

Arquitectura en la Corona de Castilla en torno a 1412

BEGOÑA ALONSO RUIZ*

JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE**

Resumen

A finales del siglo XIV y durante las dos primeras décadas del XV se desarrolló en la Corona de Castilla una arquitectura variada en cuanto a objetivos y tipos, claramente continuista y en buena medida átona. El trabajo se centra en obras singulares llevadas a cabo en las seos de Oviedo, Murcia y Toledo, en la escasa ambición de los proyectos arquitectónicos de los primeros Trastámara, en el desarrollo de la tipología de capilla funeraria gótica o mudéjar y en algunos monasterios con desarrollo constructivo en estas fechas (Guadalupe, El Paular, La Mejorada de Olmedo, etc). En cambio, hacia 1430 se aprecia un cambio de rumbo derivado de encargos más ambiciosos (lo denotan las dimensiones y la invención de tipos que se revelarán paradigmáticos) y caracterizado por el protagonismo de arquitectos itinerantes de procedencia extranjera que exploran nuevos caminos mediante un léxico constructivo puesto al día (arcos, pináculos, decoración y tracerías, bóvedas). Obras como la Capilla del Sagrario de la catedral de Palencia, la Capilla Saldaña en Tordesillas o la de Santiago en la catedral de Toledo marcan los primeros compases de un crescendo que acabará orquestando la renovación generalizada de la época de los Reyes Católicos.

Palabras clave

Arzobispo Tenorio, órdenes mendicantes, Jerónimos, Cartujos, capillas funerarias, Sancho de Rojas, Isambart, Jaloña, Guillén de Roán, Alvar Martínez, Gómez Díaz, Alvaro de Luna.

Abstract

During the late XIV century and the first two decades of the XV, in the Crown of Castile was developed a varied architecture in terms of objectives and types, that was clearly continuer of the previous traditions and, to a large extent, unaccented. This paper focuses on some singular works carried out in the cathedrals of Oviedo, Murcia and Toledo, and pays attention to the low ambition of architectural projects of the first Trastámara kings, to the typology development of Gothic or Mudéjar funerary chapels and to some monasteries that had an important development at that time (Guadalupe, El Paular, La Mejorada de Olmedo, etc.). However, there was a change of direction around 1430, derived from more ambitious commissions (that is proved by the bigger dimensions and the invention of types that became paradigmatic). This change was also characterized by the prominence of itinerant architects from abroad who explored new ways through an updated architectural vocabulary (arches, pinnacles, decoration and tracery patterns, vaults). Buildings like the Sagrario Chapel in the Cathedral of Palencia, the Saldaña Chapel in Tordesillas, or the Santiago Chapel in the Cathedral of Toledo, marked the early stages of a crescendo that would eventually orchestrate the generalized renewal along the reign of Ferdinand and Isabella.

* Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria.

** Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.

Keywords

Archbishop Tenorio, Mendicant orders, Hieronymites, Carthusians, funerary chapels, Sancho de Rojas, Isambart, Jalopa, Guillén de Roán, Alvar Martínez, Gómez Díaz, Álvaro de Luna.

* * * * *

A finales del siglo XIV y durante las dos primeras décadas del XV se desarrolló en la Corona de Castilla una arquitectura variada en cuanto a objetivos y tipos, claramente continuista, deudora de tradiciones regionales y, considerada en parámetros de larga duración, en buena medida autónoma. Escasaron las obras singulares dignas de atención y aún éstas apenas aportan toques de interés que las hagan merecedoras de figurar en las historias del arte gótico peninsular. En cambio, hacia 1430 se aprecia un cambio de rumbo, derivado de encargos más ambiciosos (lo denotan las dimensiones y la invención de tipos que se revelarán paradigmáticos) y caracterizado por el protagonismo de arquitectos itinerantes que exploran nuevos caminos mediante un léxico constructivo puesto al día. Son los primeros compases de un *crescendo* que acabará orquestando la renovación generalizada de la época de los Reyes Católicos.¹

La larga espera: 1390-1425²

Los territorios de la Corona de Castilla tardaron en recuperarse de la prolongada crisis motivada por factores paneuropeos (especialmente las pestes de mediados de la decimocuarta centuria), agravada por la guerra civil y las sucesivas minorías de edad de los soberanos.³ No fueron excepción los años de *desordenamiento*, cuando en palabras del canciller Pedro López de Ayala *todo se robaba e coechaba*.⁴ Desde el siglo XI los procesos de renovación de la praxis arquitectónica en Castilla y León venían caracterizándose por una fuerte dependencia del impulso regio (del monarca o de su familia, en forma de soporte financiero o de otra naturaleza), superior a la constatable en otros reinos. La debilidad de la corona en estos años

¹ Esta investigación se enmarca dentro del proyecto del Plan Nacional I+D+i “Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios” (ref. HAR2011-25138).

² Agradecemos a Juan Carlos Ruiz Souza, colega de Departamento en la Universidad Complutense de Madrid y excelente conocedor de la arquitectura bajomedieval castellana, el intercambio de opiniones que ha enriquecido nuestro planteamiento inicial.

³ La guerra entre Pedro I y Enrique II, que concluyó con la muerte del primero y la introducción de la dinastía Trastámara, debilitó la monarquía. Los decesos inesperados de Juan I en 1390, cuando su hijo y sucesor Enrique III sólo contaba once años, y de este soberano en 1406, dejando heredero a su primogénito Juan II de un año de edad, determinaron largas y complicadas regencias.

⁴ LÓPEZ DE AYALA, P., *Crónicas*, Barcelona, Planeta, 1991, p. 744.

hubo de ser factor fundamental en la ausencia de encargos de primer nivel.⁵ La nueva nobleza encumbrada con la dinastía Trastámara, que ocupó los cargos del entorno regio (validos, cancilleres, condestables, tesoreros, etc.), fue asumiendo progresivamente protagonismo en este campo.

Las prácticas consolidadas satisfacían las necesidades constructivas de la época, estrechamente relacionadas con actividades como rezar, guerrear o vivir conforme a la posición social; la preocupación ante la muerte y el deseo de dejar memoria presidieron buen número de actuaciones. Apenas se emprendieron catedrales nuevas. Proliferaron las capillas funerarias convertidas en memoriales de los promotores; también los conventos mendicantes y los monasterios de dos órdenes que irrumpieron en el reino, Cartujos y Jerónimos, más rigurosos los primeros en cuanto a la aplicación de sus *formae ordinis*, es decir, las pautas edificatorias apropiadas al carisma de la orden. En localidades favorecidas por el incremento del comercio internacional, caso de Burgos y las villas vascas (Vitoria, Bilbao, Guetaria), florecieron canónicas y parroquias, no siempre fáciles de fechar.⁶ No falta-

⁵ Las historias de la arquitectura medieval española que siguen una ordenación cronológica han dedicado escasa atención a lo construido entre 1390 y 1425 en territorios de la Corona de Castilla, excepción hecha de la catedral de Sevilla que hasta la reciente revisión de su cronología se consideraba iniciada en la primera década del XV. LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930, II, p. 417, principiaba la época que clasificó como *La decadencia* con la seo hispalense, *monumento esplendoroso, aristocrático y acaso exótico*, mientras que las edificaciones coetáneas restantes (Palencia, Murcia) a sus ojos *representan la aclimatación del estilo nacional*; en seguida llega a la mitad del siglo XV, con *una nueva invasión de artistas extranjeros*; TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura gótica*, vol. VII de la col. *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1952, relaciona un considerable número de construcciones y reitera que durante las primeras décadas predominó *la falta de vitalidad para renovarse* y la ausencia de novedades, en parte atribuible al predominio de maestros hispanos (espec. pp. 258, 259 y 265). En la misma línea, CHUECA GOITIA, F., *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*, Madrid, Dossat, 1965, no concede entidad a estos años, puesto que estudia sus creaciones bien en el siglo XIV (Murcia, iglesias vascas), bien en el XV, entreveradas en el análisis del gótico levantino o de Burgos y los Colonia (Oviedo); YARZA, J., *La Edad Media*, vol. II de la col. "Historia del arte hispánico", Madrid, Alhambra, 1980, apenas le dedica un párrafo (p. 367); BANGO TORVISO, I. G., "Arquitectura gótica", en *Historia de la arquitectura española. Tomo 2. Arquitectura gótica, mudéjar e hispanomusulmana*, Zaragoza, Exclusivas de Ediciones, 1985, pp. 588-687, tampoco caracteriza el período, pero menciona obras de esos años en las catedrales de Palencia, Oviedo, Murcia y Sevilla, así como la Torre de la Malmuerta de Córdoba; y AZCÁRATE, J. M^a, *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 113-137, sólo incluye como obra del primer tercio del XV la catedral de Sevilla. No extraña la ausencia de construcciones de esta época, salvo el claustro de Guadalupe y la catedral de Sevilla, en la peculiar selección de *ejemplos típicos y eminentes* llevada a cabo por MAYER, A. L., *El estilo gótico en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929. Es un caso muy destacable por el acertado tratamiento del período, aunque abarque un ámbito exclusivamente regional, ARA GIL, C. J., "El siglo XV: influencia europea y singularidad castellana", en García Simón, A. (ed.), *Historia de una cultura. II La singularidad de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 103-175.

⁶ Por ejemplo, se han supuesto en esos años reconstrucciones de las parroquias burgalesas de San Gil, San Nicolás y San Esteban (la torre) en Burgos, no aceptadas por igual (ANDRÉS ORDAX, S., "Burgos", en *Castilla y León/I. Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila*, vol. 9 de la serie "La España gótica", Madrid, Encuentro, 1989, pp. 138, 143 y 150). Estudios recientes de las iglesias vascas no han conseguido acotar la cronología de obras tan significativas como Santiago de Bilbao: *comenzada a finales del siglo XIV (...) hacia mediados del siglo XV se estaría trabajando en la girola con sus cinco capillas centrales siguiendo un plan previsto desde el principio* [BARRIO LOZA, J. A., "El edificio", *La Catedral de*

ron santuarios renovados o de nueva planta, como Guadalupe (Cáceres) y Santa María de Nieva (Segovia), de inicios modestos. En el campo de la arquitectura residencial encontramos palacios de tradición andalusí, con su específica distribución espacial, yaserías y ricas techumbres. En la militar, se reforzaron puntos estratégicos y reacondicionaron recintos amurallados. Aunque determinadas edificaciones estén sazonadas con elementos de progenie renovadora, raras veces identificamos antes de 1420 detalles que, para utilizar una expresión de nuestro tiempo, *marcaran tendencia* modernizadora; su participación en el proyecto no pasa de lo anecdótico y la historiografía apenas ha reparado en su presencia.

La inercia de las formas locales es especialmente evidente en las nuevas catedrales. A finales del siglo XIV precisaban recambio un cierto número de templos, inadecuados por su vejez, angostura o por corresponder a mezquitas reconvertidas. Sin embargo, fueron muy pocos los renovados: durante el último cuarto de la centuria sólo se emprendieron de nueva planta las seos de Oviedo y Murcia. En paralelo, aguardaban su continuación fábricas góticas inacabadas, como las de Palencia y Santiago de Compostela (ésta última nunca se terminaría).

La iniciativa de sustituir la catedral ovetense, *mucho fallescida et menguada en edificios según que a la su onrra pertenesce et deseando que en los nuestros días fuese mejor edificada et noblescida et reparada*, fue tomada por el obispo Gutierre Gómez de Toledo en 1382.⁷ Había alcanzado la dignidad episcopal en 1377 y, siguiendo una práctica común en la época, le interesó en primer lugar alzar una capilla funeraria aneja a la capilla mayor, en el lado de la epístola, para lo que obtuvo terrenos en 1379.⁸ Se ha supuesto que esta edificación influyó en la renuncia a la girola en el proyecto de la nueva seo, aunque no es menos cierto que la ausencia de girolas caracteriza un alto porcentaje de las catedrales góticas de la corona de Castilla. Las obras proseguían en 1388, cuando la sede obtuvo el privilegio de los excusados, por el que Juan I eximió de determinados impuestos a diez *canteros e obreros que labran e labraren en la obra de la dicha iglesia*, confirmado por Enrique III (1391 y 1397) y Juan II (1420).⁹

Santiago. Bilbao, Bilbao, Obispado de Bilbao, 2000, pp. 81-107]. Las líneas básicas de esta datación fueron planteadas por Chueca Goitia; la parroquial de Guetaria fue fechada por Llaguno en 1420; San Antón de Bilbao se dice inaugurada en 1433 (CHUECA GOITIA, F., *Historia...*, *op. cit.*, p. 380).

⁷ Es el conocido texto de la Constitución de la Obra [CASO FERNÁNDEZ, F. DE, *Colección documental sobre la catedral de Oviedo. I (1300-1520)*, Gijón, Monumenta Historica Asturiensia, 1982, doc. 4, p. 8].

⁸ Cedidos por los monjes de San Vicente [CASO FERNÁNDEZ, F. DE, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1981, p. 148; CASO, F. DE, "El Gótico", *La Catedral de Oviedo I. Historia y restauración*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, p. 93]. Nada se conserva de dicha capilla, derribada para la posterior construcción de la girola.

⁹ CASO FERNÁNDEZ, F. DE, *Colección documental...*, *op. cit.*, docs. 5-8, pp. 9-15. La medida había sido adoptada en épocas anteriores por los monarcas a la hora de favorecer fábricas, pero el número de

El proyecto contemplaba la elevación de la cabecera, el transepto y tres naves. No vamos a especular acerca de en qué medida el edificio alzado a lo largo del siglo XV respetó la traza inicial, por lo que ceñiremos el comentario a la primera campaña. Al prescindir de la girola, el arquitecto pudo plantear una capilla mayor con nueve paños de parecida longitud: cuatro paralelos y cinco oblicuos [fig. 1]. No hay tramo de conexión con el transepto. Difiere, por tanto, de otras capillas mayores catedralicias góticas castellanas o leonesas, que se organizaban en siete paños, siendo los paralelos de dimensiones superiores a los oblicuos.¹⁰ La fórmula no era novedosa, puesto que se había empleado en prestigiosas edificaciones europeas pocas décadas antes, por ejemplo, en la cabecera añadida a la Capilla Palatina de Aquisgrán (iniciada en 1355), si bien es preciso señalar que allí los dos occidentales son divergentes. Pero igualmente podríamos interpretarla como el desarrollo de un diseño arraigado en la arquitectura castellana, adaptando a una mayor superficie las cabeceras de siete paños de longitud casi uniforme que encontramos, por ejemplo, en Santa María la Antigua de Valladolid. La elevación de la capilla mayor se aleja de las grandes catedrales castellano-leonesas de los siglos XIII y XIV. La renuncia a la girola permitió dos niveles de ventanas en los paños oblicuos.¹¹ Como estudió Raquel Alonso, estamos ante una puesta al día de las cabeceras luminosas de larga tradición en el arte gótico europeo, con antecedentes en Castilla (Las Huelgas de Burgos, Santa María de Cañas en La Rioja, la ya citada Santa María la Antigua de Valladolid, etc.).¹² Entre los cuerpos de ventanas corre un angosto triforio con óculos abiertos al interior, lo que supone un detalle novedoso.¹³ Los ventanales bajos, de mayores dimensiones, repiten tracería con tres lancetas lobuladas culminada en cruz, de probable intencionalidad emblemática. Los altos rematan en una solución cruciforme por encima de un entrecruzamiento de arcos nada extraño en esos años. Caso encontró semejanzas entre la zona baja de la cabecera y la segunda

canteros eximidos (en León eran *veynte pedreros e un vidriero e un ferrero*. RUIZ ASENCIO, J. M. y MARTÍN FUERTES, J. A., *Colección documental del Archivo de la Catedral de León. IX (1269-1300)*, León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", Caja España, Archivo Histórico Diocesano, 1994, doc. 2.378, pp. 159-160, concedido por Alfonso X en 1277) evidencia la menor ambición del proyecto ovetense.

¹⁰ La vinculación que se ha afirmado con respecto a León (CASO FERNÁNDEZ, F. DE, *La construcción...*, *op. cit.*, p. 182) no explica la originalidad de esta traza.

¹¹ Fotografías de los cinco ventanales bajos, hoy cegados, en CASO, F. DE, "El Gótico", *op. cit.*, p. 317.

¹² ALONSO, R., "Etapa románica y gótica de la catedral de Oviedo", en Ruiz de la Peña J. I., *El libro de la catedral de Oviedo: escrito en la piedra*, Oviedo, Paraíso, 1997, espec. pp. 65-73.

