

Elena Muñoz Gómez

JERÓNIMO MÜNZER Y FERNANDO GALLEGO NOTAS PARA INTERPRETAR EL RETABLO PERDIDO DE LA CATEDRAL DE ZAMORA

El *Itinerario* de Jerónimo Münzer por Europa Occidental es la fuente más antigua citada acerca de dos obras que la historiografía atribuye al pintor salmantino Fernando Gallego: el fresco del Estudio universitario llamado *Cielo de Salamanca* y el retablo perdido de la catedral de El Salvador de Zamora, al que dedicaremos este ensayo.¹ En el templo zamorano se encuentra otra de las piezas, esta vez firmada, que ha servido como término de comparación del resto de atribuciones del corpus del pintor: el retablo de San Ildefonso en la capilla de Juan de Mella (h. 1480).² El que aquí nos ocupa, en cambio, era más grande que este de audiencia privada, y no es considerado una «obra maestra» sino de taller. Habría sido fabricado después de aquel, pero antes del 2 de enero de 1495, cuando Münzer lo hubiese visto colocado en la capilla mayor de la catedral, reformada a fin del siglo xv. En 1591 ardió el claustro y la librería, y quedó una laguna en la documentación que informase del aspecto que tenía el edificio.³ En el siglo xviii, el retablo fue desmontado y vendido a la parroquia de Arcenillas, donde hoy pueden verse solo once de sus tablas. Así las cosas, el texto de Münzer cuenta que, en 1495, la catedral ostentaba en el *choro* un *altissimo pinnaculo* con *tabulis et aliis depicta*, y estas palabras abren muchas posibilidades de interpretación acerca de cómo pudo ser el retablo. Debido a la fijación en la autoría de un pintor tan estimado como Gallego, y al peso que tiene la jerarquía de las Bellas Artes, se han venido apoyando las lecturas en traducciones que enfatizan el medio pictórico de una obra que, como sugiere el término *pináculo*, pudo tener otras dimensiones. La combinación de técnicas en este tipo de producciones era frecuente y la fábrica zamorana es un espacio interartístico de representación, donde cada elemento se interpreta en relación con los otros componiendo un programa global.⁴ Vamos aquí a cotejar las investigaciones de las tablas de Arcenillas con

MATÈRIA, NÚM. 20, 2022
ISSN 1579-2641, p. 61-84

Recepció: 1-10-2020
Acceptació: 6-5-2021

¹ Artículo derivado de la tesis en curso: *Imagen, discurso y memoria de la práctica gótica en la catedral de Zamora* (MECD-FPU17/03735) dirigida por Lucía Lahoz en el marco del proyecto *Intermedialidad e institución, investigaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas* dirigido por Fernando GONZÁLEZ (MINECO-HAR 2017-85392-P) en la Universidad de Salamanca.

² De h. 1466 según Gómez Moreno; y de 1480 según Post. Entre otros citados, véase José Luis GARCÍA SEBASTIÁN, *Fernando Gallego y su taller en Salamanca*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1979.

³ Desde documentaciones de Fernández Duro, Melchor ZATARAIN, *Apuntes y noticias curiosas para formalizar la historia eclesiástica de Zamora y su Diócesis*, Zamora: San José, 1898. Guadalupe RAMOS DE CASTRO, *La Cate-*

dral de Zamora, Zamora, Fundación Ramos de Castro, 1982. Sobre el retablo de Churriguera que sustituyó al tardogótico, *idem*. «Joaquín Benito de Churriguera en la Catedral de Zamora», *III Congreso Nacional de Historia del Arte* (Sevilla, 8-12 de diciembre de 1980), 1980, p. 122, y sobre el actual que se talló a fin de siglo: *idem*. «La escultura del retablo mayor de la catedral de Zamora», *BSAA*, 49, 1983, p. 518-519.

⁴ En torno al arte gótico bajo una mirada cultural a los usos de la imagen: Lucía LAHOZ, *El Intercambio artístico en el gótico: La circulación de obras, de artistas y de modelos*, Universidad Pontificia de Salamanca, 2013.

⁵ Hartmann SCHEDEL; Michael WOLGEMUT; Wilhelm PLEYDENWURFF, *Registrum huius operis libri cronicarum cu figuris et ymagibus ab inicio mundi, Nuremberge*, HC 14508 - BSB-Ink S-195 Bayerische Staatsbibliothek, München. Saludo de Münzer y Schedel en el fol. 312r. Solo en la BNM se conservan media decena de copias.

⁶ Inserta en los fols. 96-274 del BSB Clm 431 (Bayerische Staatsbibliothek, München). La localización muestra las relaciones entre estos humanistas nurembergueses: Celtis era amigo de Münzer, como su colega Schedel, quien se piensa que impulsó la escritura del Itinerario; los tres involucrados en el Liber Chronicarum. Ver Christoph RESKE, *Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in Nürnberg*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2000, p. 165.

⁷ Ludwig PFANDL (intr. not. trans.), «Itinerarium Hispani-

otros estudios artísticos, teniendo en cuenta otros ejemplos en un amplio abanico de semejanzas, para formular problemas de interpretación de una fuente que se ha inscrito en la historia de la literatura, en las relaciones políticas de los reinos europeos, en el entono nurembergués, de donde Münzer procedía, y en el de cada uno de los objetos que él describe en su *Itinerario*, al que se superpone la historiografía de la obra de Gallego: las documentaciones de su oscura biografía, la crítica de los conceptos de un arte «tardogótico», «español», del que el pintor se ha convertido en icono, así como lo que se supone de su formación y modelos, y de la proyección de su obra en la historia del arte y de la pintura.

Transcripciones y traducciones. Algunos estudios de método y teoría

Hieronymus Münzer —o como él firmaba: Monetarius— nació en Feldkirch hacia 1437 o 1447 y fue ciudadano de Núremberg, donde muere en 1508. Era médico y cosmógrafo; había estado en Italia por el 1484 y, poco antes o después, visitó tierras flamencas. Lo que pudo aprender en estos viajes fue volcado en parte de los contenidos de una obra anterior y más difundida que el *Itinerario*: el *Liber Chronicarum*, gran proyecto genealógico y geográfico del Imperio Germano y los empresarios nurembergueses, impreso en 1493.⁵ Al año siguiente, Münzer partió de Nürnberg en un segundo viaje por el Imperio y los reinos franco, hispano y luso. Tras su vuelta en 1495, debió redactar el *Itinerario*, al parecer, antes de 1502, cuando se publica el *Protucii libellus de situ, moribus et institutis Norimbergae*: una obra del poeta Conrad Celtis que tenía en su biblioteca el cosmógrafo y coautor del *Liber*, Hartmann Schedel, en un volumen que contiene la única copia conocida del *Itinerarium siue peregrinatio excellentissimi viri artium ac vtriusque medicine doctoris Hieronimi Monetarii de Feltkirchen ciuis Nurembergensis*.⁶

El *Itinerario* empieza con un preámbulo sobre el viajar, que alude a la peste en Núremberg, de la que Münzer escaparía «peregrinando», como dice, por «toda Europa occidental». Sigue un resumen sobre la anterior «peregrinación» a Italia (1484), y comienza la segunda parte del viaje (1494-1495) que pasa por Suiza, Francia, España y Portugal. No se ha publicado el texto completo en castellano⁷ y, al utilizar las traducciones parciales, no siempre se ha incidido en los efectos de la formación del traductor, que pueden haber dirigido los sentidos del texto hacia unas u otras connotaciones.⁸

En 1994 se presentó una «Propuesta metodológica para el estudio de la obra de Jerónimo de Münzer», que demandaba un «contacto directo y

‘estudio activo’ de la fuente» para compararla con los datos que se tenían sobre el caso que se tratara de investigar, y así «elaborar teorías interpretativas» moduladas por factores culturales y de mentalidad, yendo «más allá» en la historia comparada. Se advirtió que, el «anacronismo interpretativo» que así se desencadena en el «abismo» entre la visión de Münzer —germano que mira a Hispania en el siglo xv— y la de un historiador hispano que trata hoy de observar el objeto a través del testimonio de aquel, hace que la aplicación de la teoría resulte una «utopía»: deshacerse de la mentalidad propia; conocer la cultura que nos amarra a la realidad para distinguir sus rasgos y relativizarlos, como dijeron,⁹ conlleva aquí deshacerse de la idea de la obra de Gallego que hemos adquirido y vestirnos con las ropas del viajero para intentar reencontrarla. El método pone de relieve los efectos de la representación en los documentos, pues el *Itinerario* no es una ventana abierta a acontecimientos unívocos; cuando lo leemos, ni adoptamos la mirada del autor, ni vemos lo que veía el personaje, sino la representación de imágenes en un producto literario condicionado, así como las interpretaciones que se hacen de él determinan la imaginación de lo que describe.

Según Noël Coulet, los viajes de Münzer lo tuvieron alejado de un Núremberg apestado, sin razones económicas o administrativas explícitas, pero, para Klaus Herbers, el relato de esas expediciones educativas tenía intereses específicos: aunque no fuese publicado, sus contenidos fueron incorporándose a las ampliaciones de *Liber Chronicarum*. El viaje respondería a una suerte de obligación profesional con rasgos de *peregrinación*, aunque, en el contexto de la situación hispana vista desde Núremberg, las razones espirituales quedan eclipsadas por la relación del viajero con los aristócratas nativos. Herbers habla del asombro de Münzer ante la cotidianidad en Iberia, y de su imitación de los viajes de los nobles, de su comportamiento en las recepciones: atento a las decoraciones de los edificios y los rituales de la aristocracia.¹⁰

Münzer en Iberia esperaba visitar ciudades más intrigantes que Zamora en la política internacional, como Granada, de la que se habla en el *Liber Chronicarum*, obra trascendente en las ciencias y las artes, editada un año antes de que Münzer emprendiese el viaje, en 1493, y donde aparece una vista de *Hispania* idealizada por los germanos (fol. 297) acompañada de un comentario a su historia; esta imagen representa la expectativa que el Monetario podía albergar al partir de Núremberg, cuando Granada acababa de ser sometida por los Reyes Católicos y las conquistas hispanolusas eran foco de inquietudes para los humanistas. Así, a las motivaciones de la peregrinación se ha sumado otra diplomática y científica con rasgos de espionaje, de una misión que hubiese empezado en ese 1493 con la relación

cum Hieronymi Monetarii», *Revue Hispanique*, 48, 1920; Julio PUYOL (intr. not. trad.), «Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84, 1924, p. 32-279; José LÓPEZ TORO (trad.), Manuel GÓMEZ MORENO (prol.), *Viaje por España y Portugal, 1494-1495*, Madrid, Almenara, 1951 (facsimil de Máxtor, 2019); José GARCÍA DE MERCADAL (recp. trad. prol. not.), Agustín GARCÍA SIMÓN (pref.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo xx*, Madrid, Aguilar, 1952 (Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999); además, Ramón ALBA, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Polifemo, 1991 (reeditada en 2002). Eugène Déprez (1936), E. Ph. Goldschmidt (1939) Balsilio de Vasconcelos (1930-1932) o Alberi Van der Linden (1949), son algunos de los que tradujeron partes del itinerario por Francia, Países Bajos y Suiza. Otras traducciones en: Noël COULET, «L’Itinéraire Provençal du Docteur Jerome MUNZER, voyageur et pelerin», *Provence Historique*, 166, 1991, p. 581-585, o en Klaus HERBERS, «Relatos de peregrinos/relatos de viajeros», Eloy NAVARRO (ed.) *Imagen del Mundo: Seis estudios sobre literatura de viaje*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, (2014, 1ª ed.), 2017, p. 41-66.

