, en su parte superior, la *Presentación de Cristo en el Templo* y, en su parte inferior, la *Matanza de los Inocentes* [fig. 6]. Se encuentra en paradero desconocido una cumbreira que mostraba al arcángel San Gabriel, parte de una *Anunciación*. José Gudiol dio a conocer un *Nacimiento* que formó parte, indudablemente, del mismo

⁴³ MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M^a, *Nuestra Señora...*, op. cit., pp. 67-92.

⁴⁴ LAGUNA PAÚL, T., “Notas de pintura gótica sevillana. El testimonio de Lucas Valdés”, *Laboratorio de Arte*, 10, Sevilla, Universidad, 1997, pp. 63-79.

⁴⁵ MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M^a, “García Fernández, el primer pintor andaluz de nombre conocido con obra firmada”, *Atrio*, 7, Sevilla, Ayuntamiento, 1995, pp. 7-19.



Fig. 5. Sevilla, Iglesia de San Lorenzo:
Virgen de Rocamador.



Fig. 6. Salamanca, Convento De Santa Úrsula:
Presentación de Cristo en el
Templo y Matanza de los Inocentes.

conjunto.⁴⁶ En su conjunto, el retablo debió de exhibir un amplio ciclo de la vida de Cristo. Las composiciones conocidas denotan cierto arcaísmo y cierta rudeza (adviértanse, especialmente, las figuras rígidas e inexpressivas de la *Matanza de los Inocentes*), pero muestran, asimismo, detalles de exquisito italianismo, especialmente en la delicada figura del arcángel San Gabriel, en todo lo cual se manifiesta el carácter ecléctico y, en ocasiones, un tanto marginal de la pintura andaluza de este momento, a la que cabe el mérito de haber abierto brecha en la asimilación de las corrientes italianas en la pintura gótica castellana, si bien a finales del siglo XIV había cedido el impulso renovador a otros centros.

⁴⁶ GUDIOL RICART, J., *Pintura...*, op. cit., p. 198.

Castilla la Nueva

En Toledo, en torno a su catedral primada, se desarrolló, en los años finales del siglo XIV, un foco pictórico enraizado en la pintura florentina del *Trecento* que, de la mano de pintores autóctonos que asimilaron, a su manera, la lección toscana, mantuvo su vigencia a lo largo del primer tercio del siglo XV, conociendo una expansión extraordinaria hacia otros territorios de la corona castellana, los cuales contribuyó a dinamizar de manera decisiva con un lenguaje que se antoja, quizás, un tanto arcaico contemplado a escala nacional e internacional, pero decisivamente renovador si se tiene en cuenta el conservadurismo en el que se había anclado la pintura de estos estados.⁴⁷

La actividad de Gherardo Starnina en Toledo, documentada en 1395 (si bien se remonta, cuando menos, a antes de 1393), y la decoración con pinturas murales de la capilla funeraria edificada en la seo toledana por el arzobispo don Pedro Tenorio (1377-1399) —esto es, la capilla de San Blas— son los referentes fundamentales en el desarrollo de este núcleo pictórico de tanta trascendencia.

Gherardo Starnina es el primer referente del foco toledano. Starnina es uno de los más destacados representantes del gótico internacional en la pintura florentina. Vasari sitúa su nacimiento en 1354 e indica que fue discípulo de Antonio Veneziano. Según los testimonios de Vasari y de Ceán, abandonó Florencia a partir de la revolución de los Ciompi (1378) y vino a trabajar a España, donde estuvo al servicio del rey Juan I, a quien se suele identificar con el monarca castellano de este nombre, padre del infante don Fernando de Antequera, que reinó entre 1379 y 1390. Consta de regreso en Florencia en 1387 (fecha de su primera ocurrencia documental), pero entre antes de 1393 y 1401 está asentado, de nuevo, en España, existiendo de esta segunda estancia en España testimonios directos y precisos que lo ubican en Valencia entre 1395 y 1401 e, incluso, obras que se asignan a su autoría. Consta, de nuevo, de regreso en Florencia en 1404, desarrollando en esta ciudad el tramo último de su actividad (su fallecimiento se produjo con anterioridad al 28 de octubre de 1413), al que corresponden sus obras mejor documentadas (como, por ejemplo, los frescos de la capilla de San Jerónimo en la iglesia del Carmine de Florencia, terminados en 1404), las cuales han de ser la base para la definición de su personalidad artística, que comprende un *corpus* que se nos antoja heterogéneo y dispar. En Valencia se le han atribuido el célebre retablo de fray Bonifacio Ferrer, procedente

⁴⁷ PIQUERO LÓPEZ, M^a DE LOS Á. B., *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Cuadernos de Arte Español, 60, Madrid, Historia 16, 1992, pp. 6-10.

de la cartuja de Portaceli (Valencia, Museo de Bellas Artes) y la predela con escenas de la pasión de Cristo de la iglesia de El Collado, procedente del retablo mayor de la iglesia de Alpunte (a este periodo valenciano se asigna, asimismo, una *Virgen de la Humildad* del Cleveland Museum of Art).⁴⁸ En la ciudad del Turia, en la que el pintor Pere Nicolau ejercía, por entonces, una posición de dominio, Starnina debió de trabajar junto con sus compatriotas el pisano Niccolò d'Antonio (documentado entre 1395 y 1398) y el sienés Simone di Francesco (documentado entre 1397 y 1401 y, posteriormente, en Lucca entre 1409 y 1420), con los que aparece asociado en los documentos.⁴⁹ Niccolò d'Antonio, documentado en Florencia en 1387, trabajó con Starnina en Toledo antes de 1393.

La capilla de San Blas de la catedral de Toledo es el segundo referente del foco toledano [fig. 7]. Se encuentra en el ángulo nordeste del claustro, cuya construcción, debida, asimismo, a la iniciativa del arzobispo don Pedro Tenorio, se inició en 1389. Se desarrolla sobre un espacio de planta cuadrada que, merced al concurso de trompas, se convierte, a media altura, en octogonal, cubriéndose mediante una bóveda nervada. Su característica más notable es el completo revestimiento de su interior con pinturas murales de clara ascendencia italiana que en el siglo XVII hicieron proclamar ingenuamente a Eugenio Narbona, biógrafo del arzobispo Tenorio, que su autor había sido *Ioto Griego excelentísimo pintor (...) discípulo de Zimabua*. Estas pinturas murales, cuyo estudio de referencia se debe a Blanca Piquero,⁵⁰ se desarrollan en dos niveles. En el nivel superior, a partir del arranque de los nervios de la bóveda, se muestra una serie de escenas cristológicas ordenadas según los artículos del Credo. Se señala el inicio del ciclo en el extremo septentrional del muro occidental, donde se representa la *Anunciación* [fig. 8]. A partir de ahí, siguiendo el sentido de

⁴⁸ GÓMEZ FRENCHINA, J., "Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI", en *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI / L'impronta fiorentina e fiamminga a Valencia. Pittura dal XIV al XVI secolo*, (Catálogo de la exposición, Florencia, 2007), Valencia, Generalitat, 2007, pp. 24-34.

⁴⁹ MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, Universitat, 2008, pp. 155-159.

⁵⁰ PIQUERO LÓPEZ, M^a DE LOS Á. B., *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*, Toledo, Caja de Ahorros Provincial, 1984, *op. cit.*, vol. I, pp. 47-226 (donde se recogen las aportaciones anteriores, entre las cuales destacan, aparte de los estudios clásicos sobre pintura medieval española, los estudios de POLO BENITO, J., *Las pinturas murales de la capilla de San Blas de la catedral primada de Toledo*, Toledo, Editorial Católica Toledana, 1925, y de ANGULO IÑIGUEZ, D., "La pintura trecentista en Toledo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1931, pp. 23-29). Son significativos, asimismo, los estudios de FRANCO MATA, Á., "El arzobispo Pedro Tenorio: vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo", en VV. AA., *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II)*, *Actas del ciclo de conferencias*, Santiago de Compostela, 1991, Santiago de Compostela, Universidade, 1992, pp. 73-93, y de NICKSON, T., "Art and Belief in Medieval Castile", en Foster, M. (ed.), *Spiritual Temporalities in Late-Medieval Europe*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 99-126.

las agujas del reloj, se representan *Nacimiento / Proceso de Cristo, Crucifixión y Entierro de Cristo / Anástasis* (muro septentrional); *Resurrección y Ascensión* (muro oriental: su sector central pudo haber contenido una representación de los evangelistas que completara la de *San Lucas y San Juan* del muro frontero); *Cristo sentado a la derecha de Dios Padre / Juicio final, Pentecostés y Resurrección de los muertos* (muro meridional) y, cerrando el ciclo, en el extremo meridional del muro occidental, la *Transfiguración*. En el nivel inferior se muestran, en el muro oriental, un gran *Juicio final*; en el muro septentrional, escenas de la vida de San Antonio abad; en el muro oriental, escenas de la vida de San Blas; y en el muro meridional, escenas de la vida de San Pedro y de San Pablo. Los problemas de humedad, que son una constante en la capilla desde sus orígenes, obligaron a la restauración de sus pinturas murales ya en el siglo XV y, junto con consideraciones de carácter estético, condujeron, en 1720, al enlucido de su nivel inferior, que no sería recuperado hasta 1924. Pese al interés que se suscitó entonces por las pinturas murales, la capilla permaneció cerrada durante buena parte del siglo XX, mientras el deterioro avanzaba llevándose por delante casi todo el ángulo nordeste (*Entierro de Cristo / Anástasis y Resurrección*) y partes importantes del ángulo sudeste (*Ascensión y Cristo sentado a la derecha de Dios Padre / Juicio final*), amén de importantes sectores de la zona inferior, como aquel del muro oriental en el que había aparecido la firma incontrovertible de cierto Rodríguez de Toledo (no está claro si precede al apellido “maestro” o “Juan”).⁵¹ La restauración que un conjunto de tanta envergadura y trascendencia exigía se abordó, por fin, a finales de 2003. La restauración ha de suponer un nuevo punto de partida para el estudio de las pinturas murales, pues ha detectado diferencias técnicas de ejecución entre la zona superior —en la que destaca, además, la especificidad de la escena de la *Crucifixión*— y la zona inferior⁵² y ha recuperado las composiciones de la zona inferior, apenas tenidas en cuenta por los estudiosos que se habían ocupado previamente de la capilla. Las arquitecturas manifiestas en el ciclo dedicado a San Pedro y a San Pablo del muro meridional o la iconografía del *Juicio final* del muro oriental son aspectos del máximo interés que habrán de ser tenidos en cuenta a la hora de discutir la atribución y la filiación de estas pinturas murales.