¹³ Sobre el triforio practicable y sus dimensiones, CASO FERNÁNDEZ, F. DE, *La construcción...*, *op. cit.*, p. 191. R. Alonso ha puesto en relación la secuencia de dos ventanas y óculo intermedio con iglesias derivadas de Notre Dame de París como Moret-sur-Loing, pero el léxico propio de inicios del siglo XIII es muy distinto del empleado en Oviedo (ALONSO, R., "Etapa románica y gótica...", *op. cit.*, pp. 66-67).

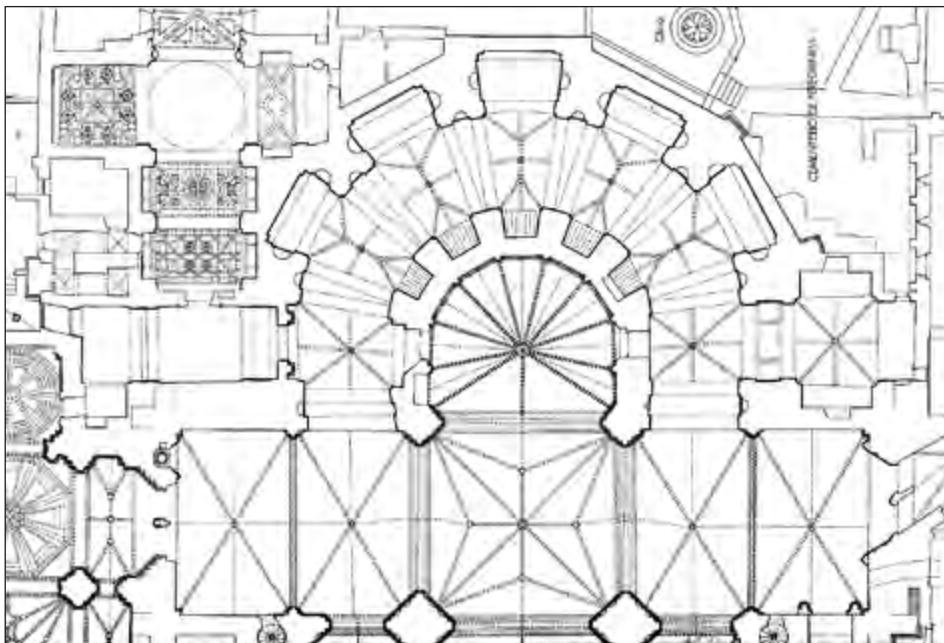


Fig. 1. Planta de bóvedas de la cabecera de la catedral de Oviedo (Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco, publicada en *La catedral de Oviedo I. Historia y restauración, Oviedo, Nobel, 1999, p. 95*).

fase del claustro ovetense, lo que abona la teoría de la continuidad de talleres.¹⁴ Sería necesario reunir mayor número de evidencias para discernir la formación del arquitecto, que combina novedades con elementos tradicionales, como los plementos perforados por óculos típicos de Burgos y sus secuelas.¹⁵

Las labores concluyeron durante el episcopado del francés Guillén de Verdemonte (1389-1412). Su sucesor Diego Ramírez de Guzmán (1412-1441) prefirió proseguir el claustro, que permanecía inacabado desde el siglo XIV, con *artistas noreuropeos* introductores del flamígero en Asturias; asimismo, dotó a la capilla mayor de un retablo. La reanudación de las naves con un léxico flamígero se aleja del período que ahora consideramos.¹⁶

Mediado el siglo XV el obispo de Cartagena Diego de Comontes dejó escrito que uno de sus antecesores, Fernando de Pedrosa (1383-1402),

¹⁴ CASO FERNÁNDEZ, F. DE, *La construcción...*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁵ El perfil de los nervios (descrito *Ibidem*, p. 190) no es novedoso. El doble bocel se emplea en construcciones hispanas desde la primera mitad del siglo XIV.

¹⁶ CASO, F. DE, "El Gótico", *op. cit.*, p. 103.

había colocado la primera piedra de la catedral de Murcia el 22 de enero de 1394.¹⁷ La investigación archivística de Torres Fontes proporcionó en 1969 datos preciosos para reescribir la historia constructiva. Supuso que las obras avanzaron con lentitud, debido a los conflictos vividos en la ciudad hasta 1399, y consideró relevante el hecho de que en 1398 se avecindaran dos maestros piqueros no castellanos: Juan Sánchez de Valencia y Andreo de Santarén, llamados y contratados por algún representante de la iglesia murciana con el objeto de ordenar la traza de la iglesia mayor.¹⁸ Nuevas evidencias permiten precisar algo más el progreso de la fábrica. En casos coetáneos, la colocación de la primera piedra señalaba el inicio efectivo de las obras, una vez aprobado el proyecto, cuando ya se trabajaba en el replanteo y cimentación. De la presencia de las armas del antipapa Clemente VII (1378-1394) en una clave de la capilla de San Dionisio, en la parte sur de la girola, se infiere que la construcción de las capillas radiales fue iniciada por las meridionales y avanzó a buen ritmo.¹⁹ En 1400 estarían aparejando los muros perimetrales de los tramos occidentales de las naves. En ese año se habría iniciado la capilla de San Fernando, impulsada por el regidor Pedro Calvillo y abierta al segundo tramo de la nave septentrional contando desde los pies. El famoso obispo de Cartagena Pablo de Santa María (1403-1415), pese a no frecuentar la diócesis favoreció la financiación del templo, ya que condenó a Gómez Suárez de Figueroa a pagar seiscientos florines de plata para la fábrica. Durante su episcopado el deán Pedro de Podio Merino levantó una nueva capilla y en marzo de 1413 los regidores de la ciudad acordaron una limosna de doscientos florines de oro para las obras, con la condición de que colocaran las armas de la ciudad.²⁰ Vino a continuación una ralentización de los trabajos, afectados por derrumbes.²¹ Otra clave heráldica en un tramo meridional de la girola, con el escudo de Nicolás V (1447-1455), indica que mediada la centuria se abovedaba el deambulatorio, cuyos restantes tramos ofrecen diseños más tardíos.²² El proyecto arquitectónico de la seo murciana acusa

¹⁷ *Inchoavit opus novum aulae ipsius ecclesiae maioris Murciae, quae de novo ad latus antiquae miro opere lapideo, ut cernitur, fabricatur. In quo, ut fertur, appositus fuit primus lapis die vigesima secunda Januarii, anno Domini M^o. CCC^o. XCIII^o* (FITA, F., "Bosquejo histórico de la Sede Cartaginense, por el obispo Don Diego de Comontes", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, V, 1883, pp. 276-293, espec. p. 288).

¹⁸ TORRES FONTE, J., "Las obras de la catedral de Murcia en el siglo XV y sus maestros mayores", *Murgetana*, 30, 1969, pp. 5-41.

¹⁹ Fotografiada en FERNÁNDEZ MOLINA, F., *Visita a la Catedral de Murcia*, Murcia, Cabildo de la Catedral, 2008, p. 139.

²⁰ *Se ponga el señal de coronas de la dicha çibdat* (TORRES FONTE, J., "Las obras...", *op. cit.*, pp. 10-14). Está documentada la continuación de las obras: un acuerdo municipal de 1413 asevera que *la yglesia de Santa Maria la Mayor se labra de nuevo e la obra dello se faze muy altamente* (p. 12).

²¹ *Ibidem*, p. 14.

²² También fotografiado en FERNÁNDEZ MOLINA, F., *Visita...*, *op. cit.*, p. 139.

una fuerte dependencia con respecto a la catedral de Valencia, ya advertida por Lampérez. La inusual disposición de dos capillas de testero recto abiertas a cada tramo de la girola es característica del templo levantino, proyectado y construido en la segunda mitad del siglo XIII.²³ Por tanto, la planta responde a paradigmas mediterráneos alejados de las fórmulas aplicadas en las sedes meseteñas. La noticia del avcindamiento en la ciudad de Sánchez de Valencia en 1398 ratifica la vinculación con la capital levantina, aunque no sea posible confirmar ni descartar la atribución de las trazas a dicho maestro.

Los planteamientos de Murcia y Oviedo, muy distintos entre sí, coinciden en su limitada ambición y en la puesta al día de soluciones de arraigo regional. Son prueba palpable de la inercia arquitectónica vigente en esos años, sin que falten detalles cuyo origen merecería estudio pormenorizado. Ninguna llegó a constituirse en paradigma renovador.

El cuerpo de naves de la catedral de Toledo había quedado cerrado en el siglo XIV. A finales de la centuria se inició el claustro [fig. 2]. Los escudos de las bóvedas proclaman la iniciativa del arzobispo Tenorio, figura clave entre los promotores arquitectónicos de su tiempo, quien previamente había adquirido los terrenos donde se había alzado la alcaicería.²⁴ Los *Anales Toledanos* informan de la colocación de su primera piedra en 1389.²⁵ En 1397 se dan por concluidas las galerías bajas.²⁶ El proyecto presenta las dimensiones esperables de una sede primada. La supresión de las tracerías en el siglo XVI modificó su apariencia y nos impide saber si respondían a fórmulas radiantes o incorporaban diseños flamígeros pioneros, lo que permitiría calibrar la recepción de novedades en este centro artístico vital para el desarrollo de la arquitectura tardogótica castellana.²⁷

²³ *Pero es menos lógica y bella* (LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Historia de la arquitectura...*, op. cit., vol. III, p. 286).

²⁴ FRANCO MATA, Á., "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 de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93. Más adelante comentaremos la construcción de castillos. Habría que añadir la promoción de iglesias (Talavera de la Reina) y puentes: reconstrucción del de San Martín en Toledo y edificación del que tomó nombre de su cargo en Puente del Arzobispo, que facilitaba la peregrinación a Guadalupe y la trashumancia (SÁNCHEZ SESA, R., "La actividad constructora de un arzobispo toledano a finales del siglo XIV. Notas sobre la articulación y defensa del territorio", *Castellum*, 2 1996, pp. 69-80).

²⁵ FLOREZ, H., *España Sagrada. Theatro Geographico-Historico de la Iglesia de España. Tomo XXIII*, Madrid, Antonio Marín, 1767, p. 421.

²⁶ FRANCO MATA, Á., "Arquitecturas de Toledo. El período gótico", en *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992, pp. 450-451.

²⁷ Navascués afirma que perduran todavía vestigios de las *claraboyas*, como las llama la documentación del siglo XVI, suprimidas durante la intervención de Covarrubias para atajar el riesgo de desplome [NAVASCUÉS PALACIO, P., "El Claustro y la obra de Covarrubias", en González Ruiz, R. (dir.), *La Catedral primada de Toledo*, Burgos, Promecal Publicaciones, 2010, pp. 288-293].

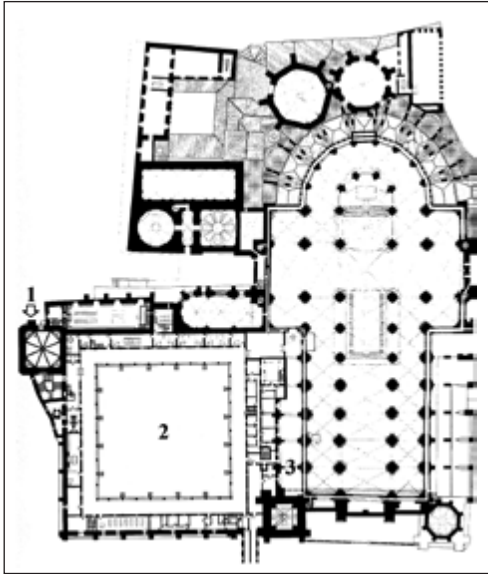


Fig. 2. Planta general de la catedral de Toledo, nivel uno (publicada en *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Burgos, Promecal, 2010, p. 20). Numeración añadida: 1: capilla de San Blas; 2: claustro; 3: ubicación inicial de la capilla funeraria de los Trastámara.



Fig. 3. Catedral de Toledo. Bóveda de la Capilla de San Blas (Foto: Alberto Rodrigo Matute y Miguel Ángel Valdivieso, publicada en *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Burgos, Promecal, 2010, p. 224).

El auge de las construcciones funerarias constituye uno de los rasgos más característicos de la época. En la esquina nororiental del claustro Pedro Tenorio alzó una capilla espectacular por su decoración pictórica [fig. 3], pero menos meritoria desde el punto de vista de la complejidad estructural o de la renovación del léxico constructivo.²⁸ Su sencilla planta cuadrada se ochava mediante trompas nervadas en la transición hacia la bóveda, lo que la sitúa en la estela de construcciones abiertas a claustros catedralicios hispanos de la primera mitad del siglo XIV, como la capilla Barbazana de Pamplona o Santa Catalina de Burgos. Basta comparar la estrella de ocho puntas dibujada por los terceletes en ambos antecedentes con la bóveda nervada radial de Toledo para apreciar que el arquitecto de ésta última renunció a la complejidad. El recurso a las ménsulas despejó superficies murales continuas, óptimas para desplegar un programa pictó-

²⁸ SÁNCHEZ PALENCIA MANCEBO, A., *Fundaciones del arzobispo Tenorio: la capilla de San Blas en la Catedral de Toledo*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985. No he podido consultar *eadem*, "La capilla de San Blas de la catedral de Toledo: nuevos datos históricos", *Toletana: cuestiones de teología e historia*, 14, 2006, pp. 161-176; VV. AA., *La Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo*, Madrid, Iberdrola, 2005.

rico de raigambre italiana. Los vanos se reducen a una ventana apuntada y un sencillo óculo enfrentado. Probablemente la explicación para la prioridad otorgada al revestimiento mural se halle en los referentes visuales de Tenorio, quien tuvo ocasión de ver pinturas en capillas funerarias durante sus estancias en Tolosa, Perusa, Roma y Aviñón.²⁹ El deseo de contar con un ciclo figurativo singular habría condicionado el proyecto. La construcción, dirigida por Rodrigo Alfonso, avanzó con rapidez. La permuta de solares data de 1397, el inicio de la fábrica de 1398 y el entierro del prelado de 1399. Las referencias documentales inducen a pensar que en 1400 ya estaba concluida la parte arquitectónica, pero no así su decoración³⁰. La mención contenida en el testamento de Enrique III (1406) acerca de su estado inacabado se referirá probablemente a dicho complemento.³¹ El resultado final no superaba en dimensiones y belleza arquitectónica a la capilla de San Ildefonso, fundada años antes por el cardenal Albornoz, por lo que fue ésta la que se convirtió en referente para un encargo de enormes consecuencias en la arquitectura castellana: la capilla de don Álvaro de Luna.

Entre los tipos arquitectónicos de mayor interés hacia 1412 destacan las capillas funerarias,³² pensadas para acoger las celebraciones que colaborarían a la salvación del alma y dejar memoria ostentosa del promotor. A finales del siglo XIV ya era habitual la especialización funeraria de espacios autónomos cada vez más monumentales, que se adosaban a edificaciones previas rompiendo la regularidad del perímetro de las plantas eclesiales. Al mismo tiempo se ensanchaba el espectro social que las encargaba. Solían

²⁹ Sus estancias están resumidas en el acta de donación de los libros adquiridos por el prelado *tam in Tolosa quam in Avenione quam in Perosa quam in Roma, taliter quod dum ipse erat in partibus illis* (LÓPEZ CANEDO, L., "El arzobispo D. Pedro Tenorio y la biblioteca Capitular de Toledo", *Archivo Ibero-Americano*, IV, 1944, p. 111). La presencia de elementos italianos como los cuatrilóbulos con escotaduras en el sepulcro de Tenorio ya fue advertida por FRANCO MATA, Á., "Relaciones Hispano-Italianas en la Escultura Funeraria del Siglo XIV", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, p. 124.

³⁰ En 1398 figura Álvaro Martínez, del que volveremos a hablar (SÁNCHEZ PALENCIA, A., "La capilla del arzobispo Tenorio", *Archivo Español de Arte*, 48, 1975, p. 27). Su condición de asentador revela que era ya un maestro cualificado. Sobre la edificación y muy especialmente sobre las pinturas, PIQUERO LÓPEZ, B., *La pintura gótica anterior a 1450 (el Trecento)*, Toledo, Caja de Ahorros de Toledo, 1984, vol. I, pp. 49-221 (fundación y construcción: pp. 52-62).

³¹ El testamento atestigua en 1406 que el monarca había tomado parte del dinero destinado a la conclusión: *los maravedís que yo mandé tomar de los que el Arzobispo Don Pedro Tenorio dexó para acabar la capilla do está enterrado, que sean dados y tornados á aquellas personas á quien los yo mandé tomar, porque acaben la dicha capilla* (ROSELL, C., *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio, hasta los católicos don Fernando y doña Isabel. Tomo segundo*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1877, p. 268).

³² Sobre los espacios funerarios es fundamental BANGO TORVISO, I. G., "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, 1992, pp. 93-132. Sobre las capillas funerarias en los años que nos interesan, incluyendo sepulcros y mobiliario litúrgico, YARZA LUACES, J., "La Capilla Funeraria en torno a 1400", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 67-91.

iniciarse en vida de los promotores, única manera de garantizar su conclusión.

