

[Recepción del artículo: 24/07/2020]
[Aceptación del artículo revisado: 14/10/2020]

**LA “LÍNEA” DE APELES.
NARRATIVAS Y SINERGIAS EN EL TARDOGÓTICO CASTELLANO¹**
**THE APELLES’ LINE.
NARRATIVES AND SYNERGIES IN THE LATE GOTHIC IN CASTILE**

OLGA PÉREZ MONZÓN
Universidad Complutense de Madrid
olgapmonzon@ghis.ucm.es
ORCID: 0000-0003-3174-3408

MATILDE MIQUEL JUAN
Universidad Complutense de Madrid
matilde.miquel@ghis.ucm.es
ORCID: 0000-0003-3145-3216

RESUMEN

En este trabajo dedicado a las narrativas y sinergias en el tardogótico castellano, nuestro interés se ha centrado, por una parte, en la concienciación del peso definido por la historiografía y las ausencias que ha dejado y, por otra, en la presentación de los caminos actuales que, desde nuestro punto de vista, parecen pertinentes de análisis en la visión de la Península como un espacio de diálogos artísticos abiertos donde se tejen nexos entre métodos y conceptos. Metodologías que apuesten por la revisión documental y el destierro de los nombres de laboratorio, que vinculados a un gran número de artistas (fundamentalmente dedicados a la praxis pictórica) permita moverse entre la identificación y el anonimato de los mismos; y que trasciendan de la unidireccionalidad estilística a la transversalidad geográfica. Asimismo, dentro de un campo de trabajo más conceptual resulta oportuno la reflexión sobre los niveles de autoría y la lógica de la narratividad de las obras de arte; los diálogos enhebrados entre la geopolítica del poder y la cultura visual; o la traslación desde la praxis retórica a la materialidad de las piezas artísticas.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Corte y cortes en el tardogótico hispano: narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual* (PGC2018:093822: B:100). Este trabajo ha sido financiado por FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación · Agencia Estatal de Investigación, y está dedicado a nuestro querido amigo Fernando Villaseñor († 2019).

PALABRAS CLAVE: tardogótico castellano, historiografía, pintura hispano-flamenca, Corte palatina, promoción nobiliaria, proceso creativo, narrativa visual.

ABSTRACT

In this work dedicated to the narratives and synergies in the late Gothic Castilian, our interest will focus, on the one hand, on the awareness of the weight defined by historiography and the absences it has left and, on the other, in the presentation of the paths current that, from our point of view, seem relevant for analysis in the vision of the Peninsula as a space for open artistic dialogues where links between methods and concepts are woven. Methodologies that bet on the documentary review and the banishment of laboratory names that linked to a large number of artists (mainly dedicated to pictorial praxis) allow to move between their identification and anonymity; that transcend stylistic unidirectionality to geographic transversality. And within the most conceptual field it would be interesting to assess the levels of authorship and the logic of the narrative of works of art; the dialogues that take place between the geopolitics of power and visual culture; or from the artistic rhetoric and the materiality of the artistic pieces.

KEYWORDS: late Gothic Castilian, historiography, flemish painting, Palatine court, noble promotion, creative process, visual narrative.

El punto de arranque de este trabajo se asienta en una visión tridimensional de los estudios artísticos de la Península Ibérica en la Edad Media, que abarca un escenario de conflictos militares entre reinos cristianos y estados andalusíes, la coexistencia de sus gentes, o su situación de encrucijada cultural. Desde la perspectiva teórica, estas dinámicas se han conceptualizado en el uso de términos como intercambios, transmisiones, diálogos artísticos o, de forma más genérica, influencias. Una expresión que ha acaparado la atención de la historia del arte y sus historiadores y que actualmente resulta más interesante utilizar de forma multidireccional, atendiendo a enunciados como traslación, hibridación, alteridad o apropiación. Pero, además, habría que valorar otros caminos paralelos, cambios de perspectiva e incluso combinar nuestros intereses con otras áreas de conocimiento para alcanzar la comprensión de un periodo complejo, trazado por líneas diagonales, tangentes y secantes, difíciles de vislumbrar con las herramientas que tenemos hoy en día y con las que la tradición historiográfica nos ha marcado.

En este trabajo dedicado a las narrativas y sinergias en el tardogótico hispano, nuestro interés se ha centrado tanto en la revisión historiográfica, con los débitos y beneficios que ha generado, como en la presentación de los caminos actuales que, desde nuestro punto de vista y conforme a la investigación que venimos realizando, nos parecen pertinentes en el análisis del solar peninsular como un espacio de diálogos artísticos abiertos donde se tejen nexos entre métodos y conceptos.² Metodologías que apuestan por la revisión conceptual (de la unidireccio-

² En ese sentido, son referentes los trabajos de Juan Carlos Ruiz Souza sobre las relaciones entre Castilla y Al-Andalus: "Hispania, Al-Andalus and the Crown of Castile: architecture and constructions of identity", en B. FRANCO LLOPIS, A. URQUIZAR HERRERA (COORDS.), *Jews and muslims made visible in Christian Iberia and beyond, 14th to 18th centuries*:

alidad estilística a la transversalidad geográfica y a la concurrencia de elementos formativos y creativos en la praxis artística), la relectura documental (tanto a nivel paleográfico como interpretativo), y el reconocimiento de la identidad creativa bien en la narrativa de los programas icónicos, bien en el destierro de los nombres de laboratorio adjudicados a un buen número de protagonistas de la práctica pictórica del período. Identificar la personalidad de ciertos autores, más allá de un mero interés nominativo, está posibilitando nuevos cauces de análisis: el acercamiento a los trabajos de los talleres y las normativas gremiales, la inserción de los maestros foráneos en los mismos, la vinculación de algunos artífices con las Casas y Cortes regia y nobiliarias y, como coda, la relación de los comitentes en el proceso creativo a través de la narrativa desplegada en las obras. Nos interesa el objeto mobiliario, pero también su contexto arquitectónico o urbanístico que permite entender la percepción contemporánea, el diálogo entre la geopolítica del poder y la cultura visual, la retórica artística y la materialidad propiamente dicha.

El camino es amplio y el horizonte pretencioso, por ello, como herramienta vehicular hemos elegido obras y autores señeros del momento (particularmente, la capilla de Álvaro de Luna, la cartuja de Miraflores o el pintor Bartolomé Bermejo) analizados con carácter monográfico pero, a la vez, ejemplar. Su estudio nos ha permitido ensanchar la mirada y, además de su propia intrahistoria, acercarnos a las dinámicas artísticas del momento y comprender de modo global las líneas articuladoras del proceso creativo y de la semiótica de este complejo panorama al que, somos conscientes de ello, hay que incorporar muchas nuevas identidades y proyectos.

DOCUMENTUM REVIEW: IDENTIFICACIÓN Y NOMBRES DE LABORATORIO

"No puedo dejar de hablar de un altarcito con sus puertas que servía de oratorio al rey Juan II. A primera vista tendría alguno esta obra por de Jerónimo Bosco, pero es anterior al tiempo de este artífice y muy superior a todo lo que él hizo".

Con estas palabras Antonio Ponz en su *Viaje de España* (1786) presentaba el tríptico de Roger van der Weyden atesorado en la cartuja de Miraflores (Burgos).³ Desde esas fechas, no ha cejado el interés por el conocimiento de la llamada pintura flamenca coleccionada, adquirida o realizada en Castilla durante la última fase del período medieval. Mas en estas páginas, sin ánimo de exhaustividad queremos fijar la mirada en relevantes estudios que, a modo de eslabones diacrónicos, han ido definiendo el conocimiento de la misma.

Partimos de trabajos de corte documental como los acometidos por Antonio de la Torre,⁴ Sánchez Cantón,⁵ Zarco del Valle⁶ o José María de Azcárate.⁷ Imprescindibles por la informa-

another image, Leiden, 2019, pp. 121-138; "Mística compartida y arquitectura. Al-Andalus y Castilla en los inicios de la Edad Moderna, siglos XIV-XVI", *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 33 (2016), pp. 157-177; "Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV. La aceptación de la herencia de Al-Andalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos", *Anales de Historia del Arte* (nº extra 1) (2012), pp. 123-161.

³ A. PONZ, *Viaje de España*, vol. 12, Madrid, 1786, p. 58.

⁴ A. DE LA TORRE, *Casa de Isabel la Católica*, Madrid, 1954.

⁵ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.

⁶ *Documentos para la historia de las Bellas Artes en España*, vol. LV, Madrid, 1870 y *Datos documentales para la historia del arte español, II, Documentos de la catedral de Toledo*, 2 vols., Madrid, 1914.

⁷ *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI. Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, Madrid-Zaragoza, 1982.

ción aportada, aunque, en la actualidad, necesitados de revisiones paleográficas. Relecturas que permitan subsanar ciertas erratas (algunas mantenidas y repetidas en trabajos de investigación), posibles olvidos, actualizar sus correspondientes fichas, comprobar datos de autoría y, en definitiva, ayudar a realizar nuevas miradas sobre aspectos antes no considerados por la historiografía. Los intereses académicos actuales, y los medios de los que se dispone, no son los mismos que los empleados hace más de cien años y nuevas búsquedas con novedosos enfoques pueden proporcionar perspectivas inéditas de reflexión. En este sentido, destacamos el trabajo coordinado M^a Victoria Herráez sobre los libros de obra de la catedral de Toledo⁸ o la reedición dirigida por Fernando Checa sobre los inventarios reales de Carlos V y la familia,⁹ recientes trabajos emanados de los fondos de archivo de las Casas nobiliarias,¹⁰ puntuales transcripciones de documentos relevantes en la praxis artística¹¹ y el interés suscitado por manuscritos de corte ceremonial custodiados en archivos catedralicios¹² al modo del *Libro de las Cadenas* de la catedral de Sigüenza¹³ o el *Libro de Arcayos* de la catedral de Toledo,¹⁴ empleados en algunos estudios ya realizados.

A éstos, hemos de sumar una heterogénea y desigual atención historiográfica como el trabajo decimonónico de Pedro de Madrazo,¹⁵ el clásico estudio de Elisa Bermejo¹⁶ o la extensa bibliografía de Pilar Silva Maroto;¹⁷ sin obviar la aportación de Ana Domínguez en el campo de la miniatura,¹⁸ las publicaciones de Rafael Domínguez Casas,¹⁹ las contribuciones de Miguel Ángel Zalama Rodríguez, como autor o coordinador, centradas en el periodo de los Reyes Católicos y sus descendientes²⁰ o el más reciente trabajo compilador sobre la práctica

⁸ M^a V. HERRÁEZ, S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *La actividad artística en la catedral de Toledo en 1418. El libro de obra y fábrica of 761*, León, 2016.

⁹ *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, 3 vols., Madrid, 2010.

¹⁰ Como reciente aportación citamos la monografía de R. ROMERO MEDINA, *La promoción artística de la casa ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)*, Madrid, 2020.

¹¹ En la investigación sobre la capilla Luna, se incluye una nueva transcripción del contrato del retablo a cargo de M^a Ángeles Benavides López (O. PÉREZ MONZÓN, M. MIQUEL JUAN, M. MARTÍN GIL (eds.), *Retórica Artística en el tardogótico castellano: La capilla de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2018, pp. 521-526).

¹² Un planteamiento general en E. CARRERO SANTAMARÍA (COORD.), *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, Mallorca, 2014.

¹³ O. PÉREZ MONZÓN, “La lectura en la Baja Edad Media: el sepulcro de Martín Vázquez de Arce y su retórica visual”, *Goya*, 357 (2016), pp. 286-307.

¹⁴ O. PÉREZ MONZÓN, M. MIQUEL JUAN, “*Los cuales maestros gastaron todos su juyzio en cavar las imágenes e componer las istorias*. Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas”, en *Retórica artística*, pp. 281-334.

¹⁵ *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, Madrid, 1843.

¹⁶ *La pintura de los primitivos flamencos en España*, 2 vols., Madrid, 1980-1983.

¹⁷ Particularmente, su trabajo –profusamente documentado– *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga* (3 vols., Valladolid, 1990) y su más reciente monografía dedicada a *Fernando Gallego* (Salamanca, 2004).

¹⁸ *Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1979.

¹⁹ Principalmente: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, 1993.

²⁰ *Magnificencia y Arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón, 2018; *Testamento y codicilos de Juan II de Aragón: política y artes*, Zaragoza, 2017; *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid, [2000] 2003.

pictórica en la corona de Aragón acometido por Alberto Velasco y Francesc Fité.²¹ Además, es obligado destacar la trayectoria investigadora de relevantes historiadores del arte como Joaquín Yarza Luaces, por sus investigaciones de corte monográfico o panorámico sobre el período,²² o Fernando Checa Cremades con los propios sobre Isabel I o sus descendientes (Carlos I o Felipe II),²³ convertidos en herederos de gran parte de su colección artística (Fig. 1).²⁴ Asimismo, hemos de añadir nuevas incorporaciones procedentes de modo expreso del universo literario enfatizando el eje palabra–imagen que constituye un elemento determinante en la retórica artística del tardogótico.

