

Santa María de Vitoria o Virgen de la Esclavitud

Hacia comienzos del último cuarto del siglo XIII

Madera tallada, dorada y policromada

126 x 50 x 45 cm

Catedral de Santa María. Vitoria-Gasteiz

Museo Diocesano de Arte Sacro. Vitoria-Gasteiz

Inv.: MDAS/EASM 216

Aunque retirada del culto religioso desde hace mucho tiempo, esta imagen de la Virgen con el Niño, del tipo que se conoce en estas tierras como *Andra Mari*, ha presidido durante siglos el altar mayor de la hoy catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz, como titular. Se puede decir que es la imagen emblemática de la ciudad cuyo nombre lleva, aunque más recientemente se la viene conociendo como Virgen de la Esclavitud (Weise, 1927, pp. 84-85; Cook y Gudiol, vol. VI, 1956 (1980 2ª ed), p. 354; Portilla, 1960, p. 256; Azcárate, 1971, p. 98; Portilla, 1981, p. 13; Portilla, 1985, núm. 8). Representa a María como reina coronada y entronizada, madre del Rey de Reyes y descendiente de la estirpe real de Jesé y David. La iniciativa regia fue decisiva en el impulso renovador que dio origen al estilo gótico y se traduce entre otros aspectos en la consolidación de tipos iconográficos como éste, que venía del románico. Subrayan la majestad real y legitiman las monarquías temporales de la época con una analogía y fundamento teológicos, porque los reyes reinan por voluntad divina. La Virgen sirve de asiento al Niño en una perduración del tipo *Sedes Sapientiae*, pero en una postura más natural que en el estilo anterior, al estar sentado sobre la rodilla izquierda, perdiendo la simetría frontal. La humanización del tipo se evidencia sobre todo en la actitud cariñosa y protectora de la Madre al poner su mano izquierda sobre el hombro del Hijo.

Pese a ello no deja de ser una imagen hierática y solemne, con un esquematismo compositivo que se remite a tiempos anteriores y por el que frontalmente se inscribe en un rombo o en una mandorla. Prima en ella un contenido trascendente, sagrado y por ello María muestra en su diestra una manzana como nueva Eva (se juega también con el retruécano «Ave» de la Anunciación), que al encarnar al Redentor es copartícipe de la salvación del género humano, comprometida por el Pecado Original. El Niño es un pequeño Pantocrator (Cristo Todopoderoso), que descalzo para remarcar su humanidad y prefigurar la Pasión, bendice con tres dedos (la Trinidad) y sostiene con la otra mano el Libro de la Vida o de los Evangelios, con la inscripción latina que traducimos como, «Jesús el Nazareno, rey de los judíos». Pese a una inexpresividad relativa, los rostros traslucen serenidad y benevolencia, que en la evolución posterior del tipo se convertirán en una sonrisa estereotipada de amabilidad. La indumentaria de ambas figuras es la del tiempo de su talla, fijada por la moda francesa de mediados del siglo XIII y consiste en túnicas largas o briales, ceñidas a la cintura con correas, y mantos con cuello doblado y sujeción por medio de fiadores de correíllas o cordones para evitar su caída al deslizarse por los hombros. Está representada con blandos plegados naturalistas que se quiebran en ángulos sobre el suelo. Su policromía es tal



vez la original, con un azul que se ha oscurecido, rayado con bandas horizontales doradas en la túnica de la Virgen y un tono claro con motivos romboidales en la del Niño; los mantos de ambos están dorados y redorados y sus vueltas son rojas. Según Fray Juan de Vitoria y como recoge Azcárate, la imagen estaba «cubierta toda de hoja de plata», cuando en 1552 intervino en ella el pintor Salazar, y aún quedan restos puntuales de chapa metálica y huellas de los clavos que sujetaban el resto sobre la policromía. También la supresión mediante gubia de los fiadores y el broche que cerraba el escote de María, para allanar la superficie a revestir de plata. Las carnaciones han sufrido más repolicromías, seguramente por ser las partes que asomaban de los mantos tejidos que debieron cubrir la imagen en épocas tardías. En la parte inferior del cuello de la Virgen hay una representación pintada de encaje que parece del XVI y por encima y cubriendo el resto de las carnaciones de ambas figuras, un repinte posterior. Por fortuna la talla no ha sufrido amputaciones para adaptarle vestidos de tela como, por ejemplo, la Virgen de la Salud de Salvatierra-Agurain (Tabar, 2006, en prensa), entre tantas otras imágenes medievales. Tan solo la corona sobre el velo ha sido aserrada, sin duda para adaptarle otra metálica, como puede ser una barroca, que deteriorada y olvidada en cuanto a su destino concreto

se ha conservado almacenada en la catedral. En cuanto a otras posibles alhajas de Santa María de Vitoria, han llegado hasta nosotros también tres azucenas de plata de estilo gótico con clavos de hierro, que resulta tentador considerar como adornos tempranos de la imagen. El ahuecamiento posterior se cerró en época más tardía con telas encoladas tras la cabeza y con tablas más abajo. Antes de la intervención a que se está sometiendo la imagen en el taller de restauración de la Diputación Foral de Álava, pasó en 1962 por el segoviano de García Ayuso.

El origen de la obra es un enigma, pero hay un hecho histórico al que bien pudo remontarse; estando Alfonso X el Sabio de Castilla en Vitoria-Gasteiz, enfermó de gravedad entre 1276 y 1277 y como narra en primera persona, «me cogió un tal dolor que pensé era mortal... los físicos me mandaron poner paños calientes, pero no lo quise hacer, sino que mandé traer el libro (de las cantigas)... y lo pusieron sobre el dolor». El alivio fue inmediato y el rey lo atribuyó a un milagro de la Virgen, que se narra en seis viñetas en la cantiga 119 v del Códice Rico de Florencia (Franco, 2002). El fervor mariano del monarca tal vez no se limitó a la obra miniada de las Cantigas en cuanto a mecenazgo artístico, sino que también pudo haberse materializado en esta imagen, regalada como ex voto por su curación a la iglesia vitoriana,

según propone Lucía Lahoz, que la fecha hacia 1278-1280(Lahoz 1997, «Gótico», p. 220; Lahoz, 1997, «Patronato real...», pp. 59-61; Lahoz, 1999, pp. 107-108; Lahoz, 2000, p. 18; López de Ocariz, 1999, p. 128; Martínez de Salinas y Usabiaga, 2003, p. 45; Tabar, 2006, op. cit., en prensa). Alfonso X debió regalar también la Virgen de la Arrixaca como patrona de Murcia, y tal vez la de Villalcázar de Sirga en Palencia. A favor de esta tesis de la donación regia está la excepcional calidad artística de la talla, que Weise (1927, op. cit., pp. 84-85) fecha a finales del siglo XIII, relaciona con la escultura monumental de la catedral y considera prototipo y modelo de todas las Andra Mari. Asimismo, está el hecho de su revestimiento argénteo, lo mismo que otras imágenes asociadas tradicionalmente con los reyes, como la Virgen de la Sede de la catedral de Sevilla; eso sí, sobre una policromía previa en la que nos ocupa. Otras propuestas de datación son las de Azcárate (1971, op. cit., p. 98), que la considera de muy comienzos del siglo XIV, y la de López de Ocariz (1999, op. cit., p. 128) para quien sería de las últimas décadas del XIII. Aún coincidiendo con Azcárate en la fecha de este ejemplar concreto, Fernández-Ladreda (1988, p.151) retrasa al primer tercio del XIV las Andra Mari como ella, que clasifica en un Segundo Grupo del que denomina Tipo Vasco-Navarro-Riojano en Sentido Estricto. Sus características formales principales

son que el Niño tiene uno o ambos pies despegados del manto de la Virgen y que éste cruza en diagonal las piernas, pasando por encima de la rodilla izquierda. Para la autora las tallas del Primer Grupo son anteriores y pueden datarse en el último tercio del siglo XIII. Por razones de tipo evolutivo formal no contradichas por otras y ya expuestas (Tabar, 2006, op. cit., en prensa), considero por el contrario que son posteriores a las del Segundo Grupo, que serían las más antiguas y por tanto más próximas en el tiempo a las románicas. Los argumentos básicos son los tamaños en general menores, pero mayores que en las románicas; los rostros más redondeados e inexpresivos, los plegados más blandos, mientras que en la evolución del estilo gótico se van haciendo cada vez más duros y quebrados. Asimismo el predominio de atributos marianos esféricos, ya sean manzanas u orbes, de nuevo como en las románicas, mientras que en las del Primer Grupo suelen ser flores, y lo que parece muy significativo, la postura más despegada del Niño, una vez más como en el estilo anterior, donde suele estar exento.

Fernando Tabar Anitua

Virgen Blanca o Andra Mari de Tuesta

Hacia la primera mitad del siglo XIV

Madera tallada, dorada y policromada

130 x 58 x 47 cm

Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Tuesta.

Álava

Preside el presbiterio de la parroquia de Tuesta, cuya fábrica románica de transición o protogótica, declarada Monumento histórico-artístico en 1932, se levantó a lo largo de la primera mitad del siglo XIII (Portilla, 1974; López de Guereñu, 1982, p. 216; Eguía y Martínez de Salinas, 1983, p. 87; López de Ocariz, 1986, p. 8; López de Ocariz, 1989, pp. 176-179). Debió ser la imagen titular del templo hasta su dedicación al tema mariano de la Asunción, efigiado en el retablo mayor romanista, que hoy está desplazado a una capilla lateral. Pero la Virgen Blanca siguió gozando de la predilección de los fieles, pues según las cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora, y a propósito de una cortina de tafetán encarnado que se le puso en 1669, «... la Ymagen de la Virgen que esta enzima de la puerta de la sacristía que es la Antigua y con quien se tiene la devozion» (López de Ocariz, 1986, op. cit., p. 7).

Está representada como una reina de la época, con corona y sentada en su trono, que es un simple poyo con un cojín; en la mano derecha sostendría un elemento perdido, tal vez una manzana como

Nueva Eva, o bien una flor, promesa de fruto, como el Niño lo es de la Redención. En su lado izquierdo está sentado Jesús, bendiciendo con la diestra y sosteniendo con la otra mano el libro cerrado de los Evangelios. La vivacidad naturalista de ambas figuras, mayor que en Santa María de Vitoria, no les resta solemnidad y su empaque regio queda resaltado por las vestiduras, túnicas ceñidas a la cintura con correas y cerrada la de María con un broche en el escote, por el que asoma una camisa, y mantos con fiadores.

Como Santa María de Vitoria, aunque sin su sobresaliente calidad artística, es una de las mejores Andra Mari del territorio alavés, donde se han conservado en mayor número. En cualquier caso es un tipo formal de imagen mariana casi privativo del País Vasco, Navarra y La Rioja, regiones unificadas eclesiásticamente en la Edad Media por integrar la diócesis de Calahorra y La Calzada. Es constatación de Clara Fernández-Ladreda, que establece una clasificación de las Andra Mari ateniéndose a las variantes que presentan y según la cual la Vir-



gen Blanca de Tuesta pertenece al Primer Grupo del tipo Vasco-Navarro-Riojano en Sentido Estricto y se remontaría por tanto al último tercio del siglo XIII. Sus rasgos formales específicos son que el Niño tiene los pies en el halda materna sin despegarse y formando por tanto un bloque compacto, los fiadores son triangulares en vez de curvos y el manto cubre ambas piernas de María. Las imágenes de este Primer Grupo son en general mayores que las del Segundo, mientras que las románicas son las menores; sus proporciones son más alargadas y estilizadas, los plegados de las telas presentan un mayor artificio, se quiebran en ángulos, y en general el efecto de las figuras es de mayor recargamiento y manierismo. Asimismo, las imágenes románicas y las del Segundo Grupo de Fernández-Ladreda, suelen llevar una esfera, ya sea orbe o manzana, como atributo, mientras que en las del Primer Grupo abundan más las flores. En la Virgen Blanca de Tuesta se ha perdido este elemento, pero se puede aventurar que lo cerrado y estilizado de su mano derecha parecen hacerla más ade-

cuada para sostener una flor que una bola. Los rostros son también muy significativos para diferenciar ambos grupos, porque los rasgos plácidos, inexpresivos y redondeados del Segundo, se contraponen a los afilados del Primero, animados por una enigmática sonrisa y con los ojos más rasgados, si bien no se puede ignorar el efecto distorsionador de las repolicromías posteriores. Por todo ello considero que las imágenes del Segundo Grupo pueden ser anteriores a las del Primero, con la correspondiente inversión posible de las cronologías respectivas.

La imagen se limpió y su policromía fue motivo de estudio en ocasión de la exposición Mirari (1989-1990), con la conclusión de que de la policromía original solo quedan a la vista los cabellos dorados de la Virgen y el Niño, y escasos restos bajo una segunda que es la que vemos, y una tercera en las carnaciones, datos que agradezco a Rosaura García Ramos, jefa del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava. La túnica de María es azul con diseños textiles perfilados de blanco, a

base de bandas horizontales y cuadrados entre ellas; la del Niño es roja, con cuadrados; los mantos originales imitaban el dorado con un barniz o corla sobre panes de plata, por la escasez de oro en la Edad Media y lo mismo hace la segunda policromía; sus vueltas son rojas. El asiento está decorado en rojo, verde y corlado con motivos arquitectónicos, que en las molduras superior e inferior son cuatrifolios y en la parte lisa central fingen vanos de medio punto con efecto de perspectiva lineal, entre columnillas. Los pies de la Virgen, calzados con pedules puntiagudos de color rojo con una banda central, descansan sobre una grada que da mayor prestancia a la imagen y tiene perfil cóncavo y planta ochavada, con un reborde curvo. Parece pensada para desarrollar encima una decoración con el motivo heráldico repetido tres veces del escudo real de Castilla y León, entre líneas en zigzag entrelazadas que forman rombos de gusto mudéjar del siglo XIV. De la corona tallada en el bloque de madera solo queda un muñón para sujetar otra metálica, como la de plata que limpiaba en

1652 el platero Martín Sáenz (López de Ocariz, 1986, op. cit., p. 47).

En la iglesia de Tuesta hay otras dos representaciones sedentes de la Virgen con el Niño, en su escultura monumental gótica en piedra, que se pueden comparar con ésta. Una es de pequeño tamaño, está en una de las arquivoltas de la portada (López de Guereñu, 1982, op. cit., p. 216; López de Ocariz, 1986, op. cit., fig. p. 39) y muestra al Niño en una posición más frontal y despegada del cuerpo materno. La otra es figura de bulto y preside el friso sobre la portada (López de Ocariz, 1986, op. cit., fig. p. 34), el Niño está sentado en la rodilla izquierda de la Virgen pero su posición es igualmente frontal.

Nuestra Señora del Socorro

Hacia 1380

Piedra tallada, policromada y brocado aplicado

125 x 45 x 37 cm

Parroquia de San Juan Evangelista, Mártioda. Álava

Museo Diocesano de Arte Sacro. Vitoria-Gasteiz

Diputación Foral de Álava

Inv.: MDAS/EASM 364

La documentación sobre una parte de la historia de la imagen de Virgen con el Niño contiene datos de sumo interés, que resumo aquí. En 1919 se hallaba ubicada en un retablo lateral barroco, en el lado del Evangelio de la iglesia parroquial. En 1940 el Marqués de Lozoya gestiona su adquisición y traslado a Valladolid, operación que no llega a consumarse, rechazándose la oferta de compra.

La escultura ha sido acreedora de una abundante bibliografía, gran parte de la cual repite conceptos anteriores. En la iglesia parroquial de Mártioda ejerció su patronato la poderosa familia Hurtado de Mendoza. Parece que la imagen se realizó bajo el patrocinio de D. Juan Hurtado de Mendoza el Limpio, personaje destacado en la corte de los Trastámaras. El nombre de dicha familia se repite desde finales del siglo XIII y su historia está vinculada a Castilla, donde desempeñará cargos de Embajador del Rey, como D. Juan Hurtado de Mendoza el Viejo, hacia mediados del siglo XIV, o su sucesor D. Juan Hurtado de Mendoza el Limpio, tutor de Enrique III de Trastámara, Alférez Mayor y Mayordomo Mayor en los reinados de Enrique III y Juan II, hasta su fallecimiento en 1426, a la edad de 75 años. Su hijo D. Ruy Díaz de Mendoza le sucede como Mayordomo, además de desempeñar en cargo de Almirante Mayor de Castilla y ser yerno de D. Pero López de Ayala, hombre de Estado, historiador y mecenas de las artes. Más tarde, D. Juan de Mendoza, casado con doña Aldonza de Barrionuevo, edificará a fines del siglo XV la iglesia de Mártioda, colocando sus blasones en las claves de las bóvedas.

La riqueza de la familia justifica la presencia en el solar de una imagen de tanta calidad como esta, cuya altura alcanza 125 centímetros. El material, que venía identificándose erradamente con alabastro, es piedra, error corregido por M. Portilla.

Aparece de pie, con el Niño sujeto con la mano izquierda. Viste saya rozagante, ceñida a la cintura con un cingulo de correa con larga tira decorada pendiente, frecuente en el siglo XIV, dejando sus pies calzados al descubierto. Sobre aquélla se dispone un manto que cae desde los hombros, recogándose un extremo bajo el cuerpo del Niño, y deslizán-

dose el otro sobre el brazo derecho, arqueándose por delante en fuertes plegados para recogerse con el otro extremo. Peina cabellera ondulante cubierta parcialmente por un velo de pliegues en zig-zag y cubriendo parcialmente la túnica sobre el pecho. Sobre el velo ciñe la cabeza con corona timbrada de florones. El Niño viste una saya que le deja el torso al descubierto. Con la mano izquierda sostiene un pajarito, vinculado con el evangelio apócrifo del Pseudo Mateo (cap. 27). Dirige su rostro hacia la Virgen y dispone la mano derecha en gesto dialogante. Aunque la obra es de gran calidad, se observan algunos errores de proporción: la cabeza de la Virgen resulta demasiado pequeña con relación al cuerpo, que por otra parte, es bastante macizo. El Niño también resulta demasiado reducido con respecto a las proporciones de su Madre.

Se han barajado dos hipótesis en cuanto a su procedencia, si francesa o local, y sobre su cronología a comienzos del siglo XV, hacia 1400 o avanzado el siglo XIV.

No resulta fácil solucionar estos dilemas, considerando que carecemos de documentación al respecto. En cuanto al origen creo que puede tratarse de una escultura obrada en Mártioda por un artífice francés que importó estilemas del vecino país, o un artista hispano conocedor de la escultura francesa. Los rasgos de la Virgen no son lejanos de una escultura de Virgen sedente de marfil con el Niño, parisina, de hacia 1320-1330, conservada en el Tesoro de San Francesco, de Asís (*Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, catálogo exposición, París, 1981, pp. 181-182, n. 139). Con ella coincide en la delicadeza expresiva y un gesto sonriente apenas perceptible. Con la mano izquierda debía de llevar un ramo de flores, como es frecuente. La escultura puede datarse en torno a 1380, y aparte de las hipótesis planteadas, pudiera tratarse de una importación, como lo es la Virgen de Huarte, también del siglo XIV. La limpieza a que ha sido sometida, ha permitido descubrir un revestimiento presumiblemente de fines del siglo XV, aplicándosele una técnica decorativa denominada «brocado aplicado», de origen flamenco, que gozó de gran predicamento en Castilla. Además de los ejemplares analizados por R. García Ramos y E. Ruiz de Arcaute Martínez, una Virgen con el Niño, conservada en el Museo Arqueológico Nacional, de hacia 1390-1430, recibió el mismo tratamiento (Franco Mata, Ángela, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*, 2ª ed., Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 45, n. 45).

Ángela Franco Mata



Virgen con el Niño

Siglos XIV-XV

Alabastro tallado y policromado

110 x 40 x 30 cm

Monasterio de Nuestra Señora de la Piedad,
Casalarreina. La Rioja

Virgen de pie con el Niño en brazos, tallada en alabastro y policromada con tonos brillantes, a pulimento para las carnaciones y mates para las vestiduras. Presenta una ligera curvatura hacia atrás y hacia su derecha, en parte justificada por el peso del Niño sostenido en el brazo izquierdo y su apoyo en esta cadera, y en parte como postura elegante influida por las imágenes de devoción hechas en marfil por los talleres de París desde finales del siglo XIII que se imitaron a lo largo del siglo XIV en otros materiales.

La Virgen de alabastro de Casalarreina abre el grupo de imágenes del gótico internacional en La Rioja que abandona la postura sedente de la *Theotokos* de origen románico que tan abundantes ejemplos dejó a partir del siglo XIII en nuestras parroquias y monasterios, y se relaja en movimientos naturales de la madre que juega con su hijo y con la mirada

establece una relación de cercanía entre sí y con el espectador. En este caso es la Virgen la que tiende la vista hacia el devoto que la contempla en un ejercicio de responsabilidad hacia él, mientras el Niño se desentiende ocupado en sus propios juegos y entretenimientos con el pájaro que tiene en sus manos y la atención que le despierta el objeto de la mano derecha de su madre, que ha perdido. El análisis de las vestiduras —brial, manto, velo en la Virgen y túnica en el Niño— y la dulzura y serenidad de sus expresiones nos indican una fecha avanzada, quizá las primeras décadas del siglo XV, pero anterior a las nuevas modas de la época y al estilo hispano-flamenco que tan representativo fue desde el segundo tercio.

María Teresa Sánchez Trujillano



Coronación de la Virgen

Anónimo inglés

Circa 1400

Alabastro tallado y policromado

47 x 31 cm

Caserío Portuondo, Gernika-Lumo. Bizkaia

Eleiz Museoa Bizkaia. Museo Diocesano de Arte Sacro. Bilbao

Depósito del Euskal Museoa. Bilbao. Museo Vasco

Inv.: 1537

Relieve de alabastro que bien pudo formar parte de un retablo dedicado a los Gozos de la Virgen, serie en la que se integraba en otros ejemplos como en el desaparecido de la capilla de los Alas de Avilés (Asturias), el Daroca (Zaragoza) o el de Eure (Francia). Su ingreso en el Museo Vasco, procedente del caserío Portuondo de Gernika, podría deberse a que llegó a él como una pieza desgajada de un conjunto inicial más amplio o porque se trataba de una adquisición individual, circunstancia que ilustraría el empleo de este tipo de piezas incluso en ámbitos de carácter doméstico, pues se comercializaban a un precio asequible, dado su proceso seriado de elaboración.

Corresponde al tipo A descrito por Cheetham, en el que la Virgen y Jesús se disponen sentados, éste último en actitud de bendecir a su madre, ya coronada, mientras retiene con su mano izquierda la

esfera del mundo. Completan la escena dos ángeles que agitan sendos incensarios, personajes cuya presencia en este género de obras no es excepcional, pese a lo que en alguna ocasión se ha apuntado: los vemos en el relieve de Cernache (Portugal), aunque allí se disponen a los lados. Si resulta más inusual la deuda que se ha señalado con respecto a la plástica monumental francesa, característica que sugiere una datación que no superará el cambio de centuria. La base achaflanada en tres planos, y la cornisa almenada, dispuesta entre torrecillas facetadas, son características habituales en las piezas de la segunda etapa (1380-1420) que dan nombre a una serie específica denominada «embattlled type» o tipo almenado y que aparecen entre 1380 y 1400.

Jesús Muñiz Petralanda



Cabeza femenina coronada

Anónimo inglés

Hacia 1420-1460

Alabastro tallado y policromado

18 x 11,5 x 10,5 cm

Procedencia desconocida

Museo Diocesano de Arte Sacro. Vitoria-Gasteiz

Obispado de Vitoria

Inv.: MDAS/EASM 620

Pieza de presunta procedencia guipuzcoana, dato no suficientemente contrastado, del que suponemos derivó la identificación con Santa Catalina de Alejandría, titular de un retablo parcialmente conservado en la iglesia parroquial de Hondarribia, con el que se sugería un vínculo con ocasión de su catalogación en el Museo de Bellas Artes de Álava, sin que a nuestro modo de ver, existan para ello argumentos de peso. Considerando el estado fragmentario en que nos ha llegado la imagen no es posible confirmar ni desmentir tal identidad, dado que su único atributo, una corona de florones muy dañada, lo ostentan la práctica totalidad de las santas y vírgenes representadas en los alabastros de origen inglés. Basándose precisamente en las diferencias de diseño de este elemento en una y otra pieza, la relación con el retablo guipuzcoano ha sido ya descartada (FRANCO MATA, 1999: 48, 55 y 71). Sin embar-

go, a diferencia de lo expresado en este estudio creemos que en origen pertenecería a una imagen exenta, puesto que en función de las dimensiones del fragmento conservado debió medir en torno a unos setenta centímetros de altura, como otros ejemplares semejantes del propio País Vasco (Santa Margarita? de la ermita de Santa Agueda, Barakaldo; Santa Catalina de la hornacina de la calle Bergara, Lekeitio) y dicha dimensión nos parece excesiva para integrarse en los retablos compuestos por varios relieves —de cuarenta centímetros de altura de media—, representativos de esta producción. Se viene incluyendo en el tercer período (1420-1460) descrito por Cheetham, en el que se amplía el repertorio de temas y se mantiene el característico abultamiento de los ojos, presente desde la fase anterior.

Jesús Muñiz Petralanda



Andra Mari de Burinondo o Nuestra Señora de la Encarnación

Mediados del siglo XV

Madera tallada, dorada y policromada

96,5 x 24 cm

Ermita de San Blas de Burinondo, Bergara. Gipuzkoa

Esta pieza es una Virgen Abridera, tipología escultórica bajomedieval que mediante un sistema de apertura, en este caso una tapa oval móvil, permite contemplar la iconografía interior o exterior alternativamente, adecuándose a las necesidades litúrgicas del momento. Debió de ser realizada en los años centrales del siglo XV, como indica la indumentaria de la Virgen (traje de pliegues regulares y escote en pico propio de 1420-1470) y el naturalismo dominante en el tratamiento de los personajes. Se ha conservado en un razonable buen estado, teniendo en cuenta que no ha sido objeto de grandes restauraciones, salvo dos limpiezas superficiales a principios de los años 80 y en 2004.

Es muy rica a nivel iconográfico. Exteriormente confluyen la Virgen de la Esperanza (o embarazada), la Orante y el Trono de Sabiduría (María, el trono, lleva sobre sus rodillas al Niño, la sabiduría) que expresan una misma idea: María ora ante Dios intercediendo por la redención de la humanidad. Interiormente se sitúa la Trinidad Trono de Gracia: Dios Padre sostiene al Crucificado mientras la paloma del Espíritu Santo se posa sobre su cabeza. La unión de

los temas trinitarios y marianos se remonta al elogio *María Templo de la Trinidad* acuñado por Adam de Saint Victor en el siglo XII. Este concepto, elevado y poético, descendió al plano de lo cotidiano en la Andra Mari de Buriñondo, induciendo al fiel a creer que la Virgen había gestado y alumbrado la Trinidad. Esta idea resultó inaceptable para teólogos como J. Gerson (siglo XV), J. Molanus (siglo XVI) o el papa Benedicto XIV (siglo XVIII) y muchas abrideras similares sufrieron transformaciones por este motivo. La de Bergara es una de las pocas que se ha conservado íntegramente.

La devoción popular suscitada por la Virgen, de tintes supersticiosos, debió ser controvertida. Era venerada por las parturientas que le traían flores blancas cuando empezaban a sentir dolor. Sin embargo, pese al recelo que pudo causar, la obra logró subsistir. Esto fue posible gracias a su localización en un lugar de difícil acceso, lo que la hacía pasar desapercibida ante los censores de imágenes de la Edad Moderna.

Irene González Hernando



Descendimiento de la Cruz

Comienzos del siglo XIV

Madera tallada, dorada y policromada

271 x 143 x 50 cm

Ermita del Santo Cristo, Labastida. Álava

Como otros grupos del mismo tema, se componía en origen de varios personajes. Su desmembramiento y consecuente desaparición del conjunto, que desconocemos cuándo se llevó a efecto, debió de realizarse en época antigua, pues se conserva una antigua fotografía del Crucificado y el personaje que lo acompaña para desclavarlo cuando se hallaba en la parroquia. Si el traslado a la actual ermita se efectuó en 1602, constituye una fecha *ante quem* para el desmembramiento. El origen del tema se rastrea en el siglo IX en el arte bizantino. Un manuscrito constantinopolitano de las Homilias de San Gregorio Nacianceno, actualmente en París, se data hacia 867-886. Está formado por Cristo sostenido por José de Arimatea en el momento de ser bajado de la cruz, de la que ha sido desclavado por Nicodemo, con la presencia de la Virgen y San Juan. De la misma centuria es la iluminación de un evangelario, de Angers, y un siglo posterior es el *Codex Egberti*, de la Reichenau (ha. 980). Ambos ejemplares identifican por medio de la respectiva inscripción a José de Arimatea con el personaje que sostiene el cadáver de Cristo, y Nicodemo, con el que golpea con el martillo los clavos. Aunque parece que no siempre coinciden, sí es dicha identificación la más común. Con el transcurso de los siglos, se formula el esquema con los citados personajes, completándose eventualmente con las Marías llorando, y ángeles turiferarios en la parte superior. El tema se desarrolla paralelamente en toda Europa, como se ha puesto de manifiesto en la reciente publicación *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma* (2004), donde se han incluido veintinueve conjuntos hispánicos conservados, a los que hay que añadir el ejemplar de Barcia (Lugo).

Este mermado conjunto es una de las obras más conspicuas de la imaginería gótica alavesa. Aunque

anatómicamente coincide con los Crucificados castellanos, de la datación propuesta para la obra, con amplio tórax de recios pectorales bien señalados, y largo perizoma que le cubre hasta más debajo de las rodillas, sujeto con artístico nudo y plásticos pliegues, que caen un tanto angulosos y rebordes en zigzag, creo que debe de buscarse la inspiración en la miniatura. Hace años dejé constancia de la influencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio sobre algunos crucifijos góticos andaluces (Franco Mata, «El Crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentes», *Reales Sitios*, n. 88, a. 23, 2^a trimestre, Madrid, 1986, pp. 65-72), extremo que puede ampliarse al ejemplar en análisis. Una biblia de Turín, de hacia 1300, responde a similares convenciones (Schiller, *Iconography of Christian Art* [1968], Londres, 1972, II, lám. 559). El rostro, de rasgos enjutos y bien modelado, afecta expresión seria y serena. Peina barba corta y cabellera partida en dos con largas guedejas. La corona es de sogá, característica del siglo XIV. Las extremidades son robustas, sobre todo las inferiores. José de Arimatea sostiene el cuerpo exangüe de Cristo subido a una escalera. Su expresión es muy similar a la de Cristo. El atuendo es sencillo, viste saya por media pierna que cubre con un pellote y se toca con un gorro derivado de la cofia del siglo XIII. El estilo de ambas esculturas delata la misma mano.

Son conocidas las relaciones entre el teatro y la iconografía, sin estar claro quién influye sobre quién. El P. Llompert refiere que ya desde el siglo XIV, se localiza su representación en la catedral de Mallorca. El aspecto literario del llanto de la Virgen está desarrollado en textos de Francesc Eiximenis, tomándolo de los espirituales franciscanos italianos.

Ángela Franco Mata



Calvario de Eguileta

Siglo XIV

Madera tallada, dorada y policromada

237 x 175 x 51 cm (Cristo). 174 x 49 x 34 cm

(Virgen). 174 x 48 x 34 cm (San Juan)

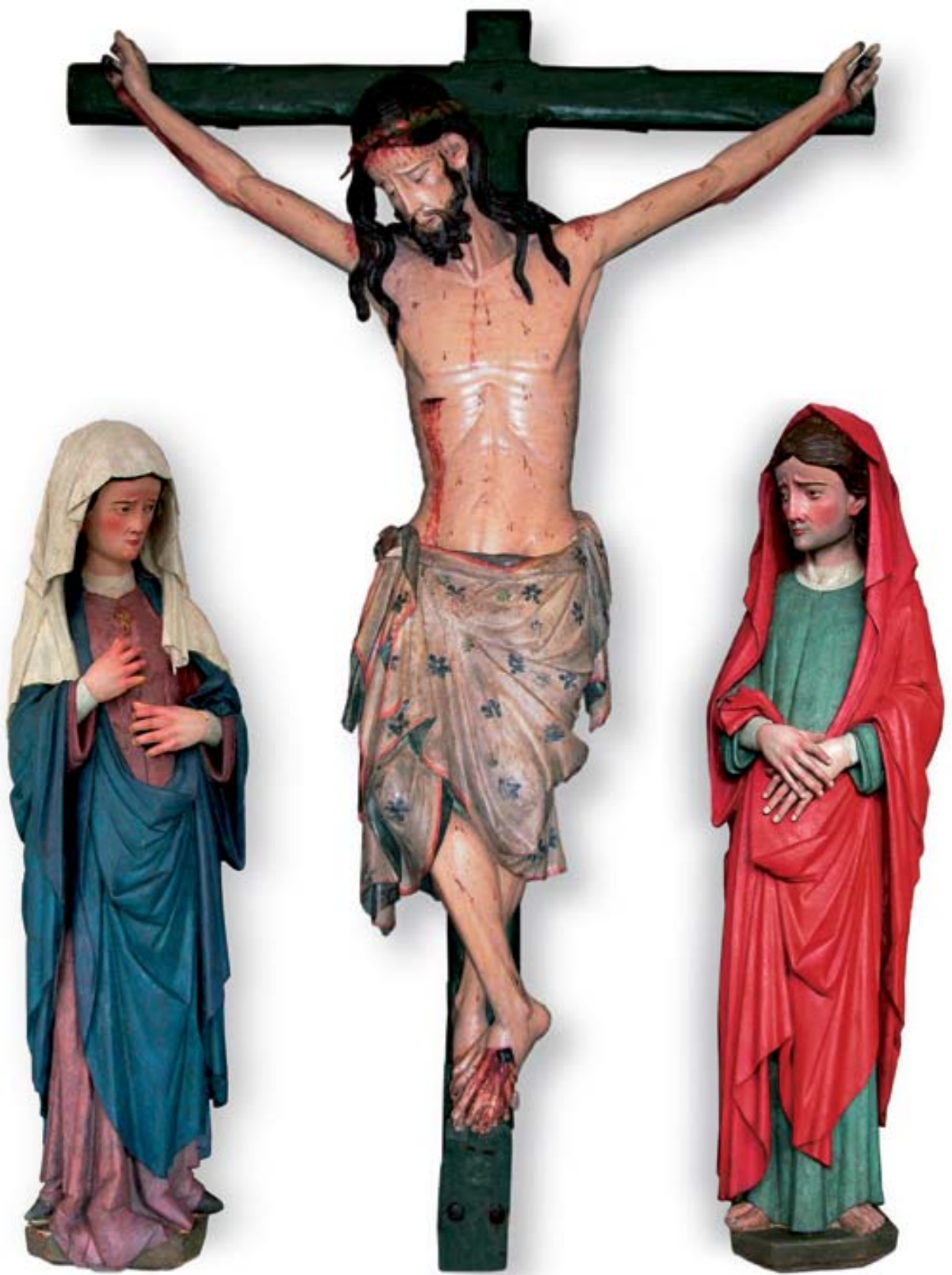
Parroquia de San Román, Eguileta. Álava

En la parroquia de San Román se venera el Calvario sintético formado por Cristo Crucificado, la Virgen y San Juan Evangelista, a derecha e izquierda respectivamente de aquél [Sobre el origen de ambos personajes en pie vid. D.C. Shorr, «The Mourning Virgin and Saint John», *The Art Bulletin*, XXII, 1940, pp. 61-69]. Se trata de un conjunto con una peculiaridad derivada de la recomposición de la figura de San Juan, que en origen era una Virgen tal vez de Anunciación. Por ello tiene cubierta la cabeza con un velo, atributo impropio del evangelista; sería el único caso en su iconografía, pues revisados los repertorios más completos [Réau, Thoby, Schiller, entre otros], no he hallado ningún ejemplar con dicha característica. Es posible incluso conjeturar que debió de ser en época barroca cuando se efectuó el arreglo, pues las manos y pies responden a dicho estilo; también pudo ser más recientemente, como sabemos realizó F. Marès en tallas castellanas del museo de su nombre en Barcelona. Los rostros también se han retocado en época posterior; el rictus las arrugas de las cejas, producidas por el dolor, son características de la escultura barroca. El rostro del evangelista es prácticamente idéntico al de la Virgen, lo que prueba que se ha copiado, desconociendo el sentido de su propia iconografía; en origen lo normal es que llevase la mano derecha a la mejilla como gesto de dolor y con la otra sostendría un libro, o sostendría el libro entre las manos cruzadas. También las manos de la Virgen son posteriores. A diferencia de ella, que viste saya rozagante, San Juan la lleva talar, producto de un arreglo, y sobre ella un manto con plegados rectos, de fuerte plasticidad, interrumpida por pliegues angulosos. María luce un broche circular, como se ve en diversas imágenes castellano-leonesas de los siglos XIII y XIV. Ambas figuras tienen una brillante policromía que no es original; la Virgen cubre la cabeza con velo blanco, la saya es morada en la parte del tórax y de color anaranjado la falda, el manto azul oscuro. San Juan

viste saya de color castaño y manto y velo rojos.

A la convincente clasificación establecida por Julia Ara para los Crucifijos vallisoletanos es necesario añadir algún subgrupo, en el que encajaría el Crucificado de Eguileta, ya que reúne caracteres un tanto peculiares, derivados de la altura a que debía de contemplarse. Por ello, las dimensiones sensiblemente superiores indican que fue ideado para verse desde abajo, extremo reforzado por el amplio volumen del perizoma sobre las rodillas dobladas de forma prominente. Ello contrasta con el robusto tórax, en disminución hacia abajo, las vértebras bien señaladas resaltando del estómago que conforma una cavidad triangular. Las extremidades son largas, como corresponde a una figura que sobrepasa los dos metros. Los pies se disponen el derecho sobre el izquierdo en rotación externa. Inclina ligeramente hacia la izquierda la cabeza, en la que destaca la calota muy abombada, típico de los Crucifijos patéticos y como ellos, tiene una corona sogueada. Sus rasgos faciales son correctos y expresión serena. Peina larga cabellera dispuesta en guedejas y luce barba con rizos terminados en punta, que recuerda el Cristo del Descendimiento de Treviño. Aunque más evolucionado, se advierten algunos recuerdos del Cristo del Descendimiento de Labastida, tanto en el rostro como en la disposición de los pliegues del perizoma de color blanco estampado, repintado. Más historiados en el Cristo de Eguileta, se recogen en nudo en la cadera izquierda. Se advierten, sin embargo, más afinidades con el Crucificado de Miñano Menor, y estimo que no estaría descaminada la propuesta del mismo autor para ambas esculturas. La misma concepción se advierte en el Crucifijo de Letona, cuyo cuerpo, sin embargo, forma una ligera curvatura. Es obra de notable calidad, y pongo en duda que las tres imágenes formaran en origen conjunto.

Ángela Franco Mata



Retablo de Yurre

Hacia 1350

Madera tallada, dorada y policromada

191 x 250 cm (total). 82 x 30 x 21 cm (Virgen).

191 x 35 x 7 cm (calles estrechas).

188 x 55 x 7 cm (calles anchas)

Parroquia de Santiago Apóstol, Yurre. Álava

Políptico con escenas de la Vida de la Virgen y de la Infancia de Cristo, presidido por una imagen de María entronizada, que sostuvo en su regazo en origen al Niño, actualmente desaparecido. Reproducido en diversas publicaciones antes de la restauración, figuraban los episodios componentes desordenados, por estar invertidas las alas, en los extremos las más anchas y en el centro las más estrechas, las que cerrarían el citado políptico a modo de tabernáculo. Con este título precisamente J. Yarza cataloga un conjunto paralelo, actualmente en el Museo Marès, de Barcelona, procedente del entorno de Santo Domingo de la Calzada La Rioja ([Joaquín] Y[arza] L[uaces], «Tabernacle», Yarza Luaces, Joaquín y Español Beltrán, Francesca, [coord.], *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, p. 393). Este mismo autor cataloga un cuerpo de retablo similar, procedente presumiblemente de la provincia de Burgos, y cuya recomposición es fácilmente realizable ([Joaquín] Y[arza] L[uaces], «Taula de tabernacle o políptic», Yarza Luaces, Joaquín y Español Beltrán, Francesca, [coord.], *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, cit. p. 250). El cuerpo central perdido podría ser análogo al del retablo del museo barcelonés. El relicario de la Virgen del Cabello, de Quejana, para el que se ha propuesto un origen francés, tal vez aviñonés, contiene escenas interpretadas con similares caracteres iconográficos, si bien se limita a los gozos correspondientes a la Infancia de Cristo —Anunciación, Visitación, Natividad, Epifanía, Presentación en el templo—. La restauración se efectuó con motivo de la exposición *Mirari*, en cuyo catálogo se ha insertado un dibujo, con el montaje anterior a la misma, y la actual composición, paralela a la del retablo calceatense. Esta disposición es la correcta. Sin embargo, la lectura iconográfica sigue un orden zigzagueante, como es frecuente. De acuerdo con él, éste es el desarrollo cronológico: Anunciación, con San José a la izquierda de la Virgen, Visitación, Natividad, Anuncio a los pastores, los Magos ante Herodes, Epifanía con los Magos sobre sus cabalgaduras diri-

giéndose a la Virgen con el Niño, Matanza de los Inocentes, Presentación del Niño en el Templo, Dormición de la Virgen, Coronación de la Virgen. Evidentemente estos episodios conforman los Gozos y Dolores de la Virgen, como es frecuente en la Edad Media. El tabernáculo de Santo Domingo es de calidad superior, y ha sido datado hacia 1300 o comienzos del siglo XIV. Tal vez sirviera de inspiración al conjunto alavés, pues las escenas se repiten puntualmente. Este último, sin embargo, es posterior, a pesar de su carácter rudo y popular, especialmente sensible en la Visitación, donde no se ha conseguido dominar la ley del marco. Una de las razones para retrasar la cronología viene dada por los caracteres góticos de las inscripciones identificativas de las escenas representadas. Están enmarcadas por triple arquillo ondulado que monta sobre sendas columnillas. Los relieves destacan del fondo plano pintado de rojo. En las figuras predominan los colores claros asociados al rojo. Los esquemas derivan de la iconografía monumental del siglo XIII. Por ejemplo, el alma de la Virgen en manos de Cristo en la escena de su Dormición es recurso utilizado en los tímpanos de las catedrales dedicados a tema mariano. Otro tanto ha de decirse de la Coronación de María, una de las modalidades establecidas en Francia y transmitidas al resto de Europa, dejando aparte las discusiones sobre la prioridad francesa o italiana en tal tema (Thérel, Marie-Louise, *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: Le Triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, París, C.S.R.S., 1984). Gabriel y la Virgen en la Anunciación derivan de la escultura burgalesa.

La Virgen entronizada también resulta muy retardataria; continúa la tradición románico-bizantina de la Virgen como trono de Dios (Forsyth, I., *The Throne of Wisdom Wood Sculpture of the Madonna in romanesque France*, Princeton, 1972). El rostro naturalista y de tierna expresión de María contrasta con los plegados simétricos del manto.

Ángela Franco Mata



Inscripciones: maria elisabet / aquí presentan al niño ih(es)u xpo / el rei erodes / el finamiento de santa ma(ria) / baltasar / melchior / gaspar / el nacimiento de ih(es)un xpo / los pastores / aquí matan los inocentes / la coronacion / gabriel / ave maria gra[tia plena] / santa ma(ria) / iosepe

Retablo de San Luis de Tolosa

Francesc y Jaume Serra

Hacia 1359-1364

Temple y oro sobre tabla

199,5 x 87,5 cm

Colección particular

Pocas veces ocurre que una obra de época tan antigua se conozca con tanta precisión en cuanto a su encargo, destino originario, cronología y autoría, gracias al concurso de la iconografía, la documentación escrita, y la heráldica en este caso. Así, sabemos por la profesora Rosa Alcoy (1993, pp. 121-143; Alcoy, 2005, pp. 254-272), que ha unido las pistas dispersas, que esta calle central sin predela formó parte de un retablo dedicado a san Luis de Tolosa, que debió ser encargado el 6 de septiembre de 1359 por Guerau d'Ardèvol de Tárrega (Lérida) (*Geraldum D'Ardabol, civis Tarrega*), al pintor barcelonés, Francesc Serra (Madurell, X, 1952, p. 33, doc. 408). Se hizo para la capilla familiar, costeada con una elevada manda testamentaria de Guerau de 4000 sueldos y dedicada al mismo santo, que está representado también en la clave de su bóveda, en el claustro de la catedral de Barcelona, que se terminaba de construir por aquellos años. La capilla se había de cerrar con una reja, contratada el 23 de agosto de 1368 con el rejero Guillem Oreyes, ciudadano de Barcelona, muerto ya el comitente y cuando el retablo estaría concluido. El 23 de abril de 1364, Jaume Serra, hermano y colaborador de Francesc, firma un recibo por

dos retablos contratados con anterioridad con Guerau d'Ardèvol (Madurell, X, p. 45, doc. 426). Uno de ellos debe ser el que nos ocupa y por tanto obra de los dos hermanos Serra mayores, el tercero es Pere. Se puede especular que el otro retablo, del que nada se sabe, se destinaría a la capilla familiar en Tárrega. La identificación de Rosa Alcoy es especialmente importante porque nada pintado por Francesc se conocía y el retablo de San Luis de Tolosa había sido atribuido a Ramón Destorrents, maestro de los Serra (Gudiol y Alcolea, 1986, núm. cat. 690, p. 208). La evidencia documental, corroborada por la iconografía y la heráldica como veremos, ha movido a la autora por razones de afinidad estilística en base a este retablo, convertido en pieza clave para la reordenación de la pintura ítalo-gótica catalana, a atribuir a los primeros Serra lo que hasta ahora se ha venido asignando a Destorrents sin estar documentado. La tabla es muy representativa de su estilo, tras uno primero en la evolución de la pintura gótica, que se conoce como franco-gótico o gótico lineal. Respecto de éste supone un gran avance en el naturalismo de la representación, la plasmación del volumen y la expresión de las figuras, con un colorido más mati-



zado y predominante sobre el dibujo, además de un uso abundante del dorado, adornado con gofrados, que se identifica con la luz sobrenatural y la riqueza y procede del arte bizantino. Como su nombre indica el origen de este estilo está en Italia en las escuelas de Florencia y Siena, con maestros como Giotto, Duccio, Martini y Lorenzetti. Se internacionaliza y difunde por el Mediterráneo occidental, por donde se despliegan los intereses de la Corona de Aragón e influye especialmente en Cataluña, con los Bassa, Destorrents y los Serra.

El efigiado, san Luis de Tolosa, había nacido en 1274 como primogénito de Carlos II de Anjou, rey de Nápoles y era sobrino de san Luis, rey de Francia, mientras que por línea materna descendía de santa Isabel de Hungría. Estuvo como rehén en Barcelona, por lo que más tarde gozó de especial culto en la capital catalana, y fue educado por los franciscanos, en cuya orden profesó en 1296, tras renunciar a la corona de Nápoles a favor de su hermano Roberto. Por orden de Bonifacio VIII fue consagrado arzobispo de Tolosa contra su voluntad y murió de consunción seis meses después en 1297, a los veintitrés años de edad, siendo enterrado en la iglesia de los

franciscanos de Marsella. Fue canonizado en 1317, y el culto se vio muy fomentado por su agradecido hermano, que en el mismo año encargó a Simone Martini una pintura *ex voto* que es el prototipo seguido de manera simplificada en la pintura que estudiamos. En ésta la representación juvenil del santo titular ocupa la mayor parte de la tabla, bajo un arco de medio punto rebajado y festoneado de lóbulos que está tallado en la madera. Aparece sentado sobre un cojín en su cátedra episcopal, vista con una forzada perspectiva lineal, lo mismo que las baldosas ajedrezadas del pavimento. Bendice con la diestra, sostiene el báculo pastoral con la otra mano, ambas enguantadas, y ciñe su cabeza con la mitra que completa su atavío de obispo. Viste el hábito y calza las sandalias de la orden mendicante de San Francisco, bajo un manto real azul tachonado con los lises heráldicos de la dinastía francesa de los Anjou. El compartimento superior de la tabla tiene forma de gablete rematado con cardinas talladas en la madera, y a su formato triangular se acomoda la preceptiva escena de la Crucifixión, con Cristo muerto en el centro y sobre el larguero de la cruz el pelícano alusivo a la Eucaristía. A su derecha está

sentada la Virgen María, flanqueada por María Magdalena y otra de las santas mujeres. Al otro lado san Juan Evangelista, arrodillado y con las manos entrelazadas en gesto de impotencia, y tras él hay tres soldados romanos vestidos con calzas a la usanza del siglo XIV. Los montantes laterales culminan en pináculos y están excavados con compartimentos para la representación de escudos y figuras, de las cuales las superiores son de profetas, pudiéndose identificar al rey David por su corona en el de la izquierda. Debajo hay dos santas mártires en cada montante, coronadas y llevando palmas y atributos, como la rueda, que lo es de santa Catalina de Alejandría, en el lado derecho. De los escudos pintados, aunque sin los colores heráldicos, uno de ellos ha sido clave para identificar este retablo, porque el que representa una banda cotizada («sobre fondo azur una banda de gules cotizada de oro») aparece también tallado en piedra en la capilla del claustro de Barcelona y en el sepulcro doble de Guerau y tal vez Tomàs de Ardèvol, su hermano o hijo, que procedente de la capilla del palacio de Tàrrega, se encuentra hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. El otro en cambio ha sido mal interpretado por Rosa

Alcoy, considerando que es el mismo que aparece también en la capilla, cuartelado en cruz, primero y cuarto una rosa, segundo y tercero una mata, opinando que lo que se ve en la tabla debía representar lo mismo pero está alterado por una mala restauración, «... no s'hi endevina la forma de matoll de tres cards de la capella, sinó més aviat la figura d'un estrany ocell» (Alcoy, 1993, op. cit., p. 135). En realidad se trata de un escudo de la familia, porque por un Privilegio Militar a Josep Antoni d'Ardèbol y Carreras, Señor de la Casa de Ardèbol, confirmado por Felipe V en 1736, se especifica respecto de su escudo, «Partido: 1º: De azur, un cisne natural sobre una hoguera llameante de gules terrazado de sinople, y un sol radiante de oro en el cantón superior siniestro» (Morales, 2003, p. 13), que es el que sin los esmaltes heráldicos puede apreciarse en el retablo. El autor especifica además que la casa de Ardèbol se extinguió con la nieta del citado, María del Carmen d'Ardèbol i Sagrera, que casó en 1798, con Ramón de Miró i de Guardiola.

Fernando Tabar Anitua

Jarra

Paterna

Finales del siglo XIII-siglo XIV

Loza. Serie verde y morado

23,5 cm

Procedencia desconocida

Museu de Ceràmica. Barcelona

Inv.: 44917

CERÁMICA MUDÉJAR**Finales del siglo XIII a siglo XV**

La población islámica que vivía en zonas reconquistadas a los almohades y mantenían su lengua, su religión y sus costumbres, recibió el nombre de mudéjar. Este vocablo, que procede del árabe *mudayyan* y significa «tributario, sometido, el que no emigra y se queda donde está», fue acuñado por primera vez en 1857 o 1859 por los arqueólogos Manuel de Assas y Amador de los Ríos¹. El arte mudéjar fue definido por ellos como manifestación artística realizada en territorio cristiano que hace patente la simbiosis del repertorio ornamental islámico y cristiano. De hecho, la relación entre unos y otros fue estrecha e incluso íntima: muchos artesanos islámicos trabajaban para la clientela cristiana y los cristianos, después de cinco siglos de haber convivido con ellos, estaban irremediamente influidos por sus cánones estéticos. En Aragón y Valencia, por ejemplo, a lo largo de los siglos XIII y XIV prácticamente todos los alfareros eran mudéjares, mientras que en Cataluña, la mayoría de ellos eran cristianos viejos pero, tanto unos como otros, fabricaban cerámica mudéjar. Hay que recordar que una de las grandes aportaciones de los árabes al mundo de la cerámica medieval fue la introducción del vidriado, que fue la gran revolución tecnológica utilizada para impermeabilizar la superficie porosa de los objetos de arcilla. Este hecho impedía la transmisión de olores, sabores y enfermedades y permitía la decoración pintada. Desde la península ibérica estas técnicas se dispersaron por toda Europa.

Centros de producción de cerámica mudéjar

La cerámica fue una de las facetas más tardías del arte mudéjar —cuyo inicio puede fecharse en el siglo XI— y va parejo a la evolución de la reconquista. Los primeros alfareros mudéjares dedicados a la producción de loza ejercían su profesión en tres ciudades de la Corona de Aragón: Teruel, Paterna y Barcelona. Los testimonios más antiguos datan de mediados del siglo XIII y subsisten todavía *in situ*, formando parte de las torres mudéjares de las iglesias de Teruel —Santa María, San Salvador, San Martín y San Pedro—, que fueron construidas a mediados del

siglo XIII con ladrillo visto y decoradas con cuencos, columnillas, azulejos y otras piezas esmaltadas en blanco y verde. El documento más remoto que hace referencia a la loza mudéjar es el acta notarial datada en 1285 que da fe del encargo realizado al alfarero Mahomet Algebha de Paterna². El ejemplar barcelonés que con el que se ha podido datar la antigüedad de la loza de esta serie es también de finales del siglo XIII. Se trata del «plato del flamenco» conservado en el Museo de Cerámica de Barcelona que fue hallado en una bóveda de los baños árabes de Gerona, reconstruidos en 1294. Al no existir pruebas arqueológicas ni documentales anteriores a estas fechas, puede asegurarse que, como afirma Isabel Álvaro: ...«la irradiación de la cerámica (...) siguió la dirección de la reconquista, de norte a sur, de Aragón hacia Valencia ...»³. Así mismo, se sabe que hasta finales del siglo XIII, los cristianos de la Corona de Aragón utilizaban vajillas de madera, estaño, latón o plata, según la posición social del señor de la casa y que, desde esta fecha hasta el siglo XV, los servicios de loza eran habituales en la cocina y en la mesa, donde compartían su espacio con las vajillas de metal y madera⁴.

Los colores de la cerámica mudéjar. Diferencias entre los tres centros productores

Serie verde y morado. La loza bicolor decorada en verde y morado, que en parte recuerda la producción cerámica de Nishapur (antigua Persia) es, en realidad, heredera de la tradicional cerámica califal realizada por los alfareros omeyas de Al Andalus para los palacios de Córdoba, Medina Azahara, Medina Elvira y otros. Para ellos, el blanco era el símbolo de su dinastía; el verde el del Islám y el negro, color que utilizaban para perfilar los dibujos, era el símbolo de Mahoma, su profeta. Las diferencias entre la producción catalana de las de Teruel y Paterna se encuentran en la tonalidad blanco/rosácea del esmalte barcelonés, producto de la escasez de óxido de estaño que se mezcla en el vedrío; en la tonalidad olivácea del verde catalán; en el color esmeralda del verde valenciano y en la intensidad del verde aragonés. Una característica de los alfareros de Teruel es que nunca dejaron de fabricar loza bicolor, sino que podría decirse que el verde y el morado son sus colores distintivos.

La loza de los tres centros presenta una única coincidencia: al igual que los alfareros de época califal, los mudéjares y cristianos mantuvieron la porosidad de la arcilla en el reverso de los platos y cuencos.

Serie azul. Hacia finales del siglo XIV, el color azul fue introduciéndose en los alfares de Paterna y Barcelona e incluso hubo una época en la que decoraban a la par, las vajillas azules y las bicolors hasta



que en el siglo XV, el color azul sustituyó radicalmente al verde y morado. El color azul, originario de Próximo Oriente, fue introducido en Al Andalus, a lo largo del siglo XIII por los alfareros persas que se consolidaron como auténticos virtuosos capaces de realizar refinados diseños en los que combinaban los reflejos dorados con el color azul. Este color fue introducido en Manises por los alfareros malagueños contratados por la familia Boil a finales del siglo XIV y de allí, de la mano de los ceramistas valencianos, el azul se introdujo en Barcelona⁵. Un hecho que potenció el uso de este color sobre los otros, fue el impacto que produjo en Occidente la llegada a Europa de las porcelanas chinas de la dinastía Míng (1368-1644) elegantemente decoradas en azul. La altísima calidad de la porcelana, su blancura, su impermeabilidad, su delgadez, impactaron de tal manera a los alfareros occidentales que al poco tiempo, todos ellos quisieron imitar su apariencia a falta de conocer las recetas para la fabricación de porcelana⁶.

La producción valenciana es la más refinada. El dibujo presenta trazos finos delicados, muy próximos al arte islámico mientras que la de Teruel y Barcelona se caracterizan por los diseños de líneas más gruesas y dibujo poco cuidado.

En el momento en que se consolidó la producción blanca y azul en los tres centros de la Corona de Aragón, los alfareros empezaron a decorar los reversos de los platos con esmalte blanco.

Serie de reflejos dorados. Una de las facetas que caracterizan la cultura islámica es la necesidad de dotar de presencia suntuosa tanto los palacios como los humildes utensilios de la vida cotidiana. La ornamentación es pues una de las facetas más desarrolladas de su arte y justifica la fascinación que sentía el pueblo islámico por el oro, que para ellos era símbolo de bienestar, prosperidad y poder⁷. Gracias a los contactos institucionales y mercantiles con los reyes nazaríes de Granada, Pere Boil y más tarde su hijo Ramón, contrataron alfareros malagueños para que fabricaran loza dorada en poblaciones de su señorío. De ahí que las primeras lozas doradas mudéjares de Paterna y Manises, que datan de finales del siglo XIV, presenten una dependencia estilística de los modelos nazaríes. Los alfares de loza dorada de la citada dinastía islámica se encontraban en Murcia, Almería y Málaga, siendo estos últimos, los más conocidos. También del puerto de esta última ciudad salían las lozas doradas que se exportaban a otros países del Mediterráneo. De ahí que en el siglo XV, la loza dorada se conocía con el nombre de «obra de Malica», vocablo que deriva de la cita documental *operis terre de Malequa*⁸. Los reflejos

dorados de esta vistosa serie conocida también como *opus aureum*, se obtenía mezclando la frita de óxido de cobre con plata procedente de la fundición de monedas, almazarrón, cinabrio y vinagre. Tras aplicar la mezcla sobre la obra previamente cocida y esmaltada, se cocía por tercera vez a una temperatura inferior a la normal, impidiendo que el humo saliera del horno. Esta innovadora técnica, capaz de transformar los óxidos metálicos en brillos dorados únicamente visibles tras haber bruñido las lozas de superficies ennegrecidas, se implantó en una primera etapa en Paterna, Manises, Mislata, Quart de Poblet y otras poblaciones valencianas⁹. Por su alto nivel creativo, por su elegante refinamiento y por la complejidad y cantidad de obras que se han conservado, destacan las series de Paterna (siglo XIV a XVII) y Manises (siglo XIV a XVIII), de donde un siglo más tarde partieron alfareros/artistas hacia Cataluña y Aragón, para difundir las técnicas de origen islámico entre otros alfareros peninsulares (Barcelona y Reus, siglo XV a XVII) (Muel, siglo XVI a XVII) y Sevilla (siglo XVI).

Repertorios tipológicos y ornamentales de la loza mudéjar

Las formas de la loza mudéjar responden a las necesidades de la población de aquel momento, sin embargo, a la vista de la gran variedad que presentan las producciones valencianas podemos deducir que su nivel de exigencia era muy superior al de los habitantes de Cataluña y Aragón. En Paterna por ejemplo, hay un gran número de *cànterells* o vasijas de cuello ancho y cuatro asas para contener vino o productos de confitería; el *cossolet* o vasija troncocónica que se utilizaba para la colada —las de gran tamaño— o en la mesa, para guisos caldosos, las de tamaño mediano y pequeño; la *gerreta*, recipiente con dos asas que se utilizaban para aceitunas machacadas (*picamenteres pera olives*), para conservar canela (*caneleres*), siendo las de tamaño más reducido, recipientes para miel, manteca, azúcar, etc; el *librell* o lebrillo, utilizado normalmente para amasar; el mortero o almirez, de uso en cocinas y farmacias; el jarro o *pitxer*, de cuerpo globular, cuello estrecho y asa o de cuello alto y ancho, que se utilizaban para beber agua.

Había varios tamaños de *plats* para comer o servir la comida en la mesa, de forma troncocónica y de *scudelles* o escudillas semiesféricas, para caldos y sopas a excepción de las más pequeñas que se utilizaban para contener sal. Algunas tenían dos asas planas o borde ondulado.

Los *pots* o botes se utilizaban indistintamente para contener especias, hierbas aromáticas y frutas confitadas en la cocina o hierbas medicinales en la far-



Escudilla. Paterna. Finales del siglo XIII-siglo XIV. Loza. Serie verde y morado. 7,2 x 19,2 cm
Procede de las excavaciones realizadas en los testares de Paterna en 1910
Museu de Ceràmica. Barcelona
Inv.: 20078

macia. Solían taparse con un pedazo de lienzo ligado con una cuerda, con pergamino o con cuero. La *xarupera* era un recipiente únicamente de uso farmacéutico y se utilizaban para contener melazas y jarabes. Tenían un asa superior como la de los botijos que servía para poderlas sumergir en agua caliente para reblandecer el producto medicinal. El más antiguo que se conoce, realizado en Barcelona, fue hallado entre el relleno de la bóveda de la iglesia del Carmen de Manresa, construida en 1370.

Una de las características de la ornamentación mudéjar es la permanencia de los cánones estéticos islámicos hasta finales del siglo XVII. Éstos pueden resumirse en: *horror vacui* u ornamentación abigarrada, presencia del eje de simetría, de la estructura radial y de las cenefas concéntricas o superpuestas. La rica variedad de la decoración de las piezas valencianas contrasta con la sencillez del repertorio ornamental barcelonés y la tosquedad de los productos terolenses. La serie verde y morado de Paterna da a conocer un amplio e interesante repertorio de diseños geométricos, vegetales, zoomorfos y antropomorfos realizados por artesanos de gran destreza. El mundo islámico era sabio combinando materiales diversos y ornamentaciones diferentes. En una misma pieza pueden verse geometrías, elementos vegetales, cenefas epigráficas y motivos zoomorfos y antropomorfos. En el arte hispano-musulmán la geometría va siempre por delante de la ornamentación vegetal y la epigráfica. Dibujando geometría se hacía ciencia y, a través de los diseños uniformes y evolutivos se podía llegar al alma del arte islámico tan difícil de comprender para los occidentales, a pesar de que se configuró eclécticamente a partir de diversas fuentes, desde las greco-romanas a las orientales¹⁰. La ornamentación vegetal así mismo, es fruto de la simbiosis de elementos de procedencias diversas. Elementos islámicos como el ataurique y las palmetas, son en realidad motivos degenerados del arte romano y bizantino. La cerámica, como la yesería, la madera y los tejidos, se hizo eco de todas las combinaciones posibles de elementos vegetales con el fin único de embellecer los objetos de la vida cotidiana¹¹

Los viajes de la cerámica mudéjar

Un descubrimiento reciente ha aportado pruebas de la importante producción de cerámica catalana de finales del siglo XIII que se exportaba por el Mediterráneo. Basta recordar que el Reino de Aragón había reconquistado Mallorca en 1229, Valencia en 1238, Sicilia en 1282, Cerdeña en 1326, expansión que completó con la conquista de Nápoles en el siglo XV. En 1996 fue encontrado y estudiado un lote de veinticinco piezas barcelonesas que viajaban en un bar-

co que, procedente del puerto de Barcelona, naufragó en el de Denia. Este botín dió fe del constante comercio de cerámicas de finales del siglo XIII a bordo de navíos que se dirigía hacia Mallorca y desde allí hacia Marsella, Génova o bien, hacia el sur de la península ibérica¹², aunque también se han encontrado restos en Palestina y Egipto, donde desde 1265 había un consulado abierto en Alejandría. Sorteando los constantes asedios de piratas las embarcaciones catalanes no sólo exportaban cerámica sino también alfareros, según documento procedente de los archivos provenzales datos el 30 de julio de 1380, donde consta que los catalanes Jacobus Solerii y Petrus de Molins adquirieron en esta fecha, el derecho de hacer cerámica en Marsella. La arqueología submarina da fe del intenso tráfico comercial de la cerámica catalano/valenciana¹³.