Cabría esperar el protagonismo de los monarcas en esta esfera de actuación; sin embargo, los primeros Trastámaras se mostraron poco ambiciosos en cuestiones arquitectónicas.³³ Enrique II había determinado en su testamento de 1374 la fundación de una capilla real para él y su esposa *lo mas onrrada que ser pudiere* en el interior de la sede primada, junto al pilar de la Descensión.³⁴ El testamento de su nieto Enrique III evidencia que en 1406 el recinto no estaba concluido.³⁵ Ocupaba los dos tramos occidentales de la nave septentrional. En comparación con las de Albornoz y Tenorio, resulta modesta por dimensiones y presencia, dado que importó menos su tamaño que la inmediatez al pilar del milagro. La actual capilla del Tesoro, en el núcleo de la torre noroccidental, constituía su sacristía y es casi lo único llegado a nuestros días. Está cubierta con mocárabes y conserva restos de policromía. Noticias documentales afirman que toda la capilla contó con una rica techumbre, pero el dibujo anterior a 1534 no acredita el añadido de estructuras arquitectónicas.³⁶ En 1415 la reina viuda Catalina

³³ Como muestra del limitado interés por las obras arquitectónicas, pueden compararse los testamentos de los tres primeros Trastámaras. Enrique II († 1379) mandó hacer una capilla para su enterramiento en la catedral toledana, dejó 10.000 maravedíes *a la obra* de Sancta María de Toledo; 100.000 maravedíes *a las obras de todas las Iglesias catedrales de los nuestros Regnos, porque rueguen á Dios por nuestra ánima, cien mil maravedís a cada una*; 10.000 más para *las obras de Sancta Maria de Guadalupe, é de Sancta Ana de Sevilla*; y ordenó que *sea fecho é establecido un Monesterio en que aya doce frayles cerca de Montiel y en el Camino de Santiago, donde fuera inhumado Pedro el Cruel*. Juan I († 1390) quiso ser sepultado en la misma capilla *a par del otro altar do son enterrados los cuerpos del Rey nuestro padre, é de la Reyna nuestra madre*, pero no dejó dinero para edificaciones (se acordó de la catedral de Toledo como destinataria de un relicario con dos figuras de ángeles *para que trayga el Cuerpo de Dios el dia de Corpus Christi*). Enrique III († 1406) ordenó la terminación de las obras de su capilla sepulcral y encargó un Monesterio de la Orden de San Francisco, *en enmienda de algunas cosas en que yo era tenido de hacer*. Dejó la opción de dedicar fondos equivalentes *en reparamiento de otros Monesterios de la dicha Orden*, lo que evidencia una despreocupación por dejar memoria a través de una concreta obra arquitectónica [ROSELL, C., *Crónicas...*, *op. cit.*, pp. 39-44, 186-194 y 264-270]. Los sucesores imprimirán un sesgo a su actuación en este campo. No es preciso insistir en el caso de Isabel la Católica. También Enrique IV ha sido visto como *uno de los ejemplos más brillantes de mecenazgo arquitectónico* (MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., “Enrique IV, mecenazgo y utopía en el siglo XV castellano”, en *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*. León 1992, León, Universidad de León, 1994, vol. I, pp. 315-320).

³⁴ *Delante de aquel lugar donde anduvo la Virgen Santa María y puso los pies, quando dio la vestidura a Santo Alphonso* (HIDALGO LUCERO, L., “La Real Capilla de Reyes Nuevos de Toledo. Apuntes históricos y artísticos”, *Boletín Oficial del Arzobispado de Toledo*, 131, 1975, pp. 401-444). El testamento en ROSELL, C., *Crónicas...*, *op. cit.*, pp. 39-44.

³⁵ *Otrosí, por quanto la capilla en que yo me mando enterrar no está acabada, mando que los dichos mis Testamentarios la acaben y la hagan acabar* (*ibidem*, p. 268). Las obras se pagarían con fondos del tesoro. Enrique III había mandado elaborar los sepulcros de sus padres y abuelos.

³⁶ RUIZ SOUZA, J. C., “Capillas reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVIII, 2006, pp. 9-29; FRANCO MATA, A., “Las Capillas”, en González Ruiz, R. (dir.), *La Catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Burgos, Promecal, 2010, p. 195, afirma que el espacio interior de la sacristía *está cubierto por un artesonado de mocárabes, trasladado de la capilla de los Trastámara y adaptado*.

de Lancáster instituyó una segunda capilla junto a la anterior (*la mi capilla que yo mandé fazer junto con la capilla de los Reyes*, lo que explica la presencia de su escudo alternando con los de Castilla en el paño mural que da al claustro).³⁷ La capilla real de los Trastámaras fue derribada en 1534, no antes de que Diego Vázquez dibujara la ubicación de sepulcros, altares y gradas.³⁸

La presencia de elementos de tradición islámica como los mocárabes conecta con antecedentes de capillas funerarias regias (Sevilla, Córdoba) y también con la difusión en Castilla de un modelo que contaba con tradición en ciudades reconquistadas como Sevilla. Nos referimos a las construcciones de ladrillo de planta cuadrada cubiertas por cúpulas frecuentemente adornadas con lacería de yeso. Los estudiosos han reparado en su vinculación con el tipo arquitectónico musulmán que suele denominarse *qubba* o *kuba* (Chueca), en el que convergían connotaciones funerarias con la manifestación del poder.³⁹ Hacia 1400 constatamos la expansión de su uso, la normalización de los recursos ornamentales y el progresivo incremento de dimensiones. A ellas recurrieron desde maestros de órdenes militares (Tentudía)⁴⁰ o nobles del entorno regio, hasta comerciantes.

G.G. King estimaba la capilla de los Zuazo o del Crucifijo, aneja a la iglesia de La Mejorada de Olmedo (Valladolid), como el mejor ejemplo del tipo [fig. 4]. La encargó hacia 1410 Velasco Fernández, contador mayor de Fernando de Antequera y comendador de Calatrava, en el monasterio jerónimo que contaba con el favor de su señor el infante.⁴¹ Desde el principio se alzó con mayor anchura y suntuosidad que la propia iglesia monacal. Estuvo situada en un emplazamiento preferente, junto a la cabecera en el lado del evangelio. La terminó su viuda Catalina Rodríguez después de 1414.⁴² Consta de planta cuadrada, ochavada en la base de la cúpula mediante cuatro trompas aristadas, complementadas con *ocho apeos que*,

³⁷ HIDALGO LUCERO, L., "La Real Capilla...", *op. cit.*, p. 411.

³⁸ Se ve la peculiar convivencia de dos altares con retablos diferenciados que estuvieron separados por una cortina. Reproduce el dibujo RUIZ SOUZA, J. C., "Capillas...", *op. cit.*, p. 12.

³⁹ Recientemente, sobre el uso de estas capillas en la arquitectura bajomedieval castellana, RUIZ SOUZA, J. C., "La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIII, 2001, pp. 9-36.

⁴⁰ MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., "El monasterio de Tentudía, vicaría de la orden militar de Santiago", en *Actas del simposio El arte y las órdenes militares*, Cáceres, 1985, pp. 169-186, supone que a finales del siglo XIV o principios de la centuria siguiente se añadieron a ambos lados del presbiterio las capillas funerarias de planta cuadrada y cubiertas por cúpulas sobre trompas aristadas; en la del evangelio fueron enterrados los maestros Gonzalo Mejía (1359-1380) y Fernando Orozco (1371-1382); sus muros se articulan mediante arcosolios funerarios.

⁴¹ KING, G. G., *Mudéjar*, Bryn Maur College, Londres y Nueva York, 1927, p. 177.

⁴² REDONDO CANTERA, M^a J. y MENÉNDEZ TRIGOS, J., "El monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada (Olmedo) y la capilla del Crucifijo, o de los Zuazo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 62, 1996, pp. 257-278.

*a modo de nervios, sostienen otros tantos segmentos, que completan el polígono de dieciséis lados que facilita el paso del cuadrado al círculo, lo que revela una gran pericia en el uso del aparejo.*⁴³ Obra de singular calidad, Lampérez la consideró “mahometana” en su disposición, estructura y decoración. King y Torres Balbás advirtieron semejanzas con la Capilla Dorada de Santa Clara de Tordesillas, edificada décadas atrás, y Pérez Higuera supuso un precedente almohade para esta creación que enmarcó en el mudéjar de ámbito cortesano.⁴⁴ El sepulcro tumular de los fundadores estuvo situado en el centro; los muros acogen arcosolios con sepulturas de los descendientes, adornados con yeserías.



Fig. 4. Bóveda de la capilla de los Zuazo en el monasterio de La Mejorada de Olmedo (Foto: Santos Cid, publicada en *Arte mudéjar en la provincia de Valladolid, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2007, p. 173*).

La de San Jerónimo en el convento de la Concepción Francisca de Toledo, de planta cuadrada (5,5 m de lado) y cubierta por bóveda albaire octogonal revestida con piezas alternadas de barro vidriado y barro cocido, fue realizada en 1422 por encargo del mercader de paños Gonzalo López de la Fuente y su mujer María González.⁴⁵ En ocasiones en vez de bóveda recurrieron a rica techumbre de madera, como en la capilla funeraria de los Villagómez en Santa María de Arbas en Mayorga (Valladolid, 1422).⁴⁶

En paralelo, se exploran las posibilidades de las capillas góticas, que ocasionalmente priman espacios centralizados en planta o alzados. A veces prescinden de cualquier complicación constructiva, como sucedió en Quejana (Álava) con la Capilla de la Virgen del Cabello encargada por el

⁴³ *Ibidem*, p. 275.

⁴⁴ PÉREZ HIGUERA, M^a T., “Al Andalus y Castilla: el arte de una larga coexistencia”, en García Simón, A. (ed.), *Historia de una cultura. La singularidad de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, vol. II, p. 51.

⁴⁵ CAVIRÓ, B. M., *Mudéjar toledano palacios y conventos*, Madrid, Vocal, 1980, pp. 78-82.

⁴⁶ DUQUE HERRERO, C., REGUERAS GRANDE, F. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A., “El mudéjar: una moda nobiliaria”, en *Arte mudéjar en la provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2007, pp. 181-183.

canciller Ayala hacia 1399.⁴⁷ De planta rectangular y cubierta por bóveda de cañón apuntado, un arco fajón la divide en dos tramos. Sólo los ventanales meridionales implementan formas actualizadas. Su realización no responde exclusivamente al uso funerario, ya que daba cumplimiento a una promesa realizada por el noble durante sus quince meses de prisión en Ovidos tras el desastre de Aljubarrota. Tenía como finalidad primordial alojar dignamente el relicario de la Virgen del Cabello que su padre había donado al convento de Dominicas por él mismo fundado.⁴⁸ Ocupa la planta baja de un torreón fortificado. Sencilla rayando en la tosquedad, el que una persona cultivada como Ayala se conformara con soluciones tan rudimentarias en la principal de sus empresas constructivas da mucho que pensar acerca de la limitada importancia concedida a los encargos arquitectónicos por la nobleza del entorno regio a fines del siglo XIV.

En general, las capillas se acomodan a fórmulas arraigadas en cada área territorial. La opción por paradigmas góticos o mudéjares responde a tradiciones constructivas. Donde predominaba la edificación en ladrillo a menudo optaron por las *qubbas*, mientras que las góticas fueron escogidas en ámbitos donde solían recurrir a la piedra. En ocasiones la elección podría denotar una voluntad de magnificencia o responder al gusto personal.

En el entorno de 1400 se encargaron de nueva planta o se ampliaron numerosas iglesias cuya capilla mayor quedó reservada para panteón de los promotores. Se trataba de una práctica consolidada. La particularidad de esos años radica en la presencia de rasgos arquitectónicos que enfatizan el destino sepulcral de los presbiterios, mediante la ampliación en anchura o en altura con respecto a la nave, o recurriendo a bóvedas de mayor monumentalidad. Es el primer paso de la configuración de las impresionantes cabeceras funerarias que tanto éxito tendrán en la Castilla de la segunda mitad del XV y del siglo XVI.⁴⁹ A menudo estas iglesias correspondieron a

⁴⁷ Fecha y destino constan en una lápida bajo el coro de madera: *Esta capilla mandaron fazer don Pero Lopes senor de Ayala e de Salvatierra et chancellor mayor del rey et donna Leonor de Guzman su muger anno del nacimiento del nuestro salvador Ihu Xpo de mil e trecientos e XC e IX annos* (PORTILLA VITORIA, M., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo VI. Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria, Publicaciones del obispado de Vitoria y de la obra cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria-Gasteizko Kutxa, 1988, p. 786, fotografía en fig. 535). Véase también PORTILLA, M. J., *Quejana solar de los Ayala*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1988; y LAHOZ, L., "De palacios y panteones. El conjunto de Quejana: imagen visual de los Ayala", *Exposición Canciller Ayala*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 43-103.

⁴⁸ *Dios que por su gracia me quiera otorgar / que pueda con servicio siempre galardonar / a vos e al monesterio e muchas gracias dar / lo que mi padre fizo, muy más acrecentar* (PORTILLA, M. J., *Quejana...*, *op. cit.*, p. 27).

⁴⁹ RUIZ SOUZA, J. C., "La planta centralizada...", *op. cit.*, y "Al-Ándalus reinterpretado y asimilado. Particularismos arquitectónicos en la Corona de Castilla en los siglos XV y XVI", en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 313-321, espec. pp. 319-321, ha vinculado las *macrocabeceras* de la segunda mitad del siglo XV y del XVI con fórmulas eclesiales previas en que los presbiterios adoptaban la forma de *qubbas*. Hay que contar también con

fundaciones nobiliarias confiadas a órdenes religiosas, incluidas las militares.⁵⁰

Algunas edificaciones de interés en las primeras décadas del siglo XV pertenecen a las órdenes de mayor predicamento en la época: por una parte, mendicantes (sobre todo Franciscanos y Dominicos) y, por otra, Jerónimos y Cartujos, quienes fomentaban una particular espiritualidad integradora de la vida en comunidad y el eremitismo. Ni unas ni otras se caracterizaron en la Castilla de la época por introducir innovaciones estructurales o desplegar especial riqueza ornamental.

Gravemente afectados por los procesos desamortizadores del siglo XIX, la azarosa trayectoria de los conventos mendicantes ha hecho desaparecer algunas de las creaciones más relevantes del entorno de 1400. Es el caso de San Pablo de Burgos, auspiciado por Pablo de Santa María, al que hemos encontrado antes presidiendo la diócesis de Cartagena. Nombrado obispo de Burgos en 1415, afrontó la reconstrucción del templo dominico con tres naves y profunda cabecera (financió la capilla mayor, transepto, cerramiento de naves, sacristía y sala capitular).⁵¹ En general, no se detecta ralentización ni incremento en lo relativo al ritmo de construcciones mendicantes entre 1390 y 1425.⁵²

La importancia que para la arquitectura de comienzos del siglo XV tuvieron factores como las pautas propias de cada tipo eclesial, la incertidumbre financiera y la intervención de más de un arquitecto se ilustra perfectamente mediante la comparación del devenir de los monasterios

la difusión de los sepulcros tumulares, a veces de gran tamaño, que ocupaban parte del presbiterio y favorecieron la ampliación y enriquecimiento formal del marco arquitectónico.

⁵⁰ Los ejemplos se podrían multiplicar. Como muestra de las órdenes militares citaremos un ejemplo andaluz. En la primera década del siglo XV el maestre de la orden de Santiago Lorenzo Suárez de Figueroa fundó en Sevilla el convento de Santiago de los Caballeros, luego conocido como Santiago de la Espada, cuya iglesia de nave única con cabecera abovedada y nave cubierta de madera estuvo destinada desde sus inicios a alojar su sepultura. El maestre la dejó iniciada antes de morir en 1409. Sus restos han sido recientemente reconocidos en la llamada Capilla del Obispo por LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, F., "El convento sevillano de Santiago de la Espada y sus enterramientos", en Izquierdo Benito, R. y Ruiz Gómez, F. (coords.), *Las órdenes militares en la Península Ibérica. Volumen I. Edad Media*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 231-253. Lo poco que queda nos pone una vez más ante una construcción inercial, que se acomoda a fórmulas locales sin atisbo de renovación.

⁵¹ CASILLAS GARCÍA, J. A., *El Convento de San Pablo de Burgos: historia y arte*, Burgos, 2003.

