

PROMOCIÓN Y CLIENTELA RELIGIOSA DURANTE EL S. XV EN LA CIUDAD DE ÁVILA

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia
Universidad de Granada

RESUMEN

En la génesis de una obra son varios los factores que intervienen: el ejecutivo, el económico y el intelectual. Es precisamente a este último al que dedicamos las próximas páginas, concretamente a la ascendencia de determinadas personalidades e instituciones religiosas sobre la configuración de las artes plásticas en la ciudad de Ávila durante el S. XV. Más allá de la mera financiación de los encargos, el papel del promotor abarca la elección de los artistas, el estilo y, sobre todo, el contenido iconográfico e ideológico que programa en función de su intencionalidad.

Palabras clave: promoción, clientela, encargo, artista.

SUMMARY

In the origin of a work of art, three different elements should be taken into account: the executive, the economical and the intellectual. We are going to devote our study to the last of them, and more precisely to the origin of some celebrities and religious institutions which pay special attention to art configuration in Ávila during the XVth century. Beyond the financing of works of art itself, the role of the promoter goes from the choice of the different artists, the style and, especially, the iconographic and ideological contents he plans depending on his aims.

Keywords: promotion, patronage, order, artist.

Un capítulo global como el que pretendemos analizar entraña siempre unos riesgos de simplificación del hecho en sí. Sin embargo, aunque no se pueden negar ciertas particularidades, existen unas directrices comunes determinadas por la clase a la que se pertenece. Son los clichés impuestos por la sociedad los que van a guiar el comportamiento ante la producción artística. Así, la acción de encargar una obra, ya sea arquitectónica, escultórica o pictórica, comportará una serie de intencionalidades que abarcan desde el prestigio social hasta aspectos relacionados con la funcionalidad de la propia obra dentro de un marco religioso o profano.

El estudio de las realizaciones artísticas desde la óptica de sus promotores no debe constituir un capítulo aparte, sino que es tal el grado de dependencia con respecto a quien es responsable de su origen –refiriéndome al aspecto intelectual y no material–, que no se puede abordar ni comprender el significado y evolución de las manifestaciones artísticas si no es al calor de sus creadores y del propio transcurso histórico y social. Es por este motivo que, considerando la escasa atención prestada a este apartado dentro de las artes plásticas en Ávila, nos hemos decidido a presentar el tema desde el punto de vista de quienes tuvieron la iniciativa, llámense promotores, comitentes o patronos¹ porque, en definitiva, las obras son manifestaciones visuales de una determinada creencia o idea que explica tanto la forma como el contenido de las producciones.

La imposibilidad de abordar la situación de todos y cada uno de los colectivos que demandaron obras de arte en un artículo de extensión limitada nos aconseja centrarnos, en esta ocasión, en uno de ellos, el religioso.

Es una obviedad que el centro neurálgico de la actividad artística de una ciudad en el periodo gótico está en su catedral. No podía ser de otra manera en Ávila, donde, dada la antigüedad de su condición episcopal, se construyó una catedral cuyo origen se remonta a la época románica, aunque de esa etapa solamente conservamos en la actualidad mínimos vestigios reaprovechados en la fábrica que se construyó posteriormente². Durante la época gótica, la catedral se convertirá en el foco principal de la actividad artística, al tiempo que actuará

¹ Sobre la definición de estos términos existe una amplia bibliografía, entre la que cabe destacar el clásico de GOMBRICH, E. H. *Norma y Forma*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, o los distintos trabajos presentados en el congreso *Patrones, promotores, mecenas y clientes*, Actas del VII Congreso del CEHA. Murcia: Universidad, 1992, aparte de la multitud de estudios referentes a áreas locales y personajes concretos, como es el caso del siguiente: ALONSO, B.; CARLOS, M.^aC. de; PEREDA, F. *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid: Universidad, 2005.

² GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. «La catedral de Ávila». En: *Sacras Moles. Las catedrales de Castilla y León*, t. 2. Valladolid: [s. n.] 1996, p. 15-23; GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L.; NAVASCUÉS PALACIO, P. «La catedral». En: *Testigos* catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre*. Valladolid: Fundación «Las Edades del Hombre», [2004], p. 554-581.

como centro receptor y difusor de artistas y estilos entre la clientela religiosa, pero también entre los miembros de los más importantes linajes.

La catedral de Ávila fue la puerta de entrada a la ciudad de grandes artistas como Juan Guas. Su llegada vino determinada por el encargo del cabildo de trasladar la portada occidental del templo al costado norte, labrando una nueva en su lugar. Sus trabajos no quedarían ahí, sino que se convertirá en el más importante y prestigioso escultor de sepulcros, creando una escuela cuya estela se dejará sentir, no sólo en otros edificios de la ciudad y provincia, sino en zonas geográficas cercanas. Durante el S. XV el recinto catedralicio se convierte en un centro de atracción artística; el grueso de la fábrica estaba prácticamente terminado y es entonces cuando se emprenden las obras de acondicionamiento litúrgico mediante retablos y pinturas murales al servicio del culto divino, la devoción privada y el desarrollo de las celebraciones religiosas.

Como iglesia mayor será el asentamiento funerario más prodigado entre los principales cargos del ámbito eclesiástico y algunos laicos de los grandes linajes³. Dos son los sepulcros monumentales del S. XV pertenecientes a religiosos conservados en la catedral: el correspondiente al deán Alonso de Valderrábano en la capilla de San Ildefonso y el sepulcro del arcediano don Nuño González del Águila en la capilla de San Pedro. Los dos se pueden encuadrar en la órbita estilística de Guas y, teniendo en cuenta la calidad técnica del segundo, se le puede adscribir, incluso, directamente al maestro.

El deán Alonso de Valderrábano centra su patronato en la capilla de San Ildefonso situada en el lado sur, junto al crucero de la catedral. La propia advocación determina una vinculación con Toledo, de donde era patrón el santo citado. Efectivamente, el sepulcro del S. XIV ubicado en el muro sur de la capilla, perteneciente al obispo toledano don Alonso II, nos permite casi asegurar que el espacio ya tenía una funcionalidad funeraria antes de que la capilla le fuera otorgada a don Alonso de Valderrábano –conocido con el apelativo del «deán gordo»⁴–, para enterramiento suyo y de su familia⁵. De hecho, una de las condiciones que se le exigen en la escritura de cesión es el respeto de los enterramientos anteriores, dato que ratifica el carácter funerario del espacio.

³ CABALLERO ESCAMILLA, S. *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2006.

⁴ Así es citado en la documentación debido a los numerosos dones y beneficios que otorgó a la catedral.

⁵ Se puede consultar en RUIZ AYÚCAR, E. *Sepulcros artísticos de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1985, p. 252.

Aparte de la advocación, los mismos sepulcros mantienen una vinculación con el foco escultórico toledano. El primero de ellos, perteneciente al obispo don Alonso II y al siglo XIV (Fig. 1), presenta una conexión estilística con el taller toledano de Ferrand González y, por otro lado, las obras que surgen de la iniciativa de don Alonso de Valderrábano son una muestra de la actividad de Juan Guas y su taller como escultores de sepulcros, inaugurando una nueva modalidad que dará importantes frutos a lo largo del S. XV e, incluso, durante el S. XVI. El monumento funerario del deán presenta una comunidad estilística y tipológica con el de su hijo don Pedro González de Valderrábano, obra atribuida al maestro Guas⁶, aunque, a excepción del yacente, no podemos decir lo mismo desde el punto de vista técnico y cronológico, claramente inferior y posterior tal y como denuncia la documentación, como veremos. No obstante, y teniendo en cuenta el procedimiento artístico de esos años, la plantilla sigue las originadas por el maestro, aunque la ejecución material se llevara a cabo por discípulos, como ocurrió en la catedral de Segovia. Así lo puso de manifiesto A. Hernández basándose en documentación del año 1486: «[...] se ocupó en dar forma a las imágenes y tableros de las portadas, pero no consta que cincelara una sola escultura,



Fig. 1. Ávila. Catedral. Capilla de San Ildefonso. Sepulcro de Alonso II.

⁶ Un recorrido por la historiografía que ha tratado el tema en: RUIZ AYÚCAR, E. *Sepulcros...*, op. cit. MARTÍNEZ FRÍAS, J. M.ª. *La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila*. Ávila: [s. n.], 1998; FRANCO MATA, Á. *Escultura gótica en Ávila*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2004. Véanse también los comentarios al respecto en CABALLERO ESCAMILLA, S. *La escultura gótica...*, op. cit.

todas se deben al imaginero Sebastián»⁷. Este aspecto demuestra la proyección del arte de Guas en generaciones que no correspondían a la suya.

El sepulcro del «deán gordo» se halla empotrado en el pilar que separa la capilla de la adyacente (Fig. 2), aunque esta disposición no corresponde a su ubicación original, tal y como se desprende de la información aportada por el siguiente documento:

Sobre el traslado del bulto del deán gordo: «Este día [viernes cinco de diciembre de 1522] mandaron los dichos señores [deán y cabildo] que tras-pase el bulto del deán gordo de la parte donde está al altar [...]»⁸.



