

LA CARTUJA DE MIRAFLORES

II · EL RETABLO

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN

DE IBERDROLA

XIII



WORLD
MONUMENTS
FUND
ESPAÑA





Al contemplar este retablo de la iglesia de Miraflores quedamos abrumados ante su plenitud teológica y artística. Y así, cada vez que ante él, durante las celebraciones litúrgicas, se lee la palabra de Dios, nos resulta fácil visualizar y meditar en silencio las escenas evangélicas que la gubia de Gilde Siloe convirtió aquí en arte y devoción.

COMUNIDAD DE MONJES CARTUJOS

ESTE VOLUMEN, EL SEGUNDO DE UNA SERIE DE TRES, SE REALIZÓ CON MOTIVO DE LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN ACOMETIDOS SOBRE EL CONJUNTO MONUMENTAL DE LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE MIRAFLORES, QUE INCLUYE LOS SEPULCROS REALES, EL RETABLO Y LAS VIDRIERAS, CONSIDERADAS TODAS ELLAS OBRAS CIMERAS DEL ARTE GÓTICO BURGALÉS. ESTOS TRABAJOS, QUE HAN SIDO POSIBLES GRACIAS A LA INESTIMABLE AYUDA DE LA COMUNIDAD DE MONJES CARTUJOS Y A LA COLABORACIÓN DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN, DE LA WORLD MONUMENTS FUND ESPAÑA, DE LA FUNDACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DE CASTILLA Y LEÓN Y DE LA FUNDACIÓN IBERDROLA, SE CONCLUYERON EN DICIEMBRE DE 2006, DESPUÉS DE DIECINUEVE MESES DE ARDUA DEDICACIÓN.

FIG. 1 Vista general de la capilla, con el retablo mayor
y el sepulcro de los reyes a sus pies





El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores

Joaquín Yarza Luaces

En 1493 estaban terminados los sepulcros de los reyes Juan II e Isabel de Portugal y el de su hijo, Alfonso. Es posible que en esos momentos no se hubiera concebido aún el retablo que debía presidir la iglesia conventual o que se hubiera pensado de menor tamaño del que después alcanzaría, y cuya altura no impediría ver las vidrieras de la cabecera [fig. 1]. Lo cierto es que hasta 1496 no tenemos noticias de la presencia de nuevo de Gil de Siloe en la Cartuja. A partir de entonces los datos son muy escuetos pero definitivos: «Y este año de 96, dice que el maestro Gil y Diego de la Cruz empezaron el retablo del altar mayor, y le concluyeron el año de 99»¹. Aunque no se diga quién ordenó y pagó la obra, es evidente que fue Isabel la Católica que nunca, hasta su muerte, dejó de ocuparse de ella, como consta en su testamento, en el que afirma que está cumplida la voluntad de su padre, según cree, pero que si quedara algo pendiente se lleve a cabo². Y no es una fórmula retórica porque la reina no alcanzó a ver terminado y colocado el retablo.

Una vez instalado éste, debió de causar una fuerte impresión en todos los que lo vieron, si bien su singularidad —como la del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal colocado ante él— hizo que no dejara una estela de copias totales o parciales, salvo excepciones como la de la gran fábrica de la iglesia de San Nicolás de Burgos³. Los numerosos viajeros que pasaron por allí y manifestaron por escrito sus impresiones fueron más explícitos en sus alabanzas al sepulcro que al retablo, sobre todo los italianos, que tuvieron que ver con una cierta aprensión una fábrica tan contraria a la estética del alto renacimiento. Fueron los nórdicos, aunque no poseían nada semejante, los que se mostraron más favorables. El caballero flamenco Antoine de Lalaing, que acompañaba a Felipe el Hermoso en su viaje a Castilla, afirmó que los sepulcros «están esculpidos con la mayor delicadeza que

FIG. 2 Escena central del retablo: la Crucifixión enmarcada por la rueda de ángeles

es posible», pero añadió la mención y la sorpresa que le causó el retablo, del que dio las medidas de altura y supuso «tallado y dorado todo lo bien que es posible»⁴.

Dos aspectos al menos debieron de causar impresión a los viajeros: las colosales dimensiones, que no tenían paralelo en el norte ni en el resto de Europa, y la acumulación de imágenes y decoración, pese a que algo de esto sí se encontraba en sus países de origen a fines del siglo XV. Es necesario, sin embargo, matizar esta segunda característica si examinamos el conjunto con atención. Ciertamente es que los elementos se acumulan en cualquier zona, pero el retablo se organiza obedeciendo a esquemas geométricos muy precisos. Pronto se ve que es un gigantesco rectángulo que se divide mediante una línea horizontal en dos más pequeños. Es más, en una medición poco precisa se adivina que la relación entre la altura total del retablo y la del lado menor del rectángulo superior ronda el 1'61, esto es, se acerca al número áureo. Quizás el artista no lo haya buscado conscientemente, pero llegó a él de un modo intuitivo, signo del orden que reina en el diseño.

En el rectángulo superior se coloca un gran círculo, lo que los textos llamarán una rueda de ángeles, que es tangente al rectángulo en sus partes superior e inferior [fig. 8]. Cobija una gigantesca *Crucifixión* cuyos brazos dividen en cuatro zonas casi iguales el círculo o rueda [fig. 2]. En cada una de ellas surgen nuevas ruedas, aquí sólo decorativas, que acogen historias de la Pasión: *Oración en el Huerto* y *Prendimiento*, *Flagelación*, *Camino del Calvario* y *Piedad* o *Quinta Angustia*.

Por otra parte, la rueda se enmarca en un rectángulo que como tal tiene los lados desiguales, con lo que se crea una amplia superficie a derecha e izquierda que permite incluir nuevos asuntos. Así, en los cuatro vértices se sitúan círculos tangentes que cobijan a los cuatro evangelistas, y aún dejan pequeñas superficies en forma de triángulo curvo, cada una de las cuales acoge a un padre de la Iglesia. También quedaba a derecha e izquierda del círculo una superficie que ocupan las importantes figuras de *Pedro* y *Pablo* y, a fin de que reine una cierta armonía simétrica, se dispone un tablero curvo que rima con la parte correspondiente del círculo-rueda.

Los límites derecho e izquierdo del rectángulo que acoge a la rueda se enmarcan en una especie de pilastras, como en el sepulcro del infante Alfonso, que se dividen en cuatro partes, cada una de las cuales contiene la figura de un santo. De igual modo, la zona superior se adorna con caireles que enmarcan cuatro figuras más bajo dosel. En total suman doce.

En la parte inferior, el rectángulo menor de altura también se fragmenta por procedimientos geométricos [fig. 20]. A modo de entrecalles se colocan cuatro imponentes figuras de santos: *Catalina de Alejandría*, *Juan Bautista*, *María Magdalena* y *Santiago el Mayor*, que dividen el rectángulo en otros cinco.

Por desgracia, la parte central fue manipulada posteriormente para incluir un sagrario que nada tiene que ver con la disposición primitiva y que incluso obligó a elevar una de las partes más originales del conjunto —el expositor con escenas que comentaremos más adelante—, lastimando así la parte inferior de la rueda de ángeles.

Cada uno de los cuatro rectángulos a los lados del sagrario sufrió una nueva división. Los más próximos a éste se dividieron formando en la parte superior un círculo como los que llenan la rueda de ángeles, y en la más baja un nuevo rectángulo. Allí se colocaron *Anunciación*, *Epifanía*, *Santa Cena* y *Prendimiento*. En los extremos se representó a Juan II e Isabel de Portugal como orantes, mirando hacia el centro y acompañados por sus santos patronos. En las escenas situadas sobre ambos reyes y, como si nacieran de ellos, unos árboles genealógicos que culminan en su heráldica correspondiente.

Es natural que el coste del conjunto fuera elevado y, aún así, causa asombro comprobar que alcanza la extraordinaria cantidad de 1.015.613 maravedises, mucho más que ambos sepulcros de alabastro juntos. La razón quizás no está ni en la madera ni en el trabajo de los artistas, sino en los materiales del color. Aunque en un tiempo hubo quien se preguntó si Diego de la Cruz era pintor, escultor o conocía ambos oficios, hoy no queda duda de que estamos ante el pintor más importante de entre los muchos que trabajaron en la transición del siglo XV al XVI en Burgos. Wethey incluso sugirió que había contratado el retablo de Miraflores con Siloe y era responsable de lo peor que encontraba en él. Partía además del prejuicio, que todavía mantienen algunos, de considerar que el policromador es alguien secundario que mantiene un nivel de subordinación con respecto al escultor responsable. Piénsese en los casos en los que intervienen como policromadores grandes artistas, como Robert Campin o Jan van Eyck en los Países Bajos.

En los trabajos conjuntos siempre se citan en niveles de igualdad Gil de Siloe, escultor, y Diego de la Cruz, policromador. Sin embargo, cuando el primero contrata obra en alabastro, no aparece más que su nombre, ya que apenas se usa el

color, por lo que subcontrataría a cualquier pintor secundario. Pero cuando se trata de un retablo de madera policromada ambos artistas aparecen situados al mismo nivel, porque aplicar el color y el oro supone un trabajo notable que requiere de la práctica de un oficio especializado, y hacerlo bien exige además buen oficio. Diego de la Cruz fue precisamente un gran policromador. Muestra de ello es una de sus obras maestras, restaurada no hace mucho: el Retablo de santa Ana —también llamado de la Concepción o del Árbol de Jesé— para la capilla funeraria del obispo Acuña en la catedral de Burgos⁵. Cuando se analiza la documentación del retablo de la iglesia de San Esteban de Burgos, concluido poco antes, vemos que actúan indistintamente ambos o uno cualquiera de ellos.

En el retablo de Miraflores la situación se repite. La pintura de las carnaciones exigía un profesional de buen oficio, y Diego de la Cruz lo tenía, pero además se requería mucho oro que se usó de distinta forma. Seguramente esto fue lo que incidió en el coste total de la obra. No tenemos noticias, como en el caso de los sepulcros, del precio de los materiales, pero sospechamos que el monto final se debió en mayor medida al trabajo de Diego de la Cruz.

Realmente se ha investigado poco sobre los trabajos mixtos de pintor y escultor y seguramente los resultados causarían más de una sorpresa. Medítese acerca del ejemplo de Alejo de Vahía y Pedro Berruguete, que colaboraron en diversos retablos. ¿No fue Berruguete quien policromó el grupo del *Encuentro ante la Puerta Dorada* de Alejo de Vahía, escena central del retablo aún conservado de Santa Eulalia de Paredes de Nava? ¿Y no sucedió lo mismo en el retablo de Becerril de Campos?

Centrándonos de nuevo en la forma del retablo de Miraflores, hemos de destacar que una composición semejante no se conoce en España, donde es evidente que no existe, pero tampoco en Europa. Todo apunta a considerar que Gil de Siloe fue un artista capaz de generar diseños originales a partir de diversos modelos que le sirvieron de pauta, nunca de copia, y una muestra de ello es el presente retablo. Hubo de ver composiciones diversas con abundancia de círculos, con elementos en los que la forma se aliaba a un contenido eucarístico, que es el que predomina en Burgos, con presencia de la cruz... Hemos podido reunir un grupo de obras en las que se ven parcialmente determinados elementos⁶. Me voy a referir a alguno de ellos, añadiendo al final un ejemplo no aportado hasta ahora.

Uno de los más interesantes procede de un manuscrito alemán de hacia 1414-1415⁷, donde un folio rectangular presenta veinte círculos tangentes al propio folio y a un rectángulo interno cuya zona superior se concibe a modo de retablo con una *Coronación de la Virgen*. Pero debajo hay una escena litúrgica eucarística, donde un sacerdote oficia ante el altar, y se presenta una visión de Cristo. Todo está acompañado de inscripciones explicativas.

Las ruedas angélicas son abundantes en el arte medieval, encontrándose sobre todo en los diversos ejemplares ricos del *Breviario de Amor* de Matfré Ermengaud, que tiene una amplia acogida en Cataluña donde se copia desde inicios del siglo XIV. Como ejemplo está el manuscrito de Londres⁸.

Un pequeño tapiz anterior a 1488 de la catedral de Sens, en el norte de Francia, en el que se representa la coronación de la Virgen por parte de la Trinidad con rueda doble de ángeles, es interesante por la rueda y también porque la escena sucede en presencia de la Trinidad⁹.