⁵¹ CASTAÑÓN, J., GIOVANNONI, S., BLANCO, J. L. y SÁNCHEZ-BARRIGA, A., “La capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo”, en VV. AA., *La capilla de San Blas de la catedral de Toledo*, Madrid, Fundación Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, World Monuments Fund España e Iberdrola, 2005, pp. 55-58.

⁵² *Ibidem*, pp. 58-59. Por desgracia, el carácter hasta cierto punto sucinto de esta publicación, realizada con motivo de su restauración, no permite delimitar con absoluta precisión las diferentes técnicas de ejecución. *Ibidem*, p. 47, señala la participación de cuando menos tres pintores en la decoración de la capilla de San Blas.



Fig. 7. Toledo, catedral: capilla de San Blas; foto: Antonio Sánchez-Barriga.



Fig. 8. Toledo, catedral: Anunciación, detalle de las pinturas murales de la capilla de San Blas; foto: Antonio Sánchez-Barriga.



Fig. 9. Toledo, catedral: Transfiguración, detalle de las pinturas murales de la capilla de San Blas; foto: Antonio Sánchez-Barriga.

Esta cuestión continúa siendo extraordinariamente problemática (entendiendo que por haber estado excesivamente centrada en la determinación de la participación del correo Gherardo Starnina). Blanca Piquero, basándose en un análisis estilístico meticuloso, distinguió en estos murales cuatro estilos que, en su consideración, corresponderían a Starnina y a su taller y a Rodríguez de Toledo y a su taller. Starnina habría sido responsable de parte de la *Anunciación*, de parte de la *Crucifixión* y de *Pentecostés* (a su taller corresponderían la *Resurrección de los muertos* y la *Transfiguración*) [fig. 9]. Rodríguez de Toledo, que se habría formado con Starnina, habiendo matizado su estilo con rasgos hispanos e internacionales, habría sido responsable del *Entierro de Cristo / Anástasis*, *Resurrección* y *Ascensión* (a su taller corresponderían parte de la *Anunciación*, *Nacimiento / Proceso de Cristo*, parte de la *Crucifixión*, *Cristo sentado a la derecha de Dios Padre / Juicio final* y *San Lucas y San Juan*), amén de, probablemente, la zona inferior en la que aparecía su firma.⁵³ Las pinturas habrían sido proyectadas e iniciadas por Starnina a finales de la década de 1390 y habrían sido continuadas y

⁵³ PIQUERO LÓPEZ, M^a DE LOS Á. B., *La pintura...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 200-204.

terminadas, tras la marcha de Starnina a Italia, por Rodríguez de Toledo, que trabajaría hasta los tiempos del arzobispo don Sancho de Rojas (1415-1422).⁵⁴

La cuestión, a la que, por el momento, no estoy en condiciones de dar una solución definitiva, requiere una aproximación desapasionada que prescinda, de entrada, del apriorismo de pretender encontrar a toda costa la mano de Starnina en los murales. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que, a pesar de que la capilla de San Blas es una obra fascinante e impactante, es una obra que corresponde, seguramente, a un momento avanzado del desarrollo del foco trecentista toledano, del que ha sobrevivido como su ejemplo más significativo, pero no es, seguramente, su núcleo generador. Esta aproximación ha de basarse en el análisis de la documentación (que, ciertamente, constata la labor de Starnina en Toledo antes de 1393) y en el análisis de la personalidad del comitente, el arzobispo don Pedro Tenorio. Hombre de larga trayectoria política y eclesiástica, don Pedro Tenorio se vio abocado al exilio por su caída en desgracia ante Pedro I, lo cual le llevó a vivir durante varios años en Francia y en Italia. Él mismo reseña las estancias de su periplo europeo en el documento por el que, en 1383, hace donación de su biblioteca a la catedral de Toledo: *tam in Tolosa quam in Avenione quam in Perosa quam in Roma, taliter quod dum ipse erat in partibus illis*.⁵⁵ Buen conocedor de estos lugares, no olvidaría lo visto en ellos cuando, siendo ya arzobispo de Toledo, alcanzó especial prominencia durante los reinados de Juan I y de Enrique III y querría para su catedral y para su capilla particular una decoración al estilo de las que había visto en tantas iglesias italianas o aviñonesas. Sabedor de que Castilla no podía ofrecerle artistas para un trabajo de estas características, volvió sus ojos hacia Valencia, que, abierta al Mediterráneo, se estaba configurando ya como el gran centro pictórico que había de ser a lo largo del siglo XV.

El 27 de julio de 1387 el arzobispo don Pedro Tenorio encargaba a un pintor activo en Valencia, Esteve Rovira de Chipre (desplazado, a la sazón, a Brihuega), la ejecución de un retablo *para la sua ecclesia catredral*, para poner *a las espaldas del altar mayor de la dicha su ecclesia* (expresión equívoca con la que, dadas la configuración de la capilla mayor de la catedral de Toledo, y la envergadura de la obra que se contrata, debe referirse al retablo mayor).⁵⁶ El contrato, muy minucioso, nos pone ante una obra

⁵⁴ *Ibidem*, vol. I, p. 207.

⁵⁵ FRANCO MATA, Á, "El arzobispo...", *op. cit.*, p. 75.

⁵⁶ ALMARCHE VÁZQUEZ, F., "Mestre Esteve Rovira de Chipre. Pintor trecentista desconocido", *Archivo de Arte Valenciano*, VI, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1920, pp. 3-13. El contrato se encuentra inserto en el requerimiento que se le hacía al pintor a 14 de abril de 1388 para cumplir con su tenor [COMPANY, X., ALIAGA, J., TOLOSA, L. y FRAMIS, M., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Valencia, Universitat, 2005, pp. 302-306, n.º 511].

extraordinariamente ambiciosa por sus dimensiones, que alcanzarían los 13 m de anchura,⁵⁷ por el número de sus composiciones⁵⁸ y, sobre todo, por el importe que habría de satisfacer por ella la obra de la iglesia de Toledo: 1500 florines.⁵⁹ Esteve Rovira de Chipre habría de ejecutarlo en Toledo, en la capilla de las casas del arzobispo, asistido por *menestrals*, *los quales fisieren mester para le ayudar a pintar* que habrían de acompañarlo desde Valencia. No sabemos si Esteve Rovira de Chipre llegó a cumplir el contrato (en marzo de 1388 el arzobispo don Pedro Tenorio exigía, al parecer, en vano, el cumplimiento del contrato). Los pocos testimonios que documentan su actividad en Valencia entre 1387 y 1389 nos hablan de su carácter poco fiable,⁶⁰ pero también de su capacidad y de su prestigio, pues en 1389 recibía como aprendices a Alfonso, hijo de un pintor difunto de Córdoba del mismo nombre, y a Arnau, hijo de un pintor difunto de Camprodón (Bernat).⁶¹ Por otra parte, no conocemos, por desgracia, cómo era el estilo de Esteve Rovira de Chipre. En cualquier caso, el documento de 1387 es del máximo interés porque es uno de los escasísimos contratos que se conocen de la pintura gótica castellana y porque señala la apertura de una vía de comunicación entre Toledo y Valencia (y, a través de Valencia, con la pintura mediterránea) cuya siguiente etapa habría de ser Gherardo Starnina.

Es significativo que entre los testigos del contrato con Esteve Rovira de Chipre figure Pedro Fernández de Burgos. Este personaje, de quien se tienen diversas noticias entre 1387 y 1399 que lo señalan, a menudo, como receptor del arzobispo y como veedor de la obra de la iglesia de Toledo, protagoniza el documento de 1395 que constata la actividad de Starnina y de Niccolò d'Antonio en Toledo. Este documento, conocido desde antiguo y sacado a la luz por Carmen Torroja en 1974, dice así: *yo Gerardo*

⁵⁷ *que haya (...) de pilar a pilar sesenta seis palmos en ancho de (...) fuere mester e que sea de vinte (... de alto) e quencima del altura del que vengan fechas sus puntas con sus fillolas e remates, lo qual ha de seer de más de los dichos vinte palmos en alto. E que la tabla principal de la medianía del retablo que sea cinco palmos de más en altura de toda la dicha obra.* Esta anchura viene a coincidir con la del espacio donde por aquel entonces se encontraba el retablo mayor de la catedral de Toledo.

⁵⁸ *que pinte e haga dies e nueve istorias, aquellas quel dicho senyor arcebisbe ordenare e mandare facer. E otrosí, que en las ocho puntas que an destar en como destas istorias que pinte e haga en cada una dellas una ymage qual el dicho senyor le mandare facer.*

⁵⁹ Se puede ver una comparativa de precios de retablos valencianos del periodo en MIQUEL JUAN, M., *Retablos...*, *op. cit.*, pp. 265-277. Ningún otro retablo se aproxima a esta cantidad, aunque las comparaciones no son sencillas porque no siempre se incluyen los mismos conceptos (por ejemplo, en el caso que nos ocupa no se incluiría la obra de carpintería, que el arzobispo se compromete a entregar acabada, pero sí se incluirían los gastos de materiales —*muy puro e fino oro e azul con muy propias e finas, puras y finas colores*— y, probablemente, los gastos de manutención del pintor y de sus asistentes, de los que no se habla en el contrato).

⁶⁰ El 3 de enero de 1387 se obligaba a pagar 5 florines a fray Pere de Roca por la señal de un retablo que debía haberle hecho (COMPANY, X. *et alii*, *Documents...*, *op. cit.*, p. 289, n° 490).

⁶¹ *Ibidem*, pp. 322-323, núms. 556 y 557.