Fig. 2. Ávila. Catedral. Capilla de San Ildefonso. Sepulchro del deán Alonso González de Valderrábano.

Debido al gran número de bultos funerarios dispersos por el interior del edificio, el cabildo prohibió el enterramiento en sepulcros de carácter exento, ordenando «[...] que todas las sepulturas sean en tierra llana et eguales del

⁷ HERNÁNDEZ, A. «Juan Guas maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XIII (1945-46), p. 94. Citado por MARTÍNEZ FRÍAS, J. M.^a. *La huella de Juan Guas...*, op. cit., p. 23.

⁸ Archivo de la Catedral de Ávila. *Actas capitulares*, 1522-23.

pavimento o suelo»⁹. El estorbo que ocasionaban para el adecuado funcionamiento del culto provocó la solución radical de arrimarlos al muro, motivo de la destrucción de muchos de ellos. Fue el caso del monumento que analizamos. Probablemente ocupó el centro de la capilla desde donde fue trasladado a su ubicación actual. De hecho, el arco conopial que lo alberga y la lápida de pizarra del frente corresponden a los primeros años del S. XVI. Aunque sigue la tipología al uso en la centuria anterior, la rigidez y desnaturalización de los motivos figurados anuncian cambios. Es evidente la diferencia de calidad técnica entre el yacente y el resto de la obra. Mientras la imagen del deán está realizada en alabastro con un virtuosismo logrado a la hora de resolver los pliegues, el frente, ocupado por el escudo del linaje entre dos salvajes¹⁰, anuncia un menor dominio del oficio (Fig. 3). Por tanto, el método de trabajo adoptado se ajustaría al practicado en otros casos: Juan Guas realizaría los proyectos, interviniendo personalmente en algunos,



Fig. 3. Ávila. Catedral. Capilla de San Ildefonso. Sepulcro del deán Alonso González de Valderrábano: frente.

⁹ Las prohibiciones sobre el carácter exento de los monumentos se encuentran ya en las constituciones sinodales del obispo don Diego de las Roelas, redactadas en 1384. Pero la insistencia sobre este mismo punto en el sínodo del obispo don Alonso de Fonseca en 1481 demuestra el incumplimiento del mismo, como así fue hasta que en el S. XVI el cabildo optó por arrimar los enterramientos a los muros. Vid. CABALLERO ESCAMILLA, S. *La escultura gótica funeraria...*, op. cit.

¹⁰ IBÍDEM. Para conocer más datos sobre el simbolismo del salvaje en los contextos funerarios.

mientras que en otros los talleres trabajarían a partir de las plantillas o muestras dejadas por el maestro. De ahí que muchas obras conserven cierto aire de parentesco pero con evidentes diferencias de calidad. Del proyecto ejecutado por Guas únicamente conservamos el yacente. La orden de trasladarlo al muro trajo consigo la desintegración del sepulcro original, presumiblemente exento, siendo necesarias unas obras de adaptación para encajarlo en la parte donde se disponía el altar. La cronología que nos da a conocer el documento es la de 1522, momento en el que debemos fechar tanto el arco conopial como el frente de pizarra. A pesar de la cronología avanzada, sigue en materiales e iconografía el modelo del sepulcro de su hijo don Pedro, lo que demuestra la proyección del arte de Juan Guas incluso en la centuria siguiente.

El difunto responde a la concepción de la muerte como sueño eterno. Porta un libro cuyo simbolismo ya está definido en la Biblia. Era el lugar donde constaban las obras positivas y negativas del finado. Dependiendo del peso de unas u otras se podía alcanzar la Salvación o no. Teniendo en cuenta el contexto funerario en el que se ubica, puede tratarse de una alusión al juicio individual. Por otro lado, la elección de la heráldica entre dos salvajes tenantes copia una fórmula inaugurada en el S. XV en respuesta al casi obsesivo deseo de perpetuación del recuerdo y exaltación del linaje, convirtiéndose, de este modo, en dueños y responsables de su fama póstuma.

El arcediano don Nuño González del Águila pertenecía a una de las principales familias de la ciudad. Dispuso de capilla propia situada junto al crucero norte de la catedral, justo frente a la capilla de San Ildefonso. Su patronato no sólo se dirigió hacia el sepulcro sino que se materializó también en un retablo devuelto hoy a su espacio primigenio, después de haber permanecido durante años en las dependencias del museo catedralicio. Aunque el destino los separó un tiempo, el verdadero significado y alcance de ambos sólo es comprensible si se analizan bajo la óptica de un proyecto global concebido.

El sepulcro del arcediano sigue de cerca la tipología inaugurada por Guas y su taller. Empotrado en el muro bajo un arco conopial, el yacente se halla caracterizado con la vestimenta propia de su dignidad religiosa y sostiene un libro en sus manos, como en el caso anterior (Fig. 4). Sin embargo, a sus pies no encontramos un perro sino un paje en disposición de leer un libro. Ya hemos aludido a su simbolismo funerario, en este caso más claro por estar figurado doblemente en las manos del difunto, pero también del paje que lo acompaña. La alusión al poder salvífico de la oración

asociado a la lectura religiosa queda, a su vez, implícito. Una vez más, el frente está formado por una losa de pizarra negra, material de procedencia toledana en el que trabajó Juan Guas:

Yo, Johan Guas, digo que por cuanto estoy concertado con Sancho del Águila de le dar tres piedras negras de las de Toledo asentadas, labradas de sus escudos y armas y con sus rótulos de letras a la redonda en que diga la memoria de los que están debajo sepultados, que doy mi fe de las poner allí en San Francisco en la capilla de Santa María de la Piedad [...] -1488-¹¹.



Fig. 4. Ávila. Capilla de San Pedro. Sepulcro del arcediano Nuño González del Águila.

¹¹ «San Jerónimo». Archivo Histórico Nacional. *Clero*. Legajo 528. Citado por RUIZ-AYÚCAR, E. *Sepulcros...*, op. cit., p. 285.

La profusión de la decoración heráldica en el remate del arco sepulcral y en el frente, acompañado en este último caso de los tradicionales salvajes, obedece a la práctica habitual señalada de propagar la identidad del finado y el linaje al que se pertenece para evitar el olvido social. Pero la capilla también se componía de un retablo situado en el muro oeste, tal y como indican las hornacinas para las especies sagradas aún conservadas. Desde el punto de vista estilístico el retablo se halla en consonancia con el estilo propagado por García del Barco en Ávila y provincia y Fernando Gallego en el área salmantina. Sin embargo, este parentesco nos habla más de una comunidad estilística que de autor. La fuerte impronta de los dos artistas citados provocó que un gran número de discípulos siguieran sus pasos, demostrando cierta afinidad estilística en el conjunto pero con diferencias en los detalles. No obstante, es el análisis iconográfico, y no el meramente formal, el que nos proporcionará más datos sobre la personalidad que se encuentra tras su origen.

Como corresponde a la advocación de la capilla, el retablo está consagrado a la figura de san Pedro (Fig. 5). La tabla central presenta al primero de los apóstoles como Papa, revestido de las oportunas vestimentas litúrgicas y distinguido con su atributo habitual, las llaves, como aquel que tiene la facultad de atar y desatar. Siguiendo la fórmula al uso aparece flanqueado por cardenales, cuyo número varía en función del espacio disponible. En este caso se ha

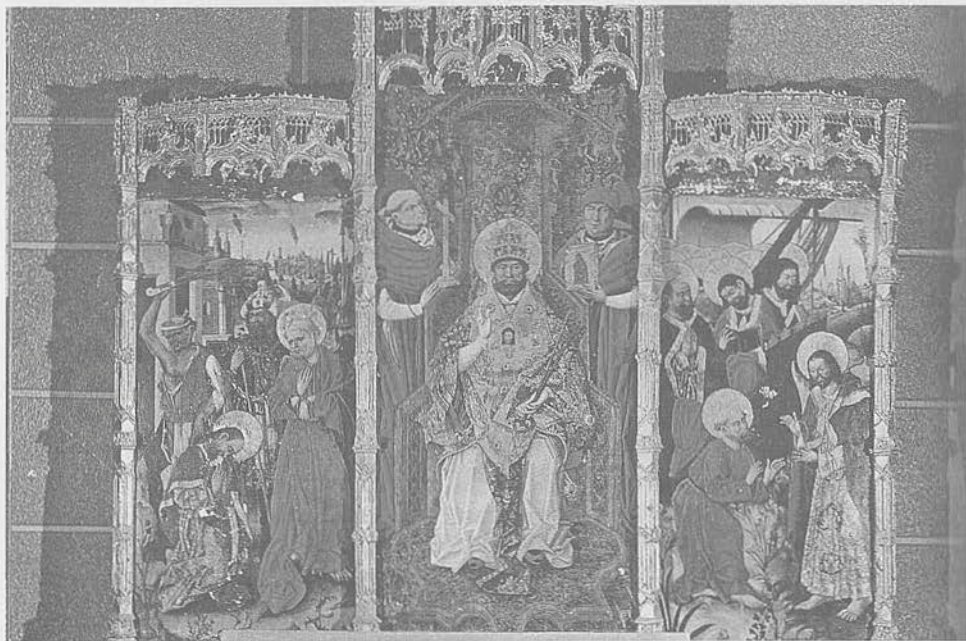


Fig. 5. Ávila. Capilla de San Pedro. Retablo de San Pedro. Círculo del Maestro de Ávila.

reducido a dos; sin embargo la forma de representarlos hace que la atención del espectador se centre inmediatamente en el situado a nuestra derecha (Fig. 6). A pesar de mostrar el capelo cardenalicio colgado a su espalda porta un bonete propio de arcediano y mira de frente, directamente al fiel, por lo que, teniendo en cuenta la tónica habitual, puede ser identificado con el donante-mentor don Nuño González del Águila, presentándose de este modo como un retrato implícito bajo la apariencia visible de un integrante directo de la misma escena¹². Siguiendo el modelo de los Países Bajos, el donante ocupa el mismo espacio que los personajes sagrados, sin ofrecer diferencias de tamaño según su jerarquía. La particularidad de los rasgos nos informa de que probablemente nos encontremos ante un retrato individualizado del arcediano



Fig. 6. Ávila. Capilla de San Pedro. Retablo de San Pedro. Detalle. Círculo del Maestro de Ávila.