FIG. 3 Anónimo, *Caída y Redención del hombre*, 1480-90, 311 x 389 cm, tapiz de lana, seda, plata y trama de madera. Nueva York, Metropolitan Museum of Art (Bequest of Oliver H. Payne, 1917) [17.189]

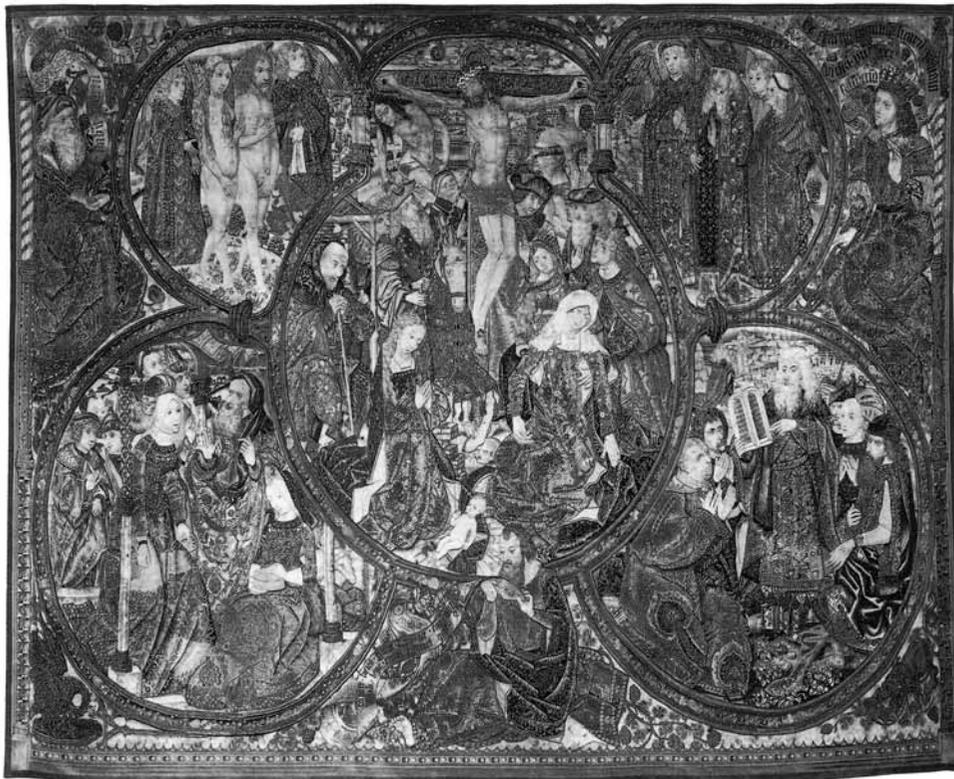




FIG. 4 Maestro Bartolomé, *Caos y Creación*, hacia 1480-1488, 154,3 x 111,1 cm. Panel del retablo mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), de Fernando Gallego, hoy en Tucson, University of Arizona Museum of Art (Samuel H. Kress Collection)

En otro interesante tapiz, el motivo no es la rueda sino la *Crucifixión* en círculos. Es interesante por diversos motivos. Se trata de una pieza que se clasifica como de hacia 1480-1490 y del sur de los Países Bajos, aunque se ha considerado procedente de España e incluso que perteneció a Isabel la Católica [fig. 3]. La composición está hecha a base de círculos secantes que recuerdan a las vidrieras. El círculo principal lo ocupan un *Nacimiento* y una *Crucifixión*. En los círculos superiores se cuenta el pecado de Adán y Eva. No se trata de creer que Siloe copiara el tapiz, pero si perteneció a Isabel la Católica pudo conocerlo. El contraste Caída-Redención que centra su temática es muy común en el medioevo, y de manera clara en lo hispano, pero no aparece en el retablo que sólo habla de la Redención¹⁰.

Con respecto a las ruedas, acabo con dos ejemplos. El primero se encuentra en una obra muy importante, el *Liber Chronicarum* que Herman Schedel edita en 1493. Riquísimo en grabados, su éxito es tal que se edita en latín y alemán y se difunde por toda Europa. En España aún se conserva un alto número de ejemplares, alguno de ellos coloreado a mano con excelente efecto. En Burgos se puede contemplar uno, y la documentación de la reina dice que en 1494 compra una *Coronica Mundi* por nueve ducados para que se entregue a Ambrosio de Montesino, clérigo de toda su confianza. En el folio II surge una rueda de ángeles, resultado de la voluntad de Dios para pasar de las tinieblas a la luz.

Del mismo tipo es la rueda del retablo de la catedral de Ciudad Rodrigo, pintado por Fernando Gallego y sus colaboradores entre 1480 y 1488. Uno de ellos,

el Maestro Bartolomé, es el autor de la *Maiestas*, el caos y los círculos angélicos de distintos colores que reúnen los nueve órdenes en torno a Dios¹¹ [fig. 4]. No dejan de presentar ciertas semejanzas con la escultura de Gil de Siloe en Miraflores.

No obstante, la proximidad más llamativa entre una obra del pasado y la de Siloe la descubrimos en una *Cruz Triunfal* extraordinaria que se encuentra en Suecia (Iglesia de Öja, Gotland), aunque quizás procedente de Westfalia [fig. 5]. A ambos lados del *Crucificado* se encuentran la *Virgen* y *Juan*, como en Miraflores y como es habitual. En los extremos de la cruz, los cuatro evangelistas. Un gran círculo rosario rodea

FIG. 5 Anónimo, *Cruz Triunfal*, finales del siglo XIII, madera policromada. Iglesia de Öja, Gotland (Suecia)



al *Crucificado*, como en Miraflores. Los temas principales que se desarrollan en su interior se refieren, en la parte de abajo, a Adán y Eva —el *Pecado* y la *Expulsión del Paraíso*—, mientras que en la parte superior se encuentran ángeles en adoración. No se conoce hasta hoy una composición igual¹², pero debió de existir, aunque parece improbable que Siloe la conociera. No obstante, si la forma es alemana, hay que recordar que el equipo que vino con Juan de Colonia por encargo del obispo Alonso de Cartagena procedía de Alemania.

Desde el punto de vista de los textos, abundan los que mencionan las jerarquías de los ángeles y los que dan a las ruedas un sentido eucarístico, propio del retablo. El Marqués de Santillana escribe, antes de 1455, una obrita circunstancial: *Canonización de los bienaventurados santos maestre Vicente Ferrer, y maestre Pedro de Villacreces fraile menor*, que es una disculpa para hacer una descripción de la Gloria donde se menciona a los ángeles:

Ví la sacra gerarchía
con todos sus coros nueve,
é ví la rueda, que mueve
la felice compañía.¹³

Pero nadie habla de estos temas con la frecuencia y el detalle de Ambrosio de Montesino, franciscano menor, y escritor y persona de toda confianza de la reina Isabel, quien publica hacia 1485 en Toledo unas *Coplas* que disfrutaron de cierta popularidad y que se recogieron en un trabajo posterior, el *Cancionero*, de 1508. Fue traductor al castellano, por indicación de la misma Isabel, de la famosa *Vita Christi*, de Ludolfo de Sajonia, el Cartujano, que apareció publicada en Alcalá en varios volúmenes entre 1502 y 1503 y que ofreció a su protectora poco antes de que muriera.

La mención de las ruedas no siempre se vincula a la Eucaristía. En una copla dedicada a la Oración en el huerto se dice que se encuentran ante Jesús:

Tronos y Dominaciones
por invisible vereda
vinieron en guarniciones
a darle consolaciones
hechos todos una rueda.¹⁴

Pronto se percibe que la frase «hechos todos una rueda» es un tópico que se repite con frecuencia. Pero, al mismo tiempo, la fórmula adquiere un tono eucarístico

en tanto los ángeles adoran a Dios, como sucede en un poema «a lo divino» que le encarga la reina, en el que un ángel se dirige a Jesús en estos términos:

Los nueve coros en rota
estaremos como enjambre
reguardando vuestra sangre
e adorando cada gota.¹⁵

Todo lo que tiene que ver con Cristo y la Eucaristía interesa entonces de forma especial. En las disputas mantenidas con los judíos la diferencia aparece cuando se habla de Él, porque los judíos no admiten que sea el Mesías, por tanto tampoco lo consideran como Redentor. Se habla, además, de que en ese siglo XV hubo en Castilla brotes heterodoxos en diversos lugares, aunque no está probado. El que se menciona a veces es el de Briviesca. Tarín afirma que tuvo lugar en 1487.

FIG. 6 Pelícano, símbolo de Cristo, situado sobre la cruz





Se elige prior a Pedro Capillar de Grenoble, y el obispo Acuña lo lleva consigo a la villa porque era muy erudito y buen teólogo. Los supuestos herejes introducían en la consagración palabras inconvenientes (no se dice cuáles). Se pide a partir de entonces que en la Cartuja se pronuncien con claridad las palabras verdaderas¹⁶, pero no se demuestra que ello haya sucedido¹⁷. Por diversas causas, lo que es evidente es la preocupación por todo lo que tiene que ver con la Eucaristía y la Redención. Y así, el mencionado Ambrosio Montesino redacta un escrito sobre la hostia consagrada de donde proceden los versos:

Esta hostia, en parte lisa
y en parte de cruz impresa.¹⁸

Tiene forma redondeada y sobre ella está impresa la cruz. Es claro el paralelo formal entre esto y la gigantesca *Crucifixión* del retablo, rodeada por el círculo. No obstante, no se alude a los ángeles, aunque aparecen luego:

¡Oh hostia de hermosura!,
cuan cercada es tu figura
de los ángeles en rueda,
que vienen a tus olores
todos hechos un enjambre
como abejas a las flores.¹⁹

Se da así un paso más en las semejanzas: los ángeles acuden organizados en rueda contemplando ansiosos la forma circular de la hostia consagrada con la que se hacen uno.

Se profundiza en lo eucarístico con la presencia del pelícano [fig. 6]. Este ave es símbolo de Cristo desde tiempos del *Fisiólogo*, como afirma san Agustín en sus *Enarraciones sobre los Salmos* (Salmo 101, 7-8)²⁰, pero incorporada al Crucificado en los siglos del gótico.

La rueda del retablo no es uniforme o confusa, sino que obedece a una estructura [fig. 7]. Unos ángeles están más cerca del Crucificado, otros en una zona media y los restantes más alejados, como si se tratara de tres ruedas reunidas en enjambre, en cada una de las cuales todos los ángeles son iguales entre sí y algo diferentes a los de

FIG. 7 Detalle de la rueda angélica donde cada círculo representa tres jerarquías

PÁGINAS SIGUIENTES FIG. 8 Detalle del rectángulo superior del retablo





la rueda vecina . Los situados en el exterior visten una túnica o alba y unen sus manos en oración. Los de la zona intermedia se diferencian poco, salvo que cruzan las manos sobre el pecho y su túnica es dorada. El gesto es propio de quienes acatan la voluntad de otros. Por fin, los del círculo interior llevan sobre el alba una estola cruzada que suele corresponder a diáconos o presbíteros que la usan en la liturgia de la misa. Al mismo tiempo, abren las manos en un gesto eucarístico típico, propio de su función aquí²¹. Antecedentes del tema Crucificado-ángeles oficiantes hay varios, de entre los cuales destaca el que se encuentra en la base del *Pozo de Moisés* en la Cartuja de Champmol, obra de Claus Sluter con la colaboración de Claus de Werve, cuyos ángeles se localizan al pie de la desaparecida cruz y visten las mismas ropas sacerdotales que los del retablo. En la pintura de los Países Bajos se multiplicarán los ejemplos, siempre para recalcar el significado eucarístico²².

Las tres ruedas son uniformes y obedecen a la clasificación angélica que llevó a cabo el cristianismo al establecer una jerarquía. Consideraba que existían nueve órdenes y que cada tres de ellos ocupaba un escalón. Así, en el retablo de Miraflores, los más próximos representan a serafines, querubines y tronos.

La *Crucifixión* es una de las piezas maestras del conjunto, pero es aún más importante por la singularidad de que la dotó Siloe²³ [fig. 8]. Las figuras que componen esta escena —la *Virgen* y *San Juan*— no forman parte del plano de la rueda angélica, sino que se las ha adelantado apoyándolas en espigas que surgen del armazón del retablo. De este modo, lo primero con lo que se encuentra el espectador es con la expresiva cruz recalcando el sentido redentor del conjunto.

El *Cristo* [fig. 9] es una figura de enorme emotividad, casi expresionista. En general, la escultura de Siloe se caracteriza por una cierta falta de expresión, un alejamiento solemne. El *Encuentro ante la Puerta Dorada* del Retablo de la Inmaculada, de Luis de Acuña, en la catedral de Burgos es paradigma de ello, pero este estatismo quizás obedezca a su significado simbólico, lejos de la anécdota en que caen otros artistas. Sin embargo, cuando el tema lo exige, alcanza unos niveles de emoción sin paralelo en su entorno. Piénsese en primer lugar en la arrebatada *Crucifixión* del mismo retablo burgalés o en los excesos de esa otra que culminaba el retablo, casi desaparecido, de San Gregorio de Valladolid²⁴, que hoy se conserva en la pequeña villa de

FIG. 9 Cristo crucificado





FIG. 10 Figura de la *Virgen María*

Ciguñuela (Valladolid)²⁵. El Crucificado de Miraflores es más contenido, pero no por ello menos emotivo. En todos los ejemplos, el artista ha cuidado la ejecución de cabeza, manos y piernas, pero ha resuelto el desnudo del torso de un modo algo elemental. Sin duda, los tres están entre los más importantes que se hayan realizado en España a lo largo de la Edad Media y se supone que todos ellos son obra autógrafa del maestro.

Otro es el problema que plantean las figuras de la *Virgen* [fig. 10] y de *San Juan*. Se ha dicho en diversas ocasiones que serían autógrafas, igual que el *Crucificado*, pero una observación minuciosa desde cerca permite ver el descuido con el que están realizadas, así como las deformaciones en el rostro de Juan. Hoy en día es posible compararlas con sus equivalentes en el retablo de la catedral de Burgos, con las que muestran ciertas similitudes compositivas. La diferencia técnica en el tratamiento de las imágenes burgalesas, tanto de las expresivas como de las contenidas, las sitúan a una distancia considerable de las cartujanas. Desconocemos el motivo por el que Siloe las habría dejado en las manos más torpes

del taller. Con todo, muchos autores las han dado como autógrafas, incluyendo el siempre exigente Wethey, y las dudas se acrecientan. ¿Es posible que en Miraflores el artista tuviera en cuenta las distancias y jugara con las desproporciones ópticas, algo que no sucede en Burgos?

