

Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)

Marisa Melero-Moneo

ers at core.ac.uk

provi

RESUMEN

El retablo y frontal procedentes del convento de San Juan de Quejana en Álava, hoy conservados en el Art Institute de Chicago, formaron parte de la capilla funeraria del canciller Pedro López de Ayala, ubicada en el citado convento. Desde el punto de vista formal, estas pinturas han sido catalogadas como gótico lineal arcaizante, pero en ellas también se pueden apreciar elementos procedentes de la pintura italianizante e incluso de la pintura del gótico internacional. En el campo iconográfico se estudian los aspectos conflictivos de su temática y desde el punto de vista del patronazgo se investiga sobre el papel supuestamente desempeñado por el canciller Ayala en el encargo de estas pinturas. En este sentido, tanto los aspectos formales de las pinturas como los datos históricos que conocemos sobre la figura de Pedro López de Ayala, aconsejan relacionar su patronazgo con la mujer del canciller Ayala, Leonor de Guzmán. Ello no impide suponer que la función de tales pinturas, igual que los otros elementos de la capilla funeraria para la que se realizaron, fue la de exaltar el linaje de los Ayala e interceder por su descanso eterno.

Palabras clave:

arte medieval, pintura gótica, iconografía medieval, patronazgo.

ABSTRACT

Altarpiece and altar frontal of Saint John from Quejana convent in Álava (1396)

The altarpiece and altar frontal from the Saint-John convent of Quejana in Álava are now in the Art Institute of Chicago, but originally they were in the funerary Chapel that Pedro López de Ayala had in that convent. In a formal level, these paintings have been considered as archaic linear gothic, but we can also see in them features from the Italian and International styles. As refer to the iconographic point of view it has been studied the controversial aspects regarding its thematic and as refer to patronage, research has been done into the role supposedly played by the Ayala Chancellor in the commission of these paintings. In that way, the formal features of these paintings and the historical data that we know about the Chancellor advise us to relate their patronage with the Ayala's wife, Leonor de Guzmán. The previous means no problem to suppose that the role of these paintings was, as it is the case with the other elements in the Ayala funerary chapel, to exalt the Ayala family and to intercede for their eternal rest.

Key words:

medieval art, gothic painting, medieval iconography, patronage.

El retablo y frontal de Quejana proceden de lo que fue la capilla funeraria del canciller Pedro López de Ayala en el convento de las madres dominicas de San Juan de Quejana (Álava)*, fundado por el padre del canciller hacia 1378¹. Estas pinturas permanecieron en la citada capilla hasta 1913, momento en que fueron vendidas y trasladadas a Londres, a la galería Harris, y allí las adquirió Charles Deering, quien las regaló al Art Institute de Chicago, museo en el que todavía se conservan y al que llegaron en 1928².

La primera publicación de estas pinturas que debemos resaltar fue la dedicada por Elías Tormo a la denuncia de lo que él entendía como vergonzosa pérdida del patrimonio alavés³. Desde entonces han sido reiteradamente incluidas en publicaciones de carácter general sobre la pintura española o en los diversos catálogos del patrimonio monumental alavés y, menos frecuentemente, en algunas obras algo más específicas, relacionadas con la comitencia artística del canciller Pedro López de Ayala, pero también en estudios sobre la pintura gótica alavesa⁴. Además, he de referirme al único estudio monográfico sobre esta obra, el realizado por W. J. Feeney en la Northwestern University, en Evanston (Illinois), en el cual se consideraban exclusivamente los aspectos iconográficos⁵.

Las pinturas ocupaban el altar de la capilla funeraria en la que todavía hoy día se encuentran los sepulcros del canciller y su esposa. Esta capilla, que se ubica en la planta baja del torreón situado frente a la iglesia del convento, está datada por una inscripción en 1399, aunque algunos autores creen que en su construcción se aprovechó una edificación anterior⁶.

El retablo es una pieza de madera con una estructura rectangular y disposición apaisada que posee dos registros o pisos superpuestos y en cada

*Agradezco al departamento de «European Painting before 1750» del Art Institute de Chicago y especialmente a su conservadora Martha Wolff, así como a Susan Jones y otros colaboradores de dicho departamento, las facilidades y ayuda que me prestaron durante mi estancia en el citado museo para estudiar estas pinturas durante los meses de septiembre, octubre y noviembre de 1998. Mi gratitud también a Cynthia Berry y a sus compañeras del servicio de restauración del Art Institute, por su interés y por prestarme igualmente toda la ayuda que pudieron.