¹² Sobre los retratos implícitos y explícitos: MARTENS, D. «Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Âge: l'exemple du Maître de la Légende de Sainte Catherine (alias Piérot de la Pasture ?)». *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Bijlage, Jaarboek*, [1998], p. 9-67.

con cierto parecido al yacente. No se ha buscado únicamente su identificación mediante las vestimentas propias de su cargo, sino que se ha intentado una aproximación física. Don Nuño es presentado así como una figura de eternidad ante quien tiene la facultad de atar y desatar y a quien se dirigen habitualmente los fieles debido a su poder para librar del infierno a personas condenadas, tal y como lo recoge *La Leyenda Dorada* en el capítulo correspondiente de su vida¹³. El cardenal del lado opuesto sostiene una cruz y, dada su implicación ideológica con la temática expuesta en el retablo, como veremos, quizás convenga identificarle con san Jerónimo. Es el santo intelectual por excelencia gracias a su traducción de la *Vulgata*, siendo elegido a menudo por las autoridades eclesiásticas como santo patrón en sus capillas funerarias, como ocurre en la Piedad Desplá de la catedral de Barcelona¹⁴.

En la tabla de la izquierda, san Pedro se arrodilla ante Cristo revestido de ropas litúrgicas como prefiguración de la misión eclesiástica de Pedro, mientras el resto de los apóstoles aparecen en una barca al fondo de la composición. La escena representa el acontecimiento narrado en el evangelio de san Juan (Jn. 21, 1-14) correspondiente a la «pesca milagrosa» en el lago Tiberiades. El protagonismo de san Pedro destaca sobre los demás apóstoles puesto que, tras la pesca, realiza una triple confesión de amor supremo como reparación de las tres negaciones. Cristo reafirma su posición sobre el resto de los apóstoles constituyéndole así como máxima autoridad de su Iglesia: «Simón, hijo de Juan, ¿me amas más que estos? Él le dijo: «Sí, Señor, tú sabes que te amo». Le dijo: «¡Apacienta mis corderos!»» (Jn. 21, 15-16). Esos corderos hacen alusión a la humanidad entera. Pedro queda así como supremo pastor de la cristiandad. La lectura eclesiológica de este pasaje estaría plenamente vinculada a la tabla principal del retablo. La pesca milagrosa se ha entendido como una alusión a la Iglesia –barca– que, mediante las redes –predicación del evangelio– de sus «pescadores» –apóstoles–, atrapa un gran número de peces –fieles–¹⁵.

Pero el mensaje iconográfico continúa en la tabla de la derecha dedicada al martirio de los dos fundadores de la Iglesia universal: la muerte de san Pablo en presencia de san Pedro, también maniatado. En *La Leyenda Dorada* se cuenta cómo san Jerónimo –representado en la tabla central– y la mayoría de los santos están de acuerdo en afirmar que los dos apóstoles Pedro y Pablo

¹³ Incluye la historia de un monje de vida disoluta que murió de repente y a quien san Pedro libró de la condena eterna: «Entonces san Pedro, mostrando a los demonios la llave que tenía en una de sus manos, los obligó a huir de allí [...]». VORÁGINE, S. de la. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 435.

¹⁴ MOLINA, J. *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia: Universidad, 1999.

¹⁵ *La Santa Biblia*. Madrid: Ed. Paulinas, 1977, p. 1271. Comentarios a pie de página.

sufrieron su martirio el mismo día y ante el mismo tirano, Nerón¹⁶. Aunque el escenario concreto no fue el mismo, sí el marco urbano, Roma. En un original ejercicio de síntesis se ha intentado aludir al martirio de los dos ante Nerón: el momento en el que san Pablo es decapitado bajo la mirada de san Pedro que, con las manos atadas y una multitud de soldados tras él, espera su inevitable destino. Junto a él aparece un personaje con un exótico gorro, Nerón. El proyecto iconográfico vendría a ensalzar la figura de Pedro como Jefe Supremo de la Cristiandad. Se completaba con un banco actualmente desmontado y conservado en el Museo Diocesano. Las dos escenas que lo componían son la Anunciación y la Epifanía¹⁷, dos pasajes con un claro simbolismo funerario y eucarístico, elegidos con frecuencia como temas decorativos de los sepulcros. La Anunciación como preludio de la Redención y la Epifanía con un desarrollo temático similar al que presenta al difunto subordinado ante los personajes sagrados. Al igual que los Reyes –representantes de la Iglesia universal– llevan presentes, el difunto debe mostrar los dones de su alma¹⁸. El significado eucarístico de estos dos pasajes según la literatura litúrgica coetánea¹⁹ refuerza, una vez más, el simbolismo eclesiástico del conjunto a tono con la función desempeñada en vida por el donante.

El carácter flamenquizado de la pintura, así como la elección de Juan Guas como ejecutor de su sepulcro, nos informa de los gustos artísticos del arcediano, acordes con la estética nórdica. Por otro lado, la elección de los temas y los juegos simbólicos establecidos en relación con el carácter, la personalidad del promotor y el propio contexto sugieren su formación intelectual, reforzada también por la presencia de san Jerónimo. El retablo es, en definitiva, un eslabón del mensaje de salvación que don Nuño estableció en el conjunto integrador de su capilla. Retablo, sepulcro y ornamentos litúrgicos constituyeron las vías esenciales para acceder al Más Allá, todo ello en el marco de las celebraciones religiosas dispuestas para tal fin y bajo la protección de san Pedro, el príncipe de los apóstoles, con el que coincidía en el oficio religioso sin olvidar su significación en relación con los contextos funerarios.

¹⁶ VORÁGINE, S. de la. *La Leyenda...*, op. cit., p. 356.

¹⁷ Así lo explica Manuel GÓMEZ-MORENO en el *Catálogo Monumental de Ávila*. 2.ª ed. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2003, p. 114. (Láminas I: Láminas 150 y 151).

¹⁸ ALCOY, R. «Acerca de algunas epifanías extemporáneas: la llegada al otro mundo y la iconografía de los Reyes Magos». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVII (1987), p. 39-65.

¹⁹ La Virgen de la Anunciación es considerada como el primer receptáculo que albergó en su seno el Cuerpo de Cristo. Así lo manifiesta Durandus en su *Rationale Divinorum Officiorum* del S. XIII. LANE, B. G. *The Altar and the Altarpiece. Sacramental themes in early netherlandish painting*. Nueva York: Harper&Row, 1984, p. 27. Por su parte, la Epifanía fue relacionada con el Ofertorio de la Misa. *Ibidem*, p. 64. Los dones entregados por los Magos al Niño eran equiparados con el Pan y el Vino, lo que explica el carácter litúrgico de los presentes en las manos de los Reyes, cálices, patenas o ciborios.



Fig. 7. Ávila. Museo Diocesano. Grisalla de Santa Ana. Sansón Florentino (h. 1470).

Un canónigo debió de ser también el promotor de una pintura conservada en el museo catedralicio, la grisalla con el tema de la santa Ana Triple (Fig. 7). La importancia de esta obra radica no sólo en el hecho de ser uno de los pocos ejemplos del arte de Sansón Florentino²⁰, cuya producción ha desaparecido en gran parte, sino en la orientación artística de este canónigo, que optó por un artista de origen italiano para la ejecución de la pintura que iba a presidir el altar de su capilla funeraria. Aunque Sansón Florentino había trabajado con su hermano Dello Delli en el retablo de la catedral vieja de Salamanca, principal exponente del Gótico

²⁰ La mayor parte de la documentación relativa a este artista, en la que se hace alusión a algunas de sus obras, se puede consultar en SILVA MAROTO, P. «Nuevos datos para la biografía de Sansón Florentino». *Archivo Español de Arte*, 44 (1971), p. 155-163.