Las metodologías empleadas en estos estudios han sido plurales, desde unas de corte positivista y tono inventarial hasta otros planteamientos –en un porcentaje sensiblemente me-



Fig. 1. Portadas de algunas de las monografías dedicadas al periodo tardogótico y primer Renacimiento en Castilla. (La disposición no atiende a criterios específicos)

²¹ *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, Leiden, 2018.

²² Por citar algunas de las principales monografías del periodo tardogótico entre un amplio repertorio de estudios: *Los Reyes Católicos. Paisaje de una monarquía*, Madrid, 1993; *La nobleza ante el Rey*, Madrid, 2003; *Gil Siloe. El Retablo de la Concepción en la Capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000; *El retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*, Madrid, 1999.

²³ *Renacimiento Habsbúrgico: Felipe II y las imágenes artísticas*, Valladolid, 2017; *Isabel la Católica, la magnificencia de un reinado*, Valladolid, 2004; *Carlos V, retratos de familia*, Madrid 2000; *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, 1999; *Felipe II: un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998.

²⁴ La revisión de ese corpus bibliográfico fue el tema del trabajo de fin de Máster de I. REDONDO PARÉS, *Pintura hispanoflamenca en Castilla, 1455-1504. Estado de la cuestión*, UCM, 2012. Dirección: M. Miquel Juan y O. Pérez Monzón.

nor– más novedosos realizados en los términos de la cultura visual, la antropología cultural o las redes de intersección cultural. En estas últimas coordenadas, venimos centrando nuestras investigaciones en el estudio de la pintura medieval (con un foco de atención preferente hacia la corona de Castilla) a partir de la combinación del método histórico-artístico, con una importante vertiente social, con el análisis material y científico lo que nos está llevando a superar encastrados planteamientos atribucionistas mantenidos en el “tiempo historiográfico”. El objetivo es la multidisciplinariedad del conocimiento, el trabajo conjunto de historiadores del arte con especialistas en materiales (restauradores, técnicos físicos, químicos o biólogos), sin el olvido de los filólogos o historiadores para el estudio de las obras y su transmisión a la sociedad de forma visual y científica, bien a través de los cauces textuales o difusores establecidos en los parámetros de la investigación regulada, bien a través del empleo de nuevos métodos informáticos.²⁵

Un interesante trabajo de José Juan Pérez Preciado²⁶ puso el acento en las atribuciones historicistas, en muchos casos sin su correspondiente acreditación, otorgadas a un buen número de obras y maestros y la necesidad de “restituir la paternidad de algunas tablas muy bellas”. Ciertamente, la realidad es mucho más compleja que la mera relación binominal de nombre y maestro, pero la conveniencia de interseccionar esa documentación era ineludible para clarificar actuaciones de maestros y vincular un nombre propio a un quehacer artístico y, en sentido inverso, obviar las referencias comunes en la contemplación de un interesante conjunto de piezas tardogóticas hispanas. Constatamos, de facto, esta casuística en el estudio del retablo de Santiago de la capilla Luna (c.1488).²⁷ En un cúmulo de circunstancias, ciertamente bastante infrecuente en el solar castellano, contábamos con una copiosa información: la conservación de esta soberbia estructura, su localización in situ y el hallazgo del traslado notarial que permitía acompañar esta realidad visual con la palabra escrita. En 1929, González Palencia publicaba por primera vez este documento donde se identificaba con nitidez el nombre de sus maestros: Sancho de Zamora y Juan de Segovia. Teníamos todos los ingredientes para hacer una ficha perfecta; pero, a pesar de esa certeza documental había componentes que no encajaban porque, conforme una norma de regular seguimiento (citamos la capilla de los Condestables de Burgos, como ejemplo), un ambicioso proyecto buscaba la excelencia de los primeros nombres en la práctica artística. Circunstancia que no leíamos en los documentos (los artífices Zamora o Segovia, a priori, no tienen un refrendo biográfico notable en su trayectoria profesional), aunque percibíamos claramente que el proyecto era el resultado de un programa conjunto e integrado (ornato arquitectónico, monumento tumular escultórico y retablo de altar) donde la audacia creativa, la novedad y la complejidad semántica eran unos vectores determinantes. La relectura del contrato (con su nueva transcripción como hemos indicado), la confrontación con información de la

²⁵ De modo particular, estamos trabajando en esta labor de transferencias a través de la página web del proyecto (<https://corte-tardogotica.webnode.es>).

²⁶ J. J. PÉREZ PRECIADO, “‘Restituir la paternidad de algunas tablas muy bellas’. Sobre las atribuciones históricas de la pintura neerlandesa antigua en el Museo del Prado (1819-1912)”, *Boletín del Museo del Prado*, XXXII, 50 (2014), pp. 6-29.

²⁷ Con el soporte del proyecto de investigación *La formación del pintor y la práctica de la pintura en los reinos hispanos (1350-1500)* (HAR 2012-32720) acometimos el trabajo de campo sobre esta obra con el estudio de materiales (análisis de la mazonería, análisis químicos de los pigmentos), análisis físicos (radiografías y reflectografías) e investigaciones del lenguaje visual.

corona de Aragón (la necesidad de superar barreras historiográficas inadecuadas en el estudio de estéticas) y la reflexión sobre el vocabulario empleado (con el soporte del trabajo físico acometido) nos permitió identificar el nombre que aparecía en el contrato como Juan de Córdoba, "alcayde de Mançanares", con el arquitecto Juan Guas.²⁸ Y con esa asociación adquiriría una notable claridad el lenguaje del contrato repleto de referencias a la geometría y vocablos propios de expertos con una muy particular concepción del diseño artístico. La familia Luna (en compañía del linaje Mendoza) buscaron, como era lógico, a uno de los más celebrados arquitectos del momento que, en esta obra, asumió la condición de diseñador del proyecto regulando la praxis artística del mismo. Con un efecto dominó, esa individualización nos permitió signar los otros nombres mencionados en el protocolo notarial al corresponder a miembros de su cuadrilla y, a su vez, según nuestra investigación a servidores integrantes de la Casa y Corte de los Mendoza.

A pesar de lo novel de esta asociación con el linaje nobiliario, el documento ponía firma a esta pieza –Sancho de Zamora y Pedro de Segovia– y, pese al respaldo de esta información (como hemos dicho, en 1929, se publicó por primera vez el documento), la historiografía ha mantenido en su estudio de modo mayoritario el uso de nombres de laboratorio como maestro Luna, maestro Luna-Mendoza o maestro de san Ildefonso.²⁹ El trabajo acometido del retablo nos permitió (con el hallazgo de un maestro foráneo no citado en la documentación sobre el que luego hablaremos) identificar el dibujo y el modo de trabajo de estos dos maestros y, como derivada, vincular su quehacer con otras obras asignadas a su trayectoria laboral, fijar su individualidad y desterrar anquilosados nombres de laboratorio. Como punto final, concluimos con la identificación de Sancho de Zamora con el llamado maestro Luna y Juan de Segovia con el maestro de Miraflores.³⁰

El interés de este ítem no resultó sólo nominativo ya que facilitó establecer una asociación que, a medida que avanza la investigación, resulta más indispensable: la integración del oficio de estos artistas en el organigrama de las Casas y Cortes palatinas y nobiliarias. De tal modo, a través de la actuación de Juan de Segovia en el retablo Luna, pudimos trazar una pequeña biografía del pintor que fijaba su nexa continuado con la ciudad de Guadalajara, núcleo territorial del linaje Mendoza, y particularmente, con el poderoso arzobispo Pedro González de Mendoza convirtiéndose en uno de los codificadores de su imagen visual (Fig. 2).³¹

Esta asociación nos ha permitido acercarnos a algunas obras con otra mirada y percepción. Es el caso de las tablas conservadas en el Museo del Prado, miembros disjecta de un retablo dedicado a san Juan procedente de la cartuja de Miraflores (Burgos), comúnmente adscritas

²⁸ PÉREZ MONZÓN, MIQUEL JUAN, "Los quales maestros", pp. 302-334.

²⁹ C. GONZÁLEZ PALENCIA, "La capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 5 (1929), pp. 109-122; J. GUDIOL RICART, "La pintura gótica", en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte*, vol. IX, Madrid, 1955, p. 337; P. SILVA MAROTO, "Dos nuevas tablas del taller del llamado 'Maestro de los Luna'", *Archivo Español de Arte*, 65/257 (1992), pp. 73-79; P. SILVA MAROTO, "Pintura hispanoflameca castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano", en M. C. LACARRA DUCAU (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y otros territorios peninsulares*, Zaragoza, 2007, pp. 299-334.

³⁰ PÉREZ MONZÓN, MIQUEL JUAN, "Los quales maestros", pp. 281-334.

³¹ PÉREZ MONZÓN, MIQUEL JUAN, "Los quales maestros", pp. 310-314; C. CASTRO JARA, "La retórica del lujo en los inventarios del cardenal Pedro González de Mendoza", en M^a V. HERRÁEZ, M^a C. COSMÉN, M^a D. TEIJEIRA, J. A. MORÁIS MORÁN (eds.), *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval. Bishops and Cathedrals. Art in Late Medieval Castile*, Berna, 2018, pp. 315-334.



Fig. 2. Retratos y criptorretratos de Pedro González de Mendoza: a) El Cardenal Pedro González de Mendoza como donante rodeado de obispos (Ayuntamiento de Guadalajara), b) Tabla de la Virgen de la Misericordia (ca. 1485, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos), c) Tabla de la Predicación de san Juan Bautista, Retablo de san Juan, Museo del Prado, d) Pedro González de Mendoza como san Buenaventura, Retablo de Santiago (capilla de Álvaro de Luna, Catedral de Toledo), e) El cardenal don Pedro de Mendoza orando ante San Pedro (1490-1495, Museo del Prado). En depósito en el Museo de Santa Cruz de Toledo). Montaje y fotos de las autoras

al maestro de Miraflores.³² La identificación de este maestro ha habilitado el reseteado de la información al considerar la ciudad castellana no como el ámbito de creación de la obra, sino como el lugar de recepción de un encargo de diferente procedencia y, de modo particular, entender esta pieza mobiliar como una dádiva del linaje Mendoza a un lugar clave en la geopolítica del poder. Y, en esta relectura interpretativa, hemos “descubierto” nuevas semánticas en el lenguaje pictórico: un retrato colectivo de la familia Mendoza con la ineludible presencia del arzobispo toledano en la tabla dedicada a la *Predicación de san Juan el Bautista*. Juzgamos necesario ampliar estas nuevas estrategias visuales a otros nombres, obras y espacios.

Si pensamos en la realidad historiográfica y documental del territorio de la Corona de Aragón donde la documentación es más abundante, seremos conscientes de la necesidad de esta revisión que alcanza no solo a los caducos nombres de laboratorio, sino que conecta con la realidad más científica del historiador del arte. Puesto que, a los meros datos de nombre de artista y

³² Véase E. LAFUENTE FERRARI, *El Prado: del románico a El Greco*, Madrid, 1972, p. 107; SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca*, II, pp. 645-667.

obra, principales objetivos de los investigadores a principios del siglo xx, ahora se añaden aspectos como los modos de producción y pago, materiales, cláusulas, precios, etc, que enriquecen la disciplina y permiten análisis transversales sobre la vida de los maestros, estrato social, promoción artística, mercado del arte, niveles de autoría, cultura visual, marketing artístico, maestros y talleres, retórica e intelectualidad y las visiones múltiples de la obra de arte de época medieval.

LA UNIDIRECCIONALIDAD ESTILÍSTICA FRENTE A LA TRANSVERSALIDAD GEOGRÁFICA

Desde la célebre exposición dedicada a *Rogier van der Weyden. Master of Passion*³³ a la más reciente conmemorativa de Van Eyck,³⁴ se viene trabajando en el papel referencial otorgado a las obras de esos grandes maestros copiadas –con o sin *variatio*– y mimetizadas por los miembros de su taller como modo de aprendizaje del oficio, reconocimiento de la autoría del maestro o signo de gusto estético. Profundizar en el pensamiento de este proceso –originalidad / copia / copia con *variatio*– tiene a la par que un valor de análisis individual, una dimensión de *exemplum* aplicable a otros maestros y piezas adentrándonos, por consiguiente, en las redes fácticas de distribución de la obra flamenca y de las creaciones identificativas de los nombres propios cultivadores de esa estética. Barajar estas diferentes opciones, nos sumerge en las mimbres del proceso creativo desarrollado en los talleres³⁵ y, paralelamente, en los entresijos del coleccionismo hacia las formas flamencas atesorado o demandado en toda Europa y muy activamente en el mundo hispano.