Del mismo modo, he de indicar que este estudio se ha podido realizar gracias a la ayuda económica que me concedió el Ministerio de Cultura del Gobierno español para mi estancia en el área de Chicago, donde trabajé unos meses como «Visiting Scholar» de la Northwestern University, a cuyo departamento de Historia del Arte debo igualmente agradecimiento, en especial al profesor Karl Werckmeister.

1. F. MARTÍNEZ VÁZQUEZ, «Reseña histórica y catálogo monumental del monasterio de Quejana, 1374-1974, VI centenario», en *Boletín de la Institución «Sancho el Sabio»*, XIX, vol. XIV, 1975, p. 7-179, especialmente p. 10, indicaba que el convento de San Juan Bautista de Quejana fue fundado en 1374, según una iniciativa de 1370 de Fernán Pérez de Ayala y su mujer Elvira de Ceballos, señores de Ayala. Aunque doña Elvira murió en 1372, según el autor, para ese momento estaba ya iniciada la fábrica y dispuestas las capellanías y rentas para las monjas. El Marqués de Lozoya (*Introducción a la biografía del canciller Ayala*, Bilbao, 1972, p. 170-174) y F. Martínez Vázquez, *ibidem*, p. 56, n. 1, nos indicaban que tres años después de la muerte de doña Elvira, su marido Fernán Pérez de Ayala vistió en Vitoria el hábito

dominico como lego, manteniéndolo hasta su muerte, ocurrida el 15 de octubre de 1385, momento en que fue enterrado en el convento de Quejana junto a su esposa. También E. Tormo, «Una nota bibliográfica... y algo más: acerca del inventario monumental de Álava y vergüenzas nacionales ante unos actos de impiedad histórica», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 24, 1916, p. 158-159, decía que de acuerdo a los documentos hallados en el Archivo de los Duques de Alba, Fernán Pérez de Ayala, padre del canciller, fundó el convento el 2 de diciembre de 1374, para servir de lugar de enterramiento tanto al fundador como a su linaje. Sin embargo, otros autores como M. J. PORTILLA, *Torres y casas fuertes en Álava*, Vitoria, 1978, 2 vol., p. 893, n. 57, defienden la opinión de J. M^o de Azcárate sobre la fecha de fundación del convento, que sería 1378 y no 1374. A este respecto, M. GARCÍA, *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Madrid, 1983, p. 4 y 42, mantiene como fecha de fundación del monasterio la de 1378 e indica que los motivos de dicha fundación fueron tanto piadosos como políticos, para glorificación del linaje que acababa de pasar un período de decadencia. Este autor cree que antes de la fundación del monasterio de San Juan por Fernán Pérez de Ayala, ya había en el mismo lugar un monasterio dirigido por un lego y donde se enterraban los personajes ilustres. Según mi opinión, la fundación del monasterio pudo estar determinada, además de por los motivos expuestos, por el hecho de que en dicho lugar estaban enterrados tanto algunos antepasados ilustres como doña Elvira de Ceballos, mujer de Fernán Pérez, muerta, como se ha indicado, en agosto de 1372.

Por otro lado, E. Tormo (*ibidem*) daba noticia de diversas donaciones en beneficio del convento, como la realizada en 1380 por parte del rey Juan I; la de En-

rique III en 1399, quien desde Segovia donó mil maravedís y en cuyo documento se conserva la firma del canciller; la de Fernán Pérez de Ayala, hijo del canciller Pedro Pérez de Ayala, en 1424; o la de Pedro López de Ayala, merino mayor de Guipúzcoa y nieto del canciller, que en 1463 donó al convento de Quejana la Villa de Andollu con todas sus propiedades. En el mismo sentido puede citarse una carta privilegio de Enrique III de Castilla, realizada el 3 de septiembre de 1396 en el monasterio de Santa María de la Granja, por la que autoriza a Pedro López de Ayala a dejar sus monasterios de Aroggorriaga y Abixulexaga en capellanías para el monasterio de San Juan de Quejana. Además, también se conserva la carta de donación de limosnas realizada por Pedro López de Ayala y su mujer Leonor de Guzmán en beneficio de las monjas de San Juan de Quejana, para que rogasen por ellos, fechada en Burgos el 11 de julio de 1404. Sobre estos dos últimos documentos, véase, J. LÓPEZ YEPES, «Documentos sobre el canciller Pedro López de Ayala (1332-1407)», en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, XVIII, 1974, p. 101-169, concretamente p. 141 y 150. Sobre el asunto de las donaciones del propio canciller Ayala y su esposa al convento de Quejana, F. Martínez Vázquez (*ibidem*, p. 62, n. 10) indicaba que doña Leonor de Guzmán, llevada por su piedad, influiría en su marido para inclinarlo a dichas donaciones, especialmente las dirigidas al convento de las dominicas de Quejana, puesto que, como descendiente de don Pedro Núñez de Guzmán, tío carnal de santo Domingo, también doña Leonor pertenecía a la familia del santo.