Sin embargo, los que realmente consiguieron abastecer el mercado continental de cerámica fueron los alfareros de Paterna y Manises que, desde el puerto de Valencia exportaban vajillas de loza dorada decoradas con los escudos de papas, reyes y nobles europeos. Estas obras pueden verse representadas en los mejores retablos góticos españoles, italianos, franceses, holandeses y alemanes. Ninguna otra producción podía competir con la superioridad de su calidad y diseños islámicos hasta que en el siglo XVI fueron sustituidos por los colores y el refinamiento de cerámica renacentista italiana.

María Antonia Casanovas

NOTAS

¹ Torres Balbás, Leopoldo *Arte almohade. Arte nazari. Arte mudéjar* Ars Hispaniae. Vol. IV. Madrid, 1949. Pág. 237

² López Elum, Pedro *Los orígenes de la cerámica de Manises y Paterna (1285-1335)*. Valencia, 1984. Pág.69-70

³ Álvaro Zamora, Isabel *Cerámica Aragonesa I*. Zaragoza, 1976. Pág. 69-70

⁴ Olivar Daydí, Marçal *La vajilla de madera y la cerámica de uso en Valencia y en Cataluña durante el siglo XIV*. Valencia, 1950. Pág.7

⁵ Casanovas, María Antonia *Breu història de la ceràmica catalana*. Barcelona, 2002. Pág. 30-36

⁶ Casanovas, María Antonia *Entre Orient i Occident. Ceràmica oriental, nord-africana i europea del Museu de Ceràmica de Barcelona*. Barcelona, 2004. Pág. 24

⁷ Casanovas (2004) Pág. 9 y10

⁸ González Martí, Manuel *Cerámica del Levante Español*. Loza. Barcelona, 1944. Pág. 236

⁹ Lerma Josp Vicent/Soler, M. Paz *Gloria de la cerámica «Hispano-morisca» de Manises*. En *El reflejo de Manises*. Barcelona, 1996. Pág. 23

¹⁰ Pavón Maldonado, Basilio *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica*. Agencia Española de Cooperación Internacional. Madrid, 1989. Pág. 15-29

¹¹ Pavón Maldonado, Basilio *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*. Agencia Española de Cooperación Internacional. Madrid, 1990. Pág. 11-20

¹² Gisbert Santonja, Josep A. *El derelicta Català*. Gandía, 1996. Pág. 27 a 49

¹³ AAVV *Vingt Mille Pots sous Les Mers*. Istres, 1999



Plato. Barcelona. Siglo XIV. Loza. Serie verde y morado. 6 x 25,7 cm
Hallado entre el relleno de la bóveda del presbiterio de la Iglesia de Santa María del Pino en Barcelona en 1954
Museu de Ceràmica. Barcelona
Inv.: 49661



Aceitera. Paterna. Finales del siglo XIV-principios del XV. Loza. Serie azul. 16,2 x 10,5 cm
Procede de las excavaciones realizadas en los testares de Paterna en 1910
Museu de Ceràmica. Barcelona
Inv.: 19424



Escudilla. Manises. Finales del siglo XIV-principios del XV. Loza. Serie de reflejos dorados. 6,3 x 15 cm
Adquirida a Gaspar Homar en 1917
Museu de Ceràmica. Barcelona
Inv.: 17712

LA VAJILLA DE LOS SULTANES NAZARÍES

A pesar de los estudios dedicados a la cerámica hispanomusulmana y en concreto nazaríes, se conoce a veces estas piezas bajo un punto de vista arqueológico, por su utilidad funcional, la técnica, tipología o bien bajo el punto de vista de la Historia del Arte con una visión general de su estética, Historia, gastronomía, etc. Esto ha dado lugar a una separación de caminos que en muy pocas ocasiones se unen para dar un conocimiento completo de estos bellísimos objetos que nos ofrecen tantos datos de la vida de los sultanes nazaríes como queremos pararnos a ver.

El grupo de piezas que en este momento analizamos tienen unas características especiales. Se trata de la vajilla que estaba presente y se elaboraba para la mesa diaria del sultán en la ciudad palatina de la Alhambra, su familia y corte, así como de las grandes ceremonias oficiales¹.

Esta rica y bellísima vajilla de cerámica se realiza con un conocimiento y control técnico del torno y una calidad de la arcilla seleccionada según sus cualidades para cada objeto, su uso y acabado. Esta torneada con una considerable variedad de formas y tamaños adaptados a su uso y ocasión. Esta vajilla se completaba con la de vidrio que ofrecía junto con las piezas de cerámica dorada, una ligereza de forma, luminosidad y transparencia².

Gracias a la tradición iniciada por Ziriyab en época de «Abd al-Rahman II», dio un vuelco a los costumbres ceremoniales y con ellas todo el entorno a la hora de comer, el uso de manteles de fino cuero, frente al uso del lino sobre mesas de madera y el cambio de uso de la vajilla de vidrio en lugar del oro y plata, recetas de cocina y así como la forma de sentarse sobre cojines, la música que amenizaban este tiempo de reunión, entre otras cosas³. Pero será en época de Muhammad V cuando tengamos noticias muy descriptivas de un acontecimiento en el que la vajilla del sultán será usada en un festín narrado en detalle, la celebración de la fiesta religiosa del *mawlid* en la noche del 30 al 31 de diciembre de 1362. Este texto se halla en la *Nufada III* de Ibn al-Jatib⁴ y el prof. Fernández Puertas realiza la traducción⁵ y estudio del Texto. Gracias a esto conocemos los siguientes datos sobre el banquete, la comida servida y la vajilla utilizada:

«Según el protocolo se comenzó con las alabanzas a Dios, oír los diezmos del Corán y homilias. Tras esto, las canciones acompañadas de los sonidos de la flauta. Sirvieron la comida los domésticos y los apuestos mamelucos, con sus vestidos remangados y sus capas bordadas recogidas y ceñidas por el cinturón. Todos llevaban sobre sus cabezas los anchos table-

ros circulares o bandejas de las mesas de madera, cubiertos con manteles con preciosos bordados en relieve. Tras hacer la gente la ablución de las manos en aguamaniles de metal dorado y pulido como espejos, se colocaron delante suya los tableros, que llevaban la excelente comida a base de carne de cordero y aves, así como los pequeños frascos de manteca, las botellas de almuera, frascos de vinagre, tarros de aromas y especias y paneles de miel. Cubrían las carnes panes redondos de flor de harina.

Se comenzó a servir por la sala donde estaba el soberano, luego les siguieron los comerciantes extranjeros como prueba de buena acogida y caballerosidad. Tras esto las restantes clases sociales y los sirvientes del palacio dispersos por todas sus áreas.

El postre de la comida de aquella noche se sirvió de la misma manera en tableros circulares con manteles en los que había los frutos secos, los mezclados con sus pepitas y huesos y cáscaras externas; y una magnífica rosca de dulce de manzana en recipientes y tabaques de madera que estaban sobredorados y a los que embellecían adornos. Se entremezclaban con mesas cristianas de las que exportaban los mercaderes de Génova y de las islas cristianas (Córcega y Cerdeña) que le son vecinas —mesas recubiertas con panes de oro, taraceadas con cristales, en los que estaban representadas figuras de animales y árboles. En estas mesas italianas había alfeñique relleno con pulpa de fruta. Cuando la noche había pasado y el día despuntaba, se hizo la oración del alba, tras lo cual se sirvió el desayuno en escudillas doradas y pulidas que contenían la sopa y alimentos del desayuno.»

Las formas y tamaños de la vajilla de cerámica blanca, azul y dorada se hace eco del uso que se le da en cada momento en cuanto a tamaños, forma y calidad. Entre las piezas más populares en color verde, una serie de piezas que utiliza la misma calidad decorativa de la cerámica de lujo, pero decorada en color negro manganeso sobre el verde de fondo y que había que tenerlas en cuenta ya que por estilo debieron ser realizadas por los mismos talleres. Esta colección de piezas para el Sultán y Corte, son piezas de mesa vidriadas que requieren y se fabricaban con arcilla anaranjada, compacta y cuidada, bien torneada y de formas muy variadas. Las piezas abiertas se muestran siempre sobre ruedo de pequeño diámetro que dan estabilidad y por otro lado, ligereza a las piezas al apoyarse y elevarla desde una base tan pequeña. El desarrollo puede ser curvo, semiesférico, en algunos casos, y de borde redondeado o abiselado; la forma será la evolución de la vajilla rica de los atafiores/tayfur desde época califal, que carecían de ruedo, lo que los hacía inestables y además solían tener poco



Zafa con decoración radial. Anónimo nazarí. Siglo XIV. Cerámica torneada y vidriada en blanco, azul y dorado
20,5 x 53 cm
Museo de la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada
Inv.: R. 7133

desarrollo en altura. Por otro lado, mantienen el mismo nombre y forma que las tazas de las fuentes de mármol con perfil redondeado que aparecen decorando los palacios en la Alhambra⁶.

Otro desarrollo del cuerpo es el de las safas/zafas (*sahfa*) de forma cónica más o menos abiertas, desde formas casi planas, a las muy altas y otras en el que la apertura se acentúa antes de llegar al borde e incluso presenta un quiebro o carena pronunciada a media altura. Esta denominación también se repite en las definiciones de las tazas de fuentes de perfil cónico, como nos confirma el prof. Fernández Puertas que ha encontrado en textos poéticos nazaríes.

El extremo superior también cambia dependiendo de las necesidades y utilidades de la pieza. Algunas presentan el borde con un anillo vertical recto o algo moldurado al exterior, más o menos alto; otras tienen modelado, en horizontal, la hondonada de acople de una tapadera. En algunos casos el cerramiento aparece en piezas de gran tamaño, alguna de 80 cm de diámetro y 34'5 cm de altura, preparadas para grandes ceremonias oficiales y que suponen las piezas más grandes conservadas del mundo musulmán e incluso estuvieron protegidas por una tapadera que pudo ser de otro material menos pesado de la cerámica para poder manejarse con facilidad. Es curioso como coincide en las piezas con silueta redondeada la preparación para acoger la tapadera.

Frente a estas enormes piezas se conservan otras pequeñas, para especias, salsas, condimentos, frutos secos o complementos que quedarían repartidos en las bajas mesas, como nos describe ibn al Jatib en la ceremonia del *Mawlid*, o incluso para la comida individual. Una forma conservada entre las piezas de la Alhambra es las fuentes planas de tres patas que servían para presentar comida sólida como bandejas.

El acabado es siempre vidriado en su interior en blanco y decoradas en azul y dorado en muchos casos; al exterior muestra chorreones que cubren más o menos la mitad de su altura o bien están cubiertos totalmente y se decoran también al exterior en dorado⁷.

Al analizar la colección de piezas conservadas, se aprecia la mano de diferentes talleres. Algunos muy hábiles en el torneado de piezas perfectamente realizadas de finísimas paredes y siluetas modeladas. Frente a estas piezas, hay otras bien trabajadas pero de resultados algo más pesado de proporción. A esta diferencia de torneado que demuestran diferentes talleres, se unen también las diferentes escuelas de decoradores que pintan en cada taller con unas

características propias. Cada uno de los talleres tienen un estilo característico que usa composiciones, temas y soluciones pero la variedad de versiones hace que cada pieza sea única.

El *Diwan al-Insa'*, Chancillería con sus oficinas, cuidaba de las manifestaciones artísticas para la Casa del Soberano, en la que se encuentra incluida la vajilla para el Sultán⁸. La colección de piezas conservada nos indica la existencia de varios talleres decoradores que irían en relación con los que torneaban las piezas ya que coinciden en calidad y evolución. Los talleres decorativos muestran una evolución en formas y sobre todo decoración que alcanza su cenit en el siglo XIV bajo el poder de los sultanes Yusuf I y Muhammad V.

Los temas utilizados son:

- Decoración vegetal
- Decoración epigráfica
- Decoración geométrica
- Decoración heráldica
- Decoración figurativa

Estos temas no suelen aparecer aislados sino que se mezclan entre si y además aparecen dispuestos de acuerdo a una distribución que organiza la decoración de las piezas. Si hacemos una clasificación de la distribución ornamental⁹ nos encontramos en principio con cinco grandes grupos¹⁰:

1. Decoración unitaria figurativa
2. Disposición radial de la decoración
 - Distribución clara de la decoración vegetal en forma radial
 - Disposición radial con desarrollo de un motivo agallonado
 - Disposición de la decoración vegetal de palmetas y epigráfica
 - Disposición radial con temas heráldicos
 - Disposición radial vegetal
 - Decoración radial alternando epigraffa, decoración geométrica y vegetal.
3. Disposición concéntrica
4. Disposición de la decoración con un eje de simetría longitudinal
5. Decoración geométrica
 - Decoración geométrica
 - Decoración geométrica con epigraffa

1. DECORACIÓN UNITARIA FIGURATIVA

El primer grupo reúne las piezas en el que el tema central y principal es figurativo. Entre las piezas que estarían en este grupo hay representaciones humanas, por ejemplo el de bebedores con copas¹¹ con igual forma de las de cristal conservadas, cantimploras, limetas... y por otro lado animales como cervatos, similares a los que aparecen en uno de los grandes jarrones de la Alhambra el «Jarrón de



Zafa con decoración de cúfico geométrico. Anónimo nazarí. Siglo XIV
Cerámica torneada y vidriada en blanco y azul. 15,5 x 39,5 cm
Museo de la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada
Inv.: R. 1208



fig. 1

las Gacelas»¹² o bien leones, peces¹³, etc. En este trabajo se incorporan dos piezas. Una de ellas se decora en verde y con línea en manganeso, representando como tema central un pájaro con el cuello estirado hacia arriba, con las plumas representadas por rayas paralelas en diferente dirección de forma muy esquemática y como relleno, motivos sueltos vegetales (fig.1). Esta pieza se encuentra en relación con otras, como es la representación de un león en movimiento en color azul u otra zafa en la que el motivo ornamental consiste en la representación de peces nadando en círculo de forma sumamente esquemática y por otro lado clara, que coinciden también en la elección de los colores.

La siguiente pieza (fig.2) realizada en el siglo XIV, se decora sobre fondo blanco en azul sin restos de dorado. En ella vemos como tema un barco ofreciéndonos importante información de la marina nazarí¹⁴. Ya con anterioridad se conocen dos magníficas *sahfas* con este tema, la conservada en el Museo Victoria y Alberto¹⁵, aquella otra del Museo Provincial de Málaga¹⁶, y otras de época anterior del área levantina¹⁷. También se utiliza este tema como motivo para pipas de fumar¹⁸

Esta zafa o *sahfa* muestra solero sobre rueda y amplio cuerpo volado cónico. El borde, según tipología y de acuerdo a su arranque conservado, se desarrolla en forma vertical y algo moldurado. Tiene acabado totalmente vidriado en su interior y exterior de color blanco de tonalidad azulada. La decoración se realiza en azul sin restos conservados de dorado. Tiene en el interior un defecto de horno que ha hecho quemar el esmalte, por lo que es posible no recibiera la decoración dorada de la tercera cochura y que enriquecería la ornamentación azul, así como a veces se reservaba para el exterior con palmetas que en zafas como ésta se vidriaban en su totalidad.

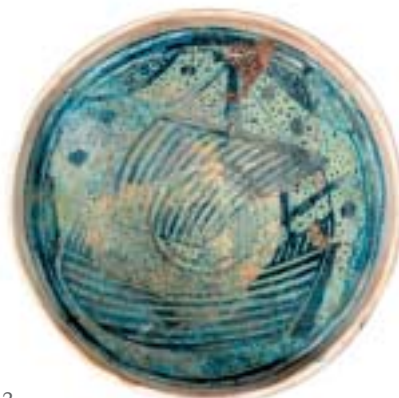


fig. 2

El centro lo ocupa el dibujo de un barco en línea azul enmarcado por dos círculos paralelos en el inicio del borde. El fondo está relleno con un punteado pequeño y otros círculos mayores. La forma de representación de la nave es muy similar a la gran zafa conservada en el Museo Victoria y Alberto de Londres e incluso mantienen la misma orientación. Se atiene a la forma de una nao o coca usual en la flora cristiana. En el palo mayor tiene una vela cuadrada desplegada con decoración rayada en vertical y en el palo de mesana la vela, posiblemente cuadrada, aparece aferrada. El casco de curvatura en la proa, muestra líneas en su longitud. En la popa se representa el timón de codaste. Estacan los castilletes de proa y popa.

2. DISPOSICIÓN RADIAL EN LA DECORACIÓN:

En este grupo se encontrarán soluciones muy diferentes que mantienen este orden. Todas ellas tienen como ornamentación temas vegetales bien dibujados y desarrollo de tallos ondulados coincidiendo con piezas bien torneadas y cuidadas. La disposición de la decoración que también puede alternarse con otros temas ornamentales, hace que debamos verlos en grupo separados

a. Distribución clara de la decoración vegetal en forma radial: En ellas tenemos las que distribuyen la ornamentación arrancando de un círculo y separando casquetes dentro de los cuales se alterna dos temas ornamentales (fig 3) (R.7.133). Es frecuente encontrarnos la alternancia de temas en azul y acabado en dorado y otro solamente en dorado. Esta *sahfa/safa* o zafa, apoya en un pequeño rueda y abre en forma cónica pronunciada. El borde se alza con movimiento algo moldurado que al interior se hace vertical. Está bañada por el vidriado blanco en el interior y exterior. En éste se conserva una línea azul en el borde y líneas de diferente grosor en el vuelo. Pudo tener alguna otra decoración dorada



Zafa con barco. Anónimo nazarí. Siglo XIV. Cerámica torneada y vidriada en blanco, azul y dorado. 8,5 x 24 cm
Museo de la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada
Inv.: R. 14964



fig. 3

exterior hoy desaparecida. En su interior se distribuye la ornamentación en ocho partes radiales alternas con temas vegetales en color azul que se distribuyen de acuerdo a un eje central longitudinal de tallos serpenteantes que se entrelazan y curvan de los que nacen palmas de dos hojas. La decoración en dorado completaba con líneas de borde cada elemento y un relleno punteado y caracolillos en todo el fondo. Los gallones alternos a estos, iban en dorado solamente, por lo que tras el deterioro de piezas de excavación suele perderse y nos queda solamente los restos de las líneas de enmarque y el inicio de una fina decoración vegetal. El borde se ornamenta con un tema de acicate corrido.

b. Disposición radial con desarrollo de un motivo agallonado: En este grupo entrarían aquellas piezas en las que la disposición de la decoración se hace de forma radial desde el centro, pero ella puede jugar con temas muy diferentes y alternar con otros temas complementarios también con el mismo ritmo. En esta pieza (fig 4) (R. 418) la ornamentación en azul arranca del centro dieciséis tallos de los cuales de forma alterna se desarrolla un tallo con dos parejas de pequeños pimientos a dos alturas, una cartela con escritura cursiva con el tema de *al-'afiya* (la salvación) y una flor de pétalos longitudinales, característica de una escuela de decoradores que continúan trabajando en piezas del siglo XV. También hay temas sueltos vegetales, muy finos y como terminación de tallos que rellenan de forma muy delicada espacios decorativos, como los pimientos. Los otros tallos a los lados se unen en la parte superior en forma arqueada, produciendo una decoración agallonada que en forma de festón rellena con palmas, muestra una ornamentación en el borde superior del vuelo de la *sahfa*. El borde es vertical y presenta una cenefa en azul en zig-zag. En el interior y al exterior con



fig. 4

superficie algo moldurada tiene una línea alrededor. No conserva restos de la decoración dorada que posiblemente decoraba la pieza en el interior completando el dibujo en azul.

La escuela que utiliza como tema una distribución con un dibujo agallonado cambia, desde las soluciones más sencillas con sólo las líneas, hasta las que la decoración se mezcla con diversos temas vegetales y epigráficos. Quizás había que poderlos en relación con aquellas pequeñas tazas de fuentes de agua realizadas en cerámica y vidriadas, en las que su forma es agallonada con silueta curva desde el centro y que también pueden estar girados como aparecen a veces representados en la vajilla de mesa pintada¹⁹.

c. Decoración radial de la decoración vegetal y epigrafía: Esta pieza que se usará de modelo para esta solución decorativa (fig 5) (R. 421), juega con una disposición radial que alterna cuatro cartelas con epigrafía con el tema de *al-'afiya* (la salvación) que surgirá con frecuencia en la cerámica nazari y se mantiene en las piezas de Manises, y una palmeta vegetal hasta llegar al extremo del vuelo. Entre estos cuatro temas se desarrolla una gran palmeta de forma almadrada con decoración de palmas que brotan de tallos serpenteantes con desarrollo simétrico al eje central. Esta *sahfa/safa* como la anterior, tiene un tema triangular en el extremo del vuelo, formando un motivo festoneado que enlaza con la pieza anteriormente analizada. El borde vertical presenta una cenefa en acicate blanco y azul.

No ha conservado restos del dorado que sin duda estuvo relleno de los espacios arqueado que permanecen lisos y posiblemente completara la ornamentación azul.

Otras zafas decoradas también en disposición radial muestran colgadas del borde palmetas de



Zafa con decoración de palmetas. Anónimo nazari. Siglo XIV
Cerámica torneada y vidriada en blanco y azul. 9 x 40 cm
Museo de la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada
Inv.: R. 417



fig. 5

forma apuntada de perfil ondulado que se forma posiblemente por la curva generada de palmas encabalgadas, es decir por un arco vegetal que en este momento del periodo nazarí se rellena de formas vegetales, formando un motivo evolucionado que aparece desde el siglo XIII pintado en estuco y decorando la casa de los Girones por ejemplo, a la solución de yesería tallada sobre el zócalo en las galerías del patio de Comares²⁰.

La *sahfa* R. 417 (fig. 6), está apoyada en el ruedo de perfil abiselado. Cuerpo muy abierto con quiebro en vertical al iniciar el borde, formado por una amplia ala con terminación vertical apuntada²¹.

Usa la disposición radial también con ochos tallos alternos más o menos largos, terminados en palmetas vegetales, bien dibujadas y trazadas con cuidado. La alternancia de la altura de los tallos hace que la disposición decorativa de enmarque del vuelo de la pieza se haga en ondulaciones alternantes más o menos cerradas, lo que permite un espacio para rellenarse con escritura cursiva con el mismo tema antes visto, a igual que será la misma leyenda la que se repetirá como una cenefa en el borde de la pieza. La forma es muy abierta, destacando un borde casi horizontal al interior, haciendo de esta pieza un objeto para presentar alimentos sólidos a modo de bandeja.

Aparece vidriada en su totalidad en blanco y sobre él decorada en azul en el interior. De la ornamentación dorada que lo enriquecía ha conservado unos pequeños restos en el interior del solero. Destaca la habilidad del alfarero en el torno; la delgadez de las paredes que la hace extremadamente delicada y la gran elegancia en la molduración de su forma.

Este grupo de piezas tienen en común un cuidado dibujo de palmetas que están enmarcadas por un arco de palmas y en su interior tallos curvos de los que brotan hojas. En otras safas aparecen otros



fig. 6

temas vegetales muy sueltos, de largos tallos con mayor desarrollo sobre el fondo blanco y de los que nacen palmas y largos pimientos. Procedentes de este grupo se conserva una magnífica safa que representa el escudo nazarí en cuatro ocasiones, con un cuidado en la disposición decorativa y el dibujo interno de cada área. La presencia del escudo nazarí es prueba constante de la propiedad del sultán²² (fig 7).

d. Decoración radial vegetal

Esta safa (R. 423) (fig 8), formará parte de una escuela de ceramistas de alta calidad ornamental, con soluciones muy movidas con ejes de simetría no tan definidos como los anteriormente vistos y previos a la evolución totalmente movida y libre de las piezas que se decoran con grandes árboles, como veremos posteriormente, fruto de la evolución decorativa de época de Muhammad V.

El módulo ornamental se repite cuatro veces, formado por tallos serpenteantes de los que nacen otros en contracurva, se entrelazan con sus contiguos y brotan palmas dobles enrolladas de tamaño grande y bien definidas.

Esta solución exclusivamente de tallos cubriendo toda la superficie con palmas, está en relación con aquellos temas realizados en yesería tallada para cubrir los paramentos y en especial, las albanegas de los arcos, lo que demuestra la relación directa con los talleres decoradores de este material, con los que decoran las grandes piezas de la vajilla, jarrones del tipo Alhambra como es el de «las Gacelas» y otros materiales decorados²³, lo que nos hace ver la relación e influencia de todos los talleres decoradores entre sí.

e. Decoración radial alternando epigrafía, decoración geométrica y vegetal

Por su forma corresponde a un tayfur o atafior (pl. tayfir, tawafir, tawfir (también del árabe vulgar:



Zafa con decoración vegetal. Anónimo nazarí. Siglo XIV
Cerámica torneada y vidriada en blanco y azul. 19,5 x 47,5 cm
Museo de la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada
Inv.: R. 423



fig. 7

tayfur pl. tayafir y tawafir = plato cóncavo y profundo; taza de fuente, taza con pie)²⁴.

Sorprende una decoración en azul muy clara y con grandes espacios vacíos que gracias a una parte conservada, nos demuestra que era el lugar reservado para la ornamentación en dorado (fig 9).

El dibujo en azul arranca de las esquinas de una estrella de ocho, formada por dos cuadrados interpolados. De cada ángulo y de forma radial, sale una palmeta vegetal o una cartela con el tema de *al-'afiya* (la salvación).

La decoración dorada al estar sobre cubierta, será la primera que en piezas procedentes de excavación desaparezca. En esta pieza tenemos la suerte de que se conserve algo de lo que fue. Esta rellenando todo el fondo con temas menudos y enriqueciendo también el fondo de las cartelas. El borde y su exterior, conservan una línea en dorado. Esta pieza es un buen ejemplo para entender la diferencia de acabado decorativo, cuando ha perdido el dorado y su terminación riquísima al estar completo, ya que enriquece y completa el resultado final.

3. DISPOSICIÓN CONCÉNTRICA

Esta safa apoya sobre un ruedo y abre hasta desarrollar un ala casi en horizontal. Distribuye la ornamentación interna en bandas concéntricas, separadas por grupos de líneas paralelas (fig 10). El centro, es un tema geométrico, con un cuadrado que prolonga cada una de las líneas de cada lado. La cenefa central esta formada por una palmeta ya muy evolucionada que se enmarca por una línea y produce un efecto de arco que se repiten entorno a la pieza. Los dibujos de relleno son pequeños temas vegetales que aparecen en las palmetas, triángulos a modo de albanegas y espacios del diseño central geométrico. Son poco definidos como hojas y más como tallitos curvos.

La decoración de esta safa esta ya muy evolucionada



fig. 8

de las formas vegetales representadas en el periodo de apogeo del siglo XIV y se dibujan muy abstraídas, son temas propios del siglo XV²⁵, muy lejos de las bellas formas vegetales, cuidadas y de grandes composiciones que se desarrollan de tallos con movimientos curvos y entrecruzados con otros. El borde se decora con un motivo de almenas escalonadas blancas sobre fondo azul.

4. DISPOSICIÓN DE LA DECORACIÓN LONGITUDINAL

La disposición de la decoración en estas piezas, juega con un eje de simetría central que divide el vuelo de la pieza en dos (fig 11). Este motivo puede ser un árbol del paraíso de forma abstraída y espectacular desarrollo²⁶ o como en esta pieza que tenemos, la separación de una banda que estaría en dorado, jugando con espacios en azul y enriquecidos en dorado en su origen y otros solamente en este color que hacen de eje y banda envolvente en el vuelo. Termina esta pieza siguiendo el ritmo de colores, con una cenefa en azul de arcos entrecruzados.

5. DECORACIÓN GEOMÉTRICA

a. Decoración geométrica y de lazo

La decoración geométrica tan desarrollada en el periodo nazarí, también juega un papel importante en la vajilla doméstica. Aparece desde las piezas más sencillas que sobre el blanco de fondo, dibuja en línea azul dos cuadrados girados formando una estrella de ocho y puede aparecer entrelazado un círculo lobulado y a partir de esta idea, gran cantidad de variaciones²⁷ y formas complejas.

Con decoración exclusivamente geométrica se conservan fuentes trípodes, safas y tapaderas. Representan dibujo geométrico de lazo con cintas o sin ellas y juegan con fondo azul y línea blanca o al contrario. Generalmente se suele representar temas de ruedas con lazo de ocho y doce aunque esto no es siempre, como en la pieza que se presenta aquí con



fig. 9

una doble trama de seis, formando estrellas azules rodeadas de zafates en blanco (fig 12).

No ha quedado entre ellas restos de dorado que sin duda tuvieron al igual que este motivo entre los jarrones de la Alhambra que se decoran con él.

Esta fuente trípode tiene base plana amplia, borde algo curvo y esta apoyada sobre tres pequeñas patitas que servía como bandeja para presentar los alimentos. El borde lo ocupa una decoración de arcos reservados para ornamentar en dorado que envuelven temas en azul de relleno en el interior y cenefa festoneada en negativo en el borde. Este motivo aparece en una safa que tiene como tema principal estos círculos en dorado con relleno en azul, como en este caso²⁸.

Al exterior conserva algo de su decoración con líneas paralelas entorno.

b. Decoración geométrica con epigrafía

Esta *sahfa* forma parte de la producción de una escuela muy personal y diferente en sus soluciones ornamentales. El efecto que en todas ellas tenemos, es una decoración muy menuda en azul oscuro (fig 13). Esta pieza de considerables dimensiones desarrolla en todo el vuelo interior un tema geométrico que arranca de la prolongación de letras en cúfico. Como antes hemos estado viendo las cartelas epigráficas que nos hemos encontrado en las piezas anteriores, siempre juegan con la escritura cursiva y usada ya como otra decoración, en muchas ocasiones escrita de forma abreviada y reiterativa. La decoración de esta pieza usa la epigrafía cúfica geométrica, en la que la prolongación de sus caracteres desarrolla un tema de lazo que cubre toda la superficie de la safa hasta el borde.

El tema generador de la decoración son ocho epígrafes cúficos de disposición simétrica que prolongan sus caracteres formando una estrella de ocho de noventa grados, pero que a su vez sigue prolon-



fig. 10

gándose en una segunda estrella que no llega a cerrar y antes de unirse da lugar a unos círculos. Este tema se refuerza a su vez con otro tema de lazo que se forman desde el borde hacia abajo. Alrededor del tope del vuelo hay una cinta que forma nudos de lazo alternos, con un desarrollo de tres cuartas partes de la curva de un círculo que se entrelaza con los que se dibujaban producidos por la epigrafía.

A todo esto se une una flora menuda que cubre con pequeños temas perfectamente organizados todos los espacios que dejan los temas de lazo.

La altura del borde se decora por dos cintas entrecruzadas con un tema en zig-zag y al exterior en «M».

6. DECORACIÓN LIBRE VEGETAL

Esta escuela de decoradores toma como motivo de inspiración —quizá mutuo— la yesería²⁹, plasmando temas indistintamente en este material para la decoración de los muros en los palacios, como en la cerámica. También podría usarse esta superficie cerámica para dibujar con la libertad de un pincel y sobre superficie plana, diseños y posibles soluciones que se llevarían a formas talladas en yesería y en relieve.

Por su forma corresponde a un *tayfur* o *ataifor*³⁰ (plato cóncavo y profundo (fig 14); taza de fuente, taza con pie)³¹ y apoya en un reducido ruedo. Esta magnífica pieza de dimensiones muy grandes (82 cm. de diámetro y 34 cm. de alt.), es fruto de las grandes ceremonias oficiales por su tamaño y para mantener todo su contenido a la temperatura deseada estaba protegida por una enorme tapadera, posiblemente de otro material, ya que el peso sería considerable si fuera de cerámica.

En su interior destaca la decoración en azul representando un árbol de forma naturalista con largas ramas a un lado y otro del tronco, sin mantener un ritmo de simetría, sino solamente el de cubrir de



fig. 11

forma amónica toda la superficie de la pieza. De las ramas brotan hojas de cinco y tres pétalos. Este tipo de representación vegetal tiene sus paralelos evolutivos en la ornamentación propia del periodo de Muh_ammad V y tenemos otro árbol en yesería tallada y policromada en las albanegas del arco de mocárabes de entrada en la sala de la Barca, previa al salón de Comares³², construcción realizada bajo Muhammad V hacia 1367³³. En estas albanegas nos encontramos un árbol muy similar con el mismo tipo de hojas y movimiento libre de sus ramas. Aparece en este periodo concreto y algo posterior (hacia 1370-80)³⁴, a representarse los árboles siguiendo formas algo más regulares aunque mantienen la misma flora en las albanegas de la sala de los Reyes en el palacio del Riyad (Leones). Ejemplos en cerámica de este periodo y escuela decorativa lo tenemos entre la flora de la solería del Peinador de la Reina y Restos del Palacio de los Aljares, así también se conservan fragmentos de jarrones tipo Alhambra, que se ornamentan con este motivo.

CONCLUSIÓN

La riqueza de formas cerámicas abiertas entre la vajilla rica del sultán, su calidad en el torneado, con grandes piezas preparadas para las ceremonias oficiales, el control en el horno, el vidriado, la delicadeza en la decoración con la clara evolución ornamental, distribución y distinción entre escuelas de decoradores, así como el control técnico en la decoración dorada, tan admirada por todo el Mediterráneo y resto del continente europeo, como nos demuestran los restos encontrados, hacen de este conjunto de piezas algo excepcional.

Purificación Marinetto Sánchez



fig. 12

NOTAS

¹ Nos centramos sólo en piezas abiertas, *sahfa/safa* o *zafa*, *tayfur/ataifor* y fuentes trípodes. Conocemos esta cerámica gracias a los trabajos realizados por el prof. Antonio Fernández Puertas, Catedrático de Historia del Arte Musulmán y en aquellos momentos, Director del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, hoy día Museo de la Alhambra, que su empeño hizo que la profa. D^a Natividad Gómez-Moreno realizara cientos de restauraciones en las piezas de cerámica nazari, siguiendo el resultado de cuidadosos estudios previos sobre las escuelas de decoradores en la cerámica rica nazari. El profesor Fernandez Puertas, ultima un estudio en profundidad sobre la colección de cerámica nazari que espero en breve tiempo podamos disfrutar.

² *Vidrio islámico en al-Andalus*. La Granja, Segovia, 2006.

³ *Crónica de los emires alhakam I y 'Abdarrahman II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II- traducción, notas e índices de Mahmud 'Ali Makki y Federico Corriente*, La Aljafería, Zaragoza, 2001.

⁴ Ibn al-Jatib, *Nufadat al-yirab fi 'ulalat al-'igtirab*, parte III, Casablanca 1989

⁵ Antonio Fernández Puertas, *Textos e inscripciones poéticas árabes de ibn al-Jatib e ibn Zamrak que describen los Alcázares de Comares y al-Riyad al-Sa'id*, versión bilingüe española-inglesa, ampliada y anotada de la Hadassah and Daniel Khalili Memorial lectura in Islamic art and Cultura pronunciada en The Khalili lectura Theatre en SOAS, Londres 7 diciembre 2005.

⁶ Antonio Fernández Puertas, «La casa nazari en la Alhambra», Casas y palacios de al-Andalus, siglos XII y XIII, Barcelona, 1995, P. 282.

⁷ Isabel Flores Escobosa, *Estudio Preliminar sobre Loza Azul y Dorada Nazari de la Alhambra*, Madrid, 1988, pp. 21 y 161; «La cerámica nazari decorada», *Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*, Granada, 2006, pp. 65-74.

⁸ Antonio Fernández Puertas, «Safa o zafa (del árabe *sahfa*) con cuatro escudos reales nazaries, p. 283-284, *Los Reyes Católicos y Granada*, Granada, 2004

⁹ El disfrute estético de estas piezas, así como su estudio, ha sido posible gracias a la labor realizada por el prof. Dr. Antonio Fernández Puertas, siendo director del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, hoy Museo de la Alhambra y D. David Castillejo, que dedicaron años en el análisis de formas y decoración de temas y escuelas ornamentales, así como por la labor incomparable de D^a Natividad Gómez-Moreno que dedicó años de trabajo desinteresado y apasionado a estas cerámicas del Museo de la Alhambra, junto con la colección de cerámica oriental y Manises, iniciando una restauración y conocimiento estético original de estas magníficas piezas.

¹⁰ Realizo alguna pequeña variación con la clasificación realizada por Isabel flores Escobosa, al englobar uno de sus apartados como variante e incorporo variantes en cada grupo que se podría extender en un estudio más extenso posterior, ya que el juego de temas da lugar a grupos de gran interés e influencia entre ellos.



fig. 13



fig. 14

¹¹ Purificación Marinetto Sánchez, «133, España, al-Andalus, periodo nazarí. Fuente s. XV», *Arte y Cultura entorno a 1492*, Sevilla, 1992, p. 214.

¹² Purificación Marinetto Sánchez, «Jarrón de las Gacelas», *Los Jarrones de la Alhambra, Simbología y Poder*, Granada, 2006, pp. 134-139.

¹³ Alfonso Ruiz García, «La cerámica en vidriado verde en el Museo de la Alhambra», *Los Jarrones de la Alhambra, Simbología y Poder*, Granada, 2006, p. 78.

¹⁴ Purificación Marinetto Sánchez, «Zafa con decoración de un barco», p. 158, *Ibn Jaldun. El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los Imperios*, Sevilla, 2006.

¹⁵ Guillermo Rosselló Bordoy, «Ataífor de la nave», *Al-Andalus. Las Artes Islámicas en España*, Madrid, 1992, p. 361.

¹⁶ Virgilio Martínez Enamorado, «Ataífor de la nave», *Ibn Jaldun. El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los Imperios*, Sevilla, 2006, p. 172.

¹⁷ G. Rosselló Bordoy, «Ataífor de la nave», *Al-Andalus*, 361. Anthony Ray, *Spanish Pottery 1248-1898, with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 2000.

¹⁸ Purificación Marinetto Sánchez, «Estudio y catálogo de una colección de pipas para fumar», *Homenaje al prof. Jacinto Bosch Vilá*, Granada, 1991.

¹⁹ P. Marinetto Sánchez, «265. España. Al-Andalus, periodo nazarí. Fuente s. XIV», *Arte y Cultura entorno a 1492*, p. 330. P. Marinetto Sánchez, «Cerámica arquitectónica nazarí. Algunos ejemplos de piezas pintadas», *XIII congreso Nacional de Historia del Arte, Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad de arte español*, Granada, 2000, pp. 157-158, figs. 7 y 8.

²⁰ Purificación Marinetto Sánchez, «Gran safa decorada con escudo nazaríes», pp. 200-202, *Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*, Granada, 2006. Purificación Marinetto Sánchez, «Safa con el árbol del Paraíso», pp. 196-197, *Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*, Granada, 2006.

²¹ Isabel Flores Escobosa, *Estudio Preliminar sobre Loza Azul y Dorada Nazarí de la Alhambra*, Madrid, 1988, fig. 58, pág. 151. P. Marinetto Sánchez, «Safa con el árbol del Paraíso», *Los jarrones*, pp. 196-197.

²² Antonio Fernández Puertas, «Safa o zafa (del árabe sahfa) con cuatro escudos reales nazaríes», *Los reyes católicos y Granada*, Granada, 2004, pp. 283-284. P. Marinetto Sánchez, «Gran safa decorada con escudos nazaríes», *Los jarrones*, pp. 200-202.

²³ Carmen Serrano García, «Los jarrones de la Alhambra», *Estudios dedicados a don Jesús Bermúdez Pareja*, Granada, 1988, p. 147; Purificación Marinetto Sánchez, «Jarrón de las Gacelas», pp. 134-139, *Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*, Granada, 2006.

²⁴ Antonio Fernández Puertas, «La casa nazarí en la Alhambra», *Casas y Palacios de al-Andalus*, Granada, 1995, p. 282.

²⁵ Purificación Marinetto Sánchez (para el estudio en Granada) e Isabel Flores Escobosa y M^a del Mar Muñoz Martín (para el estudio de

Almería), «Aproximación al estudio de la cerámica tardo-nazarí (Almería y Granada): pervivencia y cambio», *XV Jornadas d'Estudis Històrics locals, Transferències i comerç de ceràmica a l'Europa mediterrània (segles XIV-XVII)*, Palma, 1997.

²⁶ I. Flores Escobosa, *Estudio Preliminar sobre Loza Azul y Dorada Nazarí de la Alhambra*, p. 86. Purificación Marinetto Sánchez, «Safa con el árbol del Paraíso», pp. 196-197, *Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*, Granada, 2006.

²⁷ Antonio Fernández Puertas, «Safa o zafa (del árabe sahfa) con estrella de ocho puntas, figura de ocho lóbulos y florón agallonado curvo centra», p. 284, *Los Reyes Católicos y Granada*, Granada, 2004. Purificación Marinetto Sánchez, «Sahfa o zafa», pp. 508-509, *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, Valladolid, 2004.

²⁸ Antonio Fernández Puertas, «Safa o zafa (del árabe sahfa) con cuatro círculos de dorado cobrizo», p. 282, *Los Reyes Católicos y Granada*, Granada, 2004; Antonio Fernández Puertas, «Zafa con decoración de cuatro círculos dorados cobrizos», *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los Imperios*, Sevilla, 2006, pp. 208-209.

²⁹ Carmen Serrano García, «Los jarrones de la Alhambra», *Estudios dedicados a don Jesús Bermúdez Pareja*, Granada, 1988, p. 147; I. Flores Escobosa, *Estudio Preliminar sobre Loza Azul y Dorada Nazarí de la Alhambra*, p. 70.

³⁰ Antonio Fernández Puertas, «La casa nazarí en la Alhambra», *Casas y Palacios de al-Andalus*, Granada, 1995, p. 282.

³¹ Antonio Fernández Puertas, «La casa nazarí en la Alhambra», *Casas y Palacios de al-Andalus*, Granada, 1995, p. 282.

³² Purificación Marinetto Sánchez, «Apuntes sobre la decoración arquitectónica bajo el periodo emiral y califal», *Historia y Cultura del Islam Español (Curso de Conferencias, 1986-87)*, Escuela de Estudios Árabes CSIC, Granada, 1988.

³³ Antonio Fernández Puertas, «Arte», *El reino Nazarí de Granada (1232-1492). Sociedad, Vida y Cultura, Historia de España Menéndez Pidal*, VIII, Madrid, 2000, p. 242.

³⁴ A. Fernández Puertas, «Arte», *El reino Nazarí de Granada*, pp. 246 y 248.

Escribanía

Reino de Granada

Periodo nazarí

Siglo XIV

Madera, hueso, nácar y bronce, con taracea, policromía e incisión

20 x 45 x 28 cm

Museo Arqueológico Nacional. Madrid

Inv.: 1972/105/3

Adquirida a Félix Llorente Amo, ingresó el 26 de marzo de 1973

Arqueta de escribano o escribanía con tapa plana que se encaja en la parte superior de la caja, conformando un prisma rectangular. La decoración está realizada con técnica de taracea, a base de maderas de diferente tipo, nácar y hueso. La pieza presenta en el centro de cada cara una combinación de polígonos entrelazados y estrellas de ocho puntas, número vinculado a la Regeneración. El conjunto se enmarca con un filete rojo, continuado por otras bandas de diferente anchura, geométricas, lisas y de almenas dentadas. Dicho esquema decorativo se repite en las partes visibles del interior, mientras que el resto aparece simplemente pintado.

La escribanía conserva todas las guarniciones de bronce: dos bisagras largas que unen la tapa a la parte posterior del objeto; en cada esquina, una chapa doblada y remachada al soporte; en el frente, una bocallave; en la parte superior de la tapa, un asa con elemento prensor y otras dos en los laterales para facilitar su transporte. Todas las guarniciones han sido realizadas a molde, con decoración incisa. La arqueta presenta en el interior, varios compartimentos destinados a guardar los materiales de escritura.

El nombre de taracea, que deriva del término árabe *tarsi* (insertar, incrustar), define la técnica que consiste en embutir en una madera dura, como el nogal, piezas recortadas en otras maderas, hueso o nácar. La técnica, de origen oriental, se practicaba ya con perfección en Córdoba en el siglo X, cuando se construyó el desaparecido *minbar* de Al-Hakam II. Posteriormente, en época nazarí, la técnica se simplificó y las piezas, cortadas con precisión, se pegaron a una base de papel o pergamino y ésta, a su vez, al objeto.

Esta modalidad de escribanías puede ser considerada como un antecedente de los bargueños españoles que llenaron los siglos XVI y XVII.

Existen paralelos de escribanías del mismo tipo, así la escribanía conservada en la Catedral de Jaén, y la arqueta de la Hispanic Society of America, datadas entre los siglos XIV y XV.

El tipo de taracea y de diseño decorativo es característico de Granada. El interior de las puertas de la alacena nazarí del Palacio de los Infantes de Granada, que se conservan en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán de dicha ciudad, ostentan las mismas estrellas inscritas en cuadrados entrelazados.

Ángela Franco Mata



Arqueta

Anónimo hispano-musulmán

Siglo XIII

Madera policromada

19 x 16 x 11,5 cm

Monasterio de Santa María de San Salvador, Cañas.

La Rioja

Arqueta de madera policromada, con caja rectangular y tapa a dos aguas, con cerradura en la cara principal, y decorada con grandes escudos de Castilla y León y otros más pequeños de Aragón sobre un fondo dominante de lacería de seis y de ocho.

Ambos motivos, el heráldico y el lazo, que se prestan por su naturaleza a la repetición rítmica, se distribuyen en dos composiciones distintas marcadas por la situación de la cerradura y repartidas en la cara principal y tapa una con estrellas de 12 puntas, y caras laterales y trasera la otra con estrellas de 6, pero ambas con la misma policromía de dominio de las líneas ocres y doradas sobre fondo azul oscuro y perfilado por líneas rojas.

En el Tumbo del Monasterio aparece descrita esta arqueta en 1626 dentro del relicario del coro bajo y aunque no tenemos constancia de su ingreso en el Monasterio su estilo nos lleva a las creaciones hispano-musulmanas y mudéjares que se generalizan

en el siglo XIII en Castilla, sobre todo a partir de las conquistas de Córdoba y Sevilla, que se manifiestan en techumbres, yeserías, mobiliario, tejidos y todo tipo de decoraciones. También los escudos de Castilla y León unidos nos sitúan en el reinado de Fernando III y la presencia de las armas de Aragón, aunque sea de forma tan secundaria, nos lleva a buscar en la época una relación que justifique su presencia conjunta en la arqueta. Y ese vínculo lo encontramos en la infanta Dña. Violante de Castilla, hija de Alfonso X y Violante de Aragón, casada en 1282 con D. Diego López de Haro, descendiente a su vez del fundador del Monasterio. El mecenazgo de los condes de Haro con Cañas pervivió a lo largo del tiempo, y no dudamos que esta arqueta sea producto de una donación efectuada entre el matrimonio de la infanta y su muerte en 1296.

María Teresa Sánchez Trujillano



Arqueta

Siglos XIV-XV

Madera policromada

10 x 20 x 10 cm

Monasterio de Santa María de San Salvador, Cañas.

La Rioja

Caja de madera policromada, con tapa encajada sobre la boca, y decorada con motivos de entrelazos de cuatro a partir de dos cintas que se entrecruzan y configuran un único tema que se prolonga a lo largo de las caras, y otro más elaborado a partir de un solo cabo en la tapa, todo ello sobre menudos atauriques como relleno.

La tonalidad dominante es el rojo y el amarillo con perfiles negros, policromía que nos recuerda a la de las techumbres mudéjares de los siglos XIII al XV.

En su interior se guardan diversas reliquias introducidas en distintas épocas, incluso envueltas en papeles impresos y con anotaciones del siglo XX, por lo que no sabemos exactamente cuál fue su contenido original. Pero el movimiento libre de las cintas de sus entrelazos nos aproximan al siglo XIV, antes del naturalismo de motivos vegetales que se generalizó en el siglo siguiente.

María Teresa Sánchez Trujillano



Arqueta

Anónimo nazarí

Siglos XIV-XV

Marfil policromado

7,5 x 10,4 x 5,7 cm

Logroño

Museo de La Rioja. Logroño

Inv.: 1067

Arqueta rectangular con tapa en forma de artesa, realizada con placas de marfil ensambladas entre sí mediante pequeñas espigas del mismo material dispuestas por el interior. Las bisagras que unen el cuerpo con la tapa son de bronce, de sección semicircular y remate en forma de gota. Todas las láminas están decoradas con rosetas de cuatro pétalos y simulación de herrajes en las aristas, de perfil negro e interior dorado, excepto la placa del fondo que presenta dos grecas transversales negras. En la cara frontal hay una chapa rectangular donde estaría el cierre que ha perdido, y en época posterior se han añadido refuerzos de chapa metálica en todas las aristas sujetos con clavillos y colocados sobre las bisagras simuladas otras formaban parte de la decoración pintada original.

Este tipo de arquetas, de delgadas placas de marfil que no admitían la talla, se generalizaron en Sicilia desde el siglo XI al XIII como pequeños cofres para reliquias que los viajeros extendieron por Europa. Pero a partir del siglo XIII son los talleres nazaríes los encargados de cubrir la demanda del mercado y suministrar unos productos relativamente baratos por su sencillez decorativa que alcanzaron hasta la conquista de Granada.

Nosotros hemos propuesto siempre esta atribución y los últimos estudios sobre este ejemplar proponen avanzar su fecha hasta el siglo XV.

María Teresa Sánchez Trujillano



Arqueta amatoria

Anónimo catalán. Taller de Barcelona ?

Segunda mitad del siglo XV

Madera de alba estucada, dorada y pintada;
guarniciones de latón

22 x 33,4 x 24 cm

MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Barcelona

Inv.: MNAC/MAC 5263

Adquisición de la Colección Plandiura, 1932

La arqueta tiene todas las características de las llamadas amatorias, tanto en la forma, medida o temática representada. Se trata de una caja de madera, de estructura paralelepípeda y tapa curva con relieves en yeso estofado, dorado y policromado. La cerradura que aquí vemos no siempre aparece y se podía añadir, una vez la arqueta estaba acabada, en función de las necesidades o de los gustos del propietario. El asa es de bronce y sus extremos curvados tienen forma de cabezas de dragón o de felino, mientras que las bisagras acaban en forma de ave. Este tipo de asa se repite con poquísimas variantes en otros ejemplos —arqueta del Museo de Zaragoza, también de procedencia catalana, la del Museo Diocesano de Lérida, o una de las del Museo episcopal de Vic—. Los cuatro ángulos de la arqueta van protegidos con tiras de latón muy delgadas y estampadas con fragmentos de la leyenda «Amor: merce: si: us: plau». La inscripción hecha con mayúsculas góticas obliga a una lectura invertida, y además no está entera, circunstancias que dificultan la comprensión. La técnica empleada consistía en la aplicación de relieves de estuco sobre madera, dorados posteriormente y policromados, la misma técnica de la Catalunya románica para sus frontales de altar, que pretendían, con un coste muy bajo, aparentar riquísimos frontales de orfebrería. Los temas representados en la arqueta son de carácter profano. En la tapa, sobre un fondo de vegetación y con la presencia de figuras de animales —pájaros, águila o cuadrúpedos— destacan dos caballeros vestidos muy elegantes, según la moda del gótico internacional, que llevan escudo y lanza mientras luchan contra un dragón que parece surgir de la vegetación o participan en un torneo. Sin embargo, su indumenta-

ria no parece la más adecuada para participar en un torneo. Hay que recordar que una de las inscripciones más frecuentes en este tipo de arquetas es precisamente la que dice: «Per amor d'aquesta madona me combat amb aquesta vibra». En la misma tapa pero en el lado opuesto, una dama vestida también según la moda cortesana del siglo XV parece disparar una flecha contra un animal de difícil identificación. En la cara frontal de la caja, un hombre y una mujer vestidos también muy elegantes, parecen departir amorosamente. En las caras restantes hay águilas con las alas desplegadas sosteniendo una filacteria con las garras. En una de éstas todavía se lee la inscripción fragmentaria: «Tot bé». El valor iconográfico de las arquetas amatorias es elevado porque nos ayudan a aproximarnos a las costumbres de un mundo refinado e intimista al que es más difícil acercarnos si partimos únicamente del arte religioso. Los vestidos que lucen los protagonistas de las escenas, siguen de lleno la moda borgoñona del Gótico internacional y nos ayudan a fechar la arqueta en la segunda mitad del siglo XV aproximadamente. Estas arquetas debían ser regalo de esponsales o de boda, y las jóvenes las debían utilizar para guardar objetos personales como joyas, velos, peines y espejos con el reverso de marfil etc. Su producción fue amplia y todo hace pensar en una procedencia mayoritariamente catalana, ya que las leyendas estampadas no dan lugar a dudas respecto a que son de fabricación catalana o valenciana. Eran obras de comercio corriente que tal vez llegarían a ser exportadas.

María Rosa Padrós Costa



Arqueta con el Ciclo de Paris

Taller de los Embriachi o Ubriachi

Circa 1400

Madera con taracea «a la certosina» y hueso

30 x 40 x 20 cm

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora,
Traiguera. Castellón

El formato de esta arqueta responde al más común de los utilizados por este taller. De base rectangular su cubierta tiene forma de tronco de pirámide de dos cuerpos escalonados cubriendo la superficie de sus frentes con relieves tallados en placas de hueso y decoración «a la certosina» de motivos geométricos de maderas de distintos colores.

Sus relieves de hueso desarrollan el tema mitológico del Ciclo de Paris, según Schlosser siguiendo el texto de las *Heroidas* de Ovidio. El bello Paris, hijo de Príamo y responsable de la guerra de Troya por haber raptado a Helena, hija de Menelao, hermano de Agamenón, inicia su infancia en el Monte Ida donde le esconde su madre Hécuba para salvarle de su padre al que los oráculos habían pronosticado la pérdida de su reino por su culpa. Júpiter le nombra juez cuando Venus, Minerva y Juno se disputan la manzana de Eris, que Paris entrega a Venus ganándose con ello la enemistad de las otras diosas. Las plaquetas desarrollan los episodios de su infancia, la escena de su lucha con los toros de su vida de aventuras y destaca, como en casi todos los ejemplares que representan este ciclo, la escena del Juicio de Paris, representando a las diosas ante Mercurio y en una segunda composición, ante Paris. No parece que en esta arqueta se represente el rapto de Helena, que aparece en otros ejemplares de este ciclo.

Los caracteres estilísticos que definen la obra producida en el taller de los Embriachi fueron definidos por Schlosser, estudio que fue continuado por otros autores singularmente por Trexler que aportó documentación de gran relevancia para los ejemplares salidos de este taller conservados en el levante español, como literalmente se lee en una de las cartas de Baldassare Ubriachi (ca. 1350-1409) —prefiere esta transcripción del apellido— el miembro de la familia más destacado en la gestión de esta gran empresa artística que empleaba a otros artistas, como Giovanni Di Jacopo, en la elaboración de sus productos. En el documento transcrito por Trexler (p. 182, nota 195) Baldassare expone el año de 1401 que quizás se traslade a Barcelona y a Valencia para acabar lo que tiene que hacer.

La talla de sus relieves, aún dentro de la somera factura que caracteriza a la escuela, con fuerte influencia de las corrientes artísticas que por aquellas fechas se desarrollan en Florencia, es de una gran finura y las composiciones menos abarrotadas que en otros ejemplares lo que indica una cronología temprana que cuida más la producción, muy estandarizada al pasar los años.

Se piensa que pudo ser regalada como relicario por Calixto III al igual que donó el ejemplar del mismo ciclo de la Catedral de Valencia.

Margarita Estella Marcos



Estuche

Anónimo hispano-musulmán

Siglo XIII

Cuero repujado y policromado

2,6 x 8 cm

Monasterio de Santa María de San Salvador, Cañas.

La Rioja

Pequeño estuche o caja circular de cuero repujado formada por dos discos iguales, con su correspondiente pared cosida cuidadosamente para encajar uno alrededor del otro y hacer de tapa. En el centro de ambos discos, es decir, en la tapa y base de la caja, se repite el mismo león repujado sobre fondo teñido de verde, pasante a izquierda con la única diferencia entre ambos de la posición de la cola, que en uno se ve por detrás del cuerpo y en el otro lo cruza por delante. Es este elemento de su anatomía la que nos da la clave de su interpretación, pues a pesar del esquematismo y convencionalismo de su evidente simbología heráldica, la cola remata en un mechón en forma de palma de clara tradición hispano-árabe, que podemos encontrar en las representaciones de la eboraria califal y en todo tipo de trabajos mudéjares y granadinos de los siglos XIII y XIV.

Este estuche se encontraba dentro de la arqueta de Dña. Violante, según la descripción del Tumbo del monasterio de 1626, conteniendo «un agnus de zera mui antiguo y una plancha pequeñita con una ymagen de nra Señora con un Rotulo que dize Beate Marie vrne», que no se conservan, suponiendo que ambos regalos fueron hechos por la infanta en la misma fecha, en los últimos años del siglo XIII.

María Teresa Sánchez Trujillano



Naipes de estilo español

La Provenza. Francia

Finales del siglo XIV-principios del siglo XV

Grabado xilográfico coloreado «a la morisca» sobre papel

9,5 x 6,5 cm (cada carta)

Museo Fournier de Naipes de Álava. Vitoria-Gasteiz

Diputación Foral de Álava

Inv.: Italia 2-5

Lugar de compra: Sevilla, 1970

Esta baraja, aparece en el primer tomo del Catálogo del Museo «Fournier» de Naipes, de Álava, con el registro Italia 2. Su localización en Italia estuvo motivada por las formas en que se presentan los símbolos de los palos de dicha baraja: entrecruzados en el caso de las espadas y los bastones. Sin embargo, las espadas también aparecen entrecruzadas en los naipes transalpinos y losoros, con una raya curva en su interior, al modo en se proponen las barajas provenzales. Es el caso, además, del caballo de espadas que presenta formas idénticas a las provenzales, mientras que el rey de este mismo palo muestra características más ágiles, más ligeras. La configuración de sotas, caballos y reyes es común entre ellos y los ases. En el caso de las copas muestran una cierta especificidad que parece provenir del denominado «Juego de Liechtenstein»; la sota, en

concreto, porta una vestimenta que recuerda a los vestidos de calle, utilizados alrededor del año 1400. La técnica de grabado utilizada es un poco elemental, si bien tanto las siluetas como las formas interiores son precisas. Proponer la fecha de su fabricación en la última década del siglo XIV o la primera del XV es una deducción lógica, sin embargo no se conocen relaciones con los grabados italianos y franceses del sur en esa época; algo recuerda a los españoles. Tampoco conocemos relación con los alemanes del sur. Debemos tener en cuenta la diversidad de formas en que se producen los naipes a comienzos del siglo XV; lo que es evidente en las impresas en las cercanías de los Alpes, quizá en la Provenza.

José Eguía López de Sabando







Privilegio rodado de Alfonso X

Alfonso X confirma el pacto hecho entre los cofrades de Álava y las villas de Vitoria y Salvatierra

Segovia, 18 de agosto de 1258

Tinta sobre pergamino; sello de plomo

690 x 810 mm

Archivo Municipal *Pilar Aróstegui* Udal Artxiboa.

Vitoria-Gasteiz

Sig.: 5/25/1

Las relaciones entre los miembros de la Cofradía de Álava y las villas de Vitoria y Salvatierra fueron particularmente tensas a mediados del siglo XIII. La existencia en la Llanada Alavesa de ámbitos jurisdiccionales con intereses diferentes confluyó en un choque entre los cuatro principales poderes locales o regionales, el concejo de Vitoria, el concejo de Salvatierra, el realengo del monarca castellano y la Cofradía de Álava. Esta situación evidencia de forma palpable la inexistencia en el territorio de un poder supralocal capaz de integrar políticamente a las villas, al realengo no villano y a las zonas no urbanizadas de los cofrades. Este papel será desarrollado más adelante de forma paulatina y progresiva por las Hermandades de Álava.

Este documento es el primero en el que ha quedado constancia escrita de la existencia de la Cofradía de Álava, gracias a que los miembros de la Cofradía se dirigieron al monarca castellano para que ratificara los acuerdos a que habían llegado con las villas de Vitoria y Salvatierra. Precisamente su origen se halla en un conflicto con los vecinos de las villas de Vitoria y Salvatierra, cuyo poder jurisdiccional y económico en fase expansiva está limitando y reduciendo el de la Cofradía de Álava. En este contexto los caballeros e hidalgos, miembros de la Cofradía de Álava, se decidieron a entregar al monarca castellano, Alfonso X el Sabio, las aldeas de Arriaga, Betoño, Adurza, Arechavaleta, Gardelegi, Olárizu, Mendiola, Ali, Castillo, Uhula, Salvatierra (se debe referir a Agurain, población recientemente absorbida por la nueva urbanización), Sallurtegui, Arrizabalaga, Lequedana, Alangua y Opakua para que las cediera a su vez a las villas de Vitoria y Salvatierra, reservándose una serie de derechos y concordando diferentes condiciones relacionadas con el aprovechamiento y explotación de pastos, tierras y pesca. Sin duda, esta circunstancia está también relacionada con el proceso migratorio generado desde las localidades susodichas hacia las villas de Vitoria y Salvatierra, fenómeno que debía haber favorecido el choque de derechos e intereses entre los habitantes de las villas, con un derecho peculiar y los residentes en el mundo rural circundante.

En esta ocasión, al menos sobre el papel, los cofrades de Álava consiguieron de forma momentánea parar el proceso migratorio de los campesinos de las tierras de la Cofradía hacia Vitoria y Salvatierra, pero no así hacia las zonas realengas de titularidad del monarca castellano. Asimismo logran impedir que los vecinos de Vitoria, Salvatierra y del realengo pudieran comprar heredamientos de las tierras de Álava, es decir, de aquellas zonas adscritas al territorio identificado como propio de la Cofradía de Álava. De hacerlo deberían registrarse por el derecho o el «*fuero que los otros fijosdalgo de Alava han*» y por supuesto no serían en modo alguno incorporados al término de las villas nuevas.

Este documento tiene, por otra parte, dos particularidades dignas de ser resaltadas. La primera de ellas, que el campo de Arriaga pasó a ser término de Vitoria, con las siguientes condiciones: debía quedar como prado para el pasto de los ganados, no podía ser roturado y debía permitirse a los miembros de la Cofradía de Álava realizar allí sus Juntas «*comme se suelen fazer*». Es éste otro dato que demuestra la expansión de Vitoria y el declive relativo de la Cofradía, pues no consiguen que forme parte de sus términos jurisdiccionales el lugar emblemático donde previamente realizaban sus asambleas los cofrades. Todavía en la actualidad existe en la zona una gran zona de esparcimiento de los ciudadanos de Vitoria, el Parque de Arriaga. Y la segunda que se fijan los límites territoriales de la Cofradía: «*desde Miranda como parte la Ribera con valle Gobia et de Quartango como parte con Losa et desde Dardoça fasta Eznatia et de Çaldiaran et affruenta en Leniz et de la otra como parte Somodibda con las villas de los cavalleros que parte con Trevinno, Faydu et Lannu, Urat, Larrahur, Marquiniz, Harriluçea, Oquina, Harria et estas con sus terminos*». Por tanto, se hace alusión a un territorio que comprende una gran parte del centro de la actual provincia de Álava, de la que estaban ausentes las zonas más periféricas.

Entre los cofrades que propusieron a Alfonso X de Castilla la confirmación de este acuerdo con los concejos de Vitoria y Salvatierra se registra en primero y segundo lugar, respectivamente, a don Diego López de Salcedo y a don Sancho García de Salcedo, es decir, a los Salcedo, linaje del que se dicen herederos los Ayala de Toledo que consiguieron a principios del siglo XIV el señorío de la Casa solariega de Quejana en la Tierra de Ayala. La presencia en la Cofradía de Álava de don Sancho García de Salcedo, señor de la Casa solariega de Quejana, supone la vinculación con dicha organización de uno de los caballeros más importantes de la Tierra de Ayala.

Ernesto García Fernández



Main body of text in a Gothic script, consisting of several columns of dense handwriting. The text appears to be a legal or administrative document.

Vertical list of names or entries on the left side of the page, possibly a table of contents or a list of individuals.



Vertical list of names or entries on the right side of the page, mirroring the list on the left.

Horizontal text at the bottom of the page, including a signature or a concluding statement.