⁵² En las áreas territoriales donde se han llevado a cabo análisis más exhaustivos se aprecia cierta efervescencia de obras en conventos mendicantes hacia 1400. Ha sido muy bien estudiada la arquitectura gótica de los Dominicos en Galicia, donde se emprendieron obras en varios conventos hacia 1400: La Coruña, Pontevedra, Viveiro, Ortigueira y Lugo. En todos los casos se reproducen fórmulas arraigadas en la región, sin novedades reseñables (MANSO PORTO, C., *Arte gótico en Galicia: los Dominicos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, 2 vols.). Algo parecido se constata en los franciscanos: *la mayoría de los templos (franciscanos) gallegos estaban en plena actividad constructiva a fines del siglo XIV, muchos de ellos ya habían concluido sus fábricas y otros estaban a punto de hacerlo* [CUADRADO SÁNCHEZ, M., "Arquitectura franciscana en España (siglos XIII y XIV)", *Archivo Ibero-Americano*, LI, 1991, p. 524].

cartujos de El Paular y Sevilla. En 1390 a instancias de Juan I se estableció en El Paular (Madrid) la primera fundación de la orden en Castilla. El *Libro del Becerro* relata con inusitada prolijidad el proceso constructivo.⁵³ En 1406 los monjes y Enrique III acordaron que la iglesia se haría conforme a *la traza que requieren las iglesias en su Horden Cartusiense* y que en sus inmediaciones construirían los *apostentos que él [el monarca] quería en los dichos Palacios*, para lo cual libró 260.000 maravedíes. La construcción fue concertada con Gil Fernández, cantero de Valladolid, y el suministro de materiales con Rodrigo Alfonso, el conocido maestro mayor de la catedral de Toledo. El templo iba a superar 40 m de longitud por casi 14 de anchura, pero la inmediata muerte de Enrique III fue aprovechada por ambos maestros para desentenderse del trabajo. Mediado 1407 Fernando de Antequera accedió a pagar 300.000 maravedíes para proseguir las tareas. Los monjes primaron la edificación de las celdas y otras dependencias, de modo que en 1432 disponían de una iglesia provisional de tres naves con pilares ochavados y cubierta de madera. Ese año decidieron redimensionarla: habría de tener finalmente nave única de veintiocho pies de anchura (7,81 m) y capilla mayor abovedada algo más estrecha (6,69 m). La longitud total rondaría los 30 m y un artesonado cubriría la nave. Una vez más constatamos la continuidad de fórmulas constructivas de arraigo regional.

Por su parte, en 1398 el obispo Gonzalo de Mena impulsó y dotó la cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, pero su edificación se retrasó puesto que Fernando de Antequera confiscó parte de los fondos para su campaña contra Granada.⁵⁴ Con respaldo de Per Afán de Ribera, Adelantado Mayor de Andalucía, las obras se iniciaron en 1411. Una inscripción pintada en el arco toral proclamaba la conclusión de la cabecera en 1419.⁵⁵ Consta de dos tramos de anteábside con escasa profundidad y ábside po-

⁵³ Exponen el proceso constructivo del templo ABAD CASTRO, C. y MARTÍN ANSÓN, M. L., "Estudio histórico-artístico", en *Retablo Mayor de la cartuja de Santa María de El Paular. Restauración e investigación*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp. 17-22. Proporciona datos relativos a la edificación del monasterio GÓMEZ GÓMEZ, I. M., "La casa Trastámara y la cartuja de El Paular: una lectura crítica desde el Libro Becerro del monasterio", en *Príncipe i reis promotors de l'ordre cartoixà: Congrés Internacional de la Cartoixa de Valldemossa en el sis-cents aniversari de la fundació 1399-1999*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2003, pp. 293-316.

⁵⁴ Este comportamiento no revela una personalidad contraria a las grandes construcciones, sino el habitual recurso a bienes de instituciones religiosas cuya rápida y fácil obtención los hacían presa fácil de los poderosos. Ciento cincuenta años atrás Fernando III el Santo había conseguido que las tercias destinadas a la construcción de la catedral de León fueran desviadas a financiar la conquista de Sevilla.

⁵⁵ El tramo ejecutado alcanzaba 35 varas, marcadas con un hierro (CUARTERO Y HUERTA, B., *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, y de su filial de Cazalla de la Sierra*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1950-1954, vol. I, pp. 111, 128-129, y vol. II, pp. 575-577). Reiteran la cronología publicaciones más recientes (MORALES, A. J., "Proceso histórico y desarrollo arquitectónico de la Cartuja de Santa María de las Cuevas", en *Historia de la Cartuja de Sevilla. De ribera del Guadalquivir a recinto de la Exposición Universal*, Madrid, Turner, 1989, pp. 161-177).

ligonal de nueve paños [fig. 5]. Dos detalles merecen comentario: en primer lugar, el ensanchamiento con respecto a la nave, que constituye un antecedente de Miraflores y difiere de El Paular, lo que abona las razones anteriormente esgrimidas con relación a su destino funerario; en segundo lugar, la solución de la bóveda infrecuente en el siglo XIV, dado que suprimieron los nervios de separación de secciones, dejando una secuencia de siete diseños de terceletes en “Y” con plementos romboidales compartidos. Se desconoce quién pudo haber trazado esta hábil composición, visualmente aligerada. La nueva cronología de la catedral de Sevilla nos deja sin el que hasta ahora era considerado mejor candidato: el supuesto primer maestro de la seo hispalense durante la primera década del siglo XV. Los plementos romboidales serán frecuentes en la arquitectura tardogótica hispana posterior a 1440; en Europa se venían utilizando asiduamente desde la renovación arquitectónica que tuvo en los Parler a sus maestros más conocidos (los vemos en la catedral de Praga), aunque existían con anterioridad.⁵⁶ En la década siguiente los cartujos acometieron la procuración, el claustro de los legos y el refectorio; el conjunto fue consagrado en 1429.⁵⁷

Igualmente refleja las vicisitudes de la arquitectura de su tiempo la historia de Santa María de Nieva (Segovia). En 1392 se produjo el milagroso hallazgo de una imagen de la Virgen. Pese a contar con protección regia, el templo inicial se alzó con una llamativa sencillez. Moreno Yuste piensa en una planta rectangular, dividida en tres naves separadas por pilares que sostenían una techumbre de madera, luego sustituida por bóvedas. La comunidad inicialmente al cargo del santuario fue pronto reemplazada por frailes dominicos, quienes entre 1414 y 1432 renovaron la cabecera y a continuación erigieron un claustro cuya decoración escultórica resulta más interesante que la arquitectura.⁵⁸

A diferencia de los cartujos, la expansión de los jerónimos por Castilla en los años finales del siglo XIV e inicios del XV no vino acompañada por la difusión de un tipo eclesial común. Dado el centenario que estamos conmemorando en esta publicación, empezaremos por La Mejorada de Olmedo, cuya reducida comunidad en torno a una ermita se incorpo-

⁵⁶ La combinación de bóvedas en “Y” con plementos romboidales ya aparece, por ejemplo, en la Briefkapelle de la Marienkirche de Lübeck, a comienzos del siglo XIV (NUSSBAUM, N., *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. Entwicklung und Bauformen*, Colonia, DuMont Buchverlag, 1985, p. 146).

⁵⁷ CUARTERO Y HUERTA, B., *Historia...*, *op. cit.*, vol. I, p. 142, y vol. II, p. 577.

⁵⁸ El estudio más completo del proceso constructivo de la iglesia de Nieva ha sido realizado por el arquitecto Adolfo Moreno Yuste con motivo de las obras de restauración llevadas a cabo en 1999. Puede consultarse en el Archivo de la oficina del Servicio de Restauración de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León (SG-243 “Proyecto de restauración de la iglesia de Santa María la Real de Nieva-2ª fase”, 1999, memoria, pp. 10-22). Agradecemos esta información a Diana Lucía Gómez-Chacón que está analizando la arquitectura del templo en el marco de su tesis doctoral centrada en la escultura del claustro.

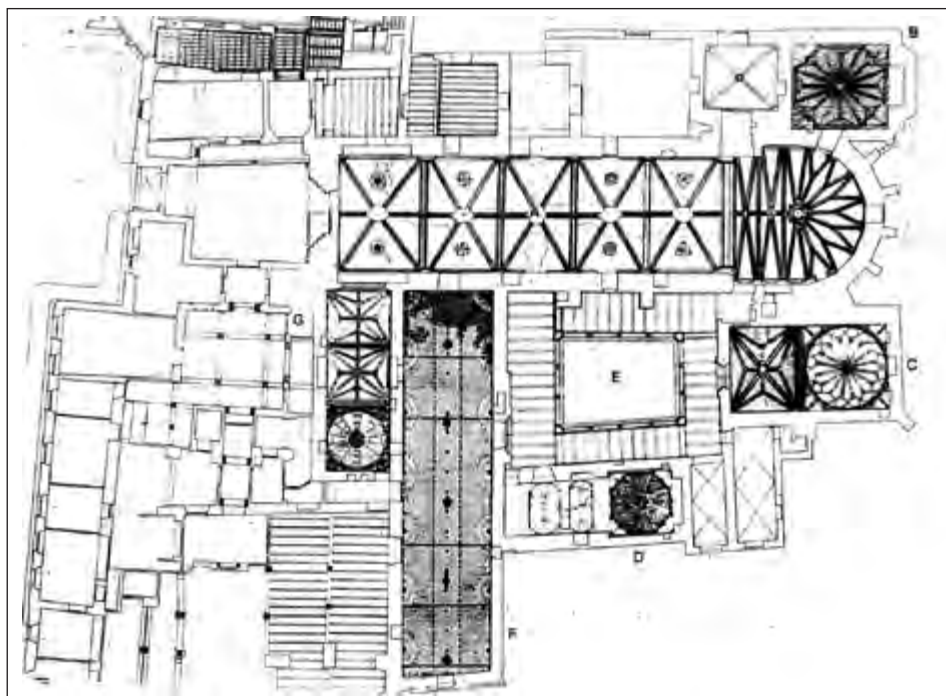


Fig. 5. Planta del núcleo primitivo de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla (publicada en MORALES, A. J., “Proceso histórico y desarrollo arquitectónico de la cartuja de Santa María de las Cuevas”, en *Historia de la Cartuja de Sevilla*, Madrid, Turner, 1989, p. 168).

ró a la regla de San Jerónimo en 1396.⁵⁹ Los textos cronísticos consideran fundador de la casa a Fernando de Antequera, quien habría confiado a su contador mayor, Velasco Fernández, el comisariado de la obra en 1409 ó 1410. Las obras habrían incluido la reedificación de la iglesia con muros de ladrillo y armadura de tirantes, y la construcción del claustro viejo, celdas, sala capitular, sacristía, refectorio, cocina, enfermería, hospedería, bodega alta y necesarias, todo *muy pobremente*, con techumbres lignarias. La inclusión del emblema del jarrón de azucenas, correspondiente a la orden de la Jarra fundada por el propio infante dejaría memoria de la promoción de don Fernando. Los escasos restos murales de la cabecera del templo corresponden a la ampliación del presbiterio acometida entre 1473 y 1476; los muros de la nave fueron objeto de refuerzo en 1477.⁶⁰

⁵⁹ Sobre La Mejorada ha de verse el artículo ya citado de REDONDO CANTERA, M^a J. y MENÉNDEZ TRIGOS, J., “El monasterio...”, *op. cit.*, pp. 257-280, de donde tomamos los datos que siguen.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 263-264.

En 1389 se produjo un cambio fundamental en el santuario de Guadalupe (Cáceres), hasta entonces regido por priores seculares y desde ese año confiado a la recién fundada orden de los Jerónimos. El primer prior regular, Fernando Yáñez de Figueroa, impulsó la renovación del conjunto. También aquí la antigua iglesia, modesta y de ladrillo, fue sustituida por una de tres naves, edificada según un azulejo del siglo XVIII por Alfonso, *Maestro Maior*, que hizo esta iglesia, posiblemente Pedro Alfonso, hijo de Fernando Alfonso el Viejo, maestro de la obra de la catedral de Toledo en 1379.⁶¹ El patronímico remite a la familia asentada en Toledo que ya conocemos. Algunos autores han resaltado la importancia de su tribuna occidental, tema que merecería un estudio más completo. El templete del claustro mayor, datado por inscripción en 1405, es considerado *la obra más rica del mudéjar extremeño*.⁶² La iglesia ha sido objeto de atención por parte de los estudiosos de la arquitectura gótica, mientras que otras dependencias son abordadas por los especialistas en arte mudéjar: mismos promotores, mismos directores de obra y mismo dinero dieron origen a formas más distanciadas por la historiografía que por sus creadores.

Nuestra Señora de Fresdelval fue fundación jerónima auspiciada por Gómez Manrique, Adelantado Mayor de Castilla, quien a partir de 1404 amplió por su parte oriental la sencilla iglesia de nave única con capillas laterales a manera de transepto que había dotado su padre Pedro Manrique.⁶³ El nuevo presbiterio, de considerables dimensiones y cubierto por bóveda octopartita, quedó destinado a enterramiento de Gómez y su mujer Sancha de Rojas [fig. 6]. El noble bastardo murió en 1411 antes de la conclusión de las obras. En su testamento había consignado fondos para el claustro, el dormitorio y el refectorio. La viuda se propuso financiar la sala capitular y la cocina. Las primeras galerías claustrales incorporaron tracerías tradicionales, *retardatarias* en palabras de Carrero, con lancetas y grandes óculos lobulados. Una vez más, continuidad y ambición limitada.⁶⁴

⁶¹ El lugar que ocupa en la compleja genealogía de los pedreros de patronímico Alfonso vinculados a la catedral de Toledo ha sido tratado por PALOMO FERNÁNDEZ, G., "Algunas precisiones y nuevos datos en torno a los Alfonso: una familia de canteros en el arzobispado de Toledo (1383-1431)", *Archivo Español de Arte*, 292, 2000, pp. 341-360. Pedro sería hermano de Fernando Alfonso *el Mozo* (pp. 342-343).

⁶² MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., "El Real Monasterio de Santa María de Guadalupe y la arquitectura mudéjar en Extremadura", en Lacarra Ducay, M^a C. (coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2006, p. 213.

⁶³ Describe la historia constructiva del monasterio a lo largo del siglo XV CARRERO SANTAMARÍA, E., "Ntra. Sra. de Fresdelval y sus nobles fundadores. Una fábrica monástica condicionada a su patronazgo", en *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios, Actas del Simposium (I) 1/5-IX-1999*, San Lorenzo del Escorial, R.C.U. Escorial-M^a Cristina Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 293-316. La contextualización histórico-artística del encargo de Gómez Manrique en YARZA LUACES, J., "La capilla...", *op. cit.*, pp. 71-72.

⁶⁴ Son menos significativas las edificaciones de Benedictinos, salvo algunos cenobios reformados como San Benito de Valladolid. El *Libro de los bienhechores* atribuye al obispo palentino y luego arzobispo

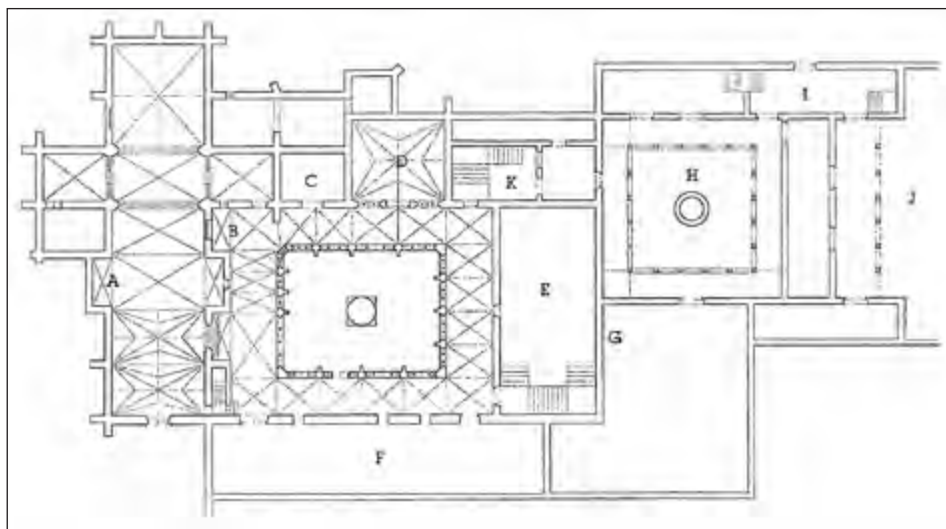


Fig. 6. Esquema de la planta del conjunto monástico de Fresdelval, según E. Carrero Santamaría (publicado en "Ntra. Sra. de Fresdelval y sus nobles fundadores. Una fábrica monástica condicionada a su patronazgo", en *La Orden de San Jerónimo y sus monasterios*, San Lorenzo del Escorial, 1999, p. 299).