2. Número de inventario: 1928.817, obra realizada con temple sobre madera de castaño, teñido y yeso. Actualmente las

pinturas están expuestas en la planta baja del Museo, en un pequeño espacio dedicado al arte medieval hispano, donde además de las pinturas de Quejana hay una pieza de orfebrería y un Crucificado, ambos de distinta procedencia aunque también hispanos. Según indicaba J. Maxon (*The Art Institute of Chicago*, Nueva York, 1977, p. 25), el retablo fue cortado en tres partes para trasladarlo, por lo que, si se examina de cerca y detenidamente, pueden apreciarse dos líneas verticales que coinciden con las antiguas fracturas y donde lógicamente ha sido rehecha la pintura. Dichas líneas pasan por la Visitación y la Presentación en la zona inferior y por los temas situados en la misma línea en la parte superior.

J.A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*, Madrid, 1958, n.º cat. 2227 y 2228, fig. p. 12-13 y 172, daba algunos datos erróneos respecto a los propietarios de las pinturas antes de su llegada al museo, ya que indicaba que de la casa Harris de Londres las pinturas de Quejana pasaron a los Estados Unidos, donde fueron regalados al Art Institute de Chicago por los señores R.E. Danielson y Ch. McCormick. Sin embargo, en la documentación consultada en el propio museo en Chicago se indica como procedencia la colección de Charles Deering, lo cual también fue publicado por L. Monreal en su obra *La pintura en los Grandes Museos*, Barcelona, 1975 (7.ª ed., 1982), VII, p. 17, aunque este autor se equivocaba en la fecha y lugar de compra, ya que decía que Charles Deering compró estas pinturas en Quejana el año 1916. En la documentación del Art Institute, y en concreto en las notas inéditas realizadas por Susan Meade, se dice que las pinturas estuvieron en la galería Harris hasta 1923, momento en que pasaron a la colección Deering, y que en 1928 ingresaron en el museo.

3. Sobre la venta de las pinturas en 1913 y en contra de la opinión de E. Tormo, otros autores como F. Martínez Vázquez («Reseña histórica...», op. cit., 1975, p. 35) y M. J. Portilla («Quejana», en *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Vertientes Cantábricas del Noroeste Alavés. La*

ciudad de Orduña y sus aldeas, Vitoria, 1988, tomo VI, p. 765-814 y especialmente 787 y 792), indicaban que dicha venta se realizó con las debidas licencias del obispo y del nuncio, las cuales fueron firmadas el 20 de junio de 1908, y que la causa de la venta fue el deterioro, por el cual habían quedado inservibles para el culto, tal y como está escrito en el *Libro de los hechos principales del convento*, que todavía se conserva. Estos últimos autores también indicaban que en la restauración llevada a cabo en la capilla de la torre el año 1959, el restaurador del Museo del Prado don Cristóbal González de Quesada realizó una copia de las pinturas conservadas en Chicago.

4. Las obras a las que me acabo de referir, ordenadas cronológicamente, son: E. TORMO, «Una nota bibliográfica...», op. cit., 1916, p. 152-160; M. BETI, «El retablo de Quejana del Canciller Ayala», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1916, p. 246; R. BECERRO DE BENGOA, «Panteón del Canciller Don Pero López de Ayala en Quejana (Álava)», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1916, p. 161-169, este mismo texto de Becerro de Bengoa también fue publicado en «Descripciones de Álava (Libro inédito escrito en 1880)», en *Ateneo*, 1918, p. 4-9, quien, dado que no pudo ver bien el retablo, tapado por otro, realizó algunos errores como identificar la escena de las Bodas de Caná con la Última Cena o confundir a doña María, nuera de Leonor de Guzmán, con la suegra de ésta, identificándola como Eloísa de Ceballos; E. TORMO, «El retablo de Quejana», en *Vell i Nou*, III, n.º 47, 1917, p. 471-476; V. VON LOGA, *Die Malerei in Spanien von XIV. bis XVIII. Jahrhundert*, Berlín, 1923, p. 13; *A century of progress*, Chicago, Art Institute, 1933, p. 28, n. cat. 188; *A century of progress*, Chicago, Art Institute, 1934, p. 15, n. cat. 80; Ch. R. POST, *A history of spanish painting*, Cambridge, Mass. 1930, vol. II, p. 126-133; MARQUÉS DE LOZOYA (Juan de Contreras), «La pintura hispánica en los siglos XIII y XIV», en *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1934, vol. II, p. 268-270, fig. 286-289; GÓMEZ MORENO, M.ª E., *Mil joyas del arte español. Piezas selectas. Monumentos magistrales*, Barcelona,