Genealogías de las Casas que descienden de la de Ayala a quien dio principio el Infante Don Vela de Aragón

Luis de Varona Sarabia

Manuscrito. Valladolid, 1658

Tinta sobre papel; encuadernación de piel

360 x 240 x 50 mm. 306 folios

Biblioteca Nacional de España. Madrid

Sig.: Mss 1445

Éste es uno de los manuscritos genealógicos que recoge información sobre las diferentes ramas familiares descendientes del linaje de la Casa de Ayala. Se halla depositado en la Biblioteca Nacional de España. No es un documento original elaborado en la Edad Media, sino un trabajo redactado en 1658, es decir, en la Edad Moderna por don Luis de Varona Sarabia, caballero de la Orden de Alcántara, alcalde de los hijosdalgo y oidor de la Real Chancillería de Valladolid. Su contenido es de sumo interés para el estudio de la biografía social del linaje de la Casa de Ayala alavesa, pero asimismo para otras familias alavesas y castellanas que provienen de la misma o que se enlazaron familiarmente con los Salcedo o Ayala en uno u otro momento de su existencia.

Es conveniente señalar que las referencias documentales relativas a la Casa de Ayala no son absolutamente coincidentes con las de otras genealogías del linaje y que se ofrecen datos nuevos que permiten rellenar aquellos períodos de tiempo ausentes en otros manuscritos genealógicos. Este manuscrito tiene la virtud, por tanto, de ser continuador de la labor genealógica iniciada por don Fernán Pérez de Ayala, seguida por su hijo don Pero López de Ayala, el Canciller, impulsada por don García López de Ayala y asimismo por don Luis Miguel de Ayala y Manuel.

Ernesto García Fernández

Gambosa

de Matrimonios a Juan Lopez de Gamboa, quepo b'lo. On' de Villa.
de Cumacia. de qui quecua de quien procede el Linage de Gamboa,
Como lo trae La Sacar folio 61. y 82.

DON Elvira Sanchez procedio y succede a sus Padres.
caso con Don Pedro Lopez de Ayala, hijo de don Lope el Erce que
fue hijo bastardo de don Lope Diaz, señor de Vizcaya que tubo con
Ayala en donia Maria sanz de Trua siendo manchada de don Doni-
go sanz de Salcedo que estaba en quidada malo i' i'ndole a ber.
Don Lope Diaz suera maro de ella por ser muy hermosa y por a-
aber engendrado en ella este hijo, estando en el Valle de Ayala
toma don Lope su hijo, y don Pedro Lopez su nieto. El apellido de
de Ayala. de donde como queda advertido, nacio la Equidada
usin. de los quidi'eron. quidi' del Linage de Ayala procedian
de los señores de Vizcaya. tubo donia Elvira de este matrimo-
nio, a don Sancho Perez, llamado Moala, que la succede en
Ayala, en aquella ciudad de su Madre.

DON Sancho Perez Moala, llamado asi por que
allandose en la jornada de Alarcos, le preguntaron el señor Rey
Don Alonso, como se llamaba en Baingunee el marco y el
Reyondis, que Moala, y donde le quido el apellido, caso
con donia Aldonada de Velasco, hija de don Diego Sanchez de
de Velasco y en la qual tubo, a don Pedro Lopez de Ayala
que succede a sus Padres, hijo este don Sancho Latorre de
Morillas.

DON Pedro Lopez de Ayala, caso en Toledo, con
donia Sancho, Fernandez Barrovo, hija de don Fernando,
rey, Barrovo, y de donia Mencía de otro Mayor hermano
de el cardenal de España por cuyo causa mismo, fueron hereda-
dos en Toledo, los Ayala, tubo deste Matrimonio, a don Sancho
Perez de Ayala, y a don Ferrnan Perez de Ayala.

A **DON** Sancho Perez de Ayala, supues que murio a on
Juan Sanchez de Salcedo ultimo señor de Ayala, el qual tubo
en muchos años, que dió, su sucesion legitima a su hijo de Toledo A.

b'ndar.

Capa pluvial

Anónimo nazarí

Finales del siglo XIV

Seda labrada y taqueté/ Terciopelo labrado y bordado con hilos de seda y entorchados de oro

140 x 295 cm

Capilla de los Condestables de Castilla. Catedral de Burgos

Museo de la Catedral de Burgos

Al debilitarse el imperio almohade surgen nuevos pequeños reinos que se hacen con el poder entre los siglos XIII y XV. La batalla de las Navas de Tolosa, en 1212, abre el camino hacia el sur a los conquistadores cristianos. En contraposición, a partir de 1232, los musulmanes de Arjona, proclaman sultán a *Muhamad ibn Yusul ibn Nasv*. Se inicia así un proceso de reconstrucción territorial mediante el cual se forma en la Andalucía penibética un nuevo reino, el nazarí, cuya capital desde 1237 será Granada. La constante presión cristiana redujo paulatinamente el reino, terminando con la capitulación de Granada el 2 de enero de 1492. De este modo, desaparecía el último bastión islámico de Al-Andalus.

La obra por antonomasia que define a la dinastía nazarí (1237-1492) es la Alhambra, *Qalat al-Amra* «el castillo rojo», verdadera síntesis de arquitectura palatina islámica y de los nuevos elementos de fortificación incorporados a la arquitectura militar. Este periodo dará lugar a un estilo propio.

Los tejidos nazaríes, por su parte, constituyen la última etapa de esplendor de los tejidos de seda andalusíes que serán sustituidos por terciopelos labrados. Se caracterizan por sus intensos colores y la utilización de motivos idénticos a los empleados en la decoración arquitectónica, con la distri-

bución del espacio en franjas de diferentes anchuras donde aparecen motivos decorativos inspirados en los mármoles y estucos califales, decoraciones vegetales de atauriques, o decoraciones epigráficas de escritura cúfica o cursiva.

Esta capa pluvial forma parte del equipo de vestiduras litúrgicas de la Capilla de Los Condestables de la Catedral de Burgos. La capilla, que se encuentra en el centro de la girola, fue encargada por los Condestables de Castilla Pedro Fernández de Velasco y su esposa Mencía de Mendoza como panteón familiar. Don Pedro Fernández de Velasco nació en Burgos en el año 1425. Participó en las batallas de Gibraltar y Archidona y tomó parte en la conquista de Granada.

El título de Condestable fue creado por el rey Juan I de Castilla para sustituir al de Alférez Mayor del Reino. En él recaía el mando supremo del ejército y tenía el derecho de llevar pendón, mazas y rey de armas. El condestable era el máximo representante del Rey en ausencia del mismo.

Desde su creación, en 1382, el título de condestable fue ostentado por Alonso de Aragón, Pedro Enrique de Trastámara, Rui López de Dávalos, Álvaro de Luna y Miguel Lucas de Iranzo, teniendo carácter vitalicio pero no hereditario.



La pieza está confeccionada con dos tipos de tejidos de muy distinta procedencia (cristiano y musulmán). La confección del tejido principal está realizada en seda con motivos decorativos de estilo nazarí. Este tipo de ornamentación es muy parecido al de los tejidos que venían de Asia Central a principios del siglo XIV denominados *panni tartarici* (labrados con hilos de oro y que a finales del XIV se fueron sustituyendo por seda amarilla), aunque su disposición ornamental de bandas paralelas de distinta anchura dispuestas en sentido vertical con inscripciones cursivas eran similares.

En esta capa las bandas anchas representan una inscripción repetitiva de tipo *tulut* en árabe cursivo que se traduce como: *Gloria a nuestro señor el Sultán*¹. Entre la grafía aparecen elementos vegetales de carácter naturalista típicos del gótico. A los lados de la banda enmarcan dos franjas más estrechas con lacerías y en el centro otra banda de anchura intermedia con motivos vegetales estilizados y atauriques. Este tejido está confeccionado con sedas de colores, azul oscuro para el fondo y blanco, rojo, verde, azul y amarillo (en sustitución de los hilos de oro) para los motivos decorativos. La seda es de una anchura mayor que las denominadas «sedas de la Alhambra»².

La técnica utilizada es *taqueté labrado*, término utilizado para denominar a los tejidos antiguos labrados cuyas haces de derecho y envés están constituidas por bastas de trama entrelazada en tafetán por una urdimbre de ligadura. En estos tejidos el ligamento se compone de cuatro hilos, dos de una urdimbre de base y dos de una urdimbre de ligadura. El ligamento de las tramas regulares en tafetán le da al tejido un aspecto de decoración plana tanto para el fondo como para la ornamentación.

El tejido de influencia cristiana lo conforman la cenefa y el capillo de terciopelo carmesí labrado (a dos alturas). El motivo que decora este terciopelo es el de la «piña», motivo característico del periodo gótico en España.

Los extremos de la cenefa están decorados con dos escudos bordados con hilos metálicos e hilos de seda aplicados al terciopelo con técnica de reposte-ro. En la ejecución de los escudos se han empleado diversas técnicas: reposte-ro, bordado en sedas de colores a matiz y macizado, y la de oro tendido, que

rellena los fondos de los cuarteles de los escudos y algunos otros motivos.

Los escudos representan las armas de las familias de los Velasco y de los Mendoza y Figueroa, Condestables de Castilla. Todo ello está rematado con galón dorado.

El escudo de los Velasco

Escudo de Armas: Escudo jaquelado de quince (de 3 y 5 órdenes), ocho de oro y siete de veros. En la capa lo encontramos dentro de una bordura camponada, con jaquelados alternados de castillos en plata y leones en oro.

El escudo de los Mendoza y Figueroa

Escudo de Armas: Las primitivas armas del linaje de los Mendoza que lo eran a su vez de los de Llodio, y éstos de los antiguos Señores soberanos de Bizkaia son «una banda de gules perfilada de oro en campo de sinople». A partir de este origen ha habido muchas modificaciones. Cuartelado en sotuer: 1º y 4º en campo de gules una banda de sinople perfilada de oro, 2º y 3º en campo de oro la salutación angélica *AVE MARIA GRATIA PLENA* en letras de azur.

El escudo se funde con la familia de los Figueroa dando lugar a la representación que actualmente se puede observar en la capa. Escudo cuartelado: 1º y 4º Mendoza, y 2º y 3º Figueroa.

Otras piezas conocidas de este mismo tipo de tejidos son la casulla del Museo de Antequera realizada, según la tradición, con una bandera ganada a los musulmanes en la batalla del Chaparral en el 828/1424, y una casulla anterior en el Castillo de Caravaca de la Cruz en Murcia que lleva esa misma inscripción pero con el nombre de *Yusuf I*³.

Arantza Platero Otsoa

NOTAS

¹ Según las referencias de Cristina Partearroyo en el catálogo Al Andalus «Las artes islámicas en España», en el capítulo *los tejidos almorávides y almohades en Al-Andalus*, reseña que Don Rodrigo Amador de los Ríos pensaba de estas sedas, donde solo se escribía *Gloria a nuestro señor el sultán*, sin poner el nombre concreto de ninguno de ellos, eran piezas que se realizaban en talleres nazaríes destinadas al comercio.

² Cristina Partearroyo Lacaba

³ Cristina Partearroyo Lacaba. *Tejidos almorávides y almohades en Al-Andalus. Las artes islámicas en España*. The Metropolitan Museum of Art, El Viso, Madrid, 1992. pág 336.



Dalmática del relicario de Santa Susana

Anónimo. Taller de Asia central

Primera mitad de siglo XIV

Seda labrada «*panni tartarici*», ligamento lampás¹, laminilla de piel o papel dorado

122 x 124 cm

Catedral de Santiago de Compostela

Dalmática, vestidura litúrgica amplia de mangas anchas, y aberturas laterales inferiores, que viste el diácono y subdiácono.

El tejido está decorado con elementos vegetales a modo de arbolitos con su tallo, inclinados hacia la derecha en una fila y en la siguiente hacia la izquierda; los interespacios se llenan con hojas y roleos en arabesco, todo en oro –laminilla de piel o papel dorado– sobre fondo azul verdoso.

Existe un corpus de tejidos de este tipo, bien documentado por Anne Wardwell, eran tejidos de lujo conocidos por los relatos de cronistas y viajeros, producidos en los talleres de la importante industria textil de Asia Central, Irán o Iraq durante los siglos XIII y XIV. Algunas noticias, principalmente las de Marco Polo, Ibn Batuta o Clavijo han identificado ciudades concretas o áreas donde los talleres textiles se localizaban en Mosul, Bagdad, Tabriz, Sultaniya, Shiraz, Yazd, Isfahan, Kashan, Nishapur, Herat, Samarcanda y más lejanamente el Turquestán chino. A pesar de tales fuentes y de los numerosos textiles asiáticos adquiridos por la nobleza y las principales iglesias de Europa, no son muchos los tejidos que han sobrevivido de entre los siglos XIII y XIV, menos de cien ejemplares entre trajes de indumentaria y fragmentos textiles, repartidos ahora entre iglesias y museos de Europa y Estados Unidos. Un tejido afín es el del Museo de Arte de Cleveland.

En España tenemos un tejido de similares características en las mangas de la Dalmática hecha para el culto de San Valero, conservada en el Museo Textil y de Indumentaria de Cataluña.

El segundo ejemplar de este tipo, de la catedral de Santiago, está decorado también con temas florales en oro sobre fondo marrón.

Gómez Moreno al estudiar los tejidos del Panteón

Real de Las Huelgas de Burgos, encontró tres ejemplares que pertenecieron al infante Pedro, hijo de Sancho IV (1319), Blanca de Portugal (1321), y Alfonso de la Cerda (1333); a los que certeramente identificó con los paños de Tartaria o *Panni tartarici*, de los documentos medievales, por tener características técnicas similares a las de los tejidos asiáticos, diferentes a las técnicas de la mayor parte de los ejemplares de talleres de la España musulmana. En el caso de Las Huelgas se utilizaron para forros exteriores de ataúd, que solía ser de pino.

Responden a la misma técnica textil, de los dos del relicario de Santa Susana, puesto que las tramas de oro son laminillas de piel o papel dorados y se pueden fechar en la primera mitad del siglo XIV, por la fecha de fallecimiento de los personajes.

Los tejidos asiáticos influyeron estilísticamente en los tejidos mamelucos egipcios, y a su vez éstos y aquéllos en los de la Granada nazarí. De hecho el tejido del forro de ataúd de Alfonso de la Cerda, que es uno de estos tejidos de Asia Central, tiene las bandas ornamentales con inscripciones árabes que dicen «Para tí el honor excelso y la plenitud», según Gómez Moreno, influyendo en la serie de los tejidos granadinos con el lema «Gloria a nuestro Señor el Sultán».

Fueron utilizados igualmente para trajes de los reyes y la nobleza, así como para indumentaria litúrgica y son frecuentemente citados en los inventarios medievales de las catedrales europeas.

Cristina Partearroyo Lacaba

NOTAS

¹ Lampás: Tipo de seda labrada cuya decoración está esencialmente constituida por bastas de trama. Casi siempre ligadas en tafetán o en sarga por una urdimbre de ligadura, y que se destacan sobre un fondo formado por una urdimbre de base, o por dos urdimbres de fondo y de efecto. *Diccionario del Centre International D'Etude des Textiles Anciens*. Lyon, 1969, p. 23



VESTIDURAS FUNERARIAS DEL ARZOBISPO RODRIGO JIMÉNEZ DE RADA

Rodrigo Jiménez de Rada nació en Puente La Reina (Navarra) en el seno de una influyente familia en 1170. Estudia derecho Canónico en Bolonia y Teología en París. Fue Arzobispo de Toledo y Primado de España. Puso la primera piedra de la catedral gótica de Toledo, desde allí, tuvo gran influencia sobre los reyes Alfonso VIII y Fernando III. En 1217 recibe el encargo del Papa Honorio III de organizar la cruzada de los reinos cristianos contra los musulmanes. Tomó parte activa en la preparación diplomática de la batalla de Las Navas de Tolosa contra los almohades en la que participó personalmente y de la que fue cronista. Muere en el Ródano en el año 1247 de regreso de una visita al Papa Inocencio IV. En este personaje confluyen las características propias del hombre influyente del periodo histórico en el que vive: intelectual, eclesiástico, teólogo, historiador, versado en leyes, político, diplomático, y militar.

A su muerte en el Ródano, y atendiendo a su deseo expresado en el testamento hecho en París en 1201, en el que manifestaba su deseo de ser enterrado en el Monasterio Cisterciense de Santa María de Huerta en Soria (España), se preparó una expedición en la que sería trasladado en caballería su cadáver. Fue vestido con todas las vestiduras correspondientes a

su rango de Arzobispo de Toledo, Primado de España. En 1968 se exhumó el cadáver, se retiró todo el ajuar funerario y se le volvió a enterrar con un hábito cisterciense. Muchas de las piezas que lo componen fueron regalo del Emir del reino de Granada a Fernando III *el Santo*, y que a su vez éste regalara a don Rodrigo. El Arzobispo fue enterrado con las siguientes prendas (desde dentro hacia fuera): camisa corta, camisa mediana, calzas, tibialias, cingulo, alba, estola, amito, túnica, dalmática, casulla, alcorques, mitra, guantes, almohadón y paño de mortaja. En la liturgia de la iglesia, se consideran como ornamentos propios de un obispo, además de aquellos representativos de su dignidad, los que pertenecen a los órdenes Presbiteriano, Diaconado y Subdiaconado. El obispo se caracteriza por llevar mitra, guantes, sandalias y palio. Al sacerdote pertenecen como ornamentos propios la casulla y la capa pluvial, siendo del diácono el alba, sobrepelliz, roquete, cingulo, manipulo, estola y dalmática, como subdiácono, túnica y amito.

Las diferentes piezas del equipo de pontifical recuperado fueron restauradas en el ICROA de Madrid bajo la dirección de Dña. Socorro Mantilla de los Ríos y Rojas. Hoy en día sigue considerándose este conjunto como uno de los más completos e interesantes del siglo XIII en el panorama español.

Almohadón

Taller anglonormando

Antes de 1247

Lino bordado en seda e hilo entorchado de plata y oro

43 x 43 cm

Sepulcro del Arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada
Monasterio de Santa María de Huerta. Soria

Este almohadón sirvió para acondicionar el cadáver en el ataúd para su traslado, en caballería, hasta el monasterio de Santa María de Huerta en Soria.

El almohadón está bordado en sedas de colores a punto de pleita y con hilos de oro y plata, oropel o argenpel, realizados éstos, según costumbre de la época, con un hilo compuesto de un alma de seda sobre la cual se enrollaba una finísima tira de piel de tripas de animales no natos cubiertas de finísi-

mas laminas de oro o plata. Esta tira metalizada ha desaparecido en la mayor parte de la superficie vista, por ello, muchas áreas aparecen hoy con el color de la seda del alma.

El bordado resulta un perfecto compendio de los rasgos característicos de los gustos caballerescos. En la leyenda que adorna el almohadón están representados la devoción a la Virgen, la poesía juglaresca, el amor cortés y las armas.



Inscripción: + AVE MARIA GR:ACIA PLENA DOMINVS TECUM BENEDICTA TV IN MULIERIBUS ET BENEDICTVS
FRUCTVS VENTRIS TUI AMEN + IE SUI DE DRVRIE NE / ME DUNE MIE KI BEN EIME TART UBL / IE + G[e] NE
DI MIE D / VNT IE UIENC KI

+ BENEIT SOIT KI ME FIHT KE A DEPARTIR ITANT ME DIHT KE SUN CHEF SUR MOI REPOSERA DE FIN AMVR
SE IOIRA AMI UOSTRE NUN SOIT CELE IOIE DAMVRSO / I APELE PENSEZ DE MOI G[e] PENS DE UVS L / EL
AMUR SOIT EN / TRE NUS ICEST OR

Mitra

Antes de 1247

Lino y algodón; galones de seda y plata sobredorada
21 x 29 cm. 59,5 cm (contorno)

Sepulcro del Arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada
Monasterio de Santa María de Huerta. Soria

Guantes

Taller mudéjar

Antes de 1247

Seda tejida con punto de media e hilos entorchados
de plata sobredorada

28 x 18 cm. 30 cm (contorno)

Sepulcro del Arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada
Monasterio de Santa María de Huerta. Soria

La mitra es un ornamento litúrgico con la que los obispos, cardenales o Papas se cubren la cabeza en las ceremonias litúrgicas. La mitra episcopal romana a partir de los siglos X y XII adopta poco a poco la forma actual de birrete cónico terminado en dos frontones triangulares y que se pliega como un fuelle. Está realizada en una tela labrada de pequeños rombos de lino y algodón. El forro es de lienzo de lino y como soporte entre ambos tejidos lleva una armadura de pergamino. Las ínfulas están realizadas en la misma tela que el resto de la pieza y no se conserva en ellas testigos de ningún adorno. La decoración de la pieza está realizada en el frontón delantero con una serie de galones de plata sobredorada muy ennegrecidos por sulfatación. El galón tiene una decoración de aspas y rombos interrumpida en tramos. Llama la atención el pequeño tamaño de la mitra, lo que lleva a insinuar que sea una pieza exclusivamente mortuoria.

El uso de los guantes litúrgicos data del siglo VI-VII y eran blancos. Éstos están realizados a punto de media con hilos muy finos de seda e hilos entorchados que han perdido la lámina metálica. Ambos guantes son *inconsutiles*, es decir, que no tienen costura. El guante derecho lleva en el anverso la representación del *Agnus Dei*, como es costumbre, para significar que con esa mano imparte el Obispo su bendición. La parte inferior de los guantes va adornada con una cenefa compuesta por tres bandas de rombos en estrella y líneas en zig-zag, enmarcando otra con fondo rojo que lleva pájaros enfrentados intercalando el «*HOM*» o árbol de la Vida, de clara reminiscencia persa.



Dalmática

Taller almohade

Antes de 1247

Seda y oro, ligamento lampás brochado y taqueté; galones de seda y plata sobredorada

141 x 213 cm

Sepulcro del Arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada
Monasterio de Santa María de Huerta. Soria

Alcorques

Antes de 1247

Seda bordada, oropel, corcho, cuero y aljófares; galones de seda e hilos metálicos

15 x 25 x 10 cm

Sepulcro del Arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada
Monasterio de Santa María de Huerta. Soria

La dalmática es una vestidura litúrgica que usan los diáconos y subdiáconos. Esta pieza de indumentaria fue adoptada por los romanos de los dalmatas. Al principio siempre era blanca, con mangas anchas y adornada con franjas de color púrpura. A las dalmáticas cristianas, se les añadieron además, tejidos labrados de oro o plata con ricos bordados. Hacia el siglo VIII y X perdió la forma de túnica y se abrió por ambos lados, buscando en ello el simbolismo de la cruz.

La decoración de la pieza que nos ocupa está formada por un tejido labrado en oro y sedas de color rojo, decorado con círculos brochados de oro y bordeado con líneas concéntricas y pequeñas palmetas. Hay dos franjas con escritura cúfica en la que se lee *alyumn* «la felicidad» y sobre ellas hay dos franjas con medallones de cuatro lóbulos con lazo en las esquinas y estrellas de ocho puntas.

La palabra alcorque proviene de la palabra árabe «*qurq*» que significa encina, y que con el tiempo derivó en la reseña de objetos realizados con corcho. Su origen es muy temprano remontándonos a la época hispanoromana. Era un calzado tanto masculino como femenino, pero los de hombre se distinguían por el menor grosor de su base y por ser normalmente cerrados. Su puntera era poco puntiaguda en relación con la moda vigente en la Edad Media. La base de corcho hacía del alcorque el zapato ideal para defenderse de la humedad y del barro. Este calzado proviene de una evolución de las sandalias utilizadas por los senadores romanos en el siglo IV. En los siglos XI-XIII estas sandalias se van convirtiendo en zapatos cerrados. En esta época se dio mucha importancia al adorno del calzado como distintivo de las clases acomodadas y del alto clero.

La parte superior de la plantilla está cubierta por tejido de seda color crudo, el mismo empleado para el forro interior. El perímetro está bordeado de un galón de seda e hilos metálicos realizados en telar de cartones. El exterior fue confeccionado con un tejido de seda sobre el que se realizaron bordados y aplicaciones de aljófares. El sistema de sujeción o cierre consistía en un cordón que se sujetaba por el interior a la altura del tobillo.

Arantza Platero Otsoa



Garnacha de la Infanta María

Antes de 1235

Seda, ligamento tafetán e hilos entorchados de oro
83 x 60 cm

Museo de la Real Colegiata de San Isidoro. León

Inv.: 390-004

Este vestido pertenece al ajuar funerario de la Infanta María, hallado en el Panteón Real de San Isidoro de León, lugar éste de enterramiento de las diferentes dinastías que hubo en el reino de León entre los siglos X al XIII.

La infanta, que murió siendo niña, fue la última en ser enterrada. Era nieta del rey Alfonso IX e hija menor de Fernando III el Santo y su primera esposa Beatriz de Suabia.

Estaba dentro de un pequeño ataúd de madera de pino forrado con un tejido de seda azul, rojo e hilo de oro. Por encima está recubierto de piel de cabra que ha sido trabajado con dibujos de influencia mudéjar. La niña descansa sobre un pequeño almohadón forrado por una rica tela de seda de influencia decorativa almohade.

La indumentaria con la que fue inhumada consistía en una camisa de algodón, tejido inusual entre los cristianos, y unas calzas de lino. Como «traje de encima» llevaba el vestido aquí expuesto. Esta confeccionado en tafetán de seda color marfil y decorado con finas líneas de seda amarilla e hilo de oro entorchado (83 % oro y 16% plata).

Es un vestido largo, amplio, de escote al cuello, con una pequeña abertura, sin mangas y con la sisa ajustada, e iba forrado de piel de conejo a juzgar por los restos que conserva.

Se le ha denominado «pellote» o «garnacha». El primero, según Bernis¹ es un vestido de sisas muy amplia hasta casi la cadera y forrado de piel, como así lo vemos en los del infante Fernando de La Cerda o de la Reina Leonor de Aragón, del siglo XIII, en el Monasterio de Sta. M^a- Real de las Huelgas de Burgos².

La garnacha es una pieza muy suelta, usada y representada en los siglos XIII y XIV, con un corte especialísimo de sus mangas que formaban cuerpo con el resto del vestido. Esta prenda se vestía sobre otras o podía ir directamente sobre la camisa. La historiadora del arte Amalia Descalzo se inclina más por este segundo término³.

El conjunto ha sido tratado en el Centro de Restauración de la Junta de Castilla y León⁴. Al proceder de un enterramiento, fue sometido a un proceso de desinfección y desinsectación. Se hicieron estudios histórico-artísticos y análisis de los materiales.

La exudación del cuerpo ha traído consigo cambios físicos y químicos en las fibras textiles. También hay dos claros cortes de tejido intencionados a la altura del cuello y del bajo.

Los tejidos han pasado por diferentes tipos de limpieza. La consolidación del textil debilitado y perdido se ha hecho mediante una seda nueva teñida en el color del original, al cual se ha unido mediante costura, lográndose así una recuperación morfológica y estética.

Camino Represa Fernández y Adela Martínez Malo

NOTAS

¹ BERNIS MADRAZO; Carmen: «Indumentaria Medieval española», Instituto Diego Velázquez. CSIC. 1956

² ICRBC. «Catálogo de obras restauradas 1982-86» Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Cultura. 1988

³ Amalia DESCALZO. <http://museodeltraje.mcu.es/pop.us/06-2004>

⁴ «Castilla y León restaura 1995-1999». Junta de Castilla y León 1999
Restaurado por Adela Martínez Malo



Relicario de la Virgen del Cabello

Anónimo. Punzón de Aviñón

1331-1340

Plata dorada, forjada, fundida, relevada, cincelada, grabada y calada; esmalte y cristal de roca

40 x 22 cm. 9,5 cm (Virgen)

Monasterio de San Juan Bautista, Quejana. Álava

Marca: AUIG

Escudos: dos cuartelados de castillos y leones; dos de cinco leones de plata, fajados y en campo de gules

Relicario en forma de retablo con hornacina central, calles laterales y dos medias calles extremas que se cierran sobre los laterales y sobre el frente respectivamente, formando un prisma, con gabletes en los cuatro lados y remate en chapitel piramidal con adorno escamado, calado y muy alargado. El tabernáculo, con fondo de flores, remata por tres lados con arcos apuntados y tracería trilobulada sobre columnillas, cobija una estatuilla de la Virgen sedente ofreciendo el pecho (piedra roja que sería un rubí en origen) al Niño, sentado en su rodilla izquierda; sobre la cabeza coronada de María, en un viril, se guarda un cabello enroscado. Las puertas se adornan con medias figuras de ángeles en los gabletes y en los dos cuerpos: Anunciación (el arcángel en la media puerta) y Visitación (arriba) y Adoración de los Magos (abajo) con una figura en la media puerta, a la izquierda; y Nacimiento y Presentación (con san José y Simeón en la media puerta) a la derecha. Las placas con estas composiciones son móviles y al deslizarse hacia arriba dejan ver viriles cuadrifoliados con reliquias tras cristales y sobre seda policromada, rodeados por leyendas en góticas indicando en francés los nombres de los santos; en cada media hoja se disponen cinco y en la puerta derecha once, pues se perdieron otras santas en la izquierda. El tabernáculo descansa sobre un prisma con cuadrifolias en los frentes y sobre un cuerpo troncopiramidal con caras alabeadas adornadas con los escudos romboidales descritos. La peana, de planta rectangular moldurada, descansa sobre cuatro leoncillos echados.

Esta pieza extraordinaria fue encargada por el cardenal don Pedro Gómez de Barroso, a quien pertenecen las armas del pie, que en su testamento, otorgado en Aviñón en 1348, la legó a su hermana doña Sancha, madre de don Fernán Pérez de Ayala,

quien lo donó al convento. Micaela Portilla tradujo así la cláusula testamentaria: «Item, legamos y dejamos para nuestra hermana Sancha Fernández cierta imagen de la bienaventurada Virgen, de plata, con su tabernáculo, en la cual se encuentra un cabello de la misma bienaventurada Virgen».

La marca que lleva en el pie pertenece a Aviñón y en esa ciudad, corte papal, se hizo el relicario. El cardenal Barroso, que lo era desde 1327, residió en ella de 1331 a 1340 y en ese periodo se haría la obra. Según Lightbown en 1978 —que no conocía esta pieza— a la marca de Aviñón, común para las obras de plateros civiles y de la curia, se añadían, cuando la obra era de los últimos, las dos llaves papales. Aunque este autor insiste en la presencia de artífices procedentes de ciudades italianas, está documentado que hubo también plateros flamencos y franceses, entre ellos, parisinos. Hay que tener en cuenta que este tabernáculo con puertas adornadas con figuración es un tipo propio de la platería de París, como demuestra el ejemplar real de la catedral de Sevilla, al que hay que unir los de la Pierpont Morgan Library de Nueva York y del Museo Poldi Pezzoli de Milán. No merece la pena señalar las coincidencias, que son numerosas, pero recordaremos que la estatua relicario de Santiago que se conserva en la catedral compostelana y que es parisina de 1321 tiene un pie similar.

Como ya indicamos en ocasión precedente, al tipo parisino se unen otros aspectos estructurales, que comparte con la producción sienesa y la iconografía se relaciona bien con lo italiano. Esta importantísima y bellísima pieza es buena muestra del cruce de influencias que se produjo en Aviñón mientras fue corte pontificia.

José Manuel Cruz Valdovinos



**Relicario de Felipe V de Francia y
Juana de Borgoña**

París

1316-1322

Oro cincelado; plata dorada, forjada, fundida, grabada
y cincelada; esmalte

19 x 10 x 4 cm. 6,4 cm (Virgen)

Catedral de Sevilla

Inv.: 4109101110018.000

Tabernáculo con hornacina central de fondo plano esmaltado, con dos columnillas y arco apuntado de tracería trilobulada y gablete con adorno de tres pétalos; cobija una estatuilla de la Virgen coronada en pie con el Niño en su brazo izquierdo; remate a modo de tejadillo a dos aguas con pináculos y cuerpo piramidal muy alargado, con ventana ciega y remate similar con figura de Crucificado; basamento de planta rectangular con viril también rectangular en el frente. Las puertas esmaltadas son dobles, con bisagra; las primeras cierran los laterales y las extremas el frente; aquéllas presentan las figuras de un rey y una reina arrodillados y las otras ángeles cerofentarios, y en la zona alta, sendos dragones alados y en la baja lises, y león rampante en las primeras y al revés de las frontales.

La pieza ingresó en el tesoro catedralicio procedente del espolio del cardenal arzobispo Palafox, que había sido obispo de Palermo (1677-1685), donde, sin mayor argumento, se piensa que la adquirió. En los inventarios catedralicios se menciona como «paz gótica»; en efecto, quizá a fines del siglo XVI se le añadió un asa por detrás para que sirviera de portapaz; también la figura del Crucificado es adición y el basamento relicario está modificado.

Steingraber identificó a los rogantes como Felipe V

el Largo, rey de Francia de 1316 a enero de 1322 en que falleció, y su esposa Juana de Borgoña, atribuyendo la obra a un artífice parisino. Forma grupo con otros tabernáculos similares, todos parisinos, que se fechan genéricamente en la primera mitad del siglo XIV: el de la Pierpont Morgan Library (Nueva York) perteneció a Thomas Basin, obispo de Lisieux y tiene la misma altura que el sevillano; el del museo Poldi Pezzoli de Milán, que proviene de la casa Archinto; es 8 cm más alto y tiene las puertas adornadas con escenas de Infancia, Pasión y Resurrección por ambas caras. Al parecer, existe otro similar en los Museos Vaticanos, además del de Quejana que se comenta en otro lugar.

La obra tiene una extraordinaria calidad como corresponde a un encargo real. La estatuilla de la Virgen con el Niño es comparable a las mejores realizaciones en marfil, alabastro o piedra por sus proporciones, expresión, naturalidad —véase la actitud del Niño— y elegancia exquisita. También las figuras esmaltadas destacan por la finura de su dibujo y por la variedad cromática de los esmaltes, superando la bicromía de rojos y azules, más común.

José Manuel Cruz Valdovinos



Relicario del Lignum Crucis

París / Navarra

Primera mitad del siglo XIV / Hacia 1401

Plata dorada, modelada, fundida y cincelada; esmalte (templete y base) / Plata dorada y modelada; filigrana de oro, piedras de colores y un camafeo (cruz de la derecha)

65 x 40 x 30 cm. 11 x 8,6 cm (cruz de la derecha)

Museo Catedralicio Diocesano. Pamplona

Inv.: I.I.C. Navarra nº 2963.0

Auténtica del relicario del Lignum Crucis

París, 30 de agosto de 1400

Tinta sobre pergamino

280 x 350 mm. 40 x 40 mm (sello)

Archivo de la Catedral. Pamplona

Sig.: A, 16

Templete de planta hexagonal con sendas ventanas en los dos frentes entre contrafuertes, con gablete y tracería lobulada, cerradas con esmalte y figuras, quizá de profetas, con filacterias en los huecos principales; chapitel rematado con estatuillas de san Pedro y san Pablo; en el interior, cuerpo con ventanas estrechas como las descritas; a los lados de las ventanas de fachada contrafuertes con pináculos y arbotantes; por encima del templete, gran arco polilobulado con gablete y crestería; en el remate, dos figurillas con el cuerpo doblado hacia los laterales, que pudieron soportar un viril, ahora sustituido por una cruz latina con terminaciones flordelisadas y guarnecida en la superficie por piedras engastadas. El gran arco descarga en dos altos contrafuertes, divididos en tres tramos, rematados en cruces latinas de terminación cuadrilobulada y superficie esmaltada; en la de la derecha, figura de Crucificado y Flagelación, Camino del Calvario, Descendimiento y Resurrección en los lóbulos por el anverso y el Tetramorfos en el reverso y viril para Lignum Cucis en el crucero.

El basamento tiene planta tetralobulada con escotaduras intermedias menores; está moldurado escalonadamente y apoya en cuatro leoncillos; la superficie se curva levemente para coincidir con la base del templete. En los campos partidos de los lóbulos se representan: Entrada en Jerusalén, Lavatorio de pies, Prendimiento, Muerte de Judas, Jesús ante el sumo sacerdote, Coronación de espinas, Flagelación, Camino del Calvario, Crucifixión, Resurrección, Noli me tangere y Descenso al seno de los justos.

Los estudios de Gautier despejaron muchas incógnitas sobre la parte más antigua de esta pieza. Los esmaltes con figuras en rojo y fondo en azul son propios de lo parisino en el siglo XIV, coincidiendo con el estilo visible en vidrieras y en iluminación de manuscritos desde mediados del siglo XIII. La composición narrativa, el carácter lineal, la curvatura de los pliegues y el incipiente sentido espacial son aspectos característicos que permiten la datación en la primera mitad del siglo XIV, lo que se confirma por la estructura arquitectónica.

En 1401 el emperador bizantino Manuel II Paleólogo regaló a Carlos III el Noble, rey de Navarra, reliquias de la cruz y de la túnica de Cristo, cuya Aténica está datada en París el 30 de agosto de dicho año. Con el obsequio pretendía conseguir la ayuda del monarca navarro en su lucha contra los turcos para salvar Bizancio. La pieza, que sería un relicario con un viril sobre el cuerpo de los dos mancebos, se transformó seguramente, poco después de la entrega de las reliquias, añadiendo dos cruces relicario sobre los contrafuertes y con alguna solución que ignoramos para el elemento central (la cruz central y la de la izquierda son versiones historicistas). La cruz subsistente muestra diferente color en el dorado y en el esmalte y la narración de las escenas es más viva, los cuerpos más estilizados y el cromatismo más refinado a la manera de lo que se denomina gótico internacional. Probablemente la hechura fue de algún artífice al servicio del rey Carlos.

José Manuel Cruz Valdovinos



Relicario de la Espina de San Luis

Anónimo. Punzón de Valencia

Hacia 1400

Plata dorada, forjada, fundida, relevada, cincelada y calada; cristal

36 x 16,5 (diámetro pie) cm

Catedral de Valencia

Marca: VALEN bajo corona real abierta

Templete de planta hexagonal con ventanas rectangulares con tracería de un simple arco conopial, separadas por pilarillos con pináculos y con crestería; remate piramidal con tracería calada de ochos. Astil con moldura hexagonal, cuerpo de planta cuadrada, viril de seis caras con guarnición arriba y abajo con crestería y cuerpo alargado de planta cuadrada con pequeños contrafuertes con pináculos. Pie plano con muy leve elevación central y planta de seis perfiles conopiales con escotadura; la planta se repite en la superficie con adorno vegetal.

La marca asegura que la obra está hecha en Valencia, pero no se ha llevado a cabo todavía el estudio suficiente para fijar el periodo de utilización de cada variante en los siglos XIV a XVI. El relicario se ha datado recientemente hacia 1390, a lo que no podemos presentar objeción fundamentada por el momento, pero nos inclinamos a pensar en algunos años más tarde.

La reliquia desapareció, lamentablemente, en 1950, según se indica en la catedral. Las circunstancias de su llegada al relicario catedralicio están muy bien documentadas. Precisamente fue la primera reliquia que llegó al nuevo templo. El rey Luis IX de Francia regaló una espina de la corona de Cristo traída de Oriente, «in signo dilectionis»,

al tiempo que pedía al obispo y cabildo valenciano que se rezase por él. Se ha interpretado que la impresión causada por la conquista de la ciudad a los musulmanes fue muy grande y se parangonó con la cruzada contra el infiel que el rey francés perseguía en Tierra Santa, pues era común el ideal de fe cristiana y de lucha contra sus enemigos.

Los tipos empleados para los relicarios son muy variados y dependen, en muchas ocasiones, de la forma de la reliquia. En época gótica no es raro encontrar ejemplares de templete abierto como el que comentamos. Sirva como muestra el que se conserva, con marca de Valencia, en el Victoria and Albert Museum de Londres que allí se data hacia 1500, seguramente por el estilo de la figura de san Bartolomé que lo adorna, pero que podría ser anterior y, en cualquier caso, ofrece coincidencias con el catedralicio: planta hexagonal, chapitel piramidal con tracerías de ocho y astil muy prolongado con algunos cuerpos similares. El pie tiene distinta estructura pero, en cambio, es semejante el de un cáliz también marcado en Valencia, conservado en Alcalá de Xivert (Valencia), con las armas de María de Castilla, reina de Aragón, esposa de Alfonso V (1415-1458).

José Manuel Cruz Valdovinos



Cáliz

Anónimo. Punzón de Estrasburgo

Segundo tercio del siglo XIV

Plata dorada, forjada, cincelada, grabada y calada; esmalte

19,5 x 11,5 (diámetro copa) x 15,2 (diámetro pie) cm

Museo Arqueológico Nacional. Madrid

Inv.: 57832

Marca: Escudo con otros tres similares ordenados en dos y uno

Copa de tipo cónico muy abierta. Astil hexagonal con ventanas de arco apuntado y fondo esmaltado. Manzana con hojas y seis medallas circulares salientes con figuras de medio cuerpo esmaltadas: Cristo bendiciendo, san Pablo, san Juan Evangelista, san Bartolomé, Virgen María y san Pedro con sus respectivos atributos. Por debajo, un cuerpo como el del inicio del astil. Pie de contorno conopial, con pestaña saliente y borde vertical de tracería calada cuadrilobulada. La zona superior con superficie en talud lleva medias figuras esmaltadas bajo arcos trilobulados portando filacterias con sus nombres en góticas: Isaías, Amós, Moses (*sic*), Abraham, Eliías (*sic*) y Enoch. La inferior, levemente cóncava, tiene escenas esmaltadas: Anunciación, Oración en el huerto, Flagelación, Crucifixión, Resurrección y Juicio Final.

La marca corresponde a la ciudad de Estrasburgo y es la primera variante conocida. En las ordenanzas de los plateros de 1363 se hace referencia a la marca de artífice y a la de ciudad. Se conoce un corto pero muy significativo número de plateros de los siglos XIII y XIV en la ciudad, pero tan solo cuatro piezas marcadas en el siglo XIV. En la iglesia de Santa María Magdalena de Spira se conserva un cáliz gemelo del madrileño que sufrió restauracio-

nes modernas en los esmaltes, que estaban muy perdidos, y la renovación de la copa. Tal hecho que mencionamos hace tiempo, aumenta la importancia del que comentamos, que tiene una magnífica conservación. Sólo sabemos que procede de la Comisaría general del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, pero no su ubicación antes de la Guerra Civil.

Fritz dató el ejemplar de Spira (*Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Múnich 1982, nº 220) a mediados del siglo XIV. En ocasión precedente examinamos paralelos iconográficos que se encuentran en algunas piezas de la primera mitad del siglo XIV; lo mismo sucede con la copa, el astil y el nudo, pero el perfil conopial del pie no aparece con anterioridad. Preferimos por ello una datación en el segundo tercio del siglo XIV, mejor que en el segundo cuarto como propusimos anteriormente.

El interesante programa iconográfico ha sido interpretado por Ángela Franco como prefiguración y correspondencia entre profetas, apóstoles y escenas del pie, constituyendo una síntesis del llamado Doble Credo.

José Manuel Cruz Valdovinos



Cáliz

Barcelona

Tercer cuarto del siglo XIV

Plata dorada, forjada, fundida y grabada; esmalte

21,5 x 11,5 (diámetro copa) x 16,5 (diámetro pie) cm

Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid

Inv.: 25701

Copa de tipo cónico muy abierta, con adorno sobrepuesto de perfiles cóncavos con cabezas grabadas de seis apóstoles. Astil de planta hexagonal con ventanas ciegas con fondo de flores entre seis pequeños contrafuertes; entre los dos cuerpos, manzana con seis salientes cuadrilobulados con bustos de apóstoles, entre hojas en relieve. Pie plano con elevación troncopiramidal y seis secciones de perfil conopial con trazo recto en la punta, decoradas con Entrada en Jerusalén, Prendimiento, Flagelación, Crucifixión, Santo Entierro y Resurrección.

Se trata de una pieza sin marcas que presenta grandes similitudes con otro cáliz conservado en el Museo del Louvre con las armas del conde de Mallorca, fallecido en 1383, que suele datarse hacia 1360; tampoco tiene marcas, pero se atribuye a Barcelona. Así otorgamos también a éste origen barcelonés. Nada se conoce de su procedencia, si no es que lo tenía sir Julius Wernher en su casa de Londres al morir en 1912. El Estado español lo adquirió por un altísimo precio en la subasta de la colección

de platería que tenía su hijo, sir Harold Wernher.

Aunque los aspectos tipológicos son propios del siglo XIV —copa muy abierta, astil hexagonal con dos cuerpos y manzana intermedia, salientes con figuras en el nudo, pie plano y perfiles cercanos a lo conopial— en elementos concretos, como el adorno de la rosa, la forma cuadrilobulada de los botones del nudo, la tracería de las ventanas del astil y sus contrafuertes, sólo encontramos paralelos en el cáliz parisino. Por eso se ha llegado a proponer que los dos cálices procedan del mismo obrador, pero se desconoce quien pueda ser el artífice de tan bellas piezas.

Las representaciones figuradas de los apóstoles y, especialmente, las escenas del pie, demuestran la calidad alcanzada por algunos plateros catalanes; su labor es comparable a la de los pintores, tanto por el diseño de las figuras como por el color (aunque se haya perdido en gran parte).

José Manuel Cruz Valdovinos



Cruz Procesional

Anónimo. Punzón de Burgos

1400-1425

Plata dorada, fundida, relevada y cincelada; esmalte

66 x 48 cm. 12,6 cm (Crucificado)

Iglesia de San Martín de la Vega de Paje, Pola de Siero. Asturias

Museo Arqueológico Nacional. Madrid

Inv.: 52166

Marca: Cabeza coronada sobre castillo flanqueado por B y S

Cruz latina de brazos rectos y remate flordelisado. Figura del Crucificado de brazos horizontales, tres clavos y piernas en uve; a la altura de sus pies, un travesaño horizontal sirve de soporte a estatuillas de la Virgen y san Juan dentro de peanas circulares con crestería. En los extremos de los brazos se superponen placas con representaciones por el anverso de ángel de busto que surge de un círculo de nubes (ha perdido el incensario), ángeles genuflexos con martillo y dos clavos, uno, y con caña y lanza el otro, y Adán sentado sobre el sepulcro. Por el reverso sobre el cuadrón, figura del Pantócrator entronizado bendiciendo y con libro cerrado y en los extremos, placas con el tetramorfos con filacterias y leyendas góticas: águila y S. io, león y S. marco, toro y S. lucas ev y ángel y S. mateus evangeli. Medallas ovaladas en el brazo vertical con roleos y en el horizontal, por el anverso, los dos ladrones crucificados y por el reverso, san Esteban y san Lorenzo bajo gabletes. La superficie de los brazos se cubre con roleos de hojas y con flores de seis pétalos, y en el cuadrón, por el anverso, una forma de cuatro grandes pétalos rellena de adorno similar.

La marca de localidad corresponde a la ciudad de Burgos; es la variante segunda que Barrón data aproximadamente de 1380 a 1435, pero quizá su

uso terminó antes. Carece de marca de artífice, que muy rara vez aparece en esta época. Procede de San Martín de la Vega de Paje (Pola de Siero, Asturias) y fue adquirida por el museo en 1869.

Pertenece al grupo más antiguo de cruces burgalesas. Los ejemplares conocidos se datan desde fines del siglo XIV hasta mediados del siglo XV. A este tipo pertenecen las cruces de Requena de Campos (Museo Diocesano de Palencia), San Martín de Don de Rodrigo Alfonso, Villavelayo (La Rioja) y Villambistia de Juan García y Piñel de Abajo (Valladolid), de Fernando, sin travesaño; más tardías son las de Pedrora del Río Urbel y una del Victoria and Albert Museum.

Este grupo se distingue por sus características tipológicas, pero también por su iconografía. Por el anverso, la referencia a la Pasión y Muerte de Cristo es muy completa, con la presencia de Adán resucitado como símbolo de la redención del hombre. Por el reverso, siguiendo una larga tradición que proviene del románico, el Pantócrator con el tetramorfos, y continuando a los evangelistas, los dos primeros diáconos, además mártires; las dos figuras de estos santos son peculiares respecto a otras cruces.

José Manuel Cruz Valdovinos



Cruz Procesional

Anónimo. Punzón de Morella

Hacia 1400

Plata dorada, fundida, cincelada, relevada y grabada; esmalte

62 x 47,5 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid

Inv.: 577

Marca: MOR/ELA en góticas

Cruz latina de brazos rectos y crestería de cardina, con medallas cuadrilobuladas y remate flordelizado, sobre la superficie, flores de cuatro pétalos, fondo punteado y contario alrededor. Figura de Crucificado barbado, de tres clavos, colgante, con brazos en uve y paño que cubre las rodillas. En el anverso, Pantócrator entre dos ángeles en el cuadrón y pelícano con sus crías, la Virgen, san Juan y resurrección de Adán en las medallas; por el reverso, Adoración de los Magos en el crucero y águila, toro, león y ángel con filacterias con el nombre de los evangelistas.

Aunque equivocadamente la pieza se publicó como marcada en Barcelona, ya en 2000 dimos a conocer que su marca correspondía a Morella y que, al no ir precedida por una cruz, ha de datarse antes de 1419. La fechamos entonces a inicios del siglo XV, si bien nada impide que esté hecha a fines del siglo XIV. No consta la procedencia, pero fue una de las obras recogidas durante la República, probablemente en la región valenciana, y que, al final de la Guerra Civil, se exhibió en la Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto que se celebró en el Museo Arqueológico Nacional en 1941. Al no ser reclamada, pasó a su actual sede.

Desde que se mostró en la exposición de Tortosa, las medallas se ubicaron en su lugar originario, pues, como advertíamos en nuestra publicación de 2000, se hallaban descolocadas. Los asuntos representados son los comunes en muchas cruces de ésta y

otras épocas. La Virgen y san Juan se disponen a los lados del Crucificado, el pelícano es símbolo eucarístico porque se trata de un ave que alimenta a las crías con su sangre, por lo que se une con frecuencia a la iconografía de la Pasión, y Adán sentado en el sepulcro es imagen del hombre redimido por la muerte de Cristo. El carácter dogmático se confirma con el Pantócrator del cuadrón. Por el reverso, el Tetramorfos es usual en las medallas de los brazos, mientras en el cuadrón existe mayor variedad, y el que presenta esta cruz no es raro.

La estructura de la cruz responde a un tipo muy difundido por territorios de la Corona de Aragón; pieza de referencia es la cruz de Santa Eulalia, comprada en 1383 a Francesc Vilardell que se conserva en la catedral de Barcelona. Pero en la morellana destaca especialmente la calidad del modelado de la figura del Crucificado y la precisión del dibujo y la calidad del colorido de las placas en las que todavía se conservan bastantes fragmentos del delicado esmalte. Las representaciones no están lejos de las que cultivaron los pintores Jaume y Pere Serra. Precisamente la platería de Morella vivió una época de gran esplendor en el periodo gótico por obra, sobre todo, de los artífices de la familia Santalínea y uno de los aspectos más destacados fue el valor pictórico de las placas esmaltadas, como demuestra esta cruz.

José Manuel Cruz Valdovinos



Báculo de Benedicto XIII, el Papa Luna

Aviñón

Hacia 1342, reformado hacia 1394

Plata dorada, forjada, cincelada, relevada y fundida; esmalte

51 x 13 (diámetro vuelta) cm. 4 y 4,5 cm (figuras)

Museo Arqueológico Nacional. Madrid

Inv.: 52160

Marca: Escudo con llaves cruzadas en el jefe y tronchado lo demás del campo con banda acompañada de seis rosas puestas en orla

Vástago de sección poligonal con pequeña peana a media altura (ha perdido la figura del ángel que iba allí) y vuelta circular que remata en basamento, sobre el que se disponen dos estatuillas de la Virgen y el Arcángel. La superficie, por anverso y reverso, se adorna con una cenefa esmaltada; se inicia con ondas que encierran hojas y círculos con rosetas de esmalte rojo sobre fondo negro y sigue con veinticuatro círculos con aves diferentes. El nudo, poligonal y de tres pisos, es de mazonería con ventanas de arcos apuntados y huecos lobulados entre contrafuertes y pináculos. Cañón prismático hexagonal con decoración geométrica en caras alternadas y manzana central que se adorna con lisonjas salientes de superficie esmaltada y los siguientes motivos: llaves cruzadas de oro sobre manguante de plata, tiara con ínfulas de sinople sobre manguante de plata y manguante de plata, siempre en campo de gules, alternando con flor púrpura botonada de oro en campo de azur.

Por estas armas, nunca se dudó de su pertenencia al papa Luna. El báculo llegó a una descendiente de los Luna quien, anciana, lo vendió antes de 1875 a Francisco Zapata de Zaragoza; en ese año, lo adquirió el Museo por la entonces elevada cantidad de 6.000 pesetas y tras complicadas gestiones que narró Campillo.

Pero no hubo investigación sobre su centro de origen hasta que en 1982 reprodujimos la marca que ostenta. En una conferencia dictada en el propio Museo en 1994 dimos a conocer innovadoras conclusiones que pusimos por escrito en el catálogo de la exposición del papa Luna en ese mismo año y también en el de 1997.

Señalamos un grupo de báculos con las mismas características tipológicas y ornamentales que el comentado: catedral de Colonia, palacio episcopal de Haarlem, abadía de Reichenau (Victoria and Albert Museum, Londres) y sieneses de Città di Castello y del museo del Duomo de Siena; todos ellos se datan entre 1324 y 1351.

En ese segundo cuarto del siglo XIV ha de fecharse también el de Madrid. Las armas que aparecen en la marca son las de Clemente VI Roger (1342-1352) y no cabe duda de que fue entonces cuando se hizo el báculo para este pontífice. Elisabeth Taburet-Delahaie, conservadora jefe del Louvre nos comunicó, al conocer nuestros textos, que las mismas armas empleó su sobrino Gregorio XI Roger (1371-1378), pero por las razones tipológicas y decorativas expuestas pensamos que el báculo no se hizo para él, aunque luego lo usara, como lo hizo Benedicto XIII cambiando las armas esmaltadas del nudo, seguramente al poco de acceder al trono pontificio el 28 de septiembre de 1394. Leone de Castris considera que es pieza sienesa hacia 1300 hecha por un contemporáneo de Guccio di Mannaia y prototipo de los demás báculos. Pero ignoró la marca —a pesar de que manejó nuestro libro de 1982 donde aparecía fotografiada— y piensa que el papa Luna añadió el cañón, lo que es absurdo pues la marca con las armas Roger está en el propio cañón.

José Manuel Cruz Valdovinos



Copa con tapa

Anónimo. Punzón de Aviñón

Finales del siglo XIV

Plata dorada, forjada, grabada y relevada; esmalte

25 x 10 (diámetro copa) x 15,5 (diámetro pie) cm

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Traiguera.

Castellón

Marca: AUN bajo llaves cruzadas, enmarcada

Copa de tipo hemiesférico y tapa similar más aplastada, decoradas con red de círculos levemente convexos; crestería floreada en la base del tapador y pequeño cono para remate que falta. Astil de planta octogonal con un cuerpo encima del nudo y otro más largo por debajo, con arcos ciegos. Manzana muy aplastada con ocho botones que llevan medallas circulares esmaltadas con flores entre dos filas de hojas aplastadas. Pie de planta estrellada con ocho secciones en arco conopial y adornos de cardina en las separaciones; la superficie alabeada se decora con ramas en dos cucharas que alternan con otras dos con animales: perro con filacteria escrita en góticas en la boca —en gre, uno y preoes, el otro— y dragón alado.

La marca corresponde a Aviñón, pero parece que es una variante diferente a la que ostenta el cáliz de Caspe. Se dice que la pieza fue regalada por Ramón Pastor, administrador de la limosna de Clemente VII y luego datario y crucífero de Benedicto XIII desde 1394 probablemente hasta su muerte en 1423; en 1400 había contratado la construcción de

la torre de la iglesia de Traiguera. La copa pudo ser encargada en Aviñón antes de 1400, pero no tenemos noticias para mayor precisión.

Hay que destacar que la pieza, aunque utilizada como copón, es pieza doméstica. De una parte, en la época no había copones y solo hostiarios y cajas eucarísticas que no presentan ninguna semejanza con la copa que nos ocupa. Por otra parte, no hay ningún motivo iconográfico religioso, sino que los animales del pie —aunque no sepamos interpretar las divisas— confirman que la pieza originariamente tenía una función doméstica.

Algunos elementos estructurales no son extraños en obras de la época: astil de planta poligonal, manzana con botones salientes esmaltados, formas conopiales en el pie e incluso la crestería del tapador. Pero son peculiares la división octogonal preferida a la usual hexagonal, el adorno de círculos en la copa y la alternancia por parejas en las secciones del pie.

José Manuel Cruz Valdovinos



Plato

Anónimo. Punzón de Burgos

Antes de 1366

Plata dorada, forjada, fundida y grabada

24,5 x 3 cm

Tesorillo de Briviesca I. Burgos

Museo de Burgos

Inv.: 745

Inscripción: Esta taça es della Alaja de Villena

Marca: Cabeza coronada arriba, castillo y BS abajo, con marco trilobulado de doble contorno

Plato circular con borde elevado, ancha orilla y fondo más bajo que se decora con una cenefa circular sogueada, punteada a buril con motivo zigzagueante en el extremo y medalla central con adorno de lacería enmarcando una flor de ocho pétalos con fondo a buril también punteado.

Es muy importante que esta pieza lleve marca, correspondiente a Burgos reuniendo sus armas y el nombre abreviado de la ciudad, como se haría en los siglos siguientes aunque con distinta ordenación. No sólo es la marca más antigua conocida en la platería burgalesa sino en toda la platería castellana, en la que no se han conservado muchas piezas anteriores al reinado de los Reyes Católicos y, mucho menos, marcadas.

La pieza se encontró en 1938 al reformar una casa de Briviesca, cerca del actual cementerio, en el centro de una habitación, en un hoyo de un metro de profundidad. Sobre el plato había un recipiente de cobre con 298 –o más– monedas, escudetes y cascabeles, un pinjante y sortijas. Vendidas las piezas, fueron recuperadas por la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de Vitoria y recogidas por Luis y Monteverde, subcomisario de Burgos en 1939 e ingresaron en el Museo. En 1985 y 1988 hubo nuevos hallazgos semejantes (los llamados tesorillos II y

III) en la zona meridional de Briviesca donde se asentaba la judería.

Las monedas halladas en los tres tesorillos llegan hasta Pedro I, que perdió la guerra y el trono de Castilla frente a Enrique II en 1366. Puesto que la aljama judía de Briviesca, como otras judías, apoyó al vencido, sufrió las represalias en la primavera del año citado. Esa sería la circunstancia que llevó a la ocultación del dinero y la que se ha llamado riqueza familiar, que incluye adornos personales, de caballo y piezas de vajilla.

Castillo ha propuesto que esta taza –que era el nombre usado en la época también para piezas cristianas de tipo semejante– y las demás se usaron para la celebración de la Pascua, por su rico material y por la decoración geométrica mantenida durante siglos. Esto significa que serían piezas privadas. La inscripción, que unos interpretan como alhaja y otro como aljama– nos conduce a Villena y en uno de los tesorillos ha aparecido otra taza marcada en Valencia, por lo que podría tratarse de judíos valencianos emigrados a Burgos.

Durante la cena de Pascua se consumen cuatro copas de vino y pensamos que estas tazas pudieron emplearse con esta finalidad.

José Manuel Cruz Valdovinos



Privilegio rodado de Alfonso XI

Acta del Pacto de Arriaga o de la Voluntaria Entrega. Alfonso XI de Castilla concede privilegios a los hidalgos alaveses a cambio de su pertenencia al reino de Castilla y la disolución de la Cofradía de Álava

Vitoria, 2 de abril de 1332

Tinta sobre pergamino; sello de plomo

710 x 525 mm

Archivo del Territorio Histórico de Álava (ATHA).

Vitoria-Gasteiz

Sig.: DH 262/47

El Privilegio de Arriaga recoge por escrito el acta política suscrita en Vitoria el 2 de abril de 1332 por el monarca castellano Alfonso XI y que afectó de forma directa a los últimos miembros de la Cofradía de Álava. En este documento Alfonso XI responde una a una las demandas presentadas por un número reducido de cofrades de Álava, entre los que se hallaban presentes los Mendoza, Guevara, Gaona, Hurtado de Mendoza, Ayala, Velasco, Salazar y Rojas. El contenido de esta carta supuso la desaparición de la Cofradía de Álava, organización política dirigida por los principales caballeros alaveses. Sin embargo, el primer documento en que aparece citada es bastante posterior, en concreto se corresponde con el año 1258.

La Cofradía de Álava, en un contexto político enrarecido por los litigios reiterados entre los reyes navarros, castellanos y aragoneses, emerge sobre todo en el centro de Álava muy probablemente desde finales del siglo XII. Esta asociación llegó a desempeñar un papel asimismo significativo una vez conquistada Álava en 1200 por las tropas de Alfonso VIII de Castilla. La resistencia tenaz de Vitoria a los ejércitos castellanos debió de relanzar la importancia de dicha organización caballeresca. Los cambios operados a partir de entonces fueron alterando la relación de fuerzas sociales y políticas en particular en la Llanada Alavesa. El crecimiento urbano de Vitoria, la creación de una nueva villa en Agurain con el nombre de Salvatierra —así como de otras villas en el entorno donde se encontraban los solares de estos caballeros— y la expansión de estos nuevos centros económicos y de poder fueron minando el poderío

de la Cofradía de Álava. Probablemente se han de añadir a estas causas otras relacionadas con la crisis política existente en el reino a comienzos del siglo XIV, con las diferencias existentes entre los propios miembros de la Cofradía de Álava y con el hecho de que su gobierno estuviera regido por señores que variaban de unos años a otros, debido a que la cúspide de la organización no fue monopolizada por un único linaje. No se ha de omitir tampoco una característica de la organización que fue el origen de tensiones y contradicciones en su seno y fuera de él. La Cofradía de Álava careció de una vocación territorial uniforme. Las villas y sus términos jurisdiccionales no se incorporaron al señorío de los señores de la Cofradía, al contrario de lo acontecido en los Señoríos de Bizkaia y de Oñate, con los Haro y Guevara, respectivamente.

La desaparición de la Cofradía de Álava en 1332 se hizo a instancias de los propios dirigentes de la organización, aunque previamente solicitaron al rey Alfonso XI de Castilla una serie de privilegios, parte de los cuales les fueron concedidos. De este modo las tierras alavesas de los cofrades de Álava se integraron plenamente en la administración regia a todos sus efectos, así como se nombraron alcaldes y merinos específicos. Entre los asistentes a este acto de disolución de la Cofradía de Álava se encontró don Fernán Pérez de Ayala, padre del Canciller don Pero López de Ayala. Precisamente, don Fernán Pérez de Ayala fue el primer Alcalde Mayor de Álava.

Ernesto García Fernández



Árbol de la Casa de Ayala. Linaje de Fernán Pérez de Ayala

Joseph Pellicer de Tovar

Manuscrito. Siglo XVII

Tinta sobre papel; encuadernación en pergamino

255 x 190 x 15 mm

Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

Madrid

Colección Salazar

Sig.: B-98 9/207

El árbol de la Casa de Ayala es el título de un manuscrito que recoge la genealogía del linaje de Ayala, atribuida a don Fernán Pérez de Ayala, a su hijo el Canciller don Pero López de Ayala y a uno de sus descendientes, don Atanasio de Ayala. Este tipo de escritos suele ser una fuente de información importante, no sólo para el conocimiento de la biografía social de las familias nobiliarias medievales, sino también para acercarse a la comprensión de la realidad histórica acaecida entre los siglos XI y XV. Pese a todo, a veces, algunos de los relatos de las genealogías deforman la realidad histórica, la simplifican, la magnifican o la llenan de fantasías y leyendas. El historiador, por tanto, debe ser asimismo cauteloso con las genealogías del linaje de la Casa de Ayala.