Consta que Fresdelval, la Mejorada de Olmedo, San Benito de Valladolid y El Paular, como tantos otros cenobios de la época, acogieron palacios de sus promotores (la Mejorada el de Fernando de Antequera).⁶⁵ Sin embargo, escasea la arquitectura residencial conservada fechable en los inicios del siglo. Han desaparecido creaciones regias muy notables, como la sala de la Galera en el alcázar de Segovia, cuya techumbre de madera adquirió renombre en toda Castilla. Había sido renovada en 1412 por orden de Catalina de Lancáster y resultó consumida por el incendio de 1862. El propio Fernando de Antequera amplió hacia 1403 el Palacio Real de la Plaza Mayor

toledano Sancho de Rojas *la claustra de arriba e de abaxo (...), las capillas de Sancta María, e de Sancta Marina e de Sancta Catalina (...), la casa de los huéspedes arriba e abaxo con sus corredores* con un coste total de *doze mill florines o más*. El cronista fray Mancio de Torres expone que con ese dinero acondicionaron el patio de armas del alcázar como claustro del convento, construyeron nuevas estancias en las pandas oriental y occidental, tres capillas y la hospedería [HERRÁEZ ORTEGA, M. V., "Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas", *Goya*, 334, 2011, pp. 6-7].

⁶⁵Sobre el palacio de la Mejorada con estancias inmediatas a la cabecera de la iglesia, REDONDO CANTERA, M^a J. y MENÉNDEZ TRIGOS, J., "El monasterio...", *op. cit.*, p. 262; sobre el de Fresdelval, CARRERO SANTAMARÍA, E., "Ntra. Sra. de Fresdelval...", *op. cit.*, pp. 304 y 315. Frecuentemente los palacios señoriales fueron donados para la fundación de conventos. El palacio favorito de Fernando de Antequera en Medina del Campo, situado extramuros, fue entregado por su viuda, Leonor de Alburquerque, para la fundación de un monasterio de Dominicas (Santa María la Real de Dueñas) al que se retiró en 1430 y donde falleció en 1432 [DOMÍNGUEZ CASAS, R., "La casa real de Medina del Campo (Valladolid), residencia de los Reyes Católicos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, LXXVIII, 1994, pp. 317-318].

de Medina del Campo, localidad donde había nacido en 1380 y donde pasó largos períodos de su infancia. Domínguez Casas ha identificado distintos espacios existentes antes de su decadencia.⁶⁶ Es muy conocida la somera descripción que de él hizo León de Rosmihal a raíz de su visita en 1466: *una casa amplia y labrada con magnificencia y riqueza*. Excavaciones llevadas a cabo en los últimos años han localizado restos de muros y yeserías de notable calidad.⁶⁷ Hacia 1410 Diego López de Zúñiga, justicia mayor de Castilla con Enrique III y miembro del consejo de regencia de Juan II, edificó un palacio fortificado en Curiel de Duero con sencilla planta rectangular y torres en las esquinas. Eran de considerable interés sus yeserías, conocidas por fotografías, y las techumbres parcialmente conservadas en el Museo Arqueológico Nacional. Segovia, Medina del Campo y Curiel eran otros tantos ejemplos de la difusión que el paradigma hispanomusulmán tuvo en las construcciones palaciegas tanto nobiliarias como regias durante los años que nos ocupan.⁶⁸

La construcción de castillos no vivió su época de esplendor entre 1390 y 1425. Una excepción vino del arzobispo toledano Pedro Tenorio, quien edificó hacia 1398 la *fermosa costosa torre* de Cazorla y actuó como promotor destacadísimo en este campo. A él se debe la reconstrucción del castillo de San Servando y la reparación de las murallas de Toledo, la mejora del recinto y alcázar de Alcalá de Henares, la edificación o reconstrucción en su caso de fortificaciones en Santorcaz, Almonacid, La Guardia, Alamín, Canales y Alcalá la Real, en tierras de su arzobispado, y Cazorla y Alcalá la Real entre otras en su señorío de Cazorla.⁶⁹ El voluminoso estudio de Cooper reseña una cincuentena de fortalezas iniciadas durante el reinado de Juan II, en las que no encuentra características comunes. Sólo dos respondieron a iniciativa de la corona: el nuevo alcázar de Murcia, iniciado en 1405, y la ampliación del recinto amurallado de Córdoba con la construcción de la torre albarrana de planta octogonal llamada de la Malmuerta, fechada por inscripción entre 1406 y 1408.⁷⁰ Aunque desde el punto de vista archi-

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 315-350.

⁶⁷ MOREDA BLANCO, J. y MARTÍN MONTES, M. A., "El palacio real de Medina del Campo (Valladolid)", en *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española*, Valladolid, 22 a 27 de marzo de 1999, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, vol. II, pp. 861-868; RUIZ SOUZA, J. C., "La yesería decorativa bajomedieval", en *Arte Mudéjar en la provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2007, pp. 54-55.

⁶⁸ PÉREZ HIGUERA, M^a T., "Los alcázares y palacios hispanomusulmanes: paradigmas constructivos de la arquitectura mudéjar castellana", en Castillo Oreja, M. Á. (ed.), *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*, Madrid, Antonio Machado, 2001, pp. 37-57; *eadem*, "Palacios mudéjares castellanos: los modelos islámicos y su interpretación", en Lacarra Ducay, M^a C. (coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 183-206.

⁶⁹ SÁNCHEZ SESA, R., "La actividad constructora...", *op. cit.*, pp. 69-80.

⁷⁰ La relevancia del dato deriva de su comparación con lo realizado en tiempos de Enrique IV (143 señoriales y 10 de la corona) y bajo Isabel la Católica (90 señoriales) [COOPER, E., *Castillos*

tectónico sólo sobresale su planta octogonal, una antigua inscripción mural informaba del papel que se otorgaba a la arquitectura como actividad propia de la magnificencia regia y digna de ser recordada⁷¹. Es uno de los escasos testimonios de la valoración social de este género de creaciones en los albores del siglo XV.

El cambio de rumbo: 1425-1435

En la siguiente década del siglo XV comienzan los primeros compases de una lenta renovación dentro de la arquitectura gótica castellana. En 1433 se coloca la primera piedra de la obra nueva de la catedral de Sevilla, la gran fábrica de cantería que refleja desde sus inicios la fuerza de las nuevas formas. En torno a la *magna hispalensis* se fraguará el gran taller canteril del nuevo gótico; su diseño y la dirección de su fábrica por maestros extranjeros (especialmente a partir de la llegada de maestre Carlín en 1435) cimentarán una nueva arquitectura que veremos desarrollarse en la conclusión de otras catedrales del ámbito castellano como León, Oviedo, Toledo, Burgos o Valladolid.⁷² Pero diez años antes escasas obras (ahora en su mayoría capillas en edificios ya construidos) y pocos arquitectos y promotores apostaban por un lenguaje arquitectónico diferente del gótico castellano de raíz francesa que ya para entonces parecía agotado, con propuestas como arcos conopiales y carpaneles, formas flamígeras, pilares recambiados y una novedosa decoración vegetal. Hasta ese momento la arquitectura se caracterizaba por el predominio de las líneas constructivas con bóvedas a lo sumo de terceletes, con tracerías formadas por arcos apuntados equiláteros y una decoración monótona con escaso dinamismo.⁷³

Como todo proceso de renovación, la llegada de esas nuevas formas no será lineal; el camino de entrada y asimilación de lo nuevo es pedregoso y aún algo difuso, aunque cada vez menos. Como ocurrirá tiempo después con la llegada de las novedades renacentistas, nos encontraremos ahora

señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980, vol. I, pp. 25 y 71-75].

⁷¹ Actualmente ilegible, fue copiada por Ramírez de Arellano: *En el nombre de Dios: porque los buenos fechos de los Reyes no se olviden, esta torre mandó hacer el muy poderoso Rey Don Henrique, é comenzóse á sentar en el año de nuestro Señor Jeso Christo de M.CCCCVI años, é sendo Obispo Don Fernando Deza, é oficiales por el Rey Diego Fernandez, Mariscal, Alguacil Mayor, el Doctor Luis Sanchez, Corregidor, é regidores Fernando Diaz de Cabrera é Ruy Gutierrez... é Ruy Alfonso...de Albolafia, é Fernan Gomez, é acabose en el año de M.CCCCVIII años* (RAMÍREZ DE ARELLANO, T., *Paseos por Córdoba*, Córdoba, Imprenta de D. Rafael Arroyo, 1873, p. 186).

⁷² Para una visión de conjunto del fenómeno tardogótico remitimos a ALONSO RUIZ, B., "Los tiempos y los nombres del Tardogótico castellano", en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Silex, 2011, pp. 43-79.

⁷³ AZCÁRATE RISTORI, J. M^a, *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, CSIC, 1958, p. 8.

hitos arquitectónicos que marcan los nuevos aires, junto a otros perfectamente contemporáneos que subrayan aún la fortaleza de los modelos clásicos franceses. Nos ocuparemos en estas páginas de las obras que, iniciadas entre 1425 y 1435, aportan alguna novedad al panorama constructivo castellano, omitiendo las que se inician en el periodo subsiguiente. Un análisis de estas nuevas formas nos permite afirmar que la renovación llegará a Castilla vía Corona de Aragón, donde lo borgoñón y lo flamenco habían calado en la arquitectura desde los comienzos de la centuria⁷⁴. Las primeras referencias en Castilla acerca de la llegada del nuevo arte pueden fijarse en 1424 con el trabajo documentado del maestro Isambart en la catedral de Palencia; es el momento en que arquitectos formados en el contexto artístico del norte francés y Borgoña cruzarían los Pirineos huyendo de la coyuntura económica desfavorable producida tras la Guerra de los Cien Años, para trabajar en los territorios de la Corona de Aragón y del reino de Navarra y, desde allí, recalarían en Castilla⁷⁵, ahora favorecida por una coyuntura política tras el Compromiso de Caspe que animaba a cruzar las fronteras entre reinos vecinos.

Tras la regencia de Catalina de Lancaster y Fernando de Antequera, Juan II era jurado rey en las cortes de Madrid de 1419 y al año siguiente se casaba con María de Aragón († 1445); comenzaba entonces la primera parte de su reinado caracterizada por el control del poder real en manos de Álvaro de Luna, un noble de ascendencia aragonesa emparentado con el papa Benedicto XIII, hecho que aún reforzaba más los lazos con el vecino reino. La década de los años veinte estará marcada por los enfrentamientos entre Álvaro y los Infantes de Aragón, hijos de Fernando de Antequera y primos hermanos del rey castellano; el frustrado golpe de Tordesillas de 1420 y la guerra de 1429 son los hitos de este enfrentamiento, que concluirá entonces a favor de los intereses del condestable.⁷⁶ A partir de la década de los

⁷⁴ Al respecto, IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell'ultimo Gotico nella Penisola Iberica durante la prima metà del XV secolo", *Lexicon*, 12, Palermo, Edizioni Caracol, 2011, pp. 27-44; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012, pp. 15-60.

⁷⁵ Sobre la llegada de estos artistas, véase YARZA, J., "El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, 1992, pp. 133-150, o DE JONGE, K., "Flandes y Castilla. La Arquitectura de la época de los Reyes Católicos", en *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005.

⁷⁶ CARRILLO DE HUETE, P., *Crónica del halconero de Juan II*, Carriazo, J. de M. (ed.), Madrid, 1946; GARCÍA DE SANTAMARÍA, A., *Crónica de Juan II de Castilla (1420-1434)*, en Paz y Méliá, A. (ed.), *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (CODOIN), vol. XCIX, 1891, pp. 79-465, y vol. C, Conclusión (1428 a 1434), pp. 1-409; PÉREZ DE GUZMÁN, F., *Generaciones y semblanzas e obras de los excelentes reyes de España don Enrique el tercero y don Juan el Segundo*, Tate, R. B. (ed.), Londres, Tamesis Books, 1965; PORRAS ARBOLEDA, P. A., *Juan II, rey de Castilla y León (1406-1454)*, Oviedo, Trea, 2009; CAÑAS GÁLVEZ, F. DE P., "La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la corte de Castilla

años treinta se estabiliza la situación política, favoreciendo una lenta recuperación demográfica y económica a la que no es ajeno el mundo artístico.

Asistimos en este momento a un cambio de función del objeto artístico, ahora pieza clave en la política de propaganda del poder de los Trastámara a la que no será indiferente la nobleza y el alto clero⁷⁷ y que tiene su refrendo en el movimiento de obras escultóricas y pictóricas que comienza a producirse en este momento,⁷⁸ los cambios en el vestir (como la moda franco-borgoñona), en los rituales y ceremonias de corte y en la plena asimilación del arte andalusí por los reinos peninsulares.⁷⁹ Así, estas primeras manifestaciones de un gótico nuevo están asociadas con personajes relevantes en el contexto político castellano del momento como los obispos Sancho de Rojas, el contador real Fernán López de Saldaña y el condestable Álvaro de Luna. Sin embargo, las obras de patronazgo regio son escasas; hemos visto que entre 1400 y 1454 (fecha de la subida al trono de Enrique IV) se realizaron medio centenar de obras importantes en alcázares y fortalezas, de las que únicamente dos fueron de la Corona; en el siguiente cuarto de siglo sin embargo, la construcción se reactiva de forma considerable en todos los ámbitos.⁸⁰

Con todo, este panorama debía percibirse como inmejorable por los arquitectos franceses, alemanes o flamencos que posiblemente huyendo de una Europa convulsa y de una fuerte competencia en sus lugares de origen decidieran atravesar los Pirineos animados además por la ausencia de gremios de cantería que favoreciesen los privilegios de los nacionales.⁸¹ Así, el comienzo de la renovación del gótico castellano tiene relación con esta llegada a Castilla de un reducido equipo de maestros procedentes de la Corona de Aragón en la que llevaban trabajando desde, al menos, el final de la primera década de la centuria (desde 1408 maestre Carlín está documentado en la catedral de Barcelona, en 1410 Isambart en la Seu Vella de

a mediados del siglo XV”, en *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, vol. 1, Madrid, Ediciones Polifemo, 2010, pp. 81-195. Sobre Álvaro de Luna, CARRIAZO, J. DE M. (ed.), *Crónica de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestre de Santiago*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940 y, sobre todo, FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., “Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla y maestre de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes”, en *La nobleza peninsular en la Edad Media, VI Congreso de Estudios Medievales*, Ávila, 1999, pp. 135-170.

⁷⁷ ARA GIL, C. J., “El siglo XV”, *op. cit.*, pp.103-175; YARZA LUACES, J., *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos en el siglo XV*, Madrid, El Viso, 2003.

⁷⁸ Véase por ejemplo, HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., “Castilla, el Concilio de Constanza...”, *op. cit.*, pp. 5-19.

⁷⁹ RUIZ SOUZA, J. C., *Estudios y reflexiones sobre la arquitectura de la Corona de Castilla y Reino de Granada en el siglo XIV: creatividad y/o crisis*, Tesis doctoral UAM, Ed. microficha, Madrid, 2000.

⁸⁰ BANGO TORVISO, I., “Arquitectura gótica”, *op. cit.*, p. 666.

⁸¹ YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 374 y YUSTE GALÁN, A. M^a, “La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna”, *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 2004, p. 291.

Lérida y desde 1411 Pedro Jalopa en la capilla de San Sever del claustro de la catedral de Barcelona). Junto a estos personajes con responsabilidades constructivas también llegaron canteros y entalladores de arte mueble procedentes de los mismos territorios de origen, encargados de renovar el repertorio decorativo.⁸²

Ya en Castilla, la primera fábrica catedralicia en la que se plasman las novedades es la de San Antolín en Palencia. En septiembre de 1424 el maestro mayor de la obra era Isambart, que en ese momento figura como tal en una lista de presos que recibe el merino de la ciudad;⁸³ además fue nombrado *pedrero del cabildo* en ese año de 1424.⁸⁴ El archivo catedralicio palentino no posee información de fábrica de estos años; del mismo modo que no existen actas capitulares anteriores que nos permitan saber si el nombramiento de pedrero del cabildo, que se producía cada año por San Martín, se había realizado también en años anteriores. Años después, en 1438 el cabildo arrienda las casas en las que vivía⁸⁵ lo que no significa que el maestro estuviese todo ese tiempo residiendo en Palencia, ya que en 1432 trabajaba para Juan II como *cantero mayor del rey*⁸⁶ y el 18 de noviembre de 1433 es citado en relación a la obra nueva de la catedral de Sevilla.⁸⁷ Lo más

⁸² Es el caso de pedreros como Felipe y Daniel, vecinos de Bruselas, que en 1428 labraban por encargo del maestro Alvar Martínez dos capiteles de piedra blanca para la torre de las campanas de la catedral de Toledo (AZCÁRATE RISTORI, J. M^a, "Alvar Martínez, maestro de la Catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte*, XXIII, 1950, p. 10). La labor de los entalladores en piedra apenas ha sido valorada en esta renovación decorativa, del mismo modo que debió ser también importante el trabajo de los maestros entalladores de arte mueble, como prueba el que fuese en sillerías y sitiales donde se desarrollase un variado repertorio formal flamígero previo a su llegada al campo de la piedra (GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de Cruceira*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998, p. 90).