Internacional hispano con acusadas huellas italianas en las soluciones perspectivísticas y en los fondos arquitectónicos, su arte se adaptaría al gusto de la clientela abulense, más afín a la corriente flamenca. A pesar de ello, la Santa Ana Triple acusa cierto aire de parentesco con las vírgenes italianas. La presencia del donante orando y pidiendo intercesión a santa Ana –abogada de la buena muerte–, entre las figuras de santa Catalina y san Cristóbal –advocación frecuente de las capillas funerarias en el caso de la primera y protector de la muerte súbita en el caso del segundo²¹–, marcaría el tono funerario de la pintura (Fig. 8). Pero se adivina además una segunda intencionalidad subyacente. A pesar de componerse



Fig. 8.- Ávila. Museo Diocesano. Grisalla de Santa Ana. Sansón Florentino. H. 1470.

²¹ El marqués de Santillana le dedicó un soneto en el que pide ayuda a san Cristóbal en el tránsito y el «doloroso morir». MORRÁS RUIZ-FALCÓ, M. «Mors bifons: las élites ante la muerte en la poesía cortesana del cuatrocientos castellano». En: *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Pamplona: EUNSA, 2002, p. 170. Se trata del soneto XXXVIII.

de una única tabla, la obra se ha concebido a manera de un retablo del que la parte inferior, dividida en pequeños recuadros, constituye su banco. Únicamente se han conservado dos escenas del mismo junto al escudo del donante —no identificado hasta el momento²²—, que incide en la idea de fama eterna. Los episodios representados corresponden al «Anuncio a san Joaquín» y el «Abrazo ante la Puerta Dorada». Unido a la Santa Ana Triple de la tabla central hacen alusión a la concepción inmaculada de la Virgen y su descendencia²³. En un momento en el que el misterio de la Inmaculada Concepción era un asunto discutido en el seno de la Iglesia²⁴, la dedicación de un retablo a un tema aún no definido iconográficamente sería una prueba del apoyo y de la intencionalidad propagandística de la persona que ha tomado la iniciativa, el canónigo donante.

Continuando esta singular senda del patrocinio artístico, abrimos un capítulo del encargo colectivo protagonizado por el cabildo de la catedral en la decoración pictórica del claustro. No hemos conservado resto material alguno pero sí documental. A partir de las noticias aportadas por las actas capitulares fueron varios los maestros ocupados en la decoración del mismo: Sansón Florentino, García del Barco, fray Pedro de Salamanca..., nombres que resuenan como los principales artistas representantes de la pintura hispana en el área abulense y salmantina del S. XV²⁵. De hecho, teniendo en cuenta las fechas en las que se ocuparon de este proyecto, debió de suponer un trampolín para un gran número de posteriores encargos en la ciudad y provincia. Una muestra más de la importancia de una catedral como difusora de maestros y estilos entre el resto de las capas sociales que acudían a esos mismos artistas por razones de prestigio social.

Pero la principal obra, no sólo por su alcance artístico sino por su propio destino, es sin duda el retablo mayor de la catedral (Fig. 9). Debemos considerarlo como una empresa de carácter colectivo desde el punto de vista del

²² Agradezco a Elena Fernández del Cerro, de la Asociación de Heráldica Española, la ayuda prestada en el análisis del escudo.

²³ TRENS, M. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1946, p. 120.

²⁴ Aunque tuvo un reconocimiento oficial de la Iglesia en el Concilio de Basilea del año 1439, la Iglesia de Roma no reconocerá el dogma hasta 1854, como lo demuestra la división establecida en el seno mismo de la Iglesia entre sus defensores y detractores, entre los que se encontraban franciscanos y dominicos. Vid. MOLINA I FIGUERAS, J. «La Virgen de los *consellers*. Metáfora mariana e imagen del poder». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVII (1999), p. 128.

²⁵ Son varios los autores que han dado a conocer documentación relativa a los artistas que intervinieron en la catedral durante el S. XV. Entre ellos destaco a los siguientes: BLASCO GÉNOVA, R. «Pintores de la catedral de Ávila a fines del S. XV». *Revista Eclesiástica*, III (1931), p. 663-677; SILVA MAROTO, P. «Nuevos datos para la biografía...», op. cit.

patrimonio pero también en la ejecución del mismo, llevada a cabo por tres maestros documentados. Aunque se trata sin duda de una obra que respondía a las necesidades comunes del cabildo, se encontraba a su cabeza el obispo que ocupaba la sede en ese momento, don Alonso Carrillo de Albornoz. Que no debemos considerarlo un encargo personal del mismo es obvio, pero la elección del artista, probablemente, haya que ponerla en relación con su particular iniciativa²⁶.

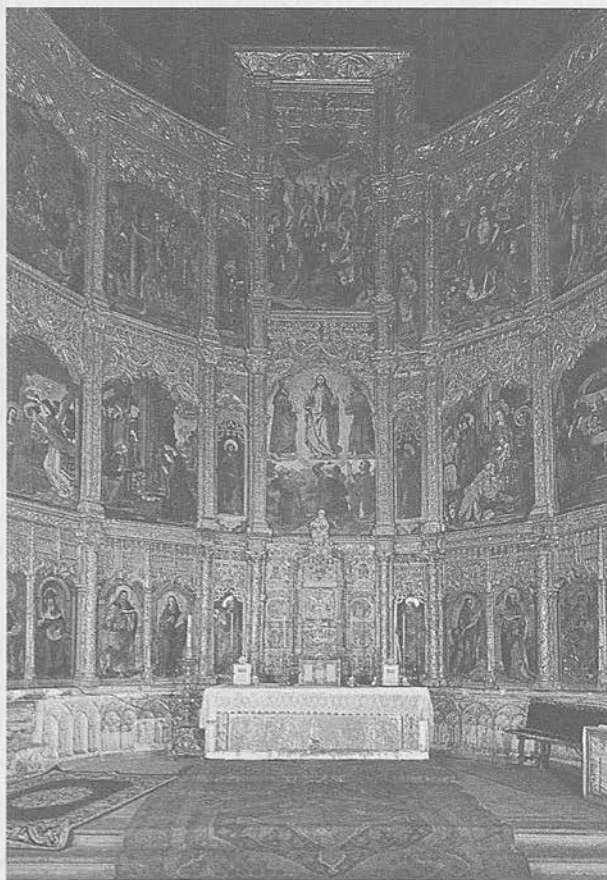


Fig. 9. Ávila. Catedral. Retablo Mayor. Pedro Berruguete; Santa Cruz y Juan de Borgoña. Comenzado en 1499.

²⁶ El anterior obispo, Francisco de la Fuente, autorizó la construcción de la librería capítular a cargo de Martín de Solórzano en 1495. Sin embargo, para las fechas en que se ejecutó el retablo de la catedral, ya llevaba varios años muerto, lo que nos lleva a pensar en don Alonso Carrillo de Albornoz como probable responsable del encargo. Otros autores, como Pilar Silva, otorgan esta responsabilidad a Francisco de la Fuente: «Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila». *Anales de la Historia del Arte*, 1, (1989), p. 114.

Según consta en la documentación, el retablo fue comenzado por Pedro Berruguete en 1499, una fecha en la que ya habría finalizado sus trabajos en Santo Tomás de Ávila, siendo obispo don Alonso Carrillo de Albornoz desde que obtuvo el título en 1497. El interés demostrado por las artes se pone de manifiesto, entre otras cosas, en la relación que mantuvo con el escultor Vasco de la Zarza²⁷ o en las reformas arquitectónicas llevadas a cabo en el templo catedralicio destinadas a mejorar las condiciones lumínicas y espaciales para el más adecuado desarrollo de las actividades litúrgicas²⁸. Sobrino del arzobispo de Toledo don Alonso II Carrillo de Acuña, había ocupado el cargo de canónigo en la catedral de esa ciudad antes de recibir la dignidad episcopal en Ávila. A pesar de dedicar los últimos años de su vida a los trabajos abulenses, Berruguete tenía su residencia fija en Toledo, donde dispuso de una casa alquilada desde 1488 hasta 1501. En Toledo había dejado muestras de su buen hacer en el claustro de la catedral²⁹, cuyos resultados fueron conocidos por el obispo Albornoz. La fama adquirida en la ciudad del Tajo, unida a la brillante intervención en la iglesia dominica de Santo Tomás bajo las órdenes del inquisidor general fray Tomás de Torquemada, le procuró un renombre en la capital abulense que le hizo sin duda merecedor del encargo del retablo mayor de su catedral. El prestigio alcanzado por el convento de Santo Tomás lo prueba el hecho de que fuera un referente tenido en cuenta a la hora de emprender obras constructivas en importantes edificios de la época, como la librería capitular en la catedral de Ávila o la catedral de Coria a finales del S. XV³⁰. En el contrato redactado para tal fin entre el cabildo abulense y el arquitecto Martín de Solórzano se hace constar la siguiente indicación:

[...] por la pte de fuera sea toda de su sillería de piedra berroqueña como la iglesia del señor Santo Thomás, todo muy bien obrado [...] ençima de las represas donde han de comenzar los jarjamentos un letrero de la forma del de Santo Tomás³¹.