Este legajo es una copia realizada por don Luis de Salazar, de uno de los manuscritos que poseía don Diego Pellicer de Tovar, caballero de la Orden de Santiago, cuyo abuelo Ioseph Pellicer de Tovar, caballero de la Orden de Santiago y cronista mayor de Aragón, lo había elaborado a su vez a partir de una copia autenticada propiedad de don Pedro López de Ayala, VI Conde de Fuensalida, que falleció a mediados del siglo XVII. Este dato no es baladí, pues denota el interés de los descendientes del mayorazgo fundado en Toledo por don Pero López de Ayala, por recordar unos orígenes que se retrotraen hasta finales del

siglo XI. En este legajo se distinguen, a tenor de los títulos principales distribuidos en el mismo, varios apartados: «el libro del linaje de los Señores de Ayala», «hasta aquí escribió D. Fernán Pérez de Ayala: agora prosigue su fijo el Gran Chanciller D. Pedro López de Ayala, sucesor en su Casa», «Síguese agora la escritura e el testamento de D. Frai Fernán Pérez de Ayala para su monasterio de Quixana», «esta es la generación y linage que descendió de D. Fernán Pérez de Ayala fijo de D. Pero Lopez de Ayala Adelantado mayor del Reino de Murcia e de Doña Sancha Barroso» compilada por don García López de Ayala y finalmente «Union de las Casas de Ayala y Cevallos». El contenido de este manuscrito está lleno de loas y proezas atribuidas a los diferentes miembros del linaje que antecedieron la llegada al señorío de don Fernán Pérez de Ayala, padre del Canciller Ayala. Los Vela, a quienes se convierte en los primeros señores de Ayala y los Salcedo, cuyo valor se ensalza, darían lugar a la detentación del señorío por los Ayala procedentes de Toledo, según don Fernán Pérez de Ayala, debido a la falta de descendencia legítima de don Juan Sánchez de Salcedo. La información contiene datos de sumo interés para elaborar los cuadros genealógicos de la familia entre los siglos XI y XVI.

Ernesto García Fernández



ESTE

es el libro del linage de los Señores
de Ayala

Desde el primero que se llamo D. Vela
hasta mi D. Fernan Perez! que le fiz
a honra e gloria de Dios, e pro de mio li-
nage, e para que sean buenos e humildes
e sirvan a Dios, e al Rey los que de mi vi-
nieren. El qual fue copilado el año de
la natiuidad de M CCC LXXI. comien-
do la Era de M. CCCC IX. años

En tiempos del Rey D. Alfonso que ganó a To-
ledo vino aqui a la su merced un hijo del Rey D.
Sancho de Aragon² el que finó sobre Suerca. E es-
te Infant seiendo el mas pequeño de sus hermanos
fino ende el primero. E este tal se decaie D. Vela
y era mui buen marcebo, e el Rey D. Alfonso, por
se del, e criole, e fizole Cavallero en Burgos, e por
merced que lo heredaria e daria naturalmete en su
Reino. E por que el Rey D. Alfonso vino a tierra
de Lusa, e parosse a tomar huelgo sobre la Peña
que era en derecho onde agora es Ayala. E siendo
que era toda montes, e Vallés, preguntó a los señores

Notas de D. Joseph
Pellicer de Tovar

1
Nota obra hace mençion
Fernan Perez de Guzman en
el libro de las generaciones
o semblanzas Cap. 2. Diçien-
do en la vida de D. P. Lopez
de Ayala su hijo asi: Algunos
del linage de Ayala dicen que
vieron del Infante de Aragon
equien el Rey de Castilla dio
el señorio de Ayala. E yo asi-
lo hallé escrito por D. Fernan
Perez de Ayala padre de D.
Pero Lopez; pero no lo lei en
historias, ni se de lo otra cer-
ta dumbre. Por donde se ve
que herraron los que abibu-
ien este tratado a su hijo el
gran Chanciller, que solo a
su dño algo a lo que escrivio
su padre.

2
A lo escrivien D. Vincenzo Blas-
co de Lanza mi ho en las historias
de Aragon lib. 4. cap. 23. En el dño de
Sandoval en la vida de D. Juan de
86. f. 30. En otras genealogias
e historias de España con uerdad en
que D. Vela fue hijo del Rey de Aragon
e los dos convienen en que lo fue
el Rey D. Sancho el de Suerca, co-
mo lo dice D. Fernan P. de Ayala.
Este D. Vela el Santo murió a 10 de

Mayorazgo fundado por Fernán Pérez de Ayala a favor de su hijo Pedro López de Ayala

La Puebla de Arganzón, 12 de diciembre de 1373.
Traslado manuscrito en Zamora, 28 de junio de 1420

Tinta sobre papel

315 x 223 mm

España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (AHN).

Archivo de los Duques de Frías

Sig.: Frías, C.838, D.1

El mayorazgo establecido por don Fernán Pérez de Ayala en La Puebla de Arganzón el 12 de diciembre de 1373 a favor de don Pero López de Ayala, fue fundamental en la evolución futura del linaje de la Casa de Ayala, al menos, en seis sentidos. En primer lugar, porque se constituyó una serie de vinculaciones patrimoniales con el Pariente Mayor del linaje, don Pero López de Ayala, que habrían de contribuir a sentar las bases de un señorío patrimonial inalienable cada vez más amplio. En segundo lugar, porque de forma general y ambigua, se anota que los bienes, rentas y derechos entregados para la constitución del mayorazgo se hallaban en la Tierra de Ayala, en el Valle de Orozko y en Barakaldo. En tercer lugar, porque además se expresa que, para el buen cumplimiento de dicho mayorazgo, se tuviera en cuenta el contenido del Fuero de Ayala. En cuarto lugar, porque se reivindica la ascendencia del linaje de Salcedo de la familia de los Ayala de Toledo asentados en la Tierra de Ayala

(Quejana). En quinto lugar porque es condición imprescindible para poder heredar el mayorazgo cumplir con una serie de requisitos típicos en este tipo de transmisiones, entre las que se cita la obligación de tomar «la voz de Ayala». En sexto lugar, porque mediante la instauración del mayorazgo, no sólo se quiere crear una nueva rama linajuda, sino que también se pretende compensar asimismo la fidelidad filial y los buenos servicios ofrecidos previamente por «*Pedro Lopez de Ayala mi fijo primogénito de los varones*», según se señaló de forma literal en el texto.

En esta ocasión el manuscrito seleccionado es un traslado de otro documento, pero se cometió un claro error de transcripción al fecharlo en la «*era de mil y trezientos e honze annos*», cuando lo correcto debería haber sido «*era de mil y quatrozientos e honze annos*».

Ernesto García Fernández

Fueros De la Muy Noble Tierra de Ayala recopilados por D. Fernán Pérez de Ayala señor de ella antes del año 1373 aumentados en el de 1469 por El Mariscal D. García López de Ayala su rebisnieto

Rafael Floranes Robles y Encinas

Manuscrito. Siglo XVIII

Tinta sobre papel; encuadernación en pergamino

320 x 225 x 55 mm

Biblioteca de la Real Academia de la Historia.
Madrid


Colección Floranes. Tomo I, folios 90-137

Sig.: 9/5089

El Fuero de Ayala fue redactado por don Fernán Pérez de Ayala, el padre del Canciller Ayala, a fines del siglo XIV. Su importancia fue capital para el linaje de la Casa solariega de Ayala y para sus moradores en la zona por numerosas razones, aunque tan sólo señalaremos algunas. La primera porque reconoce al Pariente Mayor de dicho linaje como Señor de la Tierra, así como a aquellos antepasados principales de donde procedían los Ayala de Toledo. La segunda porque se puso por escrito un derecho regional de gran utilidad para la resolución de los conflictos entre los vecinos y moradores de la Tierra de Ayala. La tercera porque se quiere relacionar y justificar el Fuero de Ayala y la estructura social allí recogida con el Señorío de Bizkaia y el Condado de Oñate. La cuarta porque su contenido plasma la importancia que tuvo en dicho territorio una organización de tipo político, la Cofradía de Saraube, que pervivirá en el tiempo, al contrario de la Cofradía de Álava que desapareció en 1332. La quinta porque otorga un notable protagonismo, al menos en un primer momento, a


los abades de Quejana, que tendrán derecho a ser uno de los cinco alcaldes hijosdalgo de la Cofradía citada. La sexta por el valor simbólico y político que se concede al lugar de Saraube. La séptima porque se distinguen en la zona varias categorías sociales: el señor, los hidalgos, los labradores, los peones y los clérigos. La octava porque se establece un principio hereditario muy favorable al testador. La novena porque aparece el merino como ejecutor de los mandatos de los alcaldes. La décima porque se protege a los hidalgos frente a las reclamaciones por deudas impagadas. La undécima porque se reivindica que la Tierra de Ayala fue de infanzonazgo solariego desde el momento en que se establecieron en ella pobladores. La duodécima porque regula las causas que justifican la convocatoria a apellido al resto de los cofrades. Y la decimotercera porque Orduña es la referencia básica para fijar los precios de la carne y del pan en la comarca.

Ernesto García Fernández



Fueros

De la N. N. Tierra de Ayala

Recopilados por 

D. Fernan Perez de Ayala señor de ella

antes del año 1373, y 1.º de

aumentados en el

de 1469, por

El Mariscal D. Garcia Lopez de Ayala
Suredisnieta.

Proemio

Por quanto la tierra è señorio de Ayala es antiguo, ca el Rey la pobló è la abrió de los fueros que le pareció, por los quales siempre è gobernaron, sin aver delacion para

Carta fundacional del Monasterio de San Juan Bautista de Quejana por Fernán Pérez de Ayala

Vitoria, 2 de diciembre de 1378. Traslado manuscrito en Valladolid, 5 de septiembre 1513

Tinta sobre pergamino

442 x 505 mm

Archivo del Monasterio de San Juan Bautista,

Quejana. Álava

Sig.: Apartado A, nº 1 (30)

Don Fernán Pérez de Ayala, padre del Canciller Ayala, fundó en 1378 un monasterio de veinte monjas dominicas en Quejana, siendo ya fraile de la orden de Santo Domingo en el convento de Santo Domingo de la población de Vitoria. La fundación de este centro religioso llevó aparejada la anulación de algunas rentas que habrían de constituir el mayorazgo de don Pero López de Ayala: la mitad de Cuartango y de Morillas, y 1000 maravedís de pecho; las limosnas entregadas al pie de altar de Quejana; un molino ubicado cerca de Artziniega; el molino de Salmantón; el solar molinero del río Ibaizábal y el monasterio de Abezia. Además donó a las monjas de Quejana otras heredades y rentas con las que quiso contribuir a su mantenimiento y sustento, sin olvidar la entrega de imágenes religiosas y reliquias, entre las que destaca la Virgen del Cabello: *«una imagen de Santa María de oro y tiene en la cabeza un cabello de Santa María y está en un tabernáculo de plata dorado y esmaltado que pesa 14 marcos»*. La creación de este nuevo convento de la orden de Santo Domingo significó por un lado la construcción de un edificio y dependencias anexas de mayor amplitud que el anterior monasterio allí existente y por otro lado la ampliación de un mausoleo funerario de gran importancia para el linaje de la Casa de Ayala.

Ernesto García Fernández

Escritura autógrafa de Pedro López de Ayala

El Canciller Ayala reconoce el préstamo de libros y varios objetos litúrgicos del Monasterio de San Juan Bautista de Quejana

Quejana, 12 de julio de 1405

Tinta sobre pergamino; sello de cera

165 x 333 mm. 45 x 45 mm (sello)

Archivo del Monasterio de San Juan Bautista,
Quejana. Álava

Sig.: Apartado A, nº 11 (110)

El Archivo del convento de San Juan Bautista de Quejana conserva un documento que demuestra el gran valor que se otorgaba a los libros en romance o en latín a principios del siglo XV. El 12 de julio de 1405, en Quejana, don Pero López de Ayala, «*señor de Ayala e de Salvatierra e chanceller mayor del Rey*» firmó de su puño y letra un documento en el que reconoce a las hermanas dominicas de San Juan Bautista de Quejana que recibe en concepto de préstamo una serie de libros y trajes litúrgicos. El pergamino original consta de dos relaciones diferentes de los libros y objetos que le han sido dejados por las monjas dominicas. En primer lugar se anotan «*tres libros en papel escritos en rromance de los morales de Sant gregorio sobre el libro de Job el uno cubierto con cubiertas verdes et el otro de coloradas et el otro de prietas*», un libro en latín de las epístolas de San Pablo, glosadas, un salterio glosado, «*otro libro cubierto de colorado que es la segunda segunde de Santo Tomas*», es decir, la segunda sección de la segunda parte de la Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino, una casulla con su alba, estola y manípulo, otra casulla y dos paños verdes de altar. A continuación aparece su firma personal.

La segunda relación incluye un libro en romance de las «*collaciones de los Santos Padres*» y un libro en latín, la «*suma Iohanina*» o «*suma juanina*», forma esta última que aparece citada en una relación de libros de la biblioteca medieval del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe de la orden de San Jerónimo (Cáceres). Las «*collaciones de los Santos Padres*» es una obra conocida como las «*collationes*», supuestamente redactada en Marsella por Juan Casiano, monje que vivió entre los siglos IV y V. Debajo de este nuevo añadido, el Canciller Ayala, firmó de nuevo literalmente «Pero

López», sin duda, porque estas obras las recibió algo más tarde y no se quiso escribir una nueva carta de acuse de recibo de préstamo de libros.

Está claro, las monjas no se quisieron desprender de estas obras sin disponer de una garantía de que le serían devueltas, pese a que el solicitante fuera el mismísimo don Pero López de Ayala, Canciller Mayor del rey de Castilla. El Canciller Ayala dejó escrito que, a su muerte, su mujer, doña Leonor de Guzmán y sus testamentarios, devolvieran a las monjas los libros y objetos señalados. Por tanto, a dos años del fallecimiento de don Pero López de Ayala, que murió en la ciudad de Calahorra en 1407, se le ve sumamente interesado por la lectura de libros de contenido religioso. De otro lado, la carta va acompañada del sello de cera del Canciller Ayala, que pende del pergamino. Un yelmo sobre el escudo que representa dos lobos bordeados por aspás deja constancia de la heráldica del linaje de la Casa de Ayala proveniente de Toledo. De este modo el Canciller Ayala ofrecía a las religiosas de Quejana una mayor certificación de la autenticidad del compromiso que había contraído.

Por otra parte, de este documento me llama la atención la jerarquía de los títulos y cargos que el propio don Pero López de Ayala estableció. En primer lugar se titula Señor de Ayala, recordando así la importancia que tiene para él y para su linaje la tierra donde se encuentra su casa solariega. En segundo lugar se intitula Señor de Salvatierra, otorgando un valor especial a su señorío sobre esta villa y sus aldeas, pues nada escribió del resto de sus señoríos. En tercer y último lugar puso su cargo de Canciller Mayor del Rey, cuya relevancia en la Corona de Castilla está fuera de toda duda.

Ernesto García Fernández

Privilegio Rodado de Juan I

Juan I de Castilla otorga a Pedro López de Ayala la villa de Salvatierra de Álava

20 de noviembre de 1383. Traslado manuscrito en Burgos, 11 de marzo de 1486

Tinta sobre papel

310 x 223 mm

España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (AHN)

Archivo de los Duques de Frías

Sig.: Frías, c.838, D.6

El rey Juan I de Castilla otorgó carta de merced de la villa de Salvatierra y sus aldeas a don Pero López de Ayala, por su fidelidad y por los servicios prestados a los monarcas. La señorialización de la villa, reelengada desde la concesión del fuero por Alfonso X el Sabio en 1256, se produjo poco después de su reincorporación a la Corona de Castilla, pues en el contexto de la guerra civil entre Enrique II de Trastámara y Pedro I de Castilla pasó a formar parte temporalmente del Reino de Navarra. Esta carta de privilegio especifica las obligaciones de los vecinos de la jurisdicción de Salvatierra para con el nuevo señor de la villa: el pago del pecho de San Martín, del yantar y de 5000 maravedís del tributo denominado «pedido». La concesión de la villa y sus aldeas supuso la obtención de la jurisdicción alta y baja, civil y criminal por parte de don Pero López de Ayala, así como la incorporación de la villa y de sus aldeas a su mayorazgo. Los traslados de este Privilegio Real son varios y presentan entre ellos contradicciones diversas. La mayoría de estos documentos fechan la concesión de la carta en los años 1382 y 1383. Pero, en mi opinión, la data más probable es

la de 1384, así señalada en 1950 por el Marqués de Lozoya, que publica una transcripción del mismo sacada del original en pergamino que estaba en «el Archivo del Conde Ayala», según su afirmación.

El documento seleccionado, uno más de los diferentes traslados existentes, presenta precisamente algunas características que deseo señalar. En primer lugar se encuentra en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (Toledo). En segundo lugar se traslada en Burgos el 11 de marzo de 1486. En tercer lugar se traslada supuestamente «una carta de previllejo escrita en pargamino de cuero e sellada con el sello Real de Castilla de plomo pendiente» de fecha 20 de noviembre de 1383, sin especificarse la localidad donde se emite. En cuarto lugar, el traslado se realiza a solicitud de María Sarmiento, mujer de don García López de Ayala, y de cinco de sus hijos María, Miguel, Mencía, García y Ginesa. En quinto lugar, en la portada del documento aparece, en letra cortesana de la misma época, una relación expresa al Conde de Fuensalida y al «condado de Salvatierra».

En principio, el motivo de la solicitud de este traslado se podría relacionar con los conflictos originados en el seno de la familia a la muerte de don García López de Ayala. De hecho, don Pedro López de Ayala es el único de los hijos de don García López de Ayala que no es citado en la relación de solicitantes. Sin embargo, conviene formular al menos dos consideraciones. La primera: si el origen de la elaboración del traslado es un conflicto entre Pedro López de Ayala, conocido en la historiografía por «el comunero», su madre y hermanos, ¿por qué el Conde de Fuensalida posee una copia del mismo? Y la segunda: si los datos cronológicos recogidos en el documento no van más allá de 1486, ¿por qué se refieren a la constitución del condado de Salvatierra, que aún no ha sido fundado? ¿Desconocen sencillamente el título que detentan los Ayala alaveses y ampudianos sobre la villa de Salvatierra, otorgándole por ello una categoría similar a la que los Ayala

de Toledo disfrutaban sobre Fuensalida? El título de Conde de Salvatierra fue conseguido por don Pedro López de Ayala, «el comunero» en 1491.

Desde luego el contenido del documento de 1384, transcrito por el Marqués de Lozoya, no coincide de manera absoluta con el traslado realizado en 1486 sobre el supuesto original en pergamino de 1383. Tampoco el día y el mes son coincidentes, pues en el primer caso se indica que fue otorgada la carta de merced en Zamora, el 22 de junio (de 1384), mientras que en el segundo se especifica que dicho acontecimiento tuvo efecto el 20 de noviembre (de 1383). Los traslados conocidos de 1382 coinciden igualmente en lo que se refiere al resto de las informaciones contenidas en la data con el texto publicado por el Marqués de Lozoya. Igualmente el traslado de 1383 no incluye la relación de confirmantes y en el mismo se insiste de una manera muy peculiar en que los hijos y nietos, no directos del Canciller

Ayala, es decir, los considerados transversales, no pudieran heredar el señorío sobre la villa de Salvatierra. Esta idea, de manera inusual en este tipo de cartas de merced, se añade a continuación de la fecha del manuscrito.

De toda esta situación se pueden colegir diferentes interpretaciones, pero una de ellas pudiera estar indicando el interés que tuvo el Conde de Fuensalida, también llamado don Pedro López de Ayala y tal vez también su hijo homónimo, por sacar a fines del siglo XV algún partido de la división interna de los miembros del linaje alavés de la Casa de Ayala, que como es sabido eran herederos transversales de don Pero López de Ayala, al contrario que el linaje Ayala toledano, que entró en la misma dinámica a partir de 1489. Don Pedro López de Ayala, Conde de Fuensalida y nieto del Canciller Ayala, murió antes del 21 de agosto de 1486 y el traslado del año 1383 se fecha en marzo de 1486.

No resulta extraño, por tanto, pensar que el nieto toledano del Canciller Ayala pudiera creer que tenía más derechos a heredar el señorío de Salvatierra que los Ayala provenientes de la rama familiar de Ampudia. Llama la atención que argumentos similares a los recogidos en la carta de merced trasladada y fechada en 1383 fueran utilizados por el concejo de Salvatierra con el fin de lograr la emancipación del señorío del Conde de Salvatierra, unos años más tarde. En cualquier caso este documento no sirvió en modo alguno a los propósitos para los que muy probablemente pudo haber sido concebido. En 1489 la rama linajuda principal de los Ayala toledanos se quedó sin descendencia legítima y accedió al mayorazgo un sobrino del Conde de Fuensalida, una línea familiar por tanto transversal, reproduciéndose lo acontecido unos años antes con el linaje alavés de la Casa de Ayala.

Ernesto García Fernández

Bacinete

Pedro del Campo ?

España ?

Hacia 1430

Acero estañado grabado al agua fuerte

41 x 21 x 30 cm

Museo de Navarra. Pamplona

Inv.: 3.498

Frente al bacinete del Museo de Burgos aquí expuesto, este modelo representa el siguiente paso en la evolución de estas defensas. En la primera mitad del siglo XV los bacinetes dejaron de estar contruidos sólo por la vista y la calva, para comenzar a añadir nuevos elementos a su estructura destinados a proteger la cara y el cuello, como en este caso. En la segunda mitad del siglo estas piezas pasaron a ser móviles, configurando la estructura básica de otros tipos derivados de ellos, como los almetes y celadas, dotados de barbotes ya anunciados por la pieza que cubre el cuello de este bacinete. El recubrimiento de estaño visible en su interior y perdido, salvo lagunas, en el exterior, tenía como finalidad protegerlo contra la corrosión, pero también como recurso decorativo ya que confería un brillante aspecto metálico.

Este bacinete se ha asociado hipotéticamente con Carlos VI de Navarra (1421-1441-1461) siendo Príncipe de Viana. Se ha propuesto que sea un regalo materno cuando contaba tres años de edad, encargado en 1425 al armero Pedro del Campo. La documentación disponible no es concluyente, lo cual, unido al hecho de no ser una pieza para un niño, aconseja seguir manteniendo el carácter hipotético de la atribución.

Álvaro Soler del Campo



Guarnición de un casco

Al-Andalus

Siglo XIV

Latón grabado

24,5 x 16 cm

Pecio de San García, Algeciras. Cádiz

Museo Municipal de Algeciras. Cádiz

Inv.: 1454

Esta guarnición de un casco procede de la bahía de Cádiz, donde fue hallada, fuera de contexto, en las inmediaciones del pecio conocido como San García. La ausencia de otros materiales adheridos a ella sugieren que originalmente pudo estar montada en una estructura orgánica perdida, hipotéticamente sobre un casco de cuero. En este sentido debemos recordar que el cuero endurecido fue un material recurrente en la elaboración del armamento corporal durante la Edad Media, así como en elementos de las bardas de los caballos. Con todo, no se debe descartar la posibilidad de que estuviera asociada a otro tipo de material, ya que el sistema de fijación mediante remaches situados sobre su eje es el habitual en otras piezas de cabeza. La decoración grabada sugiere un origen andalusí a juzgar por las bandas discontinuas o las cartelas ovaladas y hexagonales que albergan lacerías, espirales, cordones o roleos esquematizados.

En el lateral izquierdo conserva una pieza de latón asociada que en origen no debió formar parte del mismo, según sugieren sus diferencias constructivas y decorativas.

Álvaro Soler del Campo



Bacinete

España

Hacia 1400

Acero, latón y oro

30 x 18 x 0,06 cm

Museo de Burgos

Inv.: 239

Este modelo de bacinete constituyó una novedad en el armamento bajomedieval europeo por incorporar una vista o protector de la cara móvil, aquí perdido, que en este caso debió del apuntado según otros modelos análogos conservados. Fue el primer paso hacia la creación de las defensas de la cabeza cerradas y articuladas, al que siguieron otros modelos como el del Museo de Navarra aquí también expuesto. La protección del cuello se completaba con los cuarenta y dos pasadores de latón que sujetaban una varilla de la que probablemente pendía una malla de anillos.

Una de las características de las armas bajomedievales es el recurso a la decoración puntual de algunos de los componentes estructurales mediante piezas de latón superpuestas doradas y grabadas. Éstas contrastaban con las superficies de acero liso predominantes en las armaduras, como ilustra el recubrimiento del tornillo de una de las bisagras de este bacinete. La decoración con piezas de latón también es documentada en el propio sepulcro del Canciller Pedro López de Ayala del monasterio de San Juan de Quejana, al que bien pudo estar asociada un bacinete según la tipología del ejemplar burgalés.



Espada

Al-Andalus

Siglo XV

Acero, oro, plata y latón

140 x 10 x 4 cm

Iglesia de San Marcelo. León

Museo Arqueológico Nacional. Madrid

Inv.: 51056

Esta espada pertenece a un modelo exclusivamente nazarí, documentado desde el siglo XIV y conocido como espadas jinetas. Estas espadas aúnan elementos orientales y occidentales y se caracterizan por un peculiar arriaz ultra semicircular cuyos extremos se vuelven hacia la hoja para desarrollar sus caras internas paralelas a ésta. Los pomos pueden ser discoidales o esféricos siguiendo modelos europeos, mientras que los puños se ensanchan ostensiblemente en su centro, rasgo inusual en el armamento europeo.

Procede de San Marcelo de León, donde se encontraba en manos del santo titular. Frente a las restantes jinetas conservadas es única por su decoración en latón nielado desarrollando una red de círculos enlazados, combinados con inscripciones relativas a los atributos de la divinidad. Carece de esmaltes o piezas de marfil como los restantes ejemplares conocidos, por lo que se aproxima al armamento común sin dejar de ser un objeto suntuario. También se distingue por las marcas circulares de la hoja, uno de los escasos ejemplos conocidos asociados a espaderos nazaríes.

Álvaro Soler del Campo



Espada

Italia ?

Hacia 1480-1490

Acero, hierro, oro y tejido

94 x 18,5 cm

Patrimonio Nacional, Real Armería del Palacio

Real. Madrid

Inv.: G.25

Esta espada procede de la armería del emperador Carlos V, donde se custodiaban armas medievales que habían pertenecido a su padre, Felipe I de Castilla, y a sus abuelos, los Reyes Católicos y el emperador Maximiliano I de Austria. Aparece representada en el llamado *Inventario Iluminado* de la Real Armería, dibujado en acuarela entre 1544 y 1558, donde se asocia a una vaina blanca. La tipología de esta espada responde a una simbiosis de elementos antiguos y modernos. Por una parte, su empuñadura está formada por un pomo discoidal y un arriaz recto, funcionales, siguiendo modelos documentados en la alta y plena Edad Media. La hoja, sin embargo, es de traza triangular y de sección romboidal, con una marcada arista axial en toda su longitud. Este tipo de sección fue utilizada desde la segunda mitad del siglo XIII como respuesta a la creciente eficacia de las defensas corporales, en un momento en el que las cotas de malla comenzaron a ser sustituidas por piezas rígidas que a lo largo del siglo XIV irían gestando las primeras armaduras.

Álvaro Soler del Campo



Espingarda

España ?

Hacia 1450

Hierro y madera

5,9 x 104,5 x 5 cm

Patrimonio Nacional, Real Armería del Palacio

Real. Madrid

Inv.: K.2

Las espingardas o cañones de mano fueron las primeras armas de fuego portátiles, de las que en España se conserva un número muy reducido de ejemplares. Estas armas se caracterizan por una gran simplicidad constructiva, como en el caso de esta espingarda, dotada de un cañón cilíndrico con un pequeña boquilla. La ignición se realizaba por medio de un pequeño orificio u oído situado en la recámara, pero carecían de llave o de cualquier otro mecanismo para este fin. El cañón estaba fijado a la caja o soporte de madera mediante arandelas, una anterior y dos posteriores, que en 1831 todavía se conservaban cuando ingresó en la Real Armería. En este caso la caja está rebajada para facilitar el apoyo del cañón, ofreciendo al mismo tiempo un tope a la recámara con el fin de absorber su retroceso. Los primeros modelos de cajas, como ésta, fueron rectos, de sección cuadrangular, porque fueron concebidas imitando las cureñas de las ballestas.

Álvaro Soler del Campo



Acicate

España

Siglo XIII

Hierro, latón y plata sobredorada

14 x 4,3 x 9 cm

Necrópolis de Santa María de Siones. Burgos

Museo de Burgos

Inv.: 9239.1

Este acicate fue hallado en la necrópolis de Santa María de Siones de Burgos. El tratamiento dorado de la superficie indica que perteneció a un caballero, ya que las espuelas doradas eran uno de los principales símbolos de la ceremonia de investidura caballeresca. Los acicates son un tipo de espuela definidas por estar dotadas de un espiga en consonancia con el origen árabe del término, derivado del vocablo *al-Sawqat*, el agujón. Por ello se contraponen a otros tipos de espuelas dotadas de una rueda estrellada. Este modelo, dotado de una caja curva y una espiga inclinada en un ángulo de 45° respecto a la caja, cuenta con antecedentes en el siglo XII, pero tuvo su mayor difusión en la segunda mitad del siglo XIII. La iconografía castellana permite documentar sin embargo su pervivencia en la primera mitad del siglo XIV. Las palmetas y roleos de la decoración de las hebillas indican su procedencia hispana.

Álvaro Soler del Campo



PINJANTES Y VERVELLES TESTIMONIOS DE LA VIDA EN LA BAJA EDAD MEDIA

El discurrir de la vida de la realeza y de la nobleza en la Baja Edad Media está íntimamente ligado a la guerra, así como a una serie de pasatiempos entre los que el amor y la caza ocupan papel destacado. En todo ello, la presencia de algunos animales es insustituible, convirtiéndose ciertamente en una especie de tesoro, algo tan antiguo como la propia humanidad. Por ello, serán objeto de análisis, de cuidados específicos, de engalanamiento y ostentación, tal como lo prueba la existencia de una tipología de piezas utilizadas al efecto.

Campanillas, cascabeles, borlas, pinjantes, etc. tenían por misión además de proporcionar placer musical y llamar la atención sobre la presencia del animal con su sonido, en el caso de las primeras, poner de manifiesto la posición social de sus dueños, actuar como certificado de posesión y, en no pocas ocasiones, como amuletos o talismanes con función protectora, atribuyendo una perfección a quien los llevaba, en el caso del caballo, el vigor y la velocidad. Al mismo tiempo, sus formas, la indumentaria, la enorme variedad de temas representados en las placas metálicas, frecuentemente esmaltadas, permite elaborar una auténtica crónica de la forma de vida, preocupaciones, costumbres, creencias, etc. de la sociedad del momento, integrada, como es sabido, por distintas culturas.

Especialmente durante los siglos XIV y XV estas insignias tuvieron gran desarrollo en España. En los caballos, las placas, generalmente de mayor tamaño, estructuraban el arnés, enriqueciendo su indumentaria en la parte delantera del petral y en la grupa. A ellas hay que unir los pequeños accesorios de tipo pasa-correa, y otra serie de piezas metálicas cosidas al cuero y a las telas de la silla o suspendidas de la cincha del arnés. A veces, algunos pinjantes muy sencillos y pequeños, podían usarse como colgaduras en las cabezadas y sobre las riendas, junto a las campanillas. Las dimensiones vienen a oscilar entre los 2 y los 10 cm. En el caso de perros de caza y halcones, eran de pequeño tamaño y se fijaban al collar o a la pata del animal.

Los caballos eran primordiales en la guerra, en los torneos, en la caza y en la carrera, de modo que el caballero no es nada sin el caballo. En la Edad Media un tipo de caballo fuerte y robusto, al tiempo que rápido y vigoroso, servía de montura en la guerra y en la caza y era necesario que cada caballero tuviera dos monturas. Pero también se utilizaban como animales domésticos y de carga. Éstos, aunque de forma más sencilla, hacían, asimismo, uso del mismo tipo de adornos. En particular, la pre-

sencia de campanillas o cascabeles avisaba a los transeúntes de la proximidad de un tiro de animales y la colocación de gran variedad de pequeños objetos, entre ellos pinjantes, con efecto preventivo y protector era básica.

Estas placas metálicas, tanto colgantes como fijas, están realizadas generalmente en cobre, a veces sobredorado y esmaltado y, según se ha apuntado anteriormente, constituyen, gracias a las representaciones que muestran, una fuente inestimable de conocimiento de la sociedad del momento. En el ámbito religioso, la Virgen es uno de los principales objetivos, sentada en majestad entre ángeles o formando parte de la escena de la Anunciación. Diversos santos como San Francisco, San Miguel o Santa Catalina de Alejandría; alegorías de las virtudes como la esperanza o la presencia de una «S» atravesada por un clavo, como anagrama del «esclavo», ponen de manifiesto las devociones habituales.

La representación de emblemas heráldicos y escudos de armas constituye un capítulo importante pero de complejo análisis puesto que, en muchos casos, se llegaron a convertir en pura ornamentación. La banda, con o sin las cabezas leoninas, presente en numerosas ocasiones, se relaciona con la Orden de la Banda, fundada por Alfonso XI en 1330, según la Crónica de este monarca. A ella pertenecía el propio Canciller quien, según recoge en la Crónica de D. Pedro I (año IV, 1353, Cap.VIII) «...ca esta Orden de la Vanda, que el rey don Alfonso ficiera, era muy honrada e muy escogida e muy presciada en el Regno de Castilla, e aun en otras partes, e que non la traian si non muy escogidos omes, e esmerados en costumbres e en linaje e en caballeria seyendo vasallos del Rey, o del Infante su fijo primogénito heredero, e non en otra manera». Del mismo modo, observamos escudos heráldicos de importantes personajes del momento que nos ocupa, como el de D. Pedro Tenorio, con león rampante fajado y capelo cardenalicio o el de D. Juan Manuel, cuartelado en cruz, con manos aladas con espadas inhiestas sobre campo de gules en los cuarteles primero y cuarto, mientras el segundo y tercero los ocupan leones rampantes en esmalte blanco sobre campo de oro.

El significado de los pinjantes en su uso como amuletos da respuesta a un valor universal del ser humano, como es la necesidad psicológica de prevención y protección que afecta no sólo al hombre sino también a los demás seres vivos, animales y plantas, e incluso a los objetos. La forma y el material tenían carácter mágico encontrando ya referencias en las descripciones bíblicas (Isaías, 3, 16-



Pinjante con alegoría de la Esperanza

Siglos XIV-XV

Cobre dorado, esmaltado,
grabado y cincelado

9,5 x 5 cm

Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid

Inv.: 5318

Inscripción: esperança de buen tenpu

24; Jueces 8, 26). El «pus visibo» que fluye de la mirada podía tener efectos funestos y, del mismo modo se comporta el influjo lunar o «mal de aire». Por ello, entre las formas más apreciadas observamos el creciente con estrella y flor crucífera o rosa de Jericó. Esta última se conoce como flor sagrada de la resurrección por su facultad de florecer de nuevo una vez seca y se le atribuye la cualidad de absorber las energías negativas. En el ámbito cristiano se asocia a la figura de María. La media luna, cantada entre los poetas persas como la suprema encarnación del encanto femenino, con frecuencia es tratada como un rostro de cuya nariz sale una estrella de once puntas. La combinación de ambas es una clara alusión al paraíso en diversos países musulmanes y tuvo gran difusión en el ámbito cristiano.

La vida cortesana está reflejada en múltiples facetas, donde reyes, caballeros, guerreros y damas se muestran en el interior de sus castillos, preparándose para el combate o para participar en la caza o en los juegos amorosos. En ocasiones, la dama está sentada sobre un columpio en un jardín, previsiblemente del amor y, con frecuencia, encadena a un león. Otras veces, forma parte activa de una escena amorosa, como el momento en que pone sobre la cabeza del doncel una corona que ella misma ha trenzado, en un paso más de la conversación galante que marca el comienzo de una gran intimidad entre los amantes. El amor, elemento imprescindible, no sólo se refleja a través de escenas como la anterior o similares sino que, aparece también bajo la forma de alegoría del corazón traspasado, puesto que con frecuencia en la literatura, se describe como un nudo, lazo o cadena. Aparece explícito de forma directa con la palabra «AMOR» e incluso se vincula con la muerte, por lo que es habitual encontrar la referencia a través de las iniciales A Y M (Amor y Muerte). Asimismo, frecuente es la alusión a la guerra plasmada en una figura femenina en actitud de arenga o la alegoría de la Patria como *Magna Mater* que nos recuerda que el poder está en Dios.

La caza, otro de los grandes pasatiempos bajomedievales, está representada en diversas facetas como el momento de la partida, que muestra al rey a caballo con el halcón en la mano; la propia figura del halconero o la caza del jabalí, donde un caballero sobre un voluminoso caballo, cuchillo en mano, persigue y acosa al animal. El acceso a distintos tratados sobre la caza en sus diferentes variantes, así como las obras literarias medievales y numerosas representaciones figuradas, nos permite tener un conocimiento más amplio sobre la misma. En la

Castilla del siglo XIV, el «Libro que mando facer el Rey Don Alfonso de Castiella et de Leon que fabla en todo lo que pertenece a las maneras de la Montería», relacionado con el rey Alfonso XI, guerrero y cazador, considera la caza de los venados como la más noble, la mayor, la más alta, la más caballerosa y de mayor placer, estableciendo una clara relación con la guerra (Prólogo, Libro I): «Et es cierto que de las cazas non hay ninguna que mas sea semejante a la guerra que esta, por estas razones. La guerra quiere costa, et que non se duela de dar el que anda en ella; et andar bien encabalgado, et traer buen arma, et ser acucioso.....»

La caza con pájaros «de puño» figuró, asimismo, entre las ocupaciones primordiales. En Europa occidental su aparición se sitúa a fines del siglo V y su declive comienza en la segunda mitad del siglo XVI. En la España de la decimocuarta centuria, dos personajes significativos, don Juan Manuel (1282-1348) y don Pedro López de Ayala (1332-1407), encarnan como nadie la figura de caballero cortesano, que comparte su vida con la política y la guerra, sin descuidar la literatura y, evidentemente, la caza. El Infante nos lega su «Libro de la caza» y el Canciller su «Libro de la caça de las aves», en el que alude, además, al propio Infante refiriéndose a él como «muy gran señor, muy cazador y muy ingenioso en esta ciencia de las aves». A través de los tratados anteriores y otros varios de la época, muchos de ellos influenciados por obras similares escritas en árabe y otros traducidos, conocemos las técnicas desarrolladas, la variedad de aves empleadas, su adiestramiento, e incluso sus posibles enfermedades y tratamiento.

Del mismo modo que los caballos, los perros y halcones contaban con una serie de accesorios que les protegían y engalanaban. Por ello, anillos y placas de menor tamaño, a modo de pequeños escudos, conocidos habitualmente con el término francés *vervelle* eran suspendidos de las patas de los halcones mediante unas cadenas, de modo que estos pájaros llevando su certificado de propiedad, podían ser restituidos a sus propietarios si se extraviaban. De forma similar, se colocaban en los collares o en la pata de los perros de caza, cuyo papel, junto al caballo, era primordial en la venatoria y en la persecución de animales menores.

En la cetrería, los perros eran el segundo elemento en importancia y respondían a una doble necesidad: buscar y levantar la caza por una parte y ayudar a las rapaces a dominar a los pájaros de gran tamaño, por otra. Por lo tanto, había de dos tipos. Los primeros no eran indispensables en la caza de bajo vuelo donde los azores y gavilanes que se



Pinjante con lobo pasante

Siglos XIII-XIV

Cobre dorado, grabado y repujado

4 x 3 cm

Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid

Inv.: 5614

empleaban ordinariamente, tienen un vuelo menos elevado. Por el contrario, se podía muy difícilmente prescindir de ellos si se utilizaban halcones. Hasta fines del siglo XII no se precisan las razas de los perros, pero a finales de la centuria siguiente aparece el podenco (*epagneul*), originario de España que, si bien, como precisa Gastón Febus, podía proceder de otros países, los mejores venían de la Península Ibérica. En los siglos XIV y XV, el uso de podencos como auxiliares de la caza con pájaros parece haber sido general.

Habitualmente la suspensión de estas *vervelles* se efectúa mediante una anilla ubicada en la parte alta de la plaquita, sólo excepcionalmente la sujeción está en un lado. Para algunos autores como Cazalis de Fondouce, el enganche en la parte superior es usual en las *vervelles* de los pájaros, en tanto que su colocación en el lateral era más utilizada en las de los perros. La aparición de la moda de tumbar los escudos en los sellos heráldicos, de colocarlos sesgados, se sitúa en 1344, y se cree que, a imitación de estos, las *vervelles* serán suspendidas por un anillo puesto en un lado. Por ello, señala la probabilidad de que las *vervelles* para perros se generalizasen en la segunda mitad del siglo XIV, tiempo después de las de los halcones. En éstos habrían comenzado a usarse desde la mitad del siglo XIII y eran generalmente unifaces. En el caso de los perros, aparecerían más tarde, quizás a fines de la centuria, pero sólo se generalizarán a mediados del siglo XIV, después de 1344. Prevalció también la moda en esta época de reproducir los escudos de armas en las dos caras y a veces representar en ellas escudos diferentes. Otros autores (M. J. Roman) en cambio, no son tan precisos en la distinción y ponen el énfasis en el tamaño de las placas, atribuyendo el empleo de las más pequeñas y, en consecuencia, menos pesadas, a los pájaros. Aún reconociendo la excepcionalidad de la sujeción lateral, se limitan a relacionarla con la forma de los escudos al sesgo representados en los sellos heráldicos.

«El Libro de la caça de las aves» de D. Pedro López de Ayala, probablemente el manual de cetrería más completo hasta entonces, escrito desde su propia experiencia (junio de 1386), en sus años de prisión portuguesa, donde tuvo ocasión de conocer el «Libro de Falcoaria» de Pedro Menino, supone un documento de inestimable valor para el conocimiento de deportes caballerescos y costumbres, así como de observación de la geografía y de la naturaleza de la península. En sus propias palabras «será un pequeño escrito, que tratará de la caza de las aves y de sus plumajes, dolencias y curación». Sin

entrar, como es obvio, en el análisis de la obra, sólo llamar la atención sobre la valoración que hace en su prólogo, donde define la caza de las aves como «arte y ciencia» y, asimismo, alerta de cómo la posesión de aves de caza incide en la carta de naturaleza de la nobleza: «porque noble cosa es, y grandeza a un señor, tener halcones y azores y aves de caza en su casa....».

La caza con halcón fue, sin duda, uno de los deportes favoritos en la Edad Media y un elemento importante de diferenciación social, ya que los pájaros de vuelo constituían uno de los signos distintivos de la nobleza y una de las marcas exteriores de riqueza. Hombres y mujeres de clase señorial gustaban de llevarlos en todas las ocasiones: en el interior del castillo, en las fiestas y banquetes y hasta en la iglesia. La costumbre era tener en la mano un halcón o un gavilán cuando se iba a visitar a un personaje importante, y en esta ocasión se llevaba el pájaro más bello y más costoso que se poseía, o cuando se viajaba por motivo diferente a la guerra, incluida la peregrinación. Además, tenían también valor simbólico, pudiendo representar a la mujer y al amor. El hecho para una mujer de presentarse teniendo uno de estos pájaros en la mano, constituía un testimonio de amor. Recibir a un enviado sosteniendo un halcón indicaba la bienvenida con que se le iba a acoger. Asimismo, testimonios literarios y artísticos muestran que la cetrería podía asociarse a la idea de las relaciones pacíficas en oposición a la guerra.

Por ello, el adiestramiento y cuidado del halcón era de capital importancia y la figura del halconero gozaba de gran consideración. El origen del cargo de Halconero del rey parece remontarse a 1250. Jean de Beaune lo ejerció hasta 1258. Después los nombres se suceden hasta que Eustache de Jacourt fue considerado Gran Halconero de Francia en 1406. Entre los cometidos del halconero, además de los habituales en el cuidado y adiestramiento de las aves de presa, estaba la elección de los animales que se iban a comprar y la provisión de morrales, señuelos, capirotos, campanillas, *vervelles*, armaduras de pájaros, etc. Las experiencias de algunos de ellos como Pedro Menino (Halconero del rey D. Fernando de Portugal) o Juan Fernández Burriello (Halconero del Rey D. Pedro) sirvieron al propio Canciller en la redacción de su obra.

Los cuidados y la protección del halcón incluyen el uso de pihuelas, capirotos, cascabeles, *vervelles*, etc. «El Arte de Cetrería. *De Arte Vanandi cum avibus*», por el muy noble y sabio Emperador Federico II de Hohenstaufen (mediados del siglo XIII), dedica el capítulo XLI del Libro II a «Del cascabel del

Pinjante con alegoría de la Patria (Magna Mater)

Finales del siglo XIV-principios del siglo XV

Cobre dorado, esmaltado, excavado, grabado y cincelado

6,7 x 4 cm

Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid

Inv.: 5470

Inscripción: en dios es el podere



Pinjante con Virgen coronada por ángeles

Finales del siglo XIV

Cobre dorado, esmaltado, cincelado, grabado y excavado

7,2 x 6,2 cm

Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid

Inv.: 5504



Pinjante con dama y salvaje

Segunda mitad del siglo XV

Cobre dorado, excavado, grabado, cincelado y esmaltado

7,5 x 6,5 cm

Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid

Inv.: 5448



halcón» y, entre cosas, dice: «los cascabeles del halcón se hacen de un metal sonoro que emita una nota clara. Pueden ser grandes o pequeños, dependiendo del tamaño y de la fuerza del ave de caza que los lleva y sus agujeros de un tamaño tal que el halcón no pueda enredarse si introduce una de sus curvadas uñas dentro de ellos. El asa del cascabel habrá de ser perforada para pasar por ella una tira de cuero con la que atarlo a una de las patas del ave...».

En este sentido es significativa la descripción que el Canciller hace en el Capítulo VIII sobre el modo de ataviar al halcón: «...guarnece siempre tu halcón de buenos cascabeles, de buenas pihuelas y de buen capirote; porque si el capirote daña o toca los ojos, podría perder la vista o tener nube, y además le escarmienta de tal manera que aborrece el capirote. La mala pihuela, de mal cuero o muy apretada, le hincha los pies, por lo que le recrecen la gota o los clavos. Los cascabeles sean buenos y doblados de milaña, y si tu halcón es bullicioso, y sale a menudo de la ribera, y se va con la ralea, cárgalo y échale cuatro, o si menester fuere seis, según vires el cuerpo del halcón y su orgullo. Algunos cazadores hay que, cuando cargan su halcón por ser orgulloso y salirse de la ribera, le ponen cascabeles en la cola, y le resulta muy mal y feo; hay otros que le ponen cascabeles llenos de plomo, y esto me parece muy peligroso, pues el halcón podría mancarse muy pronto; por tanto, es mejor cargarle de muchos cascabeles, que más empachan al halcón y lo enojan, y lo harán sosegar por ser muchos, antes que por la pesadura que soporte, en cuanto son cuatro o seis, según cumple; y yo así lo usé y lo querría usar; aunque no sean muy buenos, no importa, en tanto que suenen. Pero cuando tuviere que traer los cascabeles que le cumplen cuando anduviere bien ordenado el halcón, los cascabeles sean agudos y graves, uno prima y otro bordón, pero tan grande el uno como el otro, que hagan

buena melodía. Son buenos los cascabeles, lo uno porque el halcón parece bien cuando vuela, y lo otro porque las ánades y aves sobre que volare más se asustarán; pero, además, si perdieres el halcón, hallarás más pronto su rastro porque lo oyen muchos de los que andan por la tierra y podrás tomar y saber noticia de él».

Todavía en el siglo XVI, se sabe que cuando la orden de San Juan de Jerusalén se establece en Malta en 1530, después de la caída de Rodas en manos turcas en 1523, Carlos V exigirá, a cambio de la cesión en feudo soberano del archipiélago, un halcón por año. El halcón con capirote de seda, provisto de campanillas de oro y *vervelles*, decorados con la cruz o con las armas imperiales, era ofrecido al rey de España el día de Todos los Santos.

Aunque el halcón (en particular el halcón neblí) es el centro de atención fundamental, el libro de las aves (Capítulo I) se ocupa, asimismo, de aquellas que toman a otras y se ceban y alimentan de ellas. Las imágenes de algunos de los pinjantes aquí expuestos son ilustrativas al respecto. Así encontramos al águila que, cuando no puede tomar o cazar alguna ave de las que acostumbra tomar o cazar, toma una liebre o conejo o cualquier otro tipo de presa, incluso muerta. Otras aves que andan por las riberas de las aguas se mantienen de peces menudos y gusanos de los que se crían en el agua y fuera, en las hierbas; son ánades, cisnes, etc.

Así pues, perros, aves de caza, enseñas, armas y caballos se contaban entre las pertenencias más queridas para el caballero. Formaban parte integrante de su vida y, del mismo modo, estaban presentes en el momento de su muerte. Engalanados de modo especial para la ocasión, los animales, como en el caso de los caballos que solían traer las colas cortadas en señal de duelo, figuraban en la comitiva fúnebre.

María Luisa Martín Ansón

Pinjante con flor de lis

Siglos XIII-XIV

Cobre dorado, esmaltado y excavado

3,4 x 2,8 cm

Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid

Inv.: 5629



Pinjante con animal fantástico

Siglos XIII-XIV

Cobre con restos de dorado y excavado

2,9 x 2,5 cm

Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid

Inv.: 5627



Pinjante con escudo de besantes

Siglo XIII

Cobre dorado y excavado

2,9 x 2 cm

Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid

Inv.: 5649



Libro de la caza de halcones

Pedro López de Ayala

Manuscrito. Siglo XVI

Tinta sobre papel

270 x 190 x 20 mm

Biblioteca de la Real Academia de la Historia

Madrid

Sig.: 9-5495-c74

El Libro de la caza de las aves ha pervivido en al menos veintisiete manuscritos de los siglos xv y xvi, tanto en bibliotecas peninsulares como foráneas, y ha sido un libro siempre buscado por bibliófilos aficionados a los libros científicos o, simplemente, a la caza como deporte. Hasta el punto de que puede considerarse el tratado de cetrería en lengua castellana más influyente y difundido. Y sin embargo, curiosamente, no parece haber existido ninguna impresión del *Libro de la caza de las aves* anterior a la edición publicada en Madrid en 1869 por Emilio Lafuente Alcántara y Pascual de Gayangos para la Sociedad de Bibliófilos Españoles¹. En esta exposición se exhibe un manuscrito del siglo xvi, custodiado en la biblioteca de la Real Academia de la Historia (ms. 9-5495-C74), buena muestra de la longeva pervivencia del texto.

Pero López de Ayala escribió el *Libro de la caza de las aves* (también conocido por *De cetrería*) durante los meses que permaneció preso en Óbidos, entre 1385 y 1387. Se trata de un tratado bien estructurado sobre distintos tipos de aves rapaces y sus aptitudes para la caza. En él reúne amplia información sobre sus denominaciones, orígenes geográficos, movimientos migratorios (también se ocupa de otras especies de aves), instrumentos y métodos para su entrenamiento, síntomas de las principales enfermedades que padecen, remedios que se les deben aplicar, etcétera. No es únicamente un tratado científico o técnico, pues, al hilo de estos puntos, Ayala recuerda numerosas anécdotas de carácter histórico o personal (varias de ellas protagonizadas por el rey Pedro I, gran cazador). Esto confiere al libro cierta dimensión narrativa y autobiográfica que potencia su valor

como testimonio de la vida cotidiana de la nobleza, de sus actividades formativas y de ocio (durante muchos siglos se consideró que la caza era ambas cosas a la vez: deporte y formación del cuerpo y del espíritu, en particular para la vida militar).

Don Pero exhibe en su tratado considerables conocimientos técnicos sobre el arte de la cetrería, pero la crítica ha mostrado que buena parte de la información que maneja (sobre todo, la veterinaria) procede del *Livro de falcoaria* de Pero Menino, Halconero del rey Fernando de Portugal, y que bastantes pasajes son simple traducción, o traducción con amplificación, de dicho libro². Ello no resulta sorprendente: tales trasvases de información fueron comunes en la Edad Media en este tipo de tratados, que llegaron a constituir en todo el ámbito europeo una rica tradición, muy permeada por influencias orientales (en efecto, entre los magnates árabes se contaron, y aún se cuentan hoy, algunos de los principales cultivadores y practicantes del arte).

Carlos Mota Placencia

NOTAS

¹ *El libro de las aves de caça del canceller Pero López de Ayala con las glosas del Duque de Alburquerque*, ed. E. Lafuente Alcántara y P. de Gayangos. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1869. Hoy puede leerse el texto en la edición de Pero López de Ayala, *Libro de la caça de las aves* (Ms. 16392, British Library, Londres), ed. J. G. Cummins, Londres, Tamesis Books, 1986. Existe una versión al castellano moderno: Pero López de Ayala, *Libro de la caza de las aves*, ed. modernizada y estudio de J. Fradejas Lebrero. Valencia, Castalia, 1959 (2ª ed.: Madrid, Castalia, 1969).

² Un estudio fundamental sobre la relación entre ambos libros es el de G. Di Stefano, «*Il Libro de la caza di Pero López de Ayala e il Livro de falcoaria di Pero Menino*», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 1962, Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell' Università di Pisa, 1962, pp. 7-32.

Relicario

Venecia

Primer tercio del siglo XIV

Plata, filigrana de plata dorada, forjada, fundida y calada; perlas, piedras preciosas, cristal de roca, láminas de ágata; óleo sobre papel

47 x 11,5 (ancho caja) x 16 (diámetro pie) cm

Monasterio de San Juan Bautista, Quejana. Álava

Caja prismática de planta octogonal y tapa piramidal con charnela y pasador. La caja tiene un friso y un basamento y las caras se separan mediante columnillas muy finas; cada una tiene dos ventanas cuadradas puestas en lisonja cubiertas por ágata; el resto de la superficie se cubre con florecillas de filigrana y piedras engastadas. En la base de la tapa se disponen verticalmente ocho pinturas bajo cristal de roca con marcos pentagonales, con figuras de Cristo y los santos Lucas, Marcos, Juan, Mateo, Bartolomé, Santiago y Tomás. El remate del tapador es una cruz latina con terminación flordelisada con figuras del Crucificado y de la Virgen y san Juan sobre ramales laterales. Astil con dos cuerpos alargados de tipo troncocónico y nudo central con seis medallas apuntadas, con pinturas de ángeles sobre oro y remate de piñas. Pie plano con ocho lóbulos que llevan pinturas con figuras de los evangelistas sobre oro, alternando con otros con filigrana y piedras; borde vertical calado.

Ya comentamos hace años que Micaela Portilla había revisado la documentación del convento de los siglos XIX y XX sin hallar noticia de la pieza, lo que anulaba la posibilidad que algunos, absurdamente, habían planteado que la obra fuera neobizantina o historicista de cualquier clase. Tampoco apareció noticia antigua sobre la pieza, pero es más comprensible que no se conserven documentos sobre su llegada al convento, que hubo de producirse en el tiempo de la fundación. Las afirmaciones que hicimos hace más de

quince años las mantenemos ahora, sin las pequeñas reservas de entonces. Se trata de una pieza veneciana del siglo XIV. El tipo general al que responde este relicario, presenta parecido en tapador, astil, nudo y pie con otras piezas italianas. El empleo de la filigrana y la incrustación de perlas y piedras son típicos de la platería veneciana del siglo XIV, si bien no se conocen muchas piezas de la época. Además, las pequeñas pinturas tienen influjo bizantino evidente, pero las leyendas que las acompañan están escritas en caracteres latinos y no griegos. Todo ello serían argumentos suficientes para la clasificación

que hicimos en 1989. Pero ahora, gracias a los estudios de Gaborit-Chopin sobre la filigrana veneciana, documentando que desde 1295 se denominaba a esta técnica «obra de Venecia», confirmamos plenamente nuestra clasificación. Todavía se conserva en la basílica de San Nicolás de Bari un relicario, donado en 1292 por Carlos II de Anjou, muy semejante al de Quejana por su tapador, las pinturas levantadas en su base, la forma de astil —aunque más corto—, el nudo y el pie plano con cuatro lóbulos y cuatro puntas, además de la filigrana y otros motivos ornamentales.

Por tanto, este relicario —luego empleado como copón, que es su denominación actual— ha de ser veneciano y es datable en el siglo XIV, probablemente durante el primer tercio del mismo.

José Manuel Cruz Valdovinos



Escudetes

Primera mitad del siglo XIV

Plata sobredorada

4,2 x 3 x 0,2 cm

Tesorillo de Briviesca I. Burgos

Museo de Burgos

Inv.: 735

Estas piezas forman parte del conjunto de diez escudetes aparecidos, en 1938, al realizar las obras de reforma de una casa en la localidad burgalesa de Briviesca, en la zona de la antigua judería. El ocultamiento estaba compuesto por monedas y objetos de adorno personal, destacando especialmente el plato de plata con el primer sello conocido de la orfebrería burgalesa, también presente en esta exposición. El lote aparecido, conocido como Tesorillo I, fue vendido por sus descubridores y recuperado posteriormente por la Comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de Vitoria, ingresando en 1939 en el Museo de Burgos.

Las piezas que se presentan están realizadas a molde con decoración en relieve, en plata sobredorada. En el reverso mantienen un pequeño aro, unido mediante soldadura, que serviría para su sujeción a un cuero o tejido. Generalmente estos escudetes han sido interpretados como elementos decorativos del jaez del caballo, aunque no descartamos su aplicación ornamental en vestimentas o mobiliario.

Presentan como decoración, en el anverso, un escudo, que ocupa la totalidad de la superficie, dividido

en cuatro cuarteles; el 1º y 4º con tres bandas de sable y el 2º y 3º con lobo pasante sobre tronco de un árbol en sable, todo ello recorrido por una cenefa que delimita la forma del escudo. Aunque los cuarteles son comunes en la heráldica burgalesa de la época ha sido imposible, hasta la actualidad, asignarles una afiliación familiar concreta. Algunos estudiosos han querido identificarlos con los López de Valdivielso, los Fernández de Astudillo o incluso con alguna rama de la amplia familia Frías, sin que por el momento se pueda concretar más.

Se trata de un ocultamiento motivado por el enfrentamiento bélico entre el rey de Castilla Pedro I y su hermanastro, y pretendiente al trono, Enrique de Trastámara que desembocó en el casi aniquilamiento de la judería de Briviesca, partidaria de Pedro I, por parte del ejército de Enrique, en la primavera de 1366. Ante la inminencia del asalto, al final de la guerra cuando la causa estaba ya prácticamente perdida, muchas familias judías de la villa procedieron a salvaguardar las posesiones que consideraban de mayor valor, los objetos más preciados, mediante su enterramiento.

Marta Negro Cobo



LA MONEDA EN LA ÉPOCA DEL CANCELLER AYALA

Durante los siglos XIV y XV se suceden en Castilla una serie de devaluaciones que tienen el raro privilegio de ser consideradas las peores de la Europa medieval. Un florín pasó de tener un valor de 20 maravedís castellanos en el año 1350 a ser cambiado por 375 maravedís en el 1480, es decir, que en 130 años la moneda de cuenta castellana había perdido el 95 % de su valor.

Hubo cuatro grandes devaluaciones y todas ellas fueron provocadas por los costes de las guerras, tanto internas como externas. Dos de ellas tuvieron lugar durante el periodo en el que vivió el Canciller Ayala. Concretamente la primera época de devaluaciones comenzó en 1354 y se prolongó hasta el fin de la guerra, permitiendo que los contendientes pudieran pagar a sus tropas y a sus partidarios.

La segunda ola comenzó en 1383, durante el reinado de Juan I, y tuvo su origen en los gastos producidos por los preparativos para hacer frente a la invasión de Juan de Gante. La tercera, en tiempos de Juan II, se inició en 1429 y fue, por lo tanto, cronológicamente posterior a la época que nos ocupa, y la última tuvo lugar en tiempos de Enrique IV, pudiendo situar su arranque en 1463.

Estas devaluaciones afectaron tanto a los ingresos de la corona castellana como a la nobleza, partiría siempre de una moneda fuerte, así como a otras clases sociales.

También durante la época del Canciller hubo intentos reformistas impulsados por la nobleza, concretamente en los años 1371 y 1391. Pero en general eran mal vistos por otros grupos sociales, especialmente los habitantes de las ciudades, que con ocasión de la última reforma provocaron revueltas urbanas.

La vida de una moneda en la Edad Media desde que salía de la ceca hasta que era retirada solía ser de setenta años, aunque todo esto varía en los periodos de devaluación, que hacían que las monedas de un valor intrínseco superior a las nuevas acuñaciones fueran retiradas de la circulación.

ALFONSO XI (1312-1350)

Hasta 1330, durante la minoría de edad de Alfonso XI, el circulante en Castilla se componía fundamentalmente del numerario acuñado por su padre y otros predecesores en el trono. Además, circulaban ejemplares de otros reinos que se introducían en los circuitos monetarios a través de los mercados y de las ciudades situadas en las zonas de frontera, causando trastornos en la masa monetaria y afectando a la inflación y a los precios. Moneda portuguesa, sanchetes navarros o piezas aragonesas eran habituales en las zonas limítrofes. Los dineros jaqueses y dineros reales se cambiaban

por coronados (o cornados) y por novenes, y ello estaba motivado por la necesidad de numerario pequeño que sufría Castilla. A todo esto había que sumar la exportación ilícita de metal precioso y la circulación de moneda falsa.

En 1330, dada la escasez de la moneda de vellón, la de menor valor, que causaba dificultades en el comercio, se mandó acuñar dineros novenes, manteniendo el tipo tradicional de castillo y león dentro de sendos cuadrados. Estas emisiones se completaron con la labra de cornados en 1334, que presentan la efigie del rey coronado y el castillo coronado por una cruz, y con la de dineros de gráfila polilobulada batidos en Sevilla en 1343.

Alfonso XI continuó acuñando en los años 1328 y 1330 la dobla de oro basada en el sistema musulmán almohade (4,60 gramos, 23,75 quilates de oro, talla de 50 en marco). Mientras que en el resto de Europa, incluyendo Aragón, se impuso en las monedas de oro, el florín de origen italiano (3,5 gramos), en Castilla se optó por este sistema, que se mantuvo sin cambios hasta las reformas de los Reyes Católicos, creando profundas divergencias tanto con Europa como con Aragón.

Durante el mandato de este rey, un maravedí valía diez dineros novenes y seis dineros cornados, pero ya era una simple moneda de cuenta, sin ningún valor real y, además, se labraron doblas de diferente peso y valor. Junto a la dobla de 35 maravedís (4,4 gramos), se puso en circulación doblas de 20 (2,63 gramos) y también de 15 maravedís, aunque en escaso número ya que no se han conservado ejemplares. La causa de esta división fue la desigualdad de valores entre el oro y la plata. En efecto, mientras que por la dobla se pagaban 35 maravedís en moneda de oro, valía uno más, es decir, 36, en moneda de plata por la diferencia de metal. Esta dualidad de valorizaciones, según fuese oro o plata, hacía imposible la división en partes iguales y de ahí el fraccionamiento en piezas de 20 y de 15.

PEDRO I (1350-1369)

En Castilla la dobla continuó siendo la moneda de oro básica y comenzaron a emitirse los grandes múltiplos. Durante el reinado de Pedro I se acuñaron tres clases diferentes. Una primera sigue los tipos de Alfonso XI y emite de 35, 20 y 15 maravedís. Era conocida como «castellano», ya que llevaba un castillo en el anverso. Una segunda clase, la llamada «dobla de la cabeza», por el busto del rey en el anverso, tenía en el reverso un campo cuartelado de castillos y leones. Dentro de esta clase destaca el múltiplo de 10 doblas de 45,02 gramos de peso. Y por último, la dobla de rey con armadura y espada a pie, con un peso de 5 gramos, y al que se le atribuye un valor de 40 maravedís.



Dobla de 25 maravedís de Pedro I. Ceca de Sevilla. 1350-1368. Oro. 2,9 cm. 4,51 gr
Museo Fournier de Naipes de Álava. Vitoria-Gasteiz. Diputación Foral de Álava. Colección numismática
Inv.: Pedro I-1/11

Anverso: Busto de rey coronado. +PETRVS:DEI:GRA:REXCASTELLE:ELEGIONI:

Reverso: Escudo de Castilla y León. +PETRVS:DEI:GRA:REX:CASTELLE:ELEGI:

Pero la innovación de este rey, además de la promulgación en 1351 de un ordenamiento de precios y salarios, fue el reajuste que en torno a esa fecha hizo de la moneda de plata, muy necesario después del desorden producido por las sucesivas medidas inflacionistas. Para ello labró el real de plata, asignándole un peso de 3,48 gramos y un valor de 3 maravedís (66 piezas el marco con una la ley de 11 dineros seis granos, es decir 930,5 milésimas de fineza), equivalentes en cuanto a peso a los croats acuñados en Barcelona de Pedro IV de Aragón, que a su vez se inspiraban en el gros de Luis IX. Emitió también medios reales con un peso de 1,73 gramos. Ambas monedas llevaban en el anverso una P (inicial del nombre del rey) inscrita en dos círculos concéntricos y en el reverso, leones y castillos cuartelados delimitados por una gráfica polilobulada. El cambio del real con la dobla era de doce reales por dobla.

