

El retablo de la Cartuja de Santa María de El Paular*

M^a Luisa Martín Ansón,
Concepción Abad Castro,
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

El espléndido retablo, del tipo llamado de batea, es una de las obras más importantes que alberga la Cartuja de Santa María de El Paular, al margen de su arquitectura. Ocupa todo el frente del presbiterio, con unas medidas totales de 9 por 12 m.

Está realizado en alabastro, hecho no muy habitual en la Castilla de fines del siglo XV, donde, a diferencia de Aragón, se opta por la madera a la hora de tallar retablos¹. Sin embargo, es material frecuentemente escogido en la escultura funeraria.

Dada su entidad, desde antiguo ha atraído la atención de los investigadores cuyas opiniones han sido diversas, incluso, a veces, controvertidas, pero siempre se han

referido al retablo como una obra de gran categoría.

Desde que A. Ponz afirmara que fue traído de Génova por Juan II, con un costo de 8.000 ducados², quedó abierta la polémica que afectaría a dos de los problemas de interpretación más discutidos posteriormente: su autoría y la fecha de su ejecución.

La noticia aportada por Ponz fue mantenida durante largo tiempo en la historiografía posterior³. Sin embargo, en 1923 ya A.L. Mayer señaló que la obra no correspondía a la época de Juan II, sino a fechas más tardías y que había sido tallada en España, concretamente en el entorno burgalés⁴. Esta atribución será compartida por otros autores que manejarán dos nombres de aquella escuela:

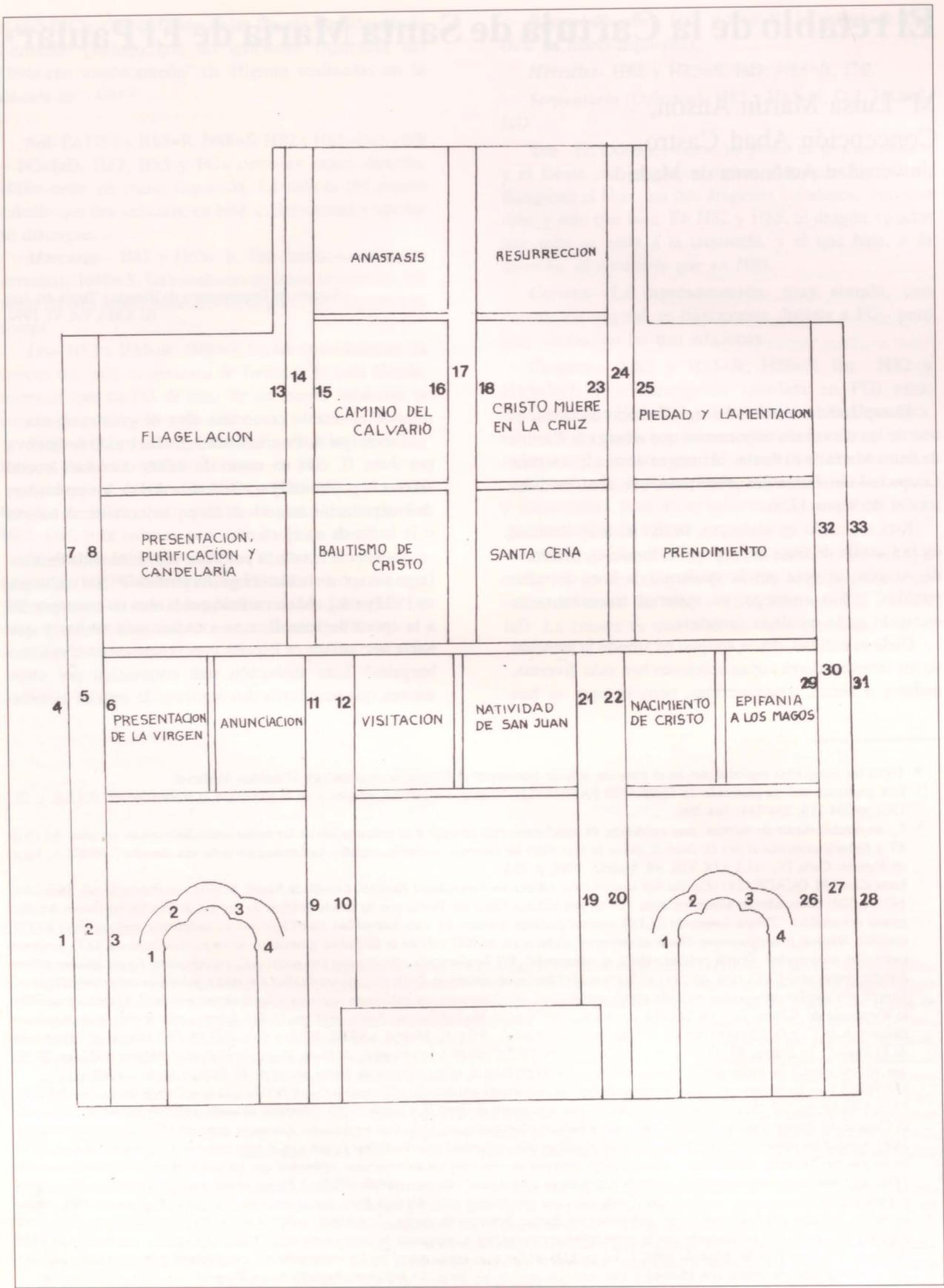
* Todas las fotografías reproducidas en el presente artículo pertenecen al Corpus de Arquitectura Monástica Medieval.

¹ Este problema está ya planteado en SERRANO FATIGATIE, "Retablos españoles ojivales y de la transición al Renacimiento". *B.S.E.E.* t. IX, 1901, pp.204-218; 234-244; 264-266.

² "... un retablo mayor de mármol, muy estimable, en aquel estilo más cercano a la restauración de las bellas artes. Sólo consta ser obra del siglo XV y haberla costeado el rey D. Juan II, quien la hizo traer de Génova, habiendo costado su conducción ocho mil ducados". PONZ, A. *Viaje de España*, Carta IV, vol.3, t.IX-XIII, ed. Madrid, 1988, p. 255.

³ Entre ellos J.M. QUADRADO (*España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia. Castilla la Nueva. Madrid y su Provincia*, ed. Barcelona, 1977, p.320) quien además añade, en nota, que en una historia latina del Paular que ha tenido ocasión de ver allí, se leen los siguientes detalles acerca del retablo: "*Templi longitudo CLXXX constat pedibus, latitudo XC cum lateralibus sacellis postea ex aedificatis, antiqua enim XXXIV continet. Medium praecipuumque altare ex marmore elaboratum ad XXI cubitos in latitudine extenditur, in longitudine vero ad XXV; fornicem enim olim contengebat. Operis polites eximia et admiranda: XVI loculamentis vita et mors Dni. nostri J.C. est insculpta: figura quaevis cubito constat, omnes vero CXXX sunt: effigies pulcherrima Virginis trium cubitorum. Zophori et laquearia illud ornantia non lapidea sed cerea judicantur. Experti viri saepius quinquagies millibus aureis aestimarunt, loculamentum seu tympanum virgineae effigiei decem millibus*". Mantiene también la afirmación de A.Ponz, F.F. VILLEGAS (*La Cartuja del Paular*, Madrid-Buenos Aires, 1915, pp.77-78) quien asoció la obra al renacimiento italiano; A.de C. y O. ("Una excursión al Monasterio del Paular", *B.S.E.E.*, Madrid, t.XXXI, 1923, p.230); F.PITA ("El retablo del Monasterio de El Paular", *La Esfera*, XI, 19-7-1924, n° 550); M.SANCHEZ CORONA (*Monasterio de Santa María de El Paular*, Madrid, 1932, pp.29-30) que ve una mezcla de estilo gótico y renacentista; y P.PALOMEQUE (*Real Cartuja de Santa María de El Paular*, Madrid, 1949, p.51).

⁴ MAYER, A.L. se ha ocupado en varias ocasiones del retablo. En un artículo de 1923 ("El retablo mayor de la iglesia de la Cartuja del Paular". *B.S.E.E.*, 1923, t.XXXI, pp.257-259), afirma que no corresponde a la época de Juan II y añade: "No solamente el estilo artístico del retablo mayor de la Cartuja del Paular, sino hasta los mismos trajes indican claramente que esta obra no pudo ser ejecutada antes de 1470, sino mas bien hacia 1490. Aunque las partes inferiores, especialmente el relieve que representa a la Santísima Virgen con el niño rodeado de ángeles y la decoración de las puertas laterales, combinadas con el retablo, parecen de construcción mas reciente, opinamos que no pudieron ser construidas antes de 1490. Su forma arquitectónica revela el estilo gótico en su última fase". En otro párrafo señala: "No me atrevo a decir si el artista fue español o flamenco; lo que tengo por cierto es que el arte que aquí observamos es el del bajo Rhin, que el taller que ejecutó esta magnífica obra estaba en íntima relación con los artistas que trabajaban en Burgos por aquella época...". Además, indica que las tres zonas superiores tienen una arquitectura común que no coincide con la parte inferior y se inclina a considerar la zona cuarta como bancal del retablo. En su obra de 1928 (*El estilo gótico en España*, Madrid, 1960, 3ª ed. p. 174) afirma que, seguramente no fue construido por un maestro genovés hacia 1440 sino por un neerlandés que estaba con Dancart y que también conocía las obras del arquitecto bajoalemán en Burgos.



Gil de Silóe y Simón de Colonia, centrándose su cronología en el último cuarto del siglo XV⁵.

Pero son varios también los investigadores que relacionan el retablo con otra gran escuela del momento, la toledana, y de forma puntual con la figura de Juan Guas⁶.

Por último, se ha insistido con cierta frecuencia en las diferencias estilísticas y de composición que pueden detectarse entre unas escenas y otras, planteándose la talla de distintas manos muy diversamente cualificadas.

En este estudio intentaremos analizar de forma pormenorizada la obra y daremos a conocer algunos datos con el fin de arrojar más luz sobre una pieza importante, sin duda, en el panorama escultórico del momento y pieza clave en el conjunto del Monasterio de El Paular.

ANÁLISIS ICONOGRAFICO Y ESTILISTICO

El retablo en su disposición actual alberga dieciséis escenas (dibujo nº1), la imagen de la Virgen titular, treinta y una figuras bajo doseletes y una gran riqueza ornamental y de talla que incluye las chambranas y encuadramientos de las mismas. Dos puertas, con cuatro figuras cada una, dan paso, a ambos lados, al Sagrario.

El repertorio decorativo abarca toda la variedad propia de las obras de fines del siglo XV y principios del siglo XVI, donde un mundo vegetal, en el que predomina la cardina, se ve poblado por animales y angelitos desnudos de tradición gótica que se mezclan con "putti" de origen italiano. Remata en un grupo del Calvario y las imágenes de San Juan y San Bruno, a los lados, todas ellas de ejecución posterior. Tradicionalmente se identifica el primitivo Calvario con el que hoy preside el refectorio. Desde el punto de vista iconográfico, las escenas recogen el ciclo de la Virgen y la Infancia, Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo.

Sin embargo, a pesar de que la secuencia iconográfica es correcta y que, en apariencia, es una obra que se inserta en una misma cronología, el retablo no obedece a un proyecto unitario. Es evidente que en su disposición actual se adivinan, al menos, dos fases de ejecución diferentes, aunque, como veremos, sean sucesivas.

Esta afirmación se basa en dos circunstancias principales. Por un lado, el estilo de las figuras y la composición de las escenas presentan notables diferencias. Este hecho ya fue señalado por varios autores, como hemos visto, discutiéndose su filiación artística concreta. Pero a este matiz estilístico debe añadirse otro, quizá más contundente y en el que no se ha insistido por parte de la historiografía. Nos referimos al marco arquitectónico que configura el retablo. Numerosas fracturas, que no pueden atribuirse a la lógica unión de piezas talladas, avalan que la obra sufrió cambios importantes en el transcurso de su realización.

Una contemplación detenida del retablo desvela que existen dos zonas perfectamente diferenciadas. La primera corresponde a la parte baja que incluye las seis escenas inferiores y las puertas de acceso al Sagrario. La segunda incluye las diez escenas altas, cuya arquitectura se ensambla a la inferior, llegando incluso a trastocarla. Ambas constituyen unidades compositivas cerradas y entre una y otra es precisamente donde, además, se detectan los matices estilísticos. Da la sensación de que a una obra previa se yuxtapone otra que significa su ampliación en altura.

Sólo así se explica la ruptura de las líneas arquitectónicas que afecta de forma intensa a la calle central; el enmarcamiento de los extremos de las escenas altas, mientras las del cuerpo inferior carecen de él; la presencia de tres figuras en los doseletes de los extremos bajos cuando, en realidad, los dos exteriores quedan totalmente ocultos bajo el marco que se superpone; la ruptura de los pináculos de las calles bajas para colocar

⁵ GONZALEZ, A. (*Estampas Cartujanas*, Bilbao, 1947, s.p.) aunque mantiene la cronología del reinado de Juan II señala que "las tallas del cuerpo bajo, de acusada influencia flamenca, recuerdan a Gil de Silóe". M.E. GOMEZ MORENO (*Breve Historia de la escultura Española*, Madrid, 1951, p.67) ve en su estilo una ascendencia claramente flamenca y, en cuanto a lo decorativo, una semejanza con obras burgalesas de la escuela de los Colonia o de Gil de Silóe. Respecto a la cronología señala un dato que pudiera precisarla más, es la presencia de granadas, emblema de Enrique IV, como elemento decorativo, lo que da la fecha extrema de 1474, acorde con el arcaísmo de su organización. En fecha más reciente J.M.AZCARATE (*Arte Gótico en España*, Madrid, 1990, p.257) lo pone en relación con Gil de Silóe: "...como la Virgen con el Niño y relieves-muy flamencos- del magnífico retablo del Paular (Madrid) que se relaciona con este taller burgalés en algunas de sus escenas y en la talla de figuras de la parte arquitectónica del encuadramiento". Por último, R. DOMINGUEZ CASAS (*Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*, Madrid, 1993, p.339) lo supone obra de Simón de Colonia.

⁶ GILMAN PROSKE, B. (*Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*, New York, 1951, p. 194), pone por primera vez la obra en relación con la escuela de Juan Guas, especialmente los detalles ornamentales y subraya el influjo flamenco de algunas de las composiciones: J.V.L.BRANS (*Isabel la Católica y el arte hispano flamenco*, Madrid, 1952, p.61; *Le Monastere Royal de Sainte Marie de El Paular*, Madrid, s.a. pp.48-55) y "Juan Guas escultor", *Goya*, nº 36, 1960, pp.362-367) afirma que es obra flamenca de fines del siglo XV y perteneciente a un taller toledano. Insiste en las diferentes manos que debieron intervenir en la obra, pero cree que dirigidos por un solo artista. A. DURAN SAMPERE y J.AINAUD DE LASARTE (*Escultura Gótica, Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, 1956, p.382) aluden simplemente a un grupo general hispano-flamenco. I.M. GOMEZ ("Monasterio de Nuestra Señora de El Paular. Rascafría, Madrid", *Revista Geográfica Española*, nº 44, 1961, p.77) y "La Cartuja de El Paular", *Analecta Cartusiana*, nº 77, Salzburg, 1982, p.VII) atribuye la obra a un boceto de Juan Guas, sin excluir, no obstante, la intervención de la escuela castellana en los tres cuerpos superiores y señala que debió concluirse en el último cuarto del siglo XV. Dom A. DEVAUX (*L'Architecture dans l'Ordre des Chartreux*, Charterhouse of Solignac, 1962, p.117) insiste en la escuela toledana, igual que C.ENRIQUEZ DE SALAMANCA (*Santa María de El Paular*, Madrid, 1974, p.70) o J.HOGG ("La Charterhouse of El Paular", *Analecta Cartusiana*, nº 77, Salzburg, 1982, pp.XXIX-XXX).

sobre ellos el asiento de los cuerpos superiores, haciendo arrancar de este punto las basas de las pilastras centrales y, en definitiva, toda una serie de hechos puntuales que iremos señalando después.

Ahora bien, este cambio de proyecto o, al menos, de intención, seguramente se produjo dentro de un marco cronológico muy limitado. De aquí que las diferencias estilísticas que se advierten entre las escenas del cuerpo bajo y las superiores puedan atribuirse a diferentes manos de un mismo taller, a diversas escuelas e incluso, como hemos visto en la historiografía, a artistas concretos que trabajan prácticamente por los mismos años.

Teniendo en cuenta todas estas circunstancias, y con el fin de llegar a establecer hipótesis acerca de quiénes pudieron tallar tan espléndida obra, las causas que motivaron los cambios señalados e incluso los promotores que la hicieron posible, hemos optado por llevar a cabo un análisis pormenorizado de todo el conjunto. Por otro lado, para facilitar la comprensión del proceso de talla del retablo, hemos estructurado dicho análisis en dos partes, condicionadas por las zonas a que nos venimos refiriendo. Así, se estudiarán primero las escenas que componen el ciclo de partida, que denominamos "ciclo inicial" y después las que corresponden a la ampliación. La descripción se completará con las figuras de las entrecalles y de las puertas que conducen al Sagrario, para finalizar con el estudio de la imagen de Nuestra Señora que hoy preside el retablo.

Ciclo inicial

Comprende seis escenas en cinco de las cuales la Virgen es la protagonista principal, mientras que la sexta, dedicada al nacimiento de San Juan, se justifica perfectamente por la más antigua dedicación de la Cartuja.

Presentación de la Virgen.

La escena se ubica en el exterior del templo, tal como se recoge en el Libro de la Natividad de María, en los Evangelios Apócrifos⁷. La Virgen asciende por la escalera hacia el altar de los holocaustos. Este se desarrolla aquí con doce escalones en lugar de los quince que, en clara referencia a los Salmos graduales, suele contener hasta

finis de la Edad Media⁸. María con una edad aproximada de unos diez años, es empujada literalmente por su madre, lo que supone un claro rasgo de humanización. Va vestida con túnica granate y manto azul ribeteado en brocado. El cabello largo, con tirabuzones, siguiendo el modelo de las vírgenes nórdicas, cae por la espalda.