La necesaria multidireccionalidad, que se pretende en este número monográfico del *Codex Aquilarensis*, como concepto de reflexión, y que trasciende en términos de estilo, influencia, intercambio, transmisión o diálogo artístico, o como diríamos hoy en día en los enunciados de hibridación, alteridad o apropiación, se ha utilizado con éxito para comprender los cambios culturales y signos de identidad. Pero, además, se debería también evocar en otros binomios como es el de la pintura flamenca y la “hispanoflamenca”, puesto que ni el concepto de hibridación explica la pintura hispana de finales del siglo xv, ni los conceptos de alteridad o apropiación, definen con justicia esta pintura hispana del ocaso del siglo, de la que ni tan siquiera hay una denominación aceptada que permita su reconocimiento.³⁶

La relación entre el mundo flamenco y el ámbito hispano no es un tema novel en el panorama historiográfico,³⁷ no obstante, en líneas generales, ha primado la unidireccionalidad o

³³ L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK (eds.), *Rogier van der Weyden 1400-1464: Master of Passions*, Bruselas, 2009.

³⁴ M. MARTENS, T. HOLGER-BORCHERT, J. DUMOLYN, J. DE SMET, F. VAN DAM (coords.), *Van Eyck. An Optical Revolution*, Gante, 2020.

³⁵ Entre otros: O. PÉREZ MONZÓN, “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”, *Anales de Historia del Arte. El siglo xv hispano y la diversidad de las artes*, 22, n° especial (2012), pp. 85-121; M. MIQUEL JUAN, “Dibujo y diseño. La práctica de la pintura gótica”, en M. MIQUEL JUAN, O. PÉREZ MONZÓN, M. BUESO (eds.), *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid, 2016, pp. 15-42.

³⁶ El concepto de hispanoflamenco no responde ni en castellano, ni en su versión anglosajona –hispanoflemish– a identificar y reconocer este periodo definido por la irrupción del realismo sustitutivo de la mano de Jan Van Eyck y que trasciende hasta principios del siglo xvi de muy diversos modos, según los países y escuelas. Actualmente nos movemos, por influencia de la terminología empleada en arquitectura y escultura, por la expresión tardogótico, pero aún resulta difícil emplear esta palabra para la pintura, por ejemplo, del sur de Francia en estos años.

³⁷ Como reciente referencia, con bibliografía anterior: L. CAMPBELL (coord.), *Van der Weyden y los reinos peninsulares*, Madrid, 2015.

la consideración del trasvase de esta realidad patrimonial a terreno hispano y, con ser cierta esta relevancia, ofrece ciertamente una visión incompleta al tratarse la península Ibérica no sólo de un espacio receptor, sino también cultivador y creador. De notable interés resultaría poder calibrar y analizar el impacto visual y comunicativo desplegado por la obra flamenca en el solar hispano. En el planteamiento de Paula Nuttall sobre las derivaciones motivadas de la llegada del tríptico Portinari de Hugo van der Goes a Florencia,³⁸ es necesario profundizar sobre los modos de adquisición de la obra flamenca, el valor referencial otorgado a ciertas piezas convertidas en signo de colección –optamos por esa denominación frente al término más extendido de tesoro–, exhibidas, mimetizadas o copiadas por pintores de Casa y Corte en unos usos que exceden la exclusiva lectura estética para situarnos en las funciones comunicativas otorgadas al lenguaje artístico (Fig. 6).

En primer lugar, habría que valorar los caminos del comercio para comprender las rutas del mercado artístico y la circulación de obras, a través del papel de los mercaderes y del pequeño comercio artístico, como punta de lanza para el ejercido por los grandes mecenas o clientes de arte que, ciertamente, desempeñaron un papel clave en la sintaxis artística castellana de finales del siglo xv (Fig. 3). En este punto, resaltamos el trabajo realizado por Iban Redondo Parés donde define los entresijos de este pequeño comercio a través de sus lugares de intercambio, modos de transporte y códigos interpretativos.³⁹ En su trabajo, emerge con fuerza un glosario de marcas de mercader que identificaban estas actuaciones mercantiles y, de modo lógico, pueden aparecer en las traseras de las obras importadas o en la propia praxis del lenguaje artístico como medio paraheráldico de identificación.⁴⁰ Constituye una línea abierta de trabajo que, estamos seguras, facilitará nuevas perspectivas de conocimiento.

Comercio e intercambios artísticos que empleaban otros protagonistas atendiendo a su condición de entendidos en la materia, ojeadores del mercado y compradores para un público entendido. Una suerte de habilidades que se acercan, con los condicionantes del anacronismo del término, a la figura de marchantes sobre los que todavía contamos con poca información. Sus pesquisas, unidas al mantenimiento de la política del regalo artístico, pueden ser algunos de los nudos gordianos que terminen por aclarar los cauces empleados en la llegada de obra flamenca de primera calidad a territorio hispano. Citamos, en ese sentido, dos obras referenciales como el tríptico de Hans Memling ubicado originalmente en el monasterio de Santa María la Real de Nájera o el tríptico de Roger van der Weyden atesorado inicialmente en la cartuja de Miraflores.

Del primero, según nuevos datos aportados por Bart Fransen sabemos que debía ser “un retablo a toda costa realizado en Flandes”.⁴¹ El investigador incluye referencias noveles sobre

³⁸ *From Flandes to Florence. The impact of netherlandish painting. 1400–1500*, New Haven–London, 2004.

³⁹ I. REDONDO PARÉS, *El mercado de arte entre Flandes y Castilla durante el reinado de Isabel la católica (1474–1504). Rutas, mercaderes, clientes y obras*, Tesis doctoral, 2018. Recientemente publicada: *El mercado de arte entre Flandes y Castilla en tiempos de Isabel I de Castilla*, Madrid, 2020.

⁴⁰ I. REDONDO PARÉS, “Unas letras como de marca de fardo, que decían que decía mi nombre”. *Las marcas de mercader*, Medina del Campo, 2020.

⁴¹ B. FRANSEN, “Hans Memling’s Najera altarpiece: new documentary evidence”, *The Bulingthon Magazine*, CLX (2018), pp. 101-105.

Fig. 3. Mapa de las principales rutas comerciales en Europa, siglos XV-XVI (Extraído de: "Intercambios materiales. Edad Moderna. Los productos americanos", del proyecto Kairós de recursostic. educacion.es).



su comitencia e interesantes aportaciones sobre su prolongada cronología que, paralelamente, nos suscitan otros interrogantes no resueltos: la problemática del transporte y del montaje (constituye el mayor retablo realizado por el pintor flamenco), la probable presencia de miembros del taller de Memling en solar hispano o la factible actuación de maestros autóctonos en detalles de la obra. Circunstancias varias que nos llevan a enjuiciar el conjunto pictórico no sólo como una pieza flamenca atesorada en solar hispano, sino como un cauce explicativo de diálogos e interferencias artísticas, propagandísticas y comitenciales (posible fijación de un miembro del taller de Memling en suelo hispano, aprendizaje de maestros locales, ...).

Unas circunstancias distintas, pero, asimismo relevantes en contexto, afectan al tríptico de Miraflores, pieza procedente de la cartuja homónima destinada al entierro de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal. Una nueva hipótesis de Francisco de Cañas lo vincula como altar portátil del monarca y sugiere el nombre de Juan Morillo, hombre de confianza del rey y encargado de algunas adquisiciones artísticas, como intermediario de esta actuación.⁴² Queremos poner el acento en esos cargos de la Casa y Corte, sobre los que luego volveremos, cuyas actuaciones de valor artístico dimensionan gestos de valor pietista, político y memorial. De hecho, pensamos que esos componentes determinaron que su hija Isabel eligiera esta pieza y encargara una copia de la misma a sus pintores de corte prolongando en la capilla real de Granada, su espacio privativo fúnebre, no sólo la contemplación de una obra flamenca, sino la dimensión memorial otorgada a la misma.

La recepción de obra flamenca, además y de modo relevante, se orquestó en torno a la llegada de maestros de esa procedencia como Juan de Flandes o Michel Sittow estudiados, en gran medida, en función de su habilidad en la práctica del retrato fisionómico. Sin embargo,

⁴² F.P. CAÑAS GÁLVEZ, "Juan II de Castilla y el Tríptico de Miraflores. Marco espiritual, proyección política y propaganda regia en torno a una donación real (1445)", en L. CAMPBELL, J.J. PÉREZ PRECIADO (eds.), *Roger van der Weyden en España*, Madrid, 2016, pp. 20-29.

hemos desatendido otras cuestiones como su engranaje en talleres de carácter local (tema de amplios interrogantes) o la relación de maestría–aprendizaje realizado con otros maestros autóctonos. En gran medida, hemos desestimado su contexto laboral y cultural considerando que ejercieron su oficio *off the record*. Y, nuevamente, la realidad emerge con una mayor complejidad y multidireccionalidad ya que estos maestros no sólo trajeron un saber aprendido, también desarrollaron su trabajo y participaron del engranaje de los talleres locales donde, asimismo, se realizó un importante trabajo tanto formativo –de aprendizaje y transferencias– como creativo.

De facto, de modo un tanto fortuito constatamos esos hechos en el estudio del retablo Luna al identificar la presencia de un maestro de primera localidad del que nada decían los documentos autenticado por un dibujo audaz en su concepto, seguro en su valor expresivo, conocedor de los modelos empleados en los talleres flamencos (particularmente de Hans Memling) y creador en la tabla de san Juan Bautista del citado retablo de un modelo de figura hagiográfica empleado como prototipo en las restantes tablas hagiográficas femeninas del mueble pictórico (Fig. 4).⁴³



Figura 4. Sancho de Zamora, Juan de Segovia y Michael Sittow, Retablo de Santiago, ca. 1489-1490, Capilla de Álvaro de Luna, Catedral Primada de Toledo.

Tras una escrupulosa investigación, identificamos ese autor con Michel Sittow (c.1469-1525), pintor estonio que alcanzó la categoría de pintor de corte de Isabel I de Castilla, objeto de una reciente exposición monográfica celebrada en Washington y Tallin con la publicación de un catálogo razonado que ya se hace eco de nuestro trabajo.⁴⁴ Es fácil comprender cómo en el Toledo de finales del siglo xv, relevante a nivel artístico y comitencial, no pasó desapercibida la excelencia artística del maestro. Sus posteriores pasos en la corte están documentados, pero en su trayectoria profesional marcó el *background* formativo de los maestros partícipes en el retablo Luna. La afirmación tiene un especial significado en la figura de Juan de Segovia (maestro de Miraflores) que reinterpretó el prototipo perfeñado por Sittow en las tablas que realizó en el retablo Luna (Fig. 5) y lo mantuvo en obras posteriores (hoy sólo conocidas por fotografías) realizadas para edificios alcarreños de

⁴³ PÉREZ MONZÓN, MIQUEL JUAN, “*Los quales maestros*”, pp. 312-315.

⁴⁴ J.O. HAND, G. KOPPEL (coords.), *Michel Sittow. Estonian painter at the courts of Renaissance Europe*, Washington, 2017, particularmente pp. 32-34.



Fig. 5. Rostro de san Juan Bautista (Michel Sittow?), rostros de santa Catalina (Juan de Segovia) y santa Águeda (Juan de Segovia-Sancho de Zamora). Visible y reflectografía. Retablo de Santiago, ca. 1489-1490, Capilla de Álvaro de Luna, Catedral Primada de Toledo (Foto: autoras e Instituto de Patrimonio Cultural de España).

la familia Mendoza. Y la enumeración nos parece relevante al consignar las deudas de su oficio y paralelamente la definición de su propia trayectoria artística en un camino de diálogos a los que nos habíamos referido al principio de este trabajo y que deberíamos desbrozar en otros nombres e identidades.⁴⁵

En los renglones previos, un concepto emerge con fuerza: la copia y sus distintos matices. Hemos aludido a ella como modo de aprendizaje y práctica de oficio, pero ambos ítems no terminan de justificar el abultado número de copias que se realizaron de una misma obra. Y en ese sentido, adquiere una posición privilegiada la *Madona Durán* de Roger van der Weyden, de la que existen numerosas versiones (Fig. 6).⁴⁶ Significativamente, hemos observado que muchas

⁴⁵ Nuevamente, este es otro reto de los próximos años, en el que el proyecto de investigación en el que trabajamos está comprometido: escrudinar en la relación existente entre esos diferentes maestros y ver sus capacidades no sólo imitativas, sino también creativas.

⁴⁶ D. MARTENS, "Una huella de Rogier Van der Weyden en la obra de Bernart de Aras, 'pintor vecino de la ciudad de Huesca'", *Archivo Español de Arte*, LXXXI (2008), pp. 1-16; D. MARTENS, "Les primitifs flamands et leur 'réception' dans la peinture castillane de la fin du Moyen Âge", en VELASCO, FITÉ, *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon*, pp. 264-296. Y de forma más amplia en *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*, Bruselas, 2010.