El conjunto se inscribe en un triángulo y corresponde a una *Trinidad*, en cuyo vértice superior se halla el pelícano. Pero también está la verdadera Trinidad que, desde una perspectiva formal, se inscribe en un triángulo con vértice invertido. Llama la atención, no porque se centre en el Hijo sacrificado, sino debido a su especial iconografía en diversos aspectos. *Padre* y *Espíritu Santo* se sitúan a ambos lados del brazo horizontal de la cruz y se giran para tocarla de modo que se sugiera la idea de que la sostienen. El *Padre* [fig. 11] es el emperador celeste. Tiene aspecto de majestuoso anciano y lleva una triple corona que le identifica como tal. Se trata de un modelo que, con variantes, se ofrece con frecuencia en el siglo XV. En realidad, esta iconografía supone el final de la evolución de una temática que trató de crear algo que permitiera que el cristiano entendiera, sin que por ello se adentrara en uno de los misterios menos inteligibles del cristianismo.

Indudablemente, parecía que la forma debía ser tal que se repitiera tres veces y cada una había de ser igual a las otras dos. Esto se mostraba ya en el Antiguo Testamento, en la teofanía de Mambré —los tres ángeles ante Abrahán—, y en lo bizantino su éxito fue tal que aún sigue vigente en tierras ortodoxas. En Occidente, sin embargo, se diferenciaron las tres personas: el Padre, convertido en un anciano majestuoso que obedeciera a su nombre; el Hijo, Jesús, y el *Espíritu Santo* [fig. 12]. La Edad Media representa al espíritu, el alma, como un ave. El Espíritu Santo aparece como paloma en las escenas de *Pentecostés*, del *Bautismo de Cristo* o de la *Anunciación*. Incluso en ámbitos del *Salterio*, cuando se considera que alguno de los salmos alude a la Trinidad, sólo se personalizan Padre e Hijo, que pueden ser iguales, mientras que con la paloma sigue aludiéndose al Espíritu Santo.

De estas variantes, algunas se acercan a nuestro modelo, como la del retablo de Miguel Ximénez dedicado a los santos Miguel y Úrsula —prácticamente reconstruido en el Museo del Prado—, que se centra en una Trinidad en la que Cristo, después de la Pasión y sólo cubierto con el paño de pureza, es sostenido por las







FIG. 13
Flagelación



FIG. 14
Camino del Calvario



FIG. 15 Quinta Angustia

dos restantes personas, de las que el Padre es el solemne Señor, pero el Espíritu es un hombre joven con barba, que lleva a los lados a dos ángeles. Su iconografía deriva de un grabado del Maestro de la Pasión de Berlín, de hacia 1450-1460.

Es necesario, por fin, recordar las *Horas de Catalina de Clèves* (Nueva York, J. Pierpont Morgan Library), donde la Trinidad se muestra por cinco veces. En ellas, los tres están personalizados y Jesús, vestido, aparece en medio, acercándose a él Padre y Espíritu Santo. Este es interesante porque viste siempre ropas sacerdotales, la estola en concreto, señal de celebración eucarística²⁶.

Las cuatro escenas de la Pasión, en círculos tangentes, coinciden con otros conjuntos, salvo que el *Ecce Homo*, representación muy común en este ciclo,





FIG. 17 San Mateo Evangelista y su atributo: el ángel

se ha sustituido por una *Quinta Angustia* [fig. 15], algo, como se ha dicho, que a nadie sorprende tratándose de un entorno relacionado con Isabel la Católica. Las circunferencias están constituidas por formas que probablemente traten de ser nubes. Las escenas son de baja calidad, obra del taller, y alguna torpe en exceso, como la *Flagelación* [fig. 13]. Muchas figuras son desmañadas, aunque no faltan detalles de calidad en alguna cabeza y expresión de las que aparecen en la *Quinta Angustia*.

FIG. 16 San Juan Evangelista y su atributo: el águila. Las hojas del libro son de pergamino auténtico



FIG. 18 San Marcos Evangelista y su atributo: el león

En los vértices del rectángulo, como se ha dicho, se instalan los evangelistas. De entre las muchas posibilidades para representarlos se ha escogido aquella que es típica en el arte monumental, al menos desde el siglo XIII y, desde antes, en los manuscritos: como escribas sentados que se afanan en su trabajo de escritura ante un pupitre.

FIG. 19 San Lucas Evangelista y su atributo: el toro. Las hojas del libro son de pergamino auténtico

Les acompaña siempre su signo o señal. Aunque en el retablo la composición es más simple, así los había esculpido en la cama del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, y en el Retablo del Árbol de Jesé en la catedral de Burgos. Allí crecía el número de detalles anecdóticos, recurriendo incluso a algunas bromas aparentes.

El orden de presentación no es el más habitual, bien que no deja de ser corriente. En vez de Mateo, arriba a la izquierda está *Juan* [fig. 16]. Sabemos de su importancia y de la devoción continua que le manifestó la reina Isabel, y parece que también su padre. Sus rasgos idealizados se asemejan a los del mismo en la sepultura, pero su entorno es más rico. Aparte de las filacterias, se distingue el libro abierto sobre el pupitre. Lo más interesante es que detrás del libro se encuentra algo que puede ser un díptico o tríptico de pequeño tamaño, muy frecuente como objeto personal de devoción entonces pero del que hoy se conservan muy pocos. Lo centra —o se stúa a un lado— una mujer apocalíptica, rodeada por un sol y con el Niño en brazos. Aunque al principio se entendió como alegoría de la Iglesia, ahora se identifica sobre todo con la Virgen, según iconografía que se ve por esos años en la pintura flamenca. Ambrosio de Montesino dedicó unos versos a la Virgen que coinciden con su descripción en el Apocalipsis, pero que no reúnen todos los temas que se ven en el relieve:

Del sol revestida
de estrellas cercada,
de luna crecida.²⁷

Isabel la Católica le encargó una copla de gran extensión sobre Juan Evangelista donde se habla de su vida y de los capítulos que protagoniza con María, como el episodio de la cruz; y no faltan las descripciones de las visiones apocalípticas en Patmos:

que del sol se revestía
y que luna tenía
por chapines la doncella
y lucía en su corona
número de estrellas doce.²⁸

También se pretende encontrar en esa imagen una primera versión de la Inmaculada, si bien ésta se representará sola.

La calidad es alta y se puede suponer trabajo autógrafo. Es razonable afirmar lo propio de quien suele anteceder a Juan, es decir, *Mateo* [fig. 17]. Viste como

un escriba del siglo XV y va a mojar la pluma en un tintero que le tiende el ángel que lo simboliza, repitiendo así el juego de los evangelistas del retablo de la capilla del obispo Acuña. Despliega una larga inscripción donde se lee: «Cum natus esset Jessus», que proviene de Mateo, II, 1. *Marcos* [fig. 18] y *Lucas* [fig. 19] siguen las mismas pautas. Los letreros no siempre tienen un sentido coherente. El libro de Lucas está realizado de modo que se vea sólo una hoja de enorme finura.

La continua presencia colectiva de los evangelistas es consecuencia de la importancia de sus textos, libros revelados que constituyen los pilares doctrinales del cristianismo. Exegetas máximos de esos textos son los Padres de la Iglesia que encuentran su lugar en los mencionados triángulos curvos [fig. 8]. Tal vez resulten desproporcionados por sus grandes cabezas, consecuencia de su ubicación, pero contienen fragmentos de calidad. Son portadores de atributos usuales. La restauración ha devuelto el color original a muchas partes, entre ellas a las iglesias de que son portadores, y se diría que la intensidad cromática es excesiva y poco grata, aunque parezca inconcebible en un gran pintor de policromías como fue Diego de la Cruz. Arriba a la izquierda se encuentra *San Gregorio*, portador de un letrero identificativo que consideramos desmesurado. Lleva la tiara papal que le corresponde y la maqueta de un edificio que simboliza la Iglesia.

Viene luego *San Ambrosio*, asimismo con letrero: «San Ambrosio padre de la Iglesia», con ropas episcopales, mitra y báculo roto. Abajo a la izquierda, *San Jerónimo* va vestido de cardenal, aunque como tal debía preceder a todos salvo a Gregorio. Porta los atributos comunes y se le representa junto a un león, recuerdo de la leyenda según la cual encuentra uno herido con una espina y lo libra de ella. No se entiende bien por qué se incluye un momento de la vida del santo, cuando esto no sucede en el caso de los demás. Por último, *San Agustín* completa el conjunto. No posee característica específica alguna, salvo el letrero que lo diferencia de Ambrosio. Esta presencia de los pilares de la Iglesia se completa con dos grandes figuras de *Pedro* y *Pablo*, posiblemente también trabajo conjunto de autor y taller.

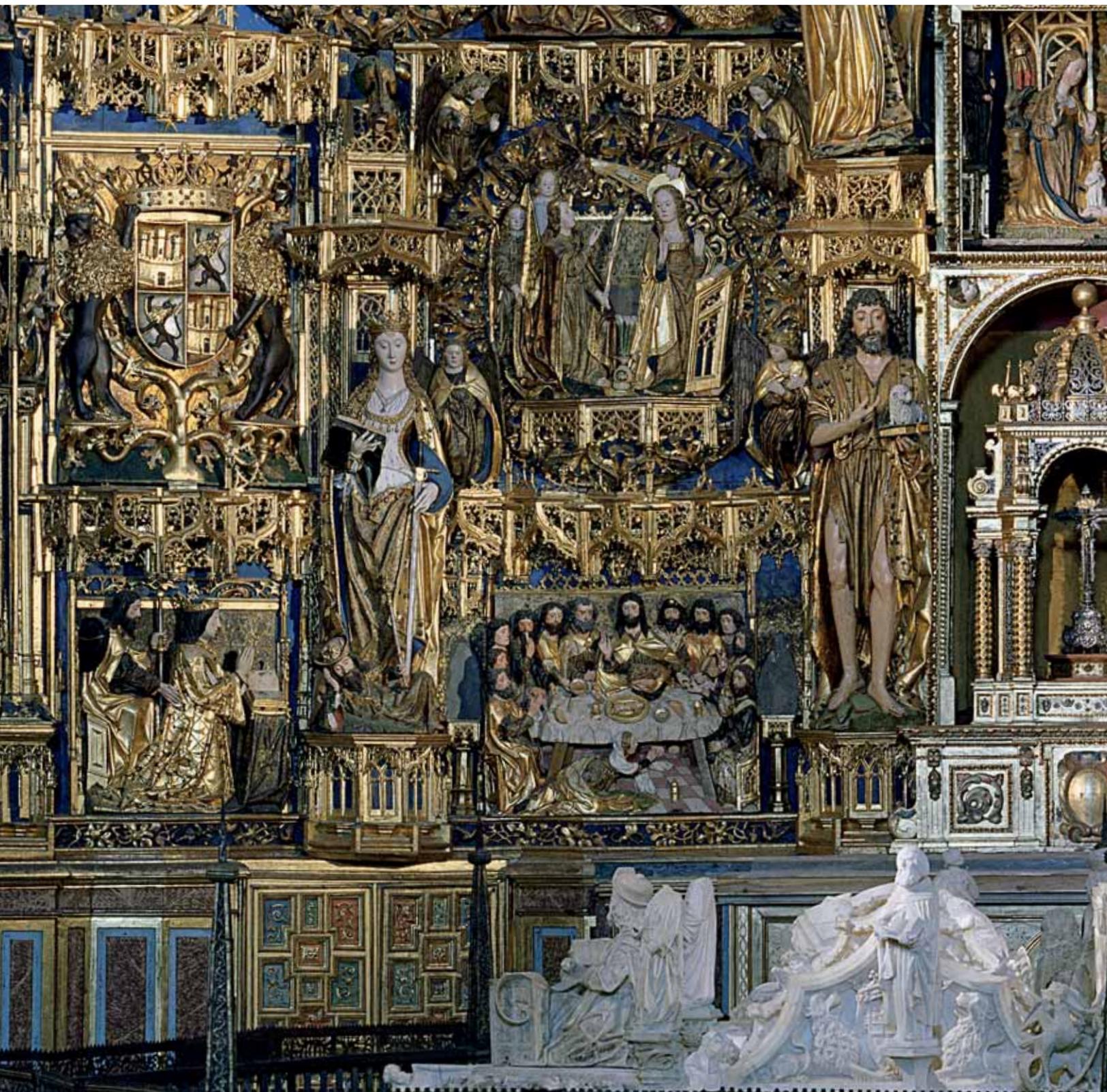






FIG. 21 Maestro de Jaime IV de Escocia (iluminador), *Anunciación*, hacia 1510-1520, témpera, oro y tinta sobre pergamino, en *Horas Spínola*, fol. 92v. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum [Ms. Ludwig IX, 18]

Hay cuatro escenas más de la vida de Jesús, de las que dos corresponden a la Infancia y las restantes a los prólogos de la Pasión. De entre todas destaca la excelente *Anunciación* [fig. 26], una de las obras más bellas del conjunto tanto desde el punto de vista de la forma como de la iconografía. La *Virgen* es una figura elegante, fina, delicada, resaltados sus colores tras la restauración. Se representa en el momento en que es sorprendida por el ángel mientras ora arrodillada ante un reclinatorio. Hay algo de *contrapposto* en el giro que da su cuerpo para mirar al ángel que, en este caso, es más que un anunciador. Desde muy antiguo se indica que el Padre envió al Espíritu bajo forma de paloma en el momento de la Encarnación. Debido a la influencia del pensamiento de san Buenaventura y de su opúsculo sobre el *Árbol de la Vida*, se añade un elemento nuevo a la narración que se recoge ya en la pintura con ese tema de

Pacino de Buonaguida (Florencia, Galería de la Academia): del Padre salen rayos en los que viaja el Niño camino del oído de su Madre. Este detalle aparece también en el relieve de Siloe. Por otro lado, de esta manera se afirma que es la Trinidad completa la que está presente esperando la respuesta al mensaje angélico. Pocos años más tarde aún se va más allá en algunas pinturas: al Niño se le representa con una cruz en sus manos, símbolo de su futura muerte y anuncio de lo que acontecerá en el futuro en un mundo cristiano redimido. Siloe no incorpora este detalle, pero sí otra singularidad: el ángel Gabriel va vestido con ropas muy ricas y es portador de una especie de bastón de embajador. Y tras él se ven otros ángeles.