En la cima de la escalera, que se desarrolla sobre un pórtico avanzado, es recibida por un anciano de larga barba que lleva mitra. El edificio contiguo al pórtico presenta dos pisos. En la parte baja se abre una galería de arcos peraltados, apeados en columnas de fuste estriado, decorado con bolas al igual que los capiteles, y con medallones en las enjutas. Delante de esta galería, entre árboles y arbustos, probablemente un mendigo descansa ajeno a la escena. En el interior de los arcos, al fondo, se dibujan unas ventanas abiertas en el muro de cierre.

En el cuerpo alto, la galería se perfila con arcos rebajados apoyados en columnas a los que se asoman curiosos dos personajes. Por debajo, un basamento que divide ambos cuerpos, va decorado con tres medallones en cuyo interior se dibujan figuras. En el ángulo del piso alto es visible otra figurilla. La entrada al edificio, en la planta superior se efectúa en arco conopial. La construcción se cubre a doble vertiente. En líneas generales, la perspectiva está creada en un sentido bilateral.

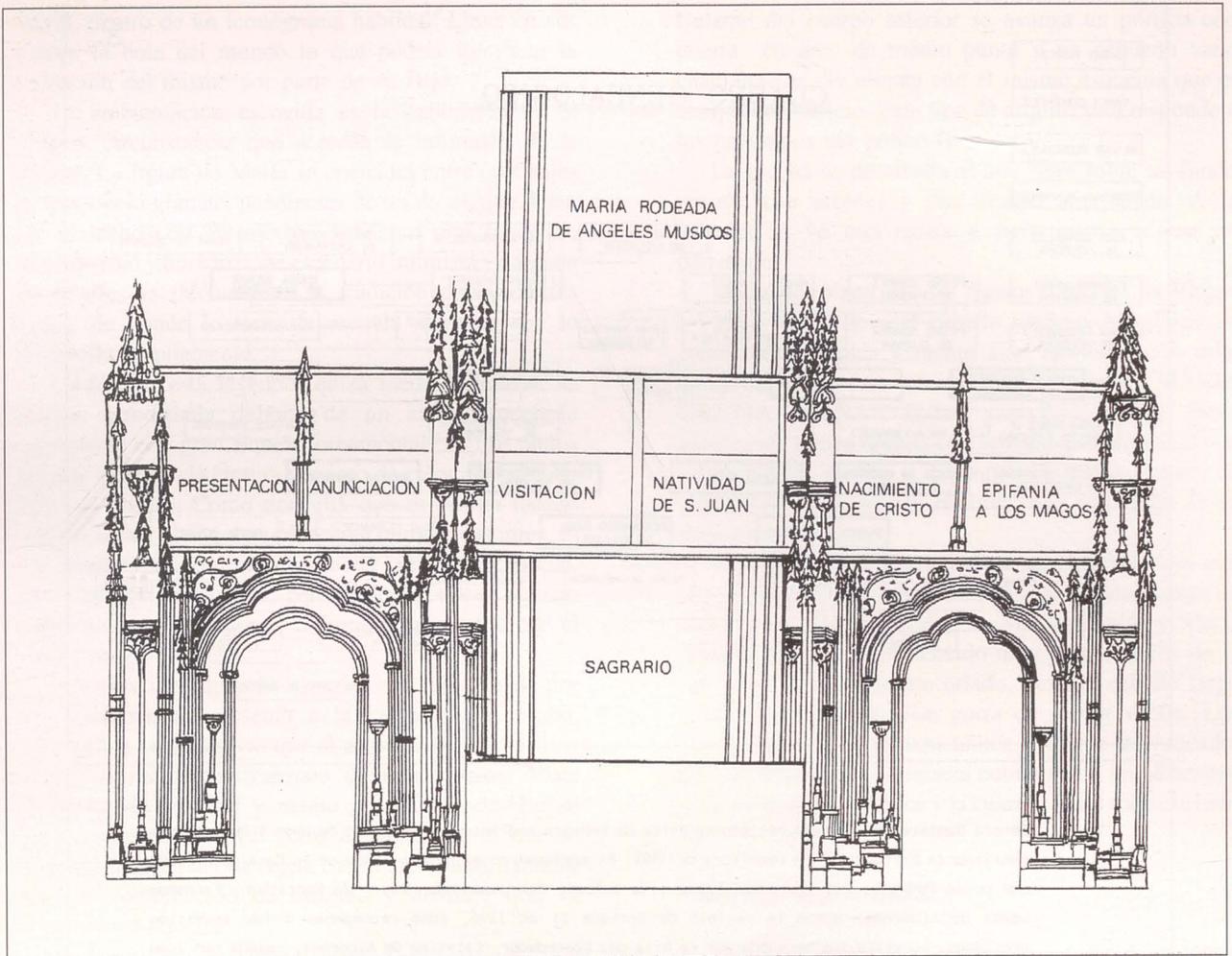
El modelo arquitectónico, acorde con la época, responde de forma puntual a algunas de las soluciones empleadas en las casas segovianas del momento. Concretamente la estructuración de la fachada está en sintonía con las casas de comerciantes, alojadas en la calle del Mercado y en la Plaza de Santa Eulalia, donde la crujía alta avanza sobre la calle, sostenida por columnas ochavadas. En la parte baja, en un soportal corrido, a modo de pórtico, trabajarían los maestros y oficiales avencidados en el barrio. Responde a la llamada por el Marqués de Lozoya "casa de estilo isabelino"⁹. Por otro lado, es evidente el paralelismo de esta galería con la que presenta la llamada "casa de Juan Bravo", de Segovia, que, en realidad, perteneció a la familia de los Tordesillas, dedicados a la industria de paños. Por último, no debemos ignorar la similitud con la galería atribuida a Juan Guas en el Castillo de Manzanares el Real (Madrid), solución empleada con cierta frecuencia por el maestro toledano en sus obras¹⁰.

⁷ Ed. de A. de SANTOS OTERO, B.A.C. n° IV, 1979, pp.120-134.

⁸ El número de quince es recogido tanto en el Libro de la Natividad como en el Evangelio de Pseudo-Mateo (ed.cit.pp.191-192). A fines de la Edad Media el número de escalones se reduce arbitrariamente. Ver al respecto: L.REAU, *Iconographie de l'Art Chretien. Iconographie de la Bible*.Nouveau Testament. Paris, 1957, vol.II,p. 164 y ss.

⁹ LOZOYA,Marqués de, "La casa segoviana en los reinados de Enrique IV y de Isabel".*B.S.E.E.*, t.XXIX, 1921, p.5.

¹⁰ Ver: LOPEZ GONZALEZ,A. *El Real de Manzanares y su castillo*, Madrid, 1977, lám.p.45.



El conjunto de personajes que compone la escena está configurado por los Padres de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana, y cuatro acompañantes más que ocupan el fondo de la composición. San Joaquín, con abundante barba y cabello, viste sayo blanco, rematado con bocamangas de armiño y orlado en la parte inferior y sobre él, manto azul aterciopelado. Cubre su cabeza con bonete con vuelta y adornos de orfebrería, de tejido similar al del manto, y calza borceguíes cortos. Santa Ana va ataviada con túnica azul y sobre ella una beca roja, mientras cubre su cabeza con una toca blanca.

Respecto a los otros personajes, dos mujeres, en el centro, llevan vestimenta similar formada por túnica azul, sujeta en la cintura y tocado de rollo. En el fondo resalta un personaje masculino con sombrero de peregrino.

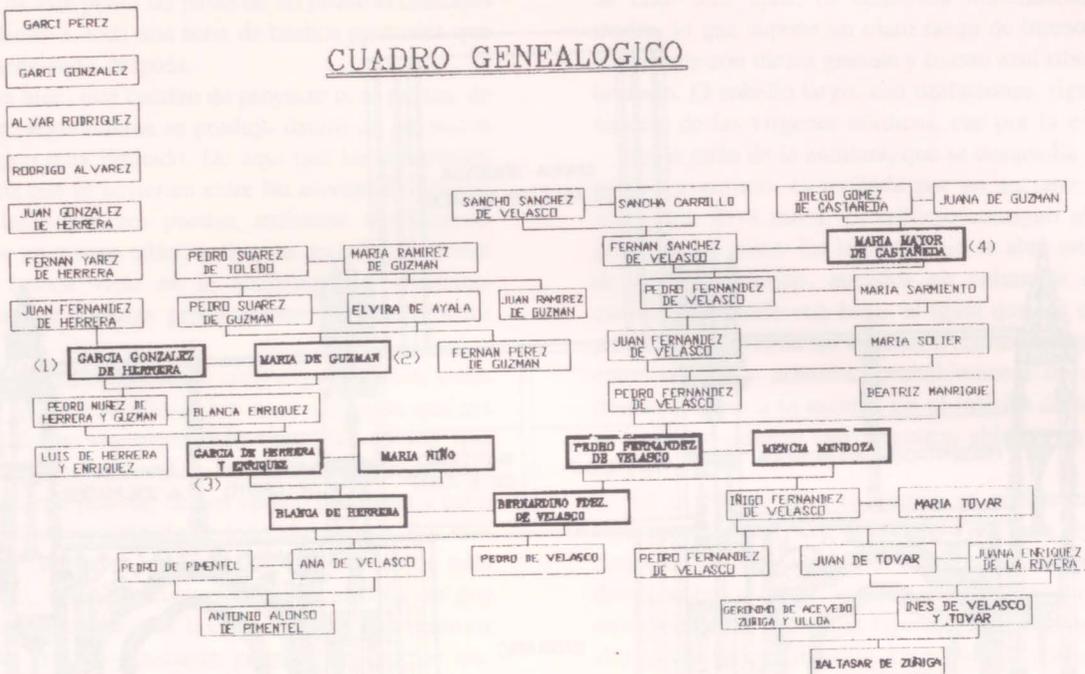
Finalmente, semioculto se vislumbra, en el lado izquierdo de la composición, otra figura de la que sólo puede mencionarse el tocado consistente en un bonete puntiagudo. La escena se ambienta en un fondo lejano de paisaje y ciudad.

Anunciación.

La escena, en realidad, funde dos episodios: la Anunciación y la Encarnación. A los protagonistas principales de la Anunciación, la Virgen y el Ángel, se unen la figura de Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo¹¹. Esta última se sitúa como remate del cetro con rayos que porta el ángel, mientras la figura de Dios Padre se perfila en el ángulo superior izquierdo envuelto entre

¹¹ A partir del siglo XV aparece la figura de Dios Padre haciendo un gesto de bendición. De su boca sale con frecuencia un haz de rayos luminosos del que surge la paloma. La aparición de la Paloma significa la pretensión de acentuar la Encarnación. Ver: L. REAU, Op. Cit., vol. II, pp. 174 y ss.

CUADRO GENEALOGICO



- 1.- García González de Herrera recibió la villa de Pedraza mediante una donación de Juan I que después confirmaría Enrique III en escritura de 1394. El mariscal es el primer Señor de la Casa de Herrera que posee Pedraza. Anteriormente había sido señorío del Comendador Mayor de Montalban, Fernando Gómez de Albornoz, quien la recibió de Enrique II en 1396, como recompensa a los servicios prestados. La villa fue heredada por la hija del Comendador, Catalina de Albornoz, casada con Juan Duque.

Tras el señorío de Pedro Nuñez de Herrera y García de Herrera, hijo y nieto respectivamente del mariscal, pasa la villa en tercera sucesión a Blanca de Herrera, y por su matrimonio con el Condestable Bernardino Fernández de Velasco, a la casa de este nombre (Ver: PEÑA MARAZUELA, M.T. y LEON TELLO, P. *Archivo de los Duques de Frías*, I, Casa de Velasco, Madrid, 1955, p.259.

- 2.- El primer escudo de los Guzmán, en campo de azur, lleva dos calderas de oro, gringoladas de sinople y puestas en palo y bordura de plata, con cuatro calderas de sable, una en el jefe, otra en la punta y otra en cada flanco (Ver: GARCIA CARRAFFA, A. y A. *Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos españoles y americanos*, Madrid, 1954, vol.40, p.169, lám. 7).
- 3.- Las primitivas armas de la Casa de Herrera fueron de gules con dos calderas de oro (GARCIA CARRAFFA, A. y A., op. cit., vol.41, p.199, lám.4). Muchos tratadistas como APONTE, MENESES, ARGOTE DE MOLINA y otros, dicen que el linaje de Herrera procede de la Gran Casa de Lara y señalan como tronco de la rama que adoptó tal apellido, por poseer el señorío de la villa de Herrera del Río Pisuerga a Garcí Pérez, caballero de la Casa de Lara. Luis de SALAZAR y CASTRO en su *Historia de la Casa de Lara*, pone en duda que el linaje Herrera proceda del de Lara (GARCIA CARRAFFA, A. y A. op. cit. t.41, 1932, pp.126-127).
- 4.- El mayorazgo de la Casa de Salas fue construido el 14 de noviembre de 1371 por Doña Mayor de Castañeda, Señora de la Casa de los Siete Infantes de Lara y viuda de Fernán Sánchez de Velasco, a favor de su único hijo Pedro.

Los Señores de Velasco tienen en encomienda Salas hasta que, a petición del Conmejo, Juan II otorga un privilegio, el 20 de junio de 1439, por el cual exime a Salas de todas las cargas que tuviera como lugar de behetría y hace donación de la villa a Don Pedro Fernández de Velasco, primer conde de Haro, y a sus vecinos, vasallos solariegos del Conde (PEÑA MARAZUELA, M.T. y LEON TELLO, P. op. cit. p.27.

nubes, dentro de un iconograma habitual. Lleva en sus manos la bola del mundo lo que podría significar la redención del mismo por parte de su Hijo.

La ambientación escogida es la habitación de la Virgen, circunstancia que acentúa la intimidad de la escena. La figura de María se encuadra entre cortinajes de terciopelo granate, pendientes de un dosel, que dejan ver el lecho con almohadas, sobre un rico fondo de brocado rojo y dorado. Este escenario intimista y cargado de detalles es frecuente en la tradición de los Países Bajos, de donde lo toma la escuela alemana que lo desarrolla ampliamente.

La Virgen está leyendo, quizá meditando sobre la Biblia, arrodillada delante de un atril, concebido igualmente con gran riqueza ornamental¹². Viste túnica granate sujeta en la cintura y manto de color azul, orlado con una cenefa. Como doncella que es va sin tocado alguno. Ella y el ángel pertenecen a mundos distintos, lo que confiere a la escena un carácter simbólico especial. Esta concepción a su vez, permite fraccionar el espacio ambiental en dos campos diferentes separados por el jarrón, quizá de metal.

Respecto al Ángel, de larga melena rubia sujeta por una diadema, se presenta a la izquierda de María, dándonos a entender así, que el acontecimiento se sitúa ya en un momento avanzado de la narración. Viste dalmática de brocado y manto granate orlado. En su mano izquierda lleva el cetro de metal, en el que se enrolla la filacteria, que sujeta con la otra mano, dándose así una combinación de insignia y mensaje que va implícito en aquélla.

Visitación.

El episodio escogido es el encuentro mismo ante la casa de Isabel, situada en el lado derecho de la composición. Consiste en un edificio cuadrado apoyado en un basamento. Se divide en dos cuerpos separados por una imposta decorada. El cuerpo bajo remata sus esquinas mediante contrafuertes que se adelgazan en la parte alta, a modo de finos pináculos. En uno de los ángulos, una columna con fuste entorchado, rematada en una especie de hornacina (a modo de una tienda de campaña nómada), donde se aloja una esculturilla. En este mismo cuerpo se abre un vano en arco conopial rematado en macolla y encuadrado por pilastras culminadas en sendos pináculos.

El segundo cuerpo dibuja una especie de torre almenada, cubierta con un chapitel de escamas, donde se abre una pequeña buhardilla con frontón escalonado.

Delante del cuerpo inferior se avanza un pórtico con puerta en arco de medio punto y un pequeño vano cuadrangular. Se remata con el mismo esquema que el cuerpo del edificio. Este tipo de arquitectura responde a los prototipos del gótico flamígero.

La escena se desarrolla al aire libre sobre un fondo rocoso, con árboles y una ciudad amurallada. A la derecha se ve una casita a cuya puerta asoma un personaje.

En primer plano, las dos figuras centrales, la Virgen e Isabel. María lleva el cabello suelto y la cabeza sin cubrir. Viste túnica y manto azul ribeteado con orla, donde se lee de forma reiterativa la leyenda "MARIA GRATIA PLENA". Isabel, con toca blanca, lleva igualmente túnica dorada con brocado y manto azul con vuelta blanca. Ambas se cogen por las manos, dentro de una actitud iconográfica habitual, que nos habla de su naturaleza humana.

En segundo plano, un total de cinco personajes que pueden identificarse con Zacarías, dos acompañantes de Isabel y las dos de la Virgen, María Cleofás y María Salomé. Zacarías representado muy joven, detrás de la casa, con túnica y manto orlado, lleva el cabello largo y la cabeza cubierta con gorra de media vuelta. Los personajes femeninos con túnica y manto de brocado. Dos de ellas llevan la cabeza cubierta con un alhareme, otra con una sencilla toca y la cuarta con un rollo elevado sobre la frente.

Natividad de San Juan.