Fig. 6. Madona Duran y sus copias. a) Roger van der Weyden, Virgen con el Niño, o Madonna Durán, ca. 1431-1438, 100 x 52cm, Museo del Prado b) Maddona col. Wynn Ellis, ca. 1480-1500, 135x 68cm. En venta en Sotheby's 1996 c) Virgen de la Leche, 185x102,5, ca. 1489-1490, Catedral Primada de Toledo d) Tabla Virgen con el Niño, Retablo de santos Cornelio y Cipriano, El Muyo (antes de su restauración) e) Virgen con el Niño, talla perdida, procedente de la ermita de santa María de Afuera, propiedad de los Mendoza, en Guadalajara f) Taller de Bruselas, Virgen con el Niño sentada en una silla curil, ca. 1490-1500, 42,5x 26x 16,5 cm, Musee du Louvre. Los casos b, c, d y e están vinculados a la familia Mendoza, mientras que el último son representativos de la importancia del modelo diseñado por Roger Van der Weyden.

de las mismas se sitúan en el seno de la familia Mendoza, realizadas en distintos materiales (pintura, escultura,...), dispuestas de modo independientes con signos heráldicos propios o sin ellos y ocupando posiciones preferentes como en el retablo Luna donde, por disposición contractual, ocupa la cúspide del retablo, un lugar destinado de modo habitual a la imagen de una Crucifixión. Pintores al servicio de la Casa, parecen convertir la copia de esta obra flamenco como en una suerte de signo identificativo de familia.⁴⁷ Este argumento nos ha llevado a im-

⁴⁷ PÉREZ MONZÓN, MIQUEL JUAN, "Los cuales maestros", p. 331.

plementar las razones suficientemente conocidas que avalan la práctica de las copias, con otra más novel centrada en los usos coleccionistas. Varios indicios señalan que esta afamada obra estuvo en poder de la familia Mendoza por lo que podríamos ver la copia como una marca de colección, y en último término, de buen gusto y conocimiento artístico. Una misma argumentación subyace, como señalábamos antes, en las razones que motivaron el encargo de Isabel I a sus pintores de corte de una copia del *tríptico de Miraflores* del maestro Roger: acreditar la propiedad de la afamada obra flamenca, significar la excepcionalidad de la misma atendiendo a su autoría y subrayar los vínculos fijados con su padre en el lugar de su memoria. Elementos que la reina prolonga en su espacio funerario privativo marcando los nexos dinásticos con su predecesor, en este caso, a través de una obra de arte.

La copia como orgullo de colección y exhibición pública de gusto estético conforme a los modelos culturales desarrollados por la nobleza del momento, en una línea que veremos continuada por el archiduque Leopoldo Guillermo con los encargos a David Teniers. Las pinturas de gabinete de época barroca constituyen la sofisticación de unos modos practicados a menor escala en el periodo tardogótico, como podemos evocar en las citadas copias de la *Madonna Durán*, el *tríptico de Miraflores* o, por incluir otra realidad material, en la doble miniatura del *Libro de Horas de Juana I* donde a modo de fotograma retenido la hija de Isabel práctica su devoción ante una imagen mariana, versión de la *madona de san Lucas* de Roger van der Weyden que, según algunos autores, pudo formar parte de la colección de la noble.⁴⁸

LOS NIVELES DE AUTORÍA Y LAS NORMATIVAS GREMIALES

La autoría de una obra es una realidad compleja resultado del diálogo creativo y narrativo fijado entre el cliente (su grado de formación resulta determinante en su implicación mayor o menor en la misma) y el trabajo desarrollado por el maestro y su taller. Desde los términos de la cultura visual, en ese diálogo la imagen participa de un lenguaje comunicativo-propagandístico que ahonda en la intrínseca relación entre los niveles de autoría. Una autoría que, de modo directo, conduce la mirada hacia el taller medieval. Profundizar en su modo organizativo o su inclusión en el marco económico y corporativo desarrollado en la ciudad bajo medieval constituyen unas cuestiones básicas para entender cómo se desarrollaba el proceso creativo de una obra. Y, en este sentido, hemos de ponderar el esfuerzo historiográfico realizado en el estudio de maestros y escuelas asociadas a un territorio (en gran parte, vinculados a las demarcaciones geográficas del siglo XIX) con los trabajos de Elisa Bermejo o Pilar Silva como ejemplo. Mas, con ser necesarias esas aproximaciones, hoy resultan claramente insuficientes y los noveles estudios abogan por perspectivas más amplias que trabajan la transversalidad geográfica (una visión territorial cerrada impide visualizar otros nexos artísticos), la relevancia de los valores formativos o de aprendizaje, la semiótica otorgada a palabras originalidad y copia, o el funcionamiento organizativo de un taller. Factores que, a su vez, hemos de encajar en una visión amplia que sitúa el taller en un contexto laboral y gremial de carácter ciudadano. Diseñar y ejecutar un vasto retablo, muy propio de la realidad bajomedieval, generaba la participación

⁴⁸ J. DOCAMPO CAPILLA, "La difusión del modelo flamenco en la castilla del siglo xv: el papel de los Libros de Horas", en *Retórica artística*, pp. 502-518. Nuestro reconocimiento y sobre todo nuestro profundo cariño a la trayectoria investigadora y personal de Javier.

de distintos talleres o diferentes oficios que englobaban desde el trabajo mazonero al del dorador, el escultor o el pintor. Una realidad heterogénea que tenía su ubicación e interrelación en el marco urbano. La autoría, a la vez, nos conduce al cliente. Un cliente interpretado como pagador de la obra, pero también como promotor o artífice del diseño icónico de la misma. El análisis de las estrategias visuales desarrolladas por estos clientes conecta directamente con los principios de la comunicación simbólica de la época desarrollada, frecuentemente, en diferentes territorios y espacios. Nuevamente, la transversalidad se impone y el cauce de la autoría ensancha sus dimensiones.

Tras los estudios sobre el artista–artesano iniciados por Joaquín Yarza Luaces con un largo predicamento,⁴⁹ y su reflexión sobre la autoría compartida en el seno de un mismo taller, un aspecto no suficientemente ponderado en el análisis del proceso creativo ha sido la casuística geográfica que determina las normativas gremiales en el desarrollo del estilo en un territorio.⁵⁰ En estas ordenanzas de época medieval se detallan aspectos básicos, como la forma de llegada y adaptación de los artistas foráneos en una ciudad, las tasas exigidas para fundar un taller, los años de residencia en la nueva urbe, las condiciones de los jóvenes aprendices (tiempos de permanencia en un taller, medidas socio-sanitarias,...), los exámenes y pruebas de maestría necesarios para ejercer de forma independiente, la calidad de la producción y de los materiales empleados, o la existencia de unos veedores (u observadores) que controlan y supervisan la venta de los productos. La suma de estos enunciados constata el valor intrínseco y extrínseco de estas

⁴⁹ J. YARZA LUACES, “Artista artesano en el gótico catalán”, *Lambard (Estudis d’art medieval)*, III (1983-1985), pp. 129-169; *idem*, “El pintor en Cataluña hacia 1400”, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. I, París, 1986, pp. 381-405; *idem*, “El artista gótico hispano”, *Actas del I Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1991, pp. 29-43; *idem*, “Artista-artesano en la Edad Media hispana”, *L’Artista–Artesà medieval a la Corona d’Aragó*, Lleida, 1999, pp. 7-58. A los que se pueden añadir las contribuciones publicadas en: X. BARRAL I ALTET, *Artistes, artisan et production artistique au Moyen Age*, 3 vols., París, 1987-1990.

⁵⁰ Las principales publicaciones sobre las ordenanzas de pintores en la Península: S. SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*. Barcelona, 1906, pp. XLII-XLVII (las ordenanzas adicionales de 1489 y 1493 están en LXIV-LXVII); L. TRAMOYERES BLASCO, “Un colegio de pintores en Valencia”, *Archivo de Investigaciones Históricas*, año I, tomo II, n.º 4 (1911), pp. 277-314; R. RAMÍREZ DE ARELLANO, “Miscelánea de Ordenanzas de pintores”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando*, IX-33 (1915), pp. 36-42; J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “Una ordenanza sobre pintores y argenteros de Pamplona del año 1481”, *Laboratorio de Arte*, 12 (1999), pp. 39-45; G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, vol. 4, 1980, pp. 27-29 (doc. 22); C. MORTE, “Documentos sobre pintores y pinturas en el siglo XVI”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX (1987), pp. 133-135; F. BENITO DOMÉNECH, V. VALLÉS BORRÁS, “Un colegio de pintores en la Valencia de 1520”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXIII (1992), pp. 62-67; M. FALOMIR FAUS, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, 1994, pp. 25-44 y 102-105; M. FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, 1996, pp. 209-225; M.I. FALCÓN PÉREZ, *Ordenanzas y otros documentos complementarios relativos a las Corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*. Zaragoza, 1997, pp. 602-604 y 680-684 (doc. 264 y 282). Muchos oficios copiaron textualmente sus estatutos u ordenanzas, probablemente, debido a unos similares problemas a los que hacer frente (A. RUMEU DE ARMAS, *Historia de la Previsión Social en España: Cofradías Gremios–Hermandades–Montepíos*, Barcelona, 1981, p. 120). Con carácter general: R. BRUQUETAS GALÁN, “Los gremios, las ordenanzas, los obradores”, en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, Madrid, 2010, pp. 20-31. Sobre las identificación y técnicas de materiales a partir de la documentación gremial: S. SANTOS GÓMEZ, M. SAN ANDRÉS MOYA, “Aportaciones de antiguas ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas”, *Pátina*, 10-11 (2001), pp. 266-285. Sobre la influencia de las ordenanzas gremiales en el proceso creativo: M. MIQUEL JUAN, O. PÉREZ MONZÓN, “*Concorditer facimus contrahimus societatem*. La individualidad y el taller en la obra de Bartolomé Bermejo”, J. MOLINA FIGUERAS (coord.), *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo*, Madrid, 2020 (en prensa).

normativas. Una visión sincrónica de las mismas permite calibrar sus concomitancias, pero, a la vez, resulta necesario remarcar sus pequeños matices diferenciales al influir en dos aspectos relevantes de la praxis artística: el complejo engranaje de los maestros foráneos en los talleres locales y la dispar actitud de un mismo maestro según el territorio donde ejerció su trabajo.

Las primeras ordenanzas del oficio de pintores documentadas en la península corresponden a la ciudad de Barcelona (1450). A éstas, le siguen las de Murcia (1470), Pamplona (1481), Mallorca (1486) y Córdoba (1493). En la ciudad navarra, el maestro debía someterse a un examen ante expertos de la propia urbe, ingresar en la cofradía de san Eloy y ser admitido como vecino, prometiendo mantener su vivienda al menos durante diez años.⁵¹ Más explícitas son las de Córdoba, al proponer modelos de examen en función de las distintas modalidades de la práctica pictórica: a lo morisco, al temple, sargas, imaginería, tablas (pintura sobre madera) o pintura sobre lienzo.⁵² Las de san Lucas de Mallorca, fechadas en 1486, también especifican distintas modalidades de examen, perfilando incluso la temática de algunas pruebas con indicaciones concretas destinadas a valorar la pericia del futuro maestro: "...quien a la confraternidad quiere agregarse, debe hacer examen de forma que quien no es examinado ni aprobado en su pericia no es admitido, ni puede ejercer su oficio o arte".⁵³ Las normativas también aluden al engranaje del trabajo artístico en el organigrama gremial de la ciudad. Su redacción, no exenta de una cierta indefinición, deja entrever una mayor flexibilidad que en otros lugares:

"Item –capítulo 3–, se establece y ordena que cualquier pintor, tanto extranjero como de la tierra, no pueda ni deba tener taller ni pintar por sí mismo en la presente ciudad o isla de Mallorca, si primeramente no es examinado y admitido por los sobredichos del dicho oficio; y si hace lo contrario, aquel pagará por pena a la dicha caja y cofradía, tres libras cada vez, pero, si el pintor, o pintores, han pedido trabajo a los que tienen taller para seguir su vida, y si solicitado el dicho trabajo no se le quiere dar, pues en tal caso, sin incurrir en ninguna pena, y sin examen alguno, pueden poner taller y ejercer el oficio de pintor".⁵⁴

Estas cuestiones de vecindario, ciertamente a veces poco precisas, resultan un elemento clave para entender el comportamiento dispar de un maestro de renombre según el territorio donde ejerció su profesión y las razones que en muchos casos pudieron llevarle a trabajar con

⁵¹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Una ordenanza sobre pintores", pp. 39-45.

⁵² RAMÍREZ DE ARELLANO, "Miscelánea de Ordenanzas", pp. 36-42.

⁵³ Traducción libre de este texto original: *qui a tals confraternitats agregarse volen, es fet examen et alias es disposat per forma que algú qui no es examinat e prouat en la sua pericia no es admès, ne pot usar de aquell ofici o art*. El examen para ser maestro de retablos consistía en hacer y pintar una tabla de dos palmos de ancho y dos y medio de alto, en que esté María sentada con el Niño, y san José de pie y que esté enmarcado y con perspectiva; y, después de ser admitido, la dicha pintura será de la casa y cofradía; si, en cambio, quiere ser pintor de cortinas ha de hacer una cortina de medio can de ancha y una de altura, de los tres reyes de Oriente; y si es de cortinas de hojas (plantas), ha de hacer una cortina de plantas de la misma medida, y las dichas tablas y cortinas del examen serán de la dicha cofradía, y servirán de ornamento a la capilla de san Lucas. G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina*, vol. 4, pp. 27-29 (doc. 22).