FIG. 22 La Anunciación



Es posible aludir a varios ejemplos inmediatamente anteriores o posteriores²⁹ —y todos procedentes del ámbito flamenco—, que siguen la misma fórmula iconográfica. A los mostrados en otras ocasiones podemos añadir más ejemplos, aunque sean tardíos como las *Horas Spínola*, ya de principios del siglo XVI³⁰ [fig. 21]. Aquí la Virgen es sorprendida por una muchedumbre de ángeles que se amontonan en la entrada y dentro de la sala en la que se encuentra, y se desparraman por los prados floridos. Una vez más se diferencia el primer ángel, Gabriel, de todos los demás por su corona, su cetro y el lujo con que viste.

Con el *Libro de las Horas de Isabel la Católica* conservado en Cleveland, el tema no sólo llegó a Castilla sino también a las Islas Canarias cuando, a principios del siglo XVI, uno de los colonos ricos adquirió un retablo de Amberes y lo donó a la iglesia de Telde (Gran Canaria) donde ha acabado enmarcado en un conjunto barroco. Es de madera policromada y contiene un ciclo de Infancia, donde precisamente destaca la *Anunciación* como tema principal de todo el conjunto. En primer lugar está Gabriel que entona la salutación: «AVE MARIA...». A su lado otro ángel, el anunciante, portador del cetro³¹. El aire solemne de la escena ya hacía prever un sentido adecuado, donde Gabriel es heraldo o, mejor, embajador de la Trinidad o de Dios Padre. Esto se confirma cuando leemos a una de las escritoras devotas más importantes del momento, Isabel de Villeña. En su *Vita Christi*, alimentada de lecturas piadosas diversas que incluyen al Cartujano, se lee:

«Venint lo excellent embaxador sanct Gabriel trames per lo Pare eternal: entra dins la cambra hon la senyora era sola ab totes les virtuts donzelles sues. E sens obrir nenguna tancadura se mostra a sa senyoría en forma humana ab infinida multitut de angels en companyia sua: segons a tal missatgeria se pertanyia.»³²

Es evidente que se quiere mostrar en todo su esplendor una embajada divina³³.

La *Epifanía* [fig. 23] se encuentra a la misma altura y parte de una composición circular idéntica. No posee singularidad especial. No obstante puede sorprender a algunos la dignidad concedida a un José que casi se confunde con cualquiera de los Magos, en un tiempo en el que sigue desplazado del lugar protagonista y se presenta como un campesino de rasgos bastos o realizando

labores domésticas. No hacía mucho que Gómez Manrique había escrito un breve texto, —no exento de una visión irónica, cuando no de falta de respeto hacia el personaje— para que lo representaran las monjas del convento de Calabazanos. Por otra parte, Diego de la Cruz, por esos mismos años, había pintado como europeos o asiáticos a todos los reyes. Sin embargo, en este caso aplicó

FIG. 23 La Epifanía, que hace pareja con la escena de la Anunciación





FIG. 24 El Prendimiento

color negro a uno de ellos, aunque, poco familiarizado aún con el tipo, le dotó de rasgos europeos.

Las otras dos escenas rectangulares presentan el prólogo de la Pasión: *Santa Cena* y *Prendimiento* [fig. 24], esta segunda reiterativa porque ya se sugería en la *Oración en el huerto* de los círculos más altos. Son un trabajo digno de taller, aunque con tipos tomados del maestro. En el *Prendimiento* se ha querido destacar el ataque de Pedro a Malco, que ocupa una parte grande de la superficie. Además, aunque seguramente Siloe no lo sabía porque esta iconografía le llegaba a través de muchos intermediarios, el atacado está en el suelo en una postura que deriva del clásico espinario.

Mayor interés reviste en lo iconográfico la *Santa Cena* [fig. 26]. En realidad, va más allá de lo que indica el título porque, de un modo artificial, se recrean en uno dos momentos diferentes: la Cena propiamente dicha y la *Cena en casa de Simón* donde Magdalena mostró su arrepentimiento y su amor por Jesús. En efecto, se la puede ver frente a Cristo y los apóstoles, casi echada en el suelo, con el pomo de ungüentos y perfumes al lado y tocando los pies de Cristo. Al mismo tiempo, el homenajeado por la pecadora arrepentida, tras mojar el pan en la salsa, lo ofrece a Judas, sentado en el extremo derecho de la mesa, que esconde la bolsa de los dineros de la traición —no tanto que no se vea— mientras acepta lo que se le ofrece.

Con diversas variantes, dos son los significados principales: el que afecta a la institución de la Eucaristía, que no se precisa con la debida nitidez aquí, y la resistencia a la penitencia y al arrepentimiento del discípulo traidor. La *Cena en casa de Simón* presenta la situación contraria. Reunidas ambas con sus respectivas respuestas, se quiere indicar el valor de la penitencia, pero también que quien tiene todo a su favor para el arrepentimiento —Judas—, no lo asume a tiempo y acaba incluso atentando contra su vida. Sin embargo, la mujer pecadora lamenta profundamente su pecado, pide perdón por su pasado y queda invadida de amor por Cristo desde que le oye y obtiene la remisión de sus faltas.

Sin embargo, este asunto está lejos de haberse popularizado. Un amplio trabajo sobre la pintura italiana de entre 1250 y 1497 recoge hasta 292 ejemplos de cenas y comidas, de los que destaca la escena presidida por Jesús en el cenáculo, que supone el 72% del total. También abundan, muy lejos en número (7,6%), las cenas en casa de Simón. No parece conocerse ningún ejemplo en que coincidan ambas³⁴.



FIG. 25 Anónimo (?), *Relieve de la Última Cena*, finales del siglo XV, madera policromada. Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, Cuzcurrita del Río Tirón (La Rioja)

No se excluye que exista algún sentido eucarístico en alguna de las cenas en casa de Simón con presencia de Magdalena. En todo caso, en la pintura italiana de esta época no se encuentran escenas como la de Miraflores.

En lo hispano no es el único ejemplo: los hay desde la primera mitad del siglo XIV en Daroca, en el ábside de la iglesia de San Juan donde, para mayor complejidad, flanquean a Cristo no Juan y Pedro, sino Pablo y Pedro, pilares del cristianismo³⁵. Un nuevo ejemplo se da en la tabla, por tantos conceptos interesante, de Jaume Ferrer II, hoy en el Museo de Solsona. Y todavía podría mencionarse algún fragmento en la pintura castellana.

Finalmente, disponemos de un relieve en la iglesia parroquial de Cuzcurrita, en La Rioja [fig. 25]. De nuevo se repite con fidelidad la iconografía de Miraflores, pero las semejanzas van aún más allá. Aunque no se trate de una copia fiel, es evidente que el relieve de La Rioja está tomado del de Siloe, hasta el punto de que se plantea si tiene que ver con el escultor. Antes se encontraba en la sacristía y se supone que llegó en 1716³⁶. Luego se trasladó al altar donde se colocó como frontal. Tanto la composición como los tipos humanos son los mismos del gran escultor, pero con una pérdida evidente de afinación técnica, aunque haya partes de cierta calidad. El relieve de Cuzcurrita se hizo conociendo el de Miraflores. Esto nos

FIG. 26 Santa Cena simbólica



permite recordar la existencia de otro retablo desaparecido, el que contrataron los parroquianos de la iglesia de San Esteban de Burgos y Siloe y Diego de la Cruz, que se realizó en los años que median entre los sepulcros reales y el inicio del retablo en Miraflores. Era el retablo mayor pero, por motivos que se desconocen, no estuvo en su lugar más que hasta fines del siglo XVII o principios del XVIII, cuando en 1728 el padre Palacios se refiere a otro reciente que lo ha sustituido:

«El retablo mayor es de obra moderna y está ricamente dorado y estofado, con muchas figuras de varios santos de más que del natural. Excede en hermosura y grandeza la de su patrono»³⁷.

Obsérvese la proximidad de fechas entre el tiempo en que se hizo el retablo que reemplazaba al de Siloe y la llegada del relieve a Cuzcurrita. Sabemos que cuando una obra antigua, por ese tiempo, era sustituida por otra nueva, la antigua no se destruía sino que el total o alguna de sus partes se vendía a otro santuario de igual o inferior importancia por un precio normalmente bajo. ¿Podría ser este el caso del relieve de Cuzcurrita? Para que la respuesta sea positiva sin apenas dudas deberíamos disponer de otros documentos. En nuestra situación, el inconveniente mayor lo encontramos en el descenso de calidad que obligaría a creer que el gran escultor descansó por completo en su taller, al menos en alguna de sus partes, sino en todo. De no ser así, algún discípulo sería el autor. Además, un análisis de pigmentos quizás permitiera saber si quien pintó el retablo de Cuzcurrita fue Diego de la Cruz, que es quien se documenta en la obra junto al Maestro Gil.

El retablo de Miraflores aún presenta otra particularidad. Aunque modificado por la reforma del sagrario, queda un hueco en él para un expositor de escenas. La mayoría de los viajeros no se dieron cuenta de su existencia o no le concedieron valor cuando hablaban del retablo, pero Enrique Cock, arquero de la Guardia Real y notario apostólico, en el relato del viaje de Felipe II en 1585, fue más observador. Alababa los sepulcros reales pero se detuvo en el retablo:

«El retablo es muy lindo de escultura, y en medio de él hay una cosa que se mueve en derredor, y con él, o en él por mejor decir, se pone cada fiesta principal que viene en el año, que está artificialmente hecha la obra y merece ser vista, porque no me acuerdo haber visto cosa semejante»³⁸.



FIG. 27 Nacimiento. Escena situada en el tambor giratorio



FIG. 28 Bautismo. Escena situada en el tambor giratorio



FIG. 29 Resurrección. Escena situada en el tambor giratorio



FIG. 30 Ascensión. escena situada en el tambor giratorio



FIG. 31 Pentecostés. Escena situada en el tambor giratorio



FIG. 32 La Asunción de María. Escena situada en el tambor giratorio

En efecto, se configura una especie de marco teatral donde desfilan diversas escenas que se ven de acuerdo con las fiestas litúrgicas del año. A los lados hay dos figuras. Todo está apoyado en un vástago o tambor que permite el giro. Comprende las siguientes historias: *Nacimiento* [fig. 27], *Bautismo* [fig. 28], *Ascensión* [fig. 29], *Resurrección* [fig. 30], *Pentecostés* [fig. 31] y *Asunción de María* [fig. 32].

Es cierto que la exposición de las escenas tiene que ver con el año litúrgico, pero si esto fuera lo sustancial debían de haberse incluido historias como la de la Anunciación, que no figura. Por tanto, algo más debió de haber sucedido para que se permitiera al escultor hacer lo que hizo. Un artilugio de este tipo podría haber existido aunque Cock no lo conociera. Sin embargo, ningún estudioso hace referencia a algo parecido. Es razonable compararlo con los elementos mecánicos y móviles que se usaron en relojes, sobre todo nórdicos y, en especial, alemanes. Los juguetes mecánicos tenían una larga historia desde los tiempos de los abasidas en Bagdad o de los bizantinos del Imperio Medio. Pero el de Miraflores es diferente porque las escenas no se presentan en movimiento, sino que el cambio de escenario se debe a la mano del hombre.

Si repasamos las escenas del tambor y las que están en el retablo, comprobamos que ninguna se repite, y si reunimos las de ambas piezas, distinguimos un ciclo de Infancia, otro de Pasión y un tercero de Vida Gloriosa. Incluso el de Infancia podría ser un ciclo de la Virgen culminado con la *Asunción* del tambor. Sería razonable creer que a Siloe se le propuso un retablo en el que debían de figurar un elevado número de historias. En su diseño no había lugar para todas. Entonces propuso crear este tambor con seis historias que se veían cuando se debían ver. La solución se aprobó y tenemos el resultado. Si esto fuera lógico, de nuevo nos encontraríamos con un creador imaginativo, reconocido por una sociedad que acepta sus sugerencias, por mucho que se separen de lo que se admite como normal o habitual.