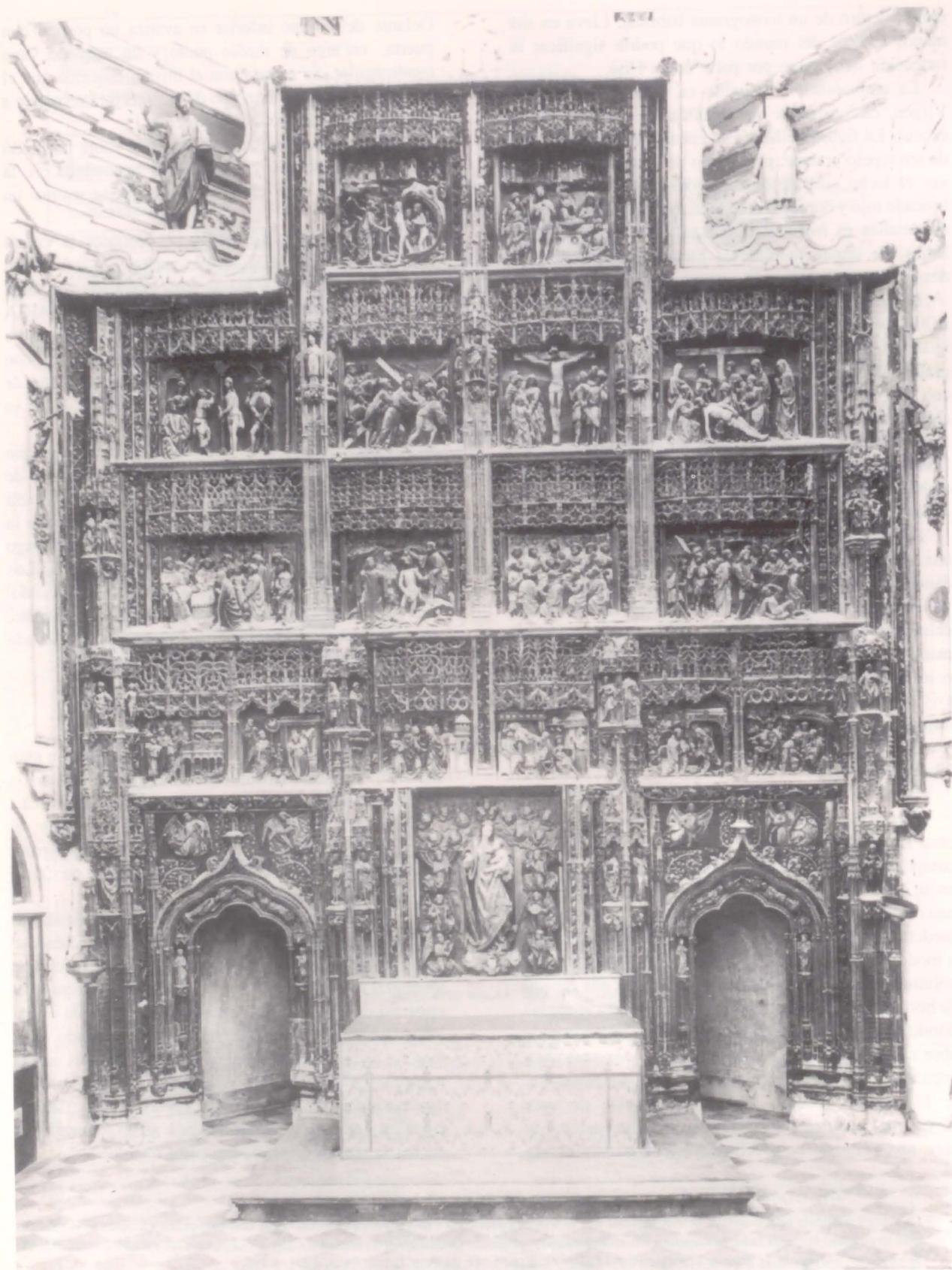
La escena se ambienta en un interior tratado con gran detallismo y minuciosidad. Reconstruye una habitación de carácter intimista, siguiendo la tradición flamenca.

Funde varios episodios del ciclo de San Juan; el nacimiento, el baño, la imposición del nombre por parte de Zacarías e incluso alude a la prefiguración de Cristo por parte del Bautista.

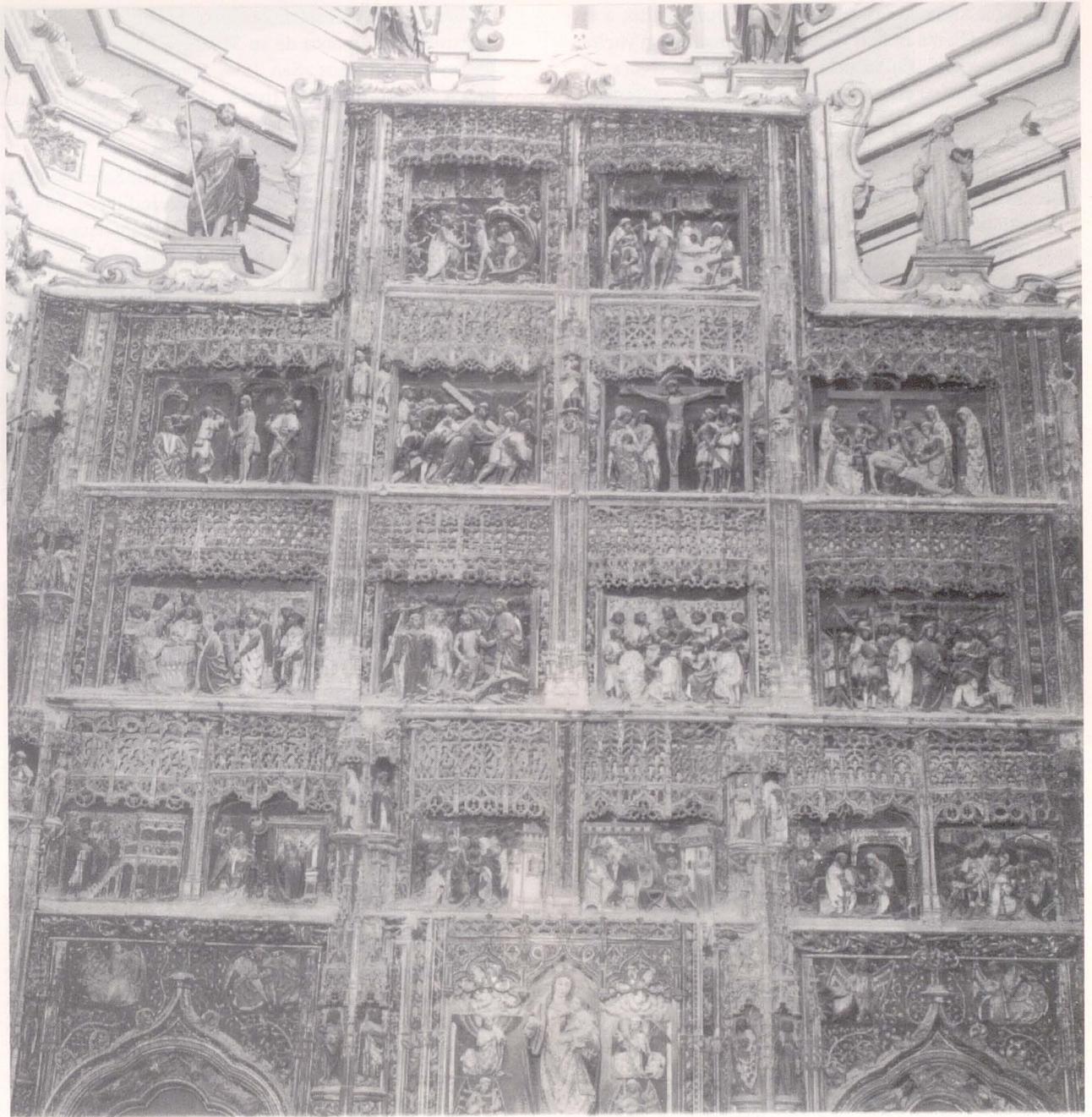
Se trata de una composición perfectamente estudiada, donde cada elemento ocupa un lugar preciso, pudiéndose advertir una cierta compartimentación espacial e iconográfica. El grupo de la izquierda configura el episodio del nacimiento. Santa Isabel, acostada en un lecho con dosel y cortinas, sobre fondo de brocado, viste toca y alcandora de amplias mangas ceñidas en la muñeca. Va tapada con la ropa de la cama. Su posición, aparentemente inverosímil, está creada intencionadamente, para ser vista desde abajo, teniendo en cuenta la posición que ocupa en el retablo¹³.

¹² La actitud adoptada aquí sustituye la más habitual de "la Virgen hilando" o "la Virgen en el lecho", que constituyen las variantes iconográficas más frecuentes. Por otro lado, la composición está claramente inspirada en grabados de fines del siglo XV. Por citar un ejemplo, véase, *Martin Schongauer, maître de la gravure rhénane vers 1450-1491*, Exp.Musée du Petit Palais, Paris, 1991, p.196.

¹³ Esta perspectiva cuenta con antecedentes dentro de la escultura gótica. Por citar sólo algún ejemplo, quizá el más conocido del relieve de la Natividad del jubé de la catedral de Chartres.



Lám.I.-I.-Retablo en la actualidad



Lám.II.-2.-Retablo en 1952

Zacarías, sentado en un sillón de respaldo alto, a la izquierda de Santa Isabel, viste túnica y manto con vuelta de gran riqueza. En la orla de este último figura su nombre. Cubre su cabeza una gorra con borla, adornada con un broche. Completa su atuendo con calzas y borceguíes. Tiende una mano hacia su esposa en actitud afectiva. La Virgen, sentada en una silla de tijera, enfrente de Zacarías, con el cabello de largos tirabuzones y la vestimenta habitual, extiende la mano hacia su prima, haciéndose así partícipe del acontecimiento. Completando esta escena figura una mesita con mantel y sobre ella un plato, un vaso y un pan. Delante de la mesa, un perro contempla el suceso.

A la derecha, el segundo episodio, *el baño*, está centrado en la sirvienta que, después de haber bañado al Niño, se dispone a secarlo. Está sentada con el Niño en su regazo. Viste brial con aberturas en las mangas desde el hombro, por las que se ven las de la camisa, sujetas en la muñeca. Cubre su cabeza con alhareme. Por encima de ella se dispone un pequeño estante con un plato y dos ánforas y del que cuelgan dos tazas, detalle que acentúa aún más el intimismo de la escena. Otra sirvienta, ataviada de igual modo, se acerca por la derecha, con una toalla en las manos. Le sirve de encuadramiento una estructura, a modo de chimenea, con cubierta tronco-piramidal, en cuyo frente el nombre "IOA-NES" queda interrumpido por la aparición del "cordero místico".

De tal forma, en la composición se aunan nacimiento e imposición del nombre, circunstancia que permite distinguirle del de Cristo o del de la Virgen. Además aparece el Cordero que debe interpretarse como una alusión a la prefiguración de Cristo, como señalabamos anteriormente.

La presencia de San Juan Bautista entre las escenas que componen el ciclo tanto de la vida de Cristo como, especialmente, de la de la Virgen, está justificada por la propia advocación más antigua del Monasterio¹⁴.

Nacimiento de Cristo.

Aquí quedan aunados el Nacimiento de Cristo, la Adoración por parte de sus Padres y el Anuncio a los Pastores.

El centro de la composición lo forman San José, la Virgen y el Niño. No se trata de una natividad tradicional,

ya que el Niño no está en la cuna, sino en el suelo, sobre el extremo del manto de su Madre y encima de un haz de rayos luminosos. San José, apoyado en un bastón, hinca su rodilla en tierra, mientras María está completamente arrodillada y con las manos juntas. Ambos muestran actitud de adoración.

Esta iconografía responde a la visión de Santa Brígida, según la cual la Virgen dio a luz de rodillas y cuando el Niño nació, salía de El una luz tan brillante que eclipsó la candela de su Padre. De tal manera, es Jesús quien irradia directamente los rayos luminosos, configurándose una nueva actitud iconográfica de la que los primeros ejemplos se documentan en los Países Bajos a mediados del siglo XV¹⁵. San José lleva capa con capilla y debajo una túnica de brocado. El cabello y la barba muy rizados. La Virgen, con cabello suelto en largos tirabuzones, viste túnica y manto enrollado al cuerpo, que deja libre el hombro izquierdo.

El portal, que configura el fondo, dibuja una arquitectura en arco carpanel, apoyado en dos soportes de los cuales resalta el derecho, concebido a modo de torre almohadillada y rematada en almenas. En la parte alta de los soportes se representan pequeñas figuras desnudas. En las enjutas del arco, adaptándose al marco se disponen dos ángeles enredados en ramas que convergen en el centro donde una hornacina cobija otra figurilla. Se trata de una arquitectura en dos planos: el primero, está ocupado por el torreón. Dentro y al fondo de él se abre el ámbito en el que se enmarca la escena, con tres puertas al fondo, dando así mayor sensación de profundidad. Nuevamente el recuerdo de Juan Guas está presente en la concepción del torreón que enmarca el lado derecho de la arquitectura. Dos ejemplos ilustran este modelo: el palacio del Infantado y la galería sur del Castillo de Manzanares el Real¹⁶.

A la izquierda del grupo principal se desarrolla un paisaje rocoso, con una ciudad de tipo noreuropeo al fondo, en el que se inserta el "anuncio a los pastores". El ángel en la parte alta de una roca parece mostrar la filacteria del mensaje. Responde al modelo de ángel flamenco, habitual en estas escenas.

Siguiendo una composición escalonada un primer pastor se vuelve hacia el ángel, levantando los brazos en señal de sorpresa. En un plano inferior, un segundo pastor con el cayado en la mano y rodeado de ovejas, parece estar al margen de la aparición del ángel.

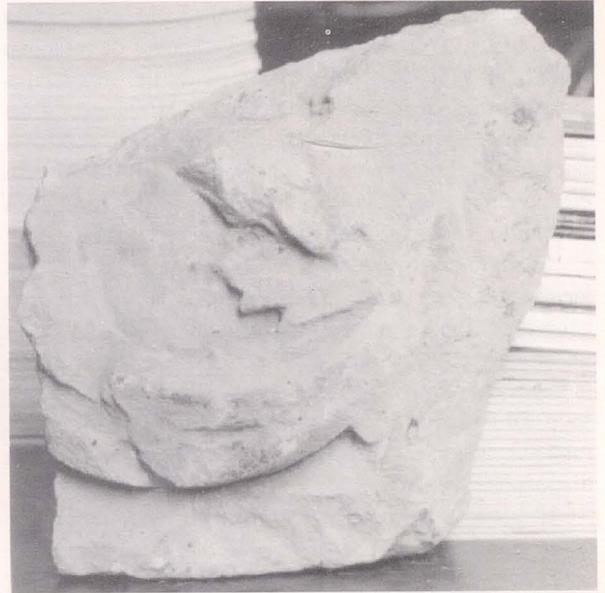
¹⁴ Aunque el nombre más conocido del Monasterio es "Santa María", en realidad, la Cartuja surgió también bajo la advocación de San Juan Bautista. Así se recoge en la documentación más antigua del mismo.

¹⁵ L. REAU, Op.Cit. vol.II, p.218.

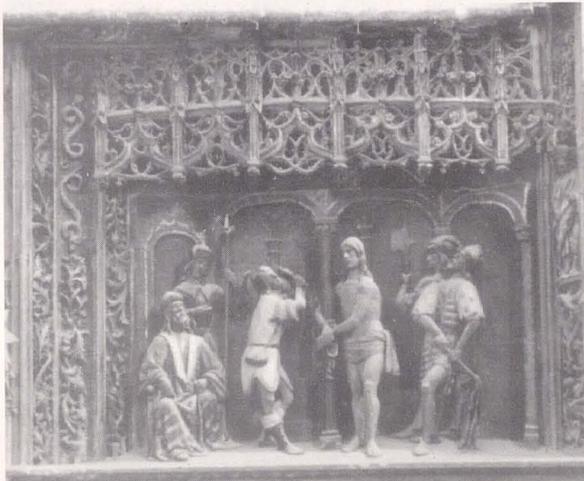
¹⁶ AZCARATE, J.M. "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas". A.E.A., 1951, pp.307-319. En opinión de J.M.Azcárate, la intervención de Guas en el castillo de Manzanares se circunscribe a la galería sur y a la decoración del adarve y las torrecillas, hacia 1480, obra que se considera precedente del Palacio del Infantado, donde sí está documentada su actuación.



Lám.III.-1.-Pieza de alabastro con el escudo fragmentado



Lám.III.- 2.-Pieza de alabastro con restos de ornamentación vegetal.



Lám.III.- 3.-Detalle de las serpientes junto a la escena de la "Flagelación".



Lám.III.- 4.-Detalle de las cabezas junto a la escena de la "Piedad".

Epifanía a los Magos.

El acontecimiento se sitúa en una cabaña abierta hacia el espectador, con un fondo de paisaje al aire libre en el que árboles y construcciones, simulando la ciudad, se entremezclan. La cabaña, vista en sección, muestra el entramado de su cubierta a dos aguas y cierra en el lado derecho con columnas apoyadas en un basamento, todo ello ricamente ornamentado. Detrás de este cerramiento, en un segundo plano, como es habitual, se vislumbra la figura de San José.

La Virgen sentada sobre sendos cojines, viste túnica y manto orlado, de gran riqueza. Sus cabellos, sueltos en tirabuzones, caen por su espalda. Sostiene con las manos al Niño, sentado en sus rodillas que, ante la presencia del Mago, se inclina hacia él. Al lado de María, de pie, contemplando la escena, la sirvienta cubre su cabeza con una cofia que realza un broche central.

Los Reyes ocupan la parte izquierda de la composición. El de mayor edad dobla la rodilla y ofrece la copa al Niño al mismo tiempo que levanta su tapa. El Niño, mirándole, se apresta a cogerla¹⁷. Funde así dos momentos en el

¹⁷ En el Libro de Horas de Carlos de Angulema ya aparece el Niño jugueteando con la copa. Esta actitud infantil se repite en otros ejemplos como en el panel central del Tríptico de la Colegiata de Covarrubias.

mismo acto: la ofrenda y la adoración¹⁸. No lleva corona y la barba y el tratamiento del cabello denotan su edad¹⁹. La indumentaria se compone de tres trajes superpuestos. Sobre las mangas del jubón aparecen las del sayo y se completa con un manto con aberturas laterales sujetas por un broche. Era el tipo de atavío elegante de la segunda mitad del siglo XV. A la riqueza del tejido hay que añadir la de las orlas y el pectoral.