⁵⁴ *Item, es statutit e ordenat que pintor algú, axí stranger com de la terra, no puxe ne degue tenir botigua ne pintar per si mateix en la present ciutat ne illa de Mallorques, si primerament no será examinat e admès per los sobrepasats del dit ofici; e si será fet lo contrari, aquel pagará per pena a la dita caxa e confraria, tres liures per cascuna vegada, entès, empero, que los dits pintor e pintors, axí de la terra com strangers, hagen facultat e puxen demanar feyna als qui tindrán botigua per pessar lur vida, e si demanada la dita feyna aquella nol-s será donada, puxen en tals cars, sens incorriment de pena alguna, e sens examen algú, parar botigua e usar del dit ofici*.

maestros locales. En algunos territorios, los pintores extranjeros casi siempre trabajan con los artistas locales, a pesar de su reconocida maestría. La trayectoria de Bartolomé Bermejo y su movilidad por Valencia, Aragón y Barcelona es un buen ejemplo de ello. Las normativas valencianas (1482) no indican nada sobre el establecimiento de pintores foráneos, así como las barcelonesas (1480) que únicamente precisan la necesidad de realizar un examen demostrativo de la excelencia y calidad del maestro. En ambas ciudades, Bartolomé Bermejo trabajó de forma independiente (la excepción es el *tríptico de Acqui Terme*).⁵⁵ En el caso de Aragón, no tenemos muchos datos sobre las normativas gremiales, pero el número de colaboraciones o asociaciones entre artistas constituye una realidad notable;⁵⁶ y, casualmente, es el territorio donde Bermejo trabajó con más frecuencia con otros maestros, y donde dejó una escuela de seguidores más nutrida y significativa.

Por esas circunstancias, a pesar de ciertos matices en función de normativas concretas, constatamos que fue bastante habitual la incorporación, en un primer momento, de los pintores foráneos a talleres de carácter local, donde asumen los estilemas del maestro y su personalidad artística se diluye sin dejar apenas rastro artístico o documental. Sin embargo, dentro de esta misma casuística, hubo maestros cuya calidad claramente superior a la de sus compañeros determinó que sobresalieran y destacaran en el taller alcanzando una trayectoria independiente. Es el caso de Pere Nissart, que bajo la dirección del taller de Rafael Moger, confecciona el retablo de san Jorge y la princesa y desaparece del escenario mallorquín.⁵⁷ En la misma línea, en base a importantes indicios como hemos expuesto en las páginas anteriores, hemos identificado la presencia de un joven Michel Sittow en el retablo de Álvaro de Luna en la catedral de Toledo en 1489. Nada dicen los documentos sobre él. Pero su maestría, visible en cada una de las fases creativas del retablo, debió ser un factor determinante para su ulterior llegada a la corte al servicio de la reina Isabel.⁵⁸

LA GEOPOLÍTICA DEL PODER Y LA CULTURA VISUAL

En este período, la monarquía y los principales linajes nobiliarios definen con nitidez y enorme complejidad sus Casas y Cortes en base a unas directrices políticas y propagandísticas que requieren cada vez un protocolo más elaborado y un personal que lo posibilite. En qué medida, los artistas formaron parte de esas Casas y Cortes durante la segunda mitad del siglo xv es un tema todavía por definir en su totalidad.

En este organigrama, nos interesa especialmente el cargo de pintor de Casa y Corte. Interés que confronta con una documentación ciertamente escasa. Apenas unos apuntes permiten

⁵⁵ La marcha de Bermejo a Daroca pudo precipitar este encargo, y que finalmente fuera terminado por el taller de los Osona, según expusieron L. ALBA, M. JOVER, M^o. D. GAYO, “Bermejo, un maestro moderno sujeto a la tradición”, en J. MOLINA FIGUERAS (coord.), *El universo pictórico*, (en prensa).

⁵⁶ G. FERNÁNDEZ SOMOZA, “El mundo laboral del pintor del siglo xv en Aragón. Aspectos documentales”, *Locus Amoenus*, 3 (1997), pp. 39-49; M. MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, València, 2008, pp. 182-201.

⁵⁷ G. LLOMPART, J. M. PALOU, J. M. PARCO, F. RUIZ, *El cavaller i la princesa. El sant Jordi de Pere Nissart i la ciutat de Mallorca*. Palma, 2001.

⁵⁸ PÉREZ MONZÓN, MIQUEL JUAN, “Los cuales maestros”, pp. 314-316.

conocer los sueldos de algunos pintores al servicio de Isabel I y la entidad de ciertos trabajos que, en gran medida, solían ser retratos. Ese género define el buen oficio de Juan de Flandes o Michel Sittow, conocidos pintores al servicio de Isabel I. Los inventarios del alcázar de Segovia, tras el fallecimiento de la reina, computan un buen número de estas piezas. Afectan a los reyes, la familia real y otros linajes extranjeros.⁵⁹ Tenían diferentes formatos y una cualificación heterogénea; algunos conllevan un cierto tono de afecto familiar, mientras que otros exhiben un prototipo institucional.⁶⁰ En algún caso, parecen entidades independientes; pero también pueden ir agrupados y custodiados en cajas.⁶¹ Su relevancia en los principios comunicativos de la época ha sido resalta-da en diferentes estudios, aunque todavía son muchos los aspectos por analizar como los perfiles poliédricos de estos pintores de corte y un trabajo plural que incluye no sólo la ejecución propiamente dicha de estas piezas, sino la creación de prototipos de imágenes de poder, su participación en el diseño de programas icónicos y la relevancia otorgada a los modos expositivos o su trabajo como veedores e intermediarios en la adquisición de piezas para la colección de su comitente.

Mas el trabajo realizado nos ha puesto también en la pista de otras figuras insertas en la estructura de las Casas con funciones representativas y probable profesión artística, en los que la historiografía no había reparado como alcaldes de casas y fortalezas, con una potestad organizativa en estas construcciones, o el de repostero, centrado en la exposición armoniosa de los objetos artísticos en el marco de la vida palatina.⁶² La discusión sobre este tema merece un tratamiento individualizado.

Por último, pero no por ello menos importante, no sólo debemos hablar de corte, sino de cortes. Cortes nobiliarias que crean un lenguaje visual que armoniza, confronta e intersecciona con la realeza recurriendo en ocasiones a los mismos artificios, un similar organigrama organizativo de su Casa e incluso a idénticos artistas siendo necesario abrir el abanico en el estudio de la realidad castellana a una realidad enteramente peninsular y europea. Y en esa realidad, pueden surgir nuevos binomios entre un promotor y un artista que clarifiquen aspectos interpretativos de su obra.

No obstante, son muchos los flecos pendientes, especialmente en el caso castellano. De modo tradicional, la historiografía ha reconocido el trabajo que arquitectos como Simón Colonia o Juan Guas desarrollaron al servicio de los Condestables de Castilla o la familia Mendoza, por enunciar dos de los más poderosos linajes del momento, pero poco (o nada) ha hablado de sus pintores de Casa y Corte. Y subsisten retratos de todos ellos; aunque, en gran medida, siguen vinculados a maestros anónimos. No hemos insertado el trabajo de estos artistas en un

⁵⁹ "Otras dos pinturas una de la reina y princesa que santa gloria aya e otra de la ynfante doña María... Más una caxa cuadrada encorada en que están quatro pinturas de lienzo las tres son el rey e la Reyna de Inglaterra e su fijo e la otra la infanta doña María" (SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices*, p. 172).

⁶⁰ "Más otras dos tablas una que dyzen que es del príncipe quando niño con un perrico... Más otra pintura de lienzo encerado en que está un hombre de armas que dizen que es de mí el rey..." (SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices*, p. 172).

⁶¹ "Mas dos pynturas de lienço largas e tres escudos de las armas de Aragón e otra pintura de mí el rey e de mi la Reyna e Dyos Padre como hecha la bendición e dos figuras de la archiduquesa en un caxón de palo blanco largo" (SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices*, p. 172).

⁶² O. PÉREZ MONZÓN, "Ornado de tapiçerías e vaxillas de oro e plata. Lujo y magnificencia en la arquitectura palatina bajomedieval", *Anales de Historia del Arte. Palacio y génesis del Estado Moderno en los reinos hispánicos*, 23, volumen Extra II (2013), pp. 259-285.

organigrama palatino y esa desconexión ha determinado que, en muchas ocasiones, nuestra mirada haya adolecido de miopía. En la mencionada tabla del Museo del Prado, la *Predicación de san Juan Bautista*, los rostros del linaje Mendoza y, particularmente, de Pedro González de Mendoza siempre habían estado ahí, silenciosos escuchando al Predecesor pero no habíamos sabido interpretar sus códigos fisonómicos (la identidad de sus facciones), cromáticos (lucen vestimentas rojas y verdes alusivas a la heráldica Mendoza) o gestuales (resulta muy significativo el abrazo compartido de las dos figuras situadas en primer plano). Analizar la obra desde la perspectiva de un encargo nobiliar de Pedro González de Mendoza a su pintor de corte Pedro de Segovia (maestro de Miraflores) cambió nuestro modo de comprensión. Su análisis como una dádiva del poderoso linaje al panteón fúnebre de Juan II nos ayudó a ver detrás de su temática neotestamentaria, la práctica del retrato individual y familiar (Fig. 2). Del mismo modo, unos criterios similares facilitaron la identificación del poderoso prelado bajo el aspecto de san Buenaventura en el retablo de la capilla Luna. Es preciso implementar este listado con otros nombres y diferentes linajes que codifiquen más certeramente este organigrama comunicativo visual. Lenguaje que tenemos constatado en representaciones teatrales, festivas o momos palatinos y que el discurso artístico tenía integrado fundamentalmente a la Casa real. De hecho, nadie cuestiona la presencia de Isabel y Fernando como público anónimo en la multitud de la *Multiplificación de los panes y peces* de Juan de Flandes⁶³ o la veracidad del díptico, hoy perdido, de Michel Sittow donde los príncipes Juan y Margarita daban rostro a sus santos homónimos.⁶⁴

Son precisamente en esta Corte y Cortes donde se tejen los hilos de la construcción de la memoria⁶⁵ y su visibilidad textual o plástica. La identificación de los espacios –cívicos, religiosos o palatinos–⁶⁶ en los que se despliegan estos programas literarios –discurso oral o escriturario, textos literarios o litúrgicos...– y los usos comunicativos otorgados a las formas plásticas son cruciales en la labor del historiador, y muestran la necesidad imperiosa de la interdisciplinariedad. Es necesario incidir, y tener presentes, los recursos empleados por el lenguaje visual para expresar los conceptos de colectividad –linaje, dinastía o comunidad– o individualidad –nominativo–, los códigos que facilitan el acercamiento a la realidad fisonómica –retratos en la acepción moderna del término– o de categoría metafórica –criptorretratos,...–, los aspectos que definen y significan lo magnífico –alhajas, joyas o indumentaria representativos– o lo territorial –*skyline* de paisajes tópicos o de valor arqueológico en los fondos narrativos–, lo puramente devocional o lo más propio “mundano” con las licencias de la atemporalidad/ contemporaneidad permisibles en un discurso bien construido dirigido a un auditorio plural.⁶⁷ Y en estos discursos se emplean todas las herramientas posibles; desde la empatía de la emoción

⁶³ El contexto de la obra en F. PEREDA, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, 2007.

⁶⁴ M. WENIGER, “Michel Sittow, a la luz del retablo de los Luna”, en *Retórica artística*, p. 485.

⁶⁵ A. DACOSTA, J.R. PRIETO LASA, J.R. DÍAZ DE DURANA (eds.), *La conciencia de los antepasados. La construcción de la memoria de la nobleza en la Baja Edad Media*, Madrid, 2014.

⁶⁶ F. ARIAS, P. MARTÍNEZ SOPENA (eds.), *Los espacios del rey. Poder y territorio en las monarquías hispánicas*, Bilbao, 2018.

⁶⁷ El análisis del conjunto pictórico de la vida de Cristo y la Virgen, atribuido al Maestro de los Reyes Católicos, y conservado en los museos de San Francisco Museum of Fine Arts, University of Arizona Museum of Art –Tucson–, Denver Art Museum, private collection–England–, National Gallery of Art–Washington–, Harvard University Art Museum–Fogg Art Museum– (fig. 14), es un buen ejemplo de los múltiples recursos desarrollados por el lenguaje



Fig. 7. Vista de la catedral de Sigüenza y su primitiva cerca de murallas, pintura del arcosolio de Martín Vázquez de Arce, capilla de san Juan y santa Catalina, Catedral de Sigüenza. (Foto: Olga Pérez Monzón).

o los sentimientos al protocolo más estricto en la praxis escenográfica temporal y camaleónica propia del medievo. Saberes que quedan mucho más claros cuando los estudiamos desde la óptica conjunta mecenas-artista y esta asociación en el amplio organigrama de la Casa y Corte donde adquirió una notable importancia el lenguaje comunicativo. Cómo esa historia forma parte de un relato pictórico es una de las preguntas que nos inquietan porque muchos fueron los modos de “dibujar la voz”, las sinergias codificadoras de los lenguajes plásticos articuladores de este discurso, como veremos en el siguiente epígrafe.