⁹ Véase J. PUJOL, «Viaje...», p. 256, donde se censuró por isabelista un fragmento de la historia hispana narrada por Münzer, que fue

reinterpretado por Emilio MAGANTO PAVÓN como descripción científica: «Enrique IV de Castilla (1454-1474). Un singular enfermo urológico. Retrato morfológico y de la personalidad de Enrique IV 'El Impotente' en las crónicas y escritos contemporáneos», *Arch. Esp. Urol.*, 56, 3, 2003, p. 211-220. Un ejemplo de inercia historiográfica a partir del *Liber Chronicarum* en Patricia TERRADO ORTUÑO, «Antoní Pius i la falsa remodelació del Port de Tarraco: La transmissió d'un error», *Butlletí Arqueològic*, 5, 34-35, 2012-2013, p. 45-68.

⁹ Elena AGUADO GUARDIOLA, Ana M.^a MUÑOZ SANCHO y M.^a Teresa LÓPEZ APARICIO, «Propuesta metodológica para el estudio de la obra de Jerónimo de Münzer», en Agustín UBIETO (coord.), *IX Jornadas. Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas*, 1994, p. 87-100.

¹⁰ De la desacralización de este «peregrinaje»: Volker HONEMANN, «Santiago de Compostela in deutschen Pilgerberichten des 15. Jahrhunderts», en Klaus HERBERS y Robert PLÖTZ (eds.), *Der Jakobuskult in 'Kunst' und 'Literatur': Zeugnisse in Bild, Monument, Schrift und Ton*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, pp. 129-140.

¹¹ Véase Friedrich KUNSTMANN, «Hieronymus Münzers Bericht über die Entdeckung der Guinea», *Abhandlungen der historischen Classe der Königlichen bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 7, 2, 1854, p. 289-346; Francisco CALERO, «Jerónimo Münzer y el descubrimiento de América», *Revista de Indias*, 56,

epistolar entre el emperador y el rey de Portugal a través del viajero. En Madrid, este dijo a los Reyes Católicos ser un enviado para «ver con mis propios ojos lo que de oídas sabíamos». Al menos, los resultados de las guerras hispanas que se narran en el *Liber*, y también los de las expediciones americanas, serían temas de interés en las reuniones de Münzer con Maximiliano en Worms, a la vuelta de su viaje, aunque no se consiguiera lo que se supone que fue el propósito imperial de la aventura: la participación germana en los descubrimientos.¹¹

Marc Zuili ha señalado que, el relato de la peregrinación de Münzer, registra «las manifestaciones de la gracia divina en la tierra» y que responde así a un filtro católico de percepción e interpretación selectiva de objetos y lugares. Al culto se suma la procedencia germana y formación médica y cartográfica del viajero, y la cultura de sus intermediarios: Münzer podría hablar latín con clérigos, académicos y algunos nobles pero, en palabras de Coulet, tejió una «red de solidaridad de origen e idioma» que le dio acceso a información sobre el trabajo de los compatriotas emigrados a Hispania. Los recuerdos de su entorno familiar le proporcionaron los términos de comparación de lo nuevo y exótico que describía y —apunta Herbers— a veces, su narración sobre un lugar procede de lo que había leído sobre ello.¹² Es el caso de una Zamora que Münzer hace nacer de la Numancia romana; como médico humanista —dijo Coulet—, le interesaban las huellas de la Antigüedad que comentó sobre lecturas, y recuerdos, pues al relatar ese origen imperial de la ciudad escribe recordar la historia de Tito Livio. El Itinerario es, para Marc Zuili, una narración caótica y macarrónica lejos de ofrecer un modelo estético a la literatura de viajes: sus oraciones a veces resultan difíciles de interpretar, pero tiene una «innegable dimensión histórica» del testimonio germano de la España que acababa de expulsar a judíos y musulmanes, unificarse, pacificarse y extenderse con los Reyes Católicos; es un texto que surge —sigue Herbers— de un viaje en la red histórica que aún el punto de partida —un Núremberg importante para el comercio y el humanismo, «ojo y oído de Alemania»— y la agitación política e hibridación cultural de la Península cuando los descubrimientos modifican el mapa occidental del mundo.¹³

Para terminar este repaso, recordemos con Coulet: «la historia de los viajes es la de la curiosidad»: el viajero es aficionado a *mirabilia* que le provoca asombro y varía según su cultura y su carácter; dice Coulet que Münzer muestra extrañeza ante formas y costumbres alejadas de lo que él conoce, y que los hispanos no perciben con asombro; los extranjeros describen lo que les es familiar o les sorprende y que, sin ellos, se nos hubiese pasado por alto.¹⁴

Zamora en el manuscrito de Múnich, o su transcripción y traducción de los años veinte

Esos caracteres de un autor-personaje viajero, observador y narrador, funcionan como filtro de percepción y criterio de selección en sus descripciones. También hay que tener en cuenta que el Itinerario es una obra secundaria o de escasa visibilidad, auxiliar de otras empresas; la visita a Zamora, y la écfrasis de la ciudad, son una mínima parte del viaje y del relato; y el valor histórico, además, no hace del texto un documento incontestable: la antigüedad de una representación no garantiza la veracidad de lo que quiere testificar, menos cuando ha quedado velada por capas de interpretaciones. En este sentido, en las que se han hecho de la mención a Zamora en el manuscrito,¹⁵ pesa la traducción que hizo Puyol (p. 231-233) de la transcripción de Pfandl (p. 101-102); las copiamos alternas:

De Numancia, nunc Samora, civitate Castelle:

Zamora, antes Numancia, ciudad de Castilla

Adinvicem 2. Januarii mane Samoram venimus, olini Numanciam, que a Benevento decem leucis distat. Sita est aiitem in piano et optimo agro, fecundo vite et fruniento. Et est magna ut Ulma, sed triangula ad modum pyramidis (I)

El día 2 de enero, por la mañana, llegamos a Zamora, la antigua Numancia, que dista diez leguas de Benavente. La ciudad que es de forma triangular (i) y mayor que Ulma, está emplazada en una fértil llanura, pródiga en viñedos y cereales.

Et ad orientem extra muros eam pêne mediam preterfluit célebra- // 184 -tissimus Hispanie fluvius Dorius, qui in Portugallie a mari excipitur, superbus, preclarus, molendinis, ponte, aqua dulci et optimis piscibus. Sub ponte autem novo hodie videntur fundamenta veteris pontis, quem ab olim habuerat.

Al oriente, y casi al pie de los muros, corre el famoso Duero, que desemboca en el mar de Portugal, río hermoso y celebrado, de agua riquísima que mueve varios molinos, de sabrosa pesca y cruzado por un puente, bajo el que se ven los cimientos del antiguo.

Habet autem in acuciori angulo eius versus flumen castrum pulcrum regium et sibi coniunctum ecclesiam cathedralem episcopi dedicatam in honore Sancti Salvatoris cum canonicis 25, dignitatibus 6, demptis porcionariis.

En el ángulo más agudo de la población, mirando al río, levántase el alcázar y junto a él la iglesia catedral, con la advocación del Salvador, servida por veinticinco canónigos, seis dignidades y varios racioneros.

Et est ecclesia pulcherrima ad veterem ritum cum altissimo pinnaculo sub choro facta et optime cum tabulis et aliis depicta. Habet item ambitum super-

207, 1996, p. 279-296; Ángel Luis Molina Molina, «Viaje de Jerónimo Münzer por Portugal», *EPCCM*, 15, 2013, p. 319-336; Pedro MARTÍNEZ GARCÍA, «El Sacro Imperio y la diplomacia atlántica: el Itinerario de Hieronymus Münzer», Jesús A. SOLÓRZANO, Beatriz ARÍZAGA, Louis SICKING (eds.), *Diplomacia y comercio en la Europa Atlántica medieval*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2015, p. 103-122; Nikolas JASPERT, «Los alemanes y la Guerra de Granada», Daniel BALOUP y Raúl GONZÁLEZ (dirs.), *La Guerra de Granada en su contexto internacional*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi Méridiennes, 2017, p. 283-327.

¹² Adalbert HÄMEL, «Hieronymus Münzer und der Pseudo-Turpin», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 54, 1934, p. 89-98; Jeanne E. KROCHALIS, «1494: Hieronymus Münzer, Compostela, and the codex Calixtinus», en Linda K. DAVIDSON, Maryjane DUNN (eds.) *The Pilgrimage to Compostela in the Middle Ages. A Book of Essays*, New York-London, Routledge (1996), 2009, p. 69-96; Jeanne E. KROCHALIS, «Jerónimo Münzer y su copia del Pseudo-Turpín», en Klaus HERBERS (ed.) *El Pseudo-Turpin. Lazo entre el Culto Jacobeo y el Culto de Carlomagno. Actas del VI Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, p. 331-344.

¹³ En estos párrafos se extraen argumentos de Noël COULET, «Introduction. 'S'en divers voyages n'est mis...'», en *Voyages et voyageurs au Moyen Age, XXVIe Congrès S.H.M.E.S.* (Limoges-Auba-

zine, 1995), *Série Histoire Ancienne et Médiévale* 39, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 9-29; Klaus HERBERS, «Die 'ganze' Hispania. Der Nürnberger Hieronymus Münzer unterwegs, seine Ziele und Wahrnehmung auf der Iberischen Halbinsel (1494-1495)», Rainer BABEL, Werner Paravicini (eds.), *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Ostfildern, Thorbecke, 2005, p. 293-308; y Marc ZUILI, «L'Itinerarium... de Jérôme Münzer ou le témoignage d'un Allemand dans l'Espagne de la fin du XVe siècle: une écriture entre littérature de voyage et histoire», *Entre histoire et littérature: mémoires du passé dans l'Espagne médiévale et classique. À la croisée de l'histoire et de la littérature: l'écriture au Moyen Âge, e-Spania*, 2016, 23, s.p. DOI: 10.4000/e-spania.25260.