El segundo rey, de pie, detrás del anterior, observa atento la escena. Con barba y cabello largo, cubre su cabeza con una gorra de media vuelta enriquecida con un broche. En la mano derecha sostiene la copa y con la izquierda coge el tocado, tal vez para quitárselo. Viste sayo sobre camisa de amplísimas mangas sujetas en la muñeca. Se ciñe con un cinturón y una cadena cruza diagonalmente su pecho.

El grupo se completa con el rey negro y un paje. El mago, en actitud frontal, gira su cabeza para contemplar el suceso, mientras sostiene en las manos su presente. Va tocado con corona y viste sayuelo de rico tejido y capa. Un importante collar de cadena cruza su pecho y una espada pende de su cintura. Completa su indumentaria con botas hasta la rodilla. El paje, de aspecto infantil, mira al rey y apoya sus manos en la copa. De cabello rizado y raza asimismo negra, viste ropa abierta por los lados, ceñida en la cintura y calzas. En sus brazos se enrolla una especie de estola.

Los personajes en su conjunto y según sus estamentos sociales, muestran gran lujo en sus vestimentas y están perfectamente identificados.

Ampliación del ciclo inicial Presentación, Purificación y Candelaria.

Distintos temas se funden en esta escena tratada con riqueza y casi ambiente cortesano. El fondo, a modo de un tapiz, se cubre con abundante ornamentación en tonos dorados. En principio, podría pensarse en la representación de la Circuncisión pero, analizados los distintos elementos iconográficos, se observa la presencia de tres episodios: Presentación, Purificación y Candelaria.

La Presentación del Niño en el templo se relata en el Evangelio de Lucas (2, 22-40). Según la Ley Mosaica tenía lugar cuarenta días después del Nacimiento. A la izquierda Simeón con cabello largo y rizada barba, cubre su cabeza con un rica tiara. Viste marlota sobre el sayo y sobretodo. Se inclina ante el altar donde sujeta al Niño que está sentado. El altar, con decoración de cuadrifolios

en el frente, se cubre con mantel de fina tela rematado en una orla de raso. Frente al Niño se arrodilla María con las manos juntas en señal de adoración. El cabello suelto queda oculto en parte por un amplio manto, cuyo borde está recorrido por la inscripción "AVE MARIA GRATIA PLENA".

El grupo principal se cierra con la figura de San José, al otro lado del altar. Con barba corta y cabello rizado, viste gabán, propio de la gente del pueblo. Apoya su mano en una especie de cesto con un pan que ha depositado sobre el altar. Detrás de él, una figura femenina, con la cabeza envuelta en una toca, tal vez la profetisa Ana, apoya la mano sobre su hombro. Dos personajes cierran el escenario en esta parte. El más extremo viste loba, prenda usada especialmente por los hombres de letras a fines del siglo XV, y bonete alto; el siguiente, ropa abierta por delante y bonete adornado con un broche central. Probablemente se trata de una especie de testigos que dan fe del acontecimiento.

La ofrenda presentada por San José, junto con la que porta la sirvienta de la Virgen, forman parte del rito de la Purificación. Dicha sirvienta, que sigue a María, envuelta en un amplísimo manto que deja libre el brazo izquierdo, cubre su cabeza con cofia de trenzado y lleva en la mano una cesta con las tórtolas. Detrás de ella, observamos a cuatro figuras femeninas que constituyen el núcleo de la Procesión de las candelas, cuya fuente no es evangélica sino litúrgica. La del centro, ataviada con saya o brial, manto y tocado de cuernos, es la de ejecución más refinada. De las tres restantes sólo es visible la cabeza cubierta con toca morisca en la de mayor edad²⁰; alhareme y rollo de estilo flamenco en las otras dos.

Este numeroso cortejo finaliza con dos figuras que, algo apartadas contemplan la ceremonia. La que aparece en segundo plano, vestida con capuz con capuchón echado y aberturas laterales, extiende su mano como en actitud de pedir limosna al caballero que se encuentra a su lado. Este último en una postura indolente, apoya el peso del cuerpo en una pierna mientras deja ver la otra con una bota hasta la rodilla, a través de la raja de la ropa. Sobre sus hombros se dispone una especie de esclavina y cubre su cabeza con bonete blando, con una insignia en el centro, que se dobla prolongándose sobre las orejas. De su hombro cuelga un zurrón decorado con las conchas de peregrino, y en su mano izquierda lleva la saeta. Le acompaña un perro que aparece a sus pies. Se trata de San Roque quien, según el relato de la Leyenda Dorada,

¹⁸ Ver al respecto: I.G.BANGO TORVISO, "Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía a los Magos". *Traza y Baza*, s.a.

¹⁹ El modelo tal vez haya que buscarlo en un grabado del mismo tema de Schongauer. Op. Cit.p.114

²⁰ El modelo es prácticamente exacto a una de las figuras del retablo de Arcenillas, obra de Fernando Gallego. Ver: GAYA NUÑO.J.A. *Fernando Gallego*. Madrid, 1958, lám.43.



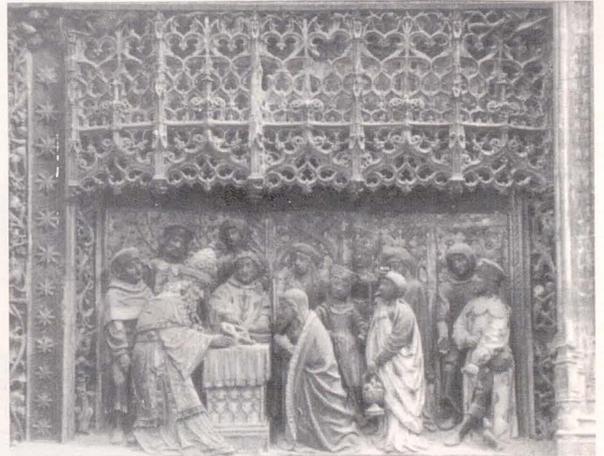
Lám.IV.-1.-Detalle de la Virgen



Lám.IV.-2.-Detalle de los ángeles que acompañan a la Virgen



Lám.IV.-3.-Detalle de la Virgen



Lám.IV.-4.-Detalle de las estrellas en el marco de la escena de la "Presentación".

al llegar a la ciudad de Plasencia y, después de curar en un hospital una serie de enfermos, cayó enfermo él al clavársele una saeta en su pierna izquierda. Una vez repuesto, regresó a su tierra en hábito de peregrino²¹.

Después de analizar los personajes que componen esta escena, vemos que en su indumentaria se mezclan elementos de la moda nacional, borgoñona y morisca, algo muy frecuente en el último cuarto del siglo XV²².

El Bautismo de Cristo.

El escenario en que se sitúa el acontecimiento abre hacia el espectador casi como si de una gruta se tratase. La línea de horizonte se dibuja muy alta y por encima de ella arquitecturas y árboles se entremezclan simulando la ciudad.

La figura de Cristo centra más o menos la composición. De pie, cubierto sólo con el paño de pureza anudado en la cadera izquierda, tiene los pies inmersos en lo que se supone el Jordán. Su cuerpo, con deficiente tratamiento anatómico, apoya el peso en una pierna produciendo una fuerte inflexión en la cadera. A su izquierda, San Juan, de rodillas encima de una roca, enjuga directamente con agua los cabellos de Jesús con su mano²³. El Precursor va ataviado con una piel, siendo visible la cabeza del animal en la parte baja, y un manto que cae por la espalda y deja al descubierto el hombro derecho. Cobijado bajo la roca aparece el cordero con nimbo y estandarte sobre el libro.

Al otro lado de Cristo se sitúan dos ángeles, con cabello largo y rizado, en uno de ellos sujeto con una diadema. Visten ricas dalmáticas, a modo de acólitos, dado que actúan en esta escena como diáconos. Su presencia denuncia que estamos ante una concepción litúrgica del tema. El más próximo a Jesús sujeta un paño entre sus manos mientras el otro despliega la túnica.

La Santa Cena.

Los personajes ocupan todo el espacio del interior de la estancia donde se desarrolla la acción. No hay elementos ambientales exteriores, sólo una especie de rico tapiz sirve de telón de fondo. Está próximo al que aparece en la escena de la Presentación-Purificación, pero de menor riqueza, tratando de emular el anterior. Alrededor de una mesa alargada sobre la que se depositan las viandas, se distribuyen las figuras. Las de la parte posterior están centradas por el grupo que forman Cristo y San Juan. Los Apóstoles de primer plano están sentados en diferentes tipos de asientos. Se puede distinguir la silla de tijera, una banqueta de patas trilobuladas y una silla curul.

Unos están comiendo, otros bebiendo, gesticulan y parecen hablar animadamente. Sólo Judas está completamente de espaldas y en su mano, que gira hacia detrás, lleva la bolsa del dinero. Hay cierta variedad en el tratamiento del cabello. En unos es liso cayendo sobre la frente y en otros ensortijado. Los rostros responden básicamente a dos modelos. Uno, de nariz afilada, óvalo alargado y pómulos hundidos; el otro, por el contrario, de pómulos muy marcados, boca pequeña y rostro redondeado.

Cristo viste túnica de una sola pieza, similar a la que el ángel sostiene en la escena del Bautismo. La mayoría de los Apóstoles van ataviados con túnica y manto, recogido de diversas formas. Una vez más hay que anotar la diferente calidad en el tratamiento de las figuras.

El Prendimiento.

El núcleo central lo constituyen las figuras de Cristo y Judas que dividen la escena de forma más o menos simétrica. No existe relación entre ambos personajes sino que Judas aparece detrás de Jesús, poniendo la mano

²¹ VORAGINE, S. de la *La Leyenda Dorada*. Madrid, 1982, vol. II, p. 954. Continúa diciendo que en 1485 sus restos fueron robados de Montpellier y llevados a Venecia siendo colocados en un templo levantado en su honor. Seguramente este hecho hizo de él un santo muy popular en los últimos años del siglo XV, lo que justificaría su inclusión en la escena así como otra representación más entre los Apóstoles y Santos de las entrecalles.

²² Para el estudio de la indumentaria tanto de esta escena como de las restantes se han utilizado diversas obras:

BERNIS MADRAZO, C. "El traje masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV". *B.S.E.E.*, t. LIV, 1950, pp. 191-233.

Idem. "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación". *A.E.A.: Homenaje a D.M. Gomez Moreno*, 1970, pp.

Idem. "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: Los Bonetes". *A.E.A.*, 1948, pp. 20-42.

Idem. *Indumentaria Medieval Española*. Madrid, 1956.

Idem. "Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI". *B.R.A.H.CXLIV*, Madrid, 1959, pp. 199-226.

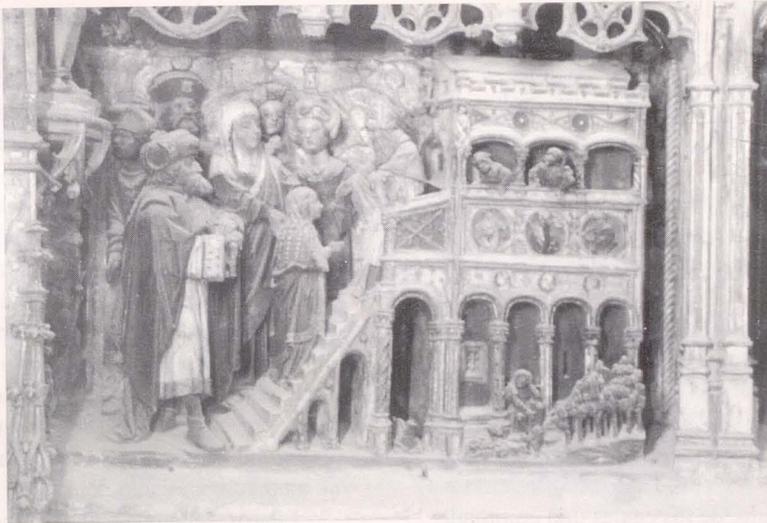
Idem. *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos, I. Las mujeres*. Madrid, 1978.

Idem. *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos, II. Los hombres*. Madrid, —

SENTENACH, N. "Trajes civiles y militares en los días de los Reyes Católicos". *B.S.E.E.* t. XII, 1904, pp. 143-161

LAMPEREZ Y ROMEA, V. "El mudejarismo en la vida social española de los siglos XIV, XV y XVI". *Toledo*, n° 61, 1916, pp. 1-4.

²³ REAU, L. *Op.Cit.* vol. II, p. 298. En la escena que nos ocupa, San Juan no bautiza a Cristo sirviéndose de la copa o concha sino que deja caer directamente con la mano gotas de agua sobre su cabello. Esta es una variante frecuente en los Países Bajos mientras que la primera es habitual en Italia.



Lám.V.-1.-Presentación de la Virgen



Lám.V.-2.-Visitación



Lám.V.-3.-Anunciación

izquierda sobre su hombro, mientras dobla el brazo derecho de modo absolutamente forzado e inverosímil, en cuya mano sostiene la bolsa con las monedas.

Cristo, ajeno a la actitud de Judas, centra su atención en el episodio de Malco, del que sólo nos habla el Evangelista Lucas (22, 47-52). Vestido con túnica de una pieza, apoya el peso del cuerpo en una pierna doblando la otra, lo que produce una descompensación en las caderas. Lleva en su mano la oreja que San Pedro acaba de cortar a Malco. Este último, caído en el suelo, levanta una mano y en la otra sostiene la linterna. De rasgos duros y cabello rizado, viste jubón y calzas y adopta una postura bastante forzada. Detrás de él aparece San Pedro que, ante la recriminación de Cristo, envaina la espada. Cubre su cuerpo con amplia túnica y un manto que deja al descubierto el hombro derecho. Dos apóstoles cierran la composición en este lado, de los cuales uno emprende claramente la huida.

El grupo que había salido con Judas integrado por Sumos Sacerdotes, Jefes de la guardia del Templo y ancianos (Lucas, 22-52) está también aquí recogido. Uno, de barba puntiaguda, envuelve su cabeza en un turbante y lleva la antorcha. Otros portan picas y alabardas e incluso uno de ellos va ataviado como un guerrero con armadura.

A la izquierda cierra la composición la figura de un anciano, más ricamente ataviado que el resto de los personajes, con tabardo. De cabello largo y barba, cubre su cabeza con un sombrero de ala. Su aspecto cansino se acentúa por su actitud y apoya en un bastón nudoso en forma de tau. Está cobijado bajo una estructura arquitectónica muy sencilla, aparentemente de madera, con pie en forma de trípode y cubierta a dos aguas, revestida de escamas.

La escena se ubica en el exterior, al pie de un montículo en cuya cima se observa el cáliz y con un lejano paisaje de olivos y arquitectura. Esta, consistente en una estructura rectangular que recuerda una basílica, está muy lejana de las ciudades norteeuropeas que ambientan las escenas de la parte baja.

La Flagelación.

El escenario elegido en esta ocasión es el interior de la casa de Pilatos, ambientado mediante arcos carpaneles apoyados en pilares y columnas. Para sugerir la profundidad de la estancia se dibujan bóvedas y pilastras al fondo. A la izquierda se simula una puerta en arco rebajado, trasdosada por arco conopial rematado en macolla.

El eje compositivo lo constituye el pilar poligonal con basa y capitel vegetal al que está atado Cristo. Este, situado a un lado del pilar, pasa las manos por delante del mismo²⁴. Su cuerpo desnudo sólo se cubre con un paño de pureza, dejando ver la ausencia total de estudio anatómico.

A ambos lados, dos verdugos se aprestan a descargar sus flagelos sobre El. El de la izquierda viste jubón provisto de pequeña falda rematada en ondas y con media manga que deja ver las de la camisa. Lleva botas hasta la rodilla y cofia, al parecer de hierro. El de la derecha viste con mayor riqueza, ropa abierta sobre el jubón y bonete de copa plegada. Detrás de él un guardia con alabarda, cubre su cabeza con bonete en forma de bolsa. Está enfrentado a otro que, en el lado opuesto, también sostiene la alabarda, ataviado con jubón y bonete con vuelta.

Pilatos, sentado en el extremo izquierdo, presencia el acontecimiento. Va vestido con manto de anchas solapas, de tela rica, con bandas brillantes que recuerdan la calidad del raso. Cubre su cabeza con turbante lo que le confiere aire de personaje morisco.

En el encuadramiento del lado izquierdo, la habitual decoración de troncos y hojas queda bruscamente alterada para introducir una serie de serpientes que, junto a las cabezas situadas en el lado opuesto, hacen referencia a la familia de los Siete Infantes de Lara, como veremos después.

El Camino del Calvario.

A la hora de analizar esta escena es necesario acudir a la fuente iconográfica que la inspira. Los grabados de Schongauer y especialmente de Dürero, tanto los correspondientes a la Serie de la Gran Pasión (1498-1510), como los de la Pequeña Pasión (1509-1510), circularon ampliamente. El mismo modelo empleado aquí lo encontramos en numerosas ocasiones. Cabe, sin embargo, destacar en este momento el relieve del trasaltar de la catedral de Burgos, obra de Felipe Vigarny, concebido, no obstante, con mayor riqueza ornamental y figurativa que el de El Paular²⁵.

En primer plano y en el centro de la composición, figura Cristo bajo el peso de una cruz en forma de tau. Es ayudado por Simón de Cirene al que se añaden otros personajes. Vestido con la túnica habitual, Jesús, en actitud de caminar, se inclina y gira su cabeza, coronada de espinas, hacia el frente. Delante de El, una figura encorvada tira de una cuerda que sujeta a Cristo por la cintura. Va descalzo, viste camisa y jubón y anuda una serie de sogas en su cintura.

²⁴ Una actitud similar muestran las mismas escenas en los retablos pictóricos de Sancho de Rojas del Museo del Prado, o en el de Nicolás Francés del Claustro de la Catedral de León y en otras varias.