*Jacopo, pintor de Florencia, procurador que so de Nicolao de Antonio, otrosi pintor de Florencia, otorgo e conosco que reçibi de vos Pero Ferrandez de Burgos, receptor del arçobispo de Toledo, quarenta florines de oro, del cuño de Aragon, los quales dichos quarenta florines vos me distes e yo de vos reçibi por razon que yo e el dicho Nicolao de Antonio vos pintamos un panno de la pasión de Jhesuchristo que vos tenedes puesto en la vuestra capilla de Sant Salvador, que vos fezistes dentro de la iglesia cathedral de Santa Maria de aqui de Toledo, en el qual panno vos pusistes todas las colores e todo el oro e todo lo que fue menester para el dicho panno, salvo nuestras manos que lo pintamos yo e el dicho Nicolao e por el dicho poder suso escripto que yo he del dicho Nicolao, me otorgo por pagado de los dichos quarenta florines para el a para mi e por mi e por el renunçio que no pueda desir que los non reçibi e si lo dixere que me non vala ni sea oydo sobre ello en juyzio ni fuera de juyzio yo hi otro por mi ni por el dicho Nicolao (...) Fecha en Toledo, veynte e dos dias de deziembre, anno del nascimiento de nuestro Salvador Jhesuchristo de mill e trezientos e noventa e çinco annos.*⁶² El trabajo de los italianos había sido hecho con anterioridad, puesto que, cuando el 5 de enero de 1393 el cabildo toledano se comprometía con la dotación de la capilla del Salvador por parte de Pedro Fernández de Burgos, reconocía, entre sus méritos, que *fezistes poner en ella un muy noble panno pintado en questa la historia de la Pasyon de Jhesucrispto*.⁶³

El documento ha suscitado ciertas dudas y equívocos a propósito del carácter y del destino de la obra, que a veces se ha interpretado como un retablo o, incluso, como un mural, el cual, en el primer caso, podría haber sido destinado a la capilla mayor de la catedral (que, en efecto, se encontraba bajo la advocación del Salvador). Lo cierto es que el documento dice *panno*, vocablo que parece difícilmente asimilable a retablo y, en ningún caso, a mural (según queda patente en las expresiones *fezistes poner* o *que vos tenedes puesto*),⁶⁴ y que *la vuestra capilla de Sant Salvador, que vos fezistes dentro de la iglesia cathedral de Santa Maria de aqui de Toledo* es, indudablemente, la capilla de esta advocación, abierta en el segundo tramo del costado de la Epístola (en la actualidad, capilla de la Epifanía), dotada en 1393 por

⁶² TORROJA MENÉNDEZ, C., "Pintores florentinos en Toledo", *Historia y Vida*, 79, Barcelona, Gaceta Ilustrada, octubre de 1974, pp. 94-97. Sobre Pedro Fernández de Burgos, VEGUE Y GOLDONI, Á., "La dotación de Pedro Fernández de Burgos en la catedral de Toledo y Gerardo Starnina", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930, pp. 277-279; SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A., *Fundaciones del arzobispo Tenorio: la capilla de San Blas en la catedral de Toledo*, Salamanca, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985, pp. 87-88, núms. 1 y 2, y pp. 128-133, n° 12. No sé si es el personaje del mismo nombre, doctor y oidor del rey, que se menciona en 1380 en la *Crónica de Juan I (Crónicas..., op. cit., p. 70)*.

⁶³ TORROJA MENÉNDEZ, C., "Pintores florentinos...", *op. cit.*, p. 94.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 95, se inclina por un mural a partir de referencias, ciertamente oscuras, del documento de 1393: permiso para abrir dos sepulturas *fondon del dicho panno*, licencia para levantar un altar *enfrente el dicho panno* donde pueda poner una red de fierro delante del dicho panno en guisa que no venga çerrado el dicho altar e el dicho panno que, a juicio de Carmen Torroja, parecen referirse a algo inamovible.



Fig. 10. Toledo, catedral: retablo de la capilla de San Eugenio; foto: Oronoz.

Pedro Fernández de Burgos y por su mujer María Fernández, cuyo epitafio aún perdura, de todo lo cual puede deducirse que lo que con anterioridad a 1393 pintaron Gerardo Starnina y Niccolò d'Antonio, debió de ser algo así como una sarga con escenas de la pasión de Cristo por la que se les pagó la en absoluto despreciable cantidad de 40 florines.

Estas aclaraciones son necesarias porque el famoso documento de 1395 ha sido puesto alguna vez en relación con un monumento no menos importante que la capilla de San Blas en la caracterización del foco trecentista toledano, a saber, el retablo de la capilla de San Eugenio [fig. 10].⁶⁵ Este retablo se fabricó a partir del cambio de titularidad a favor del santo venerado como primer pastor de la iglesia de Toledo de la capilla abierta en el sexto tramo del costado de la Epístola, advocada, hasta entonces, de San Pedro. Dicho cambio tuvo lugar en 1496. Se reaprovecharon, para su elaboración, unas tablas de un viejo retablo de finales del siglo XIV, que se retocaron por mano de Juan de Borgoña y se montaron, merced a un ensamblaje plateresco, en torno a una imagen de talla de San Eugenio de nueva factura.⁶⁶

Las diez tablas del retablo de San Eugenio, dedicadas a la vida de Cristo, sin relación alguna con el nuevo titular, muestran un discurso iconográfico fragmentario y discontinuo que denuncia su procedencia de un conjunto más amplio. En el banco se muestran cinco episodios de la pasión de Cristo (*Oración en el Huerto, Prendimiento, Negación de Pedro, Cristo ante Pilato y Camino del Calvario*). En la calle de la izquierda se muestran la *Adoración de los Magos* y, encima, la *Huida a Egipto*. En la calle central, sobre la imagen de talla de San Eugenio, se muestra el *Bautismo de Cristo*. En la calle de la derecha, finalmente, se muestran la *Circuncisión* [fig. 11] y, encima, *Cristo entre los doctores* [fig. 12]. El pago correspondiente a su retoque, de 1516, se reseña como *Pago a Juan de Borgoña pintor por renovar un pedazo de retablo viejo del altar mayor para la capilla de San Eugenio, 22 000 mrs.*,⁶⁷ lo cual señala la correspondencia de estas tablas al primitivo retablo mayor de la catedral de Toledo, aquel que en 1387 contratara el arzobispo don Pedro Tenorio con Esteve Rovira de Chipre (en vano, presumiblemente) y que quizás fuera ejecutado, finalmente, por otro artista "valenciano", acaso Gherardo Starnina, que abriría, de esta manera, una línea de trabajo en Toledo que habría de culminar con su labor para Pedro Fernández de

⁶⁵ PIQUERO LÓPEZ, M^a DE LOS Á. B., *La pintura...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 227-311; PIQUERO LÓPEZ, B., "182.- Gherardo Jacopo Starnina: Retablo de San Eugenio (h. 1395)", en *Ysabel...*, *op. cit.*, pp. 447-448.

⁶⁶ Existen noticias diversas sobre su fabricación entre 1499 y 1517 [PÉREZ HIGUERA, T., "183.- Copín de Holanda: San Eugenio (h. 1505-1509)", en *Ysabel...*, *op. cit.*, pp. 448-449].

⁶⁷ PIQUERO LÓPEZ, M^a DE LOS Á. B., *La pintura...*, *op. cit.*, vol. I, p. 306, nota n^o 3; PIQUERO LÓPEZ, B., "182.- Gherardo...", *op. cit.*, p. 448.

Burgos, documentada en 1395.⁶⁸ Es posible que pertenecieran, asimismo, a este primitivo retablo mayor otras pinturas trecentistas conservadas en distintos lugares de la catedral.⁶⁹ Blanca Piquero, en su minucioso análisis estilístico del retablo de la capilla de San Eugenio (en la medida en que lo permiten los repintes del siglo XVI), distingue en el mismo dos manos o talleres que identifica con Starnina, acaso en colaboración con Niccolò d'Antonio (parte del *Prendimiento, Negación de Pedro y Cristo entre los doctores* y detalles en otras escenas repintadas)⁷⁰ y con el Rodríguez de Toledo cuya firma apareció en la capilla de San Blas (parte del *Prendimiento, Camino del Calvario y Bautismo de Cristo*), destacando su carácter de primicia y de núcleo generador del foco trecentista toledano. Desde luego, la obra tiene un acento italiano y una calidad muy superiores a aquello que se encuentra en la capilla de San Blas.

Y, precisamente, volvemos a la capilla de San Blas para cerrar esta aproximación al origen y al desarrollo del foco trecentista toledano que parece haber sido propiciado por el arzobispo don Pedro Tenorio, buen conocedor de

⁶⁸ Esto no es sino una hipótesis de trabajo que los vacíos documentales no permiten, hoy por hoy, confirmar. No existe documentación sobre Starnina entre 1387, en que consta en Florencia, y 1395, en que consta en Valencia antes de hacer su aparición documental en Toledo por un trabajo que se remonta a antes de 1393 (COMPANY, X. *et alii, Documents...*, *op. cit.*, pp. 388 y 398, núms. 684, 685 y 699). La documentación valenciana registra su actividad allí hasta 1401, antes de su definitivo regreso a Florencia (si bien no existe documentación de los años 1396 y 1397), *ibidem*, pp. 465-467, 472-473, 486 y 493, núms. 875, 880, 890, 891, 932 y 957; ALIAGA, J., TOLOSA, LL. y COMPANY, X., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II (Llibre de l'entrada del rei Martí)*, Valencia, Universitat, 2007, pp. 62 y pp. 115-117 (no he tenido la ocasión de consultar el volumen tercero de esta serie, de reciente aparición, donde se recogerán los datos correspondientes al año 1401). No es, en absoluto, desdeñable la circunstancia, advertida, en su momento, por ALMARCHE VÁZQUEZ, F., "Mestre...", *op. cit.*, pp. 8-11, de que el requerimiento a Esteve Rovira de Chipre para cumplir con sus obligaciones para con el arzobispo de Toledo se hiciera en casa del mercader florentino asentado en Valencia Joan Esteve, el cual, a su vez, sería nombrado en 1395 procurador, junto con *Simonem d'Estagio*, por Gherardo Starnina, (COMPANY, X. *et alii, Documents...*, *op. cit.*, pp. 302-306 y 398, núms. 511 y 699), circunstancia que sugiere el posible papel de intermediario que pudo desempeñar este mercader. Una obra como el primitivo retablo mayor de la catedral de Toledo, si nos atenemos a las prescripciones del contrato con Esteve Rovira de Chipre, debió de ocupar meses, si no años, a cualquier pintor que se enfrentase a su elaboración, aun cuando contase con la asistencia de colaboradores. En este sentido, una hipótesis de trabajo podría ser: 1) *ca.* 1390, traslado de Starnina a Valencia, donde sería reclutado por el arzobispo don Pedro Tenorio; 2) principios de la década de 1390, trabajo de Starnina en Toledo (en el retablo mayor de la catedral —no documentado—, del que quedan algunos miembros en el retablo de la capilla de San Eugenio, y en otros lugares de la catedral, como la capilla del Salvador —donde sí está documentado su trabajo en un *panno*, acaso sarga, no conservado—), que propicia la creación de un foco autóctono de pintura trecentista del que, presumiblemente, formaría parte el Rodríguez de Toledo que años más tarde dejaría su firma en la capilla de San Blas); 3) *ca.* 1395, asentamiento de Starnina en Valencia; 4) finales de la década de 1390 (hasta 1401), trabajo de Starnina en Valencia (sobre esto, véase *supra* n. 48). Cabría la posibilidad de situar la presumible participación de Starnina en el retablo mayor de la catedral de Toledo en el vacío documental valenciano de 1396-97, pero precisamente a esos años se adscribe la pintura del retablo de fray Bonifacio Ferrer.