1947, p. 200; J. GUDIOL RICART, *Pintura gótica*, Ars Hispaniae IX, Madrid, 1955, p. 42 y 185; J.A. GAYA NUÑO, *La pintura española...*, op. cit., 1958, p. 172, n.º cat. 2227 y 2228, fig. 12-13; *Painting in the Art Institute of Chicago*, Chicago, 1961, p. 422; J. CAMÓN AZNAR, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXII: *Pintura medieval española*, Madrid, 1966, p. 171-172, fig. 158; D. ANGULO INIGUEZ, «Escultura, pintura y artes industriales góticas», en *Historia del Arte*, Madrid, 1973, vol. I, p. 426, lám. 740; F. MARTÍNEZ VÁZQUEZ, «Reseña...», op. cit., 1975, p. 7-179; J. MAXON, *The Art Institute...*, op. cit., 1977, p. 24-25, ill. p. 25 y 286; J. MAXON, *The Art Institute of Chicago: 100 masterpieces*, Chicago, 1978, p. 38-39; M.J. PORTILLA, *Torres y casas...*, op. cit., 1978, vol. II, p. 855-896 para la capilla de la torre y p. 862-865; L. MONREAL, *La pintura...*, op. cit., 1979, VII, p. 17; W. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería románicas*, Ars Hispaniae VI, Madrid, 1980, 2.ª ed. actualizada, p. 239-240; J. YARZA, *La Edad Media*, Madrid, 1980, p. 295 y 332; S. SILVA VERASTEGUI, «Las empresas artísticas del Canciller Pedro López de Ayala», en *Actas del I Congreso de Estudios Históricos*, Vitoria-Gasteiz, 1981, p. 761-778; M.J. PORTILLA, *Quejana, Solar de los Ayala*, Vitoria, 1983, p. 3, 24, 30-40 y doc. p. 111, n.º 344; S. SILVA VERASTEGUI, *Iconografía gótica en Álava*, Vitoria, 1987, p. 123 y 126, figs. en p. 122 y 125; M.J. PORTILLA, «Quejana», en *Catálogo Monumental...*, op. cit., 1988, tomo VI, p. 765-814; M. STOKSTAD y S. ALCOLEA BLANCHI, *Preliminary Report of Spanish Paintings 1100-1900 in American Public Collections*, texto inédito promovido por United States-Spanish Joint Committee for Cultural and Educational Cooperation, octubre de 1989, p. 11; J. B. SOBRE, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-500*, University of Missouri Press, Columbia, 1989, p. 134; J. YARZA, *Baja Edad Media. Los siglos del Gótico*, Madrid, 1992, p. 42-44 y 176; L. LAHOZ, «La capilla funeraria del canciller Ayala. Sus relaciones con Italia», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1993, p. 71-112; R. SÁENZ PASCUAL, «Pasión y Resurrección en la pintura alavesa. Siglos XIV-

XV», en *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, 12, 1994, p. 69-119, y las referencias al retablo de Quejana, p. 95 y 110-111; R. SÁENZ PASCUAL, *La Pintura Gótica en Álava*, Vitoria, 1997, cap. 14, p. 87-136; y L. LAHOZ, «Promoción y mecenazgo nobiliar en el gótico de Álava», en *Sancho el Sabio, Revista de Cultura e Investigación del País Vasco*, 7, 1997, p. 293-311.

Después de estar el texto de este trabajo entregado a la imprenta, he podido leer el libro de L. LAHOZ, *Escultura funeraria gótica en Álava*, Vitoria, 1996, en el que la autora dedica unas páginas a las pinturas de Quejana, situadas en la misma capilla que los sepulcros del canciller y su esposa. Dado que mi trabajo ya está acabado y por obvias razones relativas a los plazos de publicación de la revista *Locus Amoenus*, es imposible introducir un comentario de este trabajo en las diversas notas. Además, las hipótesis que se plantean en este libro no varían respecto a las planteadas por la misma autora en otras publicaciones anteriores y posteriores, ya citadas en diversos apartados de este artículo, ni tampoco determinan ninguna variación en los datos conocidos de estas pinturas o en mis propias hipótesis. De cualquier modo, me parece necesario aportar este nuevo dato bibliográfico para quien esté interesado en el tema.