Dentro de la moneda de vellón podemos diferenciar dos fases. La primera iría del 1350 al 1366, año en que se inició el conflicto que le enfrentó a su hermano Enrique. En estos años emite cornados, con un valor de 15 dineros, aunque a partir del año 1354 comenzaron a perder plata, coincidiendo con los enfrentamientos que tiene el rey con la nobleza. El pago a las tropas encargadas de reprimir los levantamientos fue la causa de la manipulación de los cornados.

La segunda fase comenzó con la coronación de Enrique II como rey, el 1 de marzo del 1366, y terminó con la muerte de Pedro I, el 23 de marzo del año 1369. Además, sus problemas económicos se acentuaron cuando parte del tesoro real cayó en manos de los partidarios de su hermano en un momento en que debía hacer frente a los gastos de las tropas inglesas del Príncipe Negro y del Duque de Lancaster, que apoyaban su causa. El recurso fue batir una nueva moneda de baja ley, a la que asignó un valor circulatorio similar al real de plata. Era una pieza de vellón de módulo grueso llamada blanca, con un peso de 4,9 gramos y un valor de tres maravedís; tenía un divisor la media blanca. Este tipo tendrá una larga perduración. En el anverso lleva un castillo y en el reverso un león, ambos en gráficas polilobuladas. Además, redujo la plata de dineros (cuadrados dispuestos en rombo) y cornados, lo que produjo una gran inflación.

Como consecuencia de las acuñaciones de Pedro I del 1366 tuvieron que desaparecer de la circulación todas las monedas de vellón anteriores debido a que las nuevas emisiones tenían el valor de la antigua moneda de plata y la composición de plata era muy baja.

ENRIQUE II DE TRASTÁMARA (1369-1379)

Enrique II de Trastámara, acuciado por la guerra, acuñó monedas de mala ley, reduciendo en un 75% el contenido de plata de las monedas que hizo acuñar (reales de vellón, cruzados y cornados). Así labró reales de vellón, de baja aleación y equivalentes a las blancas de Pedro I, aunque recubiertos por un baño de plata que talló a 70 el marco (gramos) y les dio un valor de 3 maravedís, cuando su valor intrínseco era de 3 dineros. Emitió una nueva moneda, el cruzado, a la que dio un valor de un maravedí, es decir la tercera parte del real, tallando a 120 el marco y con un valor intrínseco de 1 dinero y 12 granos. Se fabricaron en gran número y fueron los que financiaron los gastos de la guerra, especialmente los pagos a las tropas de Bertrand de Du Guesclin, las célebres Compañías Blancas.

Y por último hizo emisiones de cornados con una ley de 18 granos, claramente una moneda de necesidad. La inflación no conoció límites y la ley del vellón bajó a la mitad. Además de las devaluaciones provocadas por ambos contendientes el rey de Aragón, Pedro el Ceremonioso, con el fin de beneficiarse de la situación falsificó la moneda castellana, e introdujo en Castilla piezas de menor peso y menor aleación que las oficiales, con lo que el sistema devino en caótico. Las consecuencias fueron unas fuertes subidas de precios y salarios con el consiguiente quebranto de la economía.

En 1370, una vez finalizada la guerra y con el fin de estabilizar la circulación monetaria, Enrique II realizó una devaluación de las monedas acuñadas durante el conflicto, pasando el valor del real de vellón a valer 1 maravedí, mientras que los cruzados pasaron a valer 2 cornados, los cornados 1/6 de maravedí y los dineros novenes, la décima parte de maravedí. Estas medidas se acompañaron con la emisión en 1373 de nueva moneda que tenía como referencia la ley de las piezas acuñadas con anterioridad a la guerra civil y labró reales de plata que tenían sus iniciales en el anverso (EN), con un valor de 3 maravedís.

En oro acuñó la denominada dobla ecuestre, en la que figura el rey a caballo con espada, y equivale a 35 maravedís con un peso de 4,56 gramos, con campo cuartelado de castillos y leones y la repetición del nombre y títulos del rey en anverso y reverso.

JUAN I (1379-1390)

Juan I (1379-1390) labró una nueva moneda de vellón, la blanca. Es conocida como la blanca del Agnus Dei ya que lleva un cordero con banderola, una Y coronada y la inscripción AGNUS DEI QUI TOLLIS PECATA MUNDI MISERE NOBIS, el tipo está copiado de



Real de Enrique II. Ceca de Sevilla. 1368-1375. Plata de vellón. 2,8 cm. 3,26 gr
Museo Fournier de Naipes de Álava. Vitoria-Gasteiz. Diputación Foral de Álava. Colección numismática
Inv.: Enrique II - 16/17
Anverso: EN coronado. +DOMINVS:MICHIDIVTOR: EDEGO:DIS / +PICIAM:INIMICOS:MEOS
Reverso: Escudo de Castilla y León. S. +ENRICVS:DEI:GRACIA:REX:CASTEN



100 N° pieza 188. **Blanca del Agnus Dei de Juan I.** Ceca de Toledo. 1386-1390. Plata. 2,2 cm. 1,47 gr
Museo Fournier de Naipes de Álava. Vitoria-Gasteiz. Diputación Foral de Álava. Colección numismática
Inv.: Juan I - 2/19

Anverso: Agnus Dei. +AGNVS:DEI:QITOLISPE

Reverso: Y coronada. T. O. +PECATA:MVNDI:MIS



una moneda francesa. La pieza comenzó a ser acuñada en el año 1386, con el fin de hacer frente a los gastos ocasionados por la amenaza de invasión de Juan de Gante, Duque de Lancaster, casado con Constanza, hija de Pedro I. El periodo de emisión debió tener lugar entre esta fecha y el 1390, año en que falleció Juan I. Su valor original de 1 maravedí era muy elevado para su contenido de plata, lo que trajo el consiguiente desorden monetario, por lo que ya en noviembre de 1387 su tasación había caído a 0,60 maravedís y en 1391, ya en época de Enrique III, a una sexta parte de su valor original, es decir, que valía un cornado (1/6 de maravedí).

No emitió moneda de oro, aunque sí reales de plata fina, que llevan la I inicial de su nombre y también cornados con la inscripción IOHANIS REX.

Debemos reseñar que hay dos pretendientes que acuñan moneda que corrió en Castilla durante los años de Juan I. El primero de ellos es el rey Fernando I de Portugal, casado con una hija de Juan I, que aspiraba al trono de Castilla y acuñó moneda en cecas castellanas, aunque las piezas seguía el sistema portugués (torneses, graves, barbudas, pilartes). El segundo es Juan de Gante, Duque de Lancaster, que acuñó reales y medios reales castellanos, con las letras IL, iniciales de IOHANIS y de su título Lancaster, aunque ignoramos en qué cecas.

Los acuerdos alcanzados entre Juan I y Juan de Gante obligaban al primero a pagar una indemnización de 540.000 francos de oro, el equivalente a 465.000 doblas. Para hacer frente a estos pagos mandó retirar mediante un aumento considerable de la presión fiscal una gran cantidad de oro de la circulación, lo que indujo a que sus poseedores tendieran a retirarlo de la circulación; y también la moneda de plata. Todo ello provocó un grave desorden monetario y trajo como consecuencia la reducción del comercio y el empobrecimiento de los que cobraban las rentas en maravedís, ya que debían aceptar los pagos en monedas de vellón que tenían un valor nominal muy superior al intrínseco y a su valor de mercado.

ENRIQUE III (1390-1406)

Enrique III emitió una dobla de 20 maravedís, con un peso de 2,1 gramos, que presenta en el anverso la cabeza coronada del rey y un castillo en el reverso. Asimismo acuñó reales y medios reales con la sílaba EN de trazos angulosos (escritura de estilo gótico) coronada; también labró cruzados con cabeza coronada de perfil y cruz equilateral rompiendo la gráfila por abajo y con las letras E-N-R-I en los cuatro espacios; y, además, puso en circulación cornados que llevan en el anverso el busto coronado del rey visto de perfil y en el reverso un castillo.

Entre 1399 y 1403 Enrique III emprendió una serie de reformas económicas y monetarias de carácter autárquico que también afectaron a la moneda de vellón.

El monarca acuñó en lugar de las blancas una nueva blanca que valía 5 dineros (1/2 maravedí) y una ley de 24 granos con una talla de 112 por marco, es decir, con un peso de 2,05 gramos, de las que sólo era de plata 0,149 gramos. Las nuevas blancas, llamadas por su valor quinquenes, suponían con respecto a las anteriores una reducción de valor de cerca de un 200%, ya que la plata de cada moneda se había reducido a la mitad. Como consecuencia de ello, las anteriores blancas desaparecieron del mercado. Los tipos eran el tradicional castillo inscrito en gráfila polilobulada en el anverso con la inscripción en caracteres góticos.

El nuevo signo monetario fue de nuevo recortado por Juan II, cuyas blancas contenían sólo 10 centigramos de plata. Ello precipitó al país a un caos monetario del que no saldría hasta los Reyes Católicos.

Enrique III acuñó doblas de 20 maravedís, reales, medios reales, cruzados y cornados en la línea y tipos de sus predecesores. Durante su reinado se dejó de acuñar el dinero noven que estaba valorado en 1/10 de maravedí.

JUAN II (1406-1454)

Juan II (1406-1454) emitió en la ceca de Sevilla tres múltiplos de dobla, uno de 50 doblas de 230 gramos de peso que presenta en el anverso un jinete con armadura, y con la misma inscripción en el anverso y reverso DOMINUS IOANNES DEI GRACIA REX CASTELLE LEGIONIS. El segundo fue un múltiplo de 20 doblas, de 90,9 gramos de peso y que lleva en el anverso un yelmo adornado rematado por un castillo y debajo, escudo de la banda. El tercero de 10 doblas tiene un peso de 45,02 gramos y es del mismo estilo que el de 20 doblas.

Con el fin de poner fin a la salida del oro de Castilla y hacer frente a las acuñaciones de las doblas granadinas, que habían sido depreciadas, mandó labrar la llamada dobla de la banda en la que aparece un escudo cruzado por una banda. Es una moneda de peor calidad (4,70 gramos que corresponde a 40 piezas el marco y 19 quilates), pero el éxito de la reforma no fructificó y se continuó con la acuñación de la dobla tradicional.

Acuñó reales y sus divisores: 1/2 real, 1/6 de real. En los medios reales acuñados en Burgos al nombre de IOHANIS le acompaña el ordinal de SECUNDUS. Durante su reinado dejan de acuñarse los dineros de vellón, aunque se fabrican cuartillos con castillos y león, blancas con escudo de la banda y cornados de tipos normales.



Real de Enrique III. Ceca de Toledo. 1390-1406. Plata. 2,8 cm. 3,11 gr
Museo Fournier de Naipes de Álava. Vitoria-Gasteiz. Diputación Foral de Álava. Colección numismática
Inv.: Enrique III - 32/34
Anverso: EN coronado. +DOMINVS:MICH:I:ADIVTOR: EDEGO / :DISPICIAM:INIMICOS:M
Reverso: Escudo de Castilla y León. T. O. L. E. / ENRICVS:DEI:GRACIA:REX:CASTEL

LAS CRÓNICAS

Años después de la guerra civil castellana, del asesinato de Pedro I en Montiel (1369) y de la entronización de Enrique II de Trastámara, el nuevo poder se vio obligado a reorganizar la administración y a articular un discurso que diese cuenta de sus intereses y visión del mundo, que hiciese balance de su ejecutoria y —cosa no poco importante— que entroncase con la cronística anterior, que constituía un atributo más del poder de la monarquía. Tal necesidad debió de ser más sentida a medida que, al término del reinado de Enrique II (1369-1379), se hizo patente que en Montiel no se había pasado la página de la historia. Y que la consolidación de los Trastámara aún se enfrentaba con las maniobras del principal aliado con que había contado el depuesto Pedro I: la corona de Inglaterra, que había acogido en el exilio a las hijas de Pedro I y las había casado con dos de sus belicosos príncipes (Juan de Gante, Duque de Lancaster, y Edmundo de Langley, Conde de Cambridge, hijos de Eduardo III). En tiempo de Juan I de Castilla (rey de 1379 a 1390) se conjugó con esa amenaza la firme voluntad de independencia del pueblo y las élites portuguesas, una independencia en entredicho por la interrupción de la línea sucesoria de la monarquía lusa que dio lugar a que el rey castellano reclamase el trono para sí. Tal conjunción se manifestaría particularmente en el período que culmina con la batalla de Aljubarrota (1385) y sus secuelas, fracasado el intento de Juan I de ceñirse la corona de Portugal y cuando Juan de Gante, al mando de tropas inglesas, planteó en suelo gallego y leonés sus aspiraciones a la de Castilla (1387).¹

Cabe suponer que la responsabilidad de redactar la crónica recayese en Ayala hacia 1379 o poco después. Entre 1376 y 1379 tuvo lugar una significativa revisión de la tradición cronística castellana (en la que no parece que Ayala interviniese): se procedió, en concreto, a la copia y reescritura de la *Crónica de Alfonso XI*, cuya narración había llevado el Canciller Ferrán Sánchez de Valladolid hasta el año de 1344 (el reinado de Alfonso XI se prolongó hasta 1350). El resultado de esa revisión ha sido rigurosamente reconstruido y editado por Diego Catalán y titulado *Gran crónica de Alfonso XI*².

La culminación de esta reelaboración de la *Crónica de Alfonso XI* hubo de plantear el problema de qué hacer con la cronística del reinado de Pedro I. La *Crónica del Rey don Pedro y del Rey don Enrique, su hermano* de Pero López de Ayala, la primera de las que escribió el señor alavés, se inicia precisamente con el relato de la muerte de Alfonso XI cuando sitiaba Gibraltar y lo relacionado con el traslado y entierro de los restos del soberano. Ayala empieza

su relato, así, enlazándolo con el de los últimos capítulos de la *Gran crónica de Alfonso XI*; no con ninguna hipotética *Crónica de Pedro I*, cuya existencia es hipotética: sólo habrían quedado indicios de una posible cronística del tiempo de Pedro I en textos y noticias de épocas muy posteriores, de principios del siglo xv o del tiempo de los Reyes Católicos; de dos momentos en que sendas reinas de Castilla, por distintos motivos, quisieron rehabilitar la memoria de Pedro I: respectivamente, Catalina de Lancaster, nieta de don Pedro, e Isabel la Católica, inspiradora del proceso de definición de la monarquía hispánica y de su memoria oficial³.

En ese contexto, es mérito de Ayala —que ha destacado en especial Germán Orduna— haber asumido el espíritu *institucional* suficiente para advertir que el transcurso histórico que debía narrar lo constituía (en el plano de la institución monárquica y en el de la institución cronística) *toda* la sucesión del rey Alfonso XI, no simplemente al reinado del primer Trastámara. Investido de tal responsabilidad, don Pero procuró resolver así en el papel la anomalía política, doctrinal y narrativa de que entre 1366 y 1369, entre la proclamación de Enrique en Calahorra y el asesinato de Montiel, Castilla hubiese tenido dos reyes al mismo tiempo. Ciertamente, la historia europea contemporánea vino en su auxilio —por así decirlo— poniendo ante sus ojos una anomalía similar, pero de alcance y consecuencias más universales: el cisma de la Iglesia de 1378, con los pontificados simultáneos de Clemente VII y Urbano VI. Ayala presta atención a esa duplicidad en los últimos capítulos de la narración del reinado de Enrique II, sin duda porque, como diplomático y devoto cristiano, conoció excepcionalmente bien las graves implicaciones del asunto, y también por el paralelo que, en el plano de la redacción de su crónica, le proporcionaba⁴.

López de Ayala pudo tener lista una primera redacción de su historia de Pedro I y Enrique II en 1383 o poco después. Sería la versión de la crónica tradicionalmente conocida como *Abreviada* o, más modernamente —de manera menos equívoca y por ello preferible—, *Primitiva*.

Tras la debacle castellana en Aljubarrota (1385), los treinta meses de cautiverio de Ayala en Óbidos y el pacto entre Juan I de Castilla y Juan de Gante, Duque de Lancaster, para el matrimonio de sus hijos, las nuevas circunstancias políticas habrían aconsejado al cronista revisar su trabajo. No para justificarse políticamente (como se inclinó a creer parte de los estudiosos modernos)⁵ sino en aras de un interés institucional: en el futuro previsible en virtud del mencionado pacto (de 1388), habrían de reinar en Castilla el nieto de Enrique II (el futuro

47
eula desta ayuntamiento de
llegas a delatado mayo de
castilla y a sancho guyp de
prolas. **O** mado pnder alu
me de asueros y asuei pda
quiones y estouero vnales
por p muerde y despus fue
la maced del rey q no mup
esen maie q fue en presor
y matato vne studer de p
guyp de villegas q de fia
matu guyp de ^{heredia} canidia
lleuato alu me de asueros
y asuei por presor al casti
llo de cast yerto y dio ento
cer el rey el adelatany de
castilla q tena por guyp de
villegas adiego por sanu
ento. **E**l ofia q tena su
ei por de quiones die ron lo
ag gr de luro y despuer
de sto pao el rey de mediu
y toruofe pu toro de esta
na la reyna dona m de
madre y el onde de em q
y ote muchos cauallor a

ellos alcades. **O** plecta
to los del rey en las luffe
ras de pte de sta m de la ve
ga a los de la villa y ma
tato entoe eula selea a
ferrao guyp gura su hie des
pus de la muerte de ferrao
guyp demado la tpa y me
ced q su hie tena y el rey
no gela dio y al fou tello
fue muy ayado y dende a
qto dias puso se de la villa
de toro de estana la reyna
dona m y el onde de em q
ou qeyta de cauallo
**de onno fue pso lna fite de hie
nestrosa q estana pso de toro:**

qoso lna fite de hie
qosa q estana pso en
toro segun dich a lmos
estana en poder del infant
don ferrao y qndel lu
fant pao de toro entrego
lo ala reyna dona m.
O dio lna fite enrebeur
por si ala reyna y al onde

q epa vnt foy a mupio
para el pro de dugo

Al m hie

Enrique III) y la nieta de Pedro I, Catalina de Lancaster. Esto auguraba no tanto la reconciliación entre los bandos de la guerra fratricida como la reintegración de la legitimidad de Alfonso XI, la superación de un *impasse* político de larga duración. Ese futuro previsible se materializaría en presente político tan sólo dos años después del acuerdo matrimonial, en octubre de 1390, a la muerte de Juan I en accidente.

Además de retocar en distintos planos (del mero vocablo a la frase o al capítulo) su primera redacción, Ayala precisó hacer entonces ajustes en la distribución del texto y en el procedimiento de fechación de los acontecimientos que le permitieron adecuarlo mejor a ciertas convenciones del género de la crónica real: así, el relato de cada año se compartimentará en tantos capítulos como noticias relevantes se recogen, y se introducirá el año con una cronología cuádruple, según ilustra este ejemplo:

En el quinto año que el sobredicho rrey don Pedro rreyno, que fue en el año del Señor de mill e trezientos e çinquenta e quatro, e de la era de Çessar, mill e trezientos e nouenta e dos, e del Criamiento del mundo, segund la cuenta de los ebreos, en çinco mill e çiento e catorze años, e del año de los alarabes, que Mahomad començo, sieteçientos e çinquenta e seys años...

En fin, al término del relato de cada año se incluye un pasaje (ni siquiera un capítulo) sobre hechos acaecidos en otros reinos que al cronista le importa destacar. El resultado de todo ello será la llamada versión *Vulgar* de la Crónica, con arreglo a cuyas características formales habría redactado —al parecer— las crónicas sucesivas: la de Juan I y la de Enrique III. Para estas dos crónicas se creía que sólo habría existido una redacción, y en efecto, tal parece el caso de la relativa a Juan I a juzgar por los testimonios conocidos de ella. López de Ayala dejaría incompleta a su muerte en 1407 la de Enrique III. Esta incompleción determinaría que la transmisión del texto de esta última crónica haya sido más azarosa que las de las anteriores. Por añadidura, un hallazgo reciente de Michel García en un manuscrito de la Real Biblioteca de Madrid revela la existencia de al menos dos redacciones distintas de la *Crónica de Enrique III*, y permite plantear nuevas preguntas acerca de cuáles fueron los métodos de trabajo del canciller (y, derivadamente, sobre los avatares de la transmisión textual de las dos últimas crónicas ayalinas, menos atendidos que los de la relativa a los dos hijos de Alfonso XI)⁶.

La Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano

Así pues, Ayala elaboró un solo relato (aunque en dos versiones: *Primitiva* y *Vulgar*) para los dos reinados que se sucedieron entre 1350 y 1379 y se superpusieron entre 1366 y 1369. Y estructuró la segunda versión con arreglo a la pauta que proporcionaban los anales (el registro año por año de las principales noticias, con independencia de que la abundancia de material requiriese la subdivisión de cada año en capítulos). En conjunto, Ayala relata el progresivo descrédito de la autoridad de Pedro I, poseído por la intemperancia y la impiedad (pasiones propias de un tirano), y la forja del entramado de agravios, resentimientos e intereses que auparía al trono a Enrique de Trastámara, que queda así presentado como restaurador del poder monárquico. Una historia ejemplar de caída y remontada inteligentemente trabada.

Su indudable partidismo y sus habilidades literarias no llevan a Ayala a perder de vista, incluso en los episodios más comprometidos que tuvo que narrar, las diferencias entre el papel de cronista y el de panegirista: aunque los objetivos políticos de su relato son poco equívocos, procuró rehuir la adulación y, en cierto modo, puso más empeño en resaltar (por la vía de mostrar ejemplos positivos o negativos, no sermoneando) ciertos ideales morales considerados propios de la verdadera nobleza que la concreta figura de Enrique II. Merece destacarse su voluntad de objetividad narrativa, que procura trabajar siempre con noticias verídicas o incluso documentables y las deslinda de rumores y leyendas, aunque no siempre evite consignar estas últimas.

Las crónicas de Juan I y de Enrique III

Todo apunta a que Pero López de Ayala emprendió la narración del reinado de Juan I, de abrupto final, ya en tiempo de Enrique III. Es palpable que tiene presentes al elaborar su relato las incertidumbres de los años de la minoría de edad de Enrique III (1390-1393), los rebotes de los particularismos nobiliarios, su personal responsabilidad en tanto que albacea del rey fallecido. Con don Juan, su papel político y diplomático se acrecentó; también su conocimiento de primera mano del arte y las miserias de la gobernación (incluso en el ámbito privado, pues se hizo cargo de los dominios que habían sido de su padre, fallecido en 1385) y de la trascendencia política e institucional de lo que cuenta. Lo cual no le lleva a magnificar su propio protagonismo —que lo tuvo, y grande—. Por el contrario, es quizás en esta crónica donde más llamativa se hace la *desaparición* del cronista de su relato, cosa que al menos en parte puede deberse al



Crónica del Rey Don Pedro. Pedro López de Ayala. Incunable impreso en Sevilla por Meinardo Ungut y Estanislao Polono en 1495. 300 x 210 x 50 mm

Biblioteca Pública del Estado en Toledo. Biblioteca de Castilla-La Mancha

Colección Borbón-Lorenzana

Sig.: Inc. 20



Crónicas de Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III. Pedro López de Ayala. Copia manuscrita del siglo XV

Tinta sobre papel; encuadernación en pergamino. 415 x 295 x 100 mm. 394 hojas

Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Madrid.

Fondo general

Sig.: 9-23-1-4764 (antiguamente A-13)

estado redaccional en apariencia más acabado, más oficializado, en que dicha crónica de Juan I ha llegado hasta nosotros⁷.

La *Crónica de Enrique III*, como queda apuntado, es obra inacabada, de la que Ayala había redactado, con toda seguridad, lo relativo al período comprendido entre 1390 y 1395 y un concreto episodio de octubre de 1396 (el matrimonio de Ricardo II de Inglaterra e Isabel, hija de Carlos VI de Francia). Según G. Orduna y J. L. Moure, cabe pensar que el canciller tuviera ya pergeñado algún otro episodio del mismo año 1396 e incluso que hubiese reunido materiales necesarios para proseguir el relato hasta el año de 1402, en que el khan mongol Tamorlán venció al sultán Bayaceto en la batalla de Ankara, noticia muy celebrada en una corte francesa que había perdido ante los turcos, en la batalla de Nicópolis (1396), a muy destacados hombres de armas⁸. Por esa calidad de incompleta, esta crónica se prestó en mayor medida a ser objeto de manipulación tras la muerte del cronista, y de ello serían indicios la forma imperfecta en que el texto fue incrementado para tratar de proseguir el relato y, en un plano más general, la transmisión manuscrita más compleja y ajena a la imprenta renacentista de esta crónica en comparación con la de las anteriores. También es claro que la perspectiva de Ayala es en ella menos distante, pues su compromiso con el gobierno y la diplomacia fue todavía de hondo calado y dispuso de menos tiempo material para elaborar las noticias que recopiló (el anciano cronista sobrevivió sólo un mes a Enrique III, y es seguro que su mala salud le dificultó la dedicación el trabajo en sus últimos años, aunque no sabemos hasta qué punto).

El inicio de la posteridad de las crónicas.

El siglo xv

No conservamos un inventario notarial de los papeles que Pero López de Ayala dejó al morir, en enero de 1407. Pero G. Orduna y J. L. Moure, juzgando sobre todo a partir del testimonio de Alvar García de Santa María y de los manuscritos existentes, han conjeturado que entre ellos estarían, sin duda, los de la inacabada *Crónica de Enrique III* y, muy verosíblemente, otros más antiguos: al menos, un manuscrito de la denominada versión primitiva de la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano*, un manuscrito de la revisión de esta crónica (la conocida como versión vulgar de la misma), y quizá un manuscrito ultimado de la *Crónica de Juan I*. A partir de esos volúmenes, cuadernos, folios sueltos y papeles intercalados —frágiles y dispersables—, empezaría la posteridad de Ayala y de su obra, principalmente de la

historiográfica. En buena medida, al margen ya de toda previsión del anciano señor respecto a su propia imagen como autor y del prestigio político que le aureoló en los últimos decenios de su vida como consejero de Juan I y regente y canciller de Enrique III. Empezarían también entonces, en 1407 o poco después, unas contaminaciones en la transmisión del texto de sus crónicas que tendrían honda repercusión, y que, aunque percibidas ya en el siglo xvi por el cronista aragonés Jerónimo Zurita, sólo han sido estudiadas en detalle por historiadores de la literatura y filólogos del siglo xx.

La primera posteridad, manuscrita, de las crónicas de Pero López de Ayala podemos hoy verla reflejada en más de dos docenas de códices de los siglos xv y xvi, conservados en bibliotecas extranjeras o (la mayoría de ellos) españolas¹⁰. Son códices de diversa entidad, representativos de distintos usos y tipos de lectores: desde la copia en letra cursiva y papel de escasa calidad, propia de un lector sin muchos posibles o de un erudito al que interesa el texto ante todo como material de trabajo, hasta el infolio adornado con bellas capitales y tintas de distintos colores (por ejemplo, el ms. 463 de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, presente en esta exposición). Como suele ser frecuente en autores y textos medievales, no quedan autógrafos literarios de Ayala, y todos los manuscritos conocidos de las crónicas derivan, según G. Orduna, de copias posteriores en al menos dos décadas al fallecimiento del canciller. Es seguro que existieron otros códices, y quizá no sean pocos los perdidos, según lo que sugieren referencias a estas crónicas en escritos como las notas de trabajo de Zurita, el primero que se planteó editarlas con rigor, o inventarios notariales de bibliotecas: no en vano las crónicas, genealogías y demás piezas historiográficas constituyeron material de consulta particularmente estimado por eruditos o lectores curiosos de fines del medievo. Y la imprenta ayudaría a prolongar, a todo lo largo del siglo xvi como mínimo, esa primera posteridad: hoy se conservan seis ejemplares de una edición incunable de las crónicas (Sevilla, Meynardo Ungut y Estanislao Polono, 1495: uno de ellos puede verse en esta exposición) y, en número mayor, de tres impresiones del siglo xvi (de Toledo, Ramón de Petras, 1526; Sevilla, Cromberger, 1542 —estampada de nuevo en 1549— y Pamplona, Pedro Porrallis, 1591).

Ahora bien, el problema mayor que plantea la transmisión textual de las crónicas de Pero López de Ayala es que toda la tradición está, de uno u otro modo, contaminada. Como se ha indicado, existieron dos versiones, la *Primitiva* y la *Vulgar* de, al



Crónica de los reyes de Castilla. Pedro López de Ayala. Copia manuscrita del siglo XV
Tinta sobre papel y pergamino; encuadernación en pergamino. 365 x 265 x 72 mm
Fundación Lázaro Galdiano. Biblioteca. Madrid
Colección Pedro Fernández de Córdoba y Antonio Fernández de Córdoba
Inv.: 15278

menos, la *Crónica del rey don Pedro y del Rey don Enrique, su hermano*. M. García y J. L. Moure han caracterizado esencialmente las diferencias entre ambas versiones y certificado la prelación temporal de la versión *primitiva* sobre la *vulgar*. Sin embargo, parece claro que la versión *primitiva* entró en el circuito de la difusión manuscrita cuando ya se había iniciado la difusión de la *vulgar*: fue *reintroducida* en ese circuito.

Las diferencias entre la versión primitiva y la vulgar no son colosales: como se ha apuntado, una motivación formal determina primordialmente muchas de esas diferencias, así como la voluntad de mejorar la presentación de la narración (conforme a ciertas tradiciones estructurales del género cronístico) e incluso el estilo literario. En el terreno de los contenidos, el propósito más apreciable de Ayala fue ampliar precisando, emplear los datos o referencias sobre acontecimientos y personas, dignidades, etc. que había podido acumular entre 1383 y 1388: *añadir* a lo expuesto en la primera versión, no tanto reescribir a fondo.

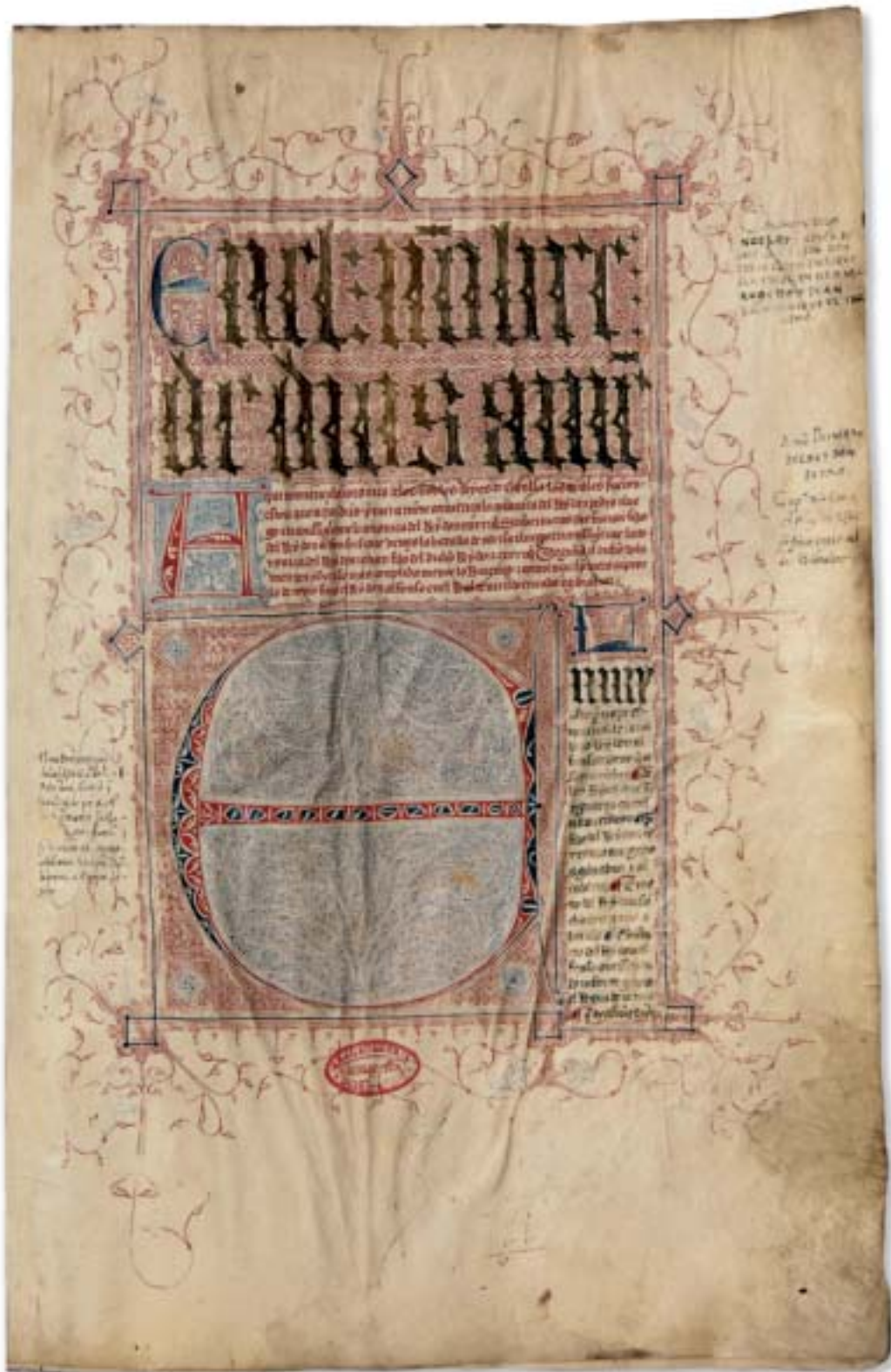
Pero hay que tener en cuenta que los años inmediatamente siguientes al tránsito del canciller fueron los de la regencia de Fernando de Antequera y Catalina de Lancaster, tío y madre respectivamente de Juan II, quien había heredado el trono de Castilla con sólo dos años y no sería declarado mayor de edad hasta 1418. Si en la experiencia histórica de Castilla las regencias habían sido terreno propicio para la pugna entre nobleza y monarquía (el siglo XIV había visto las minorías de Fernando IV, Alfonso XI y Enrique III), en ésta de Juan II coincidió el reencuentro en la corte castellana, frente a frente, de los herederos de Pedro I y Enrique II representados en los entornos de los regentes de forma seguramente más descarnada que en el mismo matrimonio de conveniencia pactado por Juan I. Y también con la recomposición de parte de la historia oficial en función de esas circunstancias políticas. En estos primeros años del siglo XV, ello sucedió sobre todo, pero no únicamente, por obra de un cronista hábil y frío como Alvar García de Santa María, en modo alguno exento de personalidad y habilidades literarias, pero de carácter más funcional y menos independiente que el Canciller Ayala. El problema de la cronística oficial de Juan II es que se prolongó durante los muchos años que se extendió el reinado, con sus tornadizas coyunturas políticas, y que no conocemos a ciencia cierta los perfiles de quienes intervinieron en ella con posterioridad a Alvar García de Santa María.

En estas circunstancias, parece probable que fuera en ese ambiente revuelto de los años 1407-1418

—de la muerte de Enrique III y su canciller a la de Catalina de Lancaster y la proclamación de la mayoría de edad de Juan II, y en relación con la pugna ideológica e historiográfica entre petristas y trastamaristas, con el telón de fondo de la resolución del cisma de la iglesia entre 1414 y 1417— cuando volviera a la circulación la versión primitiva de la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano*: un período jalonado por alternativas como el predominio de Fernando de Antequera en los primeros años de la regencia, y otros momentos más abiertos —o confusos—, como 1412, cuando dicho príncipe marcha a Aragón a recibir la corona de ese reino y a combatir a los opuestos a su elección; o 1416, en que muere don Fernando. G. Orduna y J. L. Moure han estimado que las crónicas ayalinas debieron de reunirse de tres formas diferentes (siempre juzgando a partir de las características de los manuscritos que hoy conocemos). 1) La que estos estudiosos denominan PRIMITIVA I, compuesta por «la unión impropia de la versión primitiva [de la *Crónica de Pedro I y de Enrique II*] y del primer producto redactado según la modalidad de la reelaboración final [esto es, la *Crónica de Juan I*]». Según los mismos críticos, «este cuerpo de constitución heterogénea no sólo hubo de ser ajeno a la responsabilidad del Canciller sino conformado por alguien que desconocía la diferente naturaleza de lo que yuxtapone». 2) La forma arquetípica de la versión VULGAR: la reescritura de la versión primitiva unida a la *Crónica de Juan I*. 3) La denominada PRIMITIVA II, que se constituye con la versión primitiva de la *Crónica de Pedro I y Enrique II*, pero utilizando para el último año del relato del reinado del Trastámara el texto de la versión vulgar, y sumando a ello la *Crónica de Juan I* y ciertos añadidos ajenos y posteriores a la muerte del canciller. A este conjunto híbrido y contaminado se le sumaría en un momento dado una versión de la *Crónica de Enrique III*. Así, algunos manuscritos que reflejan la versión vulgar contienen únicamente las crónicas de Pedro I, Enrique II y Juan I, mientras que otros incluyen además la de Enrique III. De estas colectáneas derivarían los manuscritos que hoy conocemos de las crónicas ayalinas¹¹.

Y como queda apuntado más arriba, y aunque por fin contamos con la excelente edición crítica de Orduna de la *Crónica de Pedro I y don Enrique II*, aún pueden surgir novedades de importancia, como la registrada por M. García para la historia textual de la *Crónica de Enrique III*.

En esta exposición pueden verse varios manuscritos medievales testimonio de la redacción *Primitiva* y varios que atestiguan la *Vulgar* (en el conjunto de



Crónica de Don Pedro I de Castilla. Pedro López de Ayala. Copia manuscrita de mediados del siglo XV
Tinta sobre papel y vitela; encuadernación en piel. 415 x 300 x 75 mm. 281 hojas
Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Madrid
Fondo general
Sig.: 9-23-A-14-4765 (antiguamente A-14)

Crónica de Pedro I de Castilla, Enrique II de Castilla, Juan I de Castilla y Enrique III de Castilla

Pedro López de Ayala. Copia manuscrita del siglo XV
Tinta sobre papel; encuadernación en pergamino
290 x 240 x 70 mm. 326 hojas
Biblioteca Nacional de España. Madrid
Sig.: Mss 1664

los supervivientes, estos son más abundantes). Los representativos de la *Primitiva* son, concretamente, el ms. Q-I-3 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y el ms. 1664 de la Biblioteca Nacional de Madrid. La versión *Vulgar* queda representada por varios códices muy importantes para la historia de las ediciones modernas de las *Crónicas de Ayala*: los mss. A-13 y A-14 de la Real Academia de la Historia y el ms. 463 de la Fundación Lázaro Galdiano, antes mencionado (su calidad para la constitución del texto ha sido especialmente destacada por la edición crítica de Orduña y Moure), y el secundario, pero no poco importante y también de bella factura ms. 10219 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Junto a éstos y a las ediciones impresas en los siglos XV y XVI, mencionadas más arriba, se exhiben en esta exposición el ms. n.º inv. 15267 de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, buen testigo de la labor erudita de Jerónimo Zurita en el siglo XVI, y la primera edición moderna de las *Crónicas de Pero López de Ayala*, basada en parte en lo que se salvó del trabajo incompleto de Zurita y en aportes propios, realizada en 1779-1780 por el erudito alavés Eugenio de Llaguno y estampada en Madrid por el impresor Sancha. La edición de Llaguno sirvió de base para la de Cayetano Rossell en la Biblioteca de Autores Españoles, un trabajo decimonónico no siempre preferible al de Llaguno pero que ha tenido mucha mayor difusión y ha sido asiduamente utilizado durante todo el siglo XX.

Carlos Mota Placencia

NOTAS

¹ Estudio clásico sobre ese conflicto es el de P. E. Russell, *The English Intervention in Spain and Portugal in the Time of Edward III and Richard II*, Oxford, Clarendon Press, 1955.

² *Gran crónica de Alfonso XI*, ed. D. Catalán, Madrid, Gredos – Seminario Menéndez Pidal, 1977, 2 vols.

³ Sobre el asunto puede verse J. C. Conde, «Una lanza por la existencia de una historiografía petrística sojuzgada: ecos y rastros en la historiografía del cuatrocientos castellano», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1997, I, pp. 511-22. En un ámbito temporal más amplio e hipotético, A. Deyermond, «La historiografía Trastámara: ¿Una cuarentena de obras perdidas?», en *Estudios en Homenaje a don Claudio Sánchez Albornoz*, Buenos Aires, 1986, p. 166.

⁴ Véase Pero López de Ayala, *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, ed. crítica y notas de G. Orduña; estudio preliminar de G. Orduña y J. L. Moure, Buenos Aires, SECRT, 1994-1997, 2 vols., vol. II, año XX, cap. VIII, p. 291. Ésta es hoy la edición crítica de referencia.

⁵ Ha cuestionado esa idea de la autojustificación política de Ayala, principalmente G. L. Gingras, *The Medieval Castilian Historiographical Tradition and Pero López de Ayala's Crónica del Rey don Pedro*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1985.

⁶ M. García, «Una nueva versión de la *Crónica de Enrique III de Ayala*», *Romance Philology*, (2004-2005), en prensa.

⁷ Puede leerse la *Crónica de Juan I*, además de en las ediciones de Llaguno del siglo XVIII y de Rossell del XIX (en la Biblioteca de Autores Españoles) en Pero López de Ayala, *Crónicas*, ed., pról. y notas de J.-L. Martín, Barcelona, Planeta, 1991.

⁸ Para esta cuestión véase Pero López de Ayala, *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, ed. crítica y notas de G. Orduña; estudio preliminar de G. Orduña y J. L. Moure, Buenos Aires, SECRT, 1994-1997, 2 vols., I, pp. XXXVII-XL.

⁹ Pero López de Ayala, *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano...*, I, p. II.

¹⁰ Un registro actualizado de los manuscritos conocidos de las obras de Pero López de Ayala se halla en *Philobiblon, a database of Catalan, Galician, Portuguese & Spanish manuscripts* (concretamente en el archivo BETA (Bibliografía Española de Textos Antiguos)), compilado y mantenido en la Universidad de California (Berkeley) por C. Faulhaber, A. Gómez Moreno, A. Cortijo y O. Perea. Está accesible en la dirección de Internet <http://sunsite.berkeley.edu/PhiloBiblon/phhmb.html>. Sobre los manuscritos que transmiten la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique...* traen detalladas descripciones Orduña y Moure en la ed. cit., pp. XCV-CXXX, y discuten detalladamente el valor de unos y otros para la constitución del texto crítico.

¹¹ Orduña y Moure razonan estas conclusiones sobre las colectáneas de las que procederían los actuales manuscritos en el prólogo de su ed. cit., pp. LI-LIV.

De lo q ouo y don iua alfonso co mena de los del Rey don
pedro de castilla de jurato los señores de castilla co don iua
alfonso.

M. CCC. LIII.

El Rey de si ouo fecho q los señores de aragon
ouyeron por mae q se don diego gra de padilla
fecho por mae lin un castillo de villa de don iuan
alfonso de aragon el dicho castillo de don diego gomez de

Diego Gomez de Salama

pluana un castillo de puygal. Et los de la villa de arges
al Rey don diego gomez de aragon castillo q de dia y aluato
de por ungo q cada castillo de don iuan alfonso q en una y un
aogonero se al castillo del dicho lugar. Et quanto pta q
en plaza qn el dicho castillo adon iuan alfonso q en en puygal
Et en biari a el un estudio q de dia pta qn qn et en plaza
el dicho castillo adon iuan alfonso. Et don iuan alfonso de
q no lo pda aorte. Et mado q lo en en gual. Et
castillo. Et el de mado de pbar q de dia fue el Rey
por alborq qn qn de dia q bastra don iuan alfonso de
allora qn arda qn el dicho castillo de alborq. Et don p es
de uanes arpa qn co mena de mado de aragon. Et pta
de del dicho mado de don iuan qn de qn de qn de uenos aia
de q en en qn ali q en mado de mado. Et lleo el Rey
ala villa de arges. Et de dia en bio qn me geros al Rey
de puygal don alfonso su auelo. Et fue fo don en pta en
de qn q en del qn de los deys. Et de uera en gual de

Don Enrique Enriqz.
de linage real.
Este suredia del infante
don Enrique hijo del Rey
don fernando el santo.

Rimado de palacio

Pedro López de Ayala

Copia manuscrita del siglo XV

Tinta sobre papel

225 x 150 x 30 mm. 140 hojas

Biblioteca Nacional de España. Madrid

Sig.: Mss/4055

El libro llamado *Rimado de palacio* contiene la totalidad de la poesía de Pero López de Ayala que se ha conservado: con el marco de estrofas de cuaderna vía que la encuadra, más de 8500 versos. En un siglo xv en que proliferaron los libros de poemas o cancioneros colectivos, el *Rimado* podría considerarse un elaborado cancionero individual. Sólo por eso, antes de entrar en cuestiones de contenido, es un testimonio de gran valor en la historia de las literaturas hispánicas, pues la mayoría de los restantes cancioneros individuales de la época pueden contemplarse tan sólo en su reflejo en recopilaciones colectivas (como el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, el llamado *Cancionero de palacio*, el *Cancionero de Estúñiga* y tantos otros).

Sólo han pervivido dos manuscritos relativamente completos del *Rimado de palacio*. Fueron copiados en el siglo xv y son conocidos por los especialistas por las siglas *N* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4055, presente en esta exposición, un códice de 140 fols. de papel) y *E* (San Lorenzo de El Escorial, Real Monasterio, ms. h-III-19). Además se cuenta con el llamado *Fragmento P* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Esp. 216, a los fols. 68v-72r) y con el *Fragmento C* (el poema 518 del *Cancionero de Baena*, París, Bibliothèque Nationale, ms. Esp. 37, fol. 170r-v). El fragmento *P* podría ser testimonio de una tradición textual independiente y eventualmente anterior a la representada en los códices *N* y *E*. El fragmento *C*, por su parte, ha sido considerado una derivación del texto acabado del *Rimado*.

De los dos códices, *N* y *E*, el primero tiene la peculiaridad de provenir de una tradición plagada de lagunas y errores, pero es también el que presenta más lógicamente ordenadas las estrofas y el que más y mejor contribuye a cualquier reconstrucción del texto. Podría decirse, simplificando mucho, que es una copia bastante limpia de un modelo deficiente. Sin embargo, muchas de sus lecturas pueden ser restauradas o enmendadas con la ayuda de

E, obra de un copista poco esmerado y de letra más cursiva que el de *N*. El manuscrito *E*, sin embargo, también contiene notables estragos. Ambos códices fueron copiados a mediados del siglo xv, aunque sólo respecto a *N* se tiene la certeza de que su papel fue fabricado en la primera mitad del siglo (Germán Orduna admite que el ms. *E* puede ser de posterior a *N*, y sostiene, a partir de ciertas indicios de lectura subsistentes como anotaciones, subrayados, etc., que fue en los siglos xv y xvi lectura fundamentalmente de clérigos). El *Rimado de palacio* no se vio en letras de molde hasta 1771 (y entonces, fragmentariamente); aunque publicado en 1864 por Florencio Janer, no ha sido objeto de una edición aceptable hasta que en 1920 se ocupó de él Albert Kuersteiner¹. Con posterioridad ha sido objeto de tres ediciones críticas *maiores*, elaboradas independientemente —y casi simultáneamente: fueron publicadas entre 1978 y 1981—, por destacados especialistas: Jacques Joset, Michel García y Germán Orduna. Estos hispanistas y otros —muy principalmente, José Luis Coy— han estudiado con detalle los pasajes problemáticos del texto, han ofrecido soluciones para ellos y han elaborado un buen número de notas explicativas del mismo². El planteamiento estructural del *Rimado de palacio* resulta, en lo que se refiere al mencionado encuadramiento de un cancionero en un marco de estrofas de cuaderna vía, de algún modo comparable al del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (primera mitad del siglo xiv). Ahora bien el *Rimado* difiere por completo de dicha obra en los temas tratados, en la ausencia del elemento erótico y en el tono predominantemente grave. Tanto en Ayala como en el Arcipreste de Hita hallamos la voluntad de enseñar buenas doctrinas morales y ejemplos del arte de trovar y metrificar, pero Juan Ruiz quiso además invitar con frecuencia a su lector a una risa franca y desenvuelta.

Ihs



En el nonbre de dnos q es vno vnidat
padre fijo espñu santo en simple vnidat
eguales en la gloria eternal majestad
en los tres ayuntados en la diuinidad

El padre non es fecho ni de ot engendrado
ni por otra materia de ninguna criado
el engendrado del fijo su solo muy amado
de los dos el espñu procede yusticiado

Es alta theologia sciencia muy escura
los señores maestros dela santa escriptura
lo pueden declarar aulo tienē en nra
yo podria como simple enraz por a la nra

Esta santa escriptura a la instante creez
en nra madre eyha firme mente tenēz
qen bien asi obrare podria seguro ser
y qen mal lo fisiere auer su de perder

Esta vnidat llamo con grant amor
que me dera uidez y ser mercedo y
de ordenar mi facienda en todo la mejor
que any alma conphiere q lo muy pendo

El pado de adam nro padre pincero
nos trae obligada a paz de ligero
por ende yo señor la m meced espñu
que tu eres juez justo y verdadero

Como producto de una revisión hecha por su autor a una edad muy avanzada (G. Orduna sitúa ese acabamiento nada menos que entre 1403 y 1405)³, es lo más probable que el *Rimado* no reúna todos los versos que escribió Ayala a lo largo de su vida, sino casi exclusivamente los de tema moral y religioso. El *Rimado* recoge, ciertamente, versos de carácter profano, pero de sátira social y política. Resultaría bastante sorprendente que don Pero no hubiese tratado nunca, ni en su juventud, el tema amoroso, tan frecuentado por los poetas cortesanos de la época: no cabe descuidar que Fernán Pérez de Guzmán, su sobrino —y como él, poeta e historiador— nos recuerda que Ayala, sin embargo de sus elevadas preocupaciones morales y su devoción, «amó mucho a las mujeres, más que a tan sabio cauallero como él se convenía»⁴. Por otra parte, Pero López perteneció a una familia de aficionados a la poesía, en la que fue normal coleccionar cancioneros y hacer versos: los escribieron, entre otros, su cuñado Pero González de Mendoza, y el hijo y el nieto de éste, el famoso Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (en su *Prohemio e carta al Condestable don Pedro de Portugal*, don Íñigo nos informa de que su abuela tuvo en casa un cancionero gallegoportugués, y que él lo leía en su mocedad)⁵. Todo ello en unos momentos —fines del siglo xiv y todo el xv— en que la nobleza castellana desarrollaría como nunca la afición a componer poesía sobre los temas más variados, los más triviales o los más delicados.

El *Rimado de palacio* está evidentemente integrado por elementos heterogéneos, como es lógico al haber sido compuesto durante un lapso de tiempo más o menos prolongado, a impulso de distintas motivaciones (para la crítica, tradicionalmente, desde la prisión de Óbidos posterior a 1385 hasta poco antes de la muerte; hoy se tiende a enfatizar

la importancia de la elaboración hecha en los años finales del Canciller) y haciendo uso de distintas formas métricas. Por mencionar sólo los principales de esos elementos heterogéneos: una confesión en la que explicita sus pecados, repasando sistemáticamente los Diez Mandamientos, los Siete Pecados Mortales, los Cinco Sentidos, las Obras Corporales y Espirituales de Misericordia (conforme a los manuales de confesión, muy difundidos en Europa desde el siglo xiii); el examen de los males del mundo (aquí es donde se inserta el fragmento más famoso del libro, los satíricos «fechos de palacio», sobre las tribulaciones de un cortesano empobrecido ante los corruptos porteros y contadores de un rey desatento, siempre demasiado ocupado para atender sus ruegos; estos «fechos» han sido precedidos de un examen de los males de la Iglesia, de los gobernantes y poderosos laicos, los judíos, los mercaderes y letrados, los caballeros, los oficiales de justicia, etcétera); una digresión sobre la paz; otra sobre los beneficios de la oración; un cancionero lírico de tema religioso (y principalmente, mariano), y en fin, una amplia adaptación del *Libro de Job* y las *Moralia in Job* de San Gregorio Magno, definitivamente repensados en versos propios⁶. G. Orduna ha querido ver en este libro una especie de testamento moral y religioso del Canciller, y en apoyo de su tesis detectó y subrayó la presencia en sus versos de algunas formulaciones características de una expresión de últimas voluntades.

Sería largo pormenorizar aquí las distintas hipótesis de los estudiosos sobre las fases de composición del *Rimado de palacio* y sobre su estructura de contenidos. Sí puede decirse que la tendencia hoy predominante tiende a leer el libro no como una mera sarta sino como *una* obra en que sus evidentes partes están bien ensambladas. La divisoria

más generalmente admitida es la que distinguiría una primera parte más multiforme y episódica, abierta a la narrativa, la sátira y a la expresión lírica, encabezada por los pasajes ahormados por el examen de conciencia para la confesión, de una segunda más doctrinal, consagrada a adaptar en verso el *Libro de Job* y los *Moralia* de San Gregorio. Una primera parte —en formulación apuntada por R. Lapesa, retomada y profundizada por J. Joset—⁷ referida a la experiencia mundana (individual e histórica-colectiva) y una segunda a la doctrina, destilada de la lectura y el trabajo intelectual, sentidos como gracia de Dios, deleite y consuelo frente a los sinsabores de la vida:

Tengo, señores míos, por gracia espeçial,
A Dios Nuestro Señor, que este trabajo tal
Me puso por solaz; ca yo non fallo qual

Otro viçio ['placer'] del mundo le sea tan equal
Que leer libros de santos castigos ['consejos, máximas'] e
doctrina
Muy honesta e buena, con poca disçiplina;
Nunca ser ocçioso en esta vida mesquina; (coplas 893-894)⁸.

Entre una y otra partes encontramos una serie de temas que las cohesionan: no sólo es que la primera parte también contenga referencias al libro de Job y al comentario de San Gregorio; es que en la segunda se vuelve sobre varios temas tratados en la primera parte, sobre todo en la que relaciona los males del mundo: «la teoría y la práctica del gobierno, las relaciones entre príncipes y súbditos, el ejercicio de la justicia y el poder» (M. García)⁹. Y siempre, la relación entre Dios y la justicia y entre los inescrutables designios divinos y las vicisitudes y padecimientos de sus criaturas.

La poesía parece haberle granjeado a Ayala en vida

un prestigio y admiración considerables (prestigio y admiración que rendían tributo a su saber, inteligencia y buen juicio, no meramente a su alta posición o a su edad). En el siglo xx ha sido sin duda la parte de su obra más ampliamente conocida y estudiada.

Carlos Mota Placencia

NOTAS

¹ Referencia de estas dos antiguas ediciones: *Rimado de Palacio*, en *Poetas castellanos anteriores al siglo XV. Colección hechas por Tomás Antonio Sánchez, continuada por D. Pedro José Pidal y considerablemente aumentada e ilustrada a vista de los códices y manuscritos antiguos por D. Florencio Janer*, Madrid, Rivadeneyra, 1864, pp. 425-476; *Poesías del Canciller Pero López de Ayala*, publicadas por A. Kuersteiner, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1920, 2 vols.

² Pero López de Ayala, *Libro rimado del Palacio*, ed. estudio y notas, J. Joset, Madrid, Alhambra, 1978, 2 vols.; Pero López de Ayala, «*Libro de poemas*» o «*Rimado de Palacio*», ed. crit., introd. y notas de M. García, Madrid, Gredos, 1978, 2 vols.; Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, ed. crit., introd. y notas de G. Orduna, Pisa, Giardini, 1981, 2 vols. De esta última deriva la siguiente edición de bolsillo: Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, ed. G. Orduna, Madrid, Castalia, 1987.

³ G. Orduna, «La redacción última del *Rimado de Palacio*» en *Aspetti e problemi delle letterature iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*, ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 273-285.

⁴ Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. R. B. Tate, Londres, Tamesis, 1966, p. 16.

⁵ Marqués de Santillana, «Prohemio e carta» en *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. R. Rohland de Langbehn; estudio preliminar de V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1997, p. 24.

⁶ Un estudio detallado de ese proceso en P. Cavallero, «La adaptación poética de los *Moralia in Job* de San Gregorio en el *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala», *Hispania sacra*, XXXVIII (1986), pp. 401-518.

⁷ R. Lapesa, «El Canciller Ayala», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed., G. Díaz-Plaja, Barcelona, Barna, 1949., 7 vols., I, 495-96; Pero López de Ayala, *Libro rimado del Palacio*, ed. estudio y notas, J. Joset, Madrid, Alhambra, 1978, 2 vols., I, pp. 23-4.

⁸ Las citas proceden de Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, ed. G. Orduna, Madrid, Castalia, 1987.

⁹ M. García, *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Madrid, Alhambra, 1983, p. 309.

Moralia in Job / Morales de Job. Libros XVIII-XXVI

San Gregorio Magno. Traducción de Pedro López de Ayala

Copia manuscrita de hacia 1425-1435

Tinta sobre papel; encuadernación en piel

415 x 285 x 60 mm. 164 hojas

Biblioteca Nacional de España. Madrid

Sig.: Vitr/17/6

Las traducciones de los *Moralia in Job* de San Gregorio Magno y del *Libro de Job*. De la traducción a la creación original: las *Flores de los «Morales sobre Job»*, el *Compendio*

La historia de Job constituyó para Pero López de Ayala, como cristiano y como escritor, un estímulo y un objeto de meditación que le acompañaría durante muchos años de su vida. Es notable la variedad de empeños literarios que le llevó a emprender y la perseverancia que en ellos puso: traducciones y obras originales, en prosa y verso. Además de un ejemplo conmovedor de historia de caída y redención, y de bello lenguaje poético (al servicio del fin tenido por más elevado, en tanto que primera obligación del cristiano: el amor a Dios sobre todas las cosas, en cualesquiera circunstancias), el relato de Job da pie a una reflexión profunda sobre los efectos del paso del tiempo, la mudabilidad del poder y la fortuna, los caminos de la justicia divina y la humildad y la paciencia ante la adversidad. Una adversidad de la que ni el más poderoso puede considerarse a salvo, y que el propio Pero López de Ayala, aunque afortunado y miembro de un linaje afortunado, conoció en distintas ocasiones, casi siempre como consecuencia de la guerra.

No se ha establecido con toda certeza cuál de estas

dos traducciones abordó don Pero en primer lugar. Aunque lo que podría parecer más lógico es que empezase por el libro bíblico y que luego se adentrara en el extenso comentario de San Gregorio Magno. F. Branciforti se inclinó más bien a pensar que don Pero habría empezado por los *Moralia*, y que afinó su oficio de traductor bíblico en las citas del libro sagrado que contiene la obra del Papa Gregorio¹. Sólo después habría abordado Ayala la delicada tarea de trasladar íntegramente la historia del patriarca (delicada no tanto por su dificultad técnica como por la reverencia y precaución que la Sagrada Escritura solía suscitar entre los traductores medievales: por considerarse palabra divina y por la creciente desconfianza de la Iglesia frente a las versiones a lenguas vulgares y las interpretaciones heréticas a que podían dar lugar). Por otra parte, la mayoría de los críticos han coincidido —con distintos argumentos, no siempre compatibles— en considerar que un trabajo de la magnitud de la traducción de los *Moralia in Job*, tan esencial para la obra de Ayala, parece hecho en un momento de especial vigor físico e intelectual, de crecimiento como autor, y que sería, por tanto, más bien temprano.

En cualquier caso, Pero López de Ayala se ocupó del *Libro de Job* propiamente dicho de dos maneras distintas.

morales des an gregorio .

Dicitur te quide amon qui la
 su gnaia eum
 Pueri q qui su seruicio
 feriste obia tuum
 Venia dno peliquos
 quatuor en este
 mudo
 Sea qm te p fenta
 este libro seprado .



In nomine domini Amen
 In hoc libro continetur
 moralium Gregorii
 in quibus dicitur
 de vita hominis
 et de rebus
 mundi
 Amen

Moralia in Job / Morales de Job. Libros XXVII-XXXVI

San Gregorio Magno. Traducción de Pedro López de Ayala
Copia manuscrita del siglo XV
Tinta sobre pergamino; encuadernación en piel sobre tabla
430 x 300 x 60 mm. 185 hojas
Biblioteca Nacional de España. Madrid
Sig.: Mss/10138

Por una parte, tradujo el libro en su integridad. Esta traducción sólo nos ha llegado en un códice: ocupa los últimos folios del manuscrito 10138 de la Biblioteca Nacional de Madrid, uno de los que testimonia el extenso texto de la traducción de los *Moralia in Job*.

La otra oportunidad se la proporcionó la traducción de los *Moralia in Job*, que cita la práctica totalidad de los versículos del libro bíblico (a más de otros pasajes de la Sagrada Escritura). Esta traducción ha llegado a nosotros en doce manuscritos, de los que en esta exposición se exhiben dos códices: en primer lugar, el rico y bellamente ilustrado ms. Vitr. 17/6 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y el más sencillo ms. 10138 de la misma Biblioteca, ambos del siglo xv, y el primero de los mencionados de hacia los años 1425-1435.

Michel García ha descartado que tal estado de cosas permita hablar de que Ayala hizo dos traducciones del *Libro de Job* —como sostuvo J. L. Coy²—: parece claro que el Canciller se propuso en una ocasión traducir el comentario gregoriano *per se* (incluyendo las citas que incorpora) y en otra, seguramente posterior, el libro bíblico, también *per se*. Por otra parte, cuando en el *Rimado de Palacio* Ayala adapta pasajes del *Libro de Job* se apoya fundamentalmente (aunque no sistemáticamente, ya que se permite modernizaciones léxicas o estilísticas siempre que lo estima pertinente) en la traducción integral, la que transmite el ms. 10138. Lo que invita a pensar que Ayala llegó a tener ése por su texto, en su lengua, del *Libro de Job*. Y que, por tanto, los versículos citados en la traducción de los *Moralia* eran para él otra cosa, que tenía su función en el contexto del comentario y ante todo ahí.

De la traducción a la obra original: Las *Flores de los «Morales sobre Job»*

Las *Flores de los «Morales sobre Job»* constituyen una colección de sentencias y exempla extraídas por Pero López de Ayala de los *Moralia in Job*. F. Branciforti, editor del texto³, se preguntó si Ayala tomó como punto de partida para su colección el original latino de la obra o su propia traducción. El examen de ciertas llamativas divergencias parecen apuntar hacia lo primero, pues Ayala obra con menos apego literal al texto latino de los *Moralia* en los fragmentos que utiliza para las *Flores* que en su traducción de la obra

completa. Sin duda (y sería un caso comparable al visto respecto a la traducción del *Libro de Job* y la traducción de las citas que de él se hacen en los *Moralia*) porque, como afirma M. García, «no es lo mismo traducir que entresacar sentencias o *exempla* de un texto»⁴. Máxime cuando, como sucede aquí, el planteamiento del canciller habría sido aquí especialmente *creativo* y didáctico, con el propósito de facilitar al ignoto lector (y en primer lugar, parece, de facilitarse) la asimilación o la memorización de dichos y doctrinas contenidos en los *Moralia*.

Esta obra es, en todo caso, una de las menos conocidas del autor, y especialmente escasa su tradición manuscrita: sólo se conserva de ella un manuscrito, el b-II-7 de la Biblioteca de El Escorial, presente en esta exposición. Pero este manuscrito, copiado entre 1471 y 1478, informa también de que fue leída y apreciada muchos años después de la muerte del Canciller.

Además de las *Flores*, en el entorno del Canciller se produjo un *Compendio de los treinta y cinco libros de los morales* que ha transmitido el ms. 12720 de la Biblioteca Nacional de Madrid y que vendría a ser un nuevo destilado de los *Moralia in Job*, más elemental. Sería no tanto un resumen como un sucedáneo del texto, construido a base de citas literales del mismo pero cuidadosamente desprovisto de los pasajes complejos: una especie de *digest* para —tal vez— el círculo familiar del propio Ayala o los miembros menos educados de una comunidad religiosa estrechamente relacionada con él como, por ejemplo, las monjas de Quejana⁵.

Carlos Mota Placencia

NOTAS

¹ Pero López de Ayala, *El libro de Job*, ed. F. Branciforti, Messina y Florencia, D'Anna, 1962.

² M. García, *Obra y personalidad...*, pp. 245-247 discute la tesis de Coy básicamente expuesta en su tesis doctoral, inédita, *Los antecedentes redaccionales del «Rimado de Palacio»*, Rutgers University, 1975.

³ Pero López de Ayala, *Las flores de los Morales de Job*, ed. F. Branciforti, Florencia, Le Monnier, 1963.