²⁵ El mismo grabado inspira, entre otros, el retablo de la capilla de la familia Salamanca, en la iglesia de San Lesmes de Burgos, así como la portada de Santa Marfa de Aranda de Duero.



Lám.VI.-1.-Natividad de San Juan



Lám.VI.-2.-Nacimiento de Cristo



Lám.VI.-3.-Epifanía a los Magos

Sigue a Jesús un guerrero que apoya la mano sobre su hombro. Lleva casco, armadura y una espada de hoja ancha colgada de su cintura. Simón de Cirene, detrás de él, intenta levantar el extremo de la cruz. Cubre su cabeza con una especie de turbante. En segundo plano, se sitúan dos personajes a caballo. Uno de ellos repite, prácticamente de modo exacto, la figura de Pilatos de la escena de la Flagelación y el otro se toca con una gorra de vuelta y parece vestir balandrán.

El cortejo se completa con otros guerreros cubiertos con casco, una figura con turbante que toca la trompeta y otra, de pésima ejecución, pero en la que el tratamiento del cabello, el tocado y su posición de perfil, denotan una influencia italiana.

El fondo rocoso carece por completo de elementos ambientales.

Cristo muere en la Cruz.

Sobre un telón de fondo completamente liso, que acentúa la soledad, la atención es atraída por el gran Crucificado que, de forma absolutamente simétrica, centra la escena. Su cuerpo, de escaso estudio anatómico, se cubre con paño de pureza anudado en la cadera izquierda. Con corona de espinas, tres clavos, la cabeza ladeada y los ojos cerrados es Cristo muerto pero sin huellas de dolor. Los rasgos del rostro, nariz alargada, pómulos marcados, etc. recuerdan los del Cristo del retablo mayor de Miraflores, aun cuando el patetismo, en el burgalés, está acentuado y la ejecución, obviamente, es muy superior.

A la izquierda, se dispone el grupo de las Marías con San Juan, que sostienen a la Virgen. Esta, vestida con saya, manto y toca, desfallecida, se desploma. San Juan, detrás, ataviado con sayo y manto sujeto en el centro, la sostiene. Una de las Marías, con saya, manto y toca, coge con su mano el brazo de la Virgen; de la otra, sólo la toca es visible en un tercer plano.

El grupo de la derecha lo constituyen tres guerreros que miran hacia Cristo. El primero con casco con visera levantada y armadura, lleva colgada de su cintura una gran espada de hoja ancha. El segundo, también con casco, pero sin armadura y con largo manto, sostiene en su mano una alabarda. Del tercero, en un plano retrasado, es visible su rostro, de perfil y la cabeza cubierta con bonete de copa plegada. Asimismo lleva alabarda. La composición es torpe y las figuras presentan un movimiento congelado. El recuerdo de los grabados es evidente.

Piedad y Lamentación (La "Quinta Angustia").

El momento elegido para esta representación no aparece recogido en ninguno de los Evangelistas. Se trata de una escena intermedia entre el Descendimiento y la Puesta en el sepulcro que se desarrolla sobre un fondo de tinieblas²⁶.

El núcleo central lo forman la Virgen y Cristo. María sentada, envuelta en amplísimo manto y toca que sólo deja visible parte de su rostro, sostiene el cuerpo sin vida de su Hijo sobre sus rodillas. Este, cubierto con un reducido paño de pureza, muestra gran rigidez y escaso estudio anatómico.

A la derecha se sitúa el grupo de las Marías. María Magdalena se inclina con el bote de perfumes entre sus manos. Viste brial de brocado con abantal y recoge su cabello bajo una cofia. Las otras dos, detrás de ella, de pie, se ocultan bajo mantos de rica tela que caen por sus cabezas e incluso una de ellas sobre el manto lleva una toca.

Detrás de las dos figuras principales dos personajes, probablemente Nicodemo y José de Arimatea, dialogan ante la cruz que, en forma de tau, aparece al fondo. Uno de ellos, con la cabeza descubierta, viste ropa de escote cerrado y gran cuello terminado en dos picos. Las mangas se ensanchan haciéndose amplísimas en las muñecas. El otro, tocado con bonete, viste ropa de ancha vuelta.

En la parte izquierda cierran la composición las figuras de otra Santa mujer y San Juan. La primera, de pie, al igual que las del lado opuesto, se envuelve en manto y toca que la oculta casi totalmente. San Juan, con la rodilla en tierra, sostiene con sus manos la cabeza de Cristo. Representado como un muchacho joven de largo cabello, va ataviado con sayo y manto. Los rostros de los personajes parecen responder todos al mismo modelo.

En el encuadramiento del lado derecho, las figuras de niños trepando por ramas quedan bruscamente interrumpidas, para insertar una serie de cabezas frontales, excepto una de perfil (influencia italiana). Se trata, como ya se ha dicho anteriormente de la representación de los Siete Infantes de Lara.

Anastasis (Descenso a los Infiernos).

Se representa aquí la victoria de Cristo sobre Satán y la liberación de distintos personajes. La escena se enriquece con buen número de detalles tanto desde el punto de vista iconográfico como plástico.

²⁶ Se trata, en realidad, del tema conocido como la "Quinta Angustia", que normalmente se hace acompañar de la inscripción: VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOLOR MEUS..., aunque aquí no la lleva. Este mismo iconograma, con la leyenda, aparece en la portada de acceso a la iglesia desde el atrio.



Lám.VII.-1.-Presentación, Purificación y Candelaria



Lám.VII.-2.-Bautismo de Cristo



Lám.VII.-3.-Santa Cena

En primer plano Cristo, envuelto en amplio manto dispuesto en diagonal, de forma que queda visible el brazo y parte de su costado derecho, clava su lanza sobre un demonio mientras coge con su mano derecha la de Adán. Este, desnudo, con largos cabellos y barba, sale de la gran boca de Leviatán. Es seguido por otras figuras, entre ellas Eva, mientras los demonios son vencidos y huyen.

La inspiración hay que buscarla en el relato que del "Descenso a los Infiernos" hacen los Apócrifos de la Pasión y Resurrección (Actas de Pilato o Evangelio de Nicodemo): "...Cuando el Infierno supo que llegaba el Rey de la Gloria dijo a Satanás: Sal, si eres capaz, y hazle frente" "...Después el Infierno dijo a sus demonios: Asegurad bien y fuertemente las puertas de bronce y los cerrojos de hierro; guardad mis cerraduras y examinad todo de pie, pues si entra él aquí, ¡ay!, se apoderara de nosotros".

Siguiendo el relato Cristo da la mano a Adán: "Extendió su diestra el rey de la Gloria y con ella tomó y levantó al primer padre Adán"... Después se volvió hacia los demás y les dijo: Venid aquí conmigo todos los que fuisteis heridos de muerte por el madero que éste tocó, pues he aquí que yo os resucito a todos con el madero de la cruz y con esto sacó a todos fuera"²⁷.

Entre los liberados se puede reconocer a los Gemelos Carino y Leucio quienes dieron testimonio por separado ante Anás y Caifás, diciendo " Hemos resucitado con Cristo desde los infiernos y El nos ha sacado de entre los muertos. Y sabed que han quedado desde ahora destruidas las puertas de la muerte y de las tinieblas y las almas de los santos han sido sacadas de allí y han subido al cielo con Cristo Nuestro Señor"²⁸.

De forma anecdótica, se puede observar cómo los liberados salen incluso por la oreja del monstruo. En la parte izquierda se observa cómo huyen unos demonios en un fondo de paisaje rocoso en el que parecen marcarse unas escaleras. Los demonios presentan una mezcla de figura humana, alas de murciélago, cabeza de simio y cuernos de carnero.

En toda la zona superior se integra otra escena entre fondos arquitectónicos que dibujan una ciudad amurallada y edificios aislados cubiertos a doble vertiente, que se insertan entre árboles. Cristo resucitado se aparece ante la figura de un anciano de larga barba, que oculta su cabeza detrás de amplio capuchón. Para su interpretación hay que acudir nuevamente a los Apócrifos de la Pasión y Resurrección. Se trata de Juan el Bautista, uno de los santos que escucha en calidad de profeta la disputa entre

Satanás y el Infierno: "...Entonces apareció otro personaje con aspecto de anacoreta y le preguntaron diciendo: ¿Quién eres tú que llevas tales señales en tu cuerpo? y él respondió con entereza :yo soy Juan el Bautista, la voz y el profeta del Altísimo. Yo caminé ante la faz del mismo Señor para convertir los desiertos y los caminos ásperos en sendas llanas. Yo señalé con mi dedo a los jerosolimitanos y glorifiqué al Cordero del Señor y al Hijo de Dios. Yo le bauticé en el río Jordán y pude oír la voz del Padre que tronaba desde el cielo sobre El y proclamaba: Este es mi Hijo amado en el que me he complacido. Yo mismo recibí también promesa suya de que ha de bajar a los infiernos. El Padre Adán que oyó esto exclamó con gran voz: Aleluya, que significa el Señor está llegando"²⁹. En el ángulo derecho el paisaje de árboles se quiebra dibujando una especie de gruta. Dentro de ella una figura parece recordarnos al Bautista durante su vida terrena.

Resurrección.

El espacio asignado a esta escena, que debería figurar antes de la Anastasis, está claramente dividido en dos partes. La zona superior, donde se dibujan arquitecturas y árboles, da la sensación de estar colgada. Se presupone que trata de dar la idea de lejanía respecto a la composición que se desarrolla en la parte baja sobre un fondo neutro.

Cristo resucitado, de pie al lado del sepulcro, bendice con la mano derecha mientras en la izquierda porta el estandarte. Viste pequeño paño de pureza y una gran capa que llega hasta el suelo. Apoya el peso del cuerpo en la pierna izquierda y deja libre la derecha lo que descompensa la cadera. A su izquierda se dispone el sepulcro, aparentemente de mármol blanco, con decoración de cuadrifolios. Sobre la tapa corrida, un ángel, de rodillas y con las manos juntas, viste como un acólito y despliega grandes alas.

Dos soldados a cada lado completan el grupo. A la derecha uno sentado con una pierna extendida y otra doblada, apoya la cabeza en su mano. Parece estar dormido. Viste coraza y casco puntiagudo. Detrás de él, otro, de pie, con coraza y caso, sostiene con ambas manos una alabarda.

A la izquierda, en primer plano, un soldado, rodilla en tierra, con coraza, casco y escudo colgando de su espalda, lleva una ballesta en la mano y está situado en contraposto. Completa el grupo otro soldado, de pie, con armadura, casco y alabarda entre sus manos³⁰.

²⁷ SANTOS OTERO, A. Op.Cit. pp.448 y 452.

²⁸ Idem.p. 456.

²⁹ Idem. p.465.

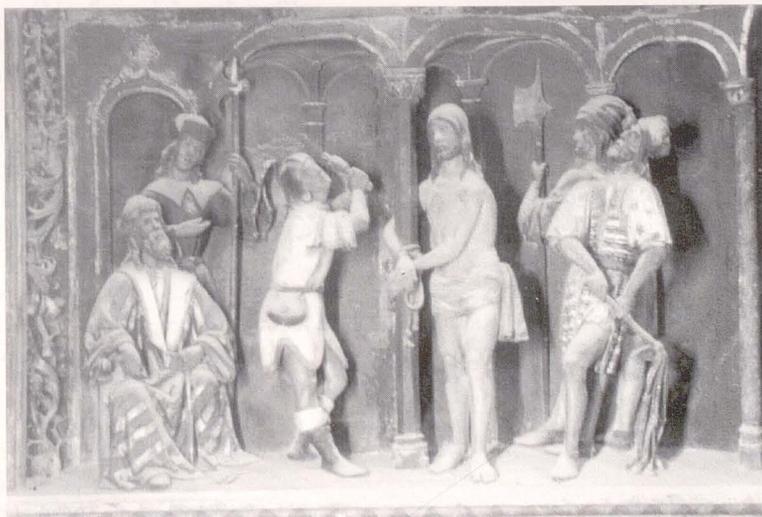
³⁰ Modelos próximos a estos soldados pueden observarse en las pinturas de Juan de Borgoña en la catedral de Toledo, tanto en la escena de la Resurrección de la Sala Capitular, como en la del Desembarco del Cardenal Cisneros de la capilla mozárabe, ya dentro del siglo XVI. ANGULO IÑIGUEZ, D. *Juan de Borgoña*, Madrid, 1954, lams.15 y 22.



Lám.VIII.-1.-Prendimiento



Lám.VIII.-2.-Flagelación



Lám.VIII.-3.-Camino del Calvario

El recuerdo de los grabados, al igual que en otras escenas del ciclo de la Pasión, es evidente.

FIGURAS DE LAS ENTRECALLEES.

La riquísima iconografía expuesta en las escenas que componen el retablo se ve incrementada con numerosas figuras de santos, santas, apóstoles y profetas, situados en las entrecalles y guardapolvos del mismo, así como en las puertas que dan paso al Sagrario. Están apoyadas en ménsulas y cobijadas bajo ricos doseletes.

En la parte inferior, coincidiendo con el ciclo inicial, encontramos las siguientes representaciones:

San Mateo (1), con la bolsa en la mano que alude a su condición de recaudador de contribuciones en Jerusalén. Como apóstol, la bolsa que lleva en la mano izquierda está rota por abajo. En la derecha porta la lanza o alabarda como instrumento de su martirio. Lleva túnica y manto que deja al descubierto el hombro izquierdo.

San Pablo (2), aparece con sus atributos habituales, el libro y la espada. Detrás de su cabeza, al igual que los otros apóstoles, aparece un nimbo en forma de rayos.

Santo Tomás (3), con la lanza, instrumento de su martirio, en la mano derecha. Viste túnica, sujeta con cinturón, y manto, ambos de rica tela, que sostiene con su mano izquierda. Detrás de su cabeza, nimbo llameado.

Apóstol (4), que por su ubicación es difícil precisar su identidad. Viste de modo similar a los otros. Tal vez se trate de Judas.

David (5), rey, músico y poeta. Va ricamente vestido y tocado. En su mano izquierda lleva el arpa. El hecho de que tenga en la derecha una pala o remo puede relacionarse con uno de sus Salmos, donde se cuenta cómo las aguas de la tribulación acechan su alma: "Salvame ¡Oh Dios! pues las aguas amenazan mi vida" (Salmo 68).

San Sebastián (6), desnudo y con las señales de las flechas sobre su cuerpo.

San Juan Bautista (9), profeta y precursor, con el cordero y cubierto con la piel de la que penden la cabeza y las patas del animal.

Santiago el Mayor (10), con los atributos de peregrino a los que une el libro y la espada de su martirio.

Santo? (11), envuelto en amplísimo manto que cubre su cabeza, aparece con un perro y el libro en su mano.

San Antón (12), anciano, barbudo, vestido con el capuchón típico de los monjes de su orden. Lleva el rosario, el libro, el bastón y, a sus pies, el cerdito.

San Bartolomé (19), con el libro, el cuchillo de su martirio y el demonio encadenado.

San Andrés (20), con la cruz aspada en su mano izquierda y una red? en la derecha.

Santa María Magdalena (21), con el bote de perfumes con los que ungió a Cristo.

Mártir cefalóforo (22), San Fermín?, San Dionisio?,

con casulla y la cabeza entre sus manos.

Santiago el Menor (26), con el libro y el bastón de batanero en forma de árbol sin desvastar. Lleva, igual que los otros apóstoles el nimbo en forma de rayos.

San Juan Evangelista (27), con la copa de la que sale el dragón y el nimbo de rayos.

Apóstol (28), Judas Tadeo?, con el libro y la cachiporra.

Padre de la Iglesia (29), San Ambrosio?, San Jerónimo?, con libro y capelo cardenalicio.

San Lorenzo (30), diácono, con el libro y la parrilla.

San Esteban (31), protomártir, con la palma y las piedras de su lapidación.

En esta parte podemos observar que el número de figuras asciende a veinte. Las de la primera hilera presentan una unidad iconográfica, ya que representan a nueve apóstoles y la figura de San Juan Bautista, primera advocación del Monasterio. En la segunda fila se incluye un apóstol que, junto a San Pedro (en la puerta derecha), constituyen el total del colegio apostólico. Santos, Santas, David y un Padre de la Iglesia completan el conjunto.

En la zona correspondiente a la ampliación del retablo, el número de figuras de las entrecalles y guardapolvos disminuye sensiblemente (sólo trece). De ellas las dos primeras sobresalen del resto que, en líneas generales muestra una mediocre ejecución. Desde el punto de vista iconográfico hay mayor variedad:

Santa Marta (7), de acuerdo con la leyenda dorada hizo vida monacal, de ahí que se la represente con hábito. Lleva libro en su mano izquierda, las llaves? y el dragón a sus pies.

Santa Librada? (8), con libro en su mano izquierda, sujeta con la derecha el manto, cubre su cabeza con toca de rosca con barbera.

Santo? (13), el rico Epulón?, con túnica y manto.

San Gregorio (14), Papa, con ornamentos pontificales y la paloma que le inspira, sobre el hombro.

El pobre Lázaro? (15), con ropa con capilla, levantada, dejando ver la pierna con bota.

Santa (16), tal vez Santa Isabel de Hungría, parece tener bajo su pie un pez. Con las manos juntas, viste túnica y manto, el cabello cae sobre sus hombros bajo una diadema o pequeña corona.

San Cristóbal (17), con el Niño sobre su hombro derecho y el bastón nudoso en la otra mano.