¹⁴ Noël COULET, «Introduction...», p. 9-29.

¹⁵ Inicio de la descripción en el tercio inferior del fol. 183v. Comienza la de Salamanca a la mitad de folio 184v.

¹⁶ La idea de una Zamora numantina es longeva —indica Puyol p. 231-233—, discutida por otros humanistas, por ejemplo, Lucio MARINEO SÍCULO en *De Hispaniae laudibus*, 1497, (BNE, INC/1242, fol. XXL).

¹⁷ J. PUYOL, «Viaje...», p. 255.

¹⁸ *Itinerarium*, fol. 367 (izq.), compárese con el plano de: Francisco J. Rodríguez MÉNDEZ, «Plan Director de las murallas de Zamora. Algunas aportaciones al conocimiento del Monumento», *Actas del IV Congreso Internacional Restau-*

rum et pulcerrimum cum coopertorio deaurato ad ritum Hispanorum. Ascendebam altissimam turrim contemplatusque situm loci et agri placuit valde. *El templo, bello y antiquísimo, tiene en el altar mayor un alto retablo con buenas pinturas y un amplio claustro con dorados artesones al estilo español. Subí a la elevada torre de esta iglesia para ver la situación de la ciudad y el panorama de su campo, espectáculo que me deleitó sobremedera.*

La descripción actual de la ciudad —de lo que Münzer pudo ver allí— termina ahí, antes de la mitad del tercer folio transcrito; el capítulo prosigue, pero con aquella narración de los orígenes numantinos basada en Tito Livio, que parece tener tanta o más importancia para Münzer que la imagen de la ciudad de fin de siglo xv.¹⁶ Para cuando el germano llega en enero de 1495, la ciudad había sido exculpada y reconstruida por los reyes tras la guerra con La Beltraneja, episodio que también se narra de manera parcial en el *Itinerario*. En la descripción de Zamora, Münzer omite, por ejemplo, que se acababa de imponer el símbolo del poder civil materializado en el nuevo edificio del Consistorio, y más adelante en el texto reconoce, acudiendo al tópico de las virtudes regias, que, «el rey, juntamente con la reina, una vez conquistada Granada y reducida España al mejor estado, se consagran ahincadamente a la religión, restauran las iglesias antiguas, edifican otras nuevas y fundan y dotan numerosos monasterios». ¹⁷ Donde esta fe se encarna en los Reyes Católicos, alabar monumentos religiosos es ensalzar su monarquía.

Pfandl señaló un bosquejo de mapa al margen de la descripción manuscrita de Zamora, quizás trazado sobre el terreno o elaborado tras contemplar la ciudad —como dice el texto— desde la «torre altísima» de la catedral.¹⁸ Coulet se fijó en que Münzer visita las ciudades de manera sistemática y casi siempre escribe que ha subido a la torre más alta para apreciar su situación y dimensiones. Pero este dibujo es una excepción en el manuscrito, lo cual no impide que el cartógrafo hubiese trazado otros mapas, hoy perdidos, ni que —puesto que el manuscrito es una copia— el de Zamora fuese tan simplificado¹⁹. En él se aproxima la orientación del río y la forma del cerco, con el estrechamiento de la *civitas* al sur, donde se sitúan la catedral y el castillo. Al lado del mapa, el texto indica el tamaño relativo: *Numantia est magna ut Ulma*, ciudad comercial del Imperio que se utiliza otras veces como término de comparación en el *Itinerario*, y que en esos momentos estaba construyendo su catedral, como se ve en la xilografía de los folios 190v y 191r del *Liber chronicarum*: Santa María de Ulm tiene andamios en su pináculo.²⁰ Zamora tiene en común con esta capital el estar fortificada, bañada por un río, comunicada por un puente; pero el Duero no es navegable a su paso, no es montañosa... Su nota dis-

tintiva en el texto es, en cambio, lo que muestra el mapa: *triangula ad modum pyramidis*, cuya representación gráfica sugiere que supusiera algún interés para la misión informativa del viaje.

Un «celebrado, soberbio y brillante río Duero» con «molinos, puente, y pesca de agua dulce» riega por el oriente casi la mitad del cerco de Zamora. *Sub ponte autem novo hodie videntur fundamenta veteris pontis, quem ab olim habuerat*, y dado que *sub* puede significar 'frente a', con esto Münzer debe referirse a los restos del «puente viejo», románico, que aún se ven frente a las aceñas, río arriba del «puente nuevo» del siglo XIII.²¹ Seguidamente, en el texto se resalta la topografía y el carácter regio y defensivo del templo mayor situándolo en el «ángulo agudo del triángulo frente al río», diciendo que allí están «conectados» estos edificios elevados en el perfil urbano y en la jerarquía de las instituciones: un hermoso castillo «regio» «unido» a la catedral «del obispo», «San Salvador».

El elenco de canónigos que Münzer enumera sugiere que tuviera contactos con el cabildo; y este encuentro en el entorno de los ocupantes del coro no es baladí: en la crestería de la nueva sillería del templo, construida poco después, hacia 1502-1505, por el taller de Juan de Bruselas, lucen motivos genealógicos del *Liber Chronicarum* (véase fol. XCV), así como el relieve del sepulcro, labrado hacia 1507, de uno de los canónigos supervisores de las tallas de aquel mueble —Juan de Grado, doctor por Salamanca— se asemeja a esos árboles y, más aún, al árbol de Jesé de la catedral de Worms (Konrad Sifer h. 1488) donde Münzer presenciara la dieta imperial a su vuelta camino de Nürnberg en 1495. Joaquín Yarza subrayó las semejanzas entre el retablo de Gil de Siloé en Miraflores (1496-1499), el *Liber Chronicarum* y otras obras del arte germano de la época; también se ha pensado que algunas ilustraciones del *Liber* inspiraron pinturas atribuidas al Maestro Bartolomé en el retablo de Ciudad Rodrigo, del taller de Gallego, afincado en Salamanca, adonde estos modelos pudieran llegar de mano de Münzer en su viaje hispano.²²

Notas de Münzer sobre la catedral zamorana

Con ayuda de los profesores Lucía Lahoz y Mariano Casas, desde el campo del arte tardogótico religioso, revisamos la traducción de la descripción de la catedral: *Et est ecclesia pulcherrima ad veterem ritum cum altissimo pinnaculo sub choro facta et optime cum tabulis et aliis depicta. Habet item ambitum superbum et pulcherrimum cum coopertorio deaurato ad ritum Hispanorum*. «Es una iglesia bella y antiquísima. Tiene en el altar mayor un alto retablo con buenas pinturas y un amplio claustro con dora-

rar la Memoria, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, p. 557-570.

¹⁹ Aplicamos reflexiones de Julio VÁZQUEZ CASTRO respecto a la «'Ymago ecclesie S(anci) Jacobi' de Jerónimo Münzer (1494)», en Alfredo VIGO TRASANCOS (dir.) J. Ángel SÁNCHEZ GARCÍA y Miguel TAÍN (coords.), *Plano y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los siglos XVI y XVII*, 2003, p. 369-371.

²⁰ Compárese esta vista de Ulm con la Zamora de Anthonis van den Wijngaerde: Francisco Javier RODRÍGUEZ MÉNDEZ y Jesús M.^a GARCÍA GAGO, «Wynngaerde en Zamora», *EGE*, 8, 2014, p. 67-75 y 141-145.

²¹ Puyol tradujo: «Un puente, bajo el que se ven los cimientos del antiguo». Véase la nota anterior, o Francisco Javier RODRÍGUEZ MÉNDEZ; Héctor Andrés RODRIGO; Manuel Pablo RUBIO CAVERO, y Jesús M.^a GARCÍA GAGO, «El puente medieval de Zamora a comienzos del siglo xx. Un estudio del alcance de la intervención del ingeniero Luis de Justo», *Anuario 2009 Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 2012, 26, p. 227-26.

²² Joaquín YARZA LUACES, «El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época* (Burgos, 1999) Burgos, Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001, p. 207-238 y Amanda W. DOTSETH, Barbara C. ANDERSON y Mark A. ROGLÉN, *Fernando Gallego and his workshop: the altarpiece from Ciudad Rodrigo, paintings from the*

collection of the University of Arizona Museum of Art, London, Philip Wilson, 2008. Para Zamora, por problemas de espacio, remitimos a la bibliografía recogida en Elena MUÑOZ GÓMEZ, «Radix, truncus, gradus. Afinidades de un árbol de Jesé del tardogótico funerario», *Potestas*, 14, 2019, p. 33-59.

²³ «Iglesia bellísima, de estilo antiguo, con un altísimo retablo frente al coro, con excelentes pinturas y otros adornos. Tiene también un soberbio y bellissimo claustro, con artesonado dorado estilo español...» según Ramón ALBA, 1991, p. 213 citado por Florián FERRERO a través de la referencia: «Jerónimo Münzer», *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, Polifemo, 1991. Cfr. Agustín GARCÍA SIMÓN, *Castilla y León según la visión de los viajeros extranjeros. Siglos XV-XIX*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 354-355», en «El claustro antiguo de la Catedral de Zamora», *Studia Zamorensia*, 14, 2015, p. 33-51: 39.

²⁴ Antonio DE NEBRIJA, *Diccionario de romance en latín...* (c. 1493) Antequera, Casa de Agustín Antonio Elio de Nebrija, 1600, p. 195.

²⁵ Como se viene comprobando, al menos, desde los estudios de Erwin Panofsky sobre los primitivos flamencos, las antítesis de viejo y nuevo, correspondidas en gótico y románico, son típicas de la cultura norteyropea, y se usan en los paisajes que sirven de escenario simbólico a las figuras bíblicas de muchas pinturas tardogóticas.