⁶⁹ FRANCO MATA, Á., "Las capillas", en González Ruiz, R. (dir.), *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Burgos, Promecal, 2010, p. 187.

⁷⁰ PIQUERO LÓPEZ, B., "182.- Gherardo...", *loc. cit.*, le asigna, asimismo, la *Circuncisión*.



Fig. 11. Toledo, catedral: Circuncisión, detalle del retablo de la capilla de San Eugenio; foto: Oronoz.



Fig. 12. Toledo, catedral: Cristo entre los doctores, detalle del retablo de la capilla de San Eugenio; foto: Oronoz.

Italia. La escritura de fundación y de dotación de su capilla se otorgó a 9 de noviembre de 1397.⁷¹ De ese año datan las primeras noticias referentes a su construcción,⁷² que, excepcionalmente, se puede seguir de manera bastante precisa a través de la documentación, pues se conservan los libros de cuentas, que han sido minuciosamente analizados por Almudena Sánchez-Palencia.⁷³ Las labores constructivas progresaron a buen ritmo, pues en 1399 se pudo ce-

⁷¹ SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A., *Fundaciones...*, *op. cit.*, pp. 96-109, n° 8. En ella señala que *avía considerado de mandar enterrar su cuerpo quando a Dios pluguiesse de lo llamar en la dicha iglesia para lo cual ordeno de fazer una capilla a honor e título de señor sant Blas, la qual capilla el mandara e mando fabricar e hedificar a sus propias espensas en la claustra de la dicha iglesia*. Ver, asimismo, el testamento del arzobispo, dado en Alcalá de Henares a 4 de noviembre de 1398 (*ibidem*, pp. 111-126, n° 10).

⁷² *Ibidem*, p. 95, n° 7. Se trata de un albalá de Enrique III por el que el monarca da licencia a los escribanos de Toledo para que permuten ciertos solares con el arzobispo *para la su capilla de sant Blas que el agora faze en la claustra de la iglesia cathedral*. Los primeros datos sobre su ejecución material datan de 1398.

⁷³ *Ibidem*, pp. 28-31. Sobre la construcción de la capilla, consultar asimismo PIQUERO LÓPEZ, M^a DE LOS Á. B., *La pintura...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 204-207, donde se aportan datos procedentes de otras fuentes, recogiendo, además, la tradición historiográfica anterior.

lebrar por vez primera en ella la fiesta de San Blas y se pudo enterrar en ella al arzobispo fundador, que falleció el 18 de mayo de ese año. Entre los datos más significativos de este periodo destacan el acuerdo para revocar la bóveda en 1399,⁷⁴ el solado del revestuario en 1400 o el asentamiento de un banco en el muro izquierdo en 1402, que marcarían la conclusión de las labores constructivas⁷⁵ (si bien el testamento de Enrique III, de 1406, se refiere todavía a la terminación de la capilla).⁷⁶ Con toda esta información, resulta difícil imaginar que la decoración pictórica de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo se iniciara antes del cambio de siglo⁷⁷ y, en este contexto, cualquier eventual participación en su ejecución de Gherardo Starnina resulta poco menos que inviable, pues, para cuando se llevó a cabo esta decoración, se encontraría no ya en Valencia, sino quizás, incluso, en Italia.⁷⁸ Un término *post quem* de 1399 para la ejecución de las pinturas murales parece avalado no solo por el revoco, entonces, de la bóveda, sino también por las instrucciones dadas poco antes de su muerte por el arzobispo don Pedro Tenorio, poco satisfecho con las proporciones de su capilla, para que se ahondase el suelo de la misma: cuando menos las pinturas murales de la zona inferior de la capilla se ajustan a la cota de suelo actual.⁷⁹

⁷⁴ *Lunes catorze días de abril abení con Gonçalo Ferrandez Ronquillo que rreuocase las bóvedas de la capilla de partes de dentro por ciento e ochenta maravedis e por sus manos solas* (SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A., *Fundaciones...*, *op. cit.*, p. 30).

⁷⁵ A estos datos SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A., "Pintores del siglo XV y primera mitad del XVI en la catedral toledana. La capilla de San Blas", *Anales Toledanos*, XXV, Toledo, Diputación Provincial, 1988, p. 78, añade que en 1404 la capilla estaba estucada.

⁷⁶ *Otrosi mando e ordeno que los maravedis que yo mandé tomar de los que el Arzobispo D. Pedro Tenorio deseó para acabar la Capilla dó esta enterrado, que sean dados e tomados a aquellas personas a quien yo los mande tomar, porque acaben la dicha Capilla* (PIQUERO LÓPEZ, M^a DE LOS Á. B., *La pintura...*, *op. cit.*, vol. I, p. 206). Lo cual no obsta para que ese mismo año el infante don Fernando reuniera en la capilla del Arzobispo Don Pedro Tenorio a los notables del reino para comunicarles, formalmente, la muerte de Enrique III y la proclamación de Juan II (*Crónicas...*, *op. cit.*, p. 262).

⁷⁷ Resulta significativo que en los libros de cuentas de la capilla, extraordinariamente minuciosos, que se inician en 1397, no aparezca el más mínimo indicio, directo o indirecto, sobre la ejecución de las pinturas murales.

⁷⁸ PIQUERO LÓPEZ, M^a DE LOS Á. B., *La pintura...*, *op. cit.*, vol. I, p. 207, quien, según se ha indicado más arriba, defiende su participación, señala que pudo encargarse la obra al iniciarse la construcción de la capilla ca. 1397 y que pudo trabajar en ella entre 1399/1400 y 1403. Sin embargo, en este periodo (en el que, insisto, las cuentas no registran el más mínimo indicio sobre la ejecución de las pinturas murales) Starnina está bien documentado en Valencia (véase nota n^o 68) antes de regresar a Italia. Para Blanca Piquero los trabajos continuarían bajo la dirección de Rodríguez de Toledo hasta tiempos del arzobispo don Sancho de Rojas (1415-1422). Los responsables de la reciente restauración de las pinturas murales, que defienden, asimismo, la intervención de Starnina, plantean que la construcción de la capilla bien pudo iniciarse al tiempo que el claustro (esto es, en 1389), estando suficientemente avanzada al tiempo que Starnina estuvo en Toledo en 1395 (CASTAÑÓN, J. *et alii*, "La capilla...", *op. cit.*, pp. 35-36 y pp. 53-55), pero esta propuesta se aviene mal con los documentos publicados por Almudena Sánchez-Palencia.

⁷⁹ *La capilla alimpiada e cavada fasta la primera fillada del cimientto que en ella se asento estando asy para se solar fue dicho al señor arçobispo que la dicha capilla que era baxa en ala e que conuenia mas afondarse, porque como deuia e rrespondiese el alta con el anchura por ende el dicho señor arçobispo mando que fiziese afondar la dicha capilla tanto quanto el suelo por ende* (SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A., *Fundaciones...*, *loc. cit.*).

En definitiva, la decoración de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo se llevó a cabo a principios del siglo XV por un equipo de pintores adiestrado en la manera italiana que había incubado años antes en la ciudad un florentino asentado en Valencia, Gherardo Starnina, de la cual el testimonio más elocuente pudiera ser el antiguo retablo mayor de la catedral, cuyos restos más significativos se encuentran agrupados en el retablo de la capilla de San Eugenio (solo un análisis profundo de esta obra, que, por el momento, dados sus repintes, no es posible abordar, podrá revelar su verdadera trascendencia). Blanca Piquero señaló, con justicia, como cabeza visible de este taller toledano al Rodríguez de Toledo que dejó su firma en el muro oriental de la capilla de San Blas, a quien atribuyó otras obras (especialmente, el antiguo retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, del que hablaremos más adelante).⁸⁰ La formación, a finales del siglo XIV, de este taller toledano, supuso la plena adopción de la influencia italiana en la pintura gótica castellana. Este taller tuvo una importante proyección hacia la zona de Castilla la Vieja que nos corresponde ahora analizar.

Castilla la Vieja

La situación en Castilla la Vieja en este periodo se presenta mucho más complicada. De entrada, porque no parece existir un centro pictórico de referencia capaz de liderar las propuestas, a la manera en que lo hacen Córdoba y Sevilla en Andalucía o Toledo en Castilla la Nueva. Quizás Burgos jugara ese papel. Desde luego, la documentación burgalesa nos habla de al menos una docena de pintores activos en la ciudad en los términos cronológicos que nos hemos marcado,⁸¹ pero, de toda la actividad que

⁸⁰ Un Juan Rodríguez, pintor y miniaturista, está documentado en la catedral de Toledo entre 1452 y 1463 [en 1456, en trabajos en la capilla de San Blas: *Iten que dio y pagó a Ihoan Rodríguez pintor dos mill e cient maravedís porque se abinió con él por pintar el busto de don Pero Thenorio e reparar la sepultura e busto de don Vicente Arias e porque pintó algunas cosas de las paredes e ymágenes de la dicha capilla* (SÁNCHEZ-PALENCIA MANCERO, A., "Pintores...", *op. cit.*, pp. 59-61)]; pero no parece fácil asimilar este individuo con el que trabajaría a principios del siglo XV (menos aún, retrasar la cronología de todas las pinturas murales de la capilla de San Blas hasta 1488-1500, como plantea esta autora a partir de una labor documental meritoria que se antoja insuficiente en cuanto a análisis estilístico). Quizás conviene no olvidar que otro artista documentado en Toledo a caballo entre el siglo XIV y el siglo XV, Fernán González, se califica, en ocasiones, como pintor (precisamente, en trabajos relacionados con la capilla de San Blas: inscripción del sepulcro del arzobispo don Pedro Tenorio, de 1399, y pagos por la portada de la capilla de San Blas, de 1400), PÉREZ HIGUERA, T., "Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, Valladolid, Universidad, 1978, pp. 129-142. Su obra supone una apertura al italianismo y tiene una difusión por toda la Corona de Castilla paragonable a la del taller pictórico toledano.