⁸³ Agapito y Revilla publica el asiento del *Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Palencia* de 1424, incluido en otro libro de acuerdos de 1481-1499. Según este asiento, el lunes 11 de septiembre de ese año en el Palacio de Santa María de la Boda, Rui Gonzalo de Piedrafita —como Merino de la ciudad— se hizo cargo de los presos que le entregó Juan Fernández de León en nombre del antiguo merino de la ciudad, Toribio Rodrigo. Entre los presos se encontraba *Maestre Isabrante, maestro mayor de la obra de sant Antolín* (AGAPITO Y REVILLA, J., *La catedral de Palencia*, Palencia, Tip. de Abundio Z. Menéndez, 1896, p. 31).

⁸⁴ MARTÍNEZ, R., *La catedral de Palencia. Historia y arquitectura*, Palencia, 1988, p. 40.

⁸⁵ Rafael Martínez fecha este arriendo en 1437 (*ibidem*, p. 40), mientras que otros autores hablan de 1438. Véase GARCÍA FLORES, A. y RUIZ SOUZA, J. C., "Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la Catedral de Palencia", en *Las Catedrales de España. Jornadas técnicas de los conservadores de catedrales*, Alcalá de Henares, 1997, p. 124; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J. M., "El maestro Isambart en Aragón: La capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la Catedral de la Seo de Zaragoza", en *La piedra postrera (2). Comunicaciones, Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Taller Dereção, 2007, p. 76.

⁸⁶ TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura gótica. Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, Madrid, Plus Ultra, 1952, p. 265.

⁸⁷ JIMÉNEZ MARTÍN, A., "Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval", en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 15-113; JIMÉNEZ MARTÍN, A., "Los primeros años de la catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos", en Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos arquitectos del gótico*, Madrid, 2010, pp. 15-69.

probable es su trabajo en la catedral palentina hasta 1429 ya que a partir de esa fecha figuran otros maestros en la documentación catedralicia;⁸⁸ serían cinco años de trabajo durante los cuales intervino en la remodelación de la cabecera catedralicia y cuantas obras aledañas fueron necesarias, como la Capilla del Sagrario o la Portada de los Novios. Coincidiendo con estas fechas, esta cabecera es objeto de un cambio significativo que transforma su función y motiva su remodelación; se decide construir un nuevo presbiterio con mayor desarrollo espacial diseñado con dos tramos al modo de las cabeceras catedralicias de León y especialmente Burgos, pero adelantada hacia occidente. Ello motivará que la antigua capilla mayor quedase relegada en torno a un crucero secundario y el muro del trasaltar nuevo. Toda esta zona era la que se debía encontrar en obras a la llegada de Isambart, que se encarga de construir el cierre de la antigua capilla mayor, ahora Capilla del Sagrario, los tramos de nave aledaños y la portada de los Novios. En el caso de las naves, sus dos primeros tramos se cierran con el conocido como *espinazo burgalés*, rasgo que repetirá el maestro al trazar la catedral de Sevilla poco después.⁸⁹

La Capilla del Sagrario, *lo más monumental y arquitectónico que tiene la iglesia*,⁹⁰ se levanta entre 1422 y 1429⁹¹ [fig. 7]. Hay que entenderla en el marco de ese cambio de planes al que no sabemos si fue ajeno o no Isambart. Lo cierto es que desde el estudio de Rafael Martínez se ha mantenido sin ninguna duda la intervención del maestro en esta capilla.⁹² La bóveda alta parece que pertenece a la época de Sancho de Rojas, obispo de la sede palentina entre 1399 y 1415, año en que es nombrado arzobispo toledano.⁹³

⁸⁸ RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate”, *Anales de Historia del Arte*, 19, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, 2009, p. 124, nota 17. Martínez alarga hasta 1436 ó 1437 la presencia de Isambart en Palencia ya que en ese año se liberaban las casas del cabildo en las que vivía [MARTÍNEZ, R., “La catedral y los obispos de la Baja Edad Media (1247-1469)”, en *Jornadas sobre la catedral de Palencia, 1-5 agosto de 1988*, Palencia, 1989, p. 52].

⁸⁹ JIMÉNEZ MARTÍN, A., “Los primeros años...”, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁰ Así la describe Juan Agapito y Revilla (AGAPITO Y REVILLA, J., *La catedral de Palencia...*, *op. cit.*, p. 106).

⁹¹ El 8 de abril de 1426 se realiza una petición a Roma por parte del obispo y del capítulo de la iglesia de santa María y san Antolín para conseguir indulgencias por diez años para cuantos colaboran en la reparación del templo, cuyas obras de reestructuración y reparación se habían iniciado sin suficientes recursos [RUIZ DE LOIZAGA, S., “Documentos vaticanos de la diócesis de Palencia en la Edad Media (siglos XIV-XV)”, *Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses*, 77, 2006, p. 377].

⁹² MARTÍNEZ, R., “La catedral y los obispos...”, *op. cit.*, p. 52. En esta obra rectifica su afirmación de que la capilla es de finales del siglo XV (MARTÍNEZ, R., *La catedral de Palencia...*, *op. cit.*, p. 131).

⁹³ *En tiempo de este Sr. Obispo, siendo ya electo Arzobispo de Toledo, se difirió en esta iglesia una muy hermosa capilla, que muchos años fue la mayor, y ahora es la Parroquia* (VIELVA RAMOS, M., *Monografía acerca de la Catedral de Palencia*, Palencia, 1923). El obispo Rojas era un personaje muy cercano al infante Fernando de Antequera quien le propuso para la mitra toledana, además de formar parte del Consejo de Regencia durante la minoría de Juan II. Recientemente se destacaba su papel como promotor artístico. Sobre él, véase FERNÁNDEZ DE MADRID, A. (Arcediano de Alcor), *Silva Palentina*

Es tras su muerte en 1422 cuando se remodela todo el conjunto con dinero de su testamento: había donado 2.000 florines para el ornato de la capilla y la sillería de coro.⁹⁴ Este es el momento de transformación de la capilla que se inicia con la remodelación del tirante de ingreso, ahora convertido en arco y la construcción de una falsa bóveda a modo de sotechado, cortando la altura original de la capilla y creando un espacio más íntimo, reducido y fantástico. Su bóveda es estrellada con nueve nervios principales anegados, decorados con ángeles que se alternan con cogollos vegetales pinjantes, más otros tantos nervios secundarios que se adaptan a cada tramo del ochavo generando unas estructuras en forma de “Y” que preludia las trompas nervadas que veremos más adelante. La solución arquitectónica y la decoración están en estrecha relación con la Capilla de los Corporales de Daroca (Zaragoza), otra obra que parte de una problemática similar derivada de la creación de un ámbito espacial nuevo en otro ya existente y que se estructura también con esa falsa bóveda y una decoración de ángeles músicos entre cogollos vegetales a modo de pinjantes⁹⁵ [fig. 8].

La bóveda baja no es la única novedad del conjunto; la decoración de los paños de cierre de la capilla, tanto al interior como al exterior, es una muestra más de los cambios que se están comenzando a producir en el gótico castellano con la presencia de conopios,⁹⁶ carpaneles y tracería flamígera, además de una virtuosa decoración vegetal y de un sentido espacial nuevo, tendente a la panelación. Los cinco paños ochavados interiores de la capilla más los dos rectos se dividen en dos alturas; las superiores son todas iguales al estar paneladas con pequeños arquillos ciegos en cuyo centro se abren vanos de arco conopial en algunos casos sostenidos por frisos a modo de imposta con decoración vegetal que alterna con figurillas animales. En varios tramos se abren puertas en arco carpanel, algu-

(1536-1559), Palencia, 1932, pp. 271-272; FERNÁNDEZ DEL PULGAR, P., *Historia secular y eclesiástica de la ciudad de Palencia*, L.III. Madrid, 1679; ÁLVAREZ REYERO, A., *Crónicas episcopales palentinas*, Palencia, 1898; RIVERA RECIO, J., *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media (XII-XV)*, Toledo, Diputación Provincial, 1969; MARTÍNEZ, R., “La catedral y los obispos...”, *op. cit.* p. 47; PÉREZ HIGUERA, M^a T., “El sepulcro del arzobispo Sancho de Rojas en su capilla de la catedral de Toledo”, en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 577-81; HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., “Castilla, el Concilio de Constanza...”, *op. cit.*, pp. 5-19.

⁹⁴ MARTÍNEZ, R., “La catedral y los obispos...”, *op. cit.*, p. 58, transcribe el texto publicado por el Arcediano de Alcor y Hernando del Pulgar acerca de la obra de la sillería, en el que se alude a un *maestre Centellas que hace las sillas*, sin que en dicho documento conste ninguna referencia a la obra de la capilla.

⁹⁵ La decoración de la capilla palentina representa una iconografía celeste en torno al Todopoderoso de la clave central (ARA GIL, C. J., “El siglo XV...”, *op. cit.*, p. 121). La capilla de Daroca y la palentina fueron puestas en relación en GARCÍA FLORES, A. y RUIZ SOUZA, J. C., “Notas acerca de Ysambart...”, *op. cit.*

⁹⁶ Según Ara Gil los primeros arcos conopiales se encuentran en la portada del brazo norte del crucero de Santa María de Nieva (Segovia), en la ampliación de Catalina de Lancaster realizada entre 1414-1428 (ARA GIL, C. J., “El siglo XV...”, *op. cit.*, p. 108).



Fig. 7. Catedral de Palencia, Capilla del Sagrario. Foto: Begoña Alonso.



Fig. 8. Catedral de Palencia, detalle de la bóveda de la Capilla del Sagrario. Foto: Begoña Alonso.

nos aún de forma tímida. En los tramos rectos ya se observa una pretensión decorativa que lo aleja del gótico tradicional, al incluir una menuda decoración vegetal que arranca a media altura tras nacer de pequeñas figurillas animales y concluir en una chambrana. Esta se interna en un cuerpo corrido de varios arcos a modo de galería sobre los que se abre un panelado reticular oblicuo que también suponía una novedad entonces en el trabajo de la piedra, enmarcado por molduras que se cruzan al encontrarse. Al exterior, los paños del ochavo de la cabecera también incluyen interesantes esquemas decorativos con elementos novedosos como los pilares recambiados [fig. 9]. Para los tramos rectos se utiliza una línea de imposta ancha con decoración vegetal —hojas de cardo— mezcladas con pequeñas figuras animales que divide el muro en dos alturas; la inferior está panelada con arcos rematados en gabletes y pináculos, mientras que la superior se decora con ventanas de tracería flamígera cegadas [fig. 10]. Sobre todo destaca un nuevo sentido de lo decorativo: virtuosismo en el trabajo de la piedra y su decoración vegetal, pero también en su sentido estructural, como los nervios que se cruzan, los pilares recambiados o la piedra ahora casi calada a modo de celosía, una característica que se irá imponiendo en nuestra arquitectura.⁹⁷ Así ocurre también en el arco que cierra la capilla en una de cuyas enjutas se encuentra la imagen orante del obispo Sancho de Rojas.

De este momento y de Isambart es sin duda también la autoría de la Portada de *los Novios* o del Salvador, abierta al mediodía del falso crucero, es decir, la puerta que daba acceso a la Capilla del Sagrario, la primera portada monumental que tuvo la catedral palentina.⁹⁸ Las similitudes en la decoración con la que hemos visto en dicha capilla no dejan lugar a dudas. Se trata de un modelo de portada de vano único abierto en arco carpanel —casi deprimido rectilíneo— con chambrana segmentada por alfiz y pilares recambiados⁹⁹ [fig. 11]. Un detenido análisis de la decoración de sus arquivoltas evidencia el empleo del mismo recurso en el nacimiento de los motivos vegetales (a cierta altura y de figuras animales) [fig. 12]. Destaca también el empleo de los pilares recambiados ya comentados en un paño exterior de la capilla palentina. Se trata de los primeros ejemplos de pila-

⁹⁷ Hasta llegar a obras como las agujas de las torres de la catedral de Burgos (Juan de Colonia, años ochenta del siglo XV) o la bóveda de la Capilla del Condestable de la catedral burgalesa (1494, Simón de Colonia).

⁹⁸ El cuerpo que sirve de remate superior a la portada pertenece a un momento posterior como demuestra la presencia de los escudos de los obispos Hurtado de Mendoza y Alonso de Burgos.

⁹⁹ Las portadas con arco carpanel se suceden por toda Castilla popularizándose su uso desde los modelos de la escuela toledana de Juan Guas y Enrique Egas y sus seguidores. A ello se une una amplia repercusión del modelo en otras portadas del entorno como San Martín de Paredes de Nava (Palencia) o la portada norte de San Hipólito de Támara (Palencia).



*Fig. 9. Catedral de Palencia, detalle del exterior de uno de los paños rectos de la Capilla del Sagrario.
Foto: Begoña Alonso.*



Fig. 10. Catedral de Palencia, Capilla del Sagrario desde la girola. Foto: Begoña Alonso.

res recambiados en Castilla, en este caso sólo en su tercio central, pero que a la larga se convertirán en el *leitmotiv* arquitectónico de obras como el exterior de la catedral nueva de Salamanca.¹⁰⁰

Los pilares recambiados vinculan esta obra palentina con la Catedral de Sevilla, hecho explicable por la presencia en ambas del maestro Isambart. Se trata de pilares cuyo núcleo, como prueba más del virtuosismo que se alcanza en el período, gira sobre sí mismo 45 grados permitiendo el empleo de pequeños pilarcillos en el espacio liberado en sus esquinas, tal y como se describiría en las páginas del *Compendio* de Simón García debidas a Rodrigo Gil de Hontañón.

De hecho, será su padre Juan Gil de Hontañón quien conozca este recurso en Palencia y lo aplique en la obra del claustro y en la mayoría de sus obras posteriores.

La Portada de los Novios de la catedral nos abre la posibilidad de que Isambart también interviniera en la iglesia del convento de Santa Clara por la más que evidente similitud que presenta con la portada del convento palentino [fig. 13]. El templo fue levantado bajo el patronato de Alfonso Enríquez, almirante de Castilla y sobrino de Enrique II, casado con doña Juana de Mendoza. En 1411 las monjas ya lo habitaban; en 1426 dictaba testamento el fundador por lo que se baraja esta fecha y las de 1429 (muerte del almirante) y 1431 (testamento de doña Juana de Mendoza) como posible marco de construcción de la nueva iglesia y su portada, fechas en



Fig. 11. Catedral de Palencia, Puerta de los Novios.
Foto: Begoña Alonso.

¹⁰⁰ Así lo dice Chueca, quien habla de la existencia de estos pilares ya en el siglo XIV en la arquitectura francesa y flamenca (hastial de Notre Dame de Rodez o Santa Gúdula de Bruselas) [CHUECA, F., *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1951, p. 170].



Fig. 12. *Catedral de Palencia, detalle de la decoración de la Puerta de los Novios.*
Foto: Begoña Alonso.

que Isambart trabajaba en la cercana catedral.¹⁰¹ Respecto a la portada, la relación con la catedralicia es evidente: idénticos pilares recambiados en su tercio central¹⁰² y estructura en único arco de ingreso carpanel, arquivoltas con decoración vegetal, chambrana y remate en macoya. Al interior, además de las novedades que presentaba la extraordinaria tumba del almirante, desaparecida pero loada por cronistas, la iglesia es novedosa en cuanto a su planta ya que no repite los habituales modelos monásticos sino que adopta una planta central en forma de cuadrado que inscribe una cruz

¹⁰¹ MARTÍNEZ, R., *La arquitectura gótica en la ciudad de Palencia (1165-1516)*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, pp. 106-117. En el testamento del almirante, fechado en junio de 1427, se incluye la donación al convento de 100.000 maravedíes para las obras de la iglesia, entonces a medio construir (p. 109). Además véase CASTRO, M. DE, *El real monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez*, Palencia, Diputación Provincial, 1982, y YARZA LUACES, J., "Las clarisas en Palencia", en *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990.

¹⁰² En Castilla, supone Chueca que aparecen por primera vez en las torres de la catedral de Burgos, obra de Juan de Colonia y también las vemos en las agujas laterales de las dos portadas de Santa Clara, de Palencia, y de la iglesia de la cartuja de Miraflores; sin duda es más antigua la portada de Palencia, pero no nos chocaría que las agujas y el conopio fueran un añadido posterior para seguir el patrón de Colonia (CHUECA, F., *La catedral nueva de Salamanca...*, op. cit., p. 170). Olvidaba Chueca el ejemplo de la catedral palentina que refuerza la interpretación de la portada de Santa Clara como una obra sin añadidos.