Como ya se ha dicho, cuatro santos han sido elegidos para servir de columnas o entrecalles en la zona baja y dividir el rectángulo menor en cinco zonas diferentes: *Catalina*, *Juan Bautista*, *María Magdalena* y *Santiago el Mayor*, todos ellos de notable altura, autógrafos de Siloe y algunas obras maestras de la escultura bajomedieval hispana —*Catalina* y *Santiago el Mayor*—. Como en otras figuras de esas dimensiones donde Siloe quería que resaltara hasta el más mínimo detalle, multiplicó el número de apliques de yeso, procedimiento que con seguridad hubiera merecido la

repulsa de otros contemporáneos. Como es natural, no todo se fió a este sistema, sino que muchos de esos nimios detalles se tallaron. El resultado son imágenes de una gran prestancia y cuidadas en determinados detalles.

Por ejemplo, ambas santas llevan desnudo el cuello y el inicio del pecho dejando ver los ricos collares que los adornan. Se distinguen los corales que cuelgan en ellos, piezas muy apreciadas entonces, por su valor en sí y porque el coral, como el azabache, menos caro y menos apreciado por ello, adornaba y además protegía contra el mal de ojo.

Dejando a un lado las preferencias por algunos santos, como Santiago el Mayor o Juan Bautista, por parte de Juan II —quien es muy probable que encargara el tríptico de Roger van der Weyden que hoy guarda el museo de Berlín—, comprobamos que las devociones de Isabel la Católica coinciden en parte con las suyas. Entre otras por ambos Juanes, uno de los cuales fue el titular del Monasterio de San Juan de los Reyes, de Toledo, de la observancia franciscana, y ya se ha visto que encargó unas *Coplas* sobre la vida del evangelista a Ambrosio de Montesino. Tanto su único hijo como una de sus hijas se llamaron así. Por otra parte, Catalina y María Magdalena, sobre todo la primera, fueron dos de las santas más populares de la Baja Edad Media. También bautizaron con el nombre de Catalina a la hija que después se desposó con Enrique VIII de Inglaterra, de triste memoria para la familia.

Catalina de Alejandría [figs. 33 y 37] era considerada una mujer santa, pero en gran medida sabia, incluso en tiempos en los que la sabiduría en la mujer —en general, pero también en las santas—, no era un valor positivo. Tal vez fue uno de los motivos por los que la tuvo en aprecio Isabel la Católica que, como la santa, se hizo pintar con un libro hasta en el retrato íntimo en el que aparece desprovista de otros atributos de poder (Madrid, Museo del Prado)³⁹. De *Magdalena* [fig. 35] hemos hablado ya por su papel en la *Santa Cena*. Isabel la menciona en su testamento de manera explícita cuando se encomienda a santos especiales, como a alguien a quien muestra su devoción: «a quien asimismo yo tengo por mi abogada»⁴⁰. Santiago sigue siendo el peregrino santo y como tal se le representa aquí. Tampoco deja de ser mencionado por Isabel en su testamento, quien le dedica un amplio espacio: «singular e excelente padre e patron d'estos mis regnos e muy maravillosa e misericordiosamente

FIGS. 33 Santa Catalina de Alejandría

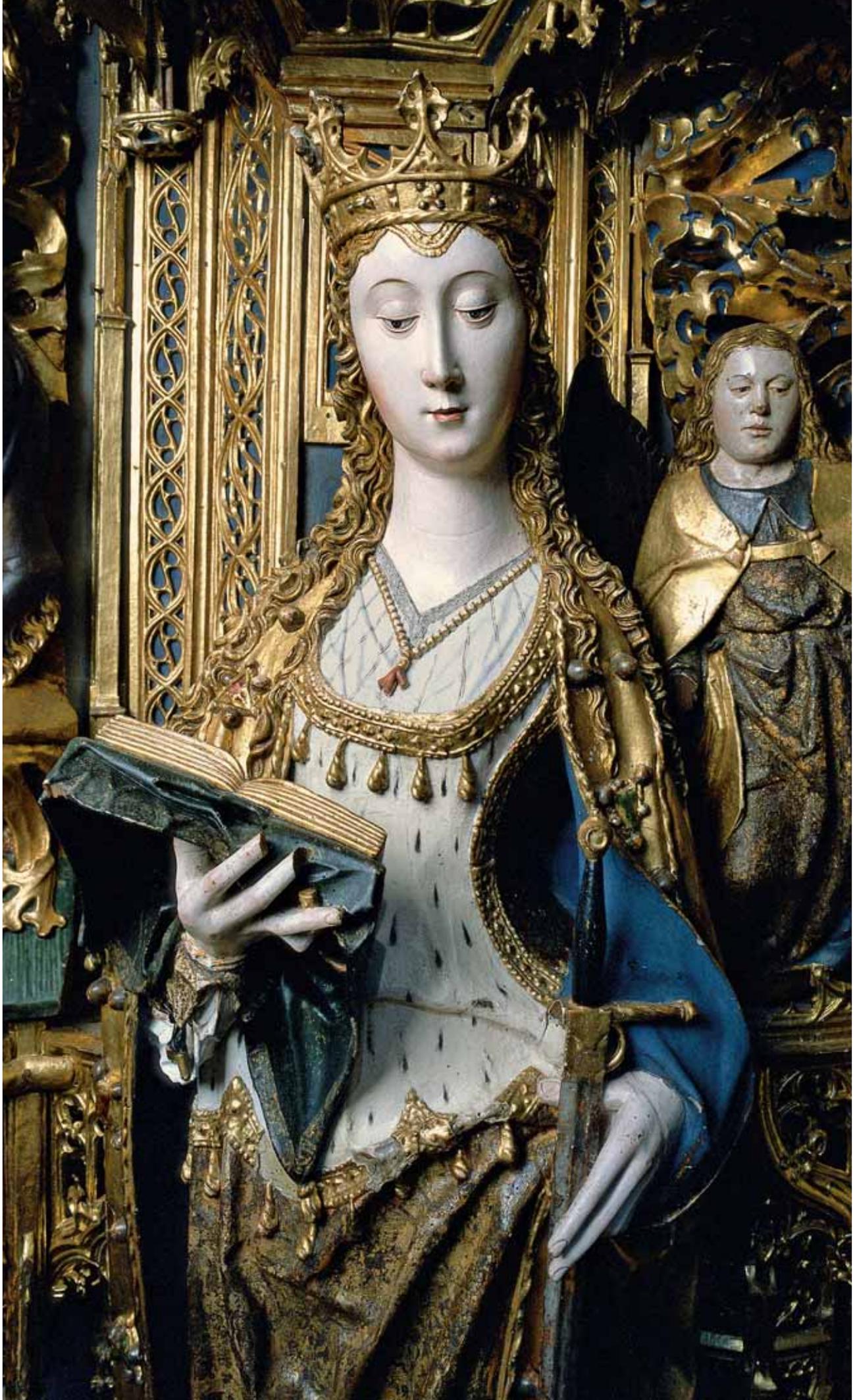




FIG. 34 San Juan Bautista

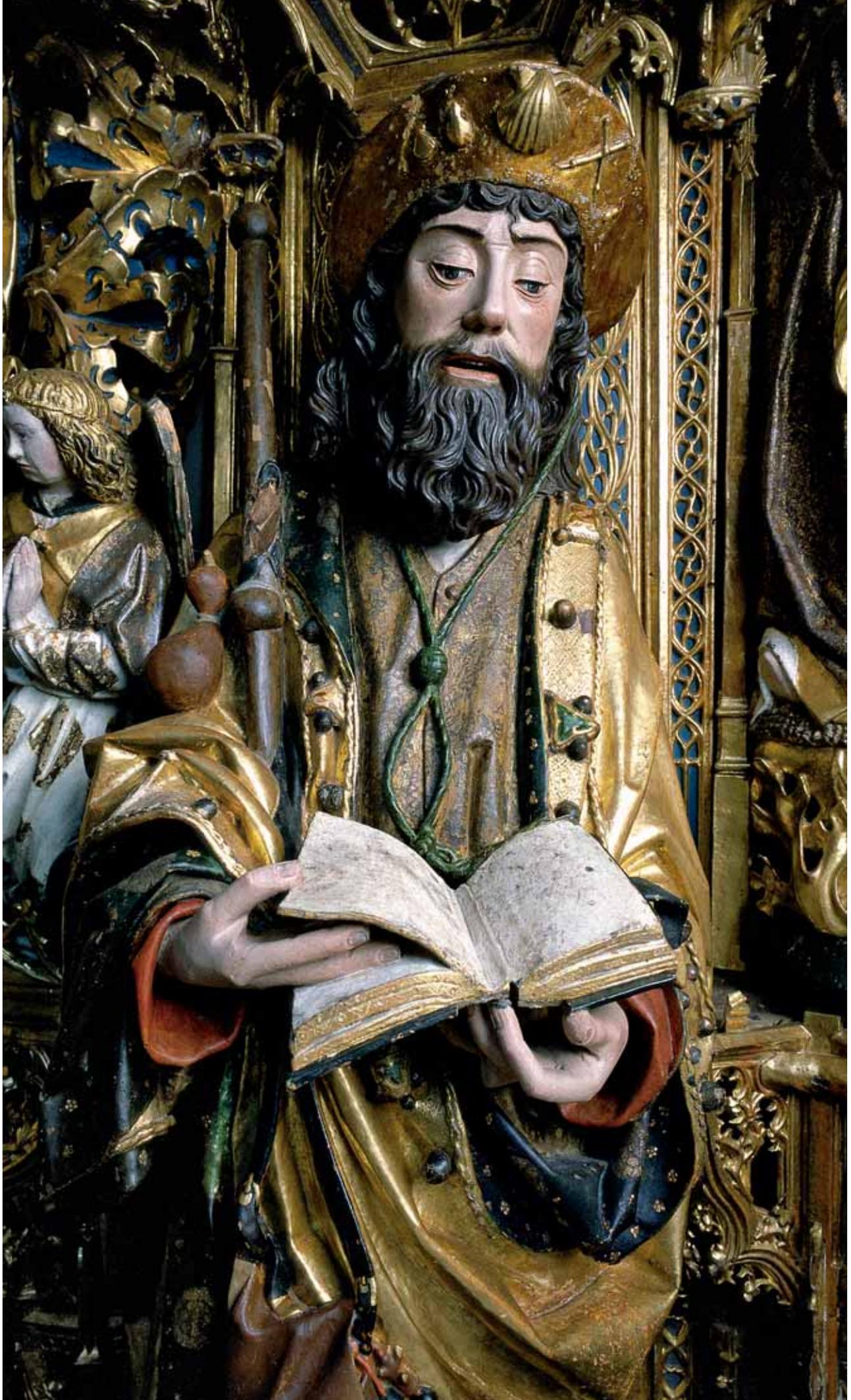


FIG. 35 Santa María Magdalena

dado a ellos por nuestro Señor por especial guardador e protector»⁴¹. Hay una doble valoración, piadosa y devota, por un lado, y política en esencia, por otro.

Las dos santas sostienen libros. Ya se dijo que Catalina es más sabia que la mayoría. Estudió y aprendió, por lo que estuvo en condiciones de discutir sobre la verdadera fe con un grupo de filósofos dialécticamente enfrentados a ella por decisión

FIGS. 36 Santiago el Mayor



del emperador Maximiano. Les convenció y les convirtió, por lo que sufrieron el martirio antes que ella. Por eso, Siloe la representa con el emperador echado a sus pies. Pocas son las santas que justifican más la posesión de un libro. Otras son las circunstancias de María Magdalena. Ante todo conviene recordar que este personaje, tan decisivo en la literatura y la devoción medievales, es el resultado de la fusión de tres mujeres distintas de las cuales la primera, que se sitúa muy cerca de Cristo, es la que posee suficiente consistencia intelectual, aunque imprecisa, para aceptarla como sabia. Aunque se trata de la pecadora arrepentida de la casa de Simón, también es la hermana de Marta y de Lázaro. Como tal, es la que conversa y convence al pueblo de Lyon después de la muerte de Jesús. No obstante, el episodio en su casa y la de Marta, cuando ésta se queja ante el Maestro de que su hermana no le ayuda en los asuntos domésticos, sino que se queda con él, da lugar a que ambas se consideren como modelos de la vida activa y la vida contemplativa. Todos estos motivos son suficientes para que, como aquí, sea portadora de un libro.

Las dos visten con riqueza. Se supone que Catalina es hija de un rey, por lo que también lleva corona, además de prendas suntuosas. Magdalena viste asimismo con lujo, reminiscencia de su vida de pecado. Incluso figura así en momentos inapropiados, como en el *Descendimiento* de Van der Weyden (Madrid, Museo del Prado).

Juan Bautista [fig. 34] es asimismo una figura excelente. Barbudo y de cabellos largos, viste lo que se supone que es una túnica de pieles que deja desnudas total o parcialmente sus piernas, en especial la derecha. Es portador de un libro que sujeta de manera que sirva de soporte al cordero, su atributo más corriente. Lo señala con la mano derecha, mientras la cabeza se vuelve un poco al lado contrario. Alejo de Vahía talló otro muy semejante en lo que se refiere a la forma (Barcelona, Museo Marés), lo que me hizo suponer que lo tomó como modelo, pero no es así. Debió de existir un prototipo del que dependen ambos, lo que quiere decir que Siloe no rechazó hacer uso de esa clase de obras.