⁸¹ SILVA MAROTO, P., *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, vol. III, pp. 979-1036; BARRÓN GARCÍA, A. Á., "El retablo

desplegaron, subsisten, únicamente, las ya citadas pinturas murales de la capilla de Santa Catalina de los Rojas de la catedral, que no resisten la comparación con cualquiera de las producciones de los centros anteriormente analizados. Es posible que la pintura que se hacía en la vecina diócesis de Calahorra-La Calzada, de la que procede un puñado de obras importantes de este periodo, refleje las corrientes burgalesas, pero, si esto es así, manifiesta, en cualquier caso, un carácter bastante tradicional, fiel al estilo gótico lineal, en el que se irán introduciendo como cuñas aportaciones exteriores que sentarán las bases para el desarrollo, más allá de los límites que nos competen, del estilo gótico internacional, ahora sí con extraordinaria brillantez.⁸² Intentaré desbrozar la complejidad de esta situación agrupando en cuatro orientaciones las propuestas pictóricas de Castilla la Vieja entre *ca.* 1390 y *ca.* 1420.

El peso de la tradición

El mejor testimonio del predicamento de que aún gozaba el estilo gótico lineal en Castilla la Vieja lo proporciona el conjunto de retablo y de frontal de la capilla de Nuestra Señora del Cabello del convento dominicano de San Juan Bautista de Quejana (Álava), realizado en 1396 para el canciller mayor de Castilla don Pedro López de Ayala († 1407). El convento había sido fundado en 1378 por don Fernán Pérez de Ayala, padre del canciller, en el palacio-fortaleza que era el solar de su linaje.⁸³ En él se veneraba la joya más preciada de la familia: una pieza de orfebrería avionesa consistente en una imagen sedente de la Virgen ofreciendo su pecho a su Hijo que albergaba en su interior, entre otras reliquias, nada menos que un cabello de la Virgen. La pieza había pertenecido al cardenal don Pedro Gómez Barroso, tío materno de don Fernán Pérez de Ayala, quien la encargaría durante su estancia en la corte pontificia. Para su veneración, el canciller Ayala habilitó en un torreón adyacente al convento la capilla que había de ser, asimismo, su panteón familiar,⁸⁴ para el cual encargó el conjunto de retablo y de frontal que se encuentra, actualmente, en el Art Institute de Chicago [fig. 13].

de Torres de Medina y las empresas artísticas de Juan Fernández de Velasco, camarero mayor de Castilla”, *Goya*, 322, Madrid, Fundación “Lázaro Galdiano”, 2008, p. 43.

⁸² GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: la recepción de las corrientes internacionales”, en Lacarra Ducay, M^a C. (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2007, pp. 87-138.

⁸³ PORTILLA, M. J., *Quejana, solar de los Ayala*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1983.

⁸⁴ LAHOZ, M^a L., *Escultura funeraria gótica en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1996, pp. 142-145. La autora insiste en que solo en determinadas solemnidades el relicario estaría en la capilla, venerándose, habitualmente, en el convento. Una inscripción data la capilla en 1399.

Testigo, protagonista y cronista de toda la historia castellana de la segunda mitad del siglo XIV, el canciller Ayala disponía, sin duda, de conocimientos y de medios para haber apostado por alguna propuesta estilística más puesta al día, pero, al igual que en su obra poética dio, en su *Rimado de palacio*, un último aliento a la cuaderna vía, en su labor como promotor de las artes brindó una postrera oportunidad de lucimiento al estilo gótico lineal. Recordemos que su carrera política le había llevado en varias ocasiones hasta la corte de Francia y que conocía, asimismo, Aviñón y que para los sepulcros del panteón familiar recurrió a los servicios del taller toledano de Fernán González, escultor —titulado, asimismo, pintor— que trabajó en la capilla de San Blas de la catedral de Toledo. Sin embargo, para el conjunto de retablo y de frontal recurrió a un taller local (como pone de manifiesto su estrecha relación con el grupo de obras realizadas contemporáneamente en esa zona por el denominado maestro de Añastro), afecto, aún, a la tradición del estilo gótico lineal, que creó una de las mejores obras de la etapa final de este estilo. Conjunto que, por otra parte, no cabe considerar, sin más, primitivo o arcaico, pues manifiesta tensiones formales e iconográficas muy propias del tiempo en que fue creado.⁸⁵ La inscripción que da cuenta del encargo del conjunto se refiere a ambas piezas como *frontales* y es que, en efecto, más allá del frontal propiamente dicho, el retablo adopta, asimismo, una estructura de frontal, configurándose como un gran rectángulo apaisado de 253,6 x 639,4 cm que ocupaba, en su integridad, la anchura del testero de la capilla, a la manera de otros retablos contemporáneos (recuérdese, por ejemplo, el retablo mayor de la catedral de Toledo del que aquí se ha hablado, si bien este contaría con una estructura articulada de paneles conformando cuerpos y calles).⁸⁶ Se organiza en dos registros. El encasamento central del registro inferior muestra una composición arquitectónica que debió de servir de fondo, o bien al relicario de Nuestra Señora del Cabello, o bien a alguna otra imagen mariana. En cualquiera de los dos casos, serviría de referencia a los Magos del inmediato encasamento de la derecha, componiendo la escena de la *Adoración de los Magos* que se repite en el frontal. El resto de encasamentos muestra, amén

⁸⁵ La bibliografía sobre el conjunto de retablo y de frontal de Quejana es abundantísima. Sirva de referencia SÁENZ PASCUAL, R., *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1997, pp. 87-136, producto de una Tesis Doctoral, donde se recapitula la historiografía anterior. Con posterioridad, destacan MELERO-MONEO, M., “Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)”, *Locus Amoenus*, 5, Barcelona, Universitat Auntonoma, 2000-2001, pp. 33-51, y, por supuesto, *Canciller Ayala*, (Catálogo de la exposición, Vitoria, 2007), Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007, donde, aparte de una ficha de Ángela Franco (*ibidem*, pp. 442-445), el conjunto tiene una presencia constante, con aportaciones sustanciales de Lucía Lahoz y de Ángela Franco en sus respectivos ensayos.

⁸⁶ A tenor de su huella, se podría invocar, asimismo, el retablo de la capilla de Santa Catalina de los Rojos de la catedral de Burgos.



Fig. 13. Quejana (Álava), convento de San Juan Bautista: capilla de Nuestra Señora del Cabello (el conjunto de retablo y de frontal del canciller don Pedro López de Ayala es una réplica del original que se encuentra en el Art Institute de Chicago); foto: YARZA LUACES, J., La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV, Madrid, Fundación Iberdrola, 2003, fig. 128.

de a los donantes acompañados por sus santos tutelares, una selección de escenas de la vida de Cristo y de la Virgen en las que Ángela Franco ha destacado la presencia de los gozos de la Virgen [fig. 14]. Mención especial merece la representación del *Crucifijo* que se dispone, en lugar eminente, en el registro superior, por encima del encasamento dedicado a la imagen mariana, aunque para ello haya sido necesario posponerlo a la escena de la *Resurrección*. En ella la imagen del Crucificado se aísla de todo elemento narrativo, distanciándose, de esta manera, de las escenas con las que forma secuencia, siendo acompañada, únicamente, por las representaciones orantes de los nietos del canciller, de manera que se convierte en una imagen de devoción que invita a una especial reflexión sobre el sacrificio redentor de Cristo, en sintonía con las prácticas religiosas de la época [fig. 15]. Sirvan estas notas para destacar la modernidad de una de las obras más importantes de la pintura castellana de su tiempo.

Por estos años, el estilo gótico lineal había encontrado en el entorno burgalés un nuevo soporte en la pintura de armaduras de madera, lo cual contribuiría, asimismo, a su pervivencia al despuntar el siglo XV. Se trata de la denominada “escuela de carpintería gótico-mudéjar burgalesa” (que irradia, asimismo, a las provincias limítrofes), preconizada en los trabajos de Lázaro de Castro y de Pedro José Lavado y exhaustivamente estudiada en su Tesis Doctoral por María Luisa Concejo.⁸⁷ Sus orígenes se remontan a la década de 1360. En los primeros ejemplares (techumbres de Los Balbases, de Santo Domingo de Silos, de Vileña...) se desplegaba una abundantísima figuración, profana, fundamentalmente, que incluía escenas de lucha, de caza o de amor cortés. En los años que nos ocupan, sin embargo, se estaba produciendo una transformación en esta escuela, bien ejemplificada por la armadura de limas moamares del presbiterio de la iglesia de la Piedad de Lerma, a la que anteriormente nos hemos referido por exhibir las armas del infante don Fernando de Antequera. Resulta novedosa en ella la presencia en el almizate de lacería ataujerada y de una piña de mocárabes y, a nivel pictórico, el retroceso de la figuración (cuando menos, en su vertiente más narrativa y anecdótica) en beneficio de la decoración heráldica o de motivos más sencillos como aves o como bustos humanos (llamados a tener una larga descendencia en las techumbres del siglo XV, en las que acabarían evolucionando formalmente hasta asumir propuestas propias del estilo gótico internacional). Los ejemplos más espectaculares

⁸⁷ CONCEJO DÍEZ, M^a L., *El arte mudéjar en Burgos y su provincia*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1999 (accesible en la página web <http://eprints.ucm.es/2506/>). Una síntesis del objeto de nuestro interés en CONCEJO DÍEZ, M^a L., “Escuela de carpintería gótico-mudéjar burgalesa”, en *Actas del XI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 2008, Zaragoza, Centro de Estudios Mudéjares, 2009, pp. 539-562.



Fig. 14. Chicago, Art Institute: Anunciación, detalle del retablo del canciller don Pedro López de Ayala (procedente del convento de San Juan Bautista de Quejana); foto: Canciller Ayala, (Catálogo de la exposición, Vitoria, 2007), Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007, p. 65.