²⁶ Manuel GÓMEZ-MORENO en *Catálogo Monumental de*

dos artesones al estilo español», tradujo Puyol; «es una iglesia muy hermosa, en el viejo estilo, con un retablo muy alto frente al coro, con excelentes pinturas y ornamentos. También tiene un soberbio y muy hermoso claustro, con un artesonado dorado enlazado al estilo español» según López Toro.²³ En esta última traducción, a nuestro entender, más acertada, lo «antiguo» no se dice del edificio, sino de la manera de construirlo, pero *ritum* se puede traducir, además de por 'estilo', por «'costumbre religiosa'. Cicerón lo entendió a cualquier costumbre»;²⁴ el que la iglesia sea *fabricada según la antigua costumbre* habla de una estética funcional, litúrgica, de la edificación, que debía contrastar con lo que, en la cultura germana —y no *quattrocentista*, donde *alla antiqua* es el nuevo *ad romano*— son los edificios góticos o modernos opuestos a la manera que llamamos románica²⁵. Después, Münzer menciona el claustro *cum coopertorio deaurato ad ritum Hispanorum*. *Coopertorio* se puede entender como revestimiento, y se tradujo como 'cubierta' de carpintería dorada, *ad ritum Hispanorum*, que hace pensar esta vez en el lujo orientalizante de los artesones como rasgo de una estética político-religiosa en el territorio.²⁶

Luego menciona el retablo, que suponemos que localiza en el interior de la catedral: *ecclesia... cum... altissimum pinnaculo sub choro (facta et optime) cum tabulis et aliis depicta*. Suele citarse la traducción de Puyol: «en el altar mayor un alto retablo con buenas pinturas»,²⁷ o «un altísimo retablo frente al coro, con excelentes pinturas y otros ornamentos», a partir del estudio de Gaya Nuño, quien no especificó la fuente de su traducción,²⁸ pero coincide casi al punto con López Toro. ¿Dónde está el *pinnaculo sub choro*?, ¿quiere decir lo mismo «en el altar mayor» y «frente al coro»? Puyol anotó a la obra de Münzer «que, por lo general, llámase *chorus* en el texto a lo que hoy se designa con el nombre de presbiterio». ²⁹ En el capítulo de Zamora, el mismo traductor sustituyó la palabra por «altar mayor», y podemos encontrar otras variantes.

Cristina Godoy explicó las distinciones entre el «espacio arquitectónico» del «escenario físico de la iglesia» y el mobiliario que configura el «escenario litúrgico» e indica el uso ritual de estos ámbitos, que puede variar de localización según momentos incluso dentro de un mismo templo: El presbiterio no equivale al ábside aunque suele localizarse en las cabeceiras, sino que es un «uso litúrgico parcial» de este espacio que puede albergar también el trono del obispo, la sillería de coro o el altar: cuatro muebles y funciones en un mismo escenario arquitectónico.³⁰

Dada la asimilación de arquitectura y liturgia en estos casos, se sobreentiende que, donde Münzer escribe *choro*, se lee 'ábside' o 'cabecera', y esto lleva a pensar en el «modo gótico» de distribución del espacio litúrgico en las iglesias europeas, y el «modo español» de los templos peninsulares

donde el coro se aísla en la nave³¹. Podría ser que tal nomenclatura para la cabecera zamorana se deba a la procedencia germana de quien la observa. Pero esta iglesia tenía un coro en el ábside: Ramos de Castro documentó un «coro de arriba» donde se ubicaban algunos enterramientos, y para Carrero Santamaría, este «coro de arriba» correspondería a un uso coral de la cabecera, así llamada por extensión de la función, mientras el «coro bajo» sería la estructura en la nave central donde hoy se encuentra la sillería de Juan de Bruselas. Florián Ferrero documentó el coro llamado «alto», «menor», «de arriba», o «de San Salvador» en el siglo XIII, «del altar mayor» en 1461, cuando allí se reunían los capellanes del número. Santuario, coro y presbiterio compartían escenario, pues, el coro alto, según informa Ferrero, tenía sillería, y en 1265, la cátedra entre las sillas junto al altar mayor en el lado del evangelio, debía ser de piedra y cubrirse con sedas en las solemnidades; sería sustituida por un sitial de hierro forjado, forrado de «vaqueta de Moscovia», del obispo Diego Meléndez Valdés (1494/96-1506). En 1495, cuando Münzer visita Zamora, este sitial, el retablo mayor, y la sillería, quizás para entonces sustituida por una de madera, compartirían un nuevo ábside.³²

Gómez Moreno apuntó a la serie de tablas de Arcenillas: «formó parte del retablo antiguo de la Catedral de Zamora, que, dado su tamaño, no pudo adaptarse sino a la capilla mayor actual, hecha entre 1496 y 1506».³³ Las fechas que dio a la fábrica del ábside coinciden con inicio y fin del obispado de Valdés; se ha observado que, los trazados de la bóveda corresponden a los utilizados en este episcopado,³⁴ pero la cronología de la fábrica se discute, como la datación de las tablas de Arcenillas: para García Sebastián, de hacia 1490 (mientras, o algo más tarde, el taller de Gallego estuviese realizando el retablo de San Lorenzo de Toro); según Pilar Silva, de hacia 1492 o 1493, ya que Münzer no menciona que se acabase de colocar el retablo; «verosíblemente» antes de 1494 para Gaya Nuño.³⁵ Por otro lado, nada impide pensar que el proyecto de la nueva cabecera fuese iniciado en el obispado anterior³⁶; los escudos de Valdés, y el de los Reyes Católicos, con la granada que apunta a después de 1492, monopolizan la nueva propaganda visual en claves de bóvedas, muros, puertas, sillas y rejerías del templo pertenecientes a esta reforma; pero estos elementos, que debieron guiar a Gómez Moreno, no datan la arquitectura, puesto que se pudieron añadir después de construirla.³⁷ Raramente se instala un escudo, un sitial, o un retablo, antes de haber levantado el edificio que cubre y que lo ampara, y si partimos del supuesto de que el *pinnaculo* que menciona Münzer se refiere al retablo tardogótico vendido por la catedral en el siglo XVIII, solo queda su testimonio de enero de 1495 para repetir, tras Silva, que, por entonces, ya estaba colocado en el nuevo ábside.

la Provincia de Zamora, (1903-1905), León, 1980, n. 551, 721, 722, 728, dejó constancia de los artesones de la capilla del Hospital de la Cruz en Toro, de Santiago de Villalpando, de la «armadura mudéjar» de Santa María del Río, o de San Nicolás de Casterverde; otras cubiertas de la zona han sido catalogadas por Luis VASALLO TORANZO y Ramón PÉREZ DE CASTRO en *La carpintería de lo blanco en la Tierra de Campos zamorana*, Zamora, Junta de Castilla y León, 2010.

²⁷ La traducción de García de Mercadal (1952, I, p. 391) la sigue al pie en esta parte; véase Pilar SILVA MAROTO, «El antiguo retablo mayor de la catedral de Zamora. Fernando Gallego, su taller y sus colaboradores», *Sumas y restas de las tablas de Arcenillas. Fernando Gallego y el antiguo retablo de la catedral de Zamora*, Junta de Castilla y León, 2007, p. 15-47: 16.

²⁸ Juan Antonio GAYA NUÑO, *Fernando Gallego*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1958, p. 36 y p. 59. Véase Enrique A. RODRÍGUEZ GARCÍA, «Los avatares de un retablo: de la catedral de Zamora a la iglesia de Arcenillas», *Sumas...*, p. 49-75.

²⁹ J. PUYOL, «Viaje...», p. 48, en una nota a la descripción de San Francisco en Barcelona.

³⁰ Cristina GODOY FERNÁNDEZ, «Arquitectura cristiana y liturgia: reflexiones en torno a la interpretación funcional de los espacios», *Espacio. Tiempo y Forma*, 2, 1989, p. 355-387.

³¹ Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Madrid,

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.

³² Debate planteado en F. FERRERO, «El claustro...», p. 38-39; G. RAMOS, *La catedral...* y Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, «El claustro medieval de la Catedral de Zamora: topografía y función», *AIEZFO*, 13, 1996, p. 107-128. Entrevista a FLORIÁN FERRERO en Jesús HERNÁNDEZ, «Cuestión de sitalia», *La Opinión*, 10/12/2006.

³³ Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*, León 1980, p. 308.

³⁴ José M.^a Vicente PRADAS, *Arquitectura gótica en Zamora y su provincia*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2016.

³⁵ García SEBASTIÁN, *Fernando Gallego...*, p. p. 19-20. Juan Antonio GAYA NUÑO, *Fernando Gallego*, Colección Artes y Artistas, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958, pp. 20-27. Pilar SILVA MAROTO, *Fernando Gallego*, Salamanca, Caja Duero, 2004, p. 66.

³⁶ El obispo Juan de Meneses fundó una carga de pila en 1479 «que se asignó muchos años» para que contribuyesen las parroquias a la fábrica catedralicia, según Jesús GARCÍA MARTÍNEZ, *Historia de la Santa Iglesia Catedral de Zamora*, Zamora, San José, 1904, p. 26.

³⁷ Problemas de «diacronía ejecutiva» y «principio de indeterminación» en Lucía LAHOZ, *Visión y revisión historiográfica de la obra de don Ángel Apraiz*, Salamanca, Universidad Pontificia, 2014, p. 41.

³⁸ En Arcenillas quedan: *Anunciación* (número 30), *Nacimiento* (31), *Presentación*

De las tablas

A inicios del siglo XVIII, el cabildo de Zamora negoció con Churriguera un retablo nuevo y se vendió el viejo a la parroquia de la Asunción de Arcenillas, donde se desmontó al siglo siguiente para la reconstrucción del ábside de esta iglesia rural. Se almacenaron las tablas en una panera numerándose 35, y se piensa que esta puede ser la cifra total de las que componían el aparato en la catedral. Pero de ellas se conocen solo 18.³⁸ Y se consideran tres más posibles: un *Ecce homo* que encaja estilística y temáticamente en el ciclo, y tiene las huellas del doble conopio en la chambrana que muestran la mayoría de las tablas conservadas; *La huída a Egipto*, publicada en 1954, también perdida, y sin huellas de los arcos, aunque, como se admitió en 2007, parece que ha sido recortada; y el *Salvador* del Museo del Prado (fig. 1).³⁹

Se ha pensado que esta última, adscrita a Gallego, podría formar parte del retablo de San Lorenzo de Toro, aunque sus medidas no coinciden. Tiene la misma marca del triple arco de las tablas de Arcenillas que se estiman situadas en las calles centrales del retablo de El Salvador y su iconografía repite esa advocación de la catedral de Zamora, aunque no se han apreciado huellas de numeración en esta tabla. Quizás fuese desmontada antes de su venta a la parroquia, lo cual impide asegurar que 35 sea el número total de cuadros.⁴⁰ El soporte de pino la distingue de las pinturas sobre nogal de Arcenillas, pero los estudios físico-químicos del retablo de Trujillo demuestran que, en el taller de Gallego, el trabajo de carpintería —en palabras de los analistas— se llevaba a cabo bajo diferentes pautas en una misma obra y sin aparentes correlaciones entre factores de preparación de soporte y atribuciones de las pinturas.⁴¹

Todo esto, contando con la vigencia de esta iconografía entre los pintores de la época, indica que, en el retablo de El Salvador, debía haber una imagen en sintonía con el *Salvador* de El Prado. En los documentos del siglo XIII comentados por Ferrero, el coro alto en el ábside era llamado «de San Salvador», y allí se situaba —entonces y en el episcopado de Valdés— el sitial obispal. El obispo, a partir de 1502, tiene un sitio homólogo en la nueva sillería del coro bajo, en el centro del cerramiento de las sillas, en frente del altar mayor: un lugar representativo, y un hito litúrgico, señalado por un alto pináculo, firmado con los escudos de Valdés e ilustrado con un Cristo Salvador tallado en el respaldo. Estos motivos se corresponden con otro jalón en el mismo eje, donde se ubica la tabla de *El Salvador en la Corte*, del siglo XVI, colocada a la espalda de dicho sitial, en el altar del trascoro que funciona como pantalla del altar mayor. El programa es redundante en la idea de Salvación por la Gracia.⁴²



Fig. 1. *Cristo Bendiciendo, Salvador del Mundo*. Fernando Gallego. 1494–1496. Técnica mixta sobre tabla. Museo del Prado.