5. Wendy J. FEENEY, *The Ayala Altarpiece: an Iconographic Analysis*, Master of Arts Thesis (degree), Northwestern University, Evanston, 1983.

6. F. Martínez Vázquez («Reseña histórica...», op. cit., 1975, p. 16-17) publicaba el contenido de la inscripción localizada en una losa de piedra a los pies de la capilla. También lo publican otros autores, como M.J. Portilla (*Torres y casas...*, op. cit., 1978, vol. II, p. 863 y *Catálogo...*, op. cit., 1988, p. 785) o L. Laóz («La capilla funeraria...», op. cit., 1993, p. 72), quien habla de la posible utilización de una construcción anterior como base de esta capilla. Según dichos autores, el texto de la inscripción dice:

ESTA: CAPILLA: MANDARON: FAZER: DON: PERO: LOPEZ: SEÑOR: DE: AYALA: E DE: SALVA: TIERRA: ET: CHANCELLER: 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

En la misma capilla, además del sepulcro del canciller y su esposa, se conservan hoy día los sepulcros de los padres del canciller, que anteriormente estaban en la iglesia de las monjas del mismo convento y en el siglo XVIII fueron trasladados aquí. Sobre la noticia de dicho traslado, véase M.J. PORTILLA, *Catálogo...*, op. cit., 1988, p. 797. En cuanto a la posible función de esta capilla se han pronunciado S. Silva («Las empresas...», op. cit., 1981, p. 762-763) y L. Laóz («La capilla funeraria...», op. cit., 1993, p. 72-73). La primera autora indicaba que la causa de la construcción de la capilla fue la de albergar el relicario de la Virgen del Cabello, heredado por Fernán López de Ayala de su tío el cardenal Pedro Gómez de Barroso y por el que el canciller sentía gran veneración. En este sentido, la autora indicaba que la construcción de la capilla del torreón de Quejana se realizó por orden del canciller, quien, según esta hipótesis, la levantó de 1396 a 1399 como capilla-relicario y panteón, bajo la advocación de la Virgen del Cabello. Por su parte, L. Laóz decía, en contra de la opinión de S. Silva, que la capilla no debió ser concebida como capilla-relicario, sino que tuvo exclusivamente una función funeraria. En este sentido, L. Laóz indicaba que el relicario de la Virgen del Cabello, conservado en este lugar desde el siglo XIV, se guardaba normalmente en la iglesia del convento y que sólo se trasladaba a la capilla funeraria en determinadas festividades. Igualmente, dicha autora rechazaba la hipótesis de S. Silva en cuanto a la justificación de la construcción de esta capilla a partir de la obra del canciller titulada «Rimado de Palacio» donde se hablaba de la necesidad de construir capillas de uso privado, alegando que el convento ya tenía capilla propia, la usada por las monjas dominicas. Respecto al uso y culto de este relicario, M. Portilla (*Catálogo...*, op. cit., 1988, p. 784, 786 y 796), indica que, desde tiempo inmemorial, el relicario de la Virgen del Cabello pasa todas las noches en el oratorio del convento situado cerca del dormitorio de las monjas y que cada mañana es llevado en procesión al coro alto que las monjas usan en la iglesia.



Figura 1.
Art Institute of Chicago. *Retablo y frontal de Ayala*, témpera sobre madera, 1396, regalo de Charles Deering, 1928.817.
Foto cortesía del Art Institute of Chicago.

7. En realidad, la última parte de esta línea se refiere a la escena en la que Leonor de Guzmán y su nuera se presentan ante santo Tomás de Aquino, que las bendice: «:VENDIZELAS:SANTOMAS:DAQUINO:»

La causa de ello parece una falta de previsión del espacio necesario para la inscripción que identificaba al resto de las escenas de este registro, es decir, que la primera parte de la línea media de la inscripción ocup  más de lo previsto e invadió el espacio destinado a la leyenda de esta escena. Sin embargo, como puede verse, la alusión dirigida a estas mujeres no se eliminó, sino que se situó debajo de la escena, justo al final del texto que hace referencia a la donación de estas pinturas, el cual debió ser el último en realizarse, ya que en él se pudo incluir la inscripción correspondiente a la mujeres donantes.