Fig. 15. Chicago, Art Institute: Crucifijo, detalle del retablo del canciller don Pedro López de Ayala (procedente del convento de San Juan Bautista de Quejana); foto: Canciller Ayala, catálogo de la exposición (Vitoria, 2007), Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007, p. 445.

de techumbres de estos años, especialmente interesantes para nosotros por conceder aún un espacio importante al desarrollo pictórico figurativo, se documentan en Sinovas, cerca de Aranda de Duero, y en Curiel de Duero, cerca de Peñafiel.

En Sinovas la iglesia de San Nicolás conserva aún una parte importante de la armadura de par y nudillo de su nave, que María Luisa Concejo fecha a partir de 1394.⁸⁸ Esta techumbre exhibe, en su arrocabe y en sus faldones, un rico programa iconográfico que incluye, aparte de los temas tradicionales anteriormente reseñados (donde, en sus representaciones fantásticas, se detecta algún resabio silense), temas más originales, como la representación de la jerarquía eclesiástica o motivos religiosos y moralizantes tales como Cristo, los apóstoles, distintos santos y santas, el pecado

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 548-551.

original, la avaricia, la lujuria... sin que se pueda ofrecer una lectura articulada del conjunto [figs. 16 y 17].⁸⁹ En Curiel de Duero edificó por esos años su palacio-fortaleza don Diego López de Stúñiga († 1417), a quien le había sido concedida la villa por Juan I en 1386. El magnate se desentendió del viejo castillo roquero de la villa, erigiendo, dentro de su recinto urbano, un suntuoso palacio fortificado. Según una inscripción, el edificio habría sido concluido en 1412.⁹⁰ Desmantelado de manera brutal en 1920,⁹¹ solo viejas descripciones y fotografías nos permiten hacernos una idea de cómo era este edificio, probablemente, el mejor ejemplo de residencia magnaticia de su tiempo, que incluía numerosas techumbres pintadas que ejemplifican el desarrollo de la escuela en el ámbito civil.⁹² Una techumbre recompuesta en el alcázar de Segovia (Sala “Vizconde de Altamira”) y algunos aliceres conservados en el Museo Arqueológico Nacional⁹³ nos muestran, con su habitual repertorio de escenas de lucha, de caza y de amor cortés, en las que no faltan representaciones de salvajes, frecuentes en esta escuela, el ambiente en que se desarrolló este hombre, incómodo, siempre, para el infante don Fernando de Antequera, que, según Fernán Pérez de Guzmán, *Vestíase muy bien, e aun en la madura hedat amó mucho mugeres, e diose a ellas con toda soltura.*⁹⁴

La penetración del trecentismo toledano

Por modernos que puedan resultar algunos aspectos de esta pintura de estilo gótico lineal tardío, dotada, indudablemente, de encanto y de interés, no será sino la aportación exterior la que insuffle nuevos aires a la pintura gótica que se hacía en Castilla la Vieja en el entorno de 1400. Entre estas aportaciones destaca, especialmente, la del foco trecentista toledano. Se ha atribuido al mismísimo Rodríguez de Toledo cuya firma apareció en el muro oriental de la capilla de San Blas de la catedral primada el an-

⁸⁹ GÓMEZ GÓMEZ, A., “La techumbre mudéjar de Sinovas”, *Biblioteca*, 17, *Arte medieval en la Ribera del Duero*, Aranda de Duero, Ayuntamiento, 2002, pp. 71-90; CALZADA, J. J., *Iconografía en el artesanado mudéjar de Sinovas (Aranda de Duero)*, Burgos, s. e., 2009.

⁹⁰ DUQUE HERRERO, C., REGUERAS GRANDE, F. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A., *Rutas del mudéjar en la provincia de Valladolid*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2005, pp. 161-166. Otras fuentes dan la fecha de 1410.

⁹¹ MARTÍNEZ RUIZ, M^a J., *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2008, vol. I, pp. 319-325.

⁹² Un ejemplo más modesto, con menor desarrollo figurativo, pero felizmente conservado *in situ* se encuentra en el llamado palacio de los condes de Oñate de Cevico de la Torre [ARA GIL, C. J., “Una casa-fuerte medieval en Cevico de la Torre (Palencia)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LI, Valladolid, Universidad, 1985, pp. 267-292].

⁹³ CHINCHILLA GÓMEZ, M., “Maderas mudéjares en el M.A.N. procedentes del palacio-fortaleza de Curiel de los Ajos (Valladolid)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, X, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 59-71.

⁹⁴ PÉREZ DE GUZMÁN, F., *Generaciones...*, *op. cit.*, p. 98.

tiguo retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, conocido, asimismo, como retablo del arzobispo don Sancho de Rojas por quien fuera su comitente, según proclaman sus escudos.⁹⁵ Este personaje, de quien ya se ha hecho mención en estas páginas, ocupó, sucesivamente, las sedes de Palencia (1402-1415) y de Toledo (1415-1422) y fue un estrecho colaborador del infante don Fernando de Antequera, siendo un apoyo decisivo en la conquista, por parte de dicho infante, de la ciudad andaluza, así como en el negocio de la sucesión de Aragón y en el gobierno de Castilla, en el que siguió implicado después, incluso, de la muerte del ya monarca aragonés. El retablo se haría *ca.* 1415-1416. En la actualidad, se exhibe en el Museo Nacional del Prado [fig. 2]. Consta de siete calles ordenadas en dos cuerpos y de remates (estos, únicamente, sobre las cinco calles centrales), asentado, todo ello, sobre una estrecha predela con dieciocho cabezas masculinas o femeninas, pero se advierten irregularidades que denuncian la alteración de su estructura original. Desarrolla un amplio ciclo cristológico que tiene como eje la *Crucifixión* del segundo cuerpo de la calle central, comprendiendo escenas de la infancia de Cristo, de la pasión de Cristo y de la resurrección y glorificación de Cristo. Su programa iconográfico se completa, en la parte de la derecha, en el extremo de la derecha del primer cuerpo, con una *Misa de San Gregorio* (que, dadas sus connotaciones funerarias, cabe relacionar con la fundación de una capellanía en el monasterio por parte de don Sancho de Rojas, quien se enterró en la capilla de San Pedro de la catedral primada, como correspondía a su dignidad). En sus distintas composiciones podemos apreciar un estilo de raigambre italiana, sazonado por una cierta tendencia a la saturación de figuras (las cuales tienden a ocupar todo el espacio disponible, recurriendo, para ello, a la yuxtaposición más que a cualquier auténtica búsqueda de la perspectiva). Encontrábamos este estilo ya en la capilla toledana de San Blas, con la que coinciden, asimismo, sus expresiones un tanto extremadas. El retablo pucelano acusa, sin embargo, una cierta rudeza, que no

⁹⁵ Sobre esta obra, PIQUERO LÓPEZ, M^a DE LOS Á. B., *La pintura...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 698-1.011 (donde se recogen las aportaciones anteriores, entre las cuales destaca, aparte de los estudios clásicos sobre pintura medieval española, el estudio de SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado", *Archivo Español de Arte*, XIV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940, pp. 272-278); PIQUERO LÓPEZ, B., "188.-Rodríguez de Toledo (activo en la primera mitad del siglo XV): Virgen con el Niño. Tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas", en *Maravillas...*, *op. cit.*, pp. 445-447. Más recientemente, GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "La pintura gótica...", *op. cit.*, pp. 91-98; ROBINSON, C., "Preaching to the Converted: Valladolid's *Cristianos nuevos* and the *Retablo de don Sancho de Rojas* (1415)", *Speculum*, 83/1, Cambridge (Mass.), The Medieval Academy of America, 2008, pp. 112-163; 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. 11-17 (*ibidem*, pp. 6-8 sobre la estrecha relación de don Sancho de Rojas con el cenobio vallisoletano).



Fig. 16. Sinovas (Burgos), iglesia de San Nicolás: Centauro cazando un ciervo, detalle de la armadura de par y nudillo de la nave.



Fig. 17. Sinovas (Burgos), iglesia de San Nicolás: San Miguel, detalle de la armadura de par y nudillo de la nave.



Fig. 18. Madrid, Museo Nacional del Prado: Virgen con el Niño con los donantes, detalle del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas (procedente del monasterio de San Benito el Real de Valladolid).

obsta para que, en su tabla titular, una *Virgen con el Niño con los donantes*, su autor consiga una de las piezas más significativas de la pintura castellana del momento [fig. 18]. Esta tabla se inscribe en la tradición de las *Madonne* del *Duecento* y del *Trecento*, con copioso acompañamiento de ángeles y de santos, de acuerdo con el tipo iconográfico que culminó en el modelo denominado *Maestà* (bastante inédito en el ámbito castellano, no tanto, quizás, en el ámbito aragonés), pero incorpora, además, dos figuras orantes, a saber, un arzobispo y un monarca, amparados por sendos santos (San Benito, titular del monasterio, en el caso del arzobispo, y San Bernardo o, mejor, Santo Domingo de Guzmán, en el caso del monarca), a quienes imponen, respectivamente, la mitra (la Virgen) y la corona (el Niño). Si en el caso del arzobispo no existen problemas para identificarlo con don Sancho de Rojas, en el caso del monarca la situación resulta más controvertida, con posiciones encontradas entre quienes ven en él a don Fernando de Antequera, convertido ya en rey de Aragón (posición a la que me sumé en 2007), y quienes ven en él al monarca reinante en Castilla en el momento en que se fabricó el retablo (esto es, a Juan II). Esta posición, avanzada por Post, ha sido sostenida en fechas más recientes por Joaquín Yarza y por Marisa Melero. Joaquín Yarza no encuentra obstáculo en el hecho de que el monarca representado sea un hombre maduro, bien distinto, a buen seguro, del apenas adolescente que sería Juan II en la época en que se pintó el retablo, pues considera que prima el valor representativo de la imagen, y entiende que la composición en su conjunto puede ser un eco del acto por el que, en presencia del arzobispo, que venía desempeñando de manera efectiva el gobierno del reino, el joven monarca fue proclamado mayor de edad en Madrid en 1419.⁹⁶ Recientemente el debate se ha enriquecido con la sustancial aportación de María Herráez, que valora las dos posibilidades, pero aboga, finalmente, por considerar que se trata de una representación genérica, propia del contexto de crisis política y religiosa en que se creó la obra, orientada a subrayar el origen divino de la autoridad regia.⁹⁷

Lo cierto es que sigo pensando que se trata de don Fernando de Antequera, convertido ya en rey de Aragón. Si bien es cierto que no podemos esperar, a estas alturas, un retrato en el sentido moderno del término, resulta difícil pensar que se representara de esta manera a un Juan II que por

⁹⁶ YARZA LUACES, J., "El retrato medieval: la presencia del donante", en VV. AA., *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Grupo Anaya y Fundación Amigos del Museo del Prado, pp. 86-87. Marisa Melero, a mayor abundamiento, encontraría problemática la destacada presencia de un monarca aragonés en un cenobio castellano (además, dado que Fernando I murió en 1416, encuentra muy estrecho el marco cronológico para la realización del retablo, posterior, necesariamente, a la elevación de don Sancho de Rojas al arzobispado de Toledo en 1415, pues en la pintura ostenta el palio propio de esta dignidad) [MELERO-MONEO, M., "La Virgen y el rey", en *Maravillas...*, *op. cit.*, pp. 423-424].