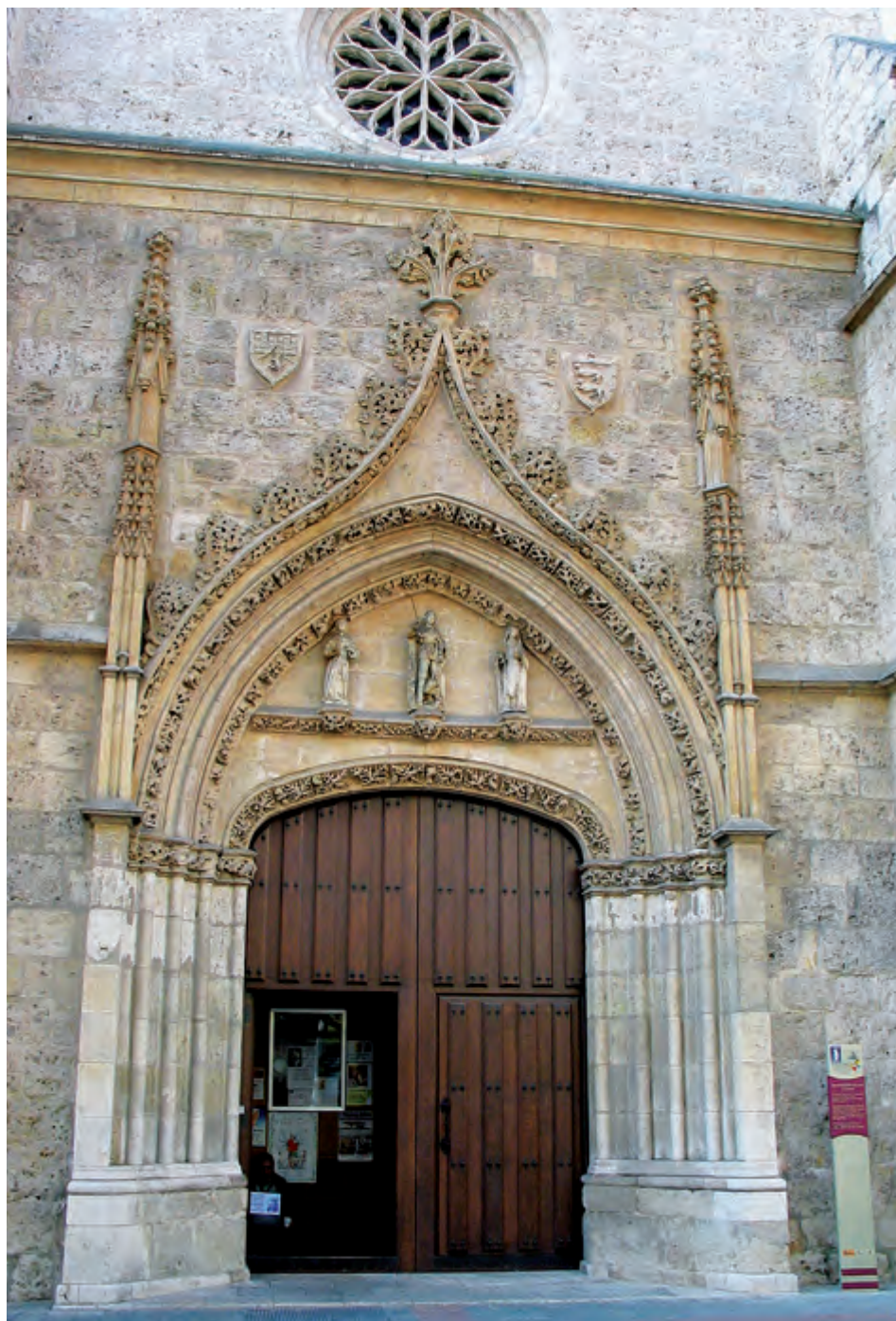


Fig. 13. Portada de Santa Clara de Palencia. Foto: Begoña Alonso.



Fig. 14. Interior de la iglesia de Santa Clara de Palencia. Foto: Begoña Alonso.

de brazos iguales en cuyo centro se situaría el mausoleo.¹⁰³ En esta fábrica destacan varios aspectos novedosos: en primer lugar el despiece concéntrico en torno a la clave del polo de la plementería de la bóveda del crucero, algo excepcional en la cantería castellana, más inclinada por entonces al despiece por aristas característico del rampante llano.¹⁰⁴ A esta *anomalía* se une otra: el dibujo de un octógono en torno a su clave central, no se llegan a emplear nervios curvos pero se comienzan a intuir, en un diseño que se adelanta mucho al empleo generalizado de esta fórmula en las bóvedas castellanas¹⁰⁵ [fig. 14]. Ambas cuestiones aluden a la presencia de un maestro ajeno a la tradición gótica castellana, que por la similitud de la portada con

¹⁰³ ARA GIL, C. J., "El siglo XV...", *op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁴ Sobre el despiece de la plementería y el problema del rampante véase GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna...*, *op. cit.*, pp. 158-160. Sitúa el comienzo de este despiece concéntrico en un momento posterior, ya en el siglo XVI en obras como la Sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla diseñada por Diego de Riaño.

¹⁰⁵ A finales del siglo, por ejemplo en los tramos de la nave central de la iglesia de San Juan Bautista de Carbonero el Mayor (Segovia), pero sin despiece concéntrico (MORENO ALCALDE, M., *La arquitectura gótica en la tierra de Segovia*, Segovia, Caja Segovia, 1990, pp. 91 y ss.).

la catedralicia bien pudiera ser Isambart, pese a que en la documentación sólo consta el nombre de un Diego García, cantero, en el testamento de la fundadora.¹⁰⁶

Al interior destacan los arcos de las capillas laterales decorados con chambrana rematada en macoya, y dos niveles de capiteles al modo tradicional: uno para las laterales y otro para la central. El ándito en el coro de las monjas es también una pieza extraordinaria ya que su pretil está formado por un repertorio variado de plementería calada por la *vesica piscis*, al igual que el arco de ingreso de la Capilla del Sagrario catedralicia, subrayando la relación estrecha entre ambas fundaciones. A todo ello se une el coro, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, en cuyos siales de nuevo el repertorio de las formas de pez se alternan con escudos, uno de los cuales podría ser el del obispo Rojas, lo que vincularía esta obra con la sillería de coro catedralicia también encargada por el obispo Rojas y realizada por el maestre Centellas a partir del testamento de 1422 anteriormente citado.

Otro personaje clave en este periodo es un maestro de procedencia francesa, llamado Guillén de Roán. El arquitecto normando fue el encargado del cuerpo bajo de la Torre Nueva o del Reloj de la catedral de León¹⁰⁷ y dirigió durante los últimos años de su vida las construcción de la capilla que el Contador de Juan II, Fernán López de Saldaña, poseía en Santa Clara en Tordesillas (Valladolid), otra de las obras que marca el camino de la renovación del gótico castellano [fig. 15]. En una inscripción que recorre los muros interiores de la capilla se puede leer que fue levantada entre 1430 y 1435.¹⁰⁸ Esta obra supone otro de los capítulos decisivos en estos primeros pasos hacia la llegada definitiva de las fórmulas flamígeras al gótico castellano ya que en ella parecen intervenir varios de los protagonistas de esa renovación. El comienzo de la obra de la capilla estuvo en relación con el entonces maestro de la catedral de León Guillén de Roán, pero su inter-

¹⁰⁶MARTÍNEZ, R., *La arquitectura gótica...*, *op. cit.*, p. 110. Dice en una manda que se recauden las deudas para aplicarlas a la obra *para lo que yo mando labrar en el dicho monasterio de santa Clara, demás de lo avenido, según ya hablé con fray pedro de Astudillo, mi confesor, e con Diego García, cantero, ca lo que cuestan las capillas e lo otro que yo tengo avenido*, pudiéndose tratar del constructor y no del diseñador.

¹⁰⁷Sobre la Catedral de León en este momento, además del ya cita trabajo de Waldo Merino, véanse los capítulos de Henrik Karge y M^a Victoria Herráez en *Actas del Congreso Internacional "La catedral de León en la Edad Media"*, León, Universidad de León, 2004 y BLANCO MOZO, J. L., "La torre sur de la catedral de León: del maestro Jusquín a Hans de Colonia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, 1999, pp. 29-58.

¹⁰⁸Sobre esta capilla ARA GIL, C. J. y PARRADO DEL OLMO, J. M., *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, vol. XI, Valladolid, 1980, p. 287; CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1998, p. 98; GONZÁLEZ ALARCÓN, M^a T., "Capilla del contador Fernán López de Saldaña", *Reales Sitios*, 6, 2005, pp. 115-138; RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., "Ysambart y la renovación del gótico...", *op. cit.*, pp. 46 y ss. La bula de fundación de la capilla se da en Roma en diciembre de 1432 [ANDRÉS ORDAX, S., "El monasterio de Santa Clara de Tordesillas", en Zalama, M. Á. (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, p. 116].



Fig. 15. Interior de la Capilla del Contador Saldaña en Santa Clara de Tordesillas (Valladolid) (Foto: Patrimonio Nacional).

en excelente cantería y con una decoración de altísima calidad, sino por las novedades significativas que aporta: diafanidad espacial y regularidad, pero remarcada por una rica decoración en la que se han visto influencias del gótico internacional en los ángeles portadores de escudos y borgoño-

vención apenas duró un año puesto que moría en 1431.¹⁰⁹ Se desconoce, por tanto, la magnitud de su intervención como para valorar su papel determinante en el diseño de la capilla. Para la continuación de la obra se han barajado otros nombres de maestros franceses como Isambart y Pedro Jalopa, mientras que la escultura fue vinculada por Gómez Moreno con la figura de un flamenco, el otro maestro de la catedral de León, Jusquin, presumiblemente de origen ultrapirenaico pero educado en Castilla, aunque esta relación parece descartada.¹¹⁰

La capilla destaca en el panorama arquitectónico castellano no sólo por estar realizada

¹⁰⁹ En una lápida colocada al exterior de la capilla se podía leer: *Aquí yace maestre Guillén de Ridan maestro de la yglesia de León et aparejador de esta capilla, e finó a VII días de diciembre año de mil et CCC et XXX et un años*. La inscripción fue publicada por Ceán Bermúdez y ratificada por Quadrado y Gómez Moreno (LLAGUNO y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, vol. 1, p. 102).

¹¹⁰ GÓMEZ MORENO, M., "Josken de Utrecht, arquitecto y escultor", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, V, 1911-12, pp. 63-66. La presencia de Jusquin en Tordesillas ha sido defendida por unos y descartada por otros. Véase MERINO RUBIO, W., *Arquitectura hispanoflamenca en León*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1974, pp. 28 y ss.; CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica religiosa...*, *op. cit.*, p. 565; ANDRÉS ORDAX, S., "El monasterio de Santa Clara de Tordesillas...", *op. cit.*, p. 119 o ARA GIL J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p. 201.

nas en los apóstoles de las ménsulas.¹¹¹ Ocupa el espacio correspondiente a dos tramos de nave, a la que se abre gracias a sendos arcos apuntados angrelados y baquetonados decorados con hojas de cardo. La estructura interior de la capilla se dispone en esos dos tramos separados por un grueso arco formero apuntado apoyado en sendos pilares compuestos. Las dos bóvedas de crucería son de terceletes con cinco claves y despiece por arista, con festones calados y cinco claves, decoradas con escudos de los promotores [fig. 16]. El espacio se ilumina a través de dos ventanas en el muro sur, apuntadas, con parteluz y tracería flamígera. Al este, una estancia a modo de sacristía con forma cuadrangular y cubierta con simples cruceros, a la que se accede por una puerta de arco conopial. En los muros sur y oeste es donde se disponen los arcosolios pareados enmarcados por pináculos recambiados en su tercio central; los arcosolios tienen estructura ojival y están decorados con rica tracería con cardinas y pinjantes vegetales, chambrana con macoya en su ápice y ángeles portablasones. La relación con la Capilla del Sagrario de la catedral de Palencia es obvia, respecto a la articulación muraria, la decoración (idénticos pinjantes con cogollos vegetales) e idénticos elementos nuevos en ambas obras, como los pilares recambiados.

Al exterior, se remató en azotea con pretilles con tracería gótica en forma de cuadrifolio y pináculos pétreos en las esquinas. El contador era *criado y fechora* de Álvaro de Luna, miembro de su casa; la relación estrecha de ambos personajes se subraya en las crónicas de la época y se evidencia en esta capilla. Tanto el contador como el condestable fundan dos capellanías perpetuas en este monasterio y en 1433 es el propio condestable el que declara que su primera mujer doña Elvira de Portocarrero está enterrada en él, hoy identificada como uno de los bustos funerarios.¹¹² Esta relación nos llevaría a dar un salto geográfico en nuestro discurso y adentrarnos en la otra gran obra importante del momento, la capilla del Condestable en la catedral de Toledo.

La gran Capilla de Santiago en la catedral de Toledo [fig. 17] se había replanteado sobre el espacio anteriormente ocupado por tres pequeñas capillas en un lugar preferente de la girola en abril de 1430, siendo entonces el maestro mayor de la catedral Alvar Martínez, quien supuestamente dirige las obras hasta 1437,¹¹³ apareciendo Pedro Jalopa un año después como

¹¹¹ ARA GIL, C. J., "El siglo XV...", *op. cit.*, p. 115.

¹¹² GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, A., "Un enterramiento en la capilla de Saldaña, en el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 58, 1992, pp. 301-312.

¹¹³ AZCÁRATE RISTORI, J. M^a, "Alvar Martínez, maestro de la Catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte*, XXIII, 1950, pp. 1-12; GONZÁLEZ PALENCIA, C., "La Capilla de Don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V, 1929, pp. 109-122, y PÉREZ MONZÓN, O.,



Fig. 16. Bóveda de la capilla Saldaña. Foto: Javier Ibáñez.



*Fig. 17. Vista general de la Capilla del Condestable de Álvaro de Luna en la Catedral de Toledo.
Foto: Begoña Alonso.*

pedrero mayor de la capilla del Condestable,¹¹⁴ tras años en que no se tiene noticia de su trabajo. Parece que Martínez se inspira en la vecina Capilla de San Ildefonso, levantada a finales del XIV. El hecho cierto es que se desconoce el estado de la construcción a la llegada de Jalopa, al igual que se ignoran las razones de su contratación y lo levantado por el francés, aunque se ha apuntado la posibilidad de que su llegada tuviera que ver con las obras ya vistas de la capilla del criado del condestable en Tordesillas.¹¹⁵ La documentación no ayuda en este caso pues no se conservan los libros de cuentas de fábrica del período,¹¹⁶ pero parece claro que las responsabilidades del maestro francés fueron exclusivamente sobre la capilla, quedando el resto de las obras del templo catedralicio en manos de Alvar Martínez, más tarde reemplazado por Hanequin de Bruselas, otro maestro extranjero miembro de una amplia dinastía de canteros y escultores protagonistas de la arquitectura de la segunda mitad de la centuria en la sede primada.¹¹⁷ Así, desde 1430 a 1437 la capilla habría sido dirigida por Martínez; de 1438 a 1442 por Jalopa y, si después de doce años de obras quedaba algo por hacer, lo concluiría Hanequin,¹¹⁸ no siendo quizá este último el tracista fundamental y coincidiendo todo ello con el pontificado de Juan de Cerezuela (1434-1442), hermano uterino del condestable Luna.

El hecho cierto es que esta capilla de Santiago encierra las novedades de esta primera etapa del nuevo gótico, a la vez que preludia el efectismo que alcanzará el tardogótico de la segunda mitad del siglo. En sí la capilla es un repertorio de las novedades: arcos escarzanos y apuntados con an-

“La imagen del poder nobiliario en Castilla: el arte y las Órdenes Militares en el Tardogótico”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37, 2007, pp. 926 y ss.

¹¹⁴ Dato recogido en 1919 por Vicente Lampérez, ahora transcrito en YUSTE GALÁN, A. M^a, “La introducción del arte flamígero...”, *op. cit.*, apéndice documental n^o 4. Sin embargo, Jalopa en 1435 ya estaba en Toledo: figura entonces en un contrato de arrendamiento de una casa del cabildo en la Tripería Vieja en Toledo junto a su mujer Juana María de Valladolid. Se dice que es vecino de Toledo y actúa como su avalista el maestro catedralicio Alvar Martínez (*ibidem*, p. 295). Ahora nos interesa subrayar la posibilidad de que el apellido de su mujer aluda al toponímico, lo que reforzaría la posibilidad de estancia de Jalopa en el entorno vallisoletano de Tordesillas antes de llegar a Toledo.