8. La relación de estas pinturas con el estilo lineal francés fue indicada por E. TORMO, «Una nota bibliográfica...», op. cit., 1916, p. 154,

uno de ellos hay una serie de compartimientos, nueve en el registro inferior y siete en el superior. En ellos se representaron los distintos temas iconográficos que integran la obra, temas que forman un ciclo cristológico-mariano y están perfectamente identificados en la inscripción que se desarrolla a lo largo del borde superior de cada una de las escenas. Éstas poseen un rico marco arquitectónico integrado por arcos polilobulados inscritos en gabletes en la zona superior y finas columnas coloreadas a cada uno de los lados. El frontal también tiene estructura rectangular apaisada, aunque con un sólo registro o nivel compuesto por tres compartimientos que forman dos escenas, todo ello rodeado por un marco arquitectónico similar al descrito en el retablo. Ade-

más, tanto el retablo como el frontal están rodeados en su perímetro total por un marco de madera en el que alternan el escudo del canciller Pedro López de Ayala (dos lobos pasantes) y el de su mujer Leonor de Guzmán (dos calderas), utilizados ambos igual número de veces.

Todos los autores que han hablado de estas pinturas asumen que fueron encargadas por el canciller Pedro López de Ayala, y esta idea se basa en la alusión específica que el retablo hace tanto del canciller como de su mujer Leonor. Dicha alusión no sólo se realizó a través de la heráldica, sino también mediante la representación misma de los personajes y de la inscripción que recorre la parte inferior del retablo, en la que se indica:

:ESTA:CAPIELLA:ESTOS:FRONTALES:MANDARON:FACER:DON PERO:
LOPEZ:DE:AIALA:EDONA:LEONOR:DE:GUZMAN:SU:MUGER:AL:
SERUICIO:DE:DIOS:E DE:SANTA:MARIA:ENEL:ANO:DEL:
NACIMIENTO:DE:NUESTRO:SEÑOR: IHU:XPO:DE:MILL: E:TREZIENTOS:
E:NOUEINTA:E:SEIS:ANOS:VENDIZELAS: SANTOMAS:DAQUINO:+⁷

Estilo y relaciones

Aunque no insistiré en aspectos formales ya conocidos, creo que sí puede insistirse en la valoración estilística de estas pinturas. En ellas puede apreciarse todavía la herencia del estilo lineal inglés avanzado, no del francés como habían supuesto la mayoría de los autores. Sin embargo, sobre los restos del estilo lineal se aprecia una cierta influencia italiana patente en el tipo de arquitecturas y las alusiones desde el exterior a las bóvedas de dichos edificios, así como una cierta intencionalidad espacial de carácter claramente precario, lo cual parece estar más cerca de lo que fue la pintura sienesa que de la tradición gíotesca⁸. Además, también hay ciertos elementos que no se entenderían sin ser un pequeño reflejo procedente del gótico internacional, como algunos personajes con cinturas estrechas y anchos hombros o ciertas indumentarias, como las de los soldados de la Resurrección, la que lleva San José en la Huida a Egipto o la del sirviente y parte de los magos de la Epifanía del frontal⁹. Por otro lado, en la citada Epifanía del frontal, la presencia del sirviente atendiendo a los caballos de los magos y la colocación de dichos caballos dentro de un edificio, uno encima del otro y de un tamaño claramente menor al que les correspondía según su situación respecto al resto de la escena, nos habla de un cierto interés por el detalle, la anécdota y el espacio, aunque éste último evidentemente mal resuelto. Pero, de cualquier modo, dicho interés fue propio de una fecha tardía y habitual en el gótico internacional. Todo ello, junto a una calidad no excesiva, determina que esta obra haya sido presentada, por la mayoría de los autores que la han incluido en sus escritos, como obra arcaizante para la fecha en que, según la inscripción, fue pintada y, en cierto modo, una obra poco representativa de la personalidad culta y avanzada de quien aparece como comitente, el canciller Pedro López de Ayala.

En cuanto a la relación del retablo y frontal de Quejana con otras obras, es evidente en el caso de la tabla de Santa Catalina del mismo Art Institute de Chicago¹⁰. Se trata de una pequeña pintura sobre madera que debió formar parte de una obra de mayor tamaño, tanto por el aspecto material de su parte posterior como también desde el punto de vista iconográfico, ya que nos presenta un momento aislado conectado con el martirio de la santa, que no es suficiente para explicar la historia en su conjunto y tampoco tiene el carácter representativo de una imagen con atributo. Así que, probablemente, esta escena debía estar flanqueada por otras relativas a la misma santa. Desde el punto de vista estilístico, hay que tener en cuenta que durante años esta pequeña pintura ha pasado por obra francesa, inglesa, escandinava o anglo-normanda, e incluso



Figura 2.