Santiago [figs. 36 y 38] es una figura espléndida, de una dignidad extraordinaria pese a ser representado como el peregrino tipo. Cubre su cabeza un sombrero muy corriente entre los peregrinos, que suelen prender en él las insignias de diversos





FIG. 39 Escudo con las armas de Castilla y León, situado sobre la figura de Juan II

peregrinajes. Aquí destaca la concha gallega clásica, pero hay otras señales. Se apoya en un alto bordón del que pende la típica calabaza, y tampoco falta el zurrón donde ha cosido la vieira tradicional. Es portador de un libro abierto en el que parece estar leyendo, y también lleva el rosario. Todo ha sido realizado con detalle. La limpieza reciente ha resaltado la intensidad cromática.

En otro volúmen de esta colección dedicado a los sepulcros de la Cartuja mencionamos los retratos orantes en el ámbito funerario al hablar del sepulcro del infante Alfonso. Es muy posible que, en lo hispano, se vean antes en la pintura. El marqués de Santillana se hace enterrar en su capilla del hospital de Buitrago hacia 1450-1455, vuelto, lo mismo que su esposa, hacia el centro del retablo que presidía una imagen de la Virgen adquirida en la feria de Medina del Campo. En el retablo de Miraflores, las figuras en relieve de los reyes se representan de igual



FIG. 40 Escudo con las armas de Castilla y León, y Portugal, situado sobre la figura de la reina

forma. *Juan II* [fig. 41] se sitúa en el lado, preferente, del Evangelio. Lleva manto real y corona y se arrodilla ante el reclinatorio donde está el libro de oraciones abierto. Siguiendo la costumbre de estos tiempos, se le representa con rasgos aparentemente individualizados, pero no se trata de una imagen veraz. Su fisonomía se acerca a la del príncipe. Tras él el santo patrón, *Santiago el Mayor*, con los mismos atributos de su gran talla. Del fondo surgen unos troncos que culminan en la heráldica propia [fig. 39] sostenida por leones rampantes, como en el sepulcro.

Isabel de Portugal murió en 1496, cuando Siloe comenzaba el retablo. En él aparece vestida con un manto real muy rico y tocada con corona [fig. 42].

PÁGINAS SIGUIENTES FIGS. 41 y 42 Juan II como orante, protegido por Santiago, e Isabel de Portugal como orante, protegida por santa Isabel y san Juan Bautista







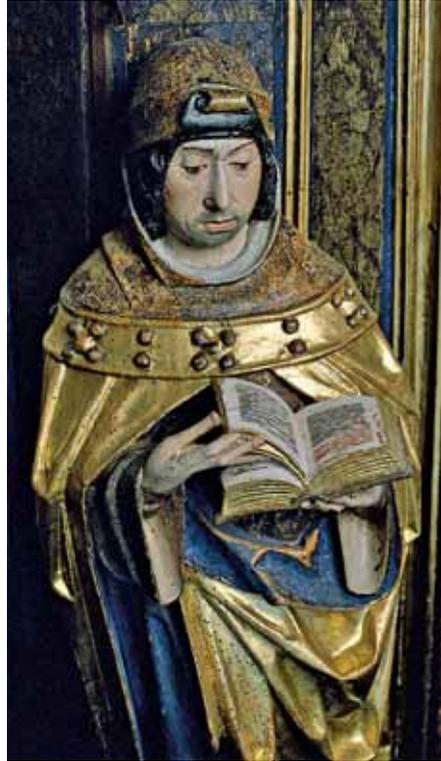
Quizás sus rasgos no son los mismos que los de su yacente en el sepulcro de alabastro. No estamos seguros de si su santa protectora es Ana o Isabel. Si fuera la segunda, la pequeña figurilla que está junto a ella sería Juan Bautista, aunque la manera de representarlo no coincide con la habitual. Por encima corre el árbol genealógico que culmina en el escudo de la reina sostenido por dos espléndidos ángeles.

Otros ángeles se distribuyen por la zona baja y, lo que es más incoherente, no faltan gárgolas innecesarias.

Tanto en los lados del retablo como en su culminación, se encuentran más figuras. Algunas son reconocibles, pero la identificación de otras es imposible. Su calidad es muy diferente. En el lado derecho, en la zona baja del rectángulo superior, se ve una figura masculina de extraordinaria calidad, con la boca abierta mostrando la dentadura y una especie de sonrisa. Los rasgos personales están muy marcados y llama la atención el tipo de gorro con el que cubre la cabeza. Se parece mucho a algunas esculturas del más antiguo Retablo de santa Ana, en la capilla del obispo Acuña.

FIG. 43 Pequeña figura de Santa Bárbara, situada en el pilar del límite derecho del retablo

FIGS. 44-47 Las cuatro figuras de la parte superior del retablo: Santo Domingo de Guzmán, San Pedro Mártir, Isaías y un santo o profeta sin identificar



Sin embargo, es bastante torpe una *Santa Lucía* situada en el segundo nivel del lado contrario, que porta un platillo en el que lleva los ojos. En el nivel más alto a ambos lados hay dos papas sin identificar y, más abajo, los santos *Lorenzo* y *Esteban*, protomártires. Al otro lado de *Lucía* hay una hermosa y delicada *Bárbara* [fig. 43], que se apoya en una esbelta torre, semejante a la de la misma santa del retablo de las *Santas* o de *Santa Ana*, de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos.

En la culminación del retablo, causa sorpresa comprobar que dos de los cuatro santos son dominicos [figs. 44 y 45]. Uno de ellos es *Domingo de Guzmán*, el fundador, con el perro a los pies, muy habitual a partir de ahora pero sin presencia hasta el momento en lo hispano, y el otro es *Pedro Mártir*, el inquisidor asesinado por los cátaros del que se ve el tajo en la cabeza.

Si tiene sentido hablar de sorpresa es porque ni los cartujos ni los franciscanos tienen presencia en el retablo, como tampoco otros santos tardomedievales. Quizás exista algún motivo que justifique esta situación. La reina colaboraba estrechamente con Tomás de Torquemada, dominico, ya retirado de la vida pública, que murió en 1498. Después será Diego de Deza, de la misma orden, quien tendrá más influencia sobre ella. Siloe debió de obtener de la reina, o de alguien muy afecto entre los dominicos, la aprobación del modelo propuesto, con el complemento de las letanías de santos, entre los que se introdujeron dos dominicos insignes, el primero como fundador y el segundo como protomártir, cuya muerte ponía de manifiesto la maldad violenta de los herejes. Por entonces, algunos conversos de Zaragoza habían matado a Pedro de Arbués o de Epila.

El retablo mayor de la iglesia conventual de la Cartuja de Miraflores es una obra maestra de diseño, de concepción, original, bien estructurado y proporcionado. Está hecho para que cause un fuerte impacto visual, al tiempo que define con orden y coherencia un programa donde se reiteran los signos eucarísticos. Contiene figuras o escenas de notable perfección, tallas que están entre las obras maestras realizadas en el gótico hispano. Sin embargo, más que en las otras conservadas, Gil de Siloe recurrió para su ejecución a un taller disciplinado que había asimilado muy bien el estilo y las variantes del maestro. Este siguió contando con un colaborador eficaz para la policromía, Diego de la Cruz. Una vez más la simbiosis de ambos dio como resultado esta obra visualmente tan espectacular.



FIG. 48 Santas situadas en el extremo derecho del rectángulo menor

- 1 Wethey, H. E., *Gil de Siloe and his school. A study of late gothic sculpture in Burgos*, Cambridge, 1936, p. 122.
- 2 Torre y del Cerro, A. de la, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Barcelona, 1974, pp. 65-66.
- 3 Yarza Luaces, J., «El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 207-238.
- 4 Recogido con los textos de otros viajeros en García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, cuya primera edición en tres tomos se publicó en Madrid, 1952-1966. Cito, no obstante, por la reciente de la Junta de Castilla y León en seis volúmenes (1999), en este caso, I, cap. VIII, p. 416.
- 5 Yarza Luaces, J., *Gil Siloe: el retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000.
- 6 Los he publicado en Yarza Luaces J., *op. cit.* nota 5, pp. 210 y ss.
- 7 Mattener Handschrift, Munich, Bayerische Stadtbibliothek, Ms. Cod. Lat. 2801, f. 94v.; reproducido en Bruderer, B., *Les neuf chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers, 1998, pp. 2 y 58.
- 8 British Library, Yates Thomson Ms. 31, f. 39v.
- 9 Jarry, M., *La Tapisserie des origines à nos jours*, París, 1968, pp. 97-103.
- 10 Cavallo, A. S., *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1993, n.º 15, pp. 254-271.
- 11 Yarza Luaces, J., «El retablo mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo de Fernando Gallego», en *La catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*, ed. Eduardo Azofra, Ciudad Rodrigo, 2006, pp. 25 y ss.
- 12 Schiller, G., *Iconography of Christian Art, vol. II: The Passion of Jesus Christ*, Londres, 1972, p. 146, il. 480.
- 13 Marqués de Santillana, *Poesías completas*, II, ed. Manuel Durán, Madrid, 1980, vv. 45-48, p. 191.
- 14 Rodríguez Puértolas, J., *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, Cuenca, 1987, vv. 431-435.
- 15 Rodríguez Puértolas, J., *op. cit.* nota 12, n.º 11, vv. 80-90, p. 247.
- 16 Tarín y Juaneda, F., *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos), su historia y descripción*, Burgos, 1896, pp. 146-147.
- 17 Menéndez Pelayo no lo menciona y N. López Martínez, «Don Luis de Acuña, el cabildo de Burgos y la reforma», en *Burgense 2* (1961), pp. 266-267, pone en duda la realidad de estos hechos y sus consecuencias.
- 18 Rodríguez Puértolas, J., *op. cit.* nota 12, Tratado 12, vv. 120-121, p. 159.
- 19 Rodríguez Puértolas, J., *op. cit.* nota 12, vv. 743-48, p. 159.
- 20 Rubin, M., *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, 1991, pp. 310 y ss., lo considera al lado de otros signos eucarísticos.
- 21 Schmitt, J.-C., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París, 1990, pp. 345 y ss.
- 22 McNamee, M. B., *Vested angels*, Lovaina, 1998. Se trata de una visión general donde la parte que corresponde a Sluter está en pp. 58-59.
- 23 Sobre esta *Crucifixión* y sobre su significado me llamó la atención Francesca Español.
- 24 Fue descubierto y documentado como tal por Urrea, J., «El Crucifijo del retablo de la capilla de San Gregorio de Valladolid reencontrado», en *Congreso Internacional Gil Siloe*, 2001, pp. 411-415.
- 25 Yarza Luaces, J., «Gil de Siloe, Crucificado», en *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Barcelona, 2001, pp. 206-207.
- 26 Yarza Luaces, J., *op. cit.* nota 23, pp. 218-219.
- 27 Rodríguez Puértolas, J., *op. cit.* nota 12, Copla 7, vv. 4-5.
- 28 Rodríguez Puértolas, J., *op. cit.* nota 12, Copla 9, vv. 603-607, p. 144.
- 29 Ya presenté en otra ocasión algunos ejemplos proporcionados amablemente por Didier Martens. El ejemplar más interesante para nosotros era el llamado *Libro de Horas de Isabel la Católica* conservado en el Cleveland Museum of Art y datado poco antes de 1496.
- 30 Ms. Ludwig IX, 18, f. 92v.; reproducido en *The J.P. Getty Museum. A handbook of the collections*, Los Angeles, 1997, p. 87.
- 31 Yarza Luaces, J., *La nobleza ante el rey*, Madrid, 2003, fig. p. 186.
- 32 «Viniendo el excelente embajador san Gabriel enviado por el Padre eterno, entró dentro de la cámara donde estaba sola la Señora con todas sus virtudes de doncella. Y sin abrir ninguna cerradura se mostró a su señoría en forma humana con infinita multitud de ángeles en su compañía, según convenía a tal mensaje.» Villena, Sor Isabel, *Vita Christi*, Valencia, 1980 (facsímil de la edición de Valencia, de 1497), cap. XX, f. XXX. Ya G. King se lo había señalado a H. E. Wethey, *op. cit.* nota 1, p. 74.
- 33 En el arte italiano no encontramos esta fórmula, aunque existe otra particular en la que tras el anunciador (no embajador) hay dos ángeles más que incluso ni entran o hacen ademán de entrar en la cámara de María. Se ve en especial desde Filippino Lippi en el siglo xv (Arasse, D., *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, París, 1999, p. 142).
- 34 Rigaux, D., *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les primitifs italiens 1250-1497*, París, 1989.
- 35 Yarza Luaces, J., *Arte medieval*, en *Historia del Arte Hispánico*, vol. II, Madrid, 1980, p. 329.

- 36 Moya, G. (dir.), *Inventario artístico. Logroño y su provincia, II: Cenicerro-Montalvo en Cameros*, Madrid, 1976, p. 62.
- 37 López Mata, T., *El barrio e iglesia de san Esteban de Burgos*, Burgos, 1946, pp. 110-111.
- 38 García Mercadal, J., *op. cit.* nota 4, II, p. 587.
- 39 Para una introducción sobre las santas sabias y portadoras de libros, como Catalina y María Magdalena, Yarza Luaces, J., «La mujer

que lee», en *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, eds. T. Sauret y A. Quiles, Málaga, 2001, pp. 426 y ss.