¹¹⁵ YUSTE GALÁN, A. M^a, “La introducción del arte flamígero...”, *op. cit.*, p. 294.

¹¹⁶ Se suele utilizar el manuscrito *Apuntes de Obra y fábrica* con datos salteados correspondientes a 1418, 1424-29, 1431 y 1432, con un vacío hasta 1448 (GONZÁLEZ PALENCIA, C., “La Capilla de Don Álvaro de Luna...”, *op. cit.*).

¹¹⁷ AZCÁRATE RISTORI, J. M^a, “El maestro Hanequin de Bruselas”, *Archivo Español de Arte*, XXI, 1948, pp. 173-188; DOMÍNGUEZ CASAS, R., “El entorno familiar y social del escultor Egas Cueman de Bruselas”, *Archivo Español de Arte*, 1995, pp. 341-352; HEIM, D. y YUSTE GALÁN, A. M^a, “La torre de la catedral de Toledo y la dinastía de los Cueman. De Bruselas a Castilla”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1998, pp. 229-253, y KONRADSHHEIM, G., “Hanequin Coeman de Bruxelles. Introduceur de l’art flamand du XVe. siècle dans la région toledane”, *Melanges de la Casa Velázquez*, XII, 1976, pp. 127-140.

¹¹⁸ En el epílogo de la Crónica de Gonzalo Chacón, escrito después de 1460, se ensalza la belleza de la obra, por lo que se supone que estaba concluida en esa fecha (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., “Don Álvaro de Luna...”, *op. cit.*, p. 150).

grelados, decoración vegetal, *vesica piscis*, pilares recambiados, panelado de los muros, intersección de las molduras, etc., a lo que se añade ahora el elemento heráldico y una nueva concepción espacial que tendrá importantes repercusiones en la arquitectura posterior. El único elemento que lo diferencia de lo visto es la importancia concedida al empleo del gablete, también visto en Palencia pero a partir de estas fechas será un detalle que encontraremos en la arquitectura funeraria y en portadas como las de la catedral de Sevilla. Pero, por encima de todo, destaca su inmensa bóveda de crucería octogonal que descansa en unas trompas de arista similares a las bóvedas de esquina o *voltes raconeres* empleadas por Guillén Sagrera en la *Sala dei Baroni* de Castel Nuovo en Nápoles, algo posterior en sus fechas de construcción que el ejemplo toledano (1447-1454).¹¹⁹ La similitud entre ambos planteamientos reflejaría la posible autoría de Jalopa sobre el diseño de esa parte de la capilla, subrayada además por la relación existente entre Jalopa y el maestro Sagrera desde 1411.¹²⁰

Otro de los problemas que plantea la capilla toledana es el papel jugado por uno de los *nacionales*. Historiográficamente se han contrapuesto las novedades llegadas de manos de artistas foráneos con los maestros que permanecían apegados a las fórmulas del gótico tradicional. Dicha *base nacional* en palabras de Azcárate,¹²¹ constituida por nombres como Juan Fernández de Estalaya, Juan Fernández del Sagrario y Juan Gómez de Burgos en la catedral de Palencia, Pedro Fernández y Alfonso Ramos en la catedral de León;¹²² algo más tarde Juan de Cándamo en Oviedo o Alonso Gil en la de Murcia sirven en este marco como ejemplo de la inercia de las soluciones canteriles y del apego a fórmulas de taller que se repiten indefectiblemente en estos años, unidas a tímidas innovaciones de raíz decorativa. Sin embargo, parece que tal afirmación debe matizarse respecto a lo ocurrido en Toledo, donde es un maestro nacional —Alvar Martínez— el que interviene en las obras que marcan el inicio del cambio en la catedral: él es el que replantea sobre el terreno los cimientos de la gran capilla de los Luna, levanta la Capilla de San Pedro para Sancho de Rojas, construye el cuerpo cuadrado de la torre de campanas (introduciendo elementos decorativos que veremos posteriormente como característicos del tardogótico —pomas—) y decora la costanera del altar mayor. Su papel como tracista de la capilla del Condestable —era el único maestro presente en la apertura de cimien-

¹¹⁹ SERRA DESFILIS, A., “È cosa catalana: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo”, *Annali de Architettura*, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 12, 2000, pp. 7-16.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 8, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Seguendo il corso del sole...”, *op. cit.*, p. 28; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹²¹ AZCÁRATE RISTORI, J. M^a, “Alvar Martínez...”, *op. cit.*, p. 1.

¹²² MERINO, W., *La arquitectura hispano-flamenca...*, *op. cit.*, p. 344.

tos de 1430— se ha explicado en base a la tradición por seguir los planteamientos de la Capilla de San Ildefonso pero debía preveer en sus cimientos esa gran bóveda, mientras que los nuevos elementos decorativos que incorpora en los paramentos del presbiterio se han explicado por el influjo inglés a través de Catalina de Lancaster.¹²³ Parece que serían necesarias nuevas investigaciones que aclaren su papel en estas obras. Por ejemplo, aún desconocemos el alcance de su trabajo en la Capilla de San Pedro [fig. 18], abierta en el séptimo tramo de la nave del Evangelio. Ya se trabajaba en esta capilla en 1418 y debía estar terminada en 1426,¹²⁴ es decir antes que cualquiera de las obras que hemos venido señalando y pese a lo temprano de las fechas, presenta novedades dignas de ser resaltadas como su bóveda de terceletes o la tracería flamígera del ventanal cegado en el muro del Evangelio, fechado en el segundo tercio del siglo, pero parece que bajo su maestría.

Queda, por tanto, mucho por saber sobre la evolución de esa *base nacional* y sobre su permeabilidad a las novedades. Sirvan como elocuentes ejemplos de la actividad de estos *nacionales* el trabajo de maestros como Gómez Díaz en Palencia y obras como la Capilla Anaya en Salamanca o la de los Vega en el monasterio de la Santa Espina en Valladolid. Respecto



Fig. 18. Capilla de San Pedro en la Catedral de Toledo (Foto: Alberto Rodrigo Matute y Miguel Ángel Valdivieso, publicada en *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Burgos, Promecal, 2010, p. 2).

¹²³ FRANCO MATA, Á., "La catedral de Toledo: entre la tradición local y la modernidad foránea", en Freigang, Ch. (ed.), *Gotische Architektur in Spanien. La arquitectura gótica en España*, Ars Ibérica, Madrid, 1999, p. 98.

¹²⁴ SAN ROMÁN, F. DE B., "La capilla de San Pedro en la Catedral Primada. Datos artísticos", *Archivo Español del Arte y Arqueología*, IV, 1928, p. 227, y AZCÁRATE RISTORI, J. M^º, *La arquitectura gótica toledana...*, *op. cit.*, p. 11.



Fig. 19. Capilla Anaya en el claustro de la Catedral Vieja de Salamanca (Foto: Vicente Sierra Puparelli, publicada en: MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., PÉREZ HERNÁNDEZ, M. y LAHOZ, L., *El Arte Gótico en Salamanca*, Salamanca, *La Gaceta Regional de Salamanca*, 2005, p. 69).

marco, Gómez será el encargado de continuar las obras de la catedral, levantando las dos capillas que se abren en el lado del Evangelio antes del crucero, así como las naves adyacentes y el comienzo del cuerpo bajo de la torre, todas obras hoy muy modificadas como para intuir su estructura original pero en las que no sería difícil adivinar alguna huella de las novedades de la Capilla del Sagrario.¹²⁷ En otra obra del arquitecto vinculada a Sancho de Rojas, la Capilla de Fuensaldaña en San Benito de Valladolid —ya de 1453—, pese a su estado actual se intuye el uso de terceletes y una

al primero, tras trabajar en la catedral de Toledo, Pedro Jalopa comparte la maestría de la catedral de Palencia *en uno con gomes días cantero* en 1443.¹²⁵ Este maestro era Gómez Díaz de Burgos, un cantero hispano vinculado a la fábrica palentina desde los años treinta, por lo que puede que se hubiese coincidido con Isambart aunque otras fuentes refieren su formación en Burgos (por el toponímico) y le identifican con el maestro Juan Gómez de Isla, que más tarde trabajaría en Valladolid.¹²⁶ Sea como fuere, el maestro tenía reconocida fama en Palencia, pues cuando se contrata a Jalopa se dice que se le de el mismo salario *que a gomes días daban*; dos meses más tarde sólo consta Gómez Díaz, posiblemente por la muerte prematura de Jalopa. En este

¹²⁵ MARTÍNEZ, R., “Gómez Díaz de Burgos (1430-1466) Maestro Mayor de la obra de la Catedral de Palencia”, *Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses*, 58, 1988, pp. 417-426.

¹²⁶ AGAPITO Y REVILLA, J., “Arquitectos de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, IV, 1909-1910, p. 285 y MARTÍNEZ, R., “Gómez Díaz de Burgos...”, *op. cit.*, pp. 417-426.

¹²⁷ BANGO TORVISO, I., “Arquitectura gótica”, *op. cit.*, p. 620, y MARTÍNEZ, R., *La catedral de Palencia*, *op. cit.*, p. 92.

decoración en los arcosolios que se aproxima a los ejemplos de Palencia y Tordesillas.¹²⁸

Otras obras del período recogían de forma tímida las novedades que se iban produciendo. Tal es el caso de la Capilla de San Bartolomé o de Diego de Anaya en el claustro de la catedral vieja de Salamanca, realizada entre 1422 y 1437¹²⁹ [fig. 19]. La capilla se cubre con dos tramos de bóvedas de crucería ya con terceletes, el de cabecera ochavado con nervios que descansan en ménsulas, mientras que la articulación muraria y la decoración de los arcosolios sepulcrales apuntados continúa en la tradición. Por su parte, la Capilla de los Vega en el monasterio de la Santa Espina (Valladolid), comenzada hacia 1435 [fig. 20], incorporaba en su bóveda estrellada el recurso a la trompa nervada o tercerol y se cubría con un despiece concéntrico. Fue promovida por Fernán Gutiérrez de Vega que se convierte en señor de la villa de Grajal en recompensa a los servicios prestados a Fernando I de Aragón por su participación en la conquista de Antequera y el compromiso de Caspe.¹³⁰ Así, estas novedosas soluciones constructivas bien podrán ser debidas a su vinculación con la Corona de Aragón y la influencia de modelos como la Sala capitular de la catedral de Valencia, capilla funeraria del obispo Vidal de Blanes (1356-65) levantada por Andreu Juliá.¹³¹

Respecto a arquitectura civil, entre el comienzo del siglo y la subida al trono de Enrique IV se realizaron en torno al medio centenar de obras

¹²⁸ Sobre la relación del obispo con el monasterio vallisoletano, véase HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., “Castilla, el Concilio de Constanza...”, *op. cit.*, pp. 6-8. No quedan restos de las capillas fundadas por el obispo, entre las que destacaba la capilla de Nuestra Señora, para la que donó una Piedad descrita como obra de artista extranjero realizada hacia 1420-30, reforzando la idea de un “gusto” europeo por parte de don Sancho de Rojas. Sobre la capilla véase también CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica religiosa...*, *op. cit.*, pp. 113-116.

¹²⁹ CARRERO SANTAMARÍA, E., *La catedral vieja de Salamanca. Vida capitular y arquitectura en la Edad Media*, Murcia, 2004, pp. 62-67. Fundación de Diego de Anaya también fue el Colegio de San Bartolomé, fundado en la segunda década del siglo y desaparecido en el siglo XVIII, si bien conviene resaltar que supuso la introducción del modelo de colegio Albornoz (San Clemente de Bolonia) en nuestro país, de amplísima repercusión en la arquitectura colegial posterior. Al respecto PEREDA, F., *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, Madrid, 2000, pp. 27-31, y RUPÉREZ ALMAJANO, M^a N., *El colegio mayor de San Bartolomé o de Anaya*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003.

¹³⁰ Su mayorazgo es ratificado en 1433 por el contador Saldaña. Sobre el tercerol se señala como precedente la sala capitular de la catedral de Oviedo, la capilla de San Blas del claustro de la catedral de Toledo (obra del obispo Tenorio), la de Leonor López de Córdoba en San Pablo de Córdoba (1409-83) y la capilla de Santa Catalina en la catedral de Burgos. Al respecto véase GARCÍA FLORES, A. y RUIZ SOUZA, J.C., “La capilla de los Vega en el monasterio de San Pedro de la Espina (siglos XV-XVIII)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, 1999, pp. 77-91 y GARCÍA FLORES, A., *Arquitectura de la Orden del Cister en la provincia de Valladolid (1147-1515)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2010, pp. 110 y ss.

¹³¹ Agradecemos a Amadeo Serra sus informaciones sobre la capilla valenciana. También, MIGUEL JUAN, M., “Aviñón, foco artístico para la Valencia del siglo XIV. El papel del obispo Vidal de Blanes”, en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, 2009, pp. 321-332.



Fig. 20. Bóveda de la Capilla de los Vega en el monasterio de la Santa Espina en Valladolid.
Foto: Begoña Alonso.

importantes en alcázares y fortalezas, de las que únicamente dos fueron promovidas por la Corona; en el siguiente cuarto de siglo sin embargo, la construcción se reactiva de forma considerable siendo 143 las fortalezas construidas por la nobleza y 10 las regias; de 1474 a 1504 son 90 en total.¹³² Destaca en ellas la combinación de adarves salientes sobre modillones con cubos más elevados y muros en talud, así como el interés por lo musulmán en la decoración de interiores.¹³³ Pero sin duda el más importante de este período, aparte del alcázar segoviano, es el de Escalona (Toledo), reformado como vivienda palaciega por Álvaro de Luna, señor de Escalona. Las

¹³² BANGO TORVISO, I., "Arquitectura gótica", *op. cit.*, p. 666 siguiendo a COOPER, E., *Castillos señoriales...*, *op. cit.* Además de los que se citan en estas páginas, de la primera mitad del siglo son: el castillo de Arenas de San Pedro en Ávila construido por el condestable Rui López Dávalos (1357-1428); en Burgos: Mazuelo de Muñó y Peñaranda de Duero; en León: Villanueva de Valdejamuz, Ordas y Laguna de Negrillo; en Soria: San Pedro de Manrique y en Valladolid los castillos de Trigueros del Valle, Villavellid y parte del de Torrelobatón.

¹³³ Como la reforma realizada por Catalina de Lancaster en la *Sala del artesón* del alcázar de Segovia con yesería, azulejería y labores de madera para techumbres. Así también ocurrió en el alcázar de Zafra (Badajoz) construido por los Suárez de Figueroa entre 1437 y 1443.

obras parece que se desarrollaron en dos fases, una iniciada en 1424 y que alcanza hasta 1437 y otra a partir de 1438 después de un aparatoso incendio que destruye la que fue calificada como casa *mejor labrada e mejor casa que avia en toda España*.¹³⁴ El conjunto poseía una parte mudéjar —con ricas salas de aparato— y una parte gótica en su fachada y patio, destacando entre los restos conservados el cuerpo bajo de la torre, identificada como una antigua capilla, cubierta con bóveda estrellada de seis puntas realizada en yeso.

El período estudiado se cierra con la llegada masiva de arquitectos extranjeros a las grandes fábricas castellanas: la maestría de Carlín en la catedral de Sevilla (1435-† 1449), Jusquín activo en León desde 1440, desde 1449 dos maestros flamencos dirigían las obras del brazo septentrional del transepto de la catedral de Oviedo (Nicolás de Baar *el mozo* y Nicolás de Bruselas *el viejo*), hacia 1443 Hanequin Coeman de Bruselas llegaba a trabajar en la catedral de Toledo, y casi de forma simultánea lo hacía el arquitecto alemán Juan de Colonia (*ca.* 1420-† 1481) a la catedral de Burgos. Con ellos se inicia una nueva etapa en la que se irán asentando los nuevos repertorios y que durante la década de los años cincuenta dará lugar a obras como la Capilla de la Visitación de la catedral de Burgos, las torres de plementería calada de dicha Catedral, y un sinfín de intervenciones en hospitales, colegios, palacios e iglesias que atestiguan la consolidación de esas novedades que apenas se comenzaban a intuir una década atrás.

¹³⁴ AZCÁRATE, J. M^a, “Castillos toledanos del siglo XV”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 52, 1948, pp. 245-278; CASTILLO Y CÁCERES, F., “El Castillo-Palacio de Escalona, corte y escenario de poder de Álvaro de Luna”, en Barrio Barrio, J. A. y Cabezuelo Pliego, J. V. (coords.), *La fortaleza medieval: realidad y símbolo*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Medievales, 1998, pp. 267-279; COOPER, E., *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, vol. I.2, pp. 925-927, y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., “Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla y maestre de Santiago...”, *op. cit.*, pp. 141-148.