Fue concluida en 1499 siendo ya obispo de la sede don Alonso Carrillo de Albornoz y en el mismo año en que se comenzó la obra pictórica del retablo. Por tanto, en la elección de Pedro Berruguete como artífice de una de las empresas de

²⁷ RUIZ-AYÚCAR, M.ª J. *Vasco de la Zarza y su Escuela*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1998.

²⁸ ÍDEM. «Los obispos y el Arte». *Cuadernos Abulenses*, 28 (1999), p. 97-126

²⁹ MARIAS, F.; PEREDA, F. «Pedro Berruguete en Toledo ¿éxito o fracaso de un pintor?». En: *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno* (Palencia 24, 25 y 26 de abril de 2003). Palencia: Diputación, 2004, p. 151-168.

³⁰ Para la librería de la catedral de Ávila ver CARRERO SANTAMARÍA, E. «Las oficinas capitulares de la catedral de Ávila». *Cuadernos Abulenses*, 28 (1999), en concreto, p. 151-156; MARTÍNEZ FRÍAS, J. M.ª. «Contribución al estudio de la obra de Martín Ruíz de Solórzano en Ávila». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXIX (2002), p. 197-271; SÁNCHEZ LOMBA, F. «Martín de Solórzano, la influencia de Santo Tomás de Ávila en los proyectos constructivos de la catedral de Coria». *Norba Arte*, III (1982), p. 63-71.

³¹ «Libro de las Actas Capitulares de la catedral de Ávila de 1494 a 1512». Archivo Histórico Nacional, código 451-b, fol. 9.

mayor importancia en la catedral, como es el retablo de su altar mayor, pesó no sólo la estima hacia su arte sino su prestigio como pintor de importantes personalidades e instituciones, como la reina Isabel la Católica o fray Tomás de Torquemada, al frente de la Inquisición, entre otros.

Como ya documentó en su momento don Manuel Gómez-Moreno, el palentino recibió una cantidad económica para la realización del retablo, falleciendo cuatro años después y dejándolo, por tanto, inacabado³². No obstante, el proyecto del genial pintor sería respetado por sus sucesores, lo que explica la armonía del conjunto a pesar de ser el resultado de la intervención de, al menos, tres manos distintas. Sabemos, por otros casos, cuál era el sistema habitual de trabajo, basado en una muestra original realizada por el maestro contratante pero, en la mayor parte de los casos, confiando su ejecución al taller³³. Berruguete llegó a realizar el banco y dos tablas principales: la «Oración en el Huerto» y la «Flagelación». El resto se debió a la intervención consecutiva de Santa Cruz y Borgoña que se limitaron a seguir el esquema original presentado por Berruguete, ofreciendo novedades en la composición y estilo pero sin desentonar con lo ya ejecutado:

Obligación del retablo. En el coro de la yglia de Ávila veynte e tres días de março de mill e quinientos e ocho se obligó Ju^o de Borgoña pintor, vecino de Toledo de pintar çinco tableros q faltan del retablo principal co las estorias q están puestas en la muestra [...]³⁴.

A pesar de haber materializado tan sólo una parte del mismo, él fue el ejecutor del proyecto, respetado, al parecer, en todos sus detalles por los continuadores de la empresa, lo que le llevó a ser considerado como el autor del retablo a pesar de que aún estaba inacabado, según demuestra un documento del año 1506:

Jn. Antón, v.^o de Medina de Paredes, en nombre de la muger e hijos e herederos de Berruguete, cuyo poder auya, otorgó que era contento e pagado de la iglesia de Ávila [...] de hose mill e setenta (sic) e çinquenta mrs., que ouo de auer el dho. Berruguete del retablo que fiso³⁵.

³² GÓMEZ-MORENO, M. *Catálogo Monumental...*, op. cit., p. 114.

³³ Antes de que Nicolás Florentino firmara el contrato con el cabildo salmantino para la realización del retablo mayor de la catedral debió presentar una «muestra» para que el proyecto fuera aceptado: «Para que vos, Nicolás Pintor, pintedes el cuerpo de la bóveda desde arriba hasta abaxo por encima del retablo que agora nuevamente está puesto [...] segund las muestras e estorias que vos mostrastes debuxadas en un pergamino». Citado en PANERA CUEVAS, F. J. «El retablo y las pinturas murales de la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca». En: *La Restauración del Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*. Valladolid: Fundación Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2003, p. 55-239.

³⁴ Archivo Histórico Nacional. Códice 448 B, fol. 119 v.

³⁵ Transcrito en GÓMEZ-MORENO, M. *Catálogo Monumental...*, op. cit., p. 114.

Efectivamente, la muerte le sobrevino en 1503 siendo sustituido por Santa Cruz quien estuvo al frente de la obra hasta 1508, finalizando la «Cru-cifixión» inacabada por Pedro Berruguete, ocupándose también de la «Ado-ración de los Reyes» y la «Resurrección». Tal y como dio a conocer Ceán Bermúdez en 1800³⁶, un tercer y definitivo maestro culminaría la obra en 1512, Juan de Borgoña:

[...] en el coro de la yglia de Ávyla, veynte e tres días de março de myll e quinientos e ocho, se obligó Juan de Borgoña, pintor vecino de Toledo, de pyntar çinco tableros que faltan del retablo principal de la dicha yglia con las estorias que están puestas en la muestra, las quales dichas pieças se obligó de las dar acabadas en perfección todos los tableros que Berruguete pintor e Sant Crus que Dios aya pintaron e de los dar en perfección limpios e muy bien acaba-dos [...] le han de dar por cada tablero XVU de los dichos çinco tableros nuevos que ha de faser e por los otros reparos que en los otros tableros asý de los de Berruguete como de San-ta Crus [...]»³⁷.

A su mano se deben, pues, la «Anunciación», el «Nacimiento», la «Pre-sentación en el Templo», la «Bajada al Limbo», la «Transfiguración», así como las entrecalles, citadas en los textos como «entrepieças». Pero, a juz-gar por la valiosa información aportada en el documento anterior, intervino también sobre los tableros acabados por sus antecesores en el cargo, siguiendo en todo momento la muestra dejada por Berruguete. No sabemos el grado de intervención en las tablas precedentes pero ayuda a explicar el carácter unitario conscientemente buscado. Una vez más, la elección de un maestro de gran trascendencia en la ciudad del Tajo, sustituto, además, de Pedro Berruguete en los trabajos de la catedral, nos informa de la perso-nalidad responsable en última instancia del encargo, el obispo don Alonso Carrillo de Albornoz, cuyos vínculos con Toledo no se romperían ni en vida ni después de muerto, ya que la catedral de esta ciudad acabó siendo su morada eterna. Aunque no podemos considerar el retablo como un encar-go de carácter privado, sino producto de una demanda colectiva por par-te de las autoridades catedralicias, los artistas elegidos nos hablan de cierto protagonismo de don Alonso Carrillo de Albornoz en la empresa. El programa cristológico elegido y la propia organización del retablo, en el que se ha destinado la calle central a la exposición de la doble naturaleza de Cristo mediante la «Cru-cifixión» y la «Transfiguración», coinciden con un momento de exaltación euca-rística en el seno de la Iglesia, que se tradujo en la elección de unos determinados temas para los retablos y en reformas de carácter arquitectónico, que tenían

³⁶ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. I. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, p. 164.

³⁷ Archivo Histórico Nacional. *Clero*. Códice 448 B, fol. 119 v.

como fin aumentar la claridad lumínica y espacial de los templos para mejorar la parte más importante, el altar y el misterio eucarístico.

En el mismo marco catedralicio no debemos pasar por alto la huella dejada por alguien que fue obispo de la sede abulense pero que debido a su promoción dentro de la carrera eclesiástica se trasladó a Sevilla tras recibir el título de cardenal. A pesar de la distancia, benefició a la fábrica abulense con el establecimiento de una capellanía dotada de altar propio. Se trata de un espacio utilizado hoy como sacristía aunque otros fueron sus usos primigenios³⁸. Era el lugar donde se guardaban las reliquias de más veneración de la catedral y desde el S. XV mantiene la advocación de San Pedro ad Víncula, respondiendo a las circunstancias personales de su patrón el cardenal don Juan de Cervantes quien había recibido esta dignidad bajo el título de San Pedro ad Víncula en 1426. La devoción que sentía hacia la iglesia de Ávila le llevó a establecer una capellanía en esta misma capilla consagrada, a partir de este momento, a San Pedro ad Víncula, a la que dotó ricamente a pesar de residir ya en Sevilla, donde ocupaba el cargo de administrador de la catedral³⁹:

Dom Johan, por la miseraçión divina [...] por quanto nos tenemos gran devoción a esta iglesia e nuestra voluntad sería de que el culto divino cada día en ella crezca [...] e por quanto en la dicha iglesia esista una capellanía so dedicación e nombre de Sant Pedro ad Víncula, en la qual sea collocado la custodia del Corpus Christi e otras reliquias de gran veneración [...] deseando que [...] sea instituida una perpetua capellanía [...] fazemos donación [...] de todas las heredades e posesiones [...].