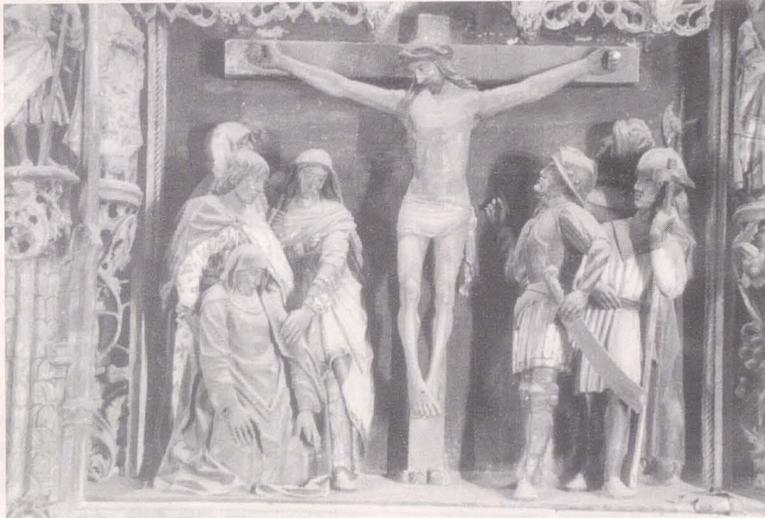
Santa Inés? (18), a sus pies un animal al que le falta la cabeza, tal vez se trate de un cordero. En las manos sostiene un libro abierto y va ricamente ataviada.

San Cosme y San Damián (23 y 24), los santos médicos.

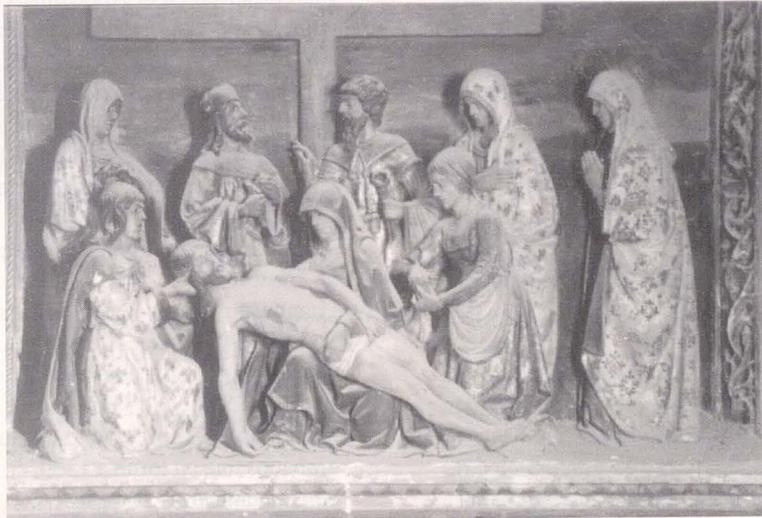
Santo, (25).

Profetas (32 y 33), con filacteria en las manos.

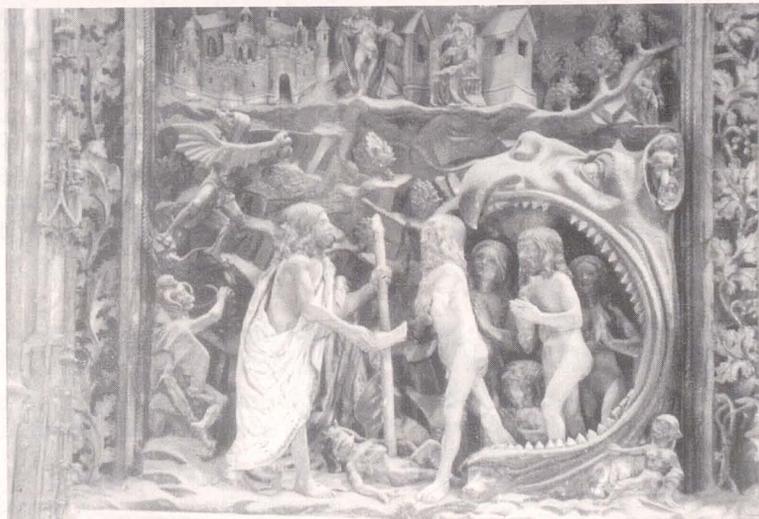
Sobre las alas del segundo cuerpo hay unas tallas de San Juan Bautista y San Bruno, correspondientes al s.XVII. Remata el retablo un grupo del Calvario que,



Lám.IX.-1.-Cristo muere en la cruz



Lám.IX.-2.-Piedad y Lamentación (La Quinta Angustía)



Lám.IX.-3.-Anastasis

quizá sustituya al que hoy podemos admirar en el Refectorio.

Las puertas que dan acceso al Sagrario abren en doble arco trilobulado enmarcado por uno conopial, rematado en macolla.

Puerta izquierda:

A ambos lados y en la rosca del arco observamos la representación de cuatro santas que, frecuentemente, aparecen juntas. Se trata de:

Santa Lucía (1), con el plato con los ojos en sus manos y la palma del martirio.

Santa Bárbara (2), con la torre y la palma. Viste ricamente y cubre su cabeza con tocado de cuernos.

Santa Margarita (3), con el dragón. El cabello suelto, bajo una diadema, cae por sus hombros.

Santa Ursula (4), con el libro y la palma. Lleva toca morisca.

En las enjutas del arco se sitúan dos ángeles músicos, uno con flauta y el otro con arpa que, como puede observarse, al igual que la macolla del arco, corresponden a la ampliación del retablo. Responden a modelos flamencos. Están rodeados por una serie de granadas que recuerdan, como veremos más adelante, la presencia de Enrique IV en la Cartuja.

Puerta derecha:

A los lados y en la rosca del arco central se disponen otras cuatro figuras:

Santa Catalina (1), como hija de rey aparece coronada y ricamente vestida. En su mano izquierda sostiene el libro abierto y en la derecha la espada, con la que domina a Maximiano, a sus pies.

Santo (2), con túnica, capa, estola y manípulo. De su cintura cuelga una especie de palo. Cubre su cabeza con bonete con adorno central.

Santa Dorotea? (3), Podría tratarse de esta santa que, con Santa Catalina, Santa Bárbara y Santa Margarita, forman el grupo de las cuatro vírgenes capitales. Su brazo derecho roto no permite saber cuál era su atributo.

San Pedro (4), con el libro y las llaves.

En las enjutas del arco nuevamente dos ángeles músicos, con laúd y flauta, responden al modelo flamenco y corresponden a la ampliación del retablo. Asimismo destacan sobre un fondo de granadas.

La imagen de Nuestra Señora

Análisis especial, dada su entidad, precisa la imagen de la Virgen que ocupa actualmente la parte baja central del retablo, sobre lo que era el altar mayor, pero que no es, como veremos, la imagen original del mismo. La Virgen, de pie, sostiene en su mano izquierda al Niño, mientras en la derecha lleva un racimo de uvas. El cabello largo cae sobre sus hombros y su rostro, cuya boca esboza una leve sonrisa, transmite una dulzura sin par.

Va vestida con túnica y manto de finísima labra en su decoración. Este último está bordeado por una orla con el motivo de las granadas. En la parte inferior, los ropajes giran hacia arriba recordando perfectamente la forma de media luna que, sin duda, tenía a sus pies.

El tema aquí representado funde dos aspectos de la iconografía mariana; Asunción e Inmaculada, que, en ambos casos, tienen como fuente común la mujer que San Juan describe en el Apocalipsis (12,1-2): "*Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas...*"³¹. De los atributos que se describen, en el ejemplo que nos ocupa ha desaparecido la media luna y las doce estrellas llenan el encuadramiento lateral de la escena de la Presentación, Purificación y Candelaria³².

Se trata de un tipo de representación que debe fijarse en Castilla en los últimos años del siglo XV y adquiere gran desarrollo en la centuria siguiente. Podríamos citar numerosos paralelos en otros retablos, como el de Gumiel de Hizán, catedral de Toledo, catedral de Sevilla, iglesia de San Gil de Burgos, etc. En El Paular el modelo de la Virgen con el Niño en sus brazos deriva, de los grabados que en torno a 1500, en Westfalia, realizó Israel van Meckenem el Joven³³.

Probablemente haya que pensar que, en esta simbiosis de dos aspectos tan importantes del culto a María, tiene incidencia la polémica entre los partidarios del culto a la Inmaculada y los maculistas (especialmente dominicos) que, desde el s.XIV iba afianzándose, alcanzando su punto álgido en el s.XV³⁴.

Seguramente coincidiendo con el recrudescimiento de esta polémica en el s.XVII, se decidió suprimir la media luna y sustituirla por una peana, formada por nubes con cabecitas de serafines, añadiendo otra serie de nubes y

³¹ REAU, L. *Iconographie de l'Art Chrétien*. París, 1955-59, t.II, vol.2 p.617. TRENS, M. *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, p.56. GOMEZ BARCENA, M.J. "El retablo de Nuestra Señora de la iglesia de San Gil de Burgos". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XXIII, 1986, pp.59-91.

³² La dispersión de las estrellas en otras zonas del retablo es frecuente, como señala GOMEZ BARCENA, M.J. Op. Cit. p.67. Podemos observarla en el de la catedral de Sevilla, donde se insertan como elemento decorativo entre la arquitectura; en la catedral de Toledo se ubican en la parte superior del retablo, sobre los doseles; en Miraflores, en la iglesia de S.Gil de Burgos, etc.

³³ YARZA, J. "Una Asunción del siglo XV en Fuentes de Nava (Palencia)". *Bol.S.E.A. y A.Valladolid*, 1971, p.475. Ver: *The Illustrated Barstch. Early German Artist*, New York, 1981, vol.9. "La Virgen del Rosario (la Virgen Inmaculada)", lam.48, p.57 y "La Virgen con el Niño sobre el creciente con ángeles" (la Virgen Inmaculada), lam.49, p.58.

³⁴ Ver al respecto: NAZARIO PEREZ, R.P. *La Inmaculada y España*. Santander, 1954.



Lám.X.-1.-Resurrección

cabecitas en la parte superior. Esto viene avalado por la documentación al respecto, según la cual, podemos deducir que la transformación tuvo lugar en 1657 y se debe a Pereira, pagando por ello un importe de 1772 reales y 57 maravedís: “...Y de los serafines que ico Pereira y lo que trabajo en la imagen de Nuestra Señora”³⁵.

No obstante, como apuntábamos, la imágen actual no estuvo formando parte del retablo quizá hasta esta fecha. Anteriormente debía existir, como desarrollaremos más ampliamente después, otra figura de la Virgen, de menores dimensiones, que se acoplaba en la hornacina que aún es visible.

La Virgen sostiene en su brazo izquierdo sentado a Jesús, al que ofrece un racimo de uvas con su mano derecha. Esta Virgen del racimo o de la vid, desde un punto de vista iconográfico, presenta una doble interpretación. Puede ser un símbolo de la Virginitad de María inspirada en el “Defensorium Inviolatae Virginitatis Beatae Mariae”, famoso libro de consulta para tantos artistas, o bien es un tipo de Dolorosa en cuyo caso el racimo simboliza el sacrificio del Calvario y, en sentido litúrgico, el que se consume en el altar³⁶. En el retablo, esta segunda significación está perfectamente acorde con el mensaje iconográfico final que adquiere tras su ampliación.

El Niño, de formas redondeadas y regordetas, como corresponde a la infancia, lleva en sus manos un pajarito al que da uvas. Responde al modelo de la corriente religioso-cultural capitaneada por San Francisco y San

Alberto Magno. Cubre su cuerpo con una túnica cuyos pliegues, en graciosa caída, dejan al descubierto las piernas.

A ambos lados, se sitúan dos filas de tres ángeles superpuestos en cada una. Los dos inferiores están tallados en la misma pieza. Aparecen tocando instrumentos musicales; la flauta, el laud, el arpa, la lira, etc. Responden a modelos netamente flamencos. Llevan el cabello largo y rizado sujeto, a menudo, por decorativas diademas y las alas, desplegadas, adoptan formas puntiagudas. Visten túnica y, a veces, manto, de vaporosos plegados y ricas telas. Son desiguales en cuanto a su ejecución, habiendo algunos de extraordinaria finura.

Estos seis ángeles debían acompañar a la imágen de la Virgen que anteriormente presidía el retablo. Desde el punto de vista estilístico, pues, puede pensarse que ésta respondía al mismo ámbito artístico que ellos e incluso que las escenas que componen la predela.

Las figuras de la Virgen y el Niño por su estilo se aproximan a la escuela de Gil de Silóe. El tratamiento del óvalo del rostro, los ojos entornados y ligeramente rasgados, con expresión triste, la nariz recta, la boca de labios finos, el cabello ondulado cayendo por los hombros e incluso la riqueza ornamental de su indumentaria lo avalan.

La proximidad al trabajo realizado por el maestro en la tumba de Isabel de Portugal, en la Cartuja de Miraflores, o en la de Juan de Padilla, hoy en el Museo Arqueológico Provincial de Burgos, es evidente. Del mismo modo puede establecerse un paralelo con las cabezas de la reina

³⁵ Libro del Arca del Convento de los años 1644 a 1660. A.H.N. Sección Clero. Sig.Libro 19.790, fol. 290v.

en su tumba o de las Santas Catalina y Magdalena del retablo del monasterio burgalés, aún teniendo en cuenta los diferentes materiales³⁷.

En el Niño, algo desproporcionado, destaca la cabeza grande, con el pelo corto, así como las facciones de su rostro. Con las lógicas diferencias impuestas por el material utilizado y la propia calidad del artista, la figura del Niño podríamos relacionarla con el que sostiene la Virgen en el retablo de Nuestra Señora de la iglesia de San Gil de Burgos. Dadas sus características y, teniendo en cuenta las circunstancias que confluyen en su realización, hay que situarlos cronológicamente en la primera década del siglo XVI.

La chambrana, de madera dorada, que encuadra el grupo en la parte superior es un añadido de época reciente, obra de Cruz Solís, por encargo del arquitecto restaurador González Valcárcel. En fotografías de 1952 todavía se puede ver sin ella. Incluso se sabe que a fines del siglo XVIII existía un "adorno" de plata en la hornacina que se dibujaba detrás, hoy desaparecido³⁸.

Proceso de configuración del retablo y algunas hipótesis sobre sus posibles promotores

El análisis de conjunto del retablo no resulta sencillo, pues hemos visto cómo sufre diversas fases y transformaciones hasta llegar a obtener la configuración que hoy presenta. Son alteraciones que afectan tanto a la estructura arquitectónica, como a la propia composición y estilo de las diversas escenas que lo integran.

En primer lugar en la estructura del retablo se advierten, según señalábamos al principio, dos zonas bien diferenciadas. Una se corresponde con las escenas de la predela y otra incluye los tres cuerpos superiores. El acoplamiento de ambas supone la ruptura de la calle central inicialmente prevista y, en consecuencia, el desajuste de las líneas arquitectónicas.

Este acoplamiento al que nos referimos viene determinado por la necesidad de ampliar un primer retablo de dimensiones reducidas para adaptarse, presumiblemente, a la nueva elevación del templo. Todo este proceso tiene lugar entre los años finales del siglo XV y la primera década de la centuria siguiente.

De tal manera, en principio se prevee colocar un retablo quizá dedicado sólo a la Virgen cuya configuración, a la vista de las fracturas existentes en la

arquitectura de la parte inferior, sería ligeramente diferente a la que hoy vemos. En este caso el retablo estaría compuesto por un cuerpo bajo en el que abren dos puertas flanqueando el sagrario y la predela con las seis escenas existentes. Ahora bien, este banco en principio iba más bajo apoyando inmediatamente por encima del arco de las puertas. Nos basamos para tal afirmación en una evidente fractura que discurre de lado a lado, por debajo de los ángeles de las enjutas de los arcos de las puertas.

Por otro lado, si observamos detenidamente los doseletes que encuadran las figuras de las entrecalles, es fácil advertir que están desprovistos de remate, no porque quedarán sin concluir, sino porque en un momento determinado se seccionaron. (Veáse el dibujo nº 2 donde se propone una reconstrucción de este proyecto inicial).

Este primer retablo estaría presidido por una figura de la Virgen de menores dimensiones que la actual. Su ubicación sería, al igual que en otros retablos, encima de las dos escenas centrales de la predela e iría acompañada por los ángeles músicos que flanquean la imagen actual, si bien en una posición ligeramente distinta. Los dos superiores se situarían a la altura de la cabeza de la Virgen, acoplándose los cuatro restantes a ambos lados. Prueba de ello es que los dos primeros están tallados en piezas independientes en tanto que los demás están esculpidos dos a dos.

Esta configuración del retablo debió pervivir hasta los primeros años del siglo XVI, época en la que ya se había replanteado la sobreelvaluación del templo. Además, en este sentido contamos con una noticia interesante. En 1503 el Capítulo General ordena retirar algunas imágenes nuevas que se habían esculpido en el altar mayor calificándolas de "indecentes": "*Prior novus de Paulari habeat cum Conventu bene videre indecentiam imaginatum novarum factarum in altare maiori, et illas tollat si non conveniunt Ordini, alias Capitulum mittet Commissarios qui hoc facient*"³⁹.

Esta noticia nos permite en principio fechar los trabajos que se han realizado en el retablo que, sin duda, debemos identificar con la parte baja del mismo. Pero, como es evidente, nos plantea una duda, ¿a qué esculturas se refiere?. Cabe pensar que estas figuras poco convenientes formaran parte de este retablo inicial, e incluso podrían situarse a ambos lados de la Virgen, cerrando así las calles laterales.

³⁶ TRENS, M. Op. Cit. p.247.

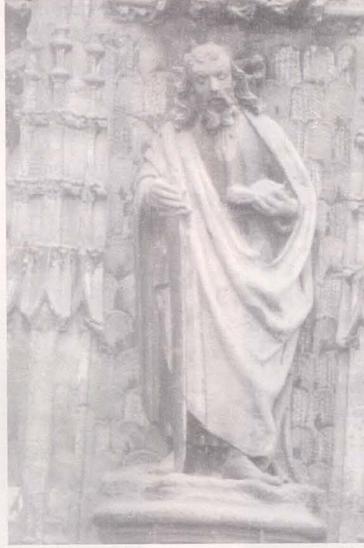
³⁷ WETHEY, H.E. señala que este tipo de cabezas puede configurar una característica del maestro, *Gil de Siloe and His School*, Cambridge, 1936, p.76.