⁴ M. García, *Obra y personalidad...*, p. 226.

⁵ Sobre este *Compendio...*, véase M. García, *Obra y personalidad...*, pp. 244-245. La hipótesis sobre el círculo familiar o comunitario como posible destinatario de la obra la plantea el Prof. García en comunicación personal.

Job xxxvi

el xxxvi libro de los morales de san Gregorio papa sobre el libro de job

Quanto este es el primer libro de esta obra y trata de las cosas que mas se erren en lo que se llama

hiero y menos obscuro. **P**lase en este libro adelante para mostrar una mente y non con tan gran trabajo como fassa a. **E**l mundo es una gran mar y ventos la miera y alzando las velas de la mar en que non son los vientos ni traydos ni leuados con aq̄l apelunamiento de las grandes y gruesas ondas como de pluro. en yo abn̄ a capuyamiento del dinero bueno y mo. **E**l mundo a ya el viento de la mar ahyosura ayo en yo la fucia del mar q̄ fassa manso fassa el puerto de la miera nos enyera. **E**l a sy despues q̄ mo se no dios mo f̄ al su fiel seruo job qm̄ fuerre q̄ malo y engrandyo sea aq̄l leuata su enenyro en q̄mo le desubre las fieras del sual mente. **O**tra el bien almirado job aydo se responde diciendo. **D**e q̄ todas las cosas pueden y munit prouimento non es estuñido ay contra las grandes fieras. **C**ontra las grandes fier

as de no se no dice job a el. **D**e q̄ todas las cosas pueden. **E**l mundo los obscuros prouimentos del dice job adios. **E**l mundo prouimento non se enabre ay. **E**l mundo almes no leuatan de nueetra job diciendo. **Q**uen es este q̄ enabre el ansejo. **I**magina. **E**l mundo mente leuata su aencia enabre el ansejo. a abn̄ q̄ amra las mas enfermedades y flaqueas se enabre con muchos en granos en yo am yspiracion suia del mo de fudo. es desobierro. **E**l mundo enabre el ansejo. a manie m̄ el temptado este estuñido. en yo aluro de fudo. estuñido non se puede el temptado. **Q**ues oyda la f̄ a la mañia del diablo q̄ el poderio del mo q̄ ad el q̄ qm̄ poderio lo sepe. a ay a anos q̄ gran misericordia nos de fende. **O**rganos te. **O** bien almirado job q̄ nos dnyas lo q̄ tu eneneydos de yo mismo y non nos lo enabras ni punto. **E**l mundo se adelante. **S**ible job. **E**l mundo ende sible non sible mere y cosas q̄ fuerre de mania sible y p̄ la la m̄ sencia. **E**l mundo de la sible humana q̄mo de q̄ ay en yo de alura. en yo ayda ala sible humana non es sible humana. **E**l mundo todas las cosas humanas q̄ son justas y fermositas en yo aypradas ala justas y ala fermosura de dios qm̄ son justas nm̄ fermositas. ni ay del todo ninguna cosa non son. **E**l mundo puede este bien almirado bison job a q̄ las cosas q̄ dno touera q̄ las dnyera sible mente sible palabras de la sible humana non ouere oydo en ay ayprado on lo q̄ ay es q̄o sible. **E**l mundo sible mente aya sible a los omes en yo ayprado las se tenyas de dios. mas sible mente se ayprado non se sible. **E**l mundo ay tal abrah̄ am q̄mo sible aya on no se no dno. sible al se no. ay ayprado q̄o sea p̄ lo y ayprado. **E**l mundo ayprado

o sible job a mo sible.

o sible ayprado de la sible humana non es sible humana.

o sible

Job xxxvi
xliv

[Las] Flores de los Morales de Job

Pedro López de Ayala

Copia manuscrita de 1471-1478

Tinta sobre papel

305 x 223 x 33 mm

Patrimonio Nacional

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de

El Escorial

Sig.: b.II.7

E

**En aqui comienca las flores
de los moniles de Job. prologo.**

Este libro es llama
do flores de los
morales sobre
Job q son dichos
de muchos bue
nos enyexplos y de buenas
doctrinas y de buenas Re
glas para bie truz espual
mente y moral y onesta
mente. **E** por esb son di
chos flores por q asy co
mo las flores en el arbol
parecen bie y face el ar
bol mas fermoso. y son de
muestra al fruto q lle
uara el arbol. ca de las nas
ca el fruto. **E** bie asy como
estos dichos en este libro
contemdo son en sy muy
fermosos y fructuosos fa
cen al ombre q es dicho en
la estructura arbol muy co
puesto y fermoso y fru
tuoso en buenas obras
alante Dios y alante
los ombres y dan cul oloz
de buena fama y fructo
dulce y muy sabroso y pro
uechosos de obras meritorias

faciendo lo q en este libro
se dice. **E** fueron estos
dichos apurada mente co
guidos del gran arbol de
virtudes q es el volume
y libro de los moniles q
fueo sinte gregorio sobre
Job. **E** sacados de latin en
romana por mano del no
ble y curado señor. pru
dente y discreto varon do
pro lope de ayala chan
allex mayor del Rey de casti
lla y vno de los de su alto
consejo y conomsta. por q
lo el quisso ser no lestibie
de salario por ello. **E** adu
por las sus excellencias y
virtudes fue estogido por
vno de los de consejo del
Rey de francia cerca del q
fue siempre muy aapro
E pare bie mientes
con atencion los q ciste
libro leyeren. sy quisieren
sabr quien fue el prime
ro estriano del libro de
Job y sepam syn otra dub
dancia segunt q dice y
prucua sinte gregorio en
el prologo de este dicho libro

[Faint handwritten notes in the right margin]

S
*que es este y se
el libro de Job q fue
el mismo Job*

Ab urbe condita / Primera década

Tito Livio. Traducción de Pedro López de Ayala

Copia manuscrita de 1433

Tinta sobre pergamino; encuadernación en piel estezada sobre tabla

415 x 300 x 114 mm. 288 hojas

Biblioteca Nacional de España. Madrid

Sig.: Mss/12732

Traducciones de atribución segura: el *De casibus de Boccaccio (Caídas de príncipes)*; las *Décadas de Tito Livio*.

Pero López de Ayala emprendió la traducción de la obra de Giovanni Boccaccio *De casibus virorum illustrium* ('De las caídas de varones ilustres') en el curso de una larga estancia en Lisboa en misión diplomática que le obligó a permanecer entre mayo y diciembre de 1393 en la corte portuguesa. El *De casibus* destaca entre las traducciones atribuidas a Ayala por ser obra de composición relativamente reciente cuando se interesó por ella, pues Boccaccio le había dado los últimos toques en 1373 ó 1374, esto es, al final de su vida (falleció en 1375), aunque habría empezado a escribirla bastantes años antes (las otras traducciones de Ayala son de textos de venerable antigüedad, como se verá). Poco tiene de sorprendente que atrajese la curiosidad de Pero López: el *De casibus* presenta una sucesión de ilustraciones de la veleidad de la fortuna y de lo engañoso de los bienes de este mundo, casos acaecidos a lo largo de toda la historia, desde Adán hasta, prácticamente, la contemporaneidad del escritor florentino. Era, pues, una obra con una vertiente historiográfica y otra filosófica y moral¹.

Ayala debió de trabajar intensamente en esta traducción, pero lo cierto es que no parece que llegara a terminarla: habría traducido sólo ocho de los diez libros de que consta el libro y debió de hacerlo únicamente durante su estancia en Portugal, aprovechando muy bien los ratos de ocio que le dejaría su actividad como negociador de una tregua de quince años entre

Castilla y Portugal. Todo apunta a que Ayala dejó en Lisboa el manuscrito en que iba consignando el texto de la traducción, y que allí debió quedarse hasta que en 1422 Juan Alonso de Zamora lo descubrió y pidió a Alonso García (Alonso de Cartagena) que le ayudase a traducir lo que faltaba (circunstancias que Michel García ha deducido del prólogo que Juan Alonso de Zamora puso a esa traducción)². Esto no excluye la posibilidad de que Ayala volviese de Portugal a fines de 1393 o principios de 1394 con otro manuscrito, y aún que completase la traducción, pero los códices subsistentes derivan en última instancia del que Juan Alonso de Zamora manifiesta haber hallado incompleto. La traducción de Pero López de Ayala, quizás en compañía de Alonso de Cartagena (E. Naylor, estudioso de esta obra, ha mostrado serias dudas respecto a la efectiva existencia de dos traductores distintos, y apunta que tal vez se sirviera Ayala de un secretario para hacerla)³ tuvo una recepción considerable en los siglos xv y xvi: son testigos de ello diez manuscritos, más una impresión de 1495; la obra también fue dada a las prensas, más de una vez, en el siglo xvi. En esta exposición se presenta para ilustrar la transmisión de esta obra dos manuscritos: uno del siglo xv, el ms. 7799 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y otro del siglo xvi (ms. 955 de la misma Biblioteca Nacional), copia de una edición estampada en Alcalá de Henares en la imprenta de Juan de Brocar en 1552.

El señor de Ayala acometió su traducción de tres de las *Décadas* de Tito Livio (*Ab urbe condita*) a partir de la versión francesa de Pierre Bersuire (h. 1290-

Aqui comienza el Segundo libro de la Primera Decada de Titus Livius

Capitulo ymo de la gente que a buer en Roma por que fue en el Rey romulo
E como ota vez echado a valer por romulo por que aboveso an al q llamaua romulo.

De adelaure amecum
dunchar de los fornos del
finna i lize pueblo de Ro
ma. **A**si de las obras q
fuso demos dicho q fue
ron fornos assi del q de
guem como en q de pas
de laure los qn
des pdenos i senorios de las leyes mas pde
nosas a los ois. **E** de uedes salir al pueblo
Romano al exgullo i la solerija del Rey que
agora ystru mero aya Regnado q romulo el
solerije ha sido la causa q la libertad nueva
mente ganada les fuisse mas agadesible.
Co por vdar los ymoes Regnado por tal ma
nou q ellos ydia si no brados como los andi
tores i fundadores de la q bdat de Rom i en las
yrias de la q bdat. Las q les ellos fixeron
i ayudaro a fin de dar moradas i abitacons
ala muchedumbre del pueblo q por ellos a
via sido a aystruada por las gentes estru
nas por ellos aystruadas. Las q les ellos
mixion por q moza sen en Rom. **C**omo ha dub
di yngra q katus q nure gano de glia qn
to el echo el solerije Rey romulo de Roma
q no lo fizo por mal exemplo de abdiqia mas

por auer librar mucho de su. falo el ouf
ese fecho semelante de su en q de los Reyes
q antes aya Regnado i si el los oujen echado
de su Regno. **Q**ue por fides los q fueren por a
meqdo eul qn pssido si aqlla opuna de iusto
res abuanda q qere de q Romulo i Rom q au
duciou por los mores como pastores. **E** aq
pueblo de gentes estruadas fugitias de su tra
q sobre la qnda i defendiendos del tiple no q
buanda, es a salir de la silla q fiso Romulo
al qn en ota qn librar i fua qdas o alo me
nos ydous de sus malefios despues q ellos
fuesen deshaids del estimo de su Rey ouje
un serdas amecadas a denadar i tribular
por las neptades de los sacrafios de los ofios
de los tribunos. **E** si en algua ot q bdat los
oujen estru i adender a los padres
luego q las abamens de las mugeres i de los fi
ios i el amor de la m la q ltraua mucho por
luciga aystru bre oujen sus fieros ayraons
en vno aytrados q ero por tres q las ayas q
an agora estan fuisas i micias oujen por
serdo dissipadas i destruidas por disar dias
las q les fueren atal yudo i anal estado como
agora estan. **A**fin q ellos puedan por sus cos
rubres i a diqons yrtar i sostener el fru
do de la libertad. **N**on ayredes en yngra
maia q aya estado en este pueblo librar
engendrada por q fuisse en yngra ay me
grada mas sola mete por esto. **E** el ofio
de los ayntales ha estado anel i no dunnble
Co por acerto los derechos i noblesas Ro
les oujen i mueren los ayntales pmos sal
no sola mete al vno de los may todo so
lo las ensonas fules las q les llamaua
fules. **L**a q l ayfa ha estado enredondada ay
q los ayntales los mueren semelante
al pueblo q su ydario ouje serdo doblado.

De casibus virorum illustrium / Caída de príncipes

Giovanni Boccacci. Traducción de Pedro López de Ayala y Alonso de Cartagena.

Copia manuscrita del siglo XV

Tinta sobre papel; encuadernación en pergamino

280 x 205 x 60 mm

262 hojas. Biblioteca Nacional de España. Madrid

Sig.: Mss/7799

1362). Este sabio monje benedictino, traductor y autor en latín, frecuentó la corte papal de Aviñón, y allí conoció al poeta y humanista Francesco Petrarca, de quien se hizo amigo. Bersuire conoció la labor de recuperación, estudio y enmienda del texto de los *Ab urbe condita* por Petrarca, quizá la más importante tarea filológica llevada a cabo el italiano y, por tanto, de la primera época del humanismo⁴. La obra original de Tito Livio (compuesta a lo largo de cuatro decenios entre fines del siglo I a. C. y los primeros años del I d. C.) no tenía parangón, por su extensión y minuciosidad, para el conocimiento de la historia de Roma. Así había sido enjuiciada ya en la Antigüedad y, una vez recuperada, suscitó gran interés en la Europa medieval y renacentista como suma de historia militar y política y ejemplos de caballería: hacia 1350, el rey Juan II de Francia encargó a Bersuire la mencionada traducción francesa. Pero Ayala se sirvió también de un original latino del texto de Livio. No únicamente como instrumento de control: C. Wittlin ha mostrado que Ayala tradujo del latín un pasaje que Bersuire omitió conscientemente de su versión francesa⁵.

La difusión de esta monumental traducción ayalina fue notable en el siglo XV a juzgar por los diecinueve manuscritos (quizá veinte, pues de uno se ignora su actual paradero) que han sobrevivido. Ha tenido en el hispanista C. Wittlin un esforzado editor. Junto con la traducción del *De casibus*, es prueba fehaciente del interés de Ayala por las novedades bibliográficas de su tiempo, puestas en circulación, como obras originales o como rescates filológicos e históricos, por espíritus pioneros del humanismo estrechamente

relacionados con la corte papal de Aviñón (así Petrarca y Boccaccio). La corte en la que vivió y murió el cardenal Gómez Barroso (en 1348) y que frecuentó como embajador Pero López de Ayala⁶. En la presente exposición se exhibe uno de los códices más representativos de la tradición textual de esta obra: el ms. 12732 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Carlos Mota Placencia

NOTAS

¹ Para una edición de este texto: *Caída de príncipes*, ed. I. Scoma, Messina, La Grafica Editoriale, 1993.

² M. García, *Obra y personalidad...*, pp. 212-214.

³ Sobre el asunto, véase E. W. Naylor, «Pero López de Ayala's translation of Boccaccio's *De casibus*», en *Hispanic Studies in Honor of Alan Deyermond. A North American Tribute*, Madison Wisconsin, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 205-216. Del mismo autor, «Sobre la traducción del *De casibus virorum illustrium* de Pero López de Ayala», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet, J. L. Sirera), Valencia, Universitat de València- Departament de Filologia Espanyola, 1992, pp. 141-156; «Pero López de Ayala: Protohumanist?», *Livius*, 6 (1994), pp. 121-128.

⁴ La transcendencia de esa labor en la trayectoria de Petrarca y en la historia del humanismo la ha estudiado G. Billanovich, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'umanesimo: Vol. I, Tradizione e fortuna di Livio tra medioevo e umanesimo; Vol. II. Il Livio del Petrarca e del Valla: British Library, Harleian 2493 riprodotto integralmente*, Padua, Antenore, 1981.

⁵ Pero López de Ayala, *Las Décadas de Tito Livio, ed. crítica de los libros I a III, con introducción y notas por C. J. Wittlin*, Barcelona, Puvill, 1982, 2 vols., I, p. 95.

⁶ Todo lo cual, desde luego, no convierte al Canciller en humanista, como puso en claro R. B. Tate, «López de Ayala, humanist historian?» *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 157-174, traducido al español en su libro *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 33-54.



epistola
del auctor
de dicatione

H

asta el dia
de oy senor
mo muy
amado fue
cesa de m
pu esto gra
ocio. Al q
de ve por pu



su r estreuz los grandes
r muy peligrosos acasos
motos que ouieron en el
te mundo mudios r gra
des r famosos omes no
cuidando de me remembra
dello. ni por lo poner por es
cripto. A la razon prin

De casibus virorum illustrium / Caída de príncipes

Giovanni Boccaccio. Traducción de Pedro López de Ayala y Alonso de Cartagena

Copia manuscrita del siglo XVII.

Tinta sobre papel; encuadernación en pergamino

300 x 215 x 25 mm. 199 hojas

Biblioteca Nacional de España. Madrid

Sig.: Mss/955

LIBRO PRIMERO DEL FALSO

MOSSO VARON YOAN BOCA SIO DE SER

caldo. Florentino de los casos y caidas y caesimientos muy contra-
trios que en este mundo houieron muchos nobles y grandes

Príncipes y señores Reys y Enperadores. y sigesse

EL Prohemio y comiesso del.

CAP. PRIMERO



UCHAS VE

zes y por muy
luego tiempo
fue mi estudio
y mi trabajo:
por hazer algu-
nas obras y escr-
uirlas. Por que

fuesen abien y seruicio ya prouecho de la
Republica. y pensando en estas cosas tales: co-
mo que me uenia al encuentro de la mi Do-
luntad algunos hechos desordenados, que
algunos Príncipes y grandes señores ego-
uernadores hizieron sueltamente sin or-
denanças en las tierras y señorios que les
fueron encomendadas. Sigiendo sus vo-
luntades y haziendo crueldades y des-
pendiendo su tiempo muy osioso en auari-
cias y en aborresimientos de los suyos: en
muertes crueldades y desordenadas, y hazien-
do fuerças a rebatada miente sin cõscio-
y muchas otras cosas desordenadas que
Serian luengas de contar y escreuir. y qdo
yo todas estas cosas pense. Di y entendí q

ningun freno ni castigo en ello no se puso
y que la Republica de todo punto se gasta-
ua y ensuziaua de muchas cosas desome-
tas y las santas leyes de la Justicia eran
desatadas y menospreciadas y cõ muy gra-
uissima maldad: y lo q peor era y co-
sa q se no puede callar. que por los exẽplos
de los tales malos gouernadores muchos o-
tros tomaua suelta para ser pãrre co gran
daño y perdida de la Republica. por ende
yo muy humilde seruidor tome esfuerço
de publicar estos hechos. Por que de nãde
sigiese castigo y algũ prouecho y cõ muy
gran queixa puse la mano en la pedola-
pa lo escreuir. y como quier q yo sea peque-
ño y menor de los del mundo. empero
que cosa puede ser mas Santa ni mas le-
al que poner honbre todas sus fuerças si
pudiere alcansar a ser enmendada por
alguna soltura de la vida desordenada
y los q hierran puedan ser traídos a mejor
carrera. y los sonolientos y adormidos. En-
hierrros y en pecados puedan ser en men-
dados y tornados uirtuosos y no me es-
panto

De summo bono / Del soberano bien

San Isidoro de Sevilla. Traducción de Pedro López de Ayala

Copia manuscrita de 1475

Tinta sobre papel; encuadernación en holandesa

275 x 250 x 30 mm. 118 hojas

Biblioteca Nacional de España. Madrid

Sig.: Mss/405

Las traducciones de atribución incierta: la *Estoria de Troya*, el *De consolacione Philosophiae* de Boecio, el *De summo bono* de San Isidoro de Sevilla

Las dos relaciones más tempranas de las obras de Pero López de Ayala, la incluida en la semblanza que Fernán Pérez de Guzmán dedicó al Canciller y la que trae la continuación anónima del *Árbol de la casa de Ayala*, coinciden en atribuir al señor de Álava la traducción de un libro titulado *Crónica troyana* o *Historia troyana*. Sin embargo, no existe testimonio manuscrito de esa traducción.

La historia de Troya se leyó en la Edad Media menos como invención literaria que como historia verdadera, llena de enseñanzas morales y caballerescas y precedente necesario de la de Roma. En ese sentido, nada tendría de extraño que Pero López de Ayala se hubiera acercado a ella con interés de cronista, antes o en el momento en que abordó la traducción de las *Décadas* de Tito Livio, máximo exponente de la historiografía romana. En tal caso, la fuente que más probablemente pudo servirle de base para su hipotética traducción troyana, a juzgar por la gran difusión que alcanzó en la Europa anterior al siglo xv, es la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, compuesta en 1287 a partir de un relato francés, el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure.

El *De consolacione Philosophiae* de Boecio (compuesto hacia 524) fue una de las obras literarias de contenido filosófico y moral más leídas y traducidas a lo largo de la Edad Media. De hecho, se conservan varias versiones castellanas, y una de ellas en un códice copiado para el Marqués de Santillana (antes, por tanto, de 1458, fecha de la muerte de Íñigo López de Mendoza): el ms. 10220 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Atendiendo a la cronología, esta traducción —que se presenta como anónima— pudo ser obra de Pero López de Ayala. El aparente destinatario de la misma fue, además, un personaje fallecido en 1428 (el Condestable de Castilla Ruy López Dávalos, que sirvió a Enrique III), y ello permite aproximarla aún más a la época del canciller, quizá a sus últimos años. Nada nos certifica, sin embargo, que Ayala la llevara a cabo, y varios elementos contribuyen a ponerlo en duda: Franco Meregalli señaló el estilo de la carta dedica-

toria, dirigida a Ruy López Dávalos, que resulta más latinizante que el acostumbrado por Ayala en ocasiones similares¹. Y Michel García ha resaltado lo llamativo de un tono de humildad que el Canciller no empleó ni «cuando se dirige al mismo rey»², un tono que lleva al autor a insistir en una pretendida falta de preparación por su parte que no se compadece con la veteranía acumulada por Ayala en la época en que pudo emprender este trabajo y con su acreditado dominio del latín. Pese a estas reservas, no cabe descartar por completo que Pero López de Ayala tradujese este clásico de la filosofía moral, tan próximo a sus preocupaciones y temas predilectos: el original es un libro compuesto por pasajes en verso y prosa en que el personaje de Boecio es guiado y confortado por Filosofía a lo largo de una amplia reflexión sobre la naturaleza del mal, sobre la veleidat de la fortuna, sobre la felicidad y sobre la predestinación y el libre albedrío. En sus páginas, escritas en prisión, ocupa un lugar central el tema del sufrimiento del justo, lo que sin duda lo aproxima al *Libro de Job*.

Algo similar sucede con la atribuida traducción del *De summo bono* de San Isidoro de Sevilla: es también obra perfectamente encuadrable en el ámbito de los intereses de Pero López de Ayala. La traducción castellana, generalmente conocida como *Del soberano bien*, ha llegado a nosotros en cinco manuscritos del siglo xv. Michel García ha llamado la atención sobre el hecho de que una de estas copias (el ms. 405 de la Biblioteca Nacional de Madrid, acabado de copiar el 3 de marzo de 1475 «en la villa de Tavira de Durango en las casas de Martín Ybáñez de Salzedo» por un amanuense llamado «Pedro de Velaotegui») «fue realizada en una región muy influenciada por la familia del Canciller»³. Este manuscrito, de factura bastante modesta, se puede ver en la presente exposición. Naturalmente, García no pretende que esto pruebe la atribución a Ayala, pero contribuye a dificultar su descarte, y lo cierto es que con posterioridad, P. Cavallero, en su edición crítica de la obra, realiza comparaciones significativas con otros textos del Canciller⁴.

Carlos Mota Placencia

NOTAS

¹ F. Meregalli, *La vida política del Canciller Ayala*, Milán-Varese, Cisalpino, 1955, pp. 128-129.

² M. García, *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Madrid, Alhambra, 1983, p. 209.

³ M. García, *Obra y personalidad...*, p. 210, n. 6

⁴ *Del soberano bien. Romanceamiento medieval de las «Sententiae» de San Isidoro*. Ed., introd. y notas de P. A. Cavallero, Buenos Aires, Incipit, 1991, pp. LVIII-LXII.

C. xxij. de la puer-
cion del lambre

1. El ojo del omne es la entenaon de su obra
 y la entenaon es buena la obra de aglla
 entenaon mala buena es. y la ente-
 naon es mala avn que el fecho papista sea bueno
 malo es de la entenaon y pr uena el fecho sea
 bueno o sea malo. La buena entenaon es aquella
 que lo que el omne faz fa por dios. y la mala
 entenaon es quando lo que fa es por gnaças de su
 mundo o por vana gloria. los que fa con buenas ob-
 ras non las fa con buena entenaon esto es ellos
 mesmos se goyan donde cubaban sea alumbados
 e granse qual quier que buena obra seiere faga
 la buena entenaon. En facendo la por mala en-
 tenaon pierde la obra que fa e non qda con
 culpa. esto es los justos de los omes muchas veces
 por su buena entenaon en la faz de las gentes mas ala
 examinaon de aquel muy agudo e muy diligente
 juez de sabidre sea la mala entenaon que es traia es con
 dios en ellos. e por ende todo omne santo e guo
 de ayadriguena q por alguna en el bien o
 fa non aya alguna entenaon mala la qual lu-
 ego sea muy fecho en los ojos de dios.

C. xxij. de las fi-
das de la carne

2. En los grandes de la carne entra la llaga
 en la voluntad del omne. e au se es dicho
 por el profeta todos los parentescos de
 la tierra vna de aglon e por na cada vno su
 ylla en la entrada de las puertas de ihus a en
 quando por los sentidos de la carne fa con una
 yllas en el ayima. e por ende en aquellas pue-
 rras mesmas que jere de sea en aquellos mesmos
 sentidos ayima. e nos non pecamos por otra
 partyda saluo ayendo e oyendo oyendo e gna-
 ndo trayendo e por ende suele de sea en la
 muerte por las nys fymes e en otro lugar.

Testamento otorgado por Fernán Pérez de Ayala

Salinillas de Buradón, 12 de mayo de 1436. Traslado manuscrito en Miranda de Ebro, 29 de octubre de 1521

Tinta sobre papel

310 x 220 mm

Archivo del Monasterio de San Juan Bautista,

Quejana. Álava

Sig.: Apartado B, leg. 2, nº 7

Don Fernán Pérez de Ayala, hijo de don Pero López de Ayala, Canciller del Reino de Castilla, realizó uno de sus testamentos en 1436 en la villa de Salinillas de Buradón, donde residía por esas fechas con su mujer doña María Sarmiento. Como su padre, el Canciller Ayala y sus abuelos, don Fernán Pérez de Ayala y doña Elvira Álvarez de Ceballos, ordenó que le sepultaran en el convento dominico de San Juan Bautista de Quejana, mausoleo funerario del linaje. Además mandó que se construyera un altar en honor a San Miguel Arcángel, con su correspondiente capellanía y diversas ofrendas al «*altar de la dicha señora de Santa María del Cabello*».

Don Fernán Pérez de Ayala fue el único miembro del linaje de la Casa de Ayala alavesa que dejó dinero para la fundación de dos hospitales, uno en Vitoria y el otro en la villa de Salinillas de Buradón, localidad donde aún existe una casa hospitalaria. El hospital vitoriano fue denominado de la «Virgen del Cabello», en honor a la veneración que la familia tenía a la «Virgen del Cabello», depositada en el convento de San Juan Bautista de Quejana. En el siglo XVI dicho hospital cambió de nombre llamándose a partir de entonces «de Santiago», como uno de los dos hospitales de la actual ciudad de Vitoria. Al hospital vitoriano le dotó a su vez con 16.000 maravedís para la compra de una cruz de plata, que pesara 20 marcos «dorada e esmaltada» y con otros 10.000 maravedís «*para diez camas con sus colchas y almadraques para en que yagan los pobres*».

In el nombre de la Santa Trinidad Padre Hijo y Espu Santo. Yo el Rey de Castilla y de Leon
de parte de los señores de Castilla y de Leon. Yo el Rey de Aragon y de Sicilia. Yo el Rey de Navarra
Yo el Rey de Granada. Yo el Rey de Murcia. Yo el Rey de Valencia. Yo el Rey de Cerdeña.
Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña.
Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña.
Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña.
Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña. Yo el Rey de Cerdeña.

En el nombre de la Santa Trinidad Padre Hijo y Espu Santo: Sepan quibos
esta carta de testamento e proxima voluntad vieren como yo fernan perez
de ayala vno de los del consejo del Rey nro señor. estando en mi sala no
entendimiento tal qual Dios mio quiso dar e enformo del cuerpo el dia
muerte desseaudo preuenir que no fme vntestato como no ha cosa mas
cierta que la muerte ni cosa mas incierta que la hora de la muerte dovide
de fazer e hordenar mi testamento e proxima voluntad en la forma sigi
ente. primeramente encomiendo mi Alma como de mi cuerpo salliere
al muy alto criador que la Redimo por la su preciosa sangre e el cuerpo
mando ala tierra de q fue formado e mando q mi cuerpo sea sepultado en la
Iglesia de san iohan de que uxana en la sepultura q yo fizc fazer para mi la
qual esta ante la Red de las duernas debaxo el coro donde esta sendra santa
maria del cabello segun que lo yo fema hordenado e mando e desiendo
firme mente en qnto puedo rogando a mi muger e mis hijos e criados los que
bien me quieren q no bistan por mi marraça ni luto pucto ni fagan honra
ninguna mundana. salvo fazer dezre misas e fazer bien a pobres e heror
ca lo otro es vanidad e contra la santa escritura e perdono a qntos me e ka
ron e pido pdon a qntos yo erre e de mi tienen sana e pidoles por amor de
nro señor Dios que me quieran perdonar. e mando q por qnto yo fema se
chos e ordenados dos testamentos en vno con dona maria sarmy mi muger
El vno y primero en el monesterio de san iohan de q uxana doze dias del
mes de marzo del año que paso del nascimiento del nro saluador ihu xpo
de mill y quatrocientos e treynta e vn años por ante perolopez Rubia co
seruand del dicho señor Rey el qual es todo cumplido e pagado salvo
lo q aqui dira lo qual marido q luego sea pagado e lo otro por nos man
dado a vng sea pedido q no sea pagado por qnto yo tengo e xfirmo q es
pagado e lo que no es pagado es esto q se sigue. Primeramente a las mon
jas de que uxana para cumplim de los vaintemill mis queles mandam
por nro enterramiento tres mill mis. a perolopez de sofo y a su muger por
cumplimiento de los siete mill y quinientos que debo de aver quinientos mis

Real Provisión de Enrique IV

Enrique IV de Castilla manda secuestrar y embargar el oficio de García López de Ayala, Merino Mayor de Gipuzkoa, las rentas y derechos por la ayuda que daban a los Grandes que eran apoderados del Infante don Alfonso

Segovia, 15 de febrero de 1466

Tinta sobre papel

220 x 305 mm

Diputación Foral de Gipuzkoa

Archivo General de Gipuzkoa, Tolosa. Gipuzkoa

Sig.: AGG-GAO JD IM 1/1/1

A mediados del siglo XV la Corona de Castilla se vio envuelta en una conflictividad social y política exacerbada. La lucha política entre el monarca Enrique IV y su hermanastro el infante don Alfonso dividió el Reino en dos bandos contrapuestos. La nobleza repartió sus apoyos entre ambos contendientes, el rey legítimo, y el infante rebelde que anhelaba llegar al trono con procedimientos poco ortodoxos. García López de Ayala, señor de Ayala, de Salvatierra y de Ampudia, mariscal de Castilla, decidió sumarse a las fuerzas rebeldes. Sin duda, García López de Ayala, fue uno de los nobles castellanos que valoró positivamente el cambio político que auspiciaban entre otros el Almirante don Fadrique, don Juan Pacheco, el Marqués de Villena, los Condes de Plasencia y Benavente y los maestros de las órdenes militares de Calatrava y de Alcántara.

Los riesgos que podían derivarse del potencial fra-

caso de dicha rebelión eran, sin embargo, considerables. Pues bien, en este contexto político, en 1466 el monarca Enrique IV ordenó a los gobernantes de las villas y lugares de la Provincia de Gipuzkoa que no reconocieran al Merino Mayor de Guipúzcoa, don García López de Ayala y que en cada lugar designaran al efecto personas que realizaran dichos cometidos y percibieran las rentas que correspondían a su desempeño, como se aprecia en este interesante documento. El rey, ese mismo año, se dirigió a las Hermandades de la Provincia de Gipuzkoa para que echaran a García López de Ayala del castillo de Belagua (Oiartzun), que estaba bajo su control. Si el monarca castellano castigaba de este modo su insolencia y rebeldía, el infante don Alfonso le concedió diversos privilegios en Ampudia y en la Tierra de Ayala.

Ernesto García Fernández

[Faded handwritten text, likely a letter or document, with a large circular seal or stamp in the center.]

[Faded handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or date.]

[Faded handwritten text, likely a letter or document, with a large circular seal or stamp in the center.]

[Faded handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or date.]

Real Provisión de Enrique IV

Enrique IV de Castilla concede de por vida al Mariscal García López de Ayala, Merino Mayor de Gipuzkoa, los oficios de justicia y jurisdicción en Orduña y su tierra

1473

Tinta sobre papel; sello de placa

245 x 305 mm

España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (AHN)

Archivo de los Duques de Frías

Sig.: Frías, C.838, D.72

Enrique IV de Castilla, concede a don García López de Ayala, Mariscal de Castilla, señor de Ayala, Salvatierra y Ampudia, «*los ofiçios de justiçia e juridiçion çivil e criminal e alcaldas i alguaçiladgo de la çibdad de Orduña e su tierra*» (...) «*por los muchos e buenos i leales serviçios que vos me avedes fecho i fasedes de cada día e en alguna enmienda e remuneracion*». En verdad, han cambiado mucho las circunstancias en unos pocos años. En 1466 el rey castellano había enviado una provisión regia a los gobernantes locales de la Provincia de Gipuzkoa notificando el secuestro del cargo de Merino Mayor de Gipuzkoa detentado por don García López de Ayala y retirándole la gobernación del castillo de Belagua (Oiartzun), alegando que apoyaba a los partidarios del Infante Alfonso, su hermanastro, que se había sublevado para hacerse con el trono de Castilla. Apenas siete años más tarde le otorgaba el control sobre una de las poblaciones más importantes del País Vasco, la ciudad de Orduña. No obstante, me llama la atención que la carta de pergamino, siendo un documento original, esté incompleta, pues no se señala ni el lugar de emisión, ni el mes en que se produce.

Es conocido el interés que tuvo don García López de Ayala por dominar Orduña, localidad próxima a la Tierra de Ayala y a Urkabustaiz. Sin duda, la oportunidad se produjo a consecuencia de la división política que se vivió durante los últimos años del reinado de Enrique IV, pues la nobleza y otros sectores sociales repartieron sus apoyos entre la futura reina doña Isabel la Católica, hermana del rey y doña Juana «la Beltraneja», supuesta hija del monarca castellano. Ésta es la clave que permite comprender el cambio de actitud de Enrique IV, cuando previamente le había considerado uno de sus enemigos. Lo cierto es que don García López de Ayala, en la práctica, aunque no de derecho, se convirtió en un señor sin señorío sobre Orduña y sus aldeas durante unos cuantos años, hasta que en 1480, la fuerte oposición de los habitantes de la localidad, que contaron con el apoyo incondicional de las Hermandades de Bizkaia, lograron desembarazarse del poderío del linaje de la Casa de Ayala.

Ernesto García Fernández

[Dense handwritten text in a cursive script, likely a letter or document.]

[Handwritten signatures and names, including 'J. de ...' and '...']

74101, C. 157, D. 72



[Faint handwritten text at the bottom left of the page.]

Confirmación de Ordenanzas por Carlos V

Carlos V confirma las Ordenanzas de la Hermandad Provincial de Álava

18 de mayo de 1537

Tinta y pintura sobre pergamino; encuadernación en pergamino

355 x 260 mm

Archivo del Territorio Histórico de Álava (ATHA).

Vitoria-Gasteiz

Sig.: DH 1401/16

El emperador Carlos V confirmó en 1537 las Ordenanzas de las Hermandades alavesas incorporando el Cuaderno de Ordenanzas redactado el año 1463 en la localidad alavesa de Rivabellosa, al que se habían añadido algunos capítulos nuevos. Carlos V lo confirma tras la solicitud dirigida a la Corte por don Martín Martínez de Bermeo, Diputado General de la «*provincia de la çibdad de Bitoria y hermandades de Alaba y sus aderentes*» y otros dos procuradores de las Hermandades de Álava, don Ruy García de Zuazo y don Fernando de Ugarte. De esta forma don Carlos, que confirma las confirmaciones de dicho Cuaderno realizadas por los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel, en la ciudad de Zaragoza el 15 de enero de 1488, dio un espaldarazo político a una organización corporativa formada por procuradores de las distintas Hermandades alavesas, que con tanto ahínco habían apoyado en 1521 al monarca frente al temido y odiado Capitán general de las tropas comuneras en la zona, don Pedro López de Ayala, Conde de Salvatierra.

El Cuaderno de Ordenanzas otorgado por el rey Enrique IV de Castilla en 1463 fue la base del desa-

rrollo jurídico-institucional, hacendístico y militar de la Provincia de Álava, así como un instrumento socio-político bastante eficaz de contención de los grandes linajes nobiliarios con intereses señoriales en el territorio (Guevara, Velasco, Manrique, Duques del Infantado, Ayala, Lazcano, Rojas, Hurtado de Mendoza, Abendaño, Butrón y Múgica, etc.). Sin embargo, dicho Cuaderno de Ordenanzas se había concebido para un número de Hermandades reducido, entre las que se encontraron entonces las de Miranda de Ebro, Pancorbo, Losa, Villalba y Saja —poblaciones de Burgos y La Rioja—. Si estas últimas poblaciones citadas salieron finalmente de las Hermandades Alavesas, posteriormente se compensó ampliamente su pérdida con la incorporación a esta organización política de otras comarcas de la actual Provincia de Álava. Me refiero entre otras a los términos jurisdicciones que comprendían Llodio, Aramaio, Laguardia, Labraza, Labastida, Peñacerrada, Santa Cruz de Campezo, Antoñana, Lagrán o Berantevilla.

Ernesto García Fernández



ON CARLOS

Por la divina clemencia empera
dor de los Romanos augusto
yo de alemania. Doña isabla
su madre y el mismo con carlos
por la gracia de dios Reyes de cas
tilla de leon de aragon de las islas
de sicilia de hierusalen de navarra

de granada de toledo de valencia de galizia de mallorca
de cerdeña de cerdeña de cerdeña de cerdeña de cerdeña
de jaen de los algarbes de algezira de baltara de las ysl
las de canaria de las yndias yslas e tierra firme de el
mar oceano condes de barcelona señores de bizcaya
e de molina duques de ardenas e de neopatria conde
de kufellon e de cerdania marqueses de oritania de
goiano archiduques de abstria duques de borgonia
e de brauante condes de flandes e de tirol etc. Y
y ilustrissimo primo yo don phelipe nuestro muy caro
e mirado nieto e hijo y los vntantes duques pe
laxos condes marqueses Reyes omnes maestres de
las ordenes priores comendadores e subcomenda
dores e alcaides de los castillos e castros fuertes y
llanas y los de el nuestro consejo presidentes con
dores de las nuestras abdiencias alcaides y aljifaziles
de la nuestra casa e corte e banalleras y otros de los co
nsejos e aljifaziles gobernadores alcaides merinos
e otros jizes e justicias quales quier. ante de la provin
cia de la abadia de bitoria y de mandades de alaba y sus
adrentes. como de todas las otras abades villas y
lugares de las nuestras señores. Cada uno y
qualquier de vos en vros lugares e jurisdicciones. aqui
en esta nuestra carta fuere mandado o fuere llamado signa
do de el nuestro publico galua e gracia se pades q. dize
en martines de bermeo diputado general de la dicha
provincia de la abadia de bitoria y de mandades de
alaba y sus adrentes. y suynada de quito e fernando
de ysaute procuradores de la dicha provincia nos hizo
relacion por su peticion diciendo que los Reyes nuestros



Privilegio Real de Carlos V

Carlos V confirma varias veces la incorporación de la villa de Salvatierra de Álava a la corona de Castilla, liberándolo de la dependencia del señor de Ayala 17 de julio de 1522

Tinta y pintura sobre pergamino; encuadernación en pergamino

342 x 222 mm

Archivo Municipal de Salvatierra. Álava

Sig.: 616/1

El Archivo Municipal de Salvatierra-Agurain guarda un Privilegio Real, redactado el 17 de julio de 1522, de gran significación política para la historia de la villa y de la Provincia de Álava. Se trata de un cuaderno en pergamino que recoge traslados de seis provisiones o cédulas de la corte castellana relacionadas con la denominada «Guerra de las Comunidades» que enfrentó a los partidarios del emperador Carlos V y a los seguidores de la Junta Comunera de Tordesillas. Ésta pretendió implantar un nuevo orden político en la Corona de Castilla. Este cruento conflicto favoreció la incorporación de la villa medieval de Salvatierra a la Corona Real. El Conde de Salvatierra, Pedro López de Ayala, señor de la villa, se alineó con la Junta de Tordesillas. Por el contrario, el concejo de Salvatierra, que había intentado en vano escapar al señorío del linaje de la Casa de Ayala desde fines del siglo XV, aprovechó la rebeldía del Conde hacia Carlos V para conseguir una serie de privilegios tendentes a desembarazarse de su dependencia señorial. Uno de los traslados documentales, fechado el 11 de marzo de 1521 confirma la incorporación de la villa a *«nuestra corona y patrimonio real, cuyos vasallos antes herades, para que estéis e permanezcáis en la provincia donde estáis y al fuero della, y, allende de los privilegios y exenciones que tenéis, gozáis de los fueros e privilegios della perpetuamente»*. Este texto es muy escl-

recedor del contexto social y político en que se produjo la incorporación, pues de un lado ratifica la entrada de la villa en el patrimonio real y de otro la relaciona y vincula con las Hermandades de Álava. Los procuradores de la villa de Salvatierra apoyaron a su rey, pero al mismo tiempo, se preocuparon al máximo por legalizar y regular su nueva situación más allá de la coyuntura que la había permitido. Carlos V, en un escrito realizado en la ciudad de Worms, el 15 de mayo de 1521, a solicitud del concejo de *«Salvatierra de Álaba e lugares de su tierra»*, prometió *«por nuestra fee y palabra real que agora ni en tiempo alguno non vos tornaremos al dicho don Pedro de Ayala ni a sus subcesores nin vos enajenaremos nin daremos a él ni a otro grande ni caballero ni a otra persona alguna, antes vos terremos perpetuamente, como dicho es, en la dicha nuestra Corona Real para nos e para los otros reyes nuestros subcesores que después de nos viniere»*. Y así fue como los gobernantes de la villa de Salvatierra, fundación por otra parte de origen realengo, lograron emanciparse del señorío de los Parientes Mayores de la Casa de Ayala. Este interesante documento da testimonio, con precisión, de todo este proceso que se desarrolló entre el 17 de diciembre de 1520 y el 26 de agosto de 1521.

Ernesto García Fernández



ESTINSTITIS COR

DELEUCIA

NELNOLG
 RE:OELAS
 ANIATRI
 NIOA OEO
 ELIAE TEN
 AVHOA OOP
 OBE FHOESP
 IRTVSANTO

que son tres personas 2 un solo dios verdadero que
 buca reyna por siempre sin fin de la bien auentura
 da virgen gloriosa nuestra señora la sancta maria ma
 dre de nuestro señor ihu xpo verdadero dios 2 ver
 dero hombre. a quien nos tenemos por señora e
 por abogada en todos los nuestros fechos. a d
 2: a 2: seruido suyo 2 del bien auenturado apostol
 señor sancto iago luz y espejo de las españas patr
 a guiar de los reyes de castilla 2 de leon a de
 todos los otros sanctos 2 sanctas de la corte ce
 lestial. xpo que rrazonable 2 con temple cosa es
 a los reys 2 principes de la tierra. gracias y mercedes
 a los sus subditos 2 naturales espe. al miente a
 aquellos que bien 2 lealmente los sirven 2 aman
 su seruido 2 el rey que la rrazonable base a de ac
 tar 2 condezar en en ello tres cosas. la primera

LA QVE VSTIOS TR... SVC
 HE GIONIS CONTE... TVSEST
 ET LIBERTIS VAVSTIAVENT VIVO



San Juan Bautista de Quejana

Finales del siglo XV-principios del siglo XVI

Madera tallada, dorada y policromada

113 x 33 x 25 cm

Monasterio de San Juan Bautista, Quejana. Álava

Procedente del convento de Quejana. Esta imagen de San Juan completa el imaginario devoto del tardogótico en Álava. Cuando don Fernán Pérez de Ayala funda el monasterio bajo la advocación del Bautista, aunque se apropia de la titularidad del primitivo monasterio que Garcí Galíndez de Salcedo y su esposa doña Sancha fundaron en 1095, está marcando pautas por las que va a discurrir buena parte de la iconografía posterior, y de la que esta pieza es un buen exponente.

La escultura responde al encargo de una imaginería lignaria, destinada al titular del templo, práctica recurrente en los últimos siglos medievales. A buen seguro, la talla, ahora considerada obra de arte, al margen de un fundamento estético, fue concebida en su día como una verdadera *ymagen* de San Juan que, con vida propia, se erigía en auténtico nexo entre los devotos y la divinidad, pues esa función de intermediario es la que decide su existencia. La caracterización formal denota una torpeza ejecutiva más que notable, si bien se han querido mitigar esas deficiencias mediante la policromía. Cotejando fotografías antiguas se aprecian algunos cambios, especialmente de colorido, sin duda por haber sufrido alguna restauración. Su ejecución se puede atribuir a esa producción local llamada a repetir determinadas fórmulas, como demuestra incluso el tipo iconográfico del Bautista. Ignorando los avances del siglo XV repite una plantilla iconográfica anterior, con el disco con el Cordero y el sayal de eremita, con el pelo

de camello. Todo ello dificulta su datación. La historiografía la ha venido fechando en los últimos años del siglo XV, principios del XVI, buen ejemplo de esa producción popular.

Actualmente se custodia en la clausura del convento, Portilla sugería que acaso presidía la capilla mayor, ya que detrás del retablo actual habían aparecido unas pinturas similares a la decoración de la bóveda, que según ella acompañaban a la talla del titular que desde el ábside dirigía el presbiterio. La remodelación de la cabecera responde a la disposición testamentaria de doña María de Ayala, condesa de Valencia de Don Juan en 1494 para crear un ámbito monumental para su panteón. Sin dudar de ese emplazamiento, más difícil resulta incluirlo en el patronato de la Condesa. El registro iconográfico difiere del modelo que exhibe el San Juan de la clave central, la diferencia se explica, acaso, por ser obra de otros artesanos menos capaces y más retardatarios, o por que la imagen lignaria fuera anterior y se reaproveche, solución que resulta más probable. En este caso estaríamos ante una reutilización inducida por motivos devocionales. De todos modos aún ese doble destino entre la devoción pública al presidir el templo, y la privada que más adelante, cuando se sustituya por el retablo barroco, desempeña entre los usos devotos de las monjas.

Lucía Lahoz Gutiérrez



San Juan Bautista de Lermanda

Anónimo inglés

Hacia 1420-1460

Alabastro tallado y policromado

73 x 25 x 19 cm

Parroquia de San Sebastián, Lermanda. Álava

Museo Diocesano de Arte Sacro. Vitoria-Gasteiz

Inv.: MDAS/EASM 8

Inscripción: ECCE / AGNU(S) DE(i)

El alabastro inglés de San Juan de Lermanda, actualmente en el Museo Diocesano de Arte Sacro, es una de las múltiples piezas exportadas de fabricación inglesa, que, bien como piezas sueltas o integradas en relieves y retablos, se difundieron por Europa. La talla es de condición exenta pero concebida para una visión frontal. No sabemos si se completaba con otras figuras o relieves, pues no todo lo que fue se conserva. No obstante la estrecha afinidad con el San Juan Bautista de un retablo de Daroca insiste en esa dirección aunque dada la condición seriada pudiera ser una obra individual. La figura posee cierta elegancia en la configuración anatómica y porte, con una calidad más fina de lo habitual, a pesar de no faltar rasgos artesanales. Se presenta con los caracteres de asceta, el tipo de cara —generalizada en la estilística inglesa de estas obras— imprime y subraya esa condición del Precursor. Viste sayal corto de piel de camello, que conserva las garras y la cabeza del animal, al dictado de la iconografía vigente a partir del siglo XV. Los restos de policromía y las pequeñas impresiones de yeso, dispuestos sin ninguna uniformidad, delatan el modo de trabajar, sintomático de una manufactura artesanal que relega determinados detalles del acabado al policromador. De sus distintivos conserva el cordero místico, apoyado en un libro y en una filacterias se lee: «ECCE / pintada una cruz / AGNU (S) DE (-)». Figuras diminutas de animales se disponen a sus pies, recuerdo de su vida en el desierto.

El alabastro en la escultura inglesa se generaliza en las manifestaciones artesanales en el siglo XV, donde se trabajaba en serie para satisfacer una amplia demanda de objetos de lujo de bajo costo. Se incide cada vez más en una producción artesanal, caracterizada por la reiteración de modelos y

tipos iconográficos, cuyas pequeñas variantes afecta mínimamente a los adornos y a los vestidos. Dadas las fluidas relaciones comerciales inglesas con el continente pronto figuran en las transacciones de intercambio, lo que favorece su difusión por otros países europeos. A su vez el desarrollo de una piedad más intimista aumenta la demanda. Estamos ante objetos apreciados, exóticos y de fácil acceso por su precio. Incluso la literatura la define como una «producción estandarizada» que surge en consonancia con una ampliación social de la demanda artística.

Desconocemos los motivos de su llegada, pero las constantes relaciones del País Vasco con Inglaterra, su posición estratégica y la documentada presencia de comerciantes alaveses en la Isla lo favorecen. San Juan era uno de los santos más reiterados en la seriación alabastrina inglesa, preferencia que se hace extensiva al panorama artístico del siglo XV, buen reflejo de esas nuevas devociones. La caracterización formal del San Juan de Lermanda la ubica, siguiendo la clasificación de Stone, en el tercer grupo con una cronología que oscila entre 1420-1460, como el uso de la policromía —visible en los ojos, en el cabello, en la barba—, el empleo de casquetes de yeso, los ojos abultados y pintados y el tratamiento delicado de los pliegues así lo aconsejan. Encontramos una afinidad evidente con el alabastro de San Juan del retablo de Daroca, mas que una identidad de mano debía ser un afinidad más estilística y de época, en una producción seriada, aunque con cierta calidad. Pese a su carácter artesanal es una de las piezas más logradas de las conservadas en la Península, como las continuas referencias en la literatura especializada constata.

Lucía Lahoz Gutiérrez



San Juan Bautista, el precursor de Cristo, ocupa el primer lugar en la jerarquía de los santos. Su primado es reconocido por la liturgia. En las Letanías, es invocado inmediatamente después de los arcángeles, antes que San José. En el Confiteor precede a San Pedro y es glorificado como un superhombre por San Pedro Crisólogo. Todo ello justifica el especial predicamento de que gozó a lo largo de la Historia. En la Edad Media era invocado sobre todo en su doble vertiente de anunciador de la Buena Nueva y como mártir. No conozco en nuestro país ningún ciclo hagiográfico en alabastros ingleses, que debió de ser rico a juzgar por las escenas conservadas en Inglaterra —Predicación en el desierto, Reconversión del santo a Herodes Antipas y Herodías, Decapitación, Entierro de San Juan, Extinción de las cenizas después de la incineración—.

Dos modalidades existen del Santo aislado, y de ellas se conservan ejemplares en España. La primera consiste en la figura completa, ataviada con piel de camello, que evoca la predicación en el desierto. Es portador de su atributo habitual, el cordero. Sobre la túnica lleva un manto, plegado generalmente en forma de cerco por delante, disposición derivada de la iconografía del siglo XIV.

La segunda modalidad iconográfica es la del ejemplar presentado en la muestra. Se trata de la Cabeza del Precursor dentro de la fuente, la cual, aunque forma parte del ciclo hagiográfico, aparece frecuentemente aislada.

Los talleres de Nottingham fabricaban las denominadas *St. John's heads* (cabezas de San Juan) y de ello existe constancia documental como en *The Records of the Borough of Nottingham*, donde se recoge en octubre de 1491 que el alabasterman Nicholas Hill inició una acción legal contra Williams por el impago del importe de cinco cabezas, la especialidad de la fabricación de esta iconografía.

Cheetham ha establecido siete tipos en los que aparecen diversas variantes sobre el esquema general de la cabeza y su atributo, con mayor o menor cantidad de santos intercesores. El ejemplar del Museo Nacional de Artes Decorativas, corresponde al tipo sexto, en el que destacan la plasticidad y cuidada ejecución de las figuras. La figura del santo está flanqueada por las figuras de San Pedro y Santo Tomás Becket, mucho más frecuente que San Guillermo de York, que eventualmente lo sustituye. Tomás Becket se hizo acreedor de una gran veneración casi después de su martirio, devoción que se extendió al resto de Europa; de ello se hacen eco multitud de arquetas de Limoges.

En la parte inferior está acostado el Agnus Dei, en

tanto en el extremo superior se emplazan dos ángeles con el alma del Bautista, simbolizada por una pequeña cabeza que emerge de un sudario plegado. A veces el Agnus Dei se sustituye por la figura de Cristo, Varón de Dolores como en Calamocha (Teruel) actualmente en el Victoria and Albert Museum. Excepcionalmente, como en un espléndido ejemplar del Victoria and Albert Museum se acompaña de la inscripción identificativa en caracteres góticos: *caput s(an)c(t)i ihohannis (sic) batiste i(n) disco*. Se trata de la forma abreviada de la fórmula completa del gremio del Corpus Christi de York, para cuyo significado propone L. Stone la explicación, tal vez implícita en la cita de uno de los libros del mencionado gremio: «*Caput Johannis in disco: Signat corpus Christi: quo pascimir in Santo altari, et quod ecclesie gentium trifuatur in salutem ac remedium animarum*».

Las cabezas de San Juan Bautista fueron adoptadas como emblema por las cofradías de devoción, como la denominada del Corpus Christi. Los particulares las suspendían en su oratorio para conseguir auxilio a la hora de la muerte. De ahí los orificios de que están provistas a veces, como el ejemplar de Puntallana (La Palma).

El versículo «*Ecce Agnus Dei qui tollis peccata mundi*» es la imprecación eucarística, rezada en la misa, antes de la comunión.

La extraordinaria popularidad de que gozó dicha representación devino una enorme industrialización que generó ejemplares de escásimo mérito artístico. El precio era además muy económico, entre un chelín y chelín y medio. La modalidad en análisis tuvo mucho éxito, a juzgar por los ejemplares conservados, de los que contabiliza Cheetham los siguientes: Victoria and Albert Museum; Iglesia de Abinger, Surrey; Staatliche Museen; Preussischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie, Berlin-Dahlem; City Museum, Exeter; City Museum, Gloucester; The British Museum, Londres; Aberdeen Art Gallery, Gran Bretaña; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa; Musée des Antiquités, Rouen; Clongowes Wood College, County Kildare, Irlanda; Stonyhurst College, Lancashire; Ashmolean Museum, Oxford (fragmento con un ángel y el Agnus Dei); Colección Privada de Thomas Peries, Adderley; Colección Privada Reverendo W. K. Chafy-Chafy; Musée Granet, Aix en Provence, Francia; Maidstone Museum & Bently Art Gallery, Kent; Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas; University of Victoria, British Columbia, Canadá.

Ángela Franco Mata



Cabeza de San Juan Bautista. Anónimo inglés. Taller de Nottingham
Hacia 1450
Alabastro tallado
35 x 25 cm
Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid
Inv.: 3790

Tríptico de la Pasión de Cristo

Escuela de Turingia o Baja Sajonia

Hacia 1400

Temple y oro sobre tabla de roble

82,5 x 104,5 cm (total)

82,5 x 52,2 cm (tabla central)

82,5 x 25,7 cm (laterales)

Capilla funeraria, conjunto monumental

de Quejana. Álava

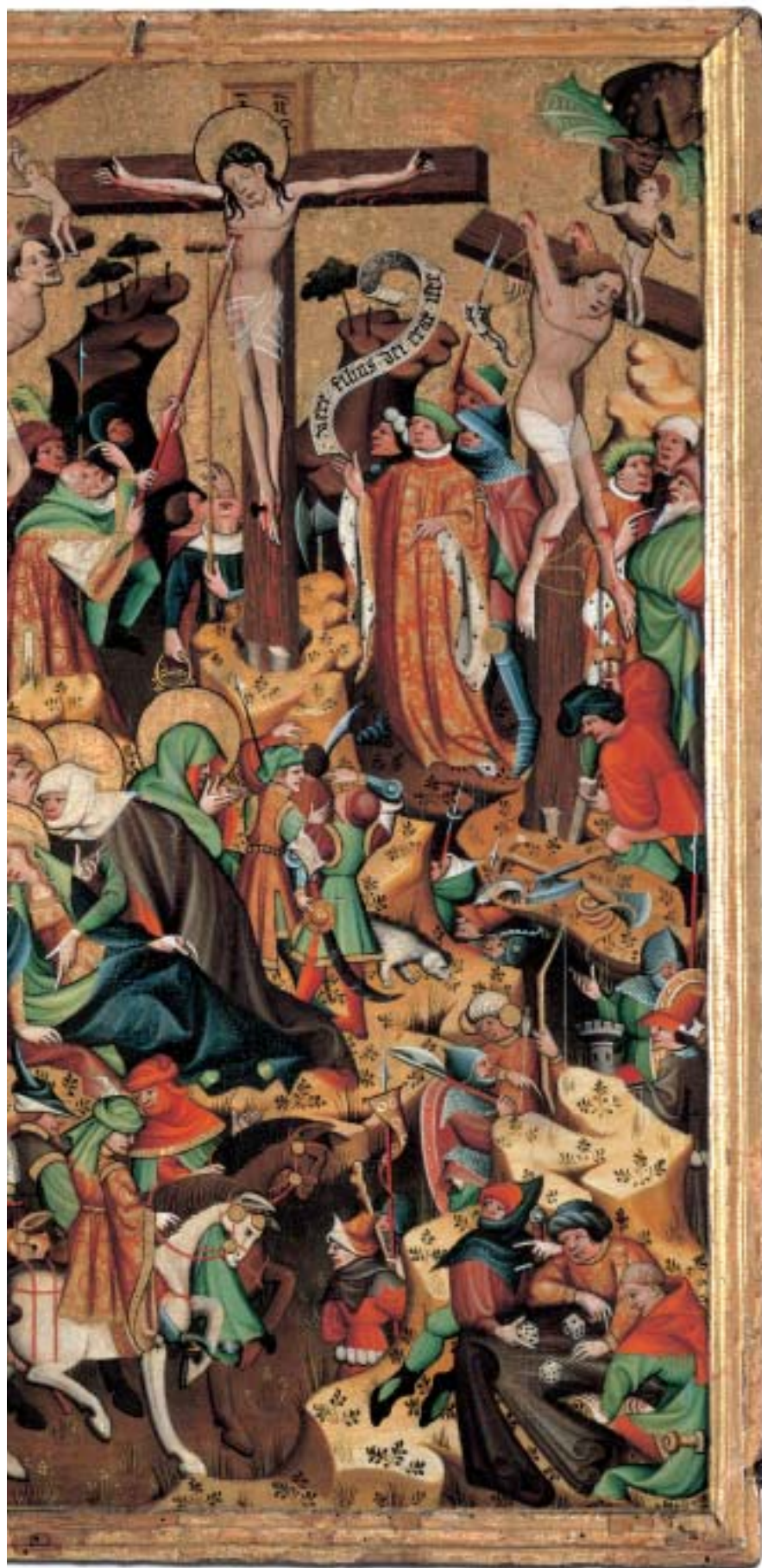
Colección privada. Madrid

Anteriores colecciones privadas:

Bilbao (hacia 1950) y Londres

Inscripción: Vere filius dei erat iste





Tríptico de estructura apaisada rectangular cuando está abierto; está formado por tres tablas, la central el doble de ancha que las alas laterales, con el fin de que al cerrarse, las alas coincidan con la tabla central. Se representa el tema de las siete Horas Canónicas de la Pasión, con la sustitución de la Piedad por la Anástasis o Bajada de Cristo al Limbo, que forma parte del ciclo. Se trata del ciclo completo, de las siete horas, correspondientes a las distintas horas del día, rezadas por el clero regular y secular, pero en la Edad Media y por muchos cristianos, particularmente por miembros de la realeza y de la nobleza. No en vano han proliferado los Libros de Horas, que recogen los oficios de cada día del año, con las correspondientes fiestas. El tríptico, que en origen se emplazaba en la capilla funeraria del canciller D. Pedro López de Ayala, parece haber sido una donación del rey de Francia, para formar parte del contexto funerario, extremo atestiguado en el siglo XIV en otros entornos funerarios, como la capilla de Santa Pau, de la iglesia de Santa Pau (Gerona), actualmente en colección privada en el Maresme, cerca de Barcelona. Fue ejecutado con finalidad funeraria, la de interceder por el eterno descanso del alma del Marqués por medio del rezo de las Horas y estuvo ubicado cerca de su sepulcro, en su capilla funeraria.

El retablo catalán, esculpido en piedra y datado en 1340, es de un solo cuerpo. Fue encargado por la viuda del Marqués Hugo de Santa Pau, hija del noble Pons Çaguardia, señor del vizcondado de Canet, al maestro Ramón, como indica la inscripción *Magister Raimundus me fecit*. Está formado por siete compartimientos en los que se insertan otros tantos relieves con escenas de la Pasión de Jesús, comenzando por el Prendimiento en el Huerto de los Olivos, protagonizado por el beso de Judas, siguiendo con los insultos de los jueces, Cristo con la cruz auestas, la Crucifixión, el Descendimiento de la Cruz y el Santo Entierro. Las inscripciones, algunas de ellas perdidas, proporcionan la clave de la interpretación exacta sobre el contenido y simbolismo de las escenas y la razón del orden de su sucesión. «Matines» [Maitines], «Prima», «Tertia» (ya desaparecidas), «Migdia», «Nona», «Vesperas» [Vísperas] y «Completa», que corresponden a las Horas canónicas que la tradición medieval quería adaptar al horario de la

Pasión, como se encuentra en los escritos de Guillermo Durand y más popularmente en los versos siguientes:

Matutinum ligat Cristum qui crimina purgat. /
Prima replet sputis; causam dat *Tertia* mortis. /
Sexta cruci nectit; latus ejus *Nona* bipartit. /
Vespera deponit; tumulo *Completa* reponit. (*Maitines* ata a Cristo que purga los pecados. /
Prima le llenan de salivazos. /
Tertia produce la causa de su muerte. /
Sexta es clavado en la cruz. /
Nona le atraviesa el costado [la lanza].
Vesperas es bajado de la cruz.
Completa es colocado en el sepulcro).

También existen referencias iconográficas fuera de España, así en el monumento funerario del caballero inglés Richard Gyvernay, sepultado en la iglesia de Santa María de Limington, y cuyo sepulcro se obró hacia 1329. Este caballero encargó al capellán John Fychet misas y el rezo de todas las Horas canónicas ante el altar de la Virgen María en la nave de la iglesia (Dressler, Rachel Ann, *Of Armor and Men in Medieval England. The Chivalric Rhetoric of Three English Knight' Efigies*, Hants, Ashgate, 2004, p. 42). Los **Dolores** están representados en el retablo pictórico de la iglesia del monasterio de las Benedictinas de Arendsee (Alemania), del siglo XIV. Se representan: Circuncisión, Matanza de los Inocentes, Huida a Egipto, El Niño perdido y hallado en el templo, Flagelación, Cristo con la Cruz encuentra a su Santísima Madre, Crucifixión y Santo Entierro (Wolf, Norbert, *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Berlín, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2002, p. 218, fig. 147).