Su patrocinio artístico abarcó también la ejecución de un altar donde desarrollar un culto diario. Por ello, el cabildo de la catedral, con la dotación económica del cardenal Cervantes, encargará años más tarde un retablo para el desarrollo de las actividades litúrgicas (Fig.10). Por tanto, estaríamos ante un ejercicio de patronato artístico póstumo puesto que, si bien el encargo directo surgió del cabildo, se hizo a expensas de don Juan y cumpliendo sus deseos, aunque otros lo llevaron a término. En 1473 García Jufre, entallador «se obligó de fazer un retablo de madera de pino bueno para el altar de Sant Pedro de Víncula [...]»⁴⁰. Pero de la parte pictórica se

³⁸ CARRERO SANTAMARÍA, E. «Las oficinas capitulares...», op. cit., p. 127-171.

³⁹ «Dotación del cardenal Cervantes para la capilla de San Pedro ad Víncula, 1448, diciembre, 12. Sevilla». Archivo de la catedral de Ávila. *Papeles*, doc. 123. RUIZ-AYÚCAR, M.ª J. *Vasco de la Zarza...*, op. cit., p. 37.

⁴⁰ En el documento se especifican medidas y plazos. Archivo Histórico Nacional. Códice 412 B, fol. 82v. SILVA MAROTO, P. «Pintura hispanoflamenca en Ávila: Juan de Pinilla o el Maestro de San Marcial». *Archivo Español de Arte*, XLV (1972), p. 33.

encargó el pintor Juan de Pinilla, siendo su única obra documentada de una manera segura y el punto de referencia para el estudio de su estilo: «Mandaron a Diego Flores, mayordomo que fue de la fábrica, que dé toda la madera del retablo de Víncula Sante Petre al dicho Juan de Pinilla e le dé cinco myll mrs. para la obra⁴¹».



Fig. 10. Ávila. Catedral. Sagrario. Retablo de San Pedro ad Víncula. Juan de Pinilla (h. 1476).

El aspecto que ofrece hoy día no se corresponde con los datos aportados hasta el momento. Ocupando el muro norte y ocultando una antigua portada de comunicación entre la capilla y el interior de la catedral, las tablas del antiguo retablo se encuentran reaprovechadas en un mueble relicario cuya arquitectura es fácilmente datable en el S. XVI, tal y como anuncia la decoración de motivos a *candelieri* propios del lenguaje renacentista. Corresponde a una reforma que se emprendió en la capilla en 1521. Afectó a la arquitectura, «retun- diendo, escodando y pincelando» el sagrario pero también al retablo original. No

⁴¹ Archivo Histórico Nacional. *Clero*. Códice 412 B, fol. 174 v. Citado por SILVA MAROTO, P. «Pin- tura hispanoflamenca...», op. cit., p. 33.

sólo se modificó la ubicación primigenia, sino que se actualizó sustituyendo el ensamblaje anterior por otro acorde con los gustos del momento: «E que çerrarán así mismo unos cajones donde están agora los libros, a par de donde estaba el altar [...] e que abrirán de frente a la puerta fasta çinco órdenes de cajones [...]»⁴².

Esta importante cita nos demuestra dos cosas. Efectivamente, el altar tuvo otra disposición que no se corresponde con la actual, siendo después trasladado al lugar donde se abría una puerta de comunicación con el interior de la catedral, oculta hoy tras el altar-relicario. En las reformas de la capilla trabajaron un gran número de canteros, entalladores, doradores..., dirigidos primero por Vasco de la Zarza y, a la muerte de este, por Juan de Arévalo⁴³.

Cinco son las tablas reaprovechadas del retablo original. Podemos hacernos una idea de la estructura del mismo teniendo en cuenta las condiciones exigidas a García Jufre cuando se le encarga hacer el armazón de madera. Debíó de asentarse sobre un banco y estar dividido en tres calles de doce palmos cada una, a excepción de la central de dieciséis. Cada una de las calles laterales dos cuerpos y todo ello estaba protegido por su guardapolvos correspondiente⁴⁴. Por tanto, hemos de imaginarnos la tabla en la que se representa la imagen de San Pedro entronizado situada en el ático del altar-relicario actual, en el centro, y las cuatro tablas restantes, con escenas de la vida del mismo, a ambos lados. Falta, pues, el banco, cuya anchura se correspondía con el resto del retablo.

La secuencia sigue fielmente la historia narrada en los Hechos de los Apóstoles (12, 1-19) sobre distintos episodios de la vida de san Pedro antes de su martirio. No es el momento de presentar el estudio iconográfico exhaustivo del retablo sino de señalar los reflejos del patrocinio artístico sobre la propia obra⁴⁵. La elección iconográfica marca un tono eclesiástico como corresponde a la condición ejercida del patrón en vida. En la tabla central, situada hoy en el ático del mueble relicario, san Pedro se presenta como primer obispo de la cristiandad revestido de túnica, capa pluvial y mitra. Es el jefe de la Iglesia y, por tanto, se incide en su faceta episcopal. Un cargo acorde con el desempeñado por don Juan de Cervantes en la sede abulense. Por tanto, una vez más, la biografía del donante explica el reper-

⁴² Archivo de la catedral de Ávila. Libro de Actas Capitulares, 1522, n.º 4.

⁴³ Toda la relación de artistas está contenida en la documentación publicada por RUIZ-AYÚCAR, M.ª J. *Vasco de la Zarza*., op. cit., p. 38-44.

⁴⁴ El texto original se puede consultar en SILVA MAROTO, P. «Pintura hispanoflamenca...», op. cit., p. 33.

⁴⁵ Un tema que desarrollamos en nuestra tesis doctoral dedicada al estudio de *Las artes plásticas del S. XV en Ávila* realizada bajo la dirección de la Dra. D.ª Lucía Lahoz y dentro del programa de formación de personal investigador de la Junta de Castilla y León.

torio iconográfico del retablo. A pesar de que el encargo se materializó una vez muerto el donante, las armas del cardenal están presentes incluso en la arquitectura del S. XVI, añadida después de la remodelación de la capilla y la reestructuración del retablo en un mueble relicario. La heráldica actúa así, como las señas de identidad que identifican al promotor original de la obra, aunque hubieran transcurrido muchos años desde que expresara su deseo de establecer la capellanía dotada de altar propio. La decisión de confiar la ejecución de la obra al pintor Juan de Pinilla no se debería a la voluntad del cardenal, perteneciente a una etapa anterior, sino que obedecía a los gustos del cabildo que eligió a un artista bastante apreciado por cuanto consta su participación en la decoración del claustro a partir de 1497, siendo probablemente el sustituto de Sansón Florentino como pintor de la catedral. Por tanto, en este caso concreto, podemos considerar la iconografía como una elección personal del donante, quien deseó exaltar su condición eclesiástica a través del ejemplo de san Pedro como obispo de la cristiandad, pero no podemos decir lo mismo del estilo de las pinturas. La elección de Juan de Pinilla como artista ejecutor no obedece a una decisión del cardenal sino de los eventuales cumplidores de su voluntad, el cabildo de la catedral, constituyendo así una muestra de las orientaciones artísticas del último cuarto del S. XV. Si la obra se hubiera efectuado en una fecha próxima a la de dotación de la capilla en 1448, tal vez el estilo hubiera seguido otros derroteros más acordes con el Gótico Internacional.

Grandes interrogantes presenta aún el retablo de la iglesia de San Segundo de Ávila. La falta de documentación escrita nos priva de datos referentes a la cronología, artistas o promotores, sin embargo, una adecuada lectura e interpretación del soporte plástico nos puede aportar más noticias al respecto. Reaprovechadas en una estructura barroca, aún son visibles las tablas del retablo anterior que presidió el altar de la iglesia en la segunda mitad del S. XV. Algunas, con ligeros recortes en los márgenes y otras, completamente destruidas para ser sustituidas por esculturas de santos acordes con la evolución artística y social, respondiendo a nuevas devociones surgidas en el imaginario colectivo. Sin embargo, teniendo en cuenta lo conservado, podemos recrear y casi reconstruir el planteamiento general del retablo y, por extensión, el programa iconográfico allí expuesto. Solamente de este modo podremos aportar algunas pistas sobre quién o quiénes promocionaron la empresa.

Según la tradición, san Segundo fue el evangelizador y el primer pastor de la Iglesia de Ávila. Aunque haya contado con un interrogante desde el punto de vista histórico⁴⁶, el hecho es que esta creencia ha permanecido enraizada hasta hoy en el sentir devocional de los abulenses. Es precisamente esta situación la que

⁴⁶ Para conocer un recorrido historiográfico sobre las teorías a favor y en contra se puede consultar CÁTEDRA, M. *Un santo para una ciudad. Ensayo de antropología urbana*. Barcelona: Ariel, 1997.

nos interesa por su repercusión en la esfera artística: no es en la racionalidad donde debemos situar el origen de las obras de arte, sino en el plano de los sentimientos y creencias en otras realidades transcendentales.