⁹⁷ HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., "Castilla...", *op. cit.*, pp. 11-16.

entonces tendría poco más de diez años. Por otra parte, la estrechísima relación de don Sancho de Rojas con el infante don Fernando de Antequera justifica, sobradamente, su representación en el cenobio castellano. Insiste en esta propuesta el doble gesto de imposición de la mitra y de la corona: el gesto de la Virgen se puede relacionar con el especial vínculo de María con la sede toledana (de hecho, podría interpretarse como un trasunto del tema de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*), mientras que el gesto del Niño se puede relacionar con la final asunción de la dignidad regia por parte de un personaje que, en principio, no estaba llamado a ella (en consecuencia, como manifestación del designio divino, con evidente carácter propagandístico y legitimador). La imagen no es sino una expresión plástica del ideario del que se había armado Fernando I: que él no era rey por elección, sino por designio divino.⁹⁸ La misma idea sería recogida años más tarde por Lorenzo Valla en su *Historia de Fernando de Aragón*. El humanista italiano, al recrear la escena que tuvo lugar en el real sobre Antequera en 1410, cuando se notificó al infante don Fernando la muerte de su tío Martín I, insertó el supuesto discurso del infante a sus colaboradores comunicándoles que el reino de Aragón le correspondía, así como la inmediata adhesión de estos, entre los que se adelantó don Sancho de Rojas para decir: *ea pues, con la ayuda de Dios trata de obtener el reino que, a ciencia cierta, en mi opinión, te corresponde. El reino de Castilla, pese a que eran muchos los que querían que lo ocupases, porque no lo consideraste tuyo, renunciaste a él. Y así como no debemos ambicionar bajo ningún pretexto un reino que no nos corresponde, así también no debemos renunciar al nuestro por laborioso y peligroso que resulte.*⁹⁹ Como ocurre a menudo con este texto, en el que la forma literaria se impone al rigor histórico, las cosas no sucedieron exactamente así. En realidad, según la *Crónica de Juan II*, el infante don Fernando no quiso ocuparse *in extenso* del negocio de la sucesión de Aragón mientras estuvo sobre Antequera y solo una vez conquistada la ciudad y vuelto a Sevilla convocó una comisión de expertos (entre los cuales estaba, como uno más, don Sancho de Rojas) para saber *si el reyno de Aragón le pertenesçia de derecho*.¹⁰⁰ Pero, si Valla no recoge el rigor de los hechos, sí refleja, cuando menos, el espíritu de las ideas, y las frases lapidarias que pone en boca de don Sancho de Rojas no son sino la expresión literaria de unas ideas que años antes habían tomado ya cuerpo de la mano de los pinceles de Rodríguez de Toledo.

La irrupción del trecentismo toledano en Castilla la Vieja no se limitó a Valladolid. La iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta conser-

⁹⁸ MACKEY, A., "Don Fernando...", *op. cit.*, pp. 955-956.

⁹⁹ VALLA, L., *Historia...*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁰ *Crónica...*, *op. cit.*, p. 409. La versión de Lorenzo Galíndez de Carvajal no reseña, expresamente, a don Sancho de Rojas entre los expertos (*Crónicas...*, *op. cit.*, p. 333).

va otro testimonio extraordinario de esta penetración que, por desgracia, apenas nos es dado conocer, puesto que se trata de las pinturas murales de su presbiterio, que se encuentran ocultas por un gran retablo barroco. Descubiertas por Francisco Elvira en 1968, recientemente han sido objeto de un minucioso análisis por parte de Carmen Rebollo, quien confirma la atribución a Rodríguez de Toledo avanzada por Elvira (a partir de las relaciones que establece, fundamentalmente, con el antiguo retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid), situando su ejecución a principios de la década de 1420.¹⁰¹

Ampliando horizontes: Valencia

La conciencia de las limitaciones de la pintura castellana del entorno de 1400 condujo, en ocasiones, a aquellos promotores que disponían de conocimientos y de medios para ello, a encargar obras más allá de nuestras fronteras. Estas obras, aparte de satisfacer de manera inmediata el afán de prestigio de sus comitentes, se convertían, a menudo, en agentes dinamizadores del medio artístico autóctono. De hecho, esta posibilidad ya había sido ensayada con éxito en Toledo por el arzobispo don Pedro Tenorio con su mirada hacia Valencia y hacia el ambiente artístico italiano que allí se le ofrecía más accesible. Desde Castilla la Vieja otros comitentes intentaron hacer lo mismo, conscientes, quizás, de que se podía llegar más lejos de lo que ofrecía la adaptación de los estilemas italianos por parte del foco trecentista toledano. No sabemos cuál era el destino del retablo de Santa Catalina encargado en 1401 en precio de 70 florines por García Ruiz, mercader de Burgos, al pintor catalán Lluís Borrassà.¹⁰² Se han conservado, en cambio, algunos retablos valencianos que ponen de manifiesto el prestigio que seguía teniendo la ciudad del Turia de la mano de los pintores de la segunda generación del estilo gótico internacional (aquella que, a partir de 1400, fue dando el relevo a la generación de, entre otros, Gherardo Starnina). Las virtudes de Valencia

¹⁰¹ ELVIRA-HERNÁNDEZ, F., *Las pinturas murales de Piedrahíta y Rodríguez de Toledo*, Saint Joseph y Collegetville (Minnesota), College of Saint Benedict y Saint John's University, 1991; REBOLLO GUTIÉRREZ, M^a C., "El encargo artístico como instrumento legitimador de un estatus: las pinturas murales del ábside de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta (Ávila)", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja*, 101, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2008, pp. 189-220. Carmen Rebollo relaciona su ejecución con los Álvarez de Toledo, señores de Valdecorneja por concesión de Enrique II en 1370 (los cuales establecieron en Piedrahíta, una de las cabeceras de su señorío, su palacio-fortaleza y su panteón familiar, en el arruinado convento de Santo Domingo) y destaca el papel del arzobispo de Toledo don Gutierre Álvarez de Toledo († 1446) como posible promotor.

¹⁰² SANPERE Y MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, Tipografía de "L'Avenç", 1906, vol. I, p. 128.



Fig. 19. Madrid, Museo Nacional del Prado: Bautismo del hijo del rey de Inglaterra y Partida de las once mil vírgenes, detalles del retablo de Santa Úrsula (procedente del convento de San Pablo de Palencia); foto: Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93, (Catálogo de la exposición, Madrid, 1993), Madrid, Museo del Prado, 1993, p. 15.

como centro artístico no serían desconocidas para los eventuales comitentes castellanos, pero ciertos acontecimientos propiciarían un mayor acercamiento. Así, en junio de 1415 se celebraron en Valencia, con todos los fastos que requería la ocasión, en presencia de Fernando I y del papa Benedicto XIII, que ofició la ceremonia, las bodas entre el príncipe don Alfonso, heredero de Aragón, y su prima la infanta doña María de Castilla, hija de Enrique III, que fue conducida hasta la ciudad por una embajada castellana encabezada por el aún obispo de Palencia don Sancho de Rojas,¹⁰³ junto al que, según la *Crónica de Juan II*, viajaban los obispos de *Mondoñedo é de León, é á Juan Alvarez de Osorio, é Alonso Tenorio, Adelantado de Cazorla, é otros muchos Caballeros y Escuderos*.¹⁰⁴

Se sitúa en los límites cronológicos que nos hemos marcado el antiguo retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma, del círculo de Pere Nicolau (se viene atribuyendo, no sin discusiones, a Gonçal Peris), del que subsisten varias tablas en la propia catedral y en distintos museos europeos y americanos.¹⁰⁵ Es anterior, en cambio, el retablo de Santa Úrsula del convento dominicano de San Pablo de Palencia, del que se conservan cuatro tablas en Madrid, en el Museo Nacional del Prado (adquiridas en 1992 merced al legado Villaescusa),¹⁰⁶ correspondientes a su segundo cuerpo [fig. 19], y cuatro tablas en Port Sunlight, cerca de Liverpool, en la Lady Lever Art Gallery, correspondientes a su primer cuerpo. En estas ocho tablas se narra, con copia de detalles anecdóticos, la pintoresca historia de las mártires de Colonia. El retablo se completaba con una predela con representaciones de santos de la que se conservan algunas tablas en colecciones europeas y americanas.¹⁰⁷ El conjunto ha sido atribuido hace no muchos años por José Gómez Frenchina a Jaume Mateu, sobrino, dis-

¹⁰³ *Hechos unos preparativos admirables y dispuesta una pompa de lo más variado para rivalizar con la del día de la coronación, llegó Sancho, obispo de Palencia, llevando a la novia y acompañándola a la ceremonia como si fuese su padre; junto a ellos, el infante Enrique, que se dirigía a Perpiñán en representación del rey de Castilla, y además, toda la nobleza de Castilla. Tras darle la bendición, se la entregó a su esposo en nombre propio y en el de su madre, a la que representaba. A continuación, el Sumo Pontífice, como es costumbre de los sacerdotes, santificó la unión de ambos en el templo con gran ceremonial, y los acompañó* (VALLA, L., *Historia...*, *op. cit.*, p. 195). Don Sancho de Rojas recibiría, precisamente, entonces, en Valencia, de manos del papa, el nombramiento de arzobispo de Toledo.

¹⁰⁴ *Crónicas...*, *op. cit.*, p. 362.