Los episodios representados en el tríptico de Quejana se articulan de la siguiente manera, leídos en orden descendente, de izquierda a derecha: Beso de Judas, Flagelación, Cristo con la Cruz auestas, Crucifixión, en el centro, que domina la composición, Descendimiento, Santo Entierro y Anástasis. La inclusión de la Anástasis además de su justificación como uno de los artículos del Credo, tiene referencia en las representaciones teatrales de la Pasión, cuya escenificación se realizaba a lo largo de varios días. Desde el Domingo de Ramos hasta el Sábado Santo. Se comenzaba con la Entrada en Jerusalén, y entre el Viernes y el Sábado se repre-

sentaba la Pasión, el *Descensus ad Inferos*, los Planos de san Juan y la Magdalena y el Descendimiento. La *Passió de Cervera*, Misteri del segle XVI es una confirmación esclarecedora (Durán i Sanpere, Agustí, *La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI*, Barcelona, 1984; Español, p. 550). El ejemplar es muy similar a otro conservado en la iglesia de San Pedro, de Hamburgo, datado hacia 1500, bastante posterior, lo que indica una larga tradición. Aunque los siete episodios están presididos por la Crucifixión, difieren algunos (Schiller, Gertrud, *Iconography of Christian Art* [1968], versión inglesa del original alemán, Londres, Lund Humphries, 1972, II, p. 158, fig. 525). He aquí las representadas: Oración de Cristo en el huerto, Cristo recibiendo salivazos y la Coronación de espinas, Cristo con la Cruz auestas, Crucifixión, Descendimiento, Santo Entierro, Resurrección. La vinculación con el teatro se refuerza con otros episodios, donde se asocia texto e imagen ya desde el siglo XIII, como en una tabla con el tema de Cristo consolando a las mujeres de Jerusalén [filie ihe(rusa)](e)m nolite su me], en el desaparecido altar de San Gil, Quedlinburg, antes en Berlín.

Todas las escenas, de rico colorido y contrastantes tonalidades llenas de viveza, se articulan sobre un fondo dorado con tupida decoración vegetal, con personajes que llenan la superficie de cada recuadro. Se evocan los exteriores e interiores por medio de florcillas y montañas de cortes puntiagudos, y el pavimento con azulejos –Flagelación–. El pintor ha puesto especial empeño por el detalle, tanto en los objetos de tortura usados por los soldados como las orlas de los vestidos, caballos y animalillos. Particularmente llamativa es la tabla central, vertebrada en tres estratos horizontales, poblada de numerosos personajes que conforman conjuntos independientes, fácilmente reconocibles. Por la puerta del ángulo inferior izquierdo acceden unos caballeros de alto rango ricamente ataviados, que observa a los soldados jugando a los dados la túnica de Cristo. Algo más arriba la Virgen desfallecida es consolada por una de las Marías y San Juan; María Magdalena va envuelta en un manto rojo. La escena de la Crucifixión tiene lugar en la parte superior y está formada por Cristo en la cruz, a los lados los ladrones, de cuya boca salen las almas, la de Dimas recogida por un ángel y la Gestas por un

negro diablo. Dos grupos de personajes disertan a uno y otro lado de la cruz. Uno de ellos ostenta una filacteria con el texto VERE FILIUS DEI ERAT ISTE (Verdaderamente éste era Hijo de Dios, Mat., 27, 54; Mc. 15, 38), adoptado en el teatro de la Pasión. Multitud de ejemplos lo acreditan, tanto con texto como sin texto, evocado por la actitud del personaje.

La exaltación de la pasión de Cristo y los sufrimientos de la Virgen son dictadas fundamentalmente a través del clima devocional inspirado por los órdenes mendicantes, destacando San Francisco y San Buenaventura, entre los franciscanos. Títulos como *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius*, la *Meditatio in passionem et resurrectionem Domini*, del Pseudo-Bernardo, el *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini*, del Pseudo-Anselmo son indicativos del ambiente social. De entre todos destaca el tratado del Pseudo-Beda, *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus* («Pequeño libro de meditación sobre la Pasión de Cristo, dividido conforme a siete horas del día»), inserto en la *Patrologia Latina* (PL, 94, cols. 561-568), y datado a mediados o finales del siglo XIII. Este texto ha servido de punto de referencia para la devoción privada y metódica de la Pasión (Marrow, James H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Amsterdam, 1979, pp. 9-12; Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* [1989], Madrid, Cátedra, 1992, pp. 206-208). Prescinde de convenciones literarias del diálogo y establece la relación con la Pasión solamente en tercera persona. El prefacio urge al lector a contemplar la pasión de Cristo como si fuera un actual testigo de la misma. La narración es interrumpida regularmente por pías interjecciones que impelen a la compasión. Difiere precisamente de los demás tratados en la distribución del relato de acuerdo con las siete horas canónicas, lo que lo convierte en una meditación diaria y en precursor de la mayoría de meditaciones posteriores sobre la Pasión.

Cristo Crucificado o Cristo Marinero

Primera mitad del siglo XIV

Madera tallada, dorada y policromada

114 x 89 x 22 cm

Monasterio de San Juan Bautista, Quejana. Álava

Los caracteres escultóricos de este ejemplar coinciden en línea de máxima con los establecidos por J. Ara para el que denomina «tipo 4^a» para la escultura vallisoletana, pero extrapolable a toda Castilla y León, que data en la primera mitad del siglo XIV, con anatomía naturalista, tallado a base de formas redondeadas y suaves, muerto y las extremidades sujetas a la cruz por tres clavos (Ara Gil, Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, Inst. Simancas, 1977, pp. 80-81). El pelo está partido en dos bandas, y aunque el tipo carece de corona, el ejemplar alavés exhibe una sencilla que forma parte de la propia estructura de la cabeza. Inclina el rostro hacia su derecha, el cuerpo resulta más natural que el tipo ideal, más distorsionado. La pierna derecha monta sobre la izquierda prácticamente en vertical. El tórax se estrecha hasta la cintura de donde parte el abdomen con el vientre bien señalado, y se cubre con un perizoma de pliegues en abanico bastante plásticos y redondeados y los bordes caen verticales. La expresión del rostro es serena y contenida. La cruz es *écôtée*, alusión al *arbor vitae* o árbol de la cruz, relativamente frecuente en los siglos XIII y XIV, relacionado con la mística (Franco Mata, «Le Crucifix gothique dou-

loueux de Perpignan et la littérature mystique du XIV siècle», *XIIIe Congrès d'Histoire de la Couronne d'Aragón, Montpellier, 26-29 Septembre, 1985, Midi. Revue des Sciences Humaines et de Littérature de la France du Sud*, 1, dic. 1986, pp. 8-15).

Según advierte M. Portilla, esta imagen «no responde a la tradición transmitida por las monjas de las primeras décadas del siglo XVIII, que decían haberlo traído los fundadores por mar. Es más posible que el Cristo donado a las monjas por sus patronos del siglo XIV o principios del XV sea la talla gótica de Cristo, Crucificado sobre cruz nudosa, con dulce gesto doliente, pies cruzados, largo paño de pureza y costillas muy pronunciadas, que mide 0,78 x 0,75 metros y se encuentra en el claustro alto del convento». Creo, sin embargo, que sin desechar la idea de una donación de la talla por «los fundadores», la obra estilísticamente es anterior. Tal vez sirvió de inspiración para el Crucificado que preside el retablo —actualmente en The Art Institute de Chicago—, ante el que oran los nietos del Canciller, don Pedro y doña María. El paralelismo iconográfico y estilístico entre ambas obras es evidente.

Ángela Franco Mata



Retablo y frontal de la Capilla funeraria de los Ayala

1396

Temple y oro sobre tabla

253,6 x 639,4 cm (retablo). 85,2 x 259,2 cm (frontal)

Capilla funeraria, conjunto monumental de Quejana. Álava

The Art Institute of Chicago

Donación de Charles Deering

Inv.: 1928.817

En la capilla funeraria se conservó el retablo y el frontal marianos, que formaba parte del conjunto litúrgico-devocional hasta su emigración a Estados Unidos. Fueron vendidos en 1913 «con las debidas licencias» y «por estar deteriorados e inservibles para el culto», siendo trasladadas a Londres, a la galería Harris, y adquiridas por Charles Deering, quien las donó al *Art Institute* de Chicago, en 1928. El original se ha sustituido por una copia moderna de Cristóbal González de Quesada, con motivo de la restauración de la capilla en 1959. Cumplen así su función litúrgica. En la abundante bibliografía publicada hasta el momento, se abordan muy diversas cuestiones sobre el Canciller, uno de los personajes más representativos de la política y la cultura del siglo XIV. Conceptos de orden devocional hacia la figura de la Virgen así como litúrgico, explican el significado del programa iconográfico del retablo de la capilla asociado a la finalidad funeraria de la misma.

No es nueva la dedicación de ciclos iconográficos dedicados a la Virgen en Europa en el marco funerario. Son reseñables dos capillas funerarias italianas de extraordinaria importancia: la capilla Baroncelli, y la de Bonifacio Lupi, ambas en el convento de Santa Croce, de Florencia. En la primera, donde Taddeo Gaddi y su taller desarrollan un hermoso programa mariano, precedido de episodios hagiográficos de San Joaquín y Santa Ana (ha. 1328-1334); ostenta la Coronación de la Virgen rodeada de ángeles y santos, al templo, pintada por Giotto y su taller (ha. 1328-1334). La capilla de Lupi es posterior (ha. 1370), pero más cercana al conjunto de Quejana. Fue pintada por Giovanni da Milano y el Maestro de la Capilla Ranuccini (Norman, Diana, «Those who pay, those who pray and those who paint: two funerary chapels», *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, ed. Diana Norman, New Haven/Londres, Yale University Press/The Open University, 1995, vol. II, pp. 169-

193, sobre todo p. 172, lám. 217).

En el retablo dedicado a la Virgen del Cabello se representan los Siete Gozos de la Virgen: Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción, a los que se oponen tres de los Siete Dolores: Huida a Egipto, El Niño Jesús perdido en el templo y la Crucifixión. Podría añadirse, de manera un tanto dudosa, el primer Dolor, referente a la Circuncisión, si bien la escena figurada es la Presentación en el templo, la cual, como es sabido, no tiene lugar contemporáneamente a aquélla. L. Lahoz, además de las explicaciones a propósito de las relaciones iconográficas con el contexto funerario, formula un detalle a propósito de la construcción del receptáculo del relicario, vacía, con la estrella y el ángel, en la evocada escena de la Epifanía, que en mi opinión carece de sentido: menciona cómo una de las fuentes canónicas de la Epifanía es la interpretación escatológica de Isaías (60, 1-6). La construcción vendría a ser la materialización de la Jerusalén Celeste, el ángel músico ratificaría el valor escatológico y la estrella mimetizaría la luz (Ap. 21, 23-24). Más coherente entiendo la explicación de M. Melero-Moneo en cuanto a que sobre el trono iría emplazada una figura exenta de la Virgen con el Niño, hoy perdida, como aparece frecuente presidiendo en retablos y trípticos. La gran estrella de la parte superior sería simplemente la corona de la imagen, y no habría necesidad de duplicar la estrella de los Reyes Magos. No hay por qué pensar en que dicho emplazamiento se situara el relicario de la Virgen del Cabello, de plata, que desde tiempo inmemorial pasa todas las noches en el oratorio del convento situado cerca del dormitorio de las religiosas y que cada mañana es llevado en procesión al coro alto usado por ellas en la iglesia (*Zilargintza Aiaran, Kristo eta Gurutzea Artearen Historia*, Kexaako Museoa = *La Platería en Ayala, Cristo y la cruz en la historia del arte*, Museo de Quejana, catálogo expo-



Inscripciones:

RETABLO

COMO:FUE:FALLADO:IH(ES)U:XPO:ENL:TENPLO:Q(UE):ENSENABALA:LEY:COMO:IH(ES)U:XPO:TORNO.EL.AGUA:BINO:COMO:IH(ES)U:XPO:REÇUSCITO:
AL:TERCER:DIA:EL:CRUÇIFI:XO:COMO:IH(ES)U:XPO:SUBIO:ALOS:ÇIELOS:COMO:VINOEL:ESPIRITU:SANTO:EN:SANTA:MARIA:E:ENLOS:APOSTOLES:
COMO:SANTAMARIA:FUE:SOBIDA:ALOS:ÇIELOS:

:SANT:BLAS:BENDIZE:AESTOS:CAVALEROS:LA:SALUTAÇION:COMO:SE:ABRAÇARON:SANTA:MARIA:E:SANTA:HELISABETH:COMO:NAÇIO:IH(ES)U:XPO:LOS:
PASTORES:SANTA:MARIA:COMO:VINIERON:ADORAR:LOS:TRES:REYS:MAGOS:COMO:FUE:IH(ES)U:XPO:PRESENTADO:ENL:TEN:PLO:COMO:IOSEPH:FUYO:CON
:SANTA:MARIA:E:IH(ES)U:XPO:AE:GITO:

:ESTA:CAPIELLA:ESTOS:PRONTALES:MANDARON:FACER:DONPERO:LOPEZ:DE:AIALA:EDONA:LEONOR:DE:GUZMAN:SU:MUGER:AL:
SERUIÇIO:DE:DIOS:EDE:SANTA:MARIA:ENEL:ANO:DEL:NAÇIMIENTO:DE:NUESTRO:SEÑOR:IH(ES)U:XPO:DE:MILL:E:TREZIENTOS:E:
NOUEINTA:E:SEIS:ANOS:VENDIZELAS:SANTOMAS:DAQINO:+

Filacterias:

PEDRO:FIIO:DE:FERNAN:PEREZ:DAIALA / MARI:ROMIREZ:FIIA:DE:FERNAN:PEREZ:DAIALA

FERNAN:PEREZ:DAIALA:SU:FIIO / DON:PEROLOPEZ:DAIALA / SANT:BLASBENDIZE

AVE:MARIA:GRACIA

GLORIA:INEÇEL:SIS

SANTO:TOMAS:DAQINO / DONA:LEONOR:DE:GUZMAN / DONA:MARIA:SU:NUERA

FRONTAL

[C]OMO:PAREÇIO:EL:ANGEL:ALOS:PASTORES:COMO:ESTA:ENCAEÇIDA:SANTA:MARIA:GASPAR:MELCHIOR:BALTASAR:REIES:

Filacteria:

GLORIA:INEÇEL:DEO

sición, Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia = Diputación Foral de Álava, 2000, pp. 10-11). Cuando excepcionalmente es llevado a la capilla era emplazado evidentemente sobre el altar, lugar destinado a relicarios, como ha analizado sabiamente M. Righetti, entre otros estudiosos de la liturgia. La Epifanía en imagen se visualiza en el frontal del altar, precedida del Anuncio a los pastores.

El conjunto iconográfico de Quejana, que estilísticamente ha sido relacionado con el arte francés, italiano e inglés, afecta cercanas referencias iconográficas a este último. Así se patentiza en los retablos de alabastro, que tanto éxito alcanzaron en el ocaso de la Edad Media en Europa. La propia representación de la Anunciación, asociada a la Trinidad, remite al Credo. Y algunos de los artículos son figurados, la ya indicada Anunciación (artículo 1º), la Natividad (artículo 3º), la Crucifixión (artículo 4º), Resurrección (artículo 5º) y la Ascensión (artículo 6º). Se trata, sin duda ninguna, de representar una devoción sobre la base teológico-dogmática del articulado del Credo, con cuya invocación trinitaria se inician multitud de testamentos de la Castilla bajomedieval. Los propios textos que acompañan a las correspondientes escenas repiten puntualmente los artículos a los que se alude. Se ha invocado la figura de doña Leonor de Guzmán como encargante del retablo, partiendo del presupuesto de su calidad artística inferior a la de los sepulcros. Por otra parte, la agitada vida del Canciller se hallaba involucrada en multitud de sucesos de muy variado carácter. No creo que haya que buscar en circunstancias de este orden la explicación propuesta. Tal vez, haya sido solamente la causa el hecho de la ausencia de pintores de calidad superior. La calidad está sacrificada al sentido narrativo. Dos escenas evangélicas, la Visitación (Lc. 1, 39-56) y las Bodas de Caná (Jn. 2, 1-12), exaltan la figura de la Virgen, pero no forman parte del programa. La explicación de su presencia reside en las correspondientes festividades del año litúrgico.

El Niño Jesús perdido en el templo (3º dolor)

Bodas de Caná

Resurrección (4º gozo; Credo, 5º artículo)

Crucifixión (5º dolor; Credo, 4º artículo)

Ascensión (5º gozo; Credo, 6º artículo)

Pentecostés (6º gozo)

Asunción (7º gozo)

San Blas, Pedro López de Ayala y Fernán Pérez de Ayala

Anunciación (1º gozo; Credo 1º artículo)

Visitación

Natividad (2º gozo; Credo 3º artículo)

Escultura de la Virgen con el Niño (desaparecida)

Epifanía (3º gozo)

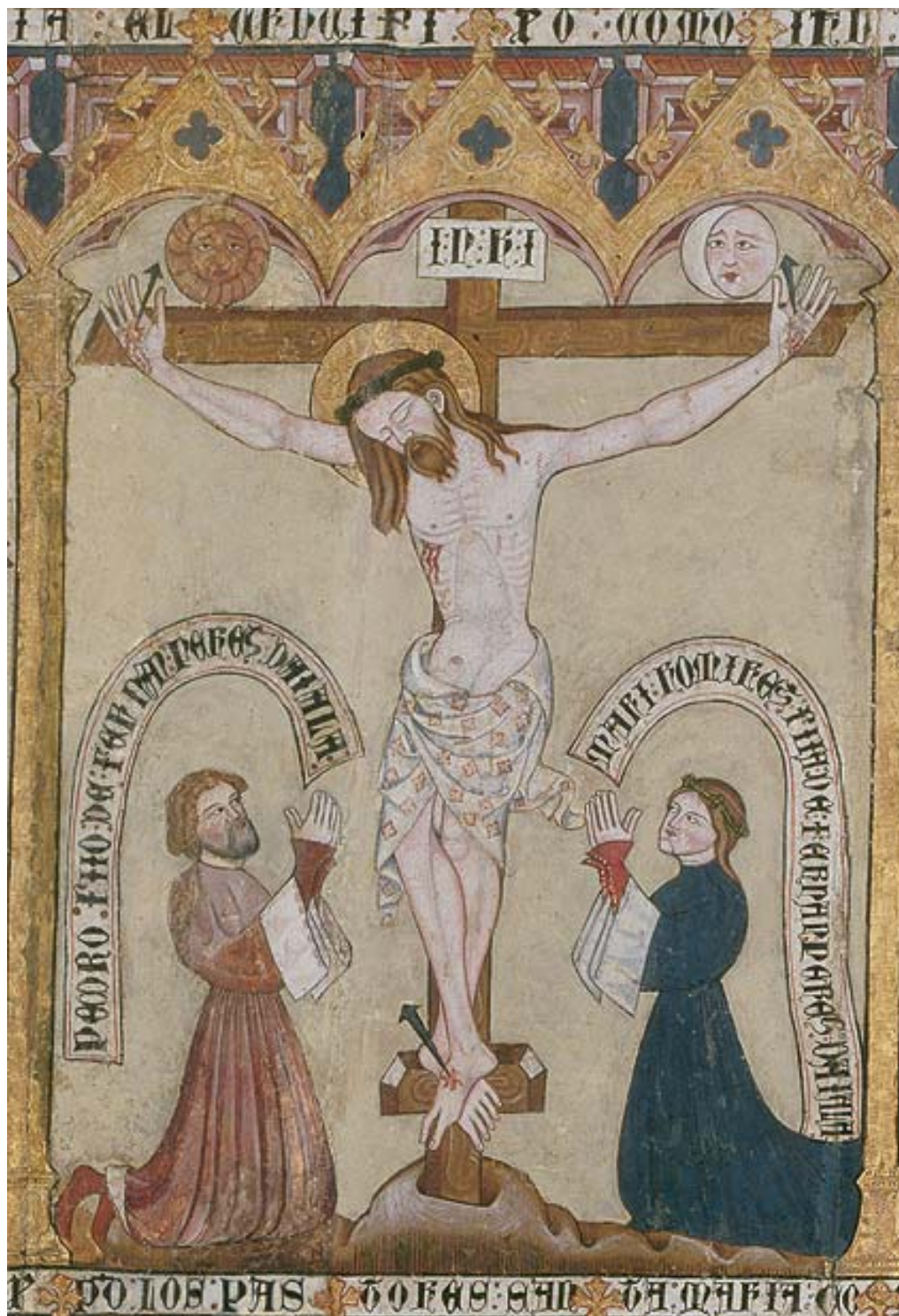
Presentación del Niño en el templo (Circuncisión, 3º dolor)

Huida a Egipto (2º dolor)

Santo Tomás de Aquino, Leonor de Guzmán y su nuera María

Los textos explicativos de las diferentes escenas así como los que salen de la boca de los personajes de la estirpe de los Ayala dispuestos en tamaño prácticamente igual a los sagrados. Además de enfatizar la importancia familiar de los encargantes, se advierten otros elementos que conviene resaltar y que van vinculados a este concepto de exaltación del linaje: el monasterio de Quejana acoge los sepulcros de don Fernán Pérez de Ayala y esposa, doña Elvira de Cevallos (muy destrozado), don Pedro López de Ayala y su esposa doña Leonor de Guzmán (capilla del torreón), así como don Fernán Pérez de Ayala y consorte, doña María Sarmiento (estos dos en la iglesia). La identificación de los donantes, don Fernán y don Pedro, presentados por San Blas, y doña Leonor de Guzmán y María Sarmiento, su nuera, está clara. En cuanto a los donantes junto a la cruz, que preside el retablo, son identificables con don Pedro López de Ayala y doña María Ramírez, hijos de don Fernán, como continuadores en la línea sucesoria de la familia.

Ángela Franco Mata



Sepulcro de Pedro López de Ayala y su esposa Leonor de Guzmán

Taller de Ferrand González

1396-1399

Alabastro tallado y policromado

238 x 171 x 38 cm

Capilla funeraria, conjunto monumental de Quejana.

Álava

El Canciller Pedro López de Ayala mandó construir una capilla funeraria para él y su familia en el convento de San Juan de Quejana, en cuyo patronazgo se ha enfatizado el protagonismo de su esposa Leonor de Guzmán. No hay que olvidar la ilustre prosapia toledana de la dama. Los Ayala aparecen vinculados al solar de Quejana, cuya familia descien- de, según la tradición, del conde don Vela, en el siglo XI. Se halla ubicada en la parte baja del torre- ón anejo al convento. Adopta estructura rectangu- lar, emplazada tal vez sobre base de una construc- ción románica. A los pies una lápida pregona el encargo y la fecha, 1397. La finalidad funeraria está vinculada a las devociones del Canciller, vin- culación que en otros contextos italianos ha sido analizada por Catherine King con el feliz título «Effigies: human and divine», *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, ed. Dia- na Norman, New Haven/Londres, Yale University Press/The Open University, 1995, vol. II, pp. 105- 127, sobre todo p. 124.

Una de las devociones del Canciller era la Virgen del Cabello, como él mismo indica en su *Libro Rimado de Palacio* «Allí está el cabello de la Virgen María / de su santa cabeça, que qualquier lo vería, / en quien tove e tengo devoción grande mía / al qual sirven y dueñas de orden oy en día» (estrofa 892). Advierte F. Janer que la reliquia se halla sobre la corona de la Virgen en un pequeño vidrio a modo de guardapelo («Relicario de Nuestra Señora del Cabello perteneciente en el siglo XIII á la familia del Canciller Don Pero López de Ayala», *Museo Español de Antigüedades*, t. VIII, Madrid, 1877, pp. 175-194). La Edad Media es conspicua en la devoción por las reliquias, tanto de Cristo, como de la Virgen y de santos. Una gran fama alcanzó la reliquia del Cinto de la Virgen, de ahí la dedicación *Madonna della Cintola*, en el santuario de la Virgen

de Prato (Italia), la cual creo que encierra un paralelismo con la reliquia de Quejana. Recuérdese que en el retablo de dicho convento —en el *Art Institute*, de Chicago—, en el episodio de la Asunción se representa la entrega del cinturón a Santo Tomás. La existencia de un relicario dedicado al cabello de la Virgen en Quejana, que preside la capilla en algunas solemnidades coincide en cierta manera con las celebraciones a las que ha sido acreedora la Virgen italiana, cuya imagen de Giovanni Pisano es una de las joyas artísticas de la escultura gótica. La historia de la construcción y embellecimiento de la capilla del *Sacro Cingolo*, en la catedral de Prato, es bastante conocida, así como las ceremonias celebradas (Calderoni Masetti, Anna Rosa, «Concerto d'arti», *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, Florencia, Edifir, 2004, pp. pp. 138-146). El relicario de Quejana, según advierte F. Martínez Vázquez (*Reseña histórica y catálogo monumental del monasterio de Quejana, 1374-1974 Sexto Centenario*, Vitoria-Gasteiz, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria, 1975, pp. 7-179), es obra de orfebrería francesa, que fue propiedad del cardenal Pedro Gómez Barroso y que había sido heredado por la abuela paterna del Canciller, doña Sancha Fernández de Barroso, y luego por su propio padre, quien lo donó al convento de San Juan de Quejana en 1375.

Algunas de las referencias más ilustrativas sobre el monumento funerario del Canciller don Pedro López de Ayala y su esposa doña Leonor de Guzmán son las proporcionadas por T. Pérez Higuera, M. Portilla y L. Lahoz, entre otros investigadores. Pertenece al conjunto de sepulcros realizados en el taller del maestro toledano Ferrand González, que desarrolló su actividad entre 1385 y 1410. Del taller salieron sepulcros de obispos, caballeros y damas, formados por una peana, sobre la que se



emplaza la estatua yacente, cuya cabeza apoya sobre almohadas y a sus pies reposa un perro. Pueden ser sencillos o dobles, grupo al que pertenece el del Canciller y esposa. De los tres periodos establecidos por Pérez Higuera (1385-1390; 1390-1400; 1400-1410), el monumento de Quejana se inscribe en el segundo, dominado por encargos de la nobleza: los Figueroa, en la iglesia de Santa María, de Écija (Sevilla), los Pérez de Guzmán, en la capilla de San Andrés, de Sevilla, el de Lorenzo Suárez de Figueroa (†1409), capilla de la universidad de Sevilla, y su esposa doña María de Orozco, la Malograda, en el convento de San Pedro Mártir, de Toledo. Dos más pertenecen a prelados, don Diego de las Roelas (†1394 ó 1396), en la catedral de Ávila, y D. Pedro Tenorio (†1399), capilla de San Blas, catedral de Toledo. Aunque el Canciller falleció en 1407, la ejecución de los sepulcros es anterior, y tal vez hay que situarla en un margen incluso más preciso que el establecido por Pérez Higuera, entre 1396 y 1399, como propone L. Lahoz. Además de estos extremos generales de inserción de los sepulcros en el taller antedicho, pueden añadirse otros conceptos de orden político, que indudablemente influyeron en la confección del monumento. Aunque el canciller apoyó en un primer momento al rey Pedro el Cruel, se pasó luego al bando de Enrique II, por lo que obtuvo grandes beneficios y progresó en la élite política, atesorando grandes propiedades y elevando su nivel social. A diferencia del monumento sepulcral de Pedro el Cruel, mandado construir en el desaparecido convento madrileño de Santo Domingo el Real por la Reina Católica en el siglo XV, si bien el monarca había ordenado enterrarse en Sevilla; la estatua orante se halla actualmente en el Museo Arqueológico Nacional (Franco Mata, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica* [1980], Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 119-121, n. 106), Enrique II (†1379) recibió sepultura en la catedral de Toledo. Maestro Luyis es el autor de la yacente del sepulcro del monarca y de la reina Catalina de Lancaster (†1418) —su nuera—, mientras Pero Rodríguez firma la yacente del sepulcro de doña Juana Manuel (†1381), su esposa. Son dos nuevos nombres a añadir al taller de Ferrand González, cuyo estilo responde a las mismas fórmulas. Sin embar-

go, al haberse perdido los sarcófagos, resulta bastante difícil adscribir los monumentos de Quejana a un maestro determinado. Las yacentes presentan más calidad que la decoración de los frentes, más interesantes desde el punto de vista iconográfico. Como en los sepulcros de don Pedro Tenorio y don Vicente Arias de Balboa, en la capilla funeraria del primero, dedicada a San Blas, en el claustro de la catedral toledana, los frentes se decoran con estructuras tetralobuladas con personajes de medio cuerpo inscritos, como el resto de los sepulcros de la serie. El sepulcro del arzobispo es obra de Ferrand González, como lo acredita la inscripción, bajo una pata de uno de los leones, en la actualidad incompleta, que decía: «Feran Gonzalez, pintor e entallador» (Sánchez-Palencia, Almudena, *Fundaciones del arzobispo Tenorio: la capilla de San Blas en la catedral de Toledo*, Toledo, IPIET, 1985, pp. 37-38). El estilo de los sepulcros es similar a las estatuas de Gabriel y la Virgen en el misterio de la Anunciación en la portada de acceso, en la que están documentados bastantes pedreros, exhumados del archivo de la catedral, a la cabeza de los cuales se hallaba Rodrigo Alfonso, maestro mayor de la catedral (Sánchez-Palencia, Almudena, «La capilla del arzobispo Tenorio», *Archivo Español de Arte*, 189, Madrid, 1975, pp. 27-42).

Iniciando la lectura del monumento en orden ascendente, la peana o basamento es un ancho friso acogido entre molduras del entablamento y el embasamento o solera. Entre decoración vegetal se distribuyen especies de medallones tetralobulados con escotaduras oblicuas en sus uniones, de derivación italiana, pero interpretados con ritmo mudéjar, en los que se inscriben figuras de medio cuerpo o completas, masculinas y femeninas, varias de ellas identificadas por L. Lahoz con personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, alegorías de virtudes y de algún vicio y ángeles; en ocasiones no resulta fácil inclinarse por un determinado personaje. Parecen identificables, aunque con dudas, Job, Isaías, David, Daniel, Salomón, del Antiguo Testamento; del Nuevo sugiere la presencia de San Pablo. La presencia de Cristo entre los citados personajes bíblicos me sugiere la representación de un Doble Credo, incompleto, eso sí. El Credo es la base dogmática del cristianismo, y por

lo tanto lógico en un contexto funerario de un creyente. Los nobles enterrados debían de estar adornados de las Virtudes, Teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y Cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza), de las cuales son claras la Fe, la Justicia, la Caridad, y más hipotéticas, la Esperanza, Fortaleza, y entre los vicios, la Soberbia.

Una de las grandes creaciones de Giovanni Pisano es la inclusión de las Virtudes en la escultura funeraria. Aunque muy destruido el sepulcro de la emperatriz Margarita de Brabante, esposa de Enrique VII, en San Francesco de Génova, constituye el punto de referencia para otros monumentos funerarios obrados por sus discípulos Tino di Camaino y Giovanni di Balduccio. También se figuran en pintura, como en la capilla funeraria Baroncelli (Norman, Diana, «Those who pay, those who pray and those who paint: two funerary chapels», *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion. 1280-1400*, ed. Diana Norman, New Haven/Londres, Yale University Press/The Open University, 1995, vol. II, pp. 169-193, sobre todo p. 172, lám. 217, capilla Baroncelli, pinturas de Tadeo Gaddi, ca. 1328-1334, Santa Croce, Florencia). En España penetró esta iconografía ya en el siglo XIV (Franco Mata, «Arte y Literatura. El monumento sepulcral de Margarita de Brabante. Iconografía y significación de yacentes femeninos reales en la Baja Edad Media», *Actas del I Congreso de Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos*, Vitoria-Gasteiz, *Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, pp. 24-44), siendo la primicia el sepulcro del Canciller. Sin embargo, no es hasta el siglo XV cuando se impone. Sin embargo, creo que la referencia iconográfica del sepulcro de Quejana proviene de las pinturas murales de Giotto en la Capilla funeraria de los Scrovegni, Arena, de Padua, donde se figuran Virtudes y Vicios.

El sarcófago se apoya sobre doce leones, alusivos a los leones de la tribu de Judá, dispuestos en grupos de tres en las cuatro caras. Adoptan expresión de crueldad y aprisionan entre sus garras hombres desnudos, o cabezas humanas o animales indefensos, alusión al poder de la tribu bíblica. Las figuras yacentes, particularmente la dama, responden a los caracteres del taller toledano. don Pero, en cambio, presenta caracteres más individualizados. Presenta rostro juvenil, y la expresión es la del sueño

eterno de acuerdo con la concepción cristiana, ojos almedrados, nariz ancha y labios no muy diseñados, facciones con formas carnosas. Peina melena corta, un poco ahuecada en los extremos, de derivación francesa. Viste traje militar: aljuba de mangas anchas ajustadas en los puños y decorada con motivos vegetales pintados, ya perdidos. Lleva media armadura con quijotes, grebas, musleras, rodillera, y por debajo asoma la cota de malla. Cubre las manos con guanteletes articulados. Ornan el atuendo galones con decoración vegetal, motivo repetido en la banda, que refiere a la Orden de la Banda, creada por Alfonso XI en Vitoria en 1332, de la que don Pero era Alférez Mayor y figuraba como tal en la batalla de Nájera. La aljuba se ajusta con grueso cinturón adornado con morlanes. Sujeta con las manos la espada, con pomo circular y medallón polilobulado que contiene el escudo familiar, hoy en el campo liso. El arriaz es de cruz recta y la hoja se enrosca en el tahalí de talabarte con hebilla y decorado con morlanes. En el lado derecho, penden del cinturón restos de la misericordia o puñal pequeño para rematar. A los pies reposa un lebril en vigilancia perpetua, engalanado con un ancho collar de gruesas grapas surcado por una fina orla vegetal, rematado con chapas rectangulares heráldicas, remarcadas con un tercer escudo pendiente de un medallón enganchado en las grapas de unión.

La figura yacente de doña Leonor presenta rasgos faciales muy similares a los de su esposo. Viste a la moda castellana del momento, con toca de alfarda y traje de corpiño muy ajustado, cortado en el talle y más amplio en la falda. Se cubre con mantonina de cuello alto. Las mangas adoptan forma de embudo recubiertas de esquemas romboidales que inscriben una decoración vegetal, y en los bordes, la divisa EN BON SPES. El vestido se ajusta con un cinturón decorado con motivos vegetales y el escudo de los Guzmanes. Sostiene con la derecha un pequeño libro de horas, y con la otra, parte del boe del manto. A los pies de la yacente, se emplazan dos perrillos falderos, uno de los cuales ha perdido la cabeza, y el otro luce un collar de cascabeles

Ángela Franco Mata

Figura yacente de caballero halconero

Finales del siglo XIII-principios del siglo XIV

Madera de nogal tallada

230 x 55 x 30 cm

Iglesia de la Natividad, Villasandino. Burgos

Museo de Burgos

Inv.: 370

Este yacente de un caballero halconero pertenece al conjunto de cinco figuras funerarias, realizadas en madera de nogal, conservadas en el Museo de Burgos. En 1921, Sentenach las sitúa en el coro de la iglesia de la Natividad de Villasandino (Burgos), procedentes de una ermita cercana a la localidad. Vendidas, hacia 1922, a un anticuario americano fueron incautadas por la policía en Vitoria cuando se aprestaban a abandonar la península.

La figura se encuentra algo deteriorada, ha perdido parte de la almohada donde reposa la cabeza y la mayor parte del perro sobre el que descansan sus pies, quedando sólo algunos pequeños rastros de la policromía original que indudablemente enriquecía el conjunto. El agujero que presenta la escultura, a la altura de la rodilla, permite apreciar el trabajo de vaciado realizado sobre el tronco de la madera de una sola pieza.

El caballero, con la cabeza descubierta que descansa sobre una almohada, tiene los ojos cerrados, dentro de la tradición cristiana, iniciada en el siglo XIV, de representar al yacente como dormido; larga melena que cae en abundantes mechab sobre los hombros y barba puntiaguda, perfectamente simétrica. Viste sayal y manto prendido en el pecho con un fiador, del cinturón cuelga la espada sobre cuyo

pomo descansa la mano izquierda, con guante, sobre la que porta un halcón, al que acaricia suavemente en el pecho con la mano derecha. Los pies calzados con apuntados borceguíes sobre los que se disponen sendos acicates. La pierna derecha ligeramente flexionada, abandonando hieratismos anteriores, da una cierta movilidad al plegado de la ropa, dotando al conjunto de una mayor naturalidad, incidiendo en la idea de que el yacente no está muerto sino que se encuentra sumido en un profundo sueño.

Al carecer de cualquier otro tipo de identificación o inscripción, la presencia del halcón y la cuidada vestimenta nos remite sin duda a un personaje perteneciente a una clase social elevada, noble o hidalgo, donde la práctica de la cetrería y de otras distracciones caballerescas eran, en el siglo XIV, símbolo de un elevado status social.

Algunos especialistas han relacionado al autor de la talla de esta figura con el del sepulcro, también en madera policromada, que se conserva actualmente en el Monasterio de benedictinas de San Salvador de Palacios de Benaver (Burgos).

Marta Negro Cobo



Lauda sepulcral de María Ibáñez de Uribarren y ¿Ochoa Ortiz de Lariz?

Anónimo flamenco

Circa 1380

Bajorrelieve tallado y burilado en frío sobre láminas de latón

213,5 x 79,5 cm

Basílica de la Asunción de Santa María, Lekeitio. Bizkaia

Entre las diversas soluciones para dignificar e indicar el lugar donde se abre la sepultura, ésta de las laudas metálicas no cuenta con mucha representación en el panorama del arte funerario hispánico. Precisamente es en el País Vasco, y en particular en Bizkaia, donde más abundantes son este tipo de piezas, gracias a la fluidez de los intercambios comerciales con los Antiguos Países Bajos, reuniendo cinco de los diez ejemplares conservados. De la iglesia parroquial de Lekeitio llegan a esta muestra, dos ejemplares correspondientes a las últimas décadas del siglo XIV. Son planchas fundidas en latón donde se graba la imagen de los difuntos, en una ambivalente disposición que combina rasgos propios de la postura yacente, como la disposición de las cabezas sobre lujosos cojines, y la erguida, apoyándose sobre zócalos en los que se representan encantadoras escenas de caza y prote-

gidos bajo doseles decorados con ángeles turiferarios y las alma recogidas en el seno de Abraham; una confusa disposición habitual en la plástica funeraria bajomedieval. Se enmarcan los efigiados con una orla en la que se intercalan con el epitafio escudos y medallones tetralobulados con los símbolos de los evangelistas. Corresponde esta pieza a doña María Ibáñez de Uribarren y su esposo, cuya identidad no desvela la inscripción, en parte perdida. Una reciente investigación (Van Belle, 2007) ha confirmado mediante estudios comparativos que será obra realizada en Brujas, corrigiendo la hipótesis que aseguraba que la intervención de esta ciudad al respecto de esta disciplina artística se reducía a un mero papel de centro distribuidor.

Jesús Muñiz Petralanda



Inscripción:

:DIOS:AYA:ALMA: / + AQU:IASE:DONA / MARY:YVAN(e)S:DURIBARREN:SO:MUG(er):FYNADA:QUE:DIOS:P(er)DONE:QUE:FINO[hueco en blanco] / DIAS:DEL:MES:DE[hueco en blanco]ANO:D(omi)NI (...) CCC:[hueco en blanco]ANOS:QUE:DIOS:AYA:SO:AL (...)

Lauda sepulcral de Joan Peris de Ormaegui y Auria Martínez de Ceranta

Anónimo flamenco

Circa 1382

Bajorrelieve tallado y burilado en frío sobre láminas de latón

222 x 77 cm

Basílica de la Asunción de Santa María, Lekeitio. Bizkaia

El hecho de que presumiblemente compartan una misma procedencia –la ciudad de Brujas– y la proximidad de fechas en las que se elaboraron, explica las similitudes generales que se aprecian en las dos laudas lekeitiarras. Si bien los doseles que cobijan al matrimonio propietario de la lauda son semejantes en ambas, la base que sirve de apoyo a los difuntos adquiere aquí menor relieve, al desarrollarse en un único plano y alcanzar menores dimensiones, pero ello no obsta para que en este caso también se enriquezca con la ilustración de motivos cinegéticos (caza del jabalí, la liebre y el ciervo), no exentos de simbolismos. La riqueza de las arquitecturas y los tejidos que sirven de fondo, y de los que componen la indumentaria de los yacentes contribuye a ennoblecer la imagen de su sepulcro, como elemento publicitario de distinción y status de un personaje relevante de la villa vizca-

ína, que reunió su fortuna, probablemente en base a las actividades comerciales, como lo pregonan las marcas que se disponen interrumpiendo la cenefa perimetral.

Pese al preciosismo de que hace gala la pieza no ha de verse aquí aún un intento de retratar a los difuntos, cuyos rostros comparten rasgos estereotipados con otras representaciones salidas de los talleres de la ciudad flamenca (Van Belle, 2007), de donde procederán asimismo las laudas de Martín Ochoa de Vildosola y Pedro López de Vitoria y María Sánchez de Salinas –ambas conservadas en Bilbao– y la más antigua de Martín Fernández y familia, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, e inicialmente dispuesta en la Parroquial de Castro Urdiales (Cantabria).

Jesús Muñiz Petralanda



Inscripción: + AQVI:IAS:IOAN:PER / IS:DE:ORMAEGY:DE:FVNTO:Q(ue):DIOS:PERDONE:Q(ue):FINO:A:[hueco en blanco]DE / [hueco en blanco]ENLA:ERA:DE:MIL:ET:CCCC:XX[hueco en blanco]ANOS:ROGAT:POR:LA:SO:ALME + AQVI:IAS:DONA:AVRIA:MARTINES: / DE:CERANTA:SV:MVGER:Q(ue):DIOS:PERDONE:Q(ue):FINO:A:XIII:DIES:AN/DADOS:DE:NOVIENBRE:ENLA:ERA:DE:MIL:CCCC:XIX:ANOS: ROGAT / :POR:LA:SO:ALME

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, F.- *El canceller Ayala desde la Historia de las Mentalidades*, en «Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Segovia, 1987». Alcalá de Henares, 1993
- ABANO, P.- *Abrahe Avenaris Judei Astrologi Peritissimi in re judiciali opera*. Venetiis (Venecia), Anno Domini 1507
- AGUIRRE GANDARIAS, S.- *Lope García de Salazar. El primer historiador de Bizkaia (1399-1476)*. Bilbao, 1994
- AGUIRRE GANDARIAS, S.- *Las dos primeras crónicas de Vizcaya. Estudio, textos críticos y apéndices*. Bilbao, 1987
- AINAUD DE LASARTE, J.- *Les relacions econòmiques de Barcelona amb Sardènia i la seva projecció artística*, en «VI Congreso de Historia de la Corona e Aragón». Madrid, 1959
- AINAUD DE LASARTE, J.- *Dos exemples en les escultures de l'església de Santa Maria del Mar*, en «Miscel·lània en honor del Cardenal Narcís Jubany i Arnau», pp. 51-57. Barcelona, 1992
- ALBINI, G.- *Famiglie piacentine nella società spagnola e portoghese dei secoli XIV e XV. Prime indagini*, en «La presenza italiana in Andalucía nel Basso Medioevo». Bolonia, 1986
- ALCOLEA, S.- *Artes decorativas en la España cristiana*. Madrid, 1975
- ALCOY, R.- *Els Serra dels inicis i la catedral de Barcelona. Aclariments entorn d'un retaule trescentista de Sant Lluís de Tolosa*, en «D'Art», 19, pp. 121-143. Barcelona, 1993
- ALCOY, R.- *El taller dels Serra*, en «Enciclopedia Catalana», pp. 254-272. Barcelona, 2005
- ALONSO, B. y otros.- *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid, 2005
- ALTISENT, A.- *El autor de la tumba de Jaime Sarroca*, en «X Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Zaragoza, 1976)». Zaragoza, 1982
- ALTISENT, A.- *El maestre Fonoll i Santa Maria de Montblanc*, en «Santes Creus», III, Barcelona, 1968
- ÁLVARES PEREIRA, N.- *Crónica do Condestável de Portugal D. Nuno Alvares Pereira* (A. Machado de Faria, ed.). Lisboa, 1972
- ÁLVAREZ BURGOS, F.- *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV*. Madrid, 1998
- ÁLVAREZ BURGOS, F. y otros.- *Catálogo general de la moneda medieval hispano-cristiana desde el siglo IX al XVI*. Madrid, 1980
- ÁLVAREZ-OSSORIO, F.- *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1925
- ANDRÉS ORDAX, S.- *País Vasco. Arte. Tierras de España*. Madrid, 1987
- ANTAL, F.- *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento en el primo Quattrocento*. Turín, 1960
- ARA GIL, C. J.- *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977
- ARCE, J.- *España en Cerdeña. Aportación cultural y testimonios de su influjo*. Madrid, 1960
- ARIAS MARTÍNEZ, M.- *Sillería del coro de San Marcos de León. Guía*. Valladolid, 1995
- ARMENTIA MITARTE, F.- *El Santísimo Cristo*, en «Boletín de la Institución 'Sancho el Sabio'», 12, Vitoria-Gasteiz, 1968
- AZCÁRATE RISTORI, J. M^a.- *Catedral de Santa María (Catedral vieja)*, en «Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria, III», pp. 79-120. Vitoria-Gasteiz, 1971
- BALTRUSAITIS, Johan.- *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*. Milán, 1977
- VAN BELLE, R.- *Laudas flamencas en España* (en prensa)
- BARRACHINA, J.- *Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del castillo de Alcañíz*, en «Estudios de Iconografía Medieval Española», pp. 137-194. Barcelona, 1984
- BARRAL I ALTET, X.- *Mestre de Cavestany. Rellu de l'aparició de Jesús als seus deixebles al mar*, en «Fons del Museu Marès», pp. 127-128. Barcelona, 1983
- BARRÓN GARCÍA, A.- *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Burgos, 1998
- BARROS, C.- *Cómo vive el modelo caballeresco la hidalguía gallega bajomedieval: los Pazos de Probén, Galicia en la Edad Media*, en «Actas del Coloquio de Galicia, 13-17 julio de 1987». Madrid, 1990
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F.- «Yurre. Políptico de la Virgen = Ama Birjinaren Poliptikoa» en *Erretaulak = Retablos*, Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 439-444
- BASSEGORA NONELL, J.- *El sepulcro de Santa Eulalia de Barcelona. Estudio histórico y técnico de su restauración*, en «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 58, pp. 123-158. Madrid, 1984
- BAUCH, K.- *Christus am Kreuz und der Hl. Franziscu*, en «Festchrift Carl Georg Heise». Berlín, 1950
- BAUCH, K.- *Das mittelalterliche Grabbild*. Berlín/Nueva York, 1976
- BAURREISS, R.- *Arbor Vitae. Der «Lebensbaum» und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brachtung des Abendlandes*. Munich, 1976
- BELTING, H.- *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forma delle antiche immagini della Passione*. Bolonia, 1986
- BELTRÁN DE HEREDIA, V.- *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549)*. Salamanca, 1966
- BERMEJO CABRERO, J. L.- *La biografía como género historiográfico. Claros Varones de Castilla*, en «Cuadernos de Historia. Anexos de la Revista Hispania». Madrid, 1975
- BERMEJO, E.- *Intercisión de Cristo y la Virgen ante el padre Eterno de Simon Bening en san Isidoro de León*, en «Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González». Valladolid, 1995
- BENEYTO, J.- *El Cardenal Albornoz. Hombre de Iglesia y de Estado en Castilla y en Italia*. Madrid, 1986
- BERTONI, G.- *I tre morti e i tre vivi e la Danza macabra*, en «Nueva Antología», pp. 542-552. Roma, 1915
- BERTRAUX, E.- *Exposición retrospectiva de Arte, 1908*. Zaragoza, 1910
- BESERAN I RAMON, P.- *Jordi de Deu I l'escultura catalana del segle XIV*. Tarragona, 2003
- BINSKI, P.- *Medieval Death. Ritual and Representation*, en «Ithaca», pp. 123-166. Nueva York, 1996
- BOLOGNA, F.- *I pittori alla corte angioina di Napoli 1226-1414 e un riesame dell'arte dell'età fridericiana*. Roma, 1969
- BOLOGNA, F.- *Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia*, en «D'Art», n. 19, pp. 43-52. Barcelona, 1994
- BRACONS I CLAPÉS, J.- *Una revisió al sepulcre de santa Eulalia*, en «Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat», XVIII, pp. 119-140. Barcelona, 1980

- BRANDON STREHLIKE, C.-** *Gerardo Starnina, Retablo de Bonifacio Ferrer (1396-1397)*, en «La pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia». Catálogo exposición. Valencia, 2003
- BRAUM, J.-** *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. Munich, 1924
- BROOKS, N. C.-** *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy*. en «University of Illinois Studies in Language and Literature», 7, 2. Urbana, 1921
- BRUN, B.-** *Avignon au temps des Papes*. Paris, 1983
- BURRESI, M.-** *Il Sepolcro della Gherardesca. Ricostruzione per anastilosi mediante grafica tridimensionale*. Pisa, 1996
- BURRESI, M.-** *Santa Maria della Spina in Pisa*. Cisinello Balsamo (Milano), 1990
- BUTLER, C. P.-** *The apostles and the creed*, en «Speculum», XXVIII, 1953
- CALDERONI MASETTI, A. R.-** *Ancora su Andrea di Jacopo d'Ognabene, orafó di Pistoia*, en «Bollettino d'Arte», suplemento al n. 95, pp. 85-98, fig. 10 y lámina. Roma, 1996
- CAMILLE, M.-** *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, versión española del original inglés (1989). Madrid, 2000
- CANELLAS ANOZ, M.-** *La iglesia colegiata de Sta. María de los Corporales de Daroca y su prior don Francisco Clemente según un Vade-mecum inédito de 1397*, en «Jerónimo Zurita, Cuadernos de Historia», ns. 41-42. Zaragoza, 1982
- CARLI, E.-** *Giovanni Pisano. Il pulpito di Pistoia*. Milán, 1986
- CARLI, E.-** *Gli scultori senesi*. Milán, 1980
- CARLI, E.-** *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*. Pisa, 1986
- CASAS OTERO, J.-** *Jesús, Estética y culto iconográfico*. Madrid, 2003
- CASTÁN, C., CAYÓN, J. R.-** *Las monedas españolas desde los reyes visigodos hasta Juan Carlos I*. Madrid, 1983
- CASTAÑEIRAS, M. A.-** La cultura figurativa románica en el noroeste peninsular y sus conexiones europeas (1050-1110): el caso de Braga, Portugal: encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades, en «Actas. II Congreso Internacional de História da Arte», pp. 573-591. Coimbra, 2004
- CASTILLO IGLESIAS, B.-** *Tesorillos judíos de Briviesca. Las piezas de vajilla para la celebración de la Pascua y ficha 131 en Memoria de Sefarad*. pp. 99-103 y 181-185. Madrid, 2002
- CASTENUOVO, E.-** *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*. Turín, 1962. 2ª ed. 1991
- CEA GUTIÉRREZ, A.-** *El tesoro de las reliquias. Colección de la Abadía Cisterciense de Cañas*. Logroño, 1999
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M.-** *Un obispo de Lugo en Santa Clara de Toledo: el sepulcro de Fray Juan Enríquez*, en «Archivo Español de Arte», 279, pp. 302-310. Madrid, 1997
- CHIHAIÁ, P.-** *Immortalité et decomposition dans l'art du moyen age*. Madrid, 1988
- CID PRIEGO, C.-** *Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá*, en «Anuario de Estudios Gerundenses», 15. Gerona, 1958
- CID PRIEGO, C.-** *Las pinturas murales del castillo de Alcañiz*, en «Revista Teruel», 20, pp. 5-100. Teruel, 1958
- CID PRIEGO, C.-** *Las pinturas murales del castillo de Alcañiz*, en «Goya», 16, pp. 274-276. Madrid, 1962
- CINELLI, D.-** *Il Gótico a Siena. Miniature pitture oreficerie oggetti d'arte*, en «Catálogo exposición», pp. 201-205. Florencia, 1982
- COLE, B.-** *The interior decoration of the Palazzo Datini in Prato*, en «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», p. 61 y ss. Berlin, 1967
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J.-** *El Canciller López de Ayala*. Bilbao, 1943
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J.-** *Introducción a la biografía del Canciller Ayala*. Bilbao, 1950
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J.-** *El cronista don Pero López de Ayala y la historiografía portuguesa*, en «Boletín de la Real Academia de la Historia», 102. Madrid, 1933
- COOK, W. W. S. y GUDIOL, J.-** *Pintura e imaginaria románicas*, en *Ars Hispaniae*, vol. VI. 2ª ed. Madrid, 1980
- COOPER, E.-** *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, Valladolid, 1991 [1980]
- CORBIN, S.-** *La Deposition liturgique du Christ au Vendredi Saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*. París/Lisboa, 1960
- CROS GUTIÉRREZ, A.-** *Cardinal Gil de Albornoz: an exemplum of the artistic patronage of Avignonesse cardinal's*. Master, University of Warwick. Warwick
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.-** *Catálogo de la platería. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.-** *Platería europea en España, 1300-1700*. Madrid, 1997
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.-** *Báculo en Benedicto XIII, el papa Luna*. Zaragoza, 1994
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.-** *Platería en Mirari. Un pueblo al encuentro del arte = Herri bat artearen bila*. Vitoria-Gasteiz, 1989
- CUELLA ESTEBAN, O.-** *Santa María la Mayor de Calatayud durante el pontificado del Papa Luna*, en «Jornadas de Estudio. VI Centenario del Papa Luna», pp. 21-43. Calatayud, 1996
- CHEETHAM, F.-** *English Medieval Alabasters. With a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984, 2ª ed. 2005
- CHEETHAM, F.-** *Alabaster Images of Medieval England*. Trowbridge, 2003
- DACOSTA, A.-** *El Libro del linaje de los Señores de Ayala y otros textos genealógicos. Materiales para el estudio de la conciencia del linaje en la baja edad media*. EHU/UPV. Bilbao, 2003
- DACOSTA, A.-** *El desarrollo de las instituciones de gobierno (siglos VIII-XV)*, en «Historia del País Vasco». Vol. I. Edad Media. San Sebastián, 2004
- DAKNATEL, F. B.-** *Le dévot Crucifix de Perpignan*, en «Gazette des Beaux-Arts». París, 1938
- DE CASO FERNÁNDEZ, F.-** *Contribución a la hagiografía del gótico astur*, en «Asturiensia Medievalia», 5, pp. 215-229. Oviedo, 1985-1986
- DE DALMASES, N.-** *Orfebrería Catalana Medieval: Barcelona 1300-1500 (aproximació a l'estudi). Consideracions generals i catalogació d'obra*, vol. I, p. 292, figs. 203-204. Barcelona, 1992
- DE DALMASES, N. y PITARCH, A.-** *L'art gòtic s. XIV-XV*, en «Historia de l'art català», vol. III, Barcelona, 1983
- DAUMET, G.-** *Étude sur l'alliance de la France et de la Castille du XIVe au XVe siècle*. París, 1878
- DE BEGOÑA AZCÁRRAGA, A. y otros.-** *Monumentos Nacionales de Euskadi. Álava*. Bilbao, 1985

- DE BLASIS, G.- *Immagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attribuite a Giotto*, en «Napoli Nobilissima», IX, p. 65 y ss. Nápoles, 1900
- DE BOSQUE, A.- *Artisti italiani in Spagna dal XIVº secolo ai Re Cattolici*. Milán, 1968
- DE BOSQUE, A.- *Artistes italiens en Espagne du XIVe siècle aux Rois Catholiques*. París, 1965
- DE BRUGGER, I.- *Maestro Eckhart. Tratados y sermones*. Barcelona, 1983
- DE DIOS, S.- *El Consejo Real de Castilla (1385-1522)*. Madrid, 1982
- DE GALÍNDEZ SUÁREZ, J.- *La M. N. y M. L. Tierra de Ayala, su Señorío y su Fuero*. Madrid, 1933
- DE GALÍNDEZ SUÁREZ, J.- *Semejanzas entre los Fueros de Ayala y de Vizcaya*, en «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», 7. San Sebastián, 1951
- DE LA QUADRA SALCEDO, F.- *Continuación del Árbol y genealógica descendencia de las Casas de Ayala y Murga*. Bilbao, 1922
- DE LOS RÍOS, A.- *Historia crítica de la literatura española*. Madrid, 1864
- DE MAÑARICÚA NUERE, A. E. - *Orígenes del Señorío de Vizcaya, Edad Media y Señoríos: el Señorío de Vizcaya*. Bilbao, 1972
- DE MARCHI.- *Gerardo Starnina, Sumptuosa Tabula Picta. Pittori a Lucca tra Gótico e Rinascimento*. Livorno, 1998
- DE MENDOZA, F.- *Los plateros de Carlos III el Noble, rey de Navarra*. Pamplona, 1925
- DE MOXÓ, S.- *El privilegio real y los orígenes del medievalismo científico en España. Apéndice documental*, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 67. Madrid, 1959
- DE MOXÓ I MONTOLIU, F.- *La legitimidad de Benedicto XIII*, en «Jornadas de Estudio. VI Centenario del Papa Luna», pp. 353-370. Calatayud, 1996
- DE MURGA, Fray Pedro.- *Árbol y genealógica descendencia de las Casas de Ayala y Murga, Año 1646*
- DE OSMA y SCULL, G.- *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*, 2ª ed. Madrid, 1933
- DE POMMEROL y MOFRIN, J.- *Le bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñíscola*. Roma, 1991
- DE SAN PEDRO, D.- *La Pasión trobada*. en «Obras Completas, III. Poesías», ed. Dorothy S. Severin y Keith Whinnom. Madrid, 1979
- DE SILVA y VERÁSTEGUI, S.- *Las empresas artísticas del Canciller Pedro López de Ayala*, en «Vitoria en la Edad Media», pp. 761-777. Vitoria-Gasteiz, 1982
- DE URIARTE, L. M.- *El Fuero de Ayala*. Madrid, 1912
- DEL CAMPILLO, T.- *Pedro Martínez de Luna*, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», VII. nº 1, pp. 1-5 y nº 2, pp. 17-23. Madrid, 1877
- D'HULST, R. A.- *Tapisseries flamandes du XIV au XVIII siècle*. Bruselas, 1960
- DÍAZ DE ARCAÑA, M.- *El gran Canciller Don Pero López de Ayala, su estirpe, su casa, vida y obras*. Vitoria-Gasteiz, 1900
- DÍAZ DE DURANA, J. R.- *Álava en la Baja Edad Media: crisis, recuperación y transformaciones económicas (c. 1250-1525)*. Vitoria-Gasteiz, 1986
- DÍEZ-ALEGRÍA, J. M.ª.- *Yo creo en la esperanza! El Credo que ha dado sentido a mi vida*. Bilbao, 1972
- DIDIER, R.- *Miseratio Christi, Redemptio Mundi. Considérations sur l'iconographie de la Pasión*, en «Art et Histoire, De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine». Malmédy, 1997
- DIDIER, R. y TOUSSAINT, J.- *Inventaire des oeuvres conservées du Trésor de l'ancien prieuré d'Oignies*, en «Autour de Hugo d'Oignies», pp. 333-336. Namur
- DIDIER, R y OTROS.- *Un trésor gothique. La chásse de Nivelles*. Colonia, 1996
- DI FABIO, C.- *La «Pace» di San Lorenzo di Portovenere, il maresciallo di Boucicaut e Pedro de Luna. Un promemoria per la storia della cultura figurativa a Genova nell'autunno del Medioevo*, en «Bollettino d'Arte», Suplemento al n. 95, pp. 137-148. Roma, 1997
- DOMINGO L. y BALAGUER, A.- *Ordenación cronológica de las emisiones monetarias de Pedro I y de Enrique II*, en «Numisma», nº 150-155, III Congreso Nacional de Numismática. Madrid, 1978
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.- «Compassio» y «co-redemptio» en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio final, en «Archivo Español de Arte», 281. Madrid, 1998
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.- *La pervivencia de la astrología islámica en el arte cortesano europeo de los siglos XIII al XVI*, en «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», pp. 227-238. Valladolid, 1984
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.- *Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1979
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.- *San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa María. Con unas reflexiones sobre el método iconográfico, Literatura y Cristiandad*, en «Estudios sobre Hagiografía, Mariología, Épica y Retórica». Granada, 2001
- DUBY, G.- *Fundamentos de un nuevo humanismo 1280-1420*. Ginebra, 1966
- DURAN DUELT, D.- *El viaje de Santa Catalina del Monte Sinaí, en «Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval s. XIII-XV»*. Barcelona, 2004
- DURAN, E.- *La orfebrería catalana*, en «Rev. A. B. Y Museos». Vol. XXXIII, p. 108. Madrid, 1915; en «Catàleg de l'Exposició Internacional», n. 1744. Barcelona, 1929
- DURAN I SANPERE, A.- *Els retaules de pedra. I. «Els retaules del segle XIV»*. Barcelona, 1932
- DURAN I SANPERE, A.- *Temes d'arqueologia catalana. Les imatges corpòries dels Crucifix a Catalunya*, en «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya», 31. Barcelona, 1921
- DURLIART, M.- *Un artiste picard en Catalogne et à Mallorca: Pierre de Saint-Jean*, en «Caravelle», I. Toulouse, 1963
- DURLIART, M.- *Le Dévot Crucifix de Perpignan*, en «Études Roussellonnaises». Perpignan, 1952
- DURLIART, M.- *Premyslovsk_ Krucifix a Jeho Doba*, en «Catálogo exposición Královská Kanonie Premonstrátu na Strahove». Praga, 1998
- DURLIART, M.- *Le dévot Christ*, en «Congres Archéologiques de France», CXIIe Session. Paris-Orleans, 1954
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.- *Erretaulak = Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jauriaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001
- EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F.- *El estímulo renovador del gótico*, en «Álava en sus manos», 4. pp. 74-104. Vitoria-Gasteiz, 1983