- 40 Torre y del Cerro, A. de la, *op. cit.* nota 2, p. 62.
- 41 Torre y del Cerro, A. de la, *op. cit.* nota 2, p. 61.

BIBLIOGRAFÍA

- Arasse, D., *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, París, 1999
- Bruderer, B., *Les neuf chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers, 1998
- Cavallo, A. S., *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1993
- García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Junta de Castilla y León, 1999
- Jarry, M., *La Tapisserie des origines à nos jours*, París, 1968
- López Martínez, N., «Don Luis de Acuña, el cabildo de Burgos y la reforma», en *Burgense* 2, 1961
- López Mata, T., *El barrio e iglesia de san Esteban de Burgos*, Burgos, 1946
- Marqués de Santillana, *Poesías completas*, II, ed. Manuel Durán, Madrid, 1980
- McNamee, M. B., *Vested angels*, Lovaina, 1998
- Moya, G. (dir.), *Inventario artístico. Logroño y su provincia, II. Cenicerro-Montalvo en Cameros*, Madrid, 1976
- Rigaux, D., *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les primitifs italiens 1250-1497*, París, 1989
- Rodríguez Puértolas, J., *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, Cuenca, 1987
- Rubin, M., *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, 1991
- Schiller, G., *Iconography of Christian Art, vol. II The Passion of Jesus Christ*, Londres, 1972
- Schmitt, J.-C., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París, 1990
- Tarín y Juaneda, F., *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos), su historia y descripción*, Burgos, 1896
- The J.P. Getty Museum. *A handbook of the collections*, Los Angeles, 1997
- Torre y del Cerro, A. de la, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Barcelona, 1974
- Urrea, J., «El Crucifijo del retablo de la capilla de San Gregorio de Valladolid reencontrado», en Congreso Internacional Gil Siloe, 2001
- Villena, Sor Isabel, *Vita Christi*, Valencia, 1980 (facsimil de la edición de Valencia, de 1497)
- Wethey, H. E., *Gil de Siloe and his school. A study of late gothic sculpture in Burgos*, Cambridge, 1936
- Yarza Luaces, J., «El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001a
- Yarza Luaces, J., «El retablo mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo de Fernando Gallego», en *La catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*, ed. Eduardo Azofra, Ciudad Rodrigo, 2006
- Yarza Luaces, J., «La mujer que lee», en *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, eds. T. Sauret y A. Quiles, Málaga, 2001b
- Yarza Luaces, J., *Arte medieval*, en *Historia del Arte Hispánico*, vol. II, Madrid, 1980
- Yarza Luaces, J., *Gil Siloe: el retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000
- Yarza Luaces, J., *La nobleza ante el rey*, Madrid, 2003
- Yarza Luaces, J., «Gil de Siloe, Crucificado», en *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Barcelona, 2001



El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores

José Antonio Salazar López

Notas sobre el proceso de restauración

Desde el punto de vista profesional, la intervención en la Cartuja colma cualquier expectativa y marca un hito en nuestros veinte años de trayectoria como taller de restauración.

Quizás, dentro de la retablística, el siglo XV y los primeros años del XVI proponen los modelos más delicados y sugerentes: los pequeños retablos de viaje, los de batea con sus extraordinarias tablas o los platerescos, todos ellos con sus policromías y los seductores dorados que los cubren. En el marco del reino castellano, Gil¹ de Siloe, que ya había realizado tres retablos de dimensiones notables, inicia en la Cartuja la tradición de los retablos monumentales, enormes máquinas con iconografía prolija y tratamiento plenamente escultórico. El retablo de Miraflores es, además, sumamente peculiar: no tiene una articulación convencional en pisos y calles sino que se dispone en dos cuerpos, situando en el de arriba una rueda de ángeles que hace de ésta una obra singular, posteriormente imitada por Simón de Colonia en San Nicolás de Burgos. Incluye asimismo un dispositivo giratorio que muestra diferentes escenas en función del calendario litúrgico.

Constituye, también, un documento precioso sobre la indumentaria de la época —vestidos, calzados, tocados—, y sobre los objetos de uso cotidiano —vajilla, armas y mobiliario—.

FIG. 49 San Pedro. Figura bajo dosel, en el margen izquierdo de la rueda angélica

Detrás del retablo existe una pequeña capilla, en un espacio que se adapta a la cabecera y cuyo acceso se realiza a través de sendas puertas a ambos lados del retablo, en el banco. Desde ahí se puede recorrer el trasdós a través de un angosto hueco de acceso.

Sobre el estado de conservación

Un entablamento precario sobre los tirantes que sujetan el retablo al muro genera plataformas que permiten alcanzar el tambor giratorio y manipularlo para presentar a los fieles la escena elegida y examinar el reverso de esta obra monumental.

Todo el programa escultórico se apoya en una potente estructura de pino: ésta se desarrolla sobre unos pies derechos superpuestos no ensamblados, y se hace rígida con travesaños cruzados, puentes apoyados en estribos trapezoidales y entalonados en fase de montaje, lo que forma una cuadrícula resistente y fijada al testero en todos los pisos con tornapuntas o tirantes, todo ello de cuartón². La imponente presencia del retablo, así como la calidad y prestigio de Siloe sugerirían una arquitectura estructural refinada e incluso sofisticada: nada de ello se observa en este retablo. Se trata de una construcción más castellana que flamenca, que resuelve la ausencia de ensamblajes mediante una poderosa clavazón³. Todo ello parece responder a una elaboración rápida, sin excesiva planificación y meramente funcional. La escultura y ornamentación —lo que tenemos a la vista—, no guarda relación de calidad proporcional



FIGS. 50-52 Pinturas en la capilla del trasaltar: cartujo, escena de paisaje y San Juan Evangelista

con la estructura, aunque trata de ajustarse a ella. No es, sin embargo, una realización carente de medios, aunque sí rápida, casi precipitada [fig. 54].

Las figuras que conforman el programa escultórico y ornamental se fijan a la estructura con clavos forjados o pernos. Si bien es manifiesta la efectividad del sistema —frecuente en los retablos de los siglos XV y XVI—, sorprende la falta de miramientos a la hora de clavar las tallas y ornamentos: los clavos se introducen directamente en las piezas sin mayores precauciones, salvo el aprovechamiento de un pliegue o un pequeño adelgazamiento del grosor de la madera, lo que contrasta con el cuidado y cautela con que se tratan hoy estas piezas.

El examen del retablo por detrás sirvió para comprobar una serie de aspectos sobre el estado de conservación antes de la instalación de andamios. En primer lugar, la gran cantidad de polvo y suciedad presente junto con fragmentos de escombros y restos diversos. Visto el conjunto desde el ático, los depósitos de polvo sobre tallas y orna-

mentos eran enormes. No aparecían, sin embargo, depósitos orgánicos en cantidad importante procedentes de aves o pequeños mamíferos. Este examen también permitió comprobar el funcionamiento del dispositivo giratorio, las reposiciones y reparaciones en el ático, el estado de la estructura... En los guardapolvos laterales existían reposiciones de volumen y color⁴.

Tras la instalación de andamios, se pudo estudiar con detalle el estado real del mueble y analizar las intervenciones que había podido sufrir. Se trata, por lo general, de intervenciones de urgencia realizadas en un momento dado para garantizar la estabilidad de algún elemento decorativo, o la inclusión de reposiciones en pináculos del ático, refuerzos en entablamentos... Básicamente podemos enumerar:

- En el ático, varios pináculos perdidos habían sido reemplazados, total o parcialmente, por otros de nueva factura, pintados⁵ y mucho más toscos.
- El tambor giratorio quedaba bloqueado en un punto, lo que impedía su giro libre.

– Aunque la sujeción de tallas y ornamentos es buena en general, algunas piezas tenían una fijación endeble, ya que los herrajes⁶ (clavos) habían tomado mucha holgura.

– Las corladuras de plata⁷ se mostraban en muy mal estado, cuarteadas, rizadas y desprendidas: las corlas rojas, sobre todo, son las más afectadas, con pérdidas y levantamientos generalizados en forma de cazoletas. Posiblemente, este problema se produjo transcurrido muy poco tiempo después de la conclusión del retablo⁸.

– Los daños producidos por xilófagos son acusados en algunas piezas como la del joven que simboliza el Espíritu Santo [fig. 55], la imagen de santa Bárbara y otras piezas

con daños de diversa consideración. Teniendo en cuenta las dimensiones del retablo, los efectos de xilófagos no son considerables y su alcance es menor que en otros ejemplos coetáneos. En su reverso, a la altura de la bóveda del tambor, un pie derecho mostraba, en una primera observación, daños importantes. Sin embargo, el núcleo de esta pieza estaba poco afectado.

– En relación con la prevención de daños por insectos y los tratamientos curativos a aplicar en su caso se realizó un análisis sónico sobre la posible actividad de xilófagos mediante la instalación de sensores capaces de deparar información que después es filtrada mediante ordenador —el sistema discrimina las señales no válidas

FIG. 53 Trabajos de limpieza sobre el retablo



separando la información correspondiente a la eventual actividad de xilófagos—. El resultado obtenido no ha señalado actividad biológica de este tipo.

– La madera utilizada preferentemente es el pino, para estructura y doseles, nogal para las esculturas y castaño en algunas mamparas.

– Otra intervención sobre el retablo es la que, en el siglo XVII, modifica el primer nivel para instalar un expositor. El alcance de esta modificación es mayor de la esperada pues obliga a reubicar el dispositivo giratorio, elevándolo unos cincuenta centímetros, y también remetiéndolo ya que carece de sentido la ocultación actual de los apóstoles y la decoración que enmarca cada relieve—a los que falta espacio visual— y modificando, por el interior, la fábrica que aloja el dispositivo⁹.

– En el primer nivel del retablo, a la altura de donantes y tallas mayores, una serie de pequeñas hornacinas vacías debieron de acoger pequeñas esculturas. Sólo dos de las que podrían haberse ubicado allí se han salvado de la sustracción¹⁰. Otra serie de figurillas más pequeñas, de entre

8 y 11 cm, pudieron rematar los doseles principales siguiendo modelos que podemos ver en el sepulcro real.

Sobre la intervención realizada y criterios aplicados

Después de un examen pormenorizado de tallas, ornamentos, fondos de hornacinas, doseletes..., fijación de policromía y consolidación de urgencia en los casos necesarios, se procedió a una limpieza gruesa por aspiración y al desmontaje de diversas tallas y ornamentos débilmente enclavados.

La policromía de Diego de la Cruz cubre este retablo de oros, algunos estofados, bellos fondos de azurita¹¹ y profusión de brocado aplicado¹². Este último cubre vestimentas y fondos de hornacinas en toda la extensión de la obra, desde el banco hasta el ático, y con los mismos niveles de acabado.

Tratamientos de limpieza diferenciados se han aplicado en función de las características de la policromía presente

FIG. 54 Aspecto de la estructura a la altura del ático, colocada ya la nueva plataforma



FIG. 55 Limpieza junto a la representación del Espíritu Santo





FIG. 56 En algunas piezas el efecto de la limpieza es muy notable

en este retablo, de su estado de conservación o de su naturaleza; si bien los dorados bruñidos responden bien a los tratamientos habituales de limpieza, los fondos de azurita plantean dificultades mayores ya que su superficie aterciopelada es muy sensible, se engrasa con facilidad o se oscurece con la aplicación de solventes de limpieza y barnices. El brocado aplicado, por su naturaleza, tiene una textura en relieve que soporta mal la abrasión, y los materiales que conforman las placas¹³, a base de resinas o cera-resinas, son sensibles al calor.

En las tallas, las policromías de las carnaciones son especialmente resistentes cuando están bruñidas y, además, en el retablo de Miraflores son pocos los repintes presentes —rostros de Virgen, san Juan, san Pedro, piernas de Cristo, piernas de san Juan Bautista— [fig. 56].

Los productos empleados en la limpieza son los habituales de uso en conservación, y considerados los idóneos a partir de la experiencia en su utilización. La metodología empleada en este proceso se sirve de la realización de pequeñas cartas de control [fig. 57] sobre los diferen-



FIG. 57 Carta de limpieza en la talla de San Ambrosio

tes elementos del retablo y las diversas policromías a través de *test* de limpieza. Sobre esta obra se realizaron más de un centenar de pruebas con formulaciones distintas, anotando los resultados y seleccionando los más adecuados y menos agresivos para su aplicación en el proceso general.

Paralelamente a los trabajos de limpieza, se realizaron nuevos procesos de fijación de policromías y consolidación en una etapa en la que la obra se revisa minuciosamente. La localización de fragmentos depositados en peanas, hornacinas o pequeños huecos entre esculturas, junto con otros fragmentos de filigranas que estaban recolocados arbitrariamente, ha permitido recomponer chamberanas y doseles con materiales originales, reubicando en el lugar correspondiente casi todos los fragmentos: no ha sido posible localizar la ubicación correcta para una mínima parte de aquellos, al haber desaparecido secciones intermedias.