¹⁰⁵ Una revisión reciente de las aportaciones sobre este retablo en GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "69.- Tablas valencianas de la catedral de El Burgo de Osma", en *Paisaje interior*, (Catálogo de la exposición, Soria, 2009-2010), Salamanca, Fundación "Las Edades del Hombre", 2009, pp. 355-359.

¹⁰⁶ Sobre estas tablas, con un completo recorrido historiográfico sobre el retablo, YARZA LUACES, J., "Escuela valenciana: Cuatro escenas de la vida de Santa Úrsula", en *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, (Catálogo de la exposición, Madrid, 1993), Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 12-19.

¹⁰⁷ Para una reconstrucción del conjunto, PÉREZ SUESCUN, F. y RODRÍGUEZ LÓPEZ, M^a V., "Iconografía de Santa Úrsula en Palencia: el retablo de San Pablo de Palencia", en *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, Palencia, 1995, Palencia, Diputación Provincial, 1996, vol. IV, pp. 763-772.

cúpulo, colaborador y continuador de Pere Nicolau, de cuya actividad se tienen noticias entre 1402 y 1452, situándose en un momento temprano de su actividad, *ca.* 1400.¹⁰⁸

Nada sabemos acerca de quién pudo ser su comitente, pero merece la pena recordar que el culto a las mártires de Colonia está bien documentado en la catedral de Palencia, donde se cuenta entre sus reliquias la cabeza de una de las mártires (Santa Córdula) y donde existía, en su deambulatorio, una capilla bajo su advocación (en la actualidad, capilla de San José). La capilla de las Once Mil Vírgenes exhibía el sepulcro del obispo don Juan de Castromocho († 1397).¹⁰⁹ ¿Pudo haber sido encargado, acaso, el conjunto que nos ocupa para la capilla catedralicia, en relación con una eventual dotación del prelado, siendo trasladado, posteriormente, al convento de San Pablo cuando el retablo fue renovado, según consta, en el siglo XVI? Es una posibilidad que parecen no desmentir las dimensiones moderadas del conjunto, pero, por el momento, no cabe avanzar en ella. Lo que sí es indudable es el impacto que tuvo esta obra en el medio artístico local. El conjunto de tablas palentinas que, en su día, Post agrupara bajo la denominación de “maestro de Villamediana” (que incluía hasta el propio retablo de Santa Úrsula) parece ser, más bien, la respuesta autóctona a la irrupción de estilemas del gótico internacional valenciano.

Nuevas formulaciones

La concurrencia de todos estos estímulos hubo de cuajar, finalmente, en Castilla la Vieja, a partir de la segunda década del siglo XV, en la eclosión de un estilo genuinamente internacional autóctono, que puso, de nuevo, a las tierras septentrionales del reino en una situación de vanguardia en el conjunto de la Corona de Castilla. El mejor testimonio de esta situación se encuentra en el retablo mayor de la iglesia de la pequeña localidad de Torres, cerca de Medina de Pomar, el cual ha sido identificado recientemente por Aurelio Barrón, en un artículo brillante, como el antiguo retablo mayor del convento de Santa Clara de Medina de Pomar, panteón familiar de la casa de Velasco, señores de Medina de Pomar y de Briviesca, y, como tal, centro artístico de primer orden en el panorama

¹⁰⁸ GÓMEZ FRENCHINA, J., “El gótico internacional en Valencia”, en VV.AA., *Obras maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad. Museo de Bellas Artes de Valencia*, Madrid, BBVA, 2004, pp. 70-73.

¹⁰⁹ *Murió este señor obispo Don Joan de castromocho en Pal.º año de MCCCXCVII, está sepultado en la capilla de las once mil vírgenes, dentro de la ygl.ª de Sant Antolín, donde en medio de la capilla está una figura de obispo, vestido de pontifical, y es de mármol, y cercada la tumba de unas barras de hierro; hácese por él aniversario el último día de cada mes en esta yglia* (FERNÁNDEZ DE MADRID, A., *Silva palentina*, ed. de Jesús San Martín Payo, Palencia, Diputación Provincial, 1976, p. 267).



Fig. 20. Torres (Burgos), iglesia de San Andrés: retablo mayor (procedente del convento de Santa Clara de Medina de Pomar); foto: Aurelio Barrón.

castellano del momento [fig. 20].¹¹⁰ Avalan, sobradamente, la propuesta de Barrón la recuperación, junto a las armas de los Velasco, de las armas de doña María Solier († 1435), mujer de don Juan Fernández de Velasco († 1418), en el guardapolvo del retablo, durante la restauración de 1980, y la comparación de la estructura del retablo con las prescripciones dictadas por este magnate en su testamento de 1414.¹¹¹

¹¹⁰ BARRÓN GARCÍA, A. Á., "El retablo...", *op. cit.*, pp. 23-46.

¹¹¹ *Otrosi mando que se faga un altar en la capilla del dicho monasterio de Santa Clara de Medina entre el altar de Santa Maria e el de Santa Clara do me yo mando enterrar e que se ponga en el dicho altar un retablo en que sean pintadas en el, en meytad del dicho retablo una ymagen de la santissima Trinidad con sus pertenencias, et mas a la una parte una ymagen de Santa Maria con su Fijo e de la otra parte de la dicha ymagen una ymagen de Santa Catalina e otra ymagen de San Xhristoval, e que sea muy bien fecho e muy bien obrado y pintado de muy buenas e finas colores (ibidem, p. 28).*

Don Juan Fernández de Velasco había iniciado la reforma de la capilla mayor del convento familiar en 1411. Encargaría en ese momento el retablo, cuya ejecución, en marcha, acaso, en el momento de redacción de su testamento, se puede situar *ca.* 1415-20. El retablo presidiría la capilla mayor, concluida por su hijo don Pedro Fernández de Velasco en 1436, manteniéndose cuando, a principios del siglo XVII, se reformó este espacio, pero en el siglo XVIII sería desplazado, finalmente, por un nuevo conjunto de retablos barrocos, siendo trasladado en un momento impreciso a la pequeña parroquia de Torres.

El retablo presenta una estructura de banco y de dos cuerpos con siete calles, siendo la calle central, que destaca ligeramente del conjunto, algo más ancha y las calles laterales extremas algo más estrechas. Manifiesta, en su conjunto, unas proporciones más o menos cuadradas,

matizando, de esta manera, la acendrada horizontalidad de los retablos castellanos conocidos hasta este momento. El banco desarrolla un ciclo de la pasión de Cristo (su tabla central, reemplazada en algún momento por un sagrario, contendría, acaso, una representación del *Varón de Dolores*). Presidía el primer cuerpo una tabla de la *Virgen con el Niño*, desplazada para ceder su espacio a un San Andrés, titular de la parroquia de adopción, y enajenada en un momento indeterminado del siglo XX (si bien se conocen fotografías), disponiéndose, a ambos lados, las tablas de *Santa Catalina* y de *San Cristóbal*, de acuerdo con las disposiciones testamentarias de don Juan Fernández de Velasco. Presidiría el segundo cuerpo una tabla de la *Trinidad*, pero, según Barrón, la tabla fue repintada con un *Calvario*, acaso



Fig. 21. Torres (Burgos), iglesia de San Andrés: San Cristóbal, detalle del retablo mayor (procedente del convento de Santa Clara de Medina de Pomar); foto: Aurelio Barrón.

con ocasión de la finalización de la capilla mayor en 1436¹¹². El resto de tablas traza un programa iconográfico aparentemente heterogéneo que responde, a buen seguro, a los intereses devocionales de don Juan Fernández de Velasco.

Los primeros estudiosos que se enfrentaron al análisis del retablo de Torres lo situaron en la estela del foco trecentista toledano, cuya proyección hacia Castilla la Vieja nos es bien conocida, pero, aun cuando puedan existir, ciertamente, deudas para con esa tradición pictórica (advértase, por ejemplo, la escena de la *Estigmatización de San Francisco de Asís*), no es menos cierto que el antiguo retablo mayor del convento de Santa Clara de Medina de Pomar va mucho más allá, manifestando en sus figuras un interés por la estilización y por los ritmos curvilíneos (advértanse, por ejemplo, las figuras de *Santa Catalina* o de *San Cristóbal* [fig. 21]) que, unido a su gusto por el lujo o por el anecdotismo (advértanse, de nuevo, las dos tablas últimamente mencionadas), permite considerarlo un genuino exponente del estilo gótico internacional, producto, probablemente, de algún taller burgalés para el que Barrón propone la denominación, o bien de maestro de Medina de Pomar, o bien de maestro de los Velasco, el cual supera, definitivamente, la herencia del estilo gótico lineal (al que los Velasco no habían dejado de contribuir mediante su participación en la difusión de la escuela de carpintería gótico-mudéjar burgalesa),¹¹³ sentando las bases para la posterior escuela burgalesa de la segunda mitad del siglo XV.¹¹⁴

El antiguo retablo mayor del convento de Santa Clara de Medina de Pomar pone el broche a una época de tendencias variadas y contradictorias en el desarrollo de la pintura gótica castellana. La época de la crisis definitiva del estilo gótico lineal. La época de la apresurada asimilación de las fórmulas trecentistas. La época de la frágil formulación del estilo gótico internacional. La época en que la pintura foránea (con frecuencia, valenciana) fue el motor de los cambios. La época, en definitiva, que vivió y experimentó don Fernando de Antequera, aquel infante castellano que el Compromiso de Caspe de 1412 elevó hasta el trono de Aragón. La llegada, en torno a 1430, de Nicolás Francés a León y de los hermanos Delli a Salamanca o la actividad, a partir de 1454, de Nicolás Gómez en Sevilla abrirán una nueva etapa, extraordinariamente brillante, en el desarrollo del estilo gótico internacional en la Corona de Castilla, pero su estudio trasciende los límites que nos hemos marcado.

¹¹² *Ibidem*, pp. 31-33. Barrón atribuye, hipotéticamente, este *Calvario* a Juan Sánchez el Mozo, documentado en 1426.

¹¹³ CONCEJO DÍEZ, M^a L., "Escuela...", *op. cit.*, p. 542. Las armas de don Juan Fernández de Velasco y de doña María Solier aparecen en el alfarje de coro de la iglesia de San Millán de Los Balbases.

¹¹⁴ BARRÓN GARCÍA, A. Á., "El retablo...", *op. cit.*, pp. 42-43.