- ENCISO, E. y CANTERA ORIVE, J.- *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. I., Rioja alavesa*. Vitoria-Gasteiz, 1967
- ENCISO VIANA, E. y otros.- *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo IV, La Llanada Alavesa Occidental*. Vitoria-Gasteiz, 1975
- ENRÍQUEZ, J. y otros.- *Colección documental del Archivo Municipal de Orduña (1511-1520), de la Junta de Ruzábal y de la Aldea de Belandía*. Tomo II. San Sebastián, 1994
- ERDMANN, W.- *Das scheidhainer Kruzifix*, en «Königsteiner Woche», 26, n. 14. Königstein, 1995
- ESPAÑA, L.- *Sistemas monetarios peninsulares: la acuñación de moneda cristiana tras la invasión de los musulmanes hasta el siglo XV*. Madrid, 2002
- ESPAÑOL BELTRÁN, F.- *El «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos» y su repercusión en la Península Ibérica*, en «Estudios de iconografía medieval española», pp. 53-135. Barcelona, 1984
- ESPAÑOL BELTRÁN, F.- *El taller de un orfebre medieval a través del inventario de sus bienes*, en «Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte». Zaragoza, 1984
- ESPAÑOL BELTRÁN, F.- *Joan Avesta, sculpteur de Carcassonne. L'influence de l'atelier de Rieux sur la Catalogne*, en «Bulletin Monumental», t. 151-II. París, 1993
- ESPAÑOL BELTRÁN, F.- *La cultura figurativa tardogótica al servicio de Alfonso el Magnánimo*, en «Mediterraneum, el esplendor del Mediterráneo medieval, s. XIII-XV». Barcelona, 2004
- ESPAÑOL BELTRÁN, F.- *L'escultor Joan de Tournai a Catalunya*, en «Annals de l'Institut d'Estudis Geronis», vol. XXXIII. Gerona, 1994
- ESPAÑOL BELTRÁN, F.- *Lo macabro en el gótico hispano*, en «Cuadernos de Arte Español», 70. Madrid, 1992
- ESPAÑOL BELTRÁN, F.- *Los Descendimientos hispanos*, en «La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma», pp. 511-554. Perugia, 2004
- ESPAÑOL BELTRÁN, F.- *Remarques a l'activitat del mestre Fonoll i una revisió del «flamiger» de Santes Creus*, en «D'Art», 11. Barcelona, 1985
- ESPAÑOL BELTRÁN, F.- *Ritual y liturgia en torno a los sepulcros santos medievales*, en «Jornadas Interdisciplinarias Las imágenes de los santos entre los siglos XII al XVI». Madrid, 2003
- ESPAÑOL BELTRÁN, F.- *Sicut ut decet. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval, Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Pamplona, 2002
- ESPAÑOL BELTRÁN, F.- *Un nou mestre d'obres a Santes Creus durant el segle XIV: Bernat de Payllars (1325)*, en «Recull Joaquim Abella Vives». Tarragona, 1980
- ESTEBAN LORENTE, J. F.- *Busto de san Valero*, en *Benedicto XIII, el papa Luna*, pp. 223-224. Zaragoza, 1994
- ESTEBAN LORENTE, J. F.- *Cáliz del compromiso*, en *Benedicto XIII, el papa Luna*. Zaragoza, 1994
- ESTEBAN LORENTE, J. F.- *Cruz procesional del Papa Luna*, en *Benedicto XIII, el papa Luna*. Zaragoza, 1994
- ESTELLA, M.- *La escultura del marfil en España*. Madrid, 1984
- ESTEPA DÍEZ, C.- *Doña Juana Núñez y el señorío de los Lara*. *Espania* en «Revue électronique d'études hispaniques médiévales», 1, p. 18. París, 2006
- EVANS, M.- *Allegorical women and practical men: the iconography of the Artes reconsidered*, en «Medieval Women». Oxford, 1978
- FÁBREGA GRAU, A.- *Santa Eulalia de Barcelona*. Roma, 1958
- FERNÁNDEZ DE PINEDO, E.- *¿Luchas de bandos o conflicto social?, La sociedad vasca rural y urbana en el marco de la crisis de los siglos XIV y XV*. Bilbao, 1975
- FÉROTIN, M.- *Histoire de l'abbaye de Silos*. París, 1897
- FÉROTIN, M.- *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos*. París, 1897
- FERRÁ I MARTORELL, M.- *Palma a peu. Ciutat passa a passa*. Palma de Mallorca, 2003
- FERRALI, S.- *L'altare argenteo di S. Jacopo in cattedrale di Pistoia*. en «Guila storico-artistica illustrata», Pistoia, 1975
- FERNÁNDEZ LADREDA, C.- *Imaginería medieval mariana*. Pamplona, 1989
- FORMENTIIN, J. y MARTÍNEZ MURILLO, C.- *Influencia de la «Leyenda Dorada» en la literatura y en el arte medieval, a través de dos Biblias Boloñesas localizadas en España, Hispania Sacra, XLVI*. Madrid, 1994
- FRANCO MATA, A.- *Antigüedades Cristianas de los siglos VIII al XV*, en «Museo Arqueológico Nacional. Guía General». Madrid, 1992
- FRANCO MATA, A.- *Arte y Literatura. El monumento sepulcral de Margarita de Brabante. Iconografía y significación de yacentes femeninos reales en la Baja Edad Media*, en «Actas del I Congreso de Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos», pp. 24-44. Vitoria-Gasteiz, 1990
- FRANCO MATA, A.- *Báculo del Papa Benedicto XIII*, en «Paisatges Sagrats, La Llum de les Imatges», Sant Mateu 2005, Catálogo exposición, pp. 352-353, n. 55. Valencia, 2005
- FRANCO MATA, A.- *Copia de la «Madonna di Trapani»*, en *El Mundo que vivió Cervantes*, catálogo de exposición, pp. 493-494, n. 303. Madrid, 2005-2006
- FRANCO MATA, A.- *Cofres de Bodas del Taller de los Embriachi*. Aguilar de Campó, 2002
- FRANCO MATA, A.- *Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León, De la creación a la restauración*. en «Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire». Toulouse, 1992
- FRANCO MATA, A.- *El arzobispo Pedro Tenorio: Vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo*, en «La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte» II. Santiago de Compostela, 1992
- FRANCO MATA, A.- *El claustro de la catedral de León. Su significación en el contexto litúrgico y devocional*, en «Congreso Internacional La Catedral de León en la Edad Media», pp. 263-295. León
- FRANCO MATA, A.- *El Credo Apostólico de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*, en «El Punto de las Artes». Madrid, 2001
- FRANCO MATA, A.- *El Crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso*, en «Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»», XXXV. Zaragoza, 1989
- FRANCO MATA, A.- *El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago de Trujillo y sus orígenes*, en «Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños. T. I. Historia del Arte», pp. 43-50. Badajoz, 1981
- FRANCO MATA, A.- *El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina (Navarra)*, en «Reales Sitios», 82, Madrid, 1984
- FRANCO MATA, A.- *El «dévot Crucifix» de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia*, en «Mélanges de la Casa de Velázquez», 20. París, 1984

- FRANCO MATA, A.- *El Doble Credo en el arte medieval hispánico*, en «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», 13. Madrid, 1995
- FRANCO MATA, A.- *El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo*, en «Toletvm», 70, 2ª época, nº 21, pp. 53-160. Toledo, 1987
- FRANCO MATA, A.- *El Papa Luna y el arte de su tiempo*, en «Almogaren. Revista del Instituto Superior de Teología de las Islas Canarias (Sede Gran Canaria)», X *Jornadas de Historia de la Iglesia (VI Centenario de la Diócesis Canariense y Rubicense)*, nº 34, pp. 83-115. Las Palmas, 2004
- FRANCO MATA, A.- *El retablo Gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*. Murcia, 1999
- FRANCO MATA, A.- *El sepulcro de don Pedro Suárez III (s. XIV) y el taller toledano de Ferrand González*, en «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», t. IX, nºs 1 y 2, pp. 87-100. Madrid, 1991
- FRANCO MATA, A.- *El tesoro románico*, en «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», t. XVII, nºs 1 y 2, pp. 201-225. Madrid, 1999
- FRANCO MATA, A.- *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*. León, 1998
- FRANCO MATA, A.- *Escultura gótica en Ávila*. Ávila, 2004
- FRANCO MATA, A.- *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*. Madrid, 1984
- FRANCO MATA, A.- *Escribanía*, en Ibn Jaldún. *El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los Imperios*, pp. 50-51. Sevilla, 2006
- FRANCO MATA, A.- *Flandes y Burgos: iconografía pasional, liturgia y devociones*, en «Boletín de la Institución Fernán González», 219. Burgos, 1999
- FRANCO MATA, A.- *Hacia un corpus de la «Madonna di Trapani» tipo A (España)*, en «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», 10, pp. 73-92. Madrid, 1992
- FRANCO MATA, A.- *Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)*, en «De Arte. Revista de Historia del Arte», 2. León, 2003
- FRANCO MATA, A.- *Iconografía de sepulcros góticos en Castilla y León*, en *Grabkunst und Sepulkalkultur in Spanien und Portugal / Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*. Frankfurt am Main, 2006
- FRANCO MATA, A.- *Influenza catalana della scultura monumentale del Trecento in Sardegna*, en «Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte», vol. LXXV. Milán, 1987
- FRANCO MATA, A.- *La catedral de Toledo*, en «Arquitecturas de Toledo». Toledo, 1991
- FRANCO MATA, A.- *La imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)*, en «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», 20, pp. 121-143. Madrid, 2002
- FRANCO MATA, A.- *Las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. Texto e imagen. Música. Relaciones con la plástica y la pintura*, en «Actas del Congreso Internacional, Las Cantigas de Santa María, la Città e il libro: Il manoscritto. La miniatura». Florencia, 2002
- FRANCO MATA, A.- *Le Crucifix gothique douloureux de Perpignan et la littérature mystique du XIVe siècle*, en «Midi». Toulouse, 1986
- FRANCO MATA, A.- *L'influence germanique sur le Crucifix douloureux espagnol du XVIe siècle*, en «Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext». Berlín, 1994
- FRANCO MATA, A.- *Liturgia Hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el Siglo XI*, en «Codex Aquilarensis», 22, pp. 92-144. Aguilar de Campó, 2006
- FRANCO MATA, A.- *Los Nueve Valientes y la Librería de la Catedral de León*. León, 2000
- FRANCO MATA, A.- *Orfebrería y esmaltes del taller de Silos*, en «Silos. Un milenio, Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de santo Domingo de Silos», vol. IV, Arte, pp. 149-210. Burgos, 2003
- FRANCO MATA, A.- *Relaciones hispano-italianas de la Escultura funeraria española del siglo XIV, La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte*. Santiago de Compostela, 1988
- FRANCO MATA, A.- *Santa Brígida y la literatura mística en el arte pasional del Crucifijo gótico doloroso. Antecedentes ideológicos*, en «VIII Encuentro Histórico Suecia-España. Seminario El mundo escandinavo, Santa Brígida y el Camino de Santiago». Santiago de Compostela, 2002
- FRANCO MATA, A.- *Texto e imagen: del Credo Apostólico a los santos confesores y mártires en la pintura bajomedieval de Castilla-León, Navarra y Álava*, en «Jornadas Interdisciplinarias Las imágenes de los santos entre los siglos XII al XVI». Madrid, 2006
- FRANCO MATA, A.- *Toledo gótico*, en «Arquitecturas de Toledo», 2ª ed., p. 446. Toledo, 1992
- FRANCO MATA, A.- *Un apunte de orden fundamentalmente litúrgico-devocional. El programa iconográfico del retablo de Quejana (Álava)*, en «El Punto de las Artes», 14, p. 17. Madrid, 2001
- FRANCO MATA, A.- *Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo*, en «Compostellanum», XXXVI. Santiago de Compostela, 1991
- FRANCO MATA, A.- *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, p. 124, fig. 120. Murcia, 1999
- FRANCO SILVA, A.- *La hacienda de un noble castellano a comienzos del siglo XV*, en «La España medieval», 8, Madrid, 1986
- FRANCO, T.- *Sepulcros de santos, soberanos, nobles y prelados en las rutas del Mediterráneo*, en «Mediterraneum, el esplendor del Mediterráneo medieval, s. XIII-XV», nº 11, pp. 201-217. Palma de Mallorca, 2004
- FRASCHETTI, S.- *Gli affreschi dei Sacramenti della Inconronata di Napoli*, en «Flegrea», II, p. 435. Nápoles, 1900
- FREEDBERG, D.- *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, 1992
- FRITZ, J. M.- *Goldschmiedekunst und Email des 14. Jahrhunderts in Mitteleuropa*, en «Bollettino d'Arte», Supplemento al nº 95, 1996, pp. 99-106, figs. 4, 5, 6. Roma, 1996
- FROLOW, A.- *La relique de la Vraie Croix*. París, 1961
- FROLOW, A.- *Reliquaires de la Vraie Croix*. París, 1965
- GABORIT-CHOPIN, D.- *Diptyque: Nativité, Christ Juge*, en «L'art au temps des rois maudits Philippe le Bel et ses fils 1285-1328». París, 1998
- GABORIT-CHOPIN, D.- *Ivoires du Moyen Age*. Friburgo, 1978
- GABORIT-CHOPIN, D.- *Avori medievali. Museo Nazionale del Bargello*. Florencia, 1988
- GALINDO ROMEO, P.- *Un mueble cristiano mudéjar: el facistol del Papa Luna*, en «Las Bellas Artes en Zaragoza (siglo XV)». Zaragoza, 1922-1923
- GALINDO ROMEO, P.- *La biblioteca de Benedicto XIII (Don Pedro de Luna)*. Zaragoza, 1929-1930

- GARCÍA, M.- *Obra y personalidad del Canciller Ayala*. Madrid, 1982
- GARCÍA, M.- *Genealogía de los Señores de Ayala*, en «*La formación de Álava*». Vitoria-Gasteiz, 1985
- GARCÍA BORRÁS, X.- *En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer*, en «*Archivo de Arte Valenciano*», pp. 27-31. Valencia, 1988
- GARCÍA DE ANDOÍN, F.- *El Canciller Ayala. Su obra y su tiempo (1332-1407)*. Vitoria-Gasteiz, 1976
- GARCÍA DE SALAZAR, L.- *Libro de las Bienandanzas y Fortunas*. Bilbao, 1967
- GARCÍA MARCO, F. J.- *El Papa Luna y los mudéjares de Aragón*, en «*Jornadas de Estudio. VI Centenario del Papa Luna*», pp. 95-112. Calatayud, 1995
- GARCÍA RAMOS, R. y RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, E.- *El brocado aplicado, una técnica de policromía centroeuropea en Álava*, en «*Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas Monumentales, Errenazimentuko Artearen Berrikuseta = Revisión del Arte del Renacimiento = Revisión de l'Art de la Renaissance*», n. 17, pp. 409-421. San Sebastián, 1998
- GARMS, G.- *Gräber von Heiligen und Seiligen*, en «*Skulptur und Grabmal*», pp. 83-105. Zurich, 1990
- GARDNER, J.- *The Louvre stigmatization and the problem of the narrative altarpiece*, en «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», XLV, pp. 217-247. Friburgo, 1991
- GAZA DE FRANCOVICH.- *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, en «*Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*», 2. Munich, 1938
- GHELLINCK, G.- *Patristique et Moyen Age*, I. París, 1949
- GIL FARRÉS, O.- *Historia de la Moneda Española*, 2ª ed. Madrid, 1976
- GIMENO CASALDUERO, J.- *La personalidad del Canciller Pero López de Ayala. Estructura y diseño en la literatura castellana medieval*. Madrid, 1975
- GIUNTA, F.- *Aragoneses y catalanes en el Medierráneo*. Barcelona, 1989
- GNUDI, C.- *Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia., Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*, en «*Atti del 2º Convegno Internazionale di Studi (Pistoia, 24-30 Aprile 1966)*». Roma, 1972
- GODDERD KING, G.- *The Virgin of Humility*, en «*The Art Bulletin*», 17, pp. 474-491. Nueva York, 1935
- GÓMEZ FRECHINA, J.- *El gótico internacional en Valencia, Obras maestras restauradas. El retablo de San Martín y Santa Úrsula*, pp. 17-83. Valencia, 2004
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. C.- *Don Pedro de Luna y la música de su tiempo*, en *Benedicto XIII. El Papa Luna*, pp. 91-99. Zaragoza, 1994
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. C.- *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas s. XIV*. Hospitalet de Llobregat, 1990
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. C.- *La música medieval en España*. Kassel, 2001
- GÓMEZ-PANO GUERRA DEL RÍO, J.- «*Virgen del Pino*», en *La Huella y la Senda*, catálogo exposición, pp. 77-78. Las Palmas, 2004
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, I.- *El Rimado de Palacio: una visión de la sociedad entre el testimonio y el tópico*. Vitoria-Gasteiz, 1990
- GONZÁLEZ CEBELLÍN, J. M.- *Orduña en la edad media: del concejo abierto al concejo cerrado*, en «*Primeras jornadas de Historia local: poder local*». San Sebastián, 1990
- GONZÁLEZ CRESPO, E.- *Inventario de documentos de Alfonso XI relativos al Reino de Murcia*, en «*La España medieval*», 17, 268 (doc. 156). Madrid, 1994
- GONZÁLEZ MARTÍ, M.- *Cerámica del Levante Español. Siglos Medievales. Tomo II. Alicatados y azulejos*. Madrid, 1952
- GORDON, J. D.- *The articles of the creed and the apostles*, en «*Speculum*», XV. 1965.
- GOUVEIA MONTEIRO, J.- *Aljubarrota: 1385: a batalha real*. Lisboa, 2003
- GOUVEIA MONTEIRO, J. (coord).- *Aljubarrota Revisitada*. Coimbra, 2001
- GRANDI, R.- *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*. Bolonia, 1982
- GUASCH, M.- *Renovación de los monumentos sepulcrales de santos de la Corona de Aragón, en el siglo XIV*, en «*Boletín del Museo Arqueológico Nacional*», 20, pp. 81-92. Madrid, 2002
- GUASCH, M.- *The Arca of Santa Eulalia in Barcelona and its Context in italian and spanish Sculpture*. Warwick, 1986
- GUDIOL, J.- *L'orfebreria en l'exposició hispano-francesa de Saragossa*, en «*Anuari del Institut de Estudis Catalans*», pp. 3-149. Barcelona, 1908
- GUDIOL, J. y ALCOLEA I BLANCH, S.- *Pintura gòtica catalana*. Barcelona, 1986
- HEISS, A.- *Descripción General de las Monedas Hispano-Cristianas desde la Invasión de los Árabes*, ts. I-III. Madrid, 1865
- HEREDIA, M. C.- *Ficha 17, en Orfebrería de Navarra. I. Edad Media*, pp. 49-50. Pamplona, 1986
- HARRISON, CH.- *The Arena Chapel: patronage and authorship*, en *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, vol. II. New Haven/Londres, 1996
- HEERS, J.- *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona, 1988
- HEINZE, P.- *Die Engel auf der mitteralterlichen Mysterenbühne Frankreichs*. Greifswald, 1905
- HENRI SUSO.- *Little Book of Eternal Wisdom and Little Book of Truth*. Londres, 1953
- HERKLTZ, I.- «*Sepulcra*» e «*Monumenta*» del Medioevo. Roma, 1985
- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I.- *Anónimo. Cristo descendido de la cruz = Egile ezezaguna*, en *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte = Herri bat artearen bila*, pp. 180-183, n. 12. Vitoria-Gasteiz, 1990
- HUIZINGA, J.- *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos (1929)*, 8ª ed., Madrid, 1971
- IBÁÑEZ LÓPEZ, C.- *Historia General de Barakaldo*. Barakaldo, 1991
- INFANTES, V.- *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca, 1997
- ITURRATE, J.- *La Colegiata de San Andrés de Armentia y las iglesias del valle de Orduña*, en «*Boletín de la Institución "Sancho el Sabio"*», 21. Vitoria-Gasteiz, 1977
- ITURRIZA Y ZABALA, J. R.- *Historia General de Vizcaya, en Historia General de Vizcaya y Epítome de las Encartaciones*. Bilbao, 1967
- JUARISTI, V.- *Esmaltes, con especial mención los españoles*. Barcelona, 1933
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, M.- «*Andanças e viajes de un hidalgo español, Pero Tafur (1436-1439)*». Barcelona, 1982

- JIMÉNEZ ZORZO, F. J. y otros.- *El castillo de Alcañiz*, en «Cartillas turolenses», n. 19. Teruel, 1998
- JOHNSON, A. M.- *The Hispanic Silverwork*. Nueva York, 1944
- JORGE ARAGONESES, M.- *El primer Credo epigráfico visigodo y otros restos coetáneos, descubiertos en Toledo*, en «Archivo Español de Arte», 30. Madrid, 1957
- KATTENBURCH, I.- *Das apostolische Symbol*, I, 1984, II, 1900, reimpr. Darmstadt, 1962
- KELLY, J. N. D.- *Primitivos Credos cristianos*. Salamanca, 1980
- KENECHT, P.- *I libri astronomici di Alfonso X in una versione fiorentina del trecento*. Zaragoza, 1965
- KIECKEFER, R.- *La magia en la Edad Media* (1989). Barcelona, 1992
- KIENNING, Ch.- *Le double décomposé. Rencontres des vivants et des morts à la fin du Moyen Âge*, en «Annales, économies, sociétés, civilisations», 50^o, n. 5, pp. 1157-1190. París, 1995
- KING, C.- *The arts of carving and casting, Siena, Florence and Padua. Art Society and Religion 1280-1400*. New Haven/Londres, 1995
- KING, C.- *Women and patrons: nuns, widows and rulers*, en *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, vol. II. New Haven/Londres, 1996
- KOVÁCS, É.- *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des Princes de Valois*. Dijon, 2004
- KRASA, J.- *Astrological manuscripts of King Wenceslaus IV, «Umeni»*, Roc. 12. Praga, 1964
- KRUFT, H.-W.- *Die Madonna von Trapani und ihre Kopien in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento*, en «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz». Florencia, 1970
- KÜNG, H.- *Credo* (1992). Valladolid, 1994
- LACARRA DUCAY, M. C.- *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. Pamplona, 1974
- LACARRA DUCAY, M. C.- *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*. Zaragoza, 2003
- LACARRA DUCAY, M. C.- *Benedicto XIII y el arte*, en *Benedicto XIII, el Papa Luna*, pp. 101-111. Zaragoza, 1994
- LACARRA DUCAY, M. C.- *Edad Media, Museo de Navarra*. Pamplona, 1993
- LACARRA DUCAY, M. C.- *El arte en las necrópolis de Zaragoza. Edad Media*, en «Las necrópolis de Zaragoza, Cuadernos de Zaragoza», 63, pp. 237-240. Zaragoza, 1991
- LACARRA DUCAY, M. C. y otros.- *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*. Zaragoza, 2000
- LACARRA DUCAY, M. C.- *El Retablo Mayor de la Seo de Zaragoza*. Zaragoza, 1999
- LACARRA DUCAY, M. C.- *El Papa Luna, la escultura y la pintura*, en «Jornadas de Estudio. VI Centenario del Papa Luna», p. 182, nota 16. Calatayud, 1995
- LACARRA DUCAY, M. C.- *Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra del siglo XIV. Los murales de la catedral de Pamplona*, en «Reales Sitios», 82. Madrid, 1984
- LACARRA DUCAY, M. C.- *Juan de Leví, pintor al servicio de los Pérez Calvillo: su legado cultural a la ciudad de Tarazona*, en *Retablo de Juan de Leví y su restauración*, pp. 7-18 y 55. Zaragoza, 1990
- LACARRA DUCAY, M. C.- *La Iglesia catedral de San Salvador o la Seo*, en *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1991
- LACARRA DUCAY, M. C.- *La Puerta del Perdón de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza)*, en «Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez», t. III, pp. 145-152. Santiago de Compostela, 2004
- LACARRA DUCAY, M. C.- *La capilla de la Virgen del Castillo o de Nuestra Señora de los Ángeles en el castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza)*, en «Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"», LXXXVIII, pp. 89-101. Zaragoza, 2002
- LACARRA DUCAY, M. C.- *Las pinturas murales del castillo de Alcañiz. Restauración*. Zaragoza, 2004
- LACARRA DUCAY, M. C.- *Pintura mural gótica en Navarra y su ámbito de influencia*, en «Arte Medieval en Euskal Herria». Donostia, 1996
- LACARRA DUCAY, M. C.- *Pintura*, en *La catedral de Pamplona*, vol. I. Pamplona, 1994
- LACLATTE, M. y THIEBAUT, D.- *L'Ecole d'Avignon*. París, 1983
- LADERO QUESADA, M. A.- *Las fiestas en la cultura medieval*. Barcelona, 2004
- LADERO QUESADA, M. A.- *Monedas y política monetarias en la corona de Castilla, Moneda y monedas en la Europa medieval (siglos XII-XV)*, en «Actas de la XXVI Semana de Estudios Medievales. Estella-Lizarrá 19-23 julio, 1999». Pamplona, 2000
- LAGUNA PAÚL, T.- *La biblioteca de Benedicto XII*, en «Benedicto XIII. El Papa Luna», pp. 75-90. Zaragoza, 1994
- LAHOZ, L.- *Consideraciones sobre Promoción, Comitente y Clientela en la plástica gótica en Álava*, en «Kobie (Serie Bellas Artes)», n^o XI. Bilbao, 1995/97
- LAHOZ, L.- *El arte gótico en Álava*. Vitoria-Gasteiz, 1999
- LAHOZ, L.- *El pasado en sus sombras proyectadas*, en *Museos de Álava. Un patrimonio desconocido*. Madrid, 2000
- LAHOZ, L.- *El Pórtico de San Pedro de Vitoria: de la leyenda a la crónica*. Vitoria-Gasteiz, 2002
- LAHOZ, L.- *Escultura funeraria gótica en Álava*. Vitoria-Gasteiz, 1996
- LAHOZ, L.- *Gótico*, en *Vitoria-Gasteiz en el arte*, vol. 1. pp. 218-276. Vitoria-Gasteiz, 1997
- LAHOZ, L.- *La capilla funeraria del Canciller Ayala. Sus relaciones con Italia*, en «Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"», LIII, pp. 71-112. Zaragoza, 1993
- LAHOZ, L.- *Patronato real en el gótico en Álava*, «Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"», LXIX, 1997, pp. 53-70. Zaragoza, 1997
- LAHOZ, L.- *Quejana: promoción y mecenazgo de los Ayala*, en «La Tierra de Ayala. Actas de las Jornadas de Estudios Históricos en conmemoración del 600 aniversario de la construcción de la torre de Quejana», pp. 191-217. Vitoria-Gasteiz, 2001
- LAHOZ, L.- *Un alabastro inglés en Lermada*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», Valladolid, 1989
- LAHOZ, L.- *Ficha 16*, en *Mirari Un pueblo al encuentro del arte = Herri bat artearen bila*. Vitoria-Gasteiz, 1989
- LANDAZURI y ROMARATE, J. J.- *Los Compendios históricos de la Ciudad y Villas de la M. N. Leal Provincia de Álava*. Pamplona, 1798 (edición facsímil, en «Historia General de Alava», Bilbao, 1974)
- LAPAIRE, C.- *Les retables à baldaquin gothiques*, en «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 29, pp. 40-60. Mouveld-Geulle, 1972

- LAPEÑA PAÚLI, A. I.- *Pedro Martínez de Luna y los monasterios aragoneses*, en «*Jornadas de Estudio. VI Centenario del Papa Luna*», pp. 45-77. Calatayud, 1995
- LAPESA MELGAR, R.- *El Canciller de Ayala. De Ayala a Ayala: Estudios literarios y estilísticos*. Madrid, 1988
- LASAOSA VILLANUA, S.- *El «Regimiento» municipal de Pamplona en el siglo XVI*. Pamplona, 1979
- LECLERO, D. J.- *La dévotion médiévale envers le Crucifié*, en «*La Maison-Dieu*», 75. París, 1963
- LECLERO, D. J.- *Dévotion privée, piété populaire et liturgie au moyen age*, en «*Études de Pastorale liturgique*». París, 1944
- LECLERC, H.- *Dies irae*, en «*Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie*», IV/1, pp. 819-820. París, 1920
- LE GOFF, J.- *En busca de la Edad Media*. Barcelona, 2003
- LEONE DE CASTRIS, P. L.- *Smalti senesi di primo Trecento in Spagna*, en «*Annali della Scuola normale di Pisa*». Pisa, 1994
- LIAÑO MARTÍNEZ, E.- *La Portada Principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*. Tarragona, 1989
- LIAÑO MARTÍNEZ, E.- *Benedicto XIII, el Papa Luna*, pp. 202-209, n. 47-49, pp. 212-213, n. 51. Zaragoza, 1994
- LIAÑO MARTÍNEZ, E.- *Reinard de Fonoll maestro de obras de la seo de Tarragona. Una hipótesis sobre su obra*, en «*Miscelánea en Homenaje al P. Agustí Altisent*». Tarragona, 1991
- LIDA DE MALKIEL, M. R.- *La idea de la Fama en la Edad Media Castellana*. México, 1983 [1952]
- LÓPEZ DE GUEREÑU, G.- *Álava, solar de arte y de fe*. Vitoria-Gasteiz, 1962
- LÓPEZ DE GUEREÑU, G.- *Andra Mari en Álava. Iconografía mariana de la diócesis de Vitoria*. Vitoria-Gasteiz, 1982
- LÓPEZ DE MENESES, A.- *Nuevos datos sobre el Canciller Ayala*. En «*Cuadernos de Historia de España*», 10. Buenos Aires, 1948
- LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, J. J.- *Andra Mari de Tuesta, en Mirari. Un pueblo al encuentro del arte = Herri bat artearen bila*, pp. 176-179. Vitoria-Gasteiz, 1989
- LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, J. J.- *Anónimo. Político de la Virgen, en Mirari. Un pueblo al encuentro del arte = Herri bat artearen bila*. Vitoria-Gasteiz, 1989
- LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, J. J.- *Tuesta. Templo de Nuestra Señora de la Asunción*. Vitoria-Gasteiz, 1986
- LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, J. J.- *Enborraren Saila = Sección Tronco, Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa = Museo Diocesano de Arte Sacro*, Vitoria-Gasteiz, 1999, pp. 109-139
- LÓPEZ SOBRINO, J.- *La iglesia de San Nicolás de Bari. Arte e historia*. Burgos, 1990
- LÓPEZ YEPES, J.- *Documentos sobre el Canciller Pero López de Ayala (1332-1407)*, en «*Boletín de la Institución "Sancho el Sabio"*», 18, doc. 1349-I. Vitoria-Gasteiz, 1974
- LUCAS DE LA FUENTE.- *Las relaciones de dependencia del labrador vasco hacia 1300 en «I Congreso Mundial Vasco»*. San Sebastián. 1988
- LUIS Y MONTEVERDE, L.- *El tesorillo de Briviesca*, en «*Geografía española*», 5, pp. 63-71. Madrid, 1939
- LLOMPART, G.- «*Ecclesia Sponsa*». *Tres grabados manieristas*, en «*Traza y Baza*», 5. Palma de Mallorca, 1974
- LLOMPART, G.- *El Devallament a Mallorca, una paraliturgia teatral*, en «*Miscelánea Litúrgica Catalana*», pp. 109-133. Barcelona, 1978
- LLOMPART, G.- *La pintura medieval mallorquina. Su entorno y su iconografía*. Mallorca, 1977
- LLOMPART, G.- *Maestro de las predellas (Mallorca, mediados del siglo XV), Santa Gertrudis de Nivelles*, en «*La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar», pp. 96-97. Zaragoza, 1980
- KATSENELLENBOGEN, A.- *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Londres, 1939, reed. Toronto/Buffalo/Londres, 1989
- KÖNIG, E.- *Las Muy Bellas Horas del Duque de Berry*. Madrid, 2001
- KRAN, T.- *Libro de Horas. Probablemente Gante, hacia 1450-1455*, en «*Obras maestras del J. Paul Getty Museum. Manuscritos iluminados*». Los Ángeles, 1997
- KUNGI, E.- *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*. Foligno, 2000
- KÜNSTLE, K.- *Die Legende der 3 Lebenden und der 3 Toten und der Totentanz*. Freiburg im Breisgau, 1908
- KÜNSTLE, K.- *Ikonographie der christlichen Kunst*, T. I. Freiburg im Breisgau, 1928
- LLORENS RAGA, P. L.- *Relicario de la catedral de Valencia*. Valencia, 1964
- LLORENS RAGA, P. L.- *Reliquias y relicarios en la expansión mediterránea de la corona de Aragón*, en *El tesoro de la catedral de Valencia*. pp. 119-120. Valencia, 1998
- LLOMPART, G.- *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*. Palma de Mallorca, 1977
- LLOMPART, G.- *Horas medievales y «Relojes de Pasión» modernos en Mallorca y Cataluña, Entre la Historia y el Folklore. Folklore de Mallorca, Folklore de Europa*. en «*Miscelánea de Estudios*», II. Palma de Mallorca, 1984
- MADURELL, J. M.- *El pintor Lluís Borrassà*, en «*Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*», X. Barcelona, 1952
- MÂLE, E.- *Le renouvellement de l'art par les «Mystères» a la fin du Moyen Age*, en «*Gazette des Beaux-Arts*», 561. París, 1904
- MÂLE, E.- *L'art religieux de la fin du Moyen Age. Étude sur l'iconographie du moyen age et ses sources d'inspiratio*. París, 1969
- MANOTE, R. M^a.- *Làpida sepulcral de l'arquebisbe de Tarragona Pere de Sagarriga*, en *Fons del Museu Marès/1. Catàleg d'esultura i pintura medievals*. Barcelona, 1991
- MANZINI GÓMEZ, O.- *Las imágenes y el historiador*, en «*Relaciones*», 77, Vol XX. Michoacan, 1999
- MATAMOROS, J.- *La catedral de Tortosa*. Tortosa, 1932
- MARCHINI, G.- *L'altare argenteo di S. Jacopo d'oreficeria gotica a Pistoia*, en «*Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana. Atti del 2º Convegno Internazionale di Studi (Pistoia, 24-30 Aprile 1966)*». Roma, 1972
- MARCOS CASQUERO, M.-A. y OROZ RETA, J.- *Lírica Latina Medieval. II. Poesía religiosa*. Madrid, 1997
- MARROW, J. H.- *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Amsterdam, 1979
- MARTÈNE, E. y DURAND, U.- *Veterum Scriptorum et Monumentorum Historicorum, Dogmaticorum, Moralium, Amplissima Collectio*. VII. París, 1733
- MARTIN I ROS, R. M.- *La capa de Daroca y los ornamentos de la Colegial*, p. 5-30. Daroca, 1999

- MARTÍN ANSÓN, M^a L.- *La importación de obras de esmaltes italianos y su influencia en la Castilla bajomedieval: el llamado «cáliz de San Segundo»*, en «Archivo Español de Arte», 169. Madrid, 1995
- MARTÍN IBARRARÁN, E.- *Santos Cristos en Álava*. Vitoria-Gasteiz, 1993
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.- *Cerámica hispanomusulmana. Andalusí y mudéjar*. Madrid, 1991
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.- *Conventos de Toledo. Toledo, Castillo Interior*. Madrid, 1990
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.- *Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425*. Pamplona, 1987
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.- *Ficha 99*, en «Maravillas de la España medieval». p. 308. León, 2000
- MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. y USABIAGA URKOLA, J. J.- *Arte medieval*, en *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del románico al siglo XX*. pp. 13-51. San Sebastián, 2003
- MARTÍNEZ DÍEZ, G.- *Álava medieval*. Vitoria-Gasteiz, 1974
- MARTÍNEZ, A.- *Fuentes jurídicas medievales del Señorío de Vizcaya: Cuadernos legales, Capítulos de la Hermandad, y Fuero Viejo (1342-1506)*. San Sebastián, 1986
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M^a J.- *El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», LXIX-LXX. Valladolid, 2003-2004
- MARTÍNEZ MURILLO, C.- *Estudio iconográfico y estilístico de las Biblias boloñesas en España (Reino de Castilla)*, tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 22 de junio de 1990
- MARTORELL, F.- *Pere Moragues i la custodia dels Corporals de Daroca*, en «Estudis Universitaris Catalans», vol. III, p. 227, n^o 1. Barcelona, 1909
- MASIGNORI, S. y otros.- *Precisazioni sulla tomba dell'imperatore Arrigo VII*, en «Prospettiva», 87-88, pp. 112-117. 1997
- MATEU Y LLOPIS, F.- *La moneda Española*. Barcelona, 1946
- MAYANS Y SISCAR, G.- *Obras Chronológicas de don Gaspar Ibáñez*, en *Obras Completas, I: Historia*. Valencia, 1983
- MEISS, M.- *Italian Style in Catalonia and the fourteenth century catalan-workshop*, en «The Journal of the Walters Gallery», IV. Baltimore, 1947
- MEISS, M.- *An early Altarpiece from the Cathedral of Florence*, en «Bulletin of the Metropolitan Museum». Nueva York, 1954
- MEISS, M.- *Madonna of Humility*, en «Art Bulletin», 18, pp. 435-464. Nueva York, 1936
- MEISS, M.- *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: Arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV* (1951). Madrid, 1988
- MELERO-MONEO, M. L.- *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*. Tudela, 1997
- MELERO-MONEO, M. L.- *Iconografía de San Pedro y propaganda papal en la pintura gótica: Pedro y Simón el Mago como imagen de la confrontación del papa avinonés y el anti-papa romano. Un ejemplo cataloaraconés del siglo XIV*, en «Gesta», XXXVI/2, pp. 107-121. 1997
- MELERO-MONEO, M. L.- *Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)*; en «Locvs Amoenvs», 5, 2000-2001, pp. 33-51. Barcelona, 2002
- MELIDA, J. R.- *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*. Madrid, 1924
- MELLINI, G. L.- *El pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*. Florencia, 1969
- MELLINI, G. L.- *Giovanni Pisano*. Florencia, 1970
- MENÉNDEZ PIDAL, F. y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.- *Emblemas Heráldicos en el Arte Medieval Navarro*. Pamplona, 1996
- MENDÍA y Elejalde, S.- *Historia del Condado de Ayala*. Vitoria-Gasteiz, 1994
- MEREGALLI, F.- *La vida política del Canciller Ayala*. Milán-Varese, 1955
- MERLO, E. Z.- *La Morte e il disinganno. Itinerario iconografico e letterario nella Spagna Cristiana*, en «Humana Fragilitas», pp. 219-250
- MILIAN I BOIX, M.- *El Papa Luna, Benet XIII a Peñíscola*, en «Jornades sobre el Cisma d'Occident a Catalunya, les Illes i el País Valencià, Barcelona-Peníscola, 19-21 d'abril de 1979», pp. 83-94. Barcelona, 1986
- MONREAL CASAMAYOR, M.- *El Papa Luna: heráldica y Órdenes Militares*, en «Jornadas de Estudio. VI Centenario del Papa Luna», pp. 79-94. Calatayud, 1995
- MORALEJO ÁLVAREZ, S.- *El «Texto» Alcobacense sobre los Amores de D. Pedro y D^a Inés*, en «IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval», pp. 71-89. Lisboa, 1991
- MORALEJO ÁLVAREZ, S.- *El «Texto» Alcobacense sobre los Amores de D. Pedro y D^a Inés* en «Patrimonio artístico de Galicia y otros Estudios. Homenaje a Serafín Moralejo», vol. II, reed. pp. 521-536. Santiago de Compostela, 2003
- MORALEJO ÁLVAREZ, S.- *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, 2004
- MORALEJO ÁLVAREZ, S.- *La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela. II pelerinaggio a Santiago de Compostela y la letteratura jacoepa*. Perugia, 1985
- MORALES ROCA, F. J.- *Armoria Catalana*. Barcelona, 2003
- MÜHLBERG, f.- *«Crucifixus dolorosus». Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes*, en «Wallraf-Richartz-Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXII. Colonia, 1960
- MUNDT, B.- *Der Kiklus des Capelle de Rieux und seine kunstlerische Nachfolde*, en «Jahrbuch Berliner Museen», 9. Berlín, 1967
- MUNDT, B. y LAMBACHER, L.- *Kunstgewerbemuseum Berlín*. Munich/Nueva York, 1998
- MUNDT, B. y LAMBACHER, L.- *Ornamenta Ecclesiae*. En «Kunst und Künstler der Romanik in Köln». Colonia, 1985
- MUÑIZ PETRALANDA, J.- *Erretaula gotiko zizelatua = El retablo gótico esculpido*, en «Erretaulak = Retablos», Vitoria-Gasteiz: Eusko Jauriaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001
- MUÑOZ JIMÉNEZ, I.- *Iconografía de Juan Fernández de Heredia*, en «Juan Fernández de Heredia. Jornada Conmemorativa del VI Centenario Munébrega». Calatayud, 1999
- MUÑOZ JIMENEZ, I.- *Las Consolaciones de la vida humana de Benedicto XIII*, en «Jornadas de Estudio. VI Centenario del Papa Luna», pp. 165-175. Calatayud, 1995
- NAYLOR, E. W.- *Pero López de Ayala's Translation of Boccaccio's «De Casibus»*, *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*. Madison, 1986

- NAYLOR, E. W.- *Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, en «*Actas del Coloquio Internacional organizado por la Universitat de València*», Valencia, 1992
- NORMAN, D.- *A «noble panel»: Ducio's Maestà*, en *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, vol. II, pp. 55-82. New Haven / Londres, 2006
- NORMAN, D.- *Astrology, antiquity and empiricism: art and learning*, en *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, vol. I, pp. 202-203. New Haven/Londres, 1996
- NORMAN, D.- *Change and continuity: art and religion after the Black Death*, en *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*. New Haven / Londres, 1996
- NORMAN, D.- *City, contado and beyond: artistic practice*, en *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, vol. I, pp. 29-47. New Haven / Londres, 1996
- NORMAN, D.- *Hail most santly Lady: change and continuity in Marian altarpieces*, *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*. New Haven / Londres, 1996
- NORMAN, D.- *Love justice, you who judge the earth': the paintings of the Sala dei Nove in the Palazzo Pubblico*, *Siena, en Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, vol. II, p. 155. New Haven / Londres, 2006
- NORMAN, D.- *«Splendid models and examples from the past': Carrara patronage of art»*, en *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*. New Haven / Londres, 2006
- NORMAN, D.- *The art of knowledge: two artistic schemes in Florence*, en *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, vol. II, pp. 217-241. New Haven / Londres, 2006
- NORMAN, D.- *Those who pay, those who pray and those who paint: two funerary chapels*, en *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*. New Haven / Londres, 1996
- OLAVARRÍA, J.- *La Casa y linaje de Ayala y los nombres de los señores de ella*, en «*Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*», 7, San Sebastián, 1951
- OLIVER, J. M.- *Guía del Museo de Poblet*. Poblet, 1982
- OMAN, Ch.- *The Golden Age of Hispanic Silver. 1400-1665*. Londres, 1968
- ORDEIG I MATA, R.- *L'Ordre Hispanic del Divendres Sant segon la Tradició A*, en «*Revista Cat. Teología*», 2. Barcelona, 1977
- ORDUÑA, G.- *El fragmento P del Rimado de Palacio y un continuador anónimo del Canciller Ayala*, en «*Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*». Oxford, 1964
- ORELLA UNZUE, J. L.- *El Régimen municipal en Vizcaya en los siglos XIII y XIV. El Señorío la Villa de Orduña*, en «*Lurralde*», 3, San Sebastián, 1980
- ORIGO, I.- *The Merchant of Prato. Francesco di Marco Datini 1335-1410*. Boston, 2002
- PALOMERO PÁRAMO, J. M.- *La platería en la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986
- PANOFSKY, E.- *Les primitifs flamands*. París, 1992
- PANOFSKY, E.- *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. Nueva York, 1992
- PANOFSKY, E. y SAXL, F.- *Classical Mythology in Medieval Art*, en «*The Metropolitan Museum Studies*», IV, 2, pp. 228-280. Nueva York, 1933
- PAUL, J.- *Historia intelectual del occidente Medieval*. Madrid, 2003
- PAVÓN MALDONADO, B.- *Jaén Medieval: arte y arqueología árabe y mudéjar*, en «*Al-qantara*», 5, pp. 361-66. Barcelona, 1984
- PEMAN, C.- *Las pinturas murales de Santa Maria de Arcos*, en «*Archivo Español de Arte y Arqueología*», IV, pp. 139-154. Madrid, 1928
- PERDRIZET, P.- *La Vierge de la Misericorde. Étude d'un thème iconographique*. París, 1908
- PÉREZ-BUSTAMANTE, R.- *El gobierno y la administración territorial de Castilla (1230-1474)*. Madrid, 1976
- PÉREZ DE GUZMÁN, F.- *Generaciones y semblanzas*. Madrid, 1965
- PÉREZ DE URBEL, J.- *El Claustro de Silos*, 3ª ed. Burgos, 1975
- PÉREZ HIGUERA, T.- *Ferrnad Gonzalez y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)*, en «*Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*». Valladolid, 1978
- PÉREZ HIGUERA, T.- *Los sepulcros de los Reyes Nuevos (catedral de Toledo)*, en «*Tekne*», 1, pp. 131-139
- PÉREZ SUESCÚN, F.- *Iconografía jacobea en la Catedral de León. Análisis tipológico*, en «*Actas del Congreso Internacional La Catedral de León en la Edad Media*», pp. 553-564. León, 2004
- PÉREZ VILLANUEVA, J.- *Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel*, en «*Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*», IV, pp. 99-121. Valladolid, 1935-1936
- PEMÁN GAVIN, M. y FRANCO LAHOZ, L.- *Observaciones acerca de un proceso. Obras en la seo de Zaragoza en la época de Benedicto XIII*, en «*Benedicto XIII, el Papa Luna*», pp. 125-130. Zaragoza, 1994
- PEÑA GONZALVO, J.- *Mahoma Ramí. Arquitecto de Benedicto XIII*, en «*Jornadas de Estudio. VI Centenario del Papa Luna*», pp. 299-315. Calatayud, 1995
- PEREDA, F.- *Mencia de Mendoza (†1500), mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del Siglo XV*. Valladolid, 2005
- PÉREZ HIGUERA, T.- *Ferrand Gonzalez y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)*, en «*Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*», pp. 129-142. Valladolid, 1978
- PIATTOLI, R.- *Un mercante del trecento e gli artisti del tempo suo*. Boston, 2002
- PLAZAOLA ARTOLA, J.- *Del Gótico al Renacimiento*, en «*Historia del Arte Vasco*». Lasarte-Oria, 2002
- POLO BENITO, J.- *Pinturas murales de la capilla de San Blas en la Catedral primada de Toledo*. Toledo, 1925
- PORTILLA VITORIA, M. J. y otros.- *Catálogo de la Exposición sobre Vitoria y la época de Adriano VI en el Portalón*, en «*Boletín de la Institución "Sancho el Sabio"*», año IV, t. IV, núm. 1-2. Vitoria-Gasteiz, 1960, pp. 225-264
- PORTILLA VITORIA, M. J. y otros.- *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, T. III, Ciudad de Vitoria*, Vitoria-Gasteiz, 1968
- PORTILLA VITORIA, M. J. y otros.- *Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria. T. IV, La llanada alavesa Occidental*. Vitoria-Gasteiz, 1975
- PORTILLA VITORIA, M. J.- *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Vertientes Cantábricas del Noroeste Alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*. Vitoria-Gasteiz, 1988
- PORTILLA VITORIA, M. J.- *Cofradía de Álava y sus cofrades en la última junta de Arriaga en 1332*, en «*Historia del Pueblo Vasco*». San Sebastián, 1978

- PORTILLA VITORIA, M. J.- *El arte en los templos vitorianos*, en «Vitoria, 800 años», núm. 8. Vitoria-Gasteiz, 1981
- PORTILLA VITORIA, M. J.- *El relicario de la Virgen del Cabello en el Monasterio de Quejana*. Vitoria-Gasteiz, 1961
- PORTILLA VITORIA, M. J.- *Hallazgos artísticos en templos alaveses: tallas y retablos en la parroquia de Arrieta*, en «Prudentzio Deunaren Jaiak Arabako Lurraldeen Zaindaria, 1984, eko apirilak 28 = Fiestas de San Prudencio Patrón de las Tierras de Álava, 28 de abril», s. p. Vitoria-Gasteiz, 1984
- PORTILLA VITORIA, M. J.- *Las torres de Mendoza y Mártida*. Vitoria-Gasteiz, 1992
- PORTILLA VITORIA, M. J.- *Quejana, solar de los Ayala*. Vitoria-Gasteiz, 1983
- PORTILLA VITORIA, M. J.- *Torres y casas Fuertes en Álava*. Vitoria-Gasteiz, 1978
- PORTILLA VITORIA, M. J.- *Tuesta: un templo mariano y una Virgen Blanca*, en «Norte Expres», 5 de agosto de 1974
- PORTILLA VITORIA, M. J.- *Ficha 20 en Mirari. Un pueblo al encuentro del arte = Herri bat artearen bila*. Vitoria-Gasteiz, 1989
- PORTILLA VITORIA, M. J.- *Vitoria gótica*. Vitoria-Gasteiz, 1985
- PORTUS, J.- «Cristo del árbol», en *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*. Madrid, 1999
- PUIG, S.- *Episcopologio barcinonense*. Barcelona, 1929
- PUIG I CADAFAALCH, J.- *Un mestre Anglès contracta l'obra del claustre de Saqntes Creus*, en «Anuari de la Secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans», VII. Barcelona, 1931
- RADEMACHER, F.- *Der gotische Kruzifixus von St. Georg in Köln*, en «Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege», 21. Bonn, 1957
- RATZINGER, J.- *Introducción al cristianismo. Lecciones sobre el credo apostólico* (1968). Salamanca, 2005
- RÉAU, L.- *Iconographie de l'art chretien*. Barcelona, 1997
- RIGALT Y NICOLÁS, B.- *Diccionario histórico de las Órdenes de Caballería religiosas, civiles y militares de todas las naciones del mundo*. Barcelona, 1858
- RIPA, C.- *Iconología*, 2 vols. Madrid, 1989
- ROMA VALDÉS, A.- *Moneda y sistemas monetarios en Castilla y en León durante la Edad Media (1087-1366)*. Madrid, 2000
- ROVIRA I PORT, J. y CASANOVAS I ROMEU, A.- *El complejo pictórico del castillo de Alcañiz*, en «Al-qannis: Boletín del taller de Arqueología de Alcañiz», nº 3-4, 1995, pp. 369-426
- ROY, E.- *Le Mystère de la Pasion en France du XIVe al XVI siècle. Étude sur les sources et le classement des Mystères de la Pasion, accompagné des textes inédites La Passion d'Autun - La Passion bourguignonne de Semur. La Passion d'Auvergne - La Passion secundum legem debet mori*. Ginebra, 1974
- RODRIGO ZARZOSA, C.- *En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer*, en «Archivo de Arte Valenciano». Valencia, 1985
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.- *El retablo de Fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano*, en «Archivo de Arte Valenciano», pp. 12-17. Valencia, 1978
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.- *Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez "Cristo y el alma cristiana"*, en «Cuadernos de Arte e iconografía. Actas de los 2º Coloquios de Iconografía». t. IV, n. 8, pp. 82-92. Madrid, 1991
- RODRÍGUEZ PASCUAL, F.- *Pasión y Muerte en Aliste. Santo Entierro en Bercianos*. Zamora, 1983
- RODRÍGUEZ VELASCO, J. D.- *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*. Valladolid, 1996
- ROTLER, W.- *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*. Winterthur, 1961
- RUEDA, M.- *Primeras acuñaciones de Castilla y León*, en «Monografías de arqueología medieval», nº 1. Salamanca, 1991
- RUIZ DE LOYZAGA, S.- *El templo parroquial de Tuesta*, en «Boletín de la Institución "Sancho el Sabio"», tomo XXII, pp. 55-85. Vitoria-Gasteiz, 1978
- RUSSELL, P.- *English Intervention in Spain and Portugal in the Time of Edward II and Richard II*. Oxford, 1955
- RUBIO I LLUCH, A.- *Documents per a l'Historia de la Cultura Catalana Mig-aval*. Barcelona, 1908-1921
- RUMEU DE ARMAS, A.- *El obispado de Telde. Misioneros mallorquines y catalanes en el Atlántico* (1960), 2ª ed. Madrid, 1986
- RYMER, TH.- *Foedera, conventiones, literae et cuiuscunque generis acta publica inter reges Angliae et alios quosvis imperatores, reges, pontifices, principes, vel communitates*. Londres, 1730
- SABUGAL OSA, S.- *La fe de la Iglesia. El simbolismo de la fe. Historia e interpretación*. Zamora, 1986
- SADERRA, J.- *Lo retaule del castell de Santa Pau*, en «Butlletí del centre d'Excursionisme de Catalunya», 5. Barcelona, 1895
- SÁENZ PASCUAL, R.- *La pintura Gótica en Álava. Una contribución a su estudio*. Vitoria-Gasteiz, 1997
- SÁEZ, C. y otros.- *La chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme*, en «Peregrinación a Tierra Santa», pp. 235-249. Madrid, 2000
- SALANUEVA ORUETA, D.- *Estudio iconográfico sobre el Papa Luna*, en «Jornadas de Estudio. VI Centenario del Papa Luna», pp. 189-207. Calatayud, 1995
- SALMI, M.- *Il paliotto di Manresa e l'opus florentinum*, en «Bollettino d'Arte», 24. Florencia, 1930-1931
- SALMI, M.- *Tino di Camino a Roma?*, en «Commentari», 11. Roma, 1964
- SALMI, M.- *Un monumento della scultura pisana a Barcelona*, en «Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino», pp. 125-139. Florencia, 1933
- Sánchez-Albornoz, C.- *El Canciller Ayala, historiador*, en «Humanistas», 2. Madrid, 1953
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R.- *Devociones e imágenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo*, en «Estudios Mindonienses», 15. Mondoñedo, 1999
- SÁNCHEZ GOZALBO, A.- *El punzón de San Mateo y sus orfebres*, en «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», t. LXVI, julio-septiembre, pp. 384 y ss. Castellón de la Plana, 1990
- SÁNCHEZ LLORENTE, M.- *Escribanía*, en «Museum with no frontiers». Internet, 2005
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J.- *La Iglesia en las Islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, 2004
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, Mª T. y otros.- *A la sombra del castillo*. Logroño, 2002
- SANCHÍS SIVERA, J.- *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909

- SANMIGUEL MATEO, A.- *Reconstrucción de la iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud*, en «Jornadas de Estudio. VI Centenario del Papa Luna», pp. 317-352. Calatayud, 1995
- SAN VICENTE, J. I.- *Del trueque al euro a través de la Colección Numismática Prestamero*. Vitoria-Gasteiz, 2001
- SARASOLA, M.- *La ciudad de Orduña y su vizcainía*. Bilbao, 1957
- SAUGNIEUX, J.- *Les Dances Macabres de France et d'Espagne*. París, 1972
- SAXL, F.- *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*. Roma, 1912
- SAXL, F.- *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Occident*, en «Der Islam», III, pp. 151-177. Bonn, 1912
- SAXL, F.- «I figli dei pianeti», *La Fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*. Turín, 1985
- SAXL, F.- *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, en «II Handschriften der National-Bibliothek in Wien». Heidelberg, 1927
- SCANDELLA, M.- *Ognia omo more e questo mondo lassa, Ognia omo more, en Immagini macabre nella cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, pp. 7-12. Clusone, 1998
- SCHÄLICHE, B.- *Die Ikonographie der monumentales Kreuzabnahmengruppen des Mittelalters in Spanien*. Berlín, 1975
- SCHILLER, G.- *Iconography of Christian Art*. Londres, 1971
- SCHUBRING, P.- *Uomini famosi*, en «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIII, pp. 424-425. Munich
- SCHUBRING, P.- *Die Fresken der Incoronata in Neapel*, en «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIII, pp. 424 y ss. Munich, 1900
- SEIDEL, M.- «Crocifisso», *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*. Siena, 1987
- SEIDEL, M.- *Das prateser Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisano*, en «Gesta», 16, 1977
- SEIDEL, M.- *Sanctissima Imperatrix*, en *Giovanni Pisano a Genova*, catálogo exposición, pp. 121-163. Génova, 1987
- SEIDEL, M.- *Un Crocifisso di Giovanni Pisano a Massa Marittima*, en «Prospettiva», 62, 1991
- SERRANO, L.- *Los conversos D. Pablo. de Santa María y D. Alfonso de Cartagena: obispos de Burgos, gobernantes, diplomáticos y escritores*. Madrid, 1943
- SERRANO y SANZ, M.- *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV*, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», XXXV, p. 411. Madrid, 1916
- SESMA MUÑOZ, J. A.- *De Pedro Martínez de Luna a Benedicto XIII*, catálogo exposición, pp. 33-46. Zaragoza, 1994
- SESMA MUÑOZ, J. A.- *Calavera de don Pedro Martínez de Luna*, en «Benedicto XIII, el Papa Luna», catálogo exposición, p. 230, n. 62. Zaragoza, 1994
- SERVIÈRES, G.- *Les formes artistiques du «dict des tríos morts et de tríos vifs»*, en «Gazette des Beaux-Arts», pp. 19-36. París, 1926
- SEPET, M.- *Les prophètes du Christ*. París, 1878
- SETTIS FRUGONI, Ch.- *Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana*, Roma, 1967
- SILVAN, G.- *Niccolò di Tommaso, Santa Brigida di Svezia e la visione della Natività, Romei & Giubilei. Il pellegrinaggio medioevale a San Pietro (350-1350)*, p. 417, Milán, 2000
- SIMÓ CASTILLO, J. B.- *Cáiz del Papa Luna*, en *La Huella y la Senda*, catálogo exposición, pp. 109-110. Las Palmas, 2004
- SIMÓ CASTILLO, J. B.- *Cruz procesional del Papa Luna*, en *La Huella y la Senda*, catálogo de exposición, p. 110. Las Palmas, 2004
- SNELDERS, B.- *The Traditio Legis on early Christian Sarcophagy*, en «AnTard», 13, pp. 321-333. París, 2005
- SOLÁ-SOLE, J.M.- *En torno a la Dança General de la Muerte*, en «Hispanic Review», XXXVI, pp. 303-327. Pensylvania, 1968
- SOLÁ-SOLE, J.M.- *La Dança General de la Muerte*, Barcelona, 1981
- SPUFFORD, P.- *Dinero y moneda en la Europa medieval*. Barcelona 1991
- SPUFFORD, P.- *Power and Profit. The Merchand in Medieval Europe*. Nueva York, 2002
- SKUBISZEWSKI, P.- *Le retable gothique sculpté: entre le dogme et l'univers humain*, en «Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen-Age, Actes du Colloque de Colmar, Bulletin de la Société Schongauer», número especial, pp. 12-47. Colmar, 1989
- STEINGRÄBER, E.- *Ein Reliquienaltar König Philip V und Königin Johanna von Frankreich*, en «Pantheon», XXXIII, 1975
- STREHLKE, C. B.- *Gerardo Starnina. Retablo de Bonifacio Ferrer (1396-1397)*, en *Pintura Europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. pp. 22-33. Valencia, 2003
- STRUCKEN, M.- *Literarische und kunstlerische Quellen des Gabelkruzifixus*. Düsseldorf, 1928
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.- *El Canciller Ayala y su tiempo, 1332-1407*. Vitoria-Gasteiz, 1962
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.- *Relaciones entre Portugal y Castilla en tiempos del infante D. Enrique*. Madrid, 1960
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.- *Castilla, el Cisma y la crisis conciliar*. Madrid, 1960
- SUÁREZ OTERO, J.- *Santa Brígida en Santiago. 1342. Aproximación arqueológica a un hecho histórico*, en «VIII Encuentro Histórico Suecia-España. Seminario El mundo escandinavo, Santa Brígida y el Camino de Santiago», pp. 387-410. Santiago de Compostela, 2002
- SUREDA, J.- *El Lignum Vitae protogótico de la iglesia parroquial de l'Arboç, De la Création à la restauration*. Zaragoza, 1981
- SUREDA, J.- *Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana*, en «Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"», II, III. Zaragoza, 1981
- TABAR ANITUA, F.- *Bastida eta Buradon Gatzaga artearen historian = Labastida y Salinillas de Buradón en la historia del arte*. Vitoria-Gasteiz, 2004
- TABAR ANITUA, F.- *Salvaterra-Agurain en la Historia del Arte* (en prensa)
- TABURET-DELAHAYE, E.- *L'Orfevrerie gothique (XIIIe au début XVe siècle) au Musée de Cluny*. París, 1989
- TABURET-DELAHAYE, E.- *Un reliquaire de Saint Jean-Baptiste exécuté par les orfèvres siennois Jacopo di Tondino et Andrea Petrucci pour le cardinal Albornoz*, en «Bollettino d'Arte». Florencia, 1996
- TAFUR, P.- *Travels and Adventures 1435-1439*. Londres, 1926
- TATE, R.- *López de Ayala, ¿historiador humanista?, Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*. Madrid, 1970
- TAUBERT, G. Y TAUBERT, J.- *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen: Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, en «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 23. Berlín, 1969

- TEJERA LLANO, D.- *A portrait of medieval society in «The Canterbury Tales» by Geoffrey Chaucer and the «Rimado de Palacio» by Pero López de Ayala*, en «First International Conference of the Spanish Society for Medieval Language and Literature», 1989
- TIGLER, G.- *Tipologie di monumenti funebri*, en *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, pp. 45-74. Florencia, 2004
- THOBY, P.- *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, pp. 176-178, lám. CXXI, n. 302. Nantes, 1959
- THOMAS, M.- «*Lo Speculum Humanae Salvationis*» e l'idea occidentale della redenzione, en «Nova Rivista Storica», 56, 1974
- TOESCA, P.- *Gli uomini famosi della cronaca Cockerell*, en «Paragone», p. 16 y ss. Firenze, 1952
- TOESCA, P.- *Il Trecento*. Turín, 1950, 2ª ed. 1971
- TORMO y MONZÓ, E.- *El papa Luna y su evocación en el arte castellanense*. Peñíscola, 1982
- TORMO y MONZÓ, E.- *Visitando lo no visitable. Apéndice a la visita de la clausura de la Encarnación*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», pp. 180-194. Madrid, 1917
- TORRA DE ARANA, E.- *El atril del Papa Luna*, en *El Espejo de Nuestra Historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*. Zaragoza, 1991-1992
- TORRALBA SORIANO, F.- *Cáliz del Compromiso en El espejo de nuestra Historia La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*. Zaragoza, 1991
- TORRES FONTES, J.- *Relación murciana de los López de Ayala en los siglos XIII y XIV*, en «Murgetana» 45. Murcia, 1976
- TRENS, M.- *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*. Barcelona, 1936
- TRENS, M.- *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946
- TRILLAS, W.- *Das apostolische Glaubekennntnis. Geschichte, Text, Auslegung*. Witten, 1953
- URIARTE, E.- *Historia de Nuestra Señora de Orduña la Antigua*. Bilbao, 1883
- VÁZQUEZ DE PARGA, L.- *El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina*, en «Archivo Español de Arte», 4. Madrid, 1943
- VINCENT-CASSY, M.- *Un modèle français: les calvalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du XV siècle*, en *Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen Age*, t. III, Fabrication de l'oeuvre, pp. 461-487. París, 1990
- VÉLEZ CHAURRI, J.J.- *San Miguel del Monte (Miranda de Ebro). Arte, patronos y arquitectos en un monasterio jerónimo*. Miranda de Ebro, 1999
- VERLET, P. y otros.- *Le grand livre de la tapisserie*. París, 1965
- VETTER, E.- *Iconografía del «Varón de Dolores»: significado y origen*, en «Archivo Español de Arte», 36. Madrid, 1963
- VIDAL-QUADRAS, J.- *Catálogo General de la Colección de Monedas y Medallas de M. Vidal-Quadradas y Ramón*. Barcelona, 1892
- VILLANUEVA, P.- *Viaje literario a las iglesias de España*, vol. V, p. 146. Madrid, 1906
- VIVES, A.- *La moneda castellana*. Madrid, 1901
- VIVES I MIRET, J.- *Reynard des Fonolls escultor i arquitecte anglés renovador de l'art de Catalunya 1321-1362*. Barcelona, 1969
- WOLSKA, J.- *Ringkors fran Gothlands medeltid. En ikonografik och stilistisk studie*. Estocolmo, 1997
- VV.AA.- *Museo catedralicio en Castilla y León / 1, Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila, La España Gótica*, vol. 9. Madrid, 1989
- VALDÉS FERNÁNDEZ, M.- *Pintura de Cristo cósmico, en Las Edades del Hombre*, catálogo de exposición. Valladolid, 1988
- VORÁGINE, J.- *La Leyenda Dorada*, II vols. Madrid, 1982
- WATTENBERG GARCÍA, E.- *Bellas Artes*, en *Museo de Valladolid*, pp. 176-177. Valladolid, 1997
- WEBER, P.- *Geistliches Schauspiel und christliche Kunst*. Stuttgart, 1894
- WEISE, G.- *L'arte tedesca contemporanea a Nicola e Giovanni Pisano*, en «L'Arte», 45. Prato, 1942
- WEISE, G.- *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten* (5 vol.). Reutlingen, 1925-1927
- WILMART, A.- *Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Age*. París, 1932
- WOLF, N.- *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*. Berlín, 2002
- WOLTERS, W.- *La scultura veneziana gotica 1300-1460*. Venecia, 1976
- WYMAN, M. A.- *The Helyas Legend as Represented on the Embriachi Ivories at the Metropolitan Museum of Art*, en «The Art Bulletin», 18. Nueva York, 1936
- YARZA LUACES, J.- *Alabastros esculpidos y comercio Inglaterra-Corona de Castilla en la Baja Edad Media. Homenaje al profesor Hernández Perera*. Universidad Complutense. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Madrid, 1992
- YARZA LUACES, J.- *La nobleza ante el rey*. Madrid, 2005
- YARZA LUACES, J.- *Artes del color en el siglo XV en la catedral de León*, en «Actas del Congreso Internacional La Catedral de León en la Edad Media». León, 2003
- YARZA LUACES, J. y MELERO-MONEO, M.- *Artes del color, en Arte Medieval II, Conocer el Arte*. Madrid, 1996
- YARZA LUACES, J. y ESPAÑOL BELTRAN, F. (coord.)- *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*. Barcelona, 1991
- ZANZA, G.- *Scultura lignea intagliata e policromata raffigurante Cristo in Croce*, en *Crocifissi dolorosi*. Cagliari, 2002
- ZARAGOZÁ CATALÁN, A.- *El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos Francesch Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna*, en «Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano», pp. 97-104. Valencia, 1992
- ZARAGOZÁ CATALÁN, A.- *La restauración de la Sala de Cinctores; el hallazgo de un posible retablo del Papa Luna*, en «Centro de Estudios del Maestrazgo, Terceras Jornadas de Historia, Arte y Tradiciones Populares del Maestrazgo», pp. 85-89. Sant Mateu, 1992
- ZOZAYA STABEL-HANSEN, J.- *Antigüedades andalusíes de los siglos VIII al XV*, en *Guía general del Museo Arqueológico Nacional*, vol II, p. 70. Madrid, 1991
- ZOZAYA STABEL-HANSEN, J.- *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, catálogo exposición. Granada, Nueva York, 1992