Art Institute of Chicago. *Martirio de Santa Catalina*, témpera sobre madera, hacia 1400, A.A. Munger Collection, 1932.989. Foto cortesía del Art Institute of Chicago.

quien suponía que el pintor debía ser español, aunque apuntaba que no se debía olvidar que en 1395 y 1396 el canciller estuvo en Francia; Post, *A history...*, op. cit., 1930, II, p. 131, creía que las pinturas no revelan influencia italiana, sino franco-gótica, tendencia que según el autor pudo adquirir el canciller durante su estancia en París como embajador durante el período en que fueron realizadas las pinturas, en 1395 y 1396; el Marqués de Lozoya («La pintura...», op. cit., 1934, II, p. 268-269) indicaba que el artífice de este conjunto era español y miniaturista más que pintor, que conocía la pintura francesa y la italiana, aunque sólo siguió el modelo italiano para algunos detalles como los ojos rasgados a la toscana, pero que la técnica era francesa; para J. CAMIÓN AZNAR, *Historia General...*, op. cit., 1966, XXII, p. 171-172, las pinturas denotaban un fuerte influjo francés, sin perspectiva ni modelado de los cuerpos, al modo del estilo parisino del siglo XIV, pudiendo su autor ser francés, lo cual no sería raro teniendo en cuenta que en 1395 y 1396, momento de realización de las pinturas, el canciller estuvo en Francia; según M. Portilla (*Quejana...*, op. cit., 1983, p. 35 y *Catálogo...*, 1988, p. 789), estas pinturas tienen un

fuerte acento francés, pero también se nota un ligero italianismo de raigambre bizantina en ciertos personajes, pudiéndose distinguir además interés por la anécdota y elegancia manierista, aspectos que la autora entendía como un precedente del estilo internacional; y para R. SÁENZ, *La pintura...*, op. cit., 1997, p. 135, estas pinturas siguen la corriente lineal a fines del XIV, pero con rasgos italianizantes en los ojos, aunque, según su opinión, los ojos rasgados también se parecen a los de la miniatura inglesa, como los de la Biblia Holkham o el Psalterio Fitzwarin.

9. Aunque en menor medida puede verse algo similar en la tabla de Santa Catalina del Art Institute of Chicago, donde el soldado que aparece en el centro de la composición presenta una indumentaria y tipo anatómico similares a los que poseen los soldados del retablo de Quejana. En cuanto a otros aspectos de la indumentaria, S. Silva («La empresas...», op. cit., 1981, p. 765) afirmaba que las figuras de los donantes representadas en este retablo llevan ropa propia de la moda castellana de fines del siglo XIV, con mangas anchas en forma de embudo. La misma idea puede leerse en la publicación de M. Portilla (*Quejana...*, op. cit., 1983, p. 38), ya que

la autora indica que en los viajes que el canciller realizó en 1395 y 1397 a las cortes francesas de París y Aviñón pudo encontrar caballeros vestidos con indumentaria similar a la que llevan los magos de la Epifanía en las pinturas de Quejana. Por su parte, R. Sáenz Pascual (*La pintura...*, op. cit., 1997, p. 112 y 115) habla de la indumentaria de San José y de la de los donantes, indicando que era propia de la época en que se pintó la obra.

10. La tabla de Santa Catalina se conserva en el Art Institute of Chicago, posee el n.º inv. 32.989 y entró en este museo después de haber sido comprada por Arnold Seligmann, Rey And Company en 1932 a través de algún intermediario de París, ya que en el dorso de esta obra hay un sello correspondiente a la aduana central de París: «Douane Centrale Importation Paris». Presenta una escena relacionada con el martirio de la santa titular y no está expuesta, sino que se halla en los almacenes del Art Institute, aunque, gracias a la amabilidad de Martha Wolff (conservadora del departamento de «European Painting before 1750») y de las restauradoras encargadas del cuidado de esta pintura, pude analizarla sin problemas durante mi estancia de trabajo en el citado museo.