El siguiente aspecto dentro de esta evolución es la utilización del arte como una marca de colección, como un signo de identidad que llega a convertirse en un instrumento de la geopolítica cultural de una familia o de un monarca, como un elemento más a su servicio para implementar su poder, erudición, o dominio territorial. Al igual que los yamures dispuestos en el remate de los campanarios cristianos constituyen un fotograma nítido del triunfo del cristianismo sobre el poder del Islam,⁶⁸ determinadas obras de arte promocionadas y conocidas por personajes ilustres desempeñaron un papel preeminente en su estrategia geopolítica. Empresas que se entienden en el marco simbólico de apropiación de territorios y espacios propio del lenguaje del poder. Nuevamente las diferencias entre política regia y nobiliaria son escasas. La ubicación de la capilla de Santiago en la catedral de Toledo no es una cuestión baladí al situarse en el *ductus* preferente que conectaba la capilla Trastámara con el presbiterio; y con ello Álvaro de Luna definía su preeminencia en la política del momento como poderoso vali-

visual de la época, (J. BERG SOBRE, L.M.F. BOSCH, *The Artistic Splendor of the Spanish Kingdoms: The Art of Fifteenth-Century Spain*, Boston, 1990, pp. 42-45; J. BROWN, R.G. MANN, *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries*, Washington, 1990, pp. 92-93. Abordaremos su estudio en posteriores estudios al modo de M. MIQUEL JUAN, “La voz silenciosa. La promoción artística femenina en el tardogótico hispano”, *Ars Longa. Revista de Arte*, (en prensa).

⁶⁸ J.C. RUIZ SOUZA, “De las lórigas de cuero a la Tienda del Encuentro. Arquitecturas de propaganda y victoria en el particularismo medieval hispano”, en L. RODRÍGUEZ PEINADO, F. DE A. GARCÍA GARCÍA (COORDS), *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, Madrid, 2020, pp. 501-526. En este texto es un buen ejemplo de las dobles lecturas que pueden tener determinadas obras de arte, y la multiplicidad de significados que alcanzaron, independientemente de los posibles receptores que llegaron a tales conocimientos.



Fig. 8. Capilla de Álvaro de Luna, retablo de Santiago y sepulchros de Álvaro de Luna y Juana Pimentel, Catedral Primada de Toledo. Los colores verde-rojo, azul-rojo, alusivos respectivamente a las familias Mendoza y Luna, definen a modo de código cromático el retablo y el espacio arquitectónico. (Foto: autoras).

do de Juan II (Figs. 6 y 8). De un modo parecido, resulta especialmente relevante el terreno donde se alza el monasterio de San Juan de los Reyes al crear una seña de identidad regia en el epicentro de la judería de la ciudad del Tajo, signo inequívoco de la idiosincrasia política y religiosa del momento.

TEXTO E IMAGEN: NARRATIVIDAD Y EXPRESIVIDAD

Esta relectura visual propuesta exige la revisión documental, en todos y cada uno de sus testimonios: documentación textual, contratos artísticos, apostillas relativas a cláusulas no realizadas y noticias puntuales. Se trata de emplearlos como elementos de referencia para identificar los códigos empleados por el arte para la transmisión del discurso teórico, y en este sentido son cruciales los criterios narrativos y las fórmulas de expresividad.

Bajo esa perspectiva, estamos trabajando nuevamente sobre los contratos artísticos. Su condición de protocolos notariales determina la precisión de su formato con unas cláusulas inicial y final relativas a la datación cronológica de la obra encargada, la identificación del comitente y el maestro y unos ítems intermedios dedicados a cuestiones varias como la iconografía,

el formato, los materiales o el precio.⁶⁹ Ciertamente, ofrecen notables datos de valor cuantitativo, descriptivo, cronológico que en ocasiones incluyen juicios de valor y precisiones sobre la categorización del oficio artístico.

Si volvemos a utilizar la figura de Bartolomé Bermejo como ejemplo comprobamos que las frases notariales inciden en su destreza creativa a través de la ejecución de dibujos y diseños transferidos a distintas materialidades (retablos o vidrieras),⁷⁰ con la obligación de ejecutar los rostros y los cuerpos desnudos de ciertas figuras, lo que refleja principios tan valorados en la época como la verosimilitud, la caracterización fisonómica o la expresión emotiva al alcance sólo de un reducido número de artistas.⁷¹ Además, documentos tardíos, corroboran su trabajo como tasador/veedor,⁷² nombramiento gremial que incluye una condición de expertizaje y por tanto de reconocimiento de oficio. En suma, datos dispersos pero coincidentes en la consideración de las capacidades del maestro y de su inteligencia creadora.

Los aspectos referidos nos llevaron a plantear una interesante relación texto-imagen en términos de contemporaneidad. En esta línea de revisión, buscamos en los textos parámetros culturales más amplios que conecten el relato figurativo con la topografía templaria, y por tanto con la liturgia, el discurso de la antropología cultural,⁷³ y, por otra parte, su relación con los principios básicos del lenguaje retórico,⁷⁴ particularmente en un género propio del medioevo como el *ars praedicandi*.⁷⁵

⁶⁹ Sigue siendo de referencia el texto de J. YARZA LUACES, *Fuentes de la Historia del Arte*, Madrid, 1997, pp. 282-292.

⁷⁰ En el texto relativo al retablo de santo Domingo de Daroca (1477) se precisa su obligación de “debuxar la punta del dicho retablo et todo esto que sia tenido de fazer de su propia mano”. De un tenor parecido es el contenido del retablo de la capilla Lobera (1479) –“Bertolomeu Bermejo aya de debuxar como dicho es todo el retablo”– o de los encargos de vidrieras para la capilla del Bautismo de la catedral de Barcelona (1495) –“per huna mostra de la vedriera”– o la lonja de Barcelona –“per fer lo patró de la vedriera Sperança”–. Revisores de las transcripciones: J. IBÁÑEZ, J. MOLINA, “Documentos”, en J. MOLINA FIGUERAS (ed.), *Bartolomé Bermejo*, Madrid, 2018, pp. 220, 223 y 225.

⁷¹ Continúa la precisión del retablo de Daroca en exigir al pintor “de su mano propia las dos ymágenes principales, et todas las incarnaciones de las ditas cinco ystorias, como son cuerpos nudos y las caras” (IBÁÑEZ, MOLINA, “Documentos”, pp. 220).

⁷² En 1491, Bermejo y el platero Palau son nombrados tasadores de una escultura realizada por el imaginero Adrián de Suydret: “obligat a fer la dita ymage de sanct Jaume de fust, obrant e fabricant aquella ab tota perfectio ques pertany e ab tota la forma necessaria... e fet aquell, haia star lo dit mesytre Adrian a indicación e arbitre dels honorables en Berenguer Palau, argenter, ciutada de Barchinona, e de Mestre Barthomeu Vermeyo, pintor” (IBÁÑEZ, MOLINA, “Documentos”, p. 225).

⁷³ Las aportaciones historiográficas realizadas en este campo han ensanchado notablemente el horizonte del análisis artístico, al modo de los trabajos de Mary Carruthers sobre el arte de la memoria o la persuasión aplicando categorías propias de las experiencias sensoriales –suavidad, dulzura,...– en la percepción artística: M. CARRUTHERS (ed.), *Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, Cambridge, 2010; M. CARRUTHERS, *The experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford, 2013.

⁷⁴ Destacamos los trabajos de Rocío Sánchez Ameijeiras con la lectura de las portadas monumentales bajo la perspectiva de la retórica (R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente Medieval*, Madrid, 2014).

⁷⁵ “*Ars praedicandi*. Es la técnica de elaborar sermones. Los tratados sobre esta disciplina están constituidos por consejos de tipo práctico dirigidos al orador cristiano que, como adoctrinador, debe construir sermones elocuentes y atractivos para los fieles” (A. AZAUSTRE, J. CASAS, *Manual de retórica española*, Barcelona [1997] 2011, p. 15).



Fig. 9. Jorge Inglés, Retablo de los Gozos de Santa María, ca. 1455. 4,97 x 4,63 m. Originario del Hospital de Buitrago de Lozoya, en depósito en el Museo Nacional del Prado. (Extraído de: P. SILVA MAROTO, “El Retablo de los Gozos de María de Jorge Inglés”, *Boletín del Museo del Prado*, XXX, 48 (2012).

Siguiendo esta línea discursiva,⁷⁶ la relectura de los contratos artísticos nos ha llevado a profundizar en el proceso que permite la traslación de unos conceptos de profunda semántica a unos principios de valor estético con la atención puesta en el tema —el asunto del discurso— y, de modo muy especial, en los recursos visuales —o literarios— aportados para crear un lenguaje adecuado, convincente y, en último término, persuasivo. Y, en ese punto, encontramos unos interesantes vasos comunicantes entre la homilética y el lenguaje de las artes plásticas. En un buen sermón prima el tema (*narratio*), atiende a la encadenación de sus argumentos (*dispositio*) y cuida el lenguaje buscando la claridad (*elocutio*) y la persuasión del discurso. Todos esos ingredientes subyacen en el léxico de los protocolos notariales.

Nuestro punto de partida radica en una precisión terminológica de cardinal relevancia en la configuración tipológica de los retablos: el matiz diferencial otorgado en los documentos a los vocablos “ystoria” e “ymagen”.⁷⁷ La historia confluye con uno de los modos de la retórica, la *narratio*, y, en ese sentido, aunque alejado de nuestro marco geográfico, resulta oportuno recor-

⁷⁶ Hemos desarrollado una similar metodología en trabajos previos donde planteamos el estudio de ciertos monumentos tumulares a través de una comparativa con la realidad efímera de las ceremonias funerarias (PÉREZ MONZÓN, MIQUEL JUAN, “*Los quales maestros*”, pp. 297-302), el texto elegiaco medieval (O. PÉREZ MONZÓN, “Visiones artísticas y consenso político en la Corona de Castilla. Lo funerario en la Baja Edad Media”, en J.M. NIETO SORIA, Ó. VILLARROEL GONZÁLEZ (COORDS.), *Pacto y consenso en la cultura política peninsular (siglos XI al XV)*. Madrid, 2013, pp. 497-530) o los protocolos gestuales (PÉREZ MONZÓN, “La lectura en la Baja Edad Media...”, pp. 286-307; MIQUEL JUAN, PÉREZ MONZÓN, “*Concorditer facimus contrahimus...*”, —en prensa—).

⁷⁷ La cita textual puede ser una mera indicación del tema solicitado o una referencia explícita al diferente contenido otorgado a ambos vocablos. Constituye un ejemplo de esta praxis la obligación de Juan de Flandes de pintar “ocho

dar la reflexión propuesta por León Bautista Alberti en su *Tratado de la pintura* (1435) sobre las bondades, complejidad y prelación de la pintura de historia sobre otros géneros pictóricos.⁷⁸ En sentido complementario, la "ymagen" coincide con una representación figurativa individual y por tanto con el valor de *exempla* otorgado a sus protagonistas. La ejemplaridad de las figuras hagiográficas trocadas magistralmente por Bermejo en prototipos con valor quasi de iconos (Fig. 10). Pocas tablas tienen tanta fuerza visual como el santo Domingo del Museo del Prado (ca. 1474-1479, Madrid) transmutado, a su vez, en un modelo que perpetuaron los seguidores o los colaboradores del maestro como Martín Bernat (san Valero entre san Vicente y san Lorenzo, ca. 1485-1495, igl. Lécera) o Miguel Ximénez (san Blas, ca. 1480, Dallas, Meadows).

Cualificados estos términos, advertimos que no sólo definen la temática del retablo, sino su estructura organizativa o sintaxis formal referida de modo sinóptico en los documentos de la época (*dispositio*).⁷⁹



Fig. 10. Figuras de santos obispos. a) Bartolomé Bermejo, santo Domingo de Silos, ca. 1474–79, 242,3x 130cm, Madrid, Museo del Prado b) Miguel Ximénez, san Blas, ca. 1480, 135,3x 96,8cm, Dallas, Meadows Museum c) Martí Bernat, Obispo san Valero entre san Vicente y san Lorenzo, diáconos, ca. 1485–95, 144x114 cm, Arzobispo de Zaragoza, Igl. Lécera d) Rodrigo de Osona, san Pedro Entronizado, ca. 1480–1485, 215x11cm, Museu Nacional d'Art Cataluña. (Extraído de: J. MOLINA FIGUERAS (ed.), Bartolomé Bermejo, Madrid, 2018).

ystorias e seys imágenes" para el retablo de la capilla de la Universidad de Salamanca (I. VANDEVIVERE, *Juan de Flandes*, Madrid, 1986 p. 79) o la instrucción del retablo para la iglesia de Santa María de Épila (Zaragoza) firmado por Blasco Grañén en 1457: "Item a la part dreyta de sant Jayme, en otra casa, será la ymagen de sant Andreu con tres ystorias de su vida al costado de fuera" (M.C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, 2004, p. 256).