(35), *Bodas de Caná* (23), *Entrada en Jerusalén* (24) *Santa Cena* (25), *Oración en el Huerto* (26), *Flagelación* (27), *Camino del Calvario* (?), *Crucifixión* (18) y *Ascensión* (12); desaparecidas desde 1993: *Lamentación* (19), *Entierro* (20), *Resurrección* (9), *Duda de Tomás* (11); en el Museo Catedralicio: *Noli me tangere* (10) y *Pentecostés* (13), y en Asturias: *Adoración de los Magos* (34). Rosario GARCÍA ROZAS, Enrique A. RODRÍGUEZ GARCÍA, Lucía SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ y José Antonio VACAS CALVO, «La exposición. Sumas y restas del retablo de Arcenillas. Fernando Gallego y el antiguo retablo de la catedral de Zamora», en *Sumas y restas...* p. 147-163.

³⁹ *Ibidem*. En el Prado se denomina *Cristo Bendiciendo* y se data de 1494-1496. Véase Laura ALBA, Jaime GARCÍA-MÁIQUEZ, M. Dolores GAYO, Maite JOVER, Pilar SILVA, «Las prácticas artísticas de los pintores 'hispanoflamecos' en la Corona de Castilla en el siglo xv», *Boletín del Museo del Prado*, 32, 2014, p. 122-147.

⁴⁰ Rosario GARCÍA ROZAS, Enrique A. RODRÍGUEZ GARCÍA, Lucía SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ y José Antonio VACAS CALVO, «La exposición...», en *Sumas y restas...* p. 147-163.

⁴¹ María Luisa GÓMEZ GONZÁLEZ, Maite JOVER DE CELIS, «Fernando Gallego en Trujillo: estudios químicos», *Bienes culturales*, 8, 2008 p. 49-60. Tomás ANTELO, Araceli GABALDÓN GARCÍA, Carmen Vega, «Fernando Gallego en Trujillo: estudios físicos», *Bienes culturales*, 8, 2008, p. 61-74.

⁴² Véase R. GARCÍA ROZAS et. al. «La exposición...», p.

147-163. De la vigencia de la temática y los motivos: Fernando COLLAR DE CÁCERES, «Un Salvador Mundi del Maestro de Miraflores en Lagartera (Toledo)», *BSAA arte*, 83, 2017, p. 31-46.

⁴³ A partir de G. Ramos, *La catedral...* en fichas de Manuel PÉREZ HERNÁNDEZ, de las tablas «Camino del calvario» y «Calvario», en Carmen BALLESTEROS (coord.) *Fernando Gallego* (c. 1440-1507), Salamanca, Caja Duero, 2004, p. 174-176 y p. 177-179. En la misma obra, Margarita Ruiz Maldonado, fichas de «Nacimiento» y «Oración en el Huerto», p. 169-171 y p. 172-173.

Diseños de retablo

En 2004 se retomó la reconstrucción que había hecho sobre el papel Ramos de Castro en 1982, para proponer el lugar que podría corresponder en el retablo a cada tabla conservada.⁴³ El diseño (fig. 2) consta de 39 tablas y no de 35: 28 repartidas en las siete calles de los cuatro cuerpos más el coronamiento con otras tres, todas de las mismas medidas, salvo las de la calle central, con chambrana de triple arco, y ocho tablas más en el banco, de forma y disposición semejante a las del retablo de San Ildefonso, lógicamente escogido como modelo. La pieza central del primer cuerpo es una escultura que enriquece la dimensión plástica del aparato, y su ubicación central enfatiza la iconografía de la Transfiguración como advocación que se compagina con El Salvador en documentaciones modernas de la catedral, y a la que se dedica el actual retablo de la sede. Para los lados del banco, se pensó en retratos de Ildefonso y Atilano, personajes clave en la

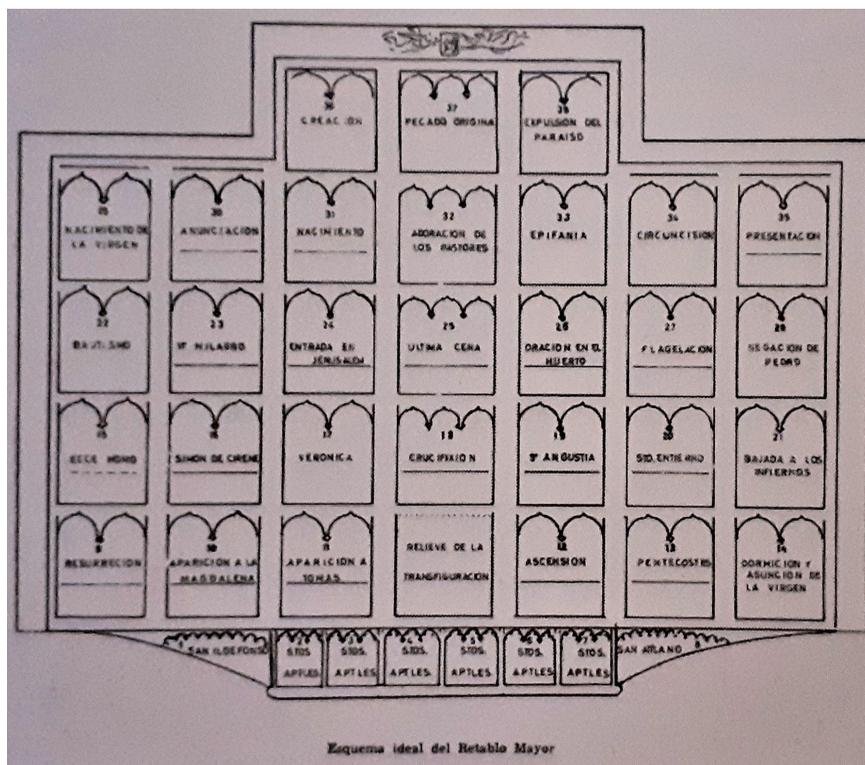


Fig. 2. Propuesta de Guadalupe Ramos en 1982 para el retablo mayor de la catedral de Zamora (G. RAMOS, *La Catedral de Zamora*, Zamora, Fundación Ramos de Castro, 1982).

historia y el culto local, cuyas reliquias serían exhumadas en Zamora un año después de la visita de Münzer.⁴⁴

Aquella propuesta se desestimó en 2007 argumentando que las tablas hubieran podido agruparse de manera simétrica obedeciendo a los indicios en lo conservado, o al menos explicando por qué la *Resurrección* lleva un arco doble y se sitúa en las calles laterales cuando la tabla conserva la huella de una chambrana de tres arcos y el resto de las que se distinguen por este rasgo están en la calle central del boceto. También se le ha achacado falta de correspondencia entre la serie de escenas propuestas y las numeraciones de las tablas (en 1996 se restauraron y se borraron los números, que estaban ya documentados), pero estas son inscripciones del siglo XIX y se refieren a su disposición en la parroquia: en la catedral del siglo XV pudo ser otra y el número de tablas, mayor de 35. Por último, no se aceptó que Ramos de Castro hubiese logrado trasponer una lectura coherente del ciclo iconográfico; aunque se podría profundizar en lo que supondría ese diseño de la narración en imágenes de la vida de Cristo inserto en el discurso global del templo. A cambio, con ánimo de ordenar las escenas en un relato visual que concordase cronológicamente con las fases del relato bíblico, se propuso otro diseño compuesto de tablas distribuidas en siete calles y cuatro niveles más el banco de ocho tablas de menor tamaño (fig. 3.)⁴⁵.

Pilar Silva Maroto detallaba otra composición hipotética en relación con las «características de percepción de estas obras», en un comentario de donde se desprenden muchos datos que ayudan a seguir imaginando el retablo: Como Münzer habría dicho que tenía «buenas pinturas», se supone que habría comprobado que lo eran, y entonces, de haber tenido guardapolvos, debían estar retirados; la poca documentación catedralicia barajada por los historiadores, no menciona esta obra hasta el inventario de 1613, que describe un «retablo grande de la vida de Cristo de pintura antigua y en lo alto de él, dos guardapolvos cogidos que sirven para cubrir el dicho retablo en tiempo de Adviento y Cuaresma».⁴⁶ Es posible que, en estas ocasiones, lo único que se mostrase fuesen las imágenes centrales. Münzer llega a Zamora justo antes de la Epifanía. ¿Habría visto el retablo sin cubrir? ¿Es demasiado suponer que la documentación del siglo XVII lo describa tal como era en el siglo XV? En cualquier caso, Pilar Silva tuvo en cuenta que, la escasa luz de la iglesia y la altura del aparato, no hubiese dejado a Münzer distinguir la diversa calidad que hoy se le reconoce a cada tabla; además, lo que importaba era «que se identificara el tema representado y se integrara, por tanto, en el discurso iconográfico del conjunto», y por eso, a veces, se relegaban las tablas de más arriba a los pintores de peor técnica: las «buenas» —se deduce— debían estar abajo. Cabría la posibili-

⁴⁴ Por cuestión de espacio remitimos a Elena Muñoz, «Traslaciones en el arte y la memoria: (Re)invención de los cuerpos de Ildelfonso y Atilano (1260-1496)», *Anales de Historia del Arte*, 30, 2020, p. 165-194.

⁴⁵ R. GARCÍA ROZAS et. al. «La exposición...», p. 147-163.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ P. SILVA, p. 2007, *passim*.