Los martirologios presentan a san Segundo como uno de los siete varones apostólicos enviados por san Pedro y san Pablo para evangelizar la Península Ibérica. Según los cronistas locales llegó a Ávila, donde construyó un sencillo templo dedicado al Salvador en el mismo solar sobre el que se levanta hoy la iglesia de su advocación⁴⁷. Sin embargo, la construcción que podemos ver hoy a las orillas del río Adaja, estuvo dedicada en un primer momento a san Sebastián, al que se añadió después la titularidad de santa Lucía, hasta que en 1519 tuvo lugar la que fue considerada como la «Invencción del sepulcro de san Segundo» en el interior del edificio, lo que provocó la dedicación al santo descubierto⁴⁸. Si hacemos caso al relato oficial de los hechos, significaría que el culto al mismo comenzó a partir del S. XVI, un dato que no concuerda con la iconografía artística desplegada en el retablo primigenio de la iglesia⁴⁹.

Hasta el momento, solamente han sido objeto de interés las dos tablas identificadas como «dos obispos» anónimos, situadas en el primer cuerpo del retablo actual y el banco⁵⁰ (Fig. 11). Sin embargo, no se ha hecho ningún intento en la interpretación iconográfica del mismo. Seis obispos revestidos con la indumentaria litúrgica y acompañados de sus atributos, que van desde el báculo, el cáliz, la Sagrada Forma o libros, se disponen en las calles laterales del retablo. El número es revelador puesto que, contando con las tablas desaparecidas que ocupaban la calle central⁵¹, podía convertir el número en siete, coincidiendo con

⁴⁷ CIANCA, A. de. *Historia de la vida, invención, milagros y traslación de San Segundo, primero obispo de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1993, p. 184. Su primera edición se realizó en 1595.

⁴⁸ Los acontecimientos relativos al descubrimiento del sepulcro en el S. XVI fueron puestos por escrito en 1595 por Antonio de Cianca: *Ibidem*. Sobre la historia de la iglesia de San Segundo, su cofradía y devociones, véase el siguiente estudio de reciente aparición: FERRER GARCÍA, F. A. *La invención de la iglesia de San Segundo*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2006.

⁴⁹ Otros detalles que confirman la existencia de un culto a san Segundo anterior a 1519 son expuestos en CABALLERO ESCAMILLA, S. «La pintura como documento. Reflexiones sobre el culto a san Segundo en Ávila». En *Ávila en el tiempo. Homenaje al profesor Ángel Barrios*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2007, vol. I, p. 49-72.

⁵⁰ Una de las tablas con obispo formó parte de la exposición *Las Edades del Hombre* que tuvo lugar en la catedral de Ávila desde mayo a diciembre de 2004. En la ficha de la obra consta como «un santo obispo», sin ninguna indicación precisa sobre su identificación. RUIZ MALDONADO, M. «Santo Obispo». En: *Testigos*, op. cit., p. 151-152. Por otro lado, el banco del retablo ha sido citado por su relación estilística con algunas tablas del retablo de la catedral vieja de Salamanca. Pero sobre el alcance del programa iconográfico nada se ha dicho. PANERA CUEVAS, F. J. «El retablo y las pinturas murales de la Capilla Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca». En: *La Restauración...*, op. cit., p. 74.

⁵¹ Gómez-Moreno pudo ver una de las tablas que estaba dedicada a san Sebastián, como es previsible teniendo en cuenta la devoción anterior de la iglesia. *Catálogo Monumental...*, op. cit., p. 158.

los Santos Varones Apostólicos. Por otro lado, la predela presenta a su vez dos tablas en cada uno de los lados, aunque una más se disponía, en su origen, en el centro⁵². Cada una de ellas presenta parejas de santos identificados por sus atributos: san Antonio y san Bartolomé; san Antonio Abad y san Pedro; san Pablo y san Gregorio; san Francisco y san Bernardino de Siena.



Fig. 11. Ávila. Iglesia de San Segundo. Retablo Mayor: *Santo Obispo*. Sansón Florentino.

⁵² IBÍDEM, p. 158. Según Gómez-Moreno la tabla central representaba a Cristo en el sepulcro mostrando las llagas entre la Virgen y san Juan.

Prescindiendo del análisis estilístico –ya presentado en otro sitio⁵³–, por atender al tema propuesto en este artículo, es imprescindible una aproximación iconográfica si queremos intuir la personalidad o personalidades que se encontraron tras el encargo, así como la intencionalidad subyacente. Todos los santos elegidos como soporte del retablo destacaron en la labor pastoral. Fueron insignes predicadores que, con su tenacidad y virtud, lograron un gran número de conversiones. También san Segundo y sus compañeros cumplieron esta misión, coincidiendo algunos de ellos en su condición de mártires. Atendiendo a la tradición oral y escrita, san Segundo se encontró con una fuerte oposición en Ávila, instalada en la idolatría, a la que logró vencer con su habilidad en el arte de la predicación. Una fuerte propaganda de las *ars praedicandi* en la consecución de la ortodoxia católica.

Una situación similar se vivía en Ávila cuando se produjo el encargo del retablo en el último tercio del S. XV. Los paganos eran en ese momento los judíos, una ingente masa de población a la que se intentaba convertir mediante el recurso de la predicación hablada y representada⁵⁴. Por ese motivo, el programa iconográfico tendría plena actualidad en el contexto histórico en el que fue proyectado.

¿Quién o quiénes alentaron su realización? Dado el peso de la principal actividad religiosa –la predicación– en la elección del programa es evidente su relación con el medio eclesiástico. Una colectividad y no un individuo concreto se intuye tras la génesis del mismo. La iglesia era sede de una cofradía religiosa, consagrada primero a san Sebastián y después también a san Segundo. El protagonismo de san Sebastián como titular del retablo, tal y como lo viera Gómez-Moreno, acentúa la posibilidad de que se tratase de una obra encargada y costeada por la cofradía de San Sebastián para el altar mayor de su iglesia.

Cerramos este capítulo –aunque no hemos pretendido agotarlo– con una de las contribuciones más señeras de un religioso en el apartado del patrocinio artístico. Se trata de fray Tomás de Torquemada y su implicación ideológica en el proyecto arquitectónico, escultórico y pictórico de Santo Tomás de Ávila⁵⁵.

⁵³ CABALLERO ESCAMILLA, S. «La pintura como documento...», op. cit.

⁵⁴ Vid. la función de las artes plásticas en las campañas de conversión para el caso del convento de Santo Tomás de Ávila en CABALLERO ESCAMILLA, S. «El convento de Santo Tomás de Ávila: Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir, adalides de la propaganda inquisitorial». En: RIBOT, Luis; VALDEÓN, Julio; MAZA, Elena (Coords.). *Isabel la Católica y su época*. Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas, 2007, vol. II, p. 1283-1313. ÍDEM. «Iconografía del prestigio: la escultura monumental del convento de Santo Tomás de Ávila en el contexto inquisitorial hispano». *Res Publica* (Revista de Filosofía Política), 18, año 10, 2007, p. 395-413.

⁵⁵ El papel de Torquemada como «iconógrafo» ya ha sido puesto de manifiesto por otros autores. POST, Ch. R. *A History of Spanish painting*. Massachusetts: Harvard University Press, 1947,

Su intervención en la consecución de la obra no se ceñía al plano económico, solventado primero con la cantidad legada para tal fin por Hernán Núñez de Arnalte –el tesorero de los Reyes Católicos–, de quien surgió la iniciativa de fundar un convento dedicado a santo Tomás en la ciudad de Ávila y, posteriormente, con una cantidad más notable, por los Reyes Católicos, sino al plano ideológico, un hecho que incidía de una manera más directa en la forma y contenido de las obras. Teniendo en cuenta la particularidad y complejidad del programa iconográfico desplegado, se adivina la presencia de una personalidad extraordinariamente formada y habilidosa en la conformación de mensajes dirigidos a un público muy diverso, que comprendía desde los propios religiosos a la masa común de población. Contando con la base económica proporcionada por los Reyes Católicos, él mismo se encargó de administrar los bienes, eligiendo a los artistas y dirigiendo minuciosamente su actuación⁵⁶. Por tanto, entendiendo la promoción artística como un acto de favorecimiento e impulso de la creación artística, no sólo desde el punto de vista material sino también intelectual, podemos considerar a fray Tomás de Torquemada como uno de los personajes clave en la iniciativa artística de este final de siglo, más en un sentido ideológico y moral que económico, aunque existan indicios también de un patrocinio económico privado como veremos. A pesar de la supervisión llevada a cabo en cada una

p. 36; YARZA LUACES, J. *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993, p. 38; CARRERO, E. «Patrocinio regio e Inquisición. El programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real de Segovia». En: *Actas del Congreso Internacional Gil de Siloé y la escultura de su tiempo* (Burgos, 13-16 de octubre de 1999), 2001, p. 447-462; YARZA, J. «Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Mártir de Pedro Berruguete». En: *Historias Inmortales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002, p. 25-54; CARRERO, E. «Un panegírico de la predicación. La Exaltación de la Cruz y la iconografía de los Dominicos en Segovia». *Actas del Simposio Internacional Pedro Berruguete y su entorno* (Palencia 24, 25 y 26 de abril de 2004). Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 2004, p. 361-370; CABALLERO ESCAMILLA, S. «Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes». *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXII, 325 (enero-marzo 2009), p. 19-34.