³⁸ "... Sólo un adorno moderno de plata en el nicho de la imagen de Nuestra Señora, que es muy devota, colocada en la paraje principal, echa a perder la regularidad que lo demás tiene en su línea. Si lo quitasen quitarían una fealdad, estimable solamente por la materia". PONZ, A. Op. Cit. p.255.

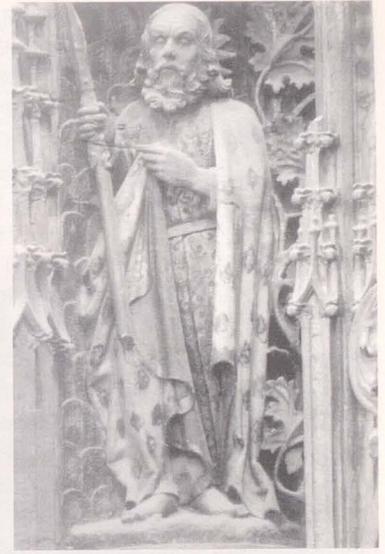
³⁹ LAPORTE, Dom M. *Ex Chartis Capitulum Generalium ab initio usque ad annum 1951*. In *Domo Cartusiae* 1953, Admonition 2051. Recogido en HOGG, J. "The Charterhouse of El Paular", en *La Cartuja de El Paular*, en *Analecta Cartusiana*, nº 77, Salzburg, 1982, p.XVIII y nota 16.



Lám.XI.-1.-San Mateo (fig.nº 1)



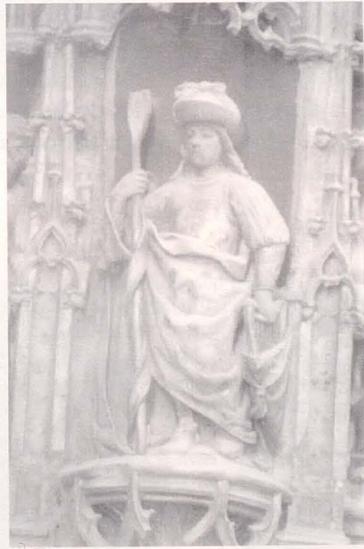
Lám.XI.-2.-San Pablo (fig.nº 2)



Lám.XI.-3.-Santo Tomás (fig.nº 3)



Lám.XI.-4.-Judas (fig.nº 4)



Lám.XI.-5.-David (fig.nº 5)



Lám.XI.-6.-San Sebastián (fig.nº 6)

Ambas circunstancias - la retirada de imágenes y la elevación de la iglesia - seguramente determinaron la ampliación del retablo, añadiéndose el bloque superior compuesto por diez escenas más. Ello supuso que la Virgen cambiase de emplazamiento pasando a ocupar el lugar del sagrario, situándose éste por debajo. Determinó también la supresión de los remates de las entrecalles aludidas anteriormente, intercalándose éstos entre la predela y el cuerpo bajo. Ello, por último, obligó a insertar los ángeles en las enjutas de los arcos de las puertas.

En definitiva, dos de las posibles causas que determinaron la ampliación del retablo parecen evidentes,

pero sobre la primera aún podemos profundizar algo más. Las imágenes que se suprimen podrían ser figuras de donantes, símbolos heráldicos o algún tipo de representación laica, que disgustó al Capítulo General.

De hecho, algunos fragmentos de alabastro conservados en el monasterio, que claramente se relacionan con el retablo, conservan parte de un escudo orlado de calderas con sierpes, motivo que constituye también el tema central del mismo. Este emblema no cabe duda de que perteneció a la Casa de Lara. De hecho, en la parte alta del retablo aún son visibles siete cabezas que pueden identificarse con los Siete Infantes de Lara, así como unas serpientes, motivo heráldico de los mismos

Se insertan a derecha e izquierda respectivamente, en el marco del tercer cuerpo, en un lugar poco visible, lo que presupone una cierta intencionalidad de velar su presencia. Están talladas empalmando la secuencia decorativa. Seguramente, al verse obligados a retirar las representaciones inferiores, quisieron dejar este pequeño testimonio de la vinculación de los Lara con la Cartuja.

La presencia, al menos, de dos ramas de la casa de Lara (ver genealogía adjunta, nº 3) está atestiguada en la Cartuja desde antiguo. Por un lado, las familias de los Herrera y de los Guzmán⁴⁰ fueron grandes devotos del Monasterio desde García González de Herrera, otorgando donaciones. Toman bajo su patronazgo la llamada capilla de San Ildefonso o de la Resurrección, ubicada en el lado norte, a los pies de la iglesia, convirtiéndola en un ámbito funerario en el último tercio del siglo XV⁴¹.

Por otro lado, constatamos la Casa de los Siete Infantes de Lara en la figura de D. Bernardino Fernández de Velasco (+1512), descendiente en quinta generación de Doña María Mayor de Castañeda, Señora de la Casa de los Siete Infantes de Lara⁴². Por su matrimonio con Blanca de Herrera, cuyos padres estaban enterrados en el monasterio, se unen ambas ramas, añadiendo además, en 1492, el título de "Primer Duque de Frias"⁴³. Queda así patente la influencia de estas familias en la Cartuja que, aunque pervive todavía en el siglo XVII⁴⁴, todos los

datos indican que el momento de mayor auge coincide con los años finales del siglo XV y los primeros de la centuria siguiente.

La presencia de las siete cabezas unidas a la Casa de los Siete Infantes de Lara, sólo puede justificarse en el Monasterio a partir de la incorporación de Bernardino Fernández de Velasco a la familia de los Herrera-Guzmán. A pesar de que en la documentación, exhaustivamente consultada, no hay ningún dato preciso que le relacione personalmente con la Cartuja, es obvio que al estar enterrados allí sus suegros, esta vinculación debió existir, al menos hasta su segundo matrimonio con Juana de Aragón, hija ilegítima de Fernando el Católico.

El hecho de que Blanca de Herrera no se entierre junto a sus padres en El Paular se explica porque manifiesta en su testamento de 1500, el deseo de ser sepultada con su esposo. Dada la tradición familiar de él, sin duda estaba obligado a descansar en el Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, como expresa en su testamento⁴⁵.

En definitiva, volviendo al análisis del retablo, nos encontramos con que en los primeros años del siglo XVI el de El Paular viene a sumarse a la moda de los grandes retablos que ocupan toda la altura del presbiterio, como los de las catedrales de Sevilla, Orense, Oviedo, Toledo o la parroquial de Gumiel de Hizán (Burgos). Asimismo,

⁴⁰ Véase al respecto, entre otros, el Ms. nº 3263 de la B. Nacional que en su punto I incluye varias "pruebas de hidalguía" de la familia Herrera (1-51). En cuanto a los Guzmán remitimos a la obra de PEDRO GERÓNIMO de APONTE, *Genealogía de los Guzmanes*, Ms. nº 3483, B.N. o al *Tratado de los Guzmanes*, recopilado por Fr. Francisco de TORRES, Ms. nº 3209, B.N.

⁴¹ Mediante escritura firmada en Castilnovo el 22 de marzo de 1484 sabemos que García de Herrera y su esposa María Niño se mandaron sepultar allí en un sepulcro de "mármol". Según el Libro Becerro del Monasterio, María Niño dotó la capilla con "vasos de plata, ornamentos de seda y la sexta parte de una dehesa para su mantenimiento" (BERNARDO DE CASTRO, *Memoria de la Fundación y Dotación de El Paular llamado generalmente "Libro Becerro"*. Manuscrito de 381 hojas, escrito en 1565, fol. 166v.).

⁴² "Y no se sabe si doña mayor de Castañeda hera parienta de los Lara o no mas de que hubo aquella casa que havia sido de Gonzalo Bustos que llaman la Casa de los Infantes de Lara y por estos se ponen los Señores de la Casa de Velasco en las provisiones que dan señores de la Casa de los Infantes de Lara, la naturaleza de los de castañeda es un campo en un lugar que...". *Descendencia de la Casa I línea de Velasco*, escrita por Do(n) P(edro) Fernan(dez) de Velasco condestable de Castilla, segu(n)do deste nombre. Ms. nº 2018, B.N. fol.19.

⁴³ " /./ Casso dos veces la primera le caso su padre con doña blanca de Herrera hija de Garcia de Herrera y de doña Maria Niño y nieta de pero Nuñez de Herrera y de Doña Blanca Henríquez. El solar y naturaleza de los Herrera es en la montaña cerca de Santander y tambien en Castilla en una villa que se llama Herrera de río Pisuerga traen por armas los de Castilla un escudo que tiene el campo colorado y en medio del dos calderas de oro con otras diez calderas menores de la misma manera alrededor del escudo y porque esta doña blanca de Herrera heredó la hacienda de su padre y de su madre trae las armas de entrambos. Son las armas de los niños siete flores de lis azules en campo amarillo y ...". *Descendencia de la Casa I línea...* Op.Cit. fol. 62v y 63.

En este mismo año de 1492 es nombrado Condestable de Castilla en lugar de su difunto padre Pedro Fernández de Velasco. La capilla es conocida tradicionalmente como de "los Duques de Frias". Así la cita PONZ cuando dice: "En la capilla de la Resurrección que es de las mayores, y patronato del Duque de Frias, se ve en medio una grande urna sepulcral de señores de su Casa". PONZ, A. Op. cit. p.261.

⁴⁴ En 1622 Baltasar de Zúñiga, hijo de los Condes de Monterrey, Comendador Mayor de León, de la Orden de Santiago y Presidente del Consejo Supremo de Italia, elige para su enterramiento el Monasterio de El Paular, donde ya está su mujer y su suegra (Archivo de Protocolos de Madrid, p.2031, fols.541-546, publicado por MATILLA TASCON, A. "Iglesia y Eclesiásticos en la Documentación notarial de Madrid" *A.I.E.M.*, t.XXXII (1992), pp.135-163, p.155).

D.Baltasar de Zúñiga casó con Dña Francisca Odilia de Clarehout, hija de Lamoral de Clarehout, baron de Maldeghen, y de Dña Francisca de Ognienz, su mujer. Falleció en 7 de octubre de 1622 (A. DE BURGOS *Blasón de España. Libro de Oro de su Nobleza. Reseña genealógica y descriptiva de la Casa Real, la Grandeza de España y los títulos de Castilla. Parte primera. Casa Real y Grandeza de España*, Madrid, 1859, p.197. Este personaje, hijo de Inés de Velasco y Tovar, todavía conserva en su escudo de Monterrey, las calderas de los Lara.

⁴⁵ "... mandó que mi cuerpo sea llevado y enterrado en Santa Clara de Medina de Pumar en una Capilla que la Señora Doña Juana mi mujer mando allí hacer". Colec.Salazar M-56, fol.118. pub. en CADIÑANOS, I. *Frias y Medina de Pomar*, Burgos, 1978, p.120. Se trata de la Capilla de la Concepción, donde efectivamente fué enterrado él y sus dos esposas, mientras el resto de los Velasco, a excepción de sus padres que reposan, como es sabido, en la capilla de la Catedral de Burgos, lo están en la iglesia del mismo Monasterio.



Lám.XII.-1.-San Juan Bautista (fig.nº 9)



Lám.XII.-2.-Santiago el Mayor (fig.nº 10)



Lám.XII.-3.-Santo y San Antón (fig.nº 11 y 12)



Lám.XII.-4.-San Bartolomé y San Andrés (fig.nº 19 y 20)

en la Cartuja de Miraflores, con la que tantos puntos de contacto tuvo el Paular, observamos cómo el primer retablo, de reducidas dimensiones, es sustituido por el de Gil de Silóe realizado entre 1496 y 1499⁴⁶. En el caso de la Cartuja de El Paular no se trata de la sustitución de un retablo por otro, como ocurre en el monasterio burgalés, sino que, el proceso de ejecución se puede parangonar con los retablos de Sevilla o Toledo⁴⁷.

De tal manera, a las escenas iniciales dedicadas a la Virgen se añaden otras de la Vida, Muerte y Resurrección de Cristo, haciendo extensivo el mensaje iconográfico a un ciclo pasional. A pesar de que la fecha de finalización hay que situarla en la primera década del siglo XVI, estructuralmente podemos calificarlo como un tanto arcaizante. La secuencia iconográfica, que muestra un carácter narrativo continuo es, por tanto, de lectura fácil, frente a otros retablos contemporáneos e incluso anteriores en los que el mensaje es más conceptual⁴⁸.

Pero el retablo aún sufriría una nueva transformación al sustituirse la antigua imagen titular por la que hoy preside el altar principal. Procedente de otro emplazamiento imposible de precisar, sus dimensiones resultan excesivas para su actual ubicación. Este cambio debió producirse a mediados del siglo XVII, según se ha señalado con anterioridad.

De este análisis pormenorizado tanto de cada una de las escenas, como de las figuras de las puertas y entrecalles, se extraen una serie de conclusiones que conviene precisar. Tal vez la más significativa es que las escenas correspondientes a lo que hemos llamado "ciclo inicial" se sitúan entre las obras más importantes del arte hispanoflamenco.

Entre sus características más importantes hay que resaltar: espléndida talla y policromía; detallismo y minuciosidad que lleva, a veces, igual que en la pintura flamenca, a introducir elementos anecdóticos. Prueba de ello es la presencia del perro, el mendigo, los curiosos y, en general, figuras ajenas a las narraciones principales. Gran lujo en la indumentaria de los personajes, que aparecen ataviados, a veces, con tres o cuatro vestidos. Los adornos (broches, cinturones, etc.); los tejidos (brocados, terciopelos), con frecuencia rematados en orlas doradas y con inscripciones, son el reflejo puntual de la moda del momento.

Los escenarios se ubican en arquitecturas y paisajes que, generalmente, abren hacia el espectador. Los ambientes están cargados de detalles que nos hablan de un carácter intimista, propio del arte flamenco. En ellos los muebles, los cortinajes, las alacenas, los utensilios y artículos curiosos aparecen de forma reiterada. En cuanto a los paisajes, en los que se sugiere la lejanía, situando la línea de horizonte muy alta, combinan elementos de la naturaleza con ciudades de tipo nórdico.

Correspondientes a este ciclo inicial y de la misma calidad, son las figuras que siguen el perfil de las puertas que conducen al Sagrario. Como hemos visto, se trata de ocho esculturas de gran finura de ejecución, algunas de las cuales muestran puntos de contacto con las del sepulcro de Beatriz Pacheco en el Monasterio del Parral (Segovia). Asimismo es de excelente talla la decoración que cubre el intradós de las roscas de los arcos, poblado con una serie de niños desnudos, angelitos y animales entrelazados por tallos.

Todas las características expuestas apuntan a la intervención, en esta parte del retablo, del equipo de Juan Guas, sin descartar al maestro Sebastián, en torno a la década final del s.XV. Tengamos en cuenta que la presencia de Guas en el monasterio, aunque conflictiva, se sitúa en los años 80⁴⁹. No sería extraño pues que parte de su equipo trabajara en el retablo.

Es obvio que atribuir a Guas una obra escultórica es complicado, ya que, documentalmente, sólo se conoce que realizara un sepulcro en el monasterio abulense de San Francisco y, desgraciadamente, no se ha conservado, lo que impide establecer paralelismos. No obstante, las características son equiparables a las de otras obras atribuidas a trazas del maestro. Recordemos, además, las arquitecturas de escenas como la Presentación de la Virgen y el Nacimiento de Cristo, donde se emplean varias fórmulas constantes en él. Estamos, pues, ante una talla de su entorno. De hecho, después de 1496, fecha de la muerte de Guas, los trabajos en el retablo continuaron durante algún tiempo.

Con el cambio de centuria se produce la ampliación del proyecto inicial. Las piezas ya talladas deben acoplarse al nuevo diseño. Se sube la predela, se insertan los ángeles en las enjutas de las puertas que conducen al Sagrario y los trabajos continúan.

⁴⁶ Como señala J.YARZA, *Gil de Silóe*, Cuadernos de Arte Español, nº 3, Madrid, 1991, aunque no puede decirse que Gil de Silóe sea el creador del retablo castellano, antes de él no existía aparentemente en Castilla un tipo de retablo monumental, como en la Corona de Aragón, que lo anuncie, p. 7.

⁴⁷ WETHEY, H. *Gil de Siloe and his School*, Cambridge, 1936, p. 10, cita el retablo de El Paular, aunque no precisa su cronología ni aporta dato alguno, junto a los de Sevilla, Miraflores, Toledo, San Nicolás de Burgos, etc. y dice que la predilección por lo grandioso alcanza su última expresión en los grandes retablos que se extienden desde el suelo hasta el techo, a fines de la centuria.

⁴⁸ Como señala WETHEY, H. Op. Cit. Id. el diseño de este tipo de retablos es un agrandamiento del altar de los Países Bajos, en los que cada escena está establecida en un compartimento.

⁴⁹ Como es sabido están documentados viajes de Guas a Rascafría en 1484 y 1486, ver al respecto: HERNANDEZ, A. "Juan Guas, maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491)", *B.S.E.A.A.*, Valladolid, 1947, pp.57-100.



Lám.XIII.-1.-Santa María Magdalena y Mártir Cefalóforo (fig.nº 21 y 22)



Lám.XIII.-2.-Santiago el Menor y San Juan Evangelista (fig.nº 26 y 27)



Lám.XIII.-3.-Judas Tadeo (fig.nº 28)



Lám.XIII.-4.-Padre de la Iglesia y San Lorenzo (fig.nº 29 y 30)



Lám.XIII.-5.-San Esteban (fig.nº 31)

Las nuevas figuras, en conjunto, responden a dos modelos diferentes. Uno de ellos, de cabello lacio en melena corta, rostro redondeado y pómulos salientes; el otro, de cabello rizado, ensortijado y rostros más alargados. La indumentaria, mucho más sencilla que en las escenas anteriores, es de menor riqueza y sólo, a veces, trata de insinuar la calidad de las telas. La ambientación se reduce al mínimo y, excepcionalmente, se introduce algún detalle. Predominan los fondos lisos que descontextualizan la escena. En contadas ocasiones se insertan en paisajes con arquitecturas y vegetación.