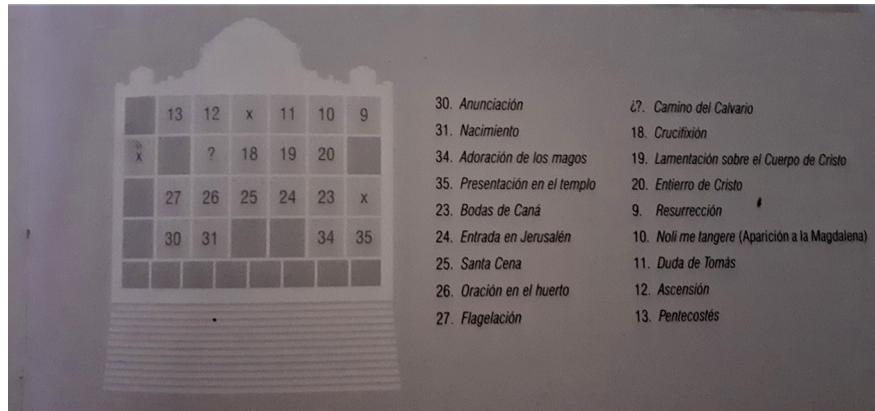


Fig. 3. Propuesta de los autores del catálogo de 2007 para el retablo mayor de la catedral de Zamora (R. GARCÍA ROZAS et. al., «La exposición. Sumas y restas del retablo de Arcenillas. Fernando Gallego y el antiguo retablo de la catedral de Zamora», en *Sumas y restas de las tablas de Arcenillas. Fernando Gallego y el antiguo retablo de la catedral de Zamora*, Junta de Castilla y León, 2007).

dad de que «buenas» no se refiriese a un criterio estético sino a la «capacidad de sus autores para narrar los hechos y la vida de Cristo», sin descartar que las «mejores —las que llevaron a cabo Fernando Gallego y Francisco Gallego— fueran las del banco y los dos cuerpos inferiores, más visibles, y que correspondiesen a las desaparecidas. Por otro lado, la autora consideró que, quizás, «el viajero alemán no tuviese la capacidad para discernir acerca de la calidad objetiva de los artistas que llevaron a cabo esas obras» dado que, en el texto del Itinerario, abundan comentarios sobre riqueza, tamaño y material de las mismas. Posiblemente —concluye— alguien le informó acerca del retablo que acababa de colocarse en la catedral.⁴⁷

Otros retablos en el Itinerario

Cabe decir que el criterio de calidad objetiva de las representaciones es, según esta lógica, subjetivo, pues cambia con los altibajos de la escala de valores estéticos y artísticos que dependen de las funciones que se atribuyan a las imágenes en uno u otro momento y lugar. Las descripciones de Münzer subrayan rasgos de las cosas que le llaman la atención; cuenta para ello con una percepción educada imposible de reproducir acudiendo a las fuentes, y estas pueden interpretarse de muchas maneras. Si leemos: *ecclesia ... cum pinnaculo sub choro facta et optime cum tabulis et aliis depicta*, ¿podríamos pensar que lo alto y bueno que se eleva en el *choro* no es solo una serie de tablas, unas encima y al lado de otras? *Retablo de*



Fig. 5A. Retablo mayor de la catedral de Oviedo.

Fig. 5B: Retablo mayor de la catedral de Oviedo.
Detalle: Cristo Salvador.

⁴⁸ Antonio de NEBRIJA, *Vocabulario español-latino*, fac-símil de la edición de Salamanca de ¿1495? de Madrid, RAE, 1951, en publicación de la Biblioteca Miguel de Cervantes, Alicante, 2005, fol. LXXXIXV.

⁴⁹ L. Pfandl «Itinerarium...», p. 11, J. Puyol, «Viaje...», p. 49. Convento derribado en el siglo XIX.

⁵⁰ L. PFANDL «Itinerarium...», p. 22, J. Puyol, «Viaje...», p. 62. Münzer sabe que llevará los Siete Gozos de la Virgen, qué partes irán doradas, y que el «retablo antiguo tenía mucha plata», de donde sacarán material que también proveerá el clero. La catedral de Santa María tenía desde el siglo XIV un retablo de plata con una imagen de la Virgen que, en 1469, ardió derriéndose y sirvió para abastecer la nueva obra; cuando el germano llega, estaría aún en construcción. En el siglo XIX se confiscó para acuñar y se labró uno nuevo. Pasqual ESCLAPÉS DE GUILLÓ, *Resumen Historial de la Fundación i Antigüedad de la Ciudad de Valencia de los Ede-tanos, vulgò del Cid*, Valencia, Antonio Bordazar de Artazú, 1738, p. 51-52; J. Daniel SALA, «El retablo de plata de la Catedral de Valencia», *Las Provincias*, 29 diciembre 2006. «El Retablo Mayor de la Catedral de Valencia. Primera parte: el primitivo retablo del siglo XIV», en *Valentia mediaevalis. Historia medieval de la Catedral, ciudad y antiguo Reino de Valencia*. <https://valentia.hypotheses.org/36> [06/07/2020].

⁵¹ L. PFANDL «Itinerarium...», p. 109, J. PUYOL, «Viaje...», p. 138.

⁵² Además de los sugerentes catálogos de Juan Agapito

pinturas, Nebrija lo traduce: *tabula picta*,⁴⁸ a veces, en alusión a su ubicación tras el altar mayor, se le llama *retrotabula*. En el texto de Münzer referido al viaje por Hispania, se emplean palabras parecidas, pero no hemos encontrado «pináculo» más que aquí, para hablar de este tipo de estructuras. Queda localizar paralelos en los capítulos de Francia, Alemania, Suiza, Portugal, pero considerar estos retablos peninsulares y sus denominaciones servirá para contextualizar el de Zamora:

Uno de los primeros que se describe en el Itinerario hispano es el de San Francisco en Barcelona: hermosísimo retablo en lo que Puyol traduce como ábside: *est etiam pulcherima tabula in choro eorum*. No se conserva⁴⁹. Más adelante habla de la Valencia de los Borgia: *Numquam etiam aliquam civitatem, ubi ultra omnes ecclesie tam exquisite sint ornate cum ornamentis altarium, tabulis deauratis, vidimus, ut ibi*. Añade, acerca del monasterio nuevo de la Santísima Trinidad: *Numquam vidi talem ecclesiam pro quantitate sua tot preclaris et magnificis tabulis et ornamentis decoratam*. Tampoco se conserva. Y cuenta cómo, en la catedral, un orfebre de Lavinga (Suabia) le detalla el proyecto del nuevo retablo de plata, *et erit tabula stupenda*.⁵⁰

De la iglesia de Guadalupe: *Tabula altaris summi maxima est et altissima et ex auro et ebore facta. In cuius medio hoc sacratissimum Béate Virginis sculptile a pastore inventum devòte relucet. Pendentque ame ipsum 16 lampades argentée et aliq̄ue deaurate, que dies noctesque lucent*⁵¹. Hoy quedan pocas tablas del Monasterio, pero se dice que el retablo era de talla y pintura, en el ábside elevado de la iglesia, que se reformó en el siglo XVII. Como ejemplo relacionado se conserva en Olmedo el de Nuestra Señora de la Mejorada, de Jorge Inglés.⁵²

En Guadalajara o *Gwadalaschara*, *De domo cardinalis dox Pétri de Mendossa: quam nobilem capellain longam et non multum latam, in cuius altare exquisita tabula cum picturis nobilibus et Pétri et Pauli et Béate Virginis, et in lateribus Sancti Georii et Sancte Hélène cum cruce, quorum cardinalis erat*.⁵³ Debe ser la descripción más antigua conocida del palacio Mendoza, de enero de 1495, días después de morir el Cardenal. En una memoria de aquel año, su mayordomo y maestro de obras menciona su intervención de hacia 1492 en el Palacio. No se conserva.⁵⁴ Silva Maroto advierte que, el prelado, como su hermano Íñigo, duque del Infantado, pudo contratar al Maestro de los Luna en Guadalajara, donde tenía su taller, así como a otros como Pedro de Berruguete, con quien contara para la Catedral de Toledo.⁵⁵

En la catedral de *Cesaraugusta*: *Habet item hec ecclesia tabulam chori altissimam et multum latam, a basso usque ad summum cum ymaginibus optimis, ex solo alabastro candidissimo facta. Et, ubi oportuit, ymagine optime sunt deaurate. Non est preciosior tabula de alabastro in tota Hispa-*

nia.⁵⁶ Ha de tratarse del retablo de la Seo de San Salvador de Zaragoza, dedicado al Salvador en su Epifanía, que representa esta escena entre la Transfiguración y la Ascensión. Fue promovido por el arzobispo Dalmau de Mur, que venía de las catedras de Tarragona y Gerona. A mediados de siglo, Pere Joan, quien trabajaba para él en el retablo de Tarragona, talló y policromó el sotobanco y un cuerpo con puertas y nichos donde se exponían bustos en los días de fiesta, con imágenes de santos aragoneses, y Hans de Suabia, a quien Münzer debió conocer allí, esculpió las tallas del cuerpo de alabastro.⁵⁷

El 8 de febrero, Münzer visita la catedral de Pamplona *cuius chorus nondum consumatus est; sed brevi perficietur. Tabule chori preclare cum ymaginibus argenteis*.⁵⁸ La reconstrucción habría comenzado por las naves para dedicar la cabecera al culto; el «coro» estaría a punto de concluir su fábrica; allí vio un retablo con imágenes de plata. En 1501 Alejandro VI daría todavía bula de indulgencias para la fábrica.⁵⁹ Algunos piensan que se trata del «frontal de Aralar» del siglo XII, la escultura que forra la imagen titular del templo y el frontal que, según hipótesis, habría sido realizado para la catedral y no para el santuario de San Miguel de Excelsis, donde se encuentra.⁶⁰

Estos retablos son parte del entorno artístico del *pináculo* de Zamora en el viaje de Münzer, quien, como vemos, no utiliza este término para nombrar estos retablos. No es «pináculo» siquiera el «altísimo» de Zaragoza. Para hablar de un retablo o un frontal, dice *tabula*. Algunas descripciones fueron informadas por artistas, como la de Valencia; la de Zamora no es tan detallada. Casos como el mismo valenciano, o el de Pamplona, hablan de lo corriente de la combinación de técnicas y elementos en diacronía constructiva. En Zamora, Münzer no especifica temas o materiales, y se diría que, tanto si lo contempló él mismo, como si otros le contaron cómo lucía en el nuevo ábside del templo, empleó su acervo para describir algo que, posiblemente, le resultaba familiar, por un lado, y por otro, le debía de chocar en aquella iglesia «hispana», «a la costumbre antigua».⁶¹

Del pináculo

Pinnaculo, en la Vulgata, se refiere a un elemento en la cumbre de los edificios,⁶² y entronca en *pinna* ('pluma', 'aleta') que Nebrija traduce como «el altura generalmente», «el almena del muro»; *pinnaculum* es «lo más alto del edificio y cima que va aguzado, o aguzándose»; *pinnatus*, «cosa fornecida de almenas». Es decir, un módulo moderno en la época, usado en el arte gótico, compuesto de cuerpos superpuestos en altura que van disminuyendo su tamaño hasta la cima, una superposición ascendente de formas mixtilíneas de coronamiento de estructuras que, en todo caso, enfatiza lugares e imágenes

y Revilla, véase Juan Antonio RUIZ HERNANDO, «El Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe: su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV», *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el nuevo mundo. Estudios y crónica del congreso celebrado en Guadalupe en 1991*, Guadalupe, 1993, p. 127-158: 154-153. Antonio RAMIRO CHICO, «Los Crucificados, su arte y religiosidad en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres)», Isabel MATEOS GÓMEZ, Amelia LÓPEZ-YARTO, José María PRADOS GARCÍA, *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*, Encuentro, 1999, p. 85-86 y p. 122.