⁵⁶ Es el caso de los tres retablos realizados por Pedro Berruguete para los tres principales altares de la iglesia. Torquemada le facilitaría la fuente de la que se extraería, a *grosso modo*, el contenido de las diferentes escenas. Se trata de un códice formado por las leyendas de santo Tomás de Aquino, santo Domingo de Guzmán y san Pedro Mártir junto a otros textos de carácter litúrgico que formarían parte de las colecciones bibliográficas de los conventos dominicos. El único ejemplar conocido hoy es el conservado en el convento de Santo Domingo el Real de Madrid. Torquemada dispondría de un ejemplar en latín como corresponde a una comunidad masculina, a diferencia del madrileño escrito en romance por ser un convento femenino. Sin embargo, el contenido debió de ser similar, como dan cuenta los préstamos iconográficos de las pinturas con respecto al texto. Hemos adelantado algunas conclusiones en CABALLERO ESCAMILLA, S. «El códice medieval como fuente artística: Berruguete en Santo Tomás de Ávila». En: *Libros con Arte. Arte con Libros*. Cáceres: Consejería de Cultura y Turismo: Universidad de Extremadura, 2007, p. 147-159.

de sus empresas, no hemos conservado apenas registros iconográficos de su papel como promotor artístico, quizá obedeciendo a esa austeridad con el que le califican las crónicas:

Tenía un físico recio y vigoroso; de carácter energético y arriesgado, guardaba con exactitud su disciplina, siendo respetado por todos sus subordinados. Jamás comía carne, dormía sobre una tabla y lo más suave que utilizaba era el paño tosco de su hábito⁵⁷.

Solamente conocemos un retrato y, casualmente, en una obra de escasa repercusión social, por haber sido destinada a la más estricta intimidad del convento. Me refiero a la *Virgen de los Reyes Católicos* cuya disposición se encontraba sobre la tumba del inquisidor en el capítulo, al que únicamente tenía acceso la propia comunidad religiosa. Su propio monumento funerario, consistente en una sencilla lápida de piedra a ras del suelo, es un signo elocuente de su personalidad⁵⁸, pues, como bien es sabido, el monumento funerario es el más fiel reflejo de las ambiciones de una sociedad.

La labor llevada a cabo en el convento abulense es una versión bastante fiel de su intervención en el convento de Santa Cruz de Segovia mientras fue prior del mismo. Al frente del tribunal del Santo Oficio, establecido en el convento de Santo Tomás de Ávila, fue el responsable de la ejecución de algunas obras que constituyen importantes realizaciones de nuestro tardogótico hispano en todos los órdenes artísticos. Martín de Solórzano, el taller de Gil de Siloé y Pedro Berruguete son los tres nombres que barajó para la materialización de su proyecto. Se resumen aquí los principales maestros en cada una de las disciplinas artísticas de acuerdo con la moda imperante en ese momento. Suponen, a su vez, una respuesta clara a la pregunta sobre los gustos de Torquemada en materia artística. Siguiendo las pautas marcadas por la Reina Católica, el tono de las manifestaciones auspiciadas por Torquemada apuntaría en una dirección nórdica según los gustos imperantes desde mediados del S. XV. No se limitó a contratar las obras sino que se implicó directamente en su resultado final, proporcionando el material necesario a los artistas. Su responsabilidad como máximo vigilante de la ortodoxia católica, así como el

⁵⁷ Descripción de Walsh, en PAJARES, J. L. «Torquemada». En: *Redescubrir Ávila. Artículos, fotografías y grabados antiguos*. Ávila: [El Autor], 1998, p. 101-112.

⁵⁸ En el S. XVI sería sustituida por un monumento de alabastro desaparecido en el incendio que la capilla sufrió en 1699. Así lo describe GONZÁLEZ DÁVILA en su *Teatro de las Iglesias de España*, Madrid, 1645-1650 quien pudo verlo antes de la destrucción del mismo. Sobre la pintura conocida como la *Virgen de los Reyes Católicos* véase CABALLERO ESCAMILLA, S. «La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional». *Reales Sitios*, año XLIV, 173; tercer trimestre de 2007, p. 20-42.

deseo de lograr una única confesionalidad religiosa, guiaría la temática y la puesta en escena de las distintas obras llevadas a cabo bajo su auspicio. El principal objetivo era la propaganda inquisitorial, condenando cualquier desviación religiosa y utilizando las imágenes de los principales santos de su Orden como ejemplos morales de comportamiento. Para los principales altares de la iglesia encargó tres retablos en los que se plasma la vida de santo Tomás de Aquino, santo Domingo de Guzmán y san Pedro de Verona, vinculados, real o imaginariamente, con la Inquisición dentro de un hábil dominio del lenguaje plástico⁵⁹. Pero además, un conjunto de esculturas situadas en la portada de acceso a la iglesia conformaban un eslabón más de ese programa unitario y coherente planteado por el inquisidor⁶⁰ (Fig. 12). De este modo, esculturas, pinturas e incluso vidrieras, sin contar con otro tipo de obras desaparecidas, como los tapices donados por el propio Torquemada que cubrían los muros del crucero junto a los sambenitos, constituían las partes integrantes de un mensaje visual de claro matiz inquisitorial.



Fig. 12. Ávila. Convento de Santo Tomás. Portada.

Como hemos expresado líneas más arriba, aunque su personalidad se intuye en todas y cada una de las obras, tan sólo en una dejó impresa su imagen, la Virgen de los Reyes Católicos. Su retrato, individualizado en los rasgos y emplazado entre los personajes de mayor prestigio –los santos antes citados y la familia real–, ante la figura de la Virgen con el Niño, le presenta como

⁵⁹ El comentario de las tres tablas principales de los retablos se ofrece en CABALLERO ESCAMILLA, S. «El convento de Santo Tomás de Ávila: Santo Tomás de Aquino...», op. cit. En relación con este mismo tema es imprescindible la consulta del siguiente trabajo: YARZA LUACES, J. «Una imagen dirigida...», op. cit.

⁶⁰ CABALLERO ESCAMILLA, S. «Iconografía del prestigio...», op. cit.

una figura de carácter sacro, casi podríamos decir en estado de beatitud, legitimando de este modo el tribunal al contar con el apoyo de los reyes y la protección de la divinidad.

En resumidas cuentas, podemos tildar a fray Tomás de Torquemada con el apelativo de promotor de las artes, entendido aquí no sólo como alguien que alienta las realizaciones artísticas en el sentido económico del término, sino en el plano mental e ideológico. Un hecho constatado en las dos fundaciones vinculadas a su propia biografía, el convento de Santa Cruz la Real de Segovia y el real convento de Santo Tomás de Ávila, dos edificios considerados de patrocinio regio, como proclaman ambas advocaciones, respaldado además por el apoyo económico dispensado por los Reyes Católicos, pero moldeados, en cuanto a forma y contenido, por la personalidad del fraile dominico. Por otro lado, tenemos también constancia de su patrocinio privado:

La adornó (la sacristía) su fundador el señor inquisidor general Fr. Thomás de Torquemada con una cruz de plata sobredorada [...] engrandeció también dho fundador su sacristía y iglesia con treçe cálices todos de plata sobredorados de la misma fábrica de la cruz [...] el qual cáliz principal con otros siete perecieron en la quema fatal dha juntamente con la cruz [...]. De dos paños de tapizería también la proveyó tan grandes que cubrían todo el espacio de pared que ay desde los altares colaterales del crucero de la capilla mayor de dha iglesia asta la qta dhos colaterales ha de frente ques toda la latitud del crucero [...]»⁶¹.

Él era el dueño de su fundación y así, sobre los muros de la iglesia, ordenó grabar el lema que guió sus pasos: «Pestem fugat hereticam»⁶², palabras e imágenes que resonarían en la conciencia del público asistente como partes integrantes de un eterno sermón.

Podemos decir, por tanto, que la promoción religiosa en Ávila, como en otras zonas, está en manos de las grandes dignidades eclesiásticas, que la utilizan como un instrumento de prestigio personal y colectivo, que refleja no sólo las orientaciones en materia del gusto artístico sino la personalidad y mentalidad de quien se encuentra tras el encargo⁶³.

⁶¹ *Historia compendiada de este colegio de Santo Thomás de Ávila*, fol. 12. Archivo del Convento de Santo Tomás de Ávila. Cajón 1, leg. 1. Cajón *Sagrada Forma/Torquemada*.

⁶² GARCÍA RODRIGO, F. J. «El vble. P. Fr. Tomás de Torquemada, Inquisidor General». En: *Historia verdadera de la Inquisición*. Madrid: [s. n.], 1877, t. 20, p. 110-116.

⁶³ Agradezco a Noelia Martín Jiménez sus sugerencias y colaboración.