Las construcciones, cuando aparecen, tratan de reproducir ciudades amuralladas y se repite la estructura simple de un edificio con cubierta a dos aguas, generalmente revestida de escamas. Cuando se trata de interiores, como en la escena de la Flagelación, éstos muestran escenarios más renacientes que en la parte baja. Así pues, la ejecución, en general, es de segundo orden, con algunas excepciones. Su cronología posterior permite incorporar algún elemento italianizante.

A la luz de los caracteres analizados puntualmente en las escenas, así como en el tratamiento de los personajes, parece clara la presencia de un equipo formado por artistas de diferente categoría, dentro de una tónica general de mediana calidad.

Ahora bien, el problema está en atribuir las nuevas escenas a un taller diferente del toledano, de claro influjo hispano-flamenco, o simplemente adjudicarlas a componentes de la misma escuela dotados de peores cualidades. Quizá también haya que pensar en un condicionamiento por la ubicación alta de las mismas que no precisan el detallismo de las inferiores⁵⁰. Así pues, es posible que, vista la necesidad de ampliación del retablo, el taller continúe al frente del nuevo encargo, pero no es menos factible que un nuevo taller lo haga suyo.

En este último supuesto, el modelo de las figuras e incluso las arquitecturas de fondo o el tratamiento de los árboles de copas redondeadas conducen a modelos burgaleses, así como la composición de algunas escenas

determinadas. No olvidemos que ya se ha atribuido el retablo a manos burgalesas, llegando incluso a señalarse la figura de Vigarny. De hecho el mismo grabado que inspirará el Camino del Calvario en el trasaltar de la catedral de Burgos, se utilizó como fuente en este. Incluso la arquitectura tan sencilla con pie en forma de trípode y cubierta a dos aguas revestida de escamas que figura en el Prendimiento está presente en el trasaltar burgalés. Abundando aún más, algunas figuras, como el personaje a caballo que se asoma por la izquierda en esta misma escena es una réplica del que representa a Pilatos en el pasaje anterior, la Flagelación. No cabe duda de que ambos son obra de la misma mano.

De tal forma, ciertos paralelismos con el ámbito burgalés, nos hacen cuando menos dudar sobre la autoría de la parte alta del retablo. La posible entrada de un taller burgalés en El Paular es perfectamente factible. La relación existente con la Cartuja de Miraflores y la misma figura del primer Duque de Frías que estuvo en contacto directo con artistas de aquel ámbito, lo justificarían. Recordemos que el Duque se hizo cargo de las obras de la capilla del Condestable en la catedral burgalesa, donde se enterraron sus padres. Pero también estuvo en relación con ellos a la hora de construir la capilla de la Concepción en el monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar, donde él mismo descansaría⁵¹. Por último, la propia portada de acceso a la iglesia de El Paular presenta similitudes con obras burgalesas, especialmente en la parte alta y en los remates extremos.

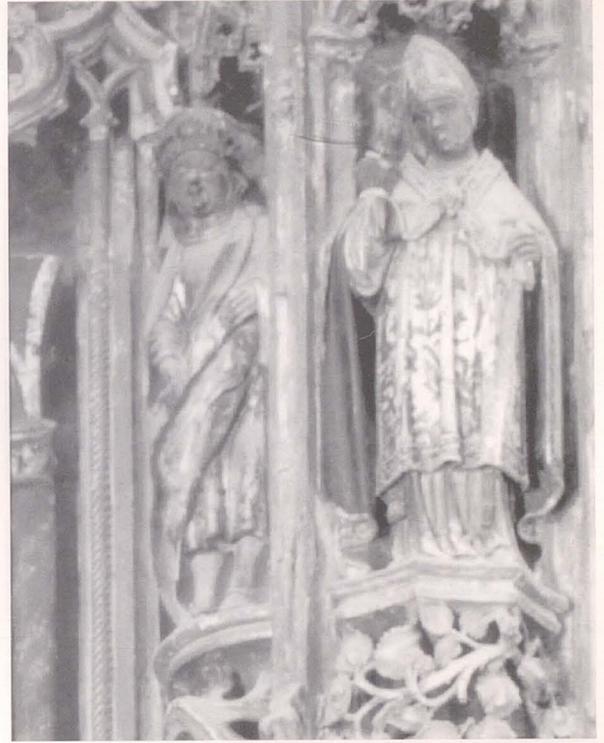
No estamos con ello afirmando que el protagonismo de la obra deba atribuirse a los Duques de Frías ni a la Casa de Lara, aunque sin duda intervinieron, pues es sabido que la Cartuja es una fundación real. Su creación responde a un deseo de Enrique II, materializado por Juan I, Juan II y Enrique III. Incluso Enrique IV, aunque haya sido ignorado en la historiografía del monasterio, tuvo una relación estrecha con él. De la documentación conservada se deduce su reiterada presencia en el monasterio, sometiéndose incluso a las reglas de los

⁵⁰ Recordemos que en algunos ejemplos documentales del siglo XVI se insiste en que las partes altas de los retablos no se dejen en manos de artistas secundarios.

⁵¹ A la muerte de D. Pedro Fernández de Velasco (6-1-1492), Condestable de Castilla, es su hijo Bernardino quien hereda todos los títulos, interviniendo de forma decisiva en la obra de la capilla que el Condestable se había mandado construir en la catedral de Burgos. Mediante escritura de 1522 sabemos que el Condestable D. Bernardino Fernández de Velasco "... *mando haçer e acabar*" la capilla de sus padres. Sin embargo, a su muerte en 1512, aún no se había concluido, ya que su hermano Iñigo como testamentario de él y nuevo heredero de sus títulos y sus descendientes, serán quienes ejecuten el proyecto. VILLACAMPA, Fray Carlos G. "La Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Documentos para su historia". A.E.A.A., nº 4, 1928, pp.25-44. Así pues es obvio que el Primer Duque de Frías tuvo contacto con los artistas que por entonces trabajaban en la citada capilla.



Lám.XIV.-1.-Santa Marta y Santa Librada? (fig.nº 7 y 8)



Lám.XIV.-2.-Santo y San Gregorio (fig.nº13 y 14)



Lám.XIV.-3.-San Gregorio y el pobre Lázaro? (fig.nº 14 y 15)



Lám.XIV.-4.-Santa Isabel de Hungría? y San Cristobal (fig.nº 16 y 17)

monjes⁵². En él firma varios documentos⁵³ y lo elije como escenario de acontecimientos tan importantes en su vida como el matrimonio de su hija Dña. Juana⁵⁴.

En estas visitas frecuentes se "aposentaba" en el palacio, después convertido en hospedería, cuyo patio principal se puede, precisamente, relacionar con varios ejemplos que él mandó construir en Segovia. Queda patente, pues, la relación de este monarca con la Cartuja y, aunque él muere en 1474, las granadas, símbolo de su reinado, que aparecen en distintos lugares del monasterio y también en el retablo, son, sin duda, un recuerdo a su memoria. Este hecho no es extraño. Algo similar se puede observar en la portada inacabada del cercano monasterio jerónimo de Santa María del Parral, realizada

con posterioridad a su muerte.

En definitiva, a pesar de la inexistencia casi total de datos documentales, a la hora de plantear un estudio detenido de esta magnífica obra, hemos intentado acercarnos a su filiación estilística e histórica, señalando algunas hipótesis sobre los posibles artistas que en ella trabajaron. Su ejecución coincide con el momento de mayor auge de la Cartuja en época medieval, durante el cambio de centuria. Es la fase en que se produce la remodelación y embellecimiento del Monasterio, con el claustro mayor como máximo exponente. La iglesia se amplía a finales del siglo XV y se ejecuta su espléndida portada. Como no podía ser menos, el retablo debía responder a la nueva fisonomía.

⁵² "El Señor Rey Don Enrique el Quarto, uno de los Fundadores de este Santuario, fué tan devoto y afecto a él, que por los años de 1443, solía quedarse mucho tiempo con los Religiosos y seguir el rigor de aquella vida, como si fuera el menor de todos". VALLES, J. *Primer Instituto de la Sagrada Religión de la Cartuxa. Fundaciones de los Conventos de toda España, mártires de Inglaterra y Generales de toda la Orden*. Madrid, 1663 (2ª ed. Barcelona, 1792), p. 204.

Por otro lado, en el Libro Becerro del Monasterio se percibe una intención muy clara de resaltar la figura de Enrique IV que otorga varias donaciones a la cartuja, entre las que destaca la concesión de 2.000 mrs. de juro perpetuo en Lozoya, realizada sólo un año después de subir al trono. Además, aún siendo príncipe, solicitó al prior que le cediese para capilla suya el Capítulo de los Monjes que, por entonces, se acababa de construir. Por razones que el autor del Becerro confiesa que no acierta a comprender, incluso habiéndose obtenido los permisos necesarios, el deseo de Enrique IV finalmente no se cumplió. Libro Becerro, op. cit. fols. 320 y sgts.

⁵³ "Cédula del príncipe Enrique (IV), por la que ofrece a Juan Ramírez de Guzmán, comendador mayor de la Orden de Calatrava, obligar a Pedro Tellez-Girón, maestre de Calatrava, a guardar ciertas capitulaciones que habían firmado. Monasterio de Santa María de El Paular, 1448, Agosto, I." (M-25 fls. 194 y 194v. Doc. n.º 50.109. 52. *Índice de la Colección de Luis Salazar y Castro*. Real Academia de la Historia. Madrid, 1963, t. XXXI, p. 285

"Escritura otorgada por el príncipe después rey Enrique (IV) sobre el mismo asunto que la anterior. Monasterio de Santa María de El Paular, 1448, Agosto, I." Copia de la misma letra y archivo que las anteriores. Ms. 25, fols. 196 a 198. Doc. 50.111.54. Idem. p. 286.

"Escritura otorgada por el príncipe, después rey Enrique (IV), por la que se obliga a guardar ciertas capitulaciones hechas entre Pedro Tellez-Girón, maestre de Calatrava y Juan Ramírez de Guzmán, comendador mayor de dicha Orden. Monasterio de Santa María de El Paular, 1448, Agosto, II. Copia de la misma letra y archivo que las anteriores. Ms. 104, hojas 155 y 156. Doc. n.º 57.012.30. Idem. t. XXXVI, Madrid, 1966, p. 90.

"Escritura otorgada por el príncipe, después rey Enrique (IV), por Pedro Tellez-Girón, maestre de Calatrava, y por Juan Pacheco, (I) marqués de Villena, en la que se obligan a guardar las capitulaciones a que se hacen referencia en los dos documentos anteriores, que se copian. Monasterio de Santa María de El Paular, 1448, Agosto, I. Copia de la misma letra y archivo que las anteriores, Ms. 104, hojas, 158 a 160. Doc. n.º 57.014, 32. Idem, t. XXXVI, p. 91.

Queda patente de nuevo la relación del monarca con la familia de los Guzmán. En este caso su vinculación es con Juan Ramírez de Guzmán, Comendador mayor de la Orden de Calatrava. Este caballero era nieto de Pedro Suárez de Toledo o de Guzmán y primo de María de Guzmán, primera Señora de Pedraza. GARCIA CARRAFFA, A. y A. *Diccionario Heráldico y Genealógico de apellidos españoles y americanos*. Madrid, 1954, vol. 40, p. 170.

⁵⁴ "Hecho aquesto, el rey se torno a Segovia, y llegado el dia en que estava determinado que los desposorios se hiziesen entre su hija doña Juana con Carlos, duque de Guiana, en veinte dias de octubre del Nacimiento de Nuestro Redemptor de mill y quatrocientos y setenta años, se partio de Segovia y se fue al monasterio de cartujos que se llama el Paular, que es en el valle de Loçoya, entre Segovia y Buitrago, donde el marques de Santillana y sus hermanos avian de venir con doña Juana, la hija del rey, y por todo el valle se aposentaron los grandes, perlados y cavalleros que aqui seran nombrados....." p. 391

"Luego que ansi fue jurada, llego el conde de Bolonia, y presentados los poderes que traia del duque de Guiana, el cardenal les tomo las manos y los desposo con aquella solemnidad que en tal caso se requiere. Luego, las trompetas y atabales començaron a sonar una gran pieza. Hecho aquesto, el rey con la reina y la princesa, y los otros señores, ansi los embajadores como perlados, por los lugares del valle...." p. 393. TORRES FONTES, J. *Estudio sobre "la Crónica de Enrique IV" del Dr. Galíndez de Carvajal*. Murcia, 1946.



Lám.XV.-1.-San Cristobal y Santa Inés (fig.nº 17 y 18)



Lám.XV.-2.-San Cosme y San Damián (fig.nº 23 y 24)



Lám.XV.-3.-Santos (fig.nº 32 y 33)



Lám.XVI.-1.-Puerta izquierda del retablo



Lám.XVI.-2.- Santa Lucía (fig. nº1)



Lám.XVI.-5.-Santa Ursula (fig.nº4)



Lám.XVI.-3.-Santa Bárbara (fig.nº 2)



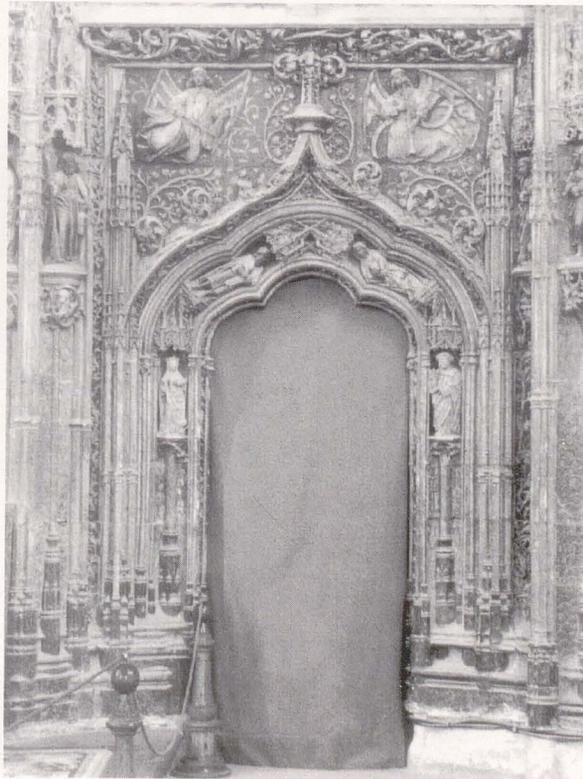
Lám.XVI.-4.-Santa Margarita (fig.nº3)



Lám.XVII.-2.-Puerta izquierda.Angel en la enjuta



Lám.XVII.-1.-Puerta izquierda. Angel en la enjuta



Lám.XVII.-3.-Puerta derecha del retablo



Lám.XVIII.-1.-Puerta derecha. Santa Catalina (fig.nº1)



Lám.XVIII.-2.-Puerta derecha. San Pedro (fig.nº 4)



Lám.XVIII.-3.-Puerta derecha.Fig.nº 2



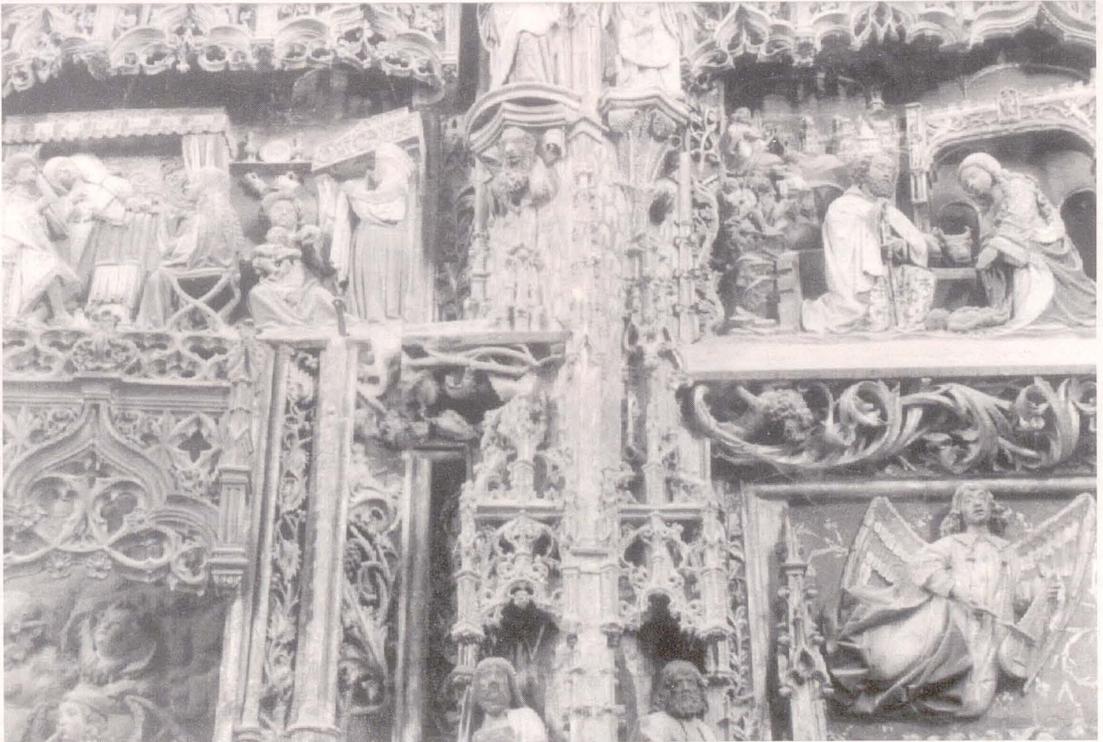
Lám.XVIII.-4.-Puerta derecha. Fig.nº 3,Santa Dorotea?.



Lám.XIX.-1.-Puerta derecha. Angel en la enjuta



Lám.XIX.-2.-Puerta derecha. Angel en la enjuta



Lám.XIX.-3.-Detalle de la ornamentación de las chambranas.