Muchas esculturas portan libros entre sus atributos, enfatizando el aspecto intelectual del personaje. Además,



FIG. 58 Detalle del libro de San Lucas Evangelista. Las hojas son de pergamino auténtico

parece ser una característica de Siloe la representación de las imágenes femeninas con libro. En los evangelistas san Lucas [fig. 58] y san Juan, las dos primeras páginas del libro son de pergamino y su texto, iluminado, es perfectamente legible (Lc 1, 26-38, La Anunciación). El pergamino, endurecido, despegado y enrollado, se ha tratado y fijado en su posición con un resultado excelente.

La reintegración cromática —restitución de color perdido en las lagunas o áreas donde éste falta— ha sido limitada a lo imprescindible. Las reintegraciones de color o volumen únicamente son de aplicación cuando su ausencia ocasiona interferencias en la lectura de la obra; por ejemplo, la presencia de reconstrucciones de motivos

vegetales en los guardapolvos laterales que antes habíamos citado, planteó su sustitución por otras basadas en los modelos originales, a partir de replicados. La opción final ha sido su eliminación y su no reconstrucción, teniendo en cuenta que ésta no aportaba nada a la unidad de la obra, mientras su inclusión incorporaría elementos extraños sin justificación suficiente, por su condición de no originales.

A tenor de lo comentado en los párrafos anteriores, los criterios de aplicación en las intervenciones sobre los bienes culturales en general y sobre las piezas del patrimonio especialmente protegido son relativamente estrictos y cada vez mejor justificados: enfatizan todo lo que concurre

en la conservación material del bien, pero limitan reconstrucciones volumétricas o de color al máximo, salvo que aquellas estén plenamente justificadas y, siempre, discernibles y reversibles.

La directiva seguida en cuanto a criterios de intervención es la emanada de las instituciones que velan por la

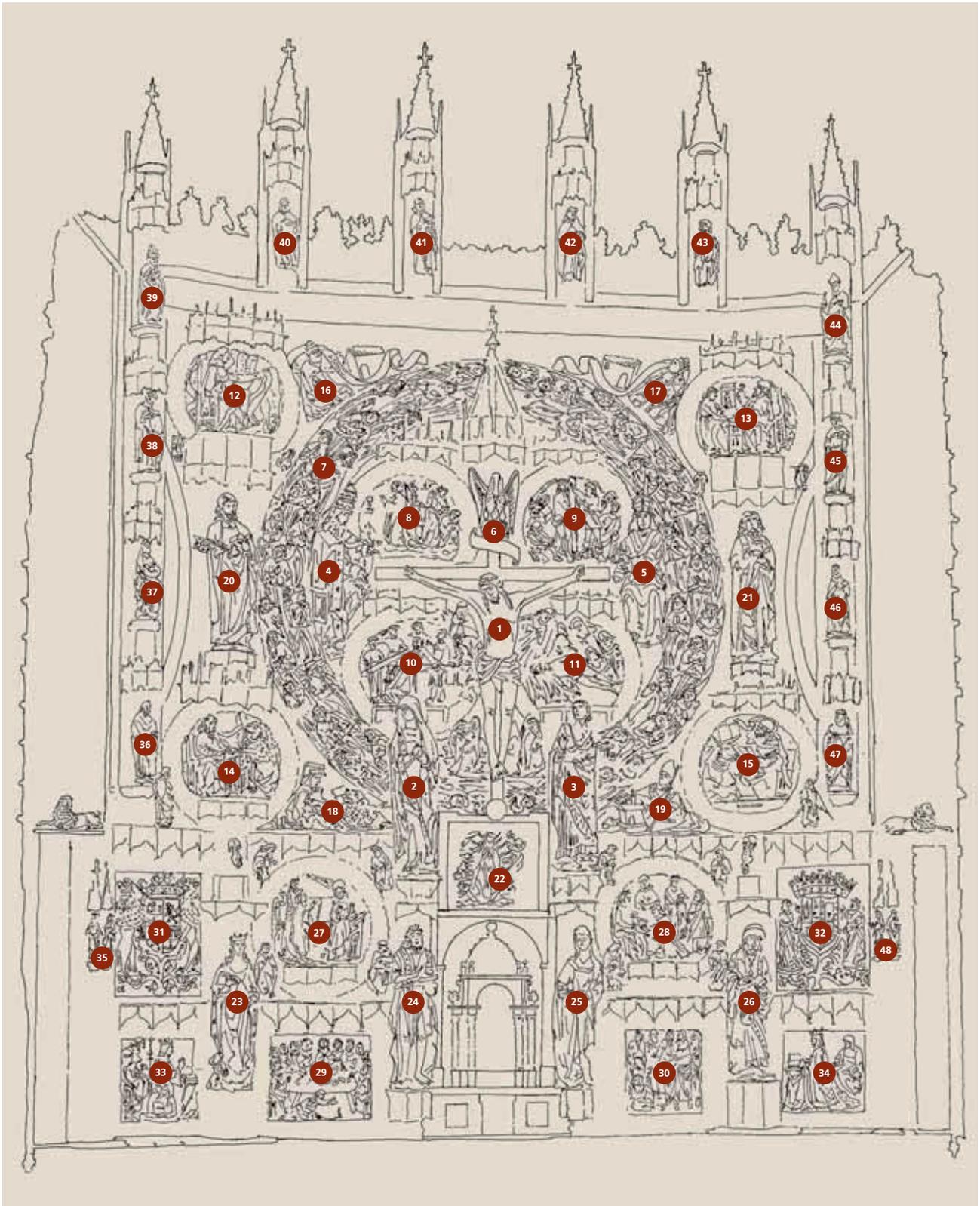
salvaguarda del patrimonio y, en particular, las establecidas por la Junta de Castilla y León.

Finalmente, la aplicación de un barniz de protección sobre el retablo una vez ejecutados todos los procesos concluye la intervención y facilita un nuevo tratamiento en el futuro.

NOTAS

- 1 En el congreso sobre Siloe del año 2000, se decidió citar al artista como Gil Siloe y no Gil de Siloé, como se venía haciendo hasta el momento.
- 2 Madero resultante del aserrado longitudinal, en cruz, de una pieza entera.
- 3 Hay profuso empleo de dos tipos de clavos de forja: de cabeza en «T» y tachón; la madera muestra el uso de sierra *de viento* y el ajuste con azuela convencional y de blanqueo. Una buena estructura emplearía ensamblajes y clavijas piramidales de madera, aunque el empleo de éstas, en Burgos, es posterior. Las grandes mamparas están encoladas a canto vivo y con *empañados* de lino o estopa.
- 4 Prácticamente no existen ensamblajes propios de carpintería de armar. Los maderos están apenas acodados unos con otros con mínimas entallas de apoyo, pero todo ello queda asegurado con clavos, elementos caros en la época y cuya carencia en las construcciones del momento era sustituida por ensamblajes más o menos complejos y clavijas de madera: en la estructura del retablo de Miraflores hay una utilización masiva de clavos denotando medios económicos desahogados.
- 5 Varios motivos florales de carácter repetitivo habían sido repuestos toscamente; también, el color azul (azurita) de fondo había sufrido algún repinte, al igual que ciertas reposiciones en tabla habían sido cubiertas con un color azul similar. También podían observarse muchos elementos en filigrana colocados aquí y allá en diferentes huecos.
- 6 Con pintura metalizada dorada, purpurina.
- 7 En general todos los elementos cuya fijación no era buena fueron apeados del retablo hasta su limpieza y recolocación.
- 8 Superficies plateadas por aplicación de pan de plata, en una técnica similar a la del dorado, pero luego recubiertas por un barniz coloreado y transparente.
- 9 El barniz aplicado sobre los plateados tiene una doble función: proporciona bellos colores de laca, verde, roja, etc., con reflejos metálicos y protege la plata de la oxidación: la pérdida del barniz deja la lámina metálica al descubierto cambiando su composición química y perdiendo características (se forma sulfuro de plata). El resultado es la pérdida total de la lámina de plata y una superficie oscura y mate. Aunque la corla también se hace sobre superficies doradas, lo habitual es realizarla sobre plata por la necesidad de protegerla. La analítica realizada indica que están elaboradas con aglutinante proteico, razón que ha potenciado el levantamiento en cazoletas.
- 10 La modificación de este camarín es sumamente tosca con una fábrica sin ninguna calidad.
- 11 Son piezas de pequeño formato, de unos 25 cm, y una de ellas representa a una santa; la otra es una figura masculina que podría ser un profeta.
- 12 Mineral de color parecido al azul de Prusia de carácter cristalino o fibroso; químicamente es un bicarbonato de cobre.
- 13 Peculiar técnica que consigue efectos similares a los brocados con hilos de oro de las ricas vestimentas o los ornamentos litúrgicos. Esta técnica se utilizó durante unas décadas en el tránsito del siglo XV al XVI.
- 14 El *brocado aplicado* se elabora en forma de placas sobre matrices que reproducen los dibujos seleccionados y se fijan después sobre las superficies a decorar.

- 1 Cristo crucificado
- 2 Virgen María
- 3 San Juan Evangelista
- 4 Dios Padre
- 5 Espíritu Santo
- 6 Pelicano
- 7 Rueda angélica
- 8 Oración en el huerto
- 9 Flagelación
- 10 Camino del Calvario
- 11 Piedad o Quinta Angustia
- 12 San Juan Evangelista
- 13 San Mateo Evangelista
- 14 San Marcos Evangelista
- 15 San Lucas Evangelista
- 16 San Gregorio
- 17 San Ambrosio
- 18 San Jerónimo
- 19 San Agustín
- 20 San Pedro
- 21 San Pablo
- 22 Tambor giratorio
- 23 Santa Catalina de Alejandría
- 24 San Juan Bautista
- 25 Santa María Magdalena
- 26 Santiago el Mayor
- 27 Anunciación
- 28 Epifanía
- 29 Santa Cena
- 30 Prendimiento
- 31 Escudo con las armas de Castilla y León
- 32 Escudo con las armas de Portugal
- 33 Juan II y su patrono, Santiago
- 34 Isabel de Portugal y su protectora, santa Isabel
- 35 Figuras sin identificar
- 36 Figura sin identificar
- 37 Santa Lucía
- 38 San Lorenzo
- 39 Figura de papa sin identificar
- 40 Santo profeta sin identificar
- 41 Santo Donigo de Guzmán
- 42 San Pedro Mártir
- 43 Profeta Isaías
- 44 Figura de papa sin identificar
- 45 San Esteban
- 46 Santa Bárbara
- 47 Figura sin identificar
- 48 Figuras de santas sin identificar



INTERVENCIÓN

ENTIDADES PROMOTORAS

Junta de Castilla y León
Fundación de Patrimonio de Castilla y León
Fundación Iberdrola
World Monuments Fund España
Diócesis de Burgos

INVERSIÓN

587.277,5 euros

DIRECCIÓN Y SEGUIMIENTO TÉCNICO

Dirección General de Patrimonio
y Bienes Culturales, Junta de Castilla y León
José Luis Cortés Herreros, Carlos Tejedor
Barrios, Teresa Barriga García, Pedro
Hombria Maté, Regina Cubria Flecha

**ASESORAMIENTO TÉCNICO DE MATERIAL
INORGÁNICO**

Josep David Jabaloyas

EMPRESA RESTAURADORA

Equipo 7

Dirección y coordinación de los trabajos

José Antonio Salazar López
Javier de Miguel Ortego

Equipo de restauración

Amaia Arresti Sánchez, Carolina Martínez
Pascual, Maite González Rodríguez, Iosune
Ostio Fernández, Sara Iglesias Martías,
Andrea Curiel Olondo, Elsa Pereda Sainz

ASESORAMIENTO HISTÓRICO

Joaquín Yarza Luaces

ANALÍTICA

Enrique Parra Crespo

DIBUJOS

Javier de Miguel Ortego

FOTOGRAFÍA DEL PROCESO DE RESTAURACIÓN

Equipo 7

EDICIÓN

Fundación Iberdrola

PRODUCCIÓN

Ediciones El Viso

DISEÑO

Subiela

FOTOGRAFÍAS

Barcelona, Jaume Blassi
Bremen, Jürgen Howaldt: p. 13
Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum: p. 36
Nueva York, The Metropolitan Museum
of Art, The Cloisters Collection: p. 11
Tucson, Arizona, Collection of The
University of Arizona museum of Art,
Gift of Samuel, H. Kress Foundation: p. 12
Equipo7: pp. 70-74

FOTOCOMPOSICIÓN Y FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN

Brizzolis

ENCUADERNACIÓN

Encuadernación Ramos

© Fundación Iberdrola
ISBN: 978-84-934989-4-8
ISBN (obra completa): 978-84-934989-6-2
Depósito legal: M-2165-2007

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN DE IBERDROLA

- I LA REJA DEL MONASTERIO DE GUADALUPE
- II EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE LA ENCINA
DE ARCENIEGA EN ÁLAVA
- III LA FUENTE DE LOS TRITONES Y DE LAS CONCHAS
EN EL PALACIO REAL DE MADRID
- IV EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL
- V LA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO
- VI EL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES DE TOLEDO
- VII EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ
- VIII EL SAGRARIO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA
- IX EL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO
- X LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO
- XI LA CAPILLA DE SAN BLAS DE LA CATEDRAL DE TOLEDO
- XII LA CASITA DEL PRÍNCIPE DE EL ESCORIAL
- XIII LA CARTUJA DE MIRAFLORES: LOS SEPULCROS, EL RETABLO Y LAS VIDRIERAS