⁷⁸ "... la mayor obra de un pintor –dice el teórico italiano– no es hacer una figura colosal, sino un cuadro de historia pues para esto se requiere mucho más ingenio que para lo otro. Las partes de la historia son las figuras, las partes de éstas son los miembros y la de éstos son las superficies... Así como la variedad es agradable en toda historia, también es grato en la pintura el que la actitud y movimiento de los cuerpos sean muy disímiles entre sí" (LEÓN BATTISTA ALBERTI, *Sobre la pintura*, Valencia, 1976, pp. 126 y 129).

⁷⁹ Sobre las distintas tipologías de los retablos y sus modos de contemplación O. PÉREZ MONZÓN, "El retablo bajomedieval: visiones complementarias y espacios camaleónicos", en M. MIQUEL JUAN, O. PÉREZ MONZÓN, M. BUESO MANZANAS (eds.), *Ver y crear: obradores y mercados pictóricos en la España Gótica (1350-1500)*, Madrid, 2016, pp. 365-398.

Un número reducido pero significativo de estas maquinarias exhiben una lectura icónica de carácter más conceptual. No hay narración, ni “ystorias” en ninguna de sus calles; sino “ymagenes” o figuras hagiográficas plenamente individualizadas y, normalmente, representadas a escala natural. El nexa semántico entre estas figuras se ha considerado en términos de accidente al depender de devociones particulares, afinidades institucionales o de otra índole; pero el estudio en profundidad que realizamos de algunos retablos nos permite afirmar que, en ocasiones, lo accidental puede tener una razón consustancial y responder a un hilo narrativo más complejo todavía no atendido adecuadamente. ¿Compete esta praxis a una clientela más formada o intelectualmente más refinada? No podemos afirmarlo. El contrato del retablo de Santiago en la capilla de Álvaro de Luna (catedral de Toledo) puede servir de ejemplo. El nexa entre sus figuras concierne a un texto literario del mismo Condestable por lo que el protagonista visual –figura memorizada en la capilla– adquiere también la cualidad de fuente textual de la obra.⁸⁰ En similares coordenadas, emerge el retablo de san Miguel de Juan de Flandes de la catedral de Salamanca (Fig. 11a) o el retablo de los Ángeles de Jorge Inglés (c. 1453. Museo del Prado, Madrid. Fig. 9) estructurado en torno a los pergaminos con estrofas de loor mariana sostenidas por figuras angélicas y redactadas por el marqués de Santillana, el propio promotor del encargo.⁸¹ Pocas veces el artificio visual ha alcanzado estos niveles de sofisticación.

Mas un significativo porcentaje de retablos ofrecen un desarrollado componente narrativo. Se promueve un relato novelado donde las tablas son diferentes actos del mismo guion, los personajes se repiten y se localizan en escenarios concebidos normalmente en clave de contemporaneidad. Normalmente los contratos no precisan los temas; en su lugar, suele figurar una indicación genérica a “historias de su vida” y las especificaciones podían estar en unos documentos anexos escasamente conservados. El delicioso retablo de san Miguel de la catedral de Valladolid (principios del siglo XVI) (Fig. 11b) ejemplifica esa práctica particularmente en el seguimiento de la historia del monte Gárgano que ocupa tres tablas y que permite la repetición de algunos de sus protagonistas. No conocemos el promotor y otros nexos del encargo, pero sí podemos reflexionar sobre los motivos que llevaron a primar esa historia milagrosa por encima de otras. Los asignados a Bermejo participan mayoritariamente de este criterio narrativo, al modo del organigrama descrito en el contrato del retablo de santo Domingo de Daroca de disponer en la calle central la “la imagen de señor santo Domingo” y en los registros laterales, tal como precisa el manuscrito, sus “ystorias” que, en sentido amplio, podemos interpretar como escenas de milagros, principales hechos vitales, martirios, enterramiento y devoción *post-mortem*.⁸² Un amplio abanico de opciones que, quizás, se especificaron en un apéndice escriturario o en un simple acuerdo de viva voz. Lamentablemente no contamos con ningún vestigio informativo al respecto, lo que dificulta la comprensión integral de ciertas particularidades narrativas desplegadas en el retablo.

⁸⁰ PÉREZ MONZÓN, MIQUEL JUAN, “*Los quales maestros*”, pp. 318-324.

⁸¹ P. SILVA MAROTO, “El *Retablo de los Gozos de María* de Jorge Inglés”, *Boletín del Museo del Prado*, XXX, 48 (2012), pp. 6-23; e I. BANGO TORVISIO, “Los retablos de Jorge Inglés en el Hospital de Buitrago”, *Ars Magazine*, 17 (2013), pp. 92-103.

⁸² En el contrato del retablo de santo Domingo de Daroca se especifica: “... Item al hun costado, una pieça con dos ystorias, de señor Santo Domingo, las que bien visto será, a los diputados, et dadas serán a los ditos pintores... Item al otro costado otra pieça según la sobredicha” (IBÁÑEZ, MOLINA, “Documentos”, p. 220).



Fig. 11. a) Retablo de san Miguel. Juan de Flandes c. 1505. Catedral de Salamanca b) Maestro de Osma (atrib.), Retablo de san Miguel, Principios siglo XVI. Museo catedralicio de Valladolid. Ejemplos de Retablos de *narratio* en “ymagenes” y de *narratio* con “ystorias”

Definida la estructura del retablo y precisados los temas, entramos en las cuestiones de más profunda plasticidad: el diseño propiamente dicho (*elocutio*).⁸³ En este asunto, resulta incontestable el protagonismo de los anexos visuales –muestras o dibujos– incorporados al ADN de los contratos o de los repertorios de dibujos custodiados en los talleres como elemento de oficio e identidad.⁸⁴ Por contrapartida, la documentación textual sobre esos aspectos suele ser extremadamente concisa. Lo normal es la cita meramente nominativa del tema⁸⁵ y la inclusión de frases modales del tipo “como se acostumbra”, “como se pertenece”⁸⁶ o “según conviene”⁸⁷ que parecen aludir a composiciones de mayoritario seguimiento, una iconografía codificada, unos protocolos visuales advertidos y comprendidos donde la calidad mayor o menor del artí-

⁸³ Sobre el valor del diseño en el proceso creativo: MIQUEL JUAN, “Dibujo y diseño”, pp. 15-42.

⁸⁴ Pocos casos parecen tan pragmáticos como el relativo al retablo de Aguilón (Zaragoza) donde los pintores Juan Rius y Marín de Soria incorporan al contrato un doble juego de muestras con las “estorias” del mismo, “de la qual muestra los ditos pintores tienen una, e los de la dita villa, otra concordant” (LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén*, p. 257). De modo monográfico, trata el tema de las muestras E. MONTERO TORTAJADA, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, Valencia, 2015.

⁸⁵ A este modelo corresponden las capitulaciones del retablo de la parroquia de Campos (Mallorca), obra de Gabriel Moger: “Item que en la taula del mig sia pintada la Verge Maria e son fill Jhus, en l'altra taula sant Anthoni de Vianes, en l'altra taula sant Miquel”. LLOMPART, *La pintura medieval*, tomo 4, p. 131.

⁸⁶ Cláusula del documento del retablo de la iglesia de Ainzón (Zaragoza) con Blasco Grañén en 1450. LACARRA, *Blasco de Grañén*, p. 242. *Vid.* nota 93 *infra*.

⁸⁷ En el mismo contrato: “Item a los pies Marta mas ninya, como doncella, la cara envés Jhesus e las manos envés el moviment, las vestiduras según conviene” (LACARRA, *Blasco de Grañén*, p. 242).

fice se coteja en la propia resolución técnica de estos condicionantes y, en último término, en la necesidad de adecuar un tema a unos formatos previos. Hablamos de decoro como principio de teoría artística fundamental en el tardogótico.

Atendiendo a las circunstancias mencionadas, cuando existen estas citas textuales sobre estos aspectos constituyen un testimonio tremendamente valioso al conjugar la imagen con su descripción verbal en parámetros coetáneos. Los ejemplos no son abundantes, pero sí apreciables. Podemos incluir los contratos de los sepulcros (1488) y el retablo (1489) de la capilla Luna por las citas sobre la disposición compositiva de ciertas figuras y su escala natural⁸⁸ o las precisiones dadas a Felipe Bigarny sobre la compostura de “quatro ystorias” en el retablo mayor de la catedral de Burgos (1502) “bien ordenadas” y “con toda perfición” con las figuras “que fuere menester”, en clara alusión al ordenamiento espacial de las mismas y la armonía de su resolución.⁸⁹ En el primero caso, según hemos argumentado en otra publicación, la particularidad de estas cláusulas estriba en la participación de Juan Guas. El saber arquitectónico de este maestro se manifiesta en una preocupación ciertamente específica hacia aspectos vinculados a la

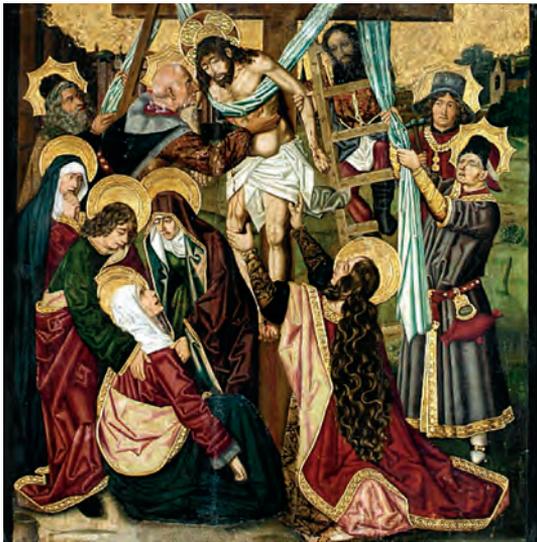


Fig. 12. Bartolomé Bermejo y Martí Bernet, Descendimiento, ca. 1477, Museo de Zaragoza. (Extraído de: J. MOLINA FIGUERAS (ed.), Bartolomé Bermejo, Madrid, 2018).

explicación visual-técnica de la narración.⁹⁰ En el círculo de Bermejo hemos rastreado sugestivas precisiones que, lejos de ser enumeraciones asépticas, promueven un acercamiento a los personajes conceptualizando, en palabras, la emoción, el sentimiento o la veracidad física e histórica implícita en un gesto corporal, un atuendo o la fisonomía de un rostro. Por ejemplo, en la descripción del Descendimiento del retablo del mercader Juan de Lobera (1479) se dice:

“Item en la punta del retablo el deballament de la Cruz es a saber como Jusebp Abanimatia lo desclabauan e Nicodemus e como lo baxan e como lo reciben las Marías e Sant Johan con todos alí muy debotament los profetas de bracados [sic] de oro fino e la Madalena de bracado de oro fino e azur fino e todas las dichas colores acabadas con olio”.⁹¹

⁸⁸ En el sepulcro de Álvaro de Luna, se ordena colocar en las paredes laterales virtudes “asentadas de modo que llenen toda la pieza”; mientras que en “las piezas costaneras” del retablo del altar se estipula pintar “en cada una, una imagen que sea ricamente labrada de cinco palmos e medio que casy sea como el natural”. PÉREZ MONZÓN, MIQUEL JUAN, “*Los quales maestros*”, pp. 300 y 322.

⁸⁹ ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para*, p. 35.

⁹⁰ PÉREZ MONZÓN, MIQUEL JUAN, “*Los quales maestros*”, pp. 302-305.

⁹¹ IBÁÑEZ, MOLINA, “*Documentos*”, p. 220.

El contrato, de forma expresa, conmina a dar forma plástica al sentimiento de devoción inmanente en la escena, lo que debía ir acompañado de un codificado repertorio de gestos corporales que los artistas-ymaginaires consiguieron perenizar. Más preciso resulta el contrato que el pintor Blasco de Grañén signó para la iglesia zaragozana de Ainzón (1450): "Item, en el medio del moniment sia pintada María Magdalena en cabellos, joven, el manto decaydo, vuelta la cara enta Jhesus, piadosa, gesto maduro" (Fig. 12). La fuerza de estas palabras todavía nos conmueve.⁹²

Otras citas textuales tienen además un alcance más preciso. Suelen ser apostillas vinculadas a la representación adecuada de los personajes atendiendo a aspectos que definen sus atributos iconográficos,⁹³ su atrezzo –indumentos⁹⁴ y el colorido de los mismos–.⁹⁵ Particularizaciones sumamente oportunas al incorporar un nuevo ingrediente informativo: la lectura de figuras hagiográficas o escenas litúrgicas en clave de jerarquía eclesiástica o de litúrgico–sacramental. En esa tendencia, secuencias de defunción de santos o Koimesis transmutan en escenas del sacramento de la extremaunción donde no falta la plasmación del rito a través de las alhajas obligadas (sacramentario, hisopo, viatico...)⁹⁶ y afamados santos, cuya biografía no siempre coincide con la carrera eclesiástica, lucen indumentos propios de esa condición (Fig. 10). Un amplio porcentaje de los mismos adoptaron (plásticamente) las vestimentas episcopales, conforme la precisión señalada en el contrato de santo Domingo de Daroca que obliga a representar al abad burgalés como "bispe assentado". Los pinceles de Bermejo completaron su rostro adusto con las insignias de este cargo (capa pluvial, báculo y mitra) y la fórmula maestática como símbolo de autoridad. Todo bajo el paraguas de la persuasión doctrinal y de lo conveniente, entendido el término como una expresión de la teoría artística del decoro.⁹⁷

RETÓRICA ARTÍSTICA Y VISUAL MATERIALIDAD

La retórica artística es el lenguaje propio y personal que se desarrolló durante el periodo tardogótico en Europa, y en Castilla con un lenguaje personalizado a través de múltiples facetas

⁹² LACARRA, *Blasco de Grañén*, p. 242.