11. Sobre esta tabla, que ha sido datada de forma amplia en la segunda mitad del siglo XIV, véanse *A Century of Progress Exhibitions*, The Art Institute of Chicago, 1933, cat. n. 17; *A Century of Progress. Exhibitions of Paintings and Sculpture*, The Art Institute of Chicago, June I to November I, 1934, cat. n. 13, p. 3; «XIVth Century Primitive Presents Puzzle», en *The Art Digest*, VIII, 16, 1934, p. 29, pudiendo verse un texto similar en *The Bulletin of Art Institut.*, vol. 28/2, 1934, p. 20 y fig. en p. 13; A. LINDBLOM, *La peinture Gothique en Suède et en Norvège*, Estocolmo, 1916, p. 36, donde se compara con la pintura de Noruega; *Paintings in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Picture Collection*, Art Institut of Chicago, 1961, p. 174; MAXON, J., *The Art Institute of Chicago*, Nueva York, 1970, p. 25.

12. Sobre ello pueden verse las distintas memorias de restauración de estas pinturas conservadas en la documentación del museo. Así, las realizadas en el propio museo por distintos restauradores y en distintos momentos, especialmente del 7 de diciembre de 1961 al 21 de septiembre de 1962; la escrita en 1962 por Richard D. Buck (Intermuseum Laboratory); o la de L.J. Majewski (Conservation Center del Institute of Fine Arts de la New York University), correspondiente a 1963. Todas estas memorias sobre las intervenciones y el estado de las pinturas de Quejana pueden consultarse en el Art Institute de Chicago, donde me fueron amablemente proporcionadas por el servicio de restauración de pintura.

Desde el punto de vista historiográfico, W. COOK y J. GUDIOL, *Pintura e imaginaria...*, op. cit., 1980, p. 240, indicaban que los fondos claros de las pinturas de Quejana eran ajenos al uso del oro u otro tipo de metal cubierto por corladura, tan tradicional en la pintura gótica. Por su parte, R. Sáenz (*La pintura...*, op. cit., 1997, p. 132) hace referencia al tono claro del fondo de estas pinturas, en contraposición a otras obras como el retablo de Añastro.

13. Según la documentación conservada en el Art Institute, Margarita M. Salinger, del Metropolitan Museum de Nueva York, indicaba que esta tabla podía haber sido pintada por el mismo taller que pintó el retablo del canceller Ayala, estando también cercana al retablo de San Andrés de Añastro del Cloisters Museum of New York. El profesor M.A. Michael, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Saint-Andrews, en Fitz (Scotland) fue al Art Institute para estudiar esta pintura como obra inglesa y al hacerlo también indicó, según sus notas manuscritas conservadas en la documentación del museo, que su calidad y la falta de tridimensionalidad en las arquitecturas le evidenciaron que no era obra inglesa, sino probablemente española, de alguna de las escuelas del norte de la Península.

ha sido relacionada con el Maestro de Nuremberg que había trabajado en el altar de Claren, hasta que John Maxon la relacionó con la escuela del norte de la península Ibérica, idea que comparto totalmente¹¹.

Si comparamos las pinturas de Quejana y la citada tabla de Santa Catalina, veremos similitudes tanto en los elementos geométricos y vegetales usados como en la decoración arquitectónica que enmarca las escenas o en las figuras de ángeles que aparecen volando en las composiciones, figuras que tienen similitudes en su conjunto y en algunos elementos de los rostros, en el dibujo y disposición de las alas, en el ropaje, en la composición de la nube de la que salen, etc. También puede hablarse de identidad de ciertos recursos de paisaje, como las ondulaciones que hacen referencia al terreno y la alusión a la hierba de dicho terreno, de carácter claramente lineal y esquemática. La similitud se mantiene si comparamos los soldados de la escena de la Resurrección del retablo de Quejana y el soldado que aparece en la tabla de Santa Catalina. En este caso, no sólo hay una evidente coincidencia en la indumentaria y el modo de realizar ésta, sino también en la forma en que se ajusta al cuerpo y define un personaje con ancho pecho que tiene caderas y cintura estrechas. El ropaje, en ambos casos, está surcado por botones claros de arriba hacia abajo y tiene un dibujo dispuesto horizontalmente en la zona baja de la prenda superior de la indumentaria. En cuanto a los personajes, si comparamos los doctores que discuten con el Niño en el Templo de Jerusalén del retablo de Quejana y el personaje ataviado como rey en la tabla de Santa Catalina, podremos ver cierta similitud en diversos aspectos, tales como el tipo de barbas y cabellos; los ojos y otros rasgos de los rostros, como el color aplicado a las mejillas; las manos; el modelado del color en la indumentaria; la decoración de los mantos; etc. Respecto a la relación de los personajes femeninos del retablo de