⁵³ L. PFANDL «Itinerarium...», p. 135, J. PUYOL, «Viaje...», p. 266-267.

⁵⁴ El testamento del promotor, en 1494, había otorgado un retablo en la capilla de su Colegio, Santa Cruz de Valladolid: «e queremos que los entablamentos del dicho retablo sean de talla muy bien labrada a la antigua». Véase Raúl ROMERO MEDINA, «La Casa del Cardenal Mendoza en Guadalajara. Una traza del Arquitecto Lorenzo Vázquez con la colaboración de canteros tardogóticos valencianos y maestros moros aragoneses», en *XII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 2010, p. 1-25: 16. José Luis GARCÍA DE PAZ, «Las mujeres y los hijos del Gran Cardenal Mendoza. Su legitimación», *BAAM-GU*, vol. 4, 2008-2013, p. 29-56.

⁵⁵ Pilar SILVA MAROTO, «Pintura hispanoflameca castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano», en

María del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *La pintura gótica durante el siglo xv en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución 'Fernando el Católico' (CSIC), Diputación de Zaragoza, 2007, p. 299-334.

⁵⁶ L. PFANDL «Itinerarium...», p. 138, J. PUYOL, «Viaje...», p. 272.

⁵⁷ María del Carmen LACARRA DUCAY, *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General-Gobierno de Aragón, 2000. María del Carmen LACARRA DUCAY, «El retablo mayor de la Catedral de San Salvador de Zaragoza (1434-1487)», *BMAN*, 21/22/23, 2003/2004/2005, p. 167-173. Manuel SERRANO Y SANZ, «Gil Morlanes, escultor del siglo xv y principios del xvi», *Rev. A. B. y M.*, 35, 1916, y 36, 1917; Anselmo GASCÓN DE GOTOR, *La Seo de Zaragoza. Estudio Histórico-Arqueológico*, Barcelona, 1939; Samuel GARCÍA LASHERAS, «Nuevas atribuciones al escultor cuatrocentista Ans Piet Danso, maestro defacer ymagine, documentado en Zaragoza entre 1467-1478», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 93, 2004, p. 43-57; Münzer, en cambio, no llegó a ver el retablo de alabastro que pretendía ser tan «bueno» como aquel, en la basílica del Pilar, financiado por Fernando el Católico en 1510. Carmen MORTE GARCÍA, «El viaje de los príncipes de Castilla y Aragón. Zaragoza en 1502. Y manuscritos iluminados en proyectos del rey Fernando el Católico», Miguel Ángel ZALAMA (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010, p.

y a veces adquiere entidad en sí mismo. Las estructuras pinaculares eran frecuentes en la moda gótica que llegaba a la península desde el norte de Europa. La catedral de Ulm se yergue como altísimo pináculo en construcción cuando Münzer parte en esta segunda peregrinación, y así es representada en el *Liber chronicarum*; el impresionante tabernáculo o Sakramentshaus esculpido por Adam Kraft en San Lorenzo o Lorenzkirche de Nürnberg, es un pináculo que Münzer debía conocer tan bien como el de la plaza del Mercado o Hauptmarkt de esta, su ciudad. La referencia al pináculo zamorano posiblemente está cargada de remedos familiares.

Algunas de las obras tardogóticas conservadas en suelo hispano han sido relacionadas con estos pináculos. Resulta sugerente el estudio de Lucía Lahoz sobre el retablo de Arciniega, en sintonía temática y constructiva con el de Lequeitio y el de Orense y, por tanto, con los grandes tardogóticos de Sevilla, Toledo y Oviedo. Lahoz lo estimó realizado en torno a 1515-1520. A su lado, en el ábside de ese templo, hay un «templete-tabernáculo» exento, de fábrica coetánea y tracería flamígera similar, cuya tipología, también presente en Frómista, es la de un «auténtico edificio independiente». Como en los citados pináculos del Nürnberg de hacia 1500, en estos aparatos, pensados para una visión de conjunto, predomina el «carácter constructivo» o arquitectónico, y suelen estar ornados con imágenes talladas o pintadas. En el centro del sagrario de Arciniega hay un relieve de la *Resurrección*, y en su cuerpo alto, que remeda las agujas de las catedrales, un *Ecce homo*: temas que, como señala Lahoz, coronaban el tabernáculo de San Lorenzo en Núremberg:

Contenido simbólico implícito claro, en tanto que la acumulación de formas subraya el carácter constructivo evocando un templo que enfatiza la propia función del monumento. Y así el templo imaginado como sagrario se convierte en receptáculo del templo por excelencia que es el cuerpo de Cristo. Y esta arquitectura simbólica se hace más evidente por la propia iconografía fijada —Resucitado y Ecce homo— cuyo cuerpo carnal materializa el otro simbólico presente en la Hostia que la construcción cobija.⁶³

El pináculo es un elemento arquitectónico, simbólico del poder y la ascesis en la Hispania del siglo xv, donde recuerda a los monumentos y maestros norteños. Si un pináculo dominaba el ábside zamorano, quizás no era de manera exenta; podría estar colocado en el centro del retablo y de remate, en una estructura con tablas y otras figuras, que así resaltase la faceta arquitectónica de la composición; como en el óleo de *La fuente de la vida* (taller de Van Eyck, h. 1430-1440, Museo del Prado). Es una conjetura, pero hay muchos ejemplos de este tipo de combinación de técnicas en reta-



Fig. 4. *El duque del Infantado*. Maestro de Sopetrán. Hacia 1470. Óleo sobre tabla. Museo del Prado.

45-68. Jesús CRIADO MAINAR, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «La introducción del ornato al romano en el primer renacimiento aragonés. Las decoraciones pictóricas», *Artígrama*, 18, 2003, p. 293-340.

⁵⁸ L. PFANDL, «Itinerarium...», p. 277.

⁵⁹ Leopoldo TORRES BALBÁS, «Etapas de la construcción de la Catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 8, 26, 1947, p. 9-11.

⁶⁰ Se discute. Véase: José GOÑI GAZTAMBIDE, «Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona. I. La Capilla de Jesucristo y el Palacio episcopal», *Príncipe de Viana*, 14, 1953, p. 311-327; *ídem*. «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona. II. Las dependencias canónicas; III. La iglesia Catedral», *Príncipe de Viana*, 16, 1955, p. 133-200; Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, «Las modificaciones de la catedral de Pamplona», *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio*, 2005, p. 194; Daniel RICO CAMPS, «El frontal de San Miguel de Aralar: problemas y sugerencias», *De Limoges a Silos* (2001), pp. 316-29; Manuel SAGASTIBELZA BERAZA, «Ricardo Corazón de León y el retablo de San Miguel de Aralar». Apéndice I. de *El retablo de Aralar, la catedral de Pamplona y su Virgen del Sagrario. Recordando a Berenguela de Navarra, reina de Inglaterra y señora de Le Mans*, (2012), 2016, pp. 57-80: 73.

⁶¹ A la hora de describir conjuntos monumentales, Münzer se fija en lo que le resulta familiar: los edificios modernos, góticos, y esto se ha notado también en el caso de

Toledo: Verónica GIJÓN JIMÉNEZ, «El Toledo que conoció Hieronymus Münzer», *De Arte*, 9, 2010, p. 61-70.

⁶² Mateo, 4:5, o Lucas 4:9.

⁶³ Lucía LAHOZ, «El retablo de Nuestra Señora de la Encina en Arceniega», *KOBIE*, 10, 1994, p. 73-86.

⁶⁴ Acerca de su simbolismo, Mariano CASAS HERNÁNDEZ, *Escenografía Barroca. El tabernáculo de los Churriguera de la Catedral Nueva de Salamanca*, Universidad Pontificia de Salamanca, 2018. Agradezco desde aquí a los revisores de esta revista que hayan indicado otros casos catalanes de retablos con pináculos, esculpidos en piedra, del siglo xiv, como en San Lorenzo en Lérida, o mixtos de pintura y escultura del xv como el de Santes Creus, el de Sant Martí Sarroca, o especialmente el de Ejea de los Caballeros, coincidente con el de Zamora en la dedicación y la multitud de escenas cristológicas.

⁶⁵ Lucía LAHOZ, «Contribución al estudio de la Portada de Santa María La Real de Olite», *Ondare*, 18, 1999, p. 77-112, y Sonia CABALLERO ESCAMILLA, «Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila», *Anuario de Estudios Medievales*, 39, 1, 2009, p. 357-387.

⁶⁶ Juan Antonio GAYA NUÑO, «Sobre el retablo de Ciudad Rodrigo, por Fernando Gallego y sus colaboradores», *Archivo Español de Arte*, 31, 124, 1958, p. 299-312.

⁶⁷ Ana GONZÁLEZ OBESO y Raquel DEL CURA SANCHO, *Estudio y documentación de conjuntos de pinturas murales en la comarca de Sayago (Za-*

bllos de la época donde se resalta de este modo el carácter constructivo del tabernáculo.⁶⁴ El pináculo del retablo de la Mejorada cobija la figura grande y central de san Jerónimo pintada como imagen devocional. La profesora Lahoz llamó nuestra atención sobre el retrato orante del Duque del Infantado, del Maestro de Sopedrán (c. 1490, Museo del Prado; fig. 4), porque es un ejemplo gráfico de la riqueza de soluciones que adoptaron los artistas del tardogótico, combinando técnicas y elementos para enfatizar la diferencia ontológica, teológica, que se solía establecer entre imágenes de historia y culto, no solo a través de escultura y pintura en los retablos, sino escogiendo unos u otros temas y jugando con angulaciones y tamaños, de la misma manera que se ha observado en portadas monumentales.⁶⁵

Entre los retablos que tradicionalmente se asocian a la obra zamorana a través de la atribución al pintor, está el de Ciudad Rodrigo (despiezado en el Museo de Tucson, Arizona), que fue reconstruido por Gaya Nuño sobre el papel, contando solo con la serie de tablas pintadas y los guardapolvos.⁶⁶ Otros retablos del corpus de Gallego, como el de San Lorenzo de Toro, o el de Santa Catalina en Salamanca —que tiene sargas para cerrarlo— se componen de nichos desiguales y tablas coronadas por doseletes y pináculos. Es decir que, en el taller que se ha historiografiado bajo el nombre de Gallego, se utilizaba la talla decorativa con carácter estructural para enfatizar la función semántica de imágenes de distinto tamaño. Y se dice que es el pintor más influyente en la diócesis zamorana de la época.⁶⁷ El retablo de El Salvador pudo ser modelo de otros en parroquias que pudieran dar idea de su ascendente. Se sabe que el retablo de San Lorenzo era modelo reclamado, pero el arte hispanoflamenco en el territorio puso en juego otras soluciones, algunas tomadas de estampas y de maestros coetáneos.⁶⁸

Estas características formales del corpus reunido en torno a la autoría que se le supone al retablo de Zamora, engrosan conexiones con otras producciones vinculadas a través de la promoción. Entre ellas, resulta llamativo el caso del retablo de la Catedral de Oviedo, advocada también a San Salvador (fig. 5). La obra de «talla e imaginería», que debía aprovechar «las maderas e imaginerías que oy están en el ciborio», fue contratada en 1511 a Giralte de Bruselas, afincado en Zamora y a quien, por esos años, se le supone trabajando en la sillería del «coro bajo» de la catedral asturiana. El promotor en Oviedo era el obispo Valeriano Ordóñez de Villaquirán, quien, como zamorano que era, bien podía conocer el retablo de San Salvador del Duero, así como el de Ciudad Rodrigo, donde también fue obispo. Tras conflictos con el cabildo ovetense, que impidieron concluir la fábrica, murió al año siguiente; se contrata a Juan de Balmaseda, «ymaginario» vecino de Burgos; no se llega a realizar el contrato con Alonso Beruguete; y en 1529, cuando ya había un nuevo obispo, Diego de Acuña

(¿?-1532), familiar de Antonio de Acuña (1453-1526) —obispo de Zamora desde 1507— se contrata a León Picardo para que pinte las figuras sobre la traza de Giralte.⁶⁹

A modo de conclusión

Con los datos recogidos de otras investigaciones se pretende aquí abrir posibilidades a varias vías de estudio; la intención es solo eso: abrir aún más la puerta a los juegos de interpretación del retablo perdido, poniendo sobre la mesa elementos distintos a las tablas para imaginarlo a partir del texto de Münzer, tomando como modelo otros ejemplos que combinan técnicas y soportes, sin perder, incluso para ganar, la deseada coherencia iconográfica. Cabe la posibilidad de que el escenario de la cabecera de Zamora estuviese dominado por una estructura almenada y piramidal exenta, en una combinación de retablo y tabernáculo, o quizás se tratase de un retablo marcado por un elemento de carpintería con modelos orfebres y carácter arquitectónico, que ocupase gran parte de una calle central, o varias, y cobijase una escultura o tabla de mayor tamaño; esta imagen principal también podría haber sido tomada de otra obra anterior, y así se conmemoraría, inserta en un nuevo escenario, como hemos visto en otras ocasiones; pero caben más posibilidades, algunas sugeridas por el diseño imaginario de Ramos de Castro. Como en Arciniega, Zaragoza, y Oviedo, las tablas de triple arquillo que se conservan y se piensa que estarían ubicadas en la calle central del retablo zamorano —*Calvario, Santa Cena, Resurrección*— indican que el tema protagonista era la Salvación a través de la Eucaristía, y a ellas podríamos añadir, hipotéticamente, una Transfiguración y una Ascensión, como las de San Salvador de Zaragoza. La imagen titular bien pudo ser un Salvador como el del Prado, o en relieve, como en Oviedo, o en una imagen de bulto; en cualquier caso, una representación vinculada iconográficamente a otros objetos en el escenario litúrgico. El retablo era una entre otras piezas, junto al sitial obispal y la sillería, púlpitos, puertas, rejas, o su telón de fondo en el ábside. El sitial de hierro y vaqueta del obispo en ese «coro alto», asimismo podría estar marcado con un llamativo pináculo, como otras sillas de este tipo conservadas en el norte europeo, y poco después de 1500, tendría su correspondiente en madera y bajo pináculo en el sitial central del «coro bajo», donde la iconografía establece asociaciones figurales entre el obispo, o su escudo, y Cristo Salvador. Además, esta sillería, o el retablo de San Ildefonso en la capilla de Juan de Mella, hacen pensar —con Ramos de Castro— que, el retablo mayor, tuviese efigies de santos del culto local, y puede que, como en otros

mora), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2012. No hemos podido acceder a la base de datos de los retablos de la diócesis de Zamora, generada por la investigación de la restauradora Virginia Flores en 2015, Fundación de Santa María la Real.

⁶⁸ Irune FIZ FUERTES, «Pintura del primer tercio del siglo xvi en la antigua diócesis de Zamora», José Luis HERNÁNDEZ LUIS (coord.), *Sic vos non Vobis: colección de estudios en honor de Florián Ferrero*, 2015, p. 407-439.

⁶⁹ Manuel GÓMEZ-MORENO, «El retablo mayor de la Catedral de Oviedo», *AEEA*, 9, 25, 1933, p. 1-6; Eduardo Carro Santamaría, «La catedral de Oviedo entre los siglos ix y xiv. Cabeceras, altares y capillas», *BSAA arte*, 84 (2018): 17-39; Julia BARROSO VILLAR, «En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo», *IMAFRONTA*, 3-4-5, 1987-88-89, p. 1-15. Jesús María PARRADO DEL OLMO, «Los otros Giraltes en la meseta norte-aproximación a su biografía y su obra», *BSAA*, 59, 1993, p. 335-348.

comentados, se velasen o descubriesen con algún mecanismo según la liturgia. Queda profundizar en estos y otros paralelos conectados a través de cuestiones políticas, sociales y devocionales, y también relaciones personales en los ámbitos de promoción y producción de estas obras.

En conclusión, si Münzer escribió «pináculo», no es necesario imaginar el retablo a partir de esta fuente como serie compuesta de niveles y calles con el mismo número de cuadros pintados en cada uno y sin más ornamentos que un discreto coronamiento. Por otro lado, lo que el germano describe sobre Zamora, se limita a un retrato muy simplificado, que parece fruto de una visita exprés y noticias oídas. Quizás, ni siquiera entró en el templo. Pero hay argumentos artísticos para explicar las expresiones escogidas: la ubicación de lo descrito, y tópicos y asociaciones iconográficas capaces de alentar esa elaboración de lo contemplado o escuchado por el viajero, en o acerca de El Salvador.

Elena Muñoz Gómez
Universidad de Salamanca
elenia@usal.es
[https://orcid.org/
0000-0002-4869-1790](https://orcid.org/0000-0002-4869-1790)

JERÓNIMO MÜNZER Y FERNANDO GALLEGO. NOTAS PARA INTERPRETAR EL RETABLO PERDIDO DE LA CATEDRAL DE ZAMORA

El *Itinerario* de Jerónimo Münzer cuenta que, en 1495, la catedral de Zamora tenía en el *choro* un *altissimo pinnaculo con tabulis et aliis depicta*. Estas palabras, que se han supuesto referidas al retablo mayor perdido, hoy atribuido al taller de Fernando Gallego, en El Salvador, abren muchas posibilidades de interpretación. Pero debido a la fijación de la Historia del Arte en la autoría, y al peso de la jerarquía de las Bellas Artes, se han venido apoyando las lecturas de la fuente en traducciones que enfatizan el medio pictórico de una obra que, como sugiere el término *pináculo*, pudo tener otras dimensiones: la combinación de técnicas en este tipo de producciones es frecuente, y la cabecera de la iglesia zamorana, un escenario de representación donde se ponen en juego distintos géneros artísticos.

Palabras clave: retablo, arte tardogótico, Catedral de Zamora, Fernando Gallego, Jerónimo de Münzer

JERÓNIMO MÜNZER I FERNANDO GALLEGO. NOTES PER INTERPRETAR EL RETAULE PERDUT DE LA CATEDRAL DE ZAMORA

L'*Itinerari* de Jerónimo Münzer explica que, en 1495, la catedral de Zamora tenia al *choro* un *altissimo pinnaculo amb tabulis et aliis depicta*. Aquestes paraules, sobre les quals hom ha suposat es refereixen al retaule major perdut, avui atribuït al taller de Fernando Gallego, a El Salvador, obren moltes possibilitats d'interpretació. Però atesa la fixació de la Història de l'Art en l'autoria, i el pes de la jerarquia de les Belles Arts, les lectures de la Font s'han recolzat en traduccions que emfatitzen el mitjà pictòric d'una obra que, com suggereix el terme *pinacle*, pot tenir unes altres dimensions: la combinació de tècniques en aquest tipus de producció és freqüent, i la capçalera de l'església zamorana és una escena de representació on es posen en joc diferents gèneres artístics.

Paraules clau: retaule, art tardogòtic, Catedral de Zamora, Fernando Gallego, Jerónimo de Münzer

HIERONYMUS MÜNZER AND FERNANDO GALLEGO. NOTES TO INTERPRET THE LOST ALTARPIECE OF THE CATHEDRAL OF ZAMORA

Hieronymus Münzer's *Itinerary* tells that, in 1495, the cathedral of Zamora had an *altissimo pinnaculo* with *tabulis et aliis depicta* in the *choro*. These words, which have been referred to the lost main altarpiece, today attributed to Fernando Gallego's workshop, in El Salvador, open up many possibilities for interpretation. But, due to the fixation of the History of Art on authorship, and the hierarchy of Fine Arts, the readings of the source have been supported only in translations that emphasize the pictorial medium of a work that, as suggested by the term *pinnacle*, could have other dimensions: the combination of techniques in this type of productions is frequent, and the apse of the Zamora church is a scene of inter-artistic representation.

Keywords: Altarpiece, Late Gothic Art, Cathedra of Zamora, Fernando Gallego, Hieronymus Münzer

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