⁹³ Este tipo de aclaraciones, normalmente, corresponden a atributos hagiográficos –"Item a la part ezquerra [retablo de la iglesia de Ainzón] de la principal storia luego apres sia pintado sant Anthon de Vianes con su campana como se pertenece, storia grant" (LACARRA, *Blasco de Grañén*, p. 242)– y, en el caso de imágenes marianas, a la definición de su modelo tipológico: "... ítem... [retablo para la capilla de santa Cita de la iglesia de Santa María del Pilar de Zaragoza] haya de seyer figurada la ymagen de la Virgen María con su fillo en el braço e dándole la teta" (LACARRA, *Blasco de Grañén*, p. 260).

⁹⁴ Vid. nota 87 *supra*.

⁹⁵ "Item... –en la Crucifixión del retablo de Santo Domingo (1477)– Johan vestido de rosado fino, et las otras Marías de aquellos colores que se pertenecen" (IBÁÑEZ, MOLINA, "Documentos", p. 220).

⁹⁶ Sobre el desarrollo de las ceremonias funerarias que facilitan la comprensión de esta secuencia, entre otros: O. PÉREZ MONZÓN, "Escenografías funerarias en la Baja Edad Media", en *Codex Aquilarensis*, 27 (2011), pp. 213-244; A. SERRA DESFILIS, "Escenarios para la memoria y el luto Las capillas funerarias del tardogótico en la corona de Aragón: el cas valentino", en *Retórica artística*, pp. 193-212; M. SERRANO COLL, "Los espacios de la muerte en la Corona de Aragón. Exequias y enterramiento del Senyor Rei: del *Planctus* al *Offici de Defuncts*", en F. ARIAS GUILLÉN, P. MARTÍNEZ SOPENA (eds.), *Los espacios del rey. Poder y territorio en las monarquías hispánicas (siglos XII-XV)*, Bilbao, 2018, pp. 491-516.

⁹⁷ Para un mayor detalle sobre esta relación entre texto e imagen a través de los vectores de la narratividad y la expresiva, puede consultarse: MIQUEL JUAN, PÉREZ MONZÓN, "*Concorditer facimus contrahimus...*", (en prensa).



Fig. 13. Tapa del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal. Gil de Siloe. Cartuja de Miraflores (Burgos).

que afectan a los más amplios aspectos de la realidad cotidiana. Las referencias a la realidad contemporánea se escenificaban en composiciones, vivencias, gestos, sentimientos, que se repetían tanto en textos como en imágenes.⁹⁸

Entre los axiomas que se aclimatan a esta realidad destacamos el lenguaje parlante como elemento definidor de ciertas empresas artísticas en una práctica que incluye diferentes formatos, desde fachadas –la propia del colegio de San Gregorio de Valladolid⁹⁹– a construcciones palatinas –los nexos entre la torre denominada la Joyosa Guarda (palacio de Olite) y el castillo de la Guarda Dolorosa (Historia de Lanzarote del Lago)¹⁰⁰– incluyendo, de forma explícita, las variopintas tipologías asumidas por destacados monumentos tumulares: el destruido del almirante Alfonso Enríquez

de Quiñones (Santa Clara, Palencia) en formato de navío; el de Juan II e Isabel de Portugal (cartuja de Miraflores, Burgos) con diseño de bóveda estrellada (Fig. 13).¹⁰¹

La evocación de un paisaje monumental contemporáneo a través de citas de valor quasi arqueológico capaces de reconocer una urbe en la silueta de sus edificios más emblemáticos.¹⁰² La cita incluida en el *Libro del limosnero* de Isabel la Católica sobre el encargo de una vista de la ciudad de Málaga a los pintores Diego Sánchez y Antón Sánchez de Guadalupe sugiere una

⁹⁸ Sobre la plasmación visual de textos de la devotio moderna a finales del siglo xv: M. MIQUEL JUAN, “«¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!». La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 22 (2013), pp. 291-315.

⁹⁹ El palacio de Jacques Coeur (Bourges, Francia) refiere la trascendencia europea de esta afirmación (C. HARBISON, *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*, Madrid, [1995] 2007, pp. 35-38).

¹⁰⁰ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “Lancelot en Olite: paradigmas arquitectónicos y referentes literarios en los palacios de Carlos III de Navarra (1387-1425)”, *Anales de Historia del Arte. Palacio y Génesis del Estado Moderno en los estados hispánicos*, Vol. 23-II (2013), pp. 191-218.

¹⁰¹ Respectivamente, J. YARZA LUACES, *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte del siglo xv*, Madrid, 2003, p. 171; F. ESPAÑOL BERTRÁN, “Encuadres arquitectónicos para la muerte: de lo ornamental a lo representativo”, *Codex Aquilarensis*, 31 (2015), pp. 93-120; J. YARZA LUACES, “Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores”, en *La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros*, XIII, Madrid, 2007, pp. 24-25; y O. PÉREZ MONZÓN, “Metáforas celestes y memoria regia. (Re)lecturas icónicas de la Cartuja de Miraflores”, en *Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano. Repensando el canon*, (coord.) J. Martínez de Aguirre. Madrid, 2020. En prensa.

¹⁰² Como ejemplo del alcance europeo de esta dinámica citamos las celebradas siluetas de Nôtre Dame de París o la Saint Chapelle (*Muy Ricas Horas del duque de Berry* o las *Horas de Ettienne Chevalier*) o los contornos del *campanile* y *duomo* pisanos en la pintura del *Crocifisso della dogana* (c. 1437. Museo Nazionale, Pisa).

especialización de oficio proclive a la representación de panorámicas urbanas.¹⁰³ Hecho que, paralelamente, tenemos constatado en los estalos del coro bajo de la catedral de Toledo con la topografía del Real de Santa Fe (Granada)¹⁰⁴ o el palacio de la Alhambra y en los fondos de las pinturas de Juan de Flandes con nuevos perfiles de la construcción nazarí,¹⁰⁵ por no dejar de mencionar el eco de este imaginario en las pinturas de Van Eyck,¹⁰⁶ en las pinturas del arcosolio de Martín Vázquez de Arce (catedral de Sigüenza, Guadalajara) la silueta de la catedral seguntina (Fig. 7),¹⁰⁷ y muy posiblemente muchos de los fondos del retablo de Cristo y la Virgen, atribuido al Maestro de los Reyes Católicos (y conservado en los museos de San Francisco Museum of Fine Arts, University of Arizona Museum of Art –Tucson–, Denver Art Museum, private collection–England–, National Gallery of Art–Washington–, Harvard University Art Museum–Fogg Art Museum– (Fig. 14). La presencia del retrato arquitectónico constituye cada vez más una nítida presencia en el momento.

A esto hemos de sumar la remembranza de secuencias ceremoniales, por tanto de valor temporal, y perennizadas en formato artístico (escenografías contemporáneas). En esta circunstancia, actúan como válidos ejemplos nuevamente empresas de valor funerario como el sepulcro del obispo Alonso de Burgos (colegio de San Gregorio, Valladolid) rematado, en su parte superior, con una *performance* donde



Fig. 14. Maestro de los Reyes Católicos, Cristo entre los doctores, ca. 1495–1500, 155.2 x 93 cm, National Gallery of Washington. Samuel H. Kress Collection, 1952.5.42. (Foto: National Gallery of Washington, con permiso)

¹⁰³ “En el real, sobre Málaga, ... di a Diego Sánchez y Antón Sánchez de Guadalupe, pintores, por los días que estovieron en el real pintando a Málaga, por mandado de su alteza, e por venida e vuelta a su casa, tres mil mrs” (*El libro del limosnero de Isabel la Católica*, trans. y ed. E. BENITO RUANO, Madrid, 1996, p. 66). Verifica ese dato la existencia de una familia de pintores con ese apellido en la localidad extremeña (PADRE RUBIO, *Historia de Ntra. Señora de Guadalupe*, Barcelona, 1926, p. 398). Agradecemos la información a Ángel Fuentes.

¹⁰⁴ L. J. GARCÍA PULIDO, A. ORIHUELA, “La imagen de santa Fe (Granada) en la sillería del coro bajo de la catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, LXXVII (2004), pp. 247-266.

¹⁰⁵ La recuperación de estas imágenes en J. C. RUIZ SOUZA, “Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico. Castilla, Granada y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno”, en V. MINGUEZ (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, 2013, pp. 753-767.

¹⁰⁶ M. PARADA, *El viaje de Jan van Eyck de Flandes a Granada (1428–1429)*, Madrid, 2016.

¹⁰⁷ PÉREZ MONZÓN, “La lectura en la Baja”, pp. 286-307.

el confesor de la reina daba una plática a distintos miembros de la familia real cincelados a tamaño natural (desaparecido); el del maestro calatravo Pedro Girón (convento de Calatrava la Nueva, Ciudad Real) por la procesión fúnebre de comendadores calatravos contemporáneos al finado cincelada en sus paredes; el del infante don Alfonso (cartuja de Miraflores, Burgos) cuyo intradós cairelado transforma el arcosolio en un símil de las cortinas o cubículos textiles empleados, de modo habitual, en la práctica devocional del momento; o el emblemático de Felipe Pot (Museo del Louvre, París) donde la escala natural otorgada a los plorantes “congela” el instante fugaz de la procesión fúnebre que completaría su ceremonia de exequias.¹⁰⁸

Y, por último, como elemento cohesionador las invenciones visuales con ejercicios de *ekphrasis* entre textos e imágenes relativos a una misma comitencia. La personalidad del marqués de Santillana nos permite hilar este discurso bien por el encargo del retablo de los Ángeles de Jorge Inglés (c. 1453. Museo del Prado, Madrid. Fig. 9) antes mencionado o bien por el poema de loor dedicado a la futura esposa de Juan II, Isabel de Portugal, donde compara su belleza a los pinceles de Giotto: “Dios vos fizo sin emienda/ de gentil persona y cara/ e, su-mando sin contienda,/ qual loto non vos pintara”.¹⁰⁹

EPÍLOGO: LA “LÍNEA” DE APELES

Si la “línea” de Apeles supo proporcionar la imagen simbólica y alegórica que requería el gran Alejandro como monarca y emperador,¹¹⁰ las obras por las que es recordado, *la Calumniá*, descrita por Luciano de Samosanta,¹¹¹ y su *Afrodita Anadiomene*, nos remiten no a un pintor de corte, sino a un intérprete visual del discurso y la retórica intelectual de unas ideas que trascendían la historia para anclar a Alejandro en la memoria de la humanidad, como pretendieron tantos y tantos mecenas de las artes a través de las manos e intelectos de artistas, menos afortunados que Apeles y su pincel.

Una memoria trashistórica que surge enhebrada a la calidad y excelencia del artista, según resume la anécdota de Protógenes y el reconocimiento de su magisterio en la simpleza (y rotundidad) del más simple diseño geométrico (una línea). Anécdota que Vasari acopló a la figura de Giotto en su cita con el Papa (con el cambio de una línea por un círculo) o Guillaume Apollinaire reivindicaba en el *Manifiesto del cubismo* como alegato de la pintura pura. Son algunas citas de las muchas posibles que consideran a Apeles como una metáfora del arte pictórico a nivel visual, creativo y constructivo. Coordenadas que constituyen la multidireccionalidad que buscamos en el estudio del período tardogótico.

¹⁰⁸ Respectivamente: D. OLIVARES, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo xv. Los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media*, Madrid, 2013; O. PÉREZ MONZÓN, “La imagen del poder nobiliario en Castilla: el arte y las órdenes Militares en el tardogótico”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37-2 (2007), pp. 907-956; M. MIQUEL JUAN, O. PÉREZ MONZÓN, “*Feriados días... que son establecidos de los emperadores e de los reyes*”. The Image of Rite in the *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*”, en L. COURBON (coord.), *La cour et la ville dans l'Europe du Moyen Âge et des Temps Modernes, Studies in European urban history (1100-1800)*, Turnhout, 35 (2015), pp. 165-182.

¹⁰⁹ MARQUÉS DE SANTILLANA, “Canción a la reina doña Isabel de Portugal”, *Obras completas. Poesía. Prosa*, ed. Á. GÓMEZ MORENO, M. KERKHOF, Madrid, 2002, p. 36.

¹¹⁰ PLINIO, *Historia Natural*, XXXV, 92.

¹¹¹ LUCIANO DE SAMOSANTA, *Calumniá*, 2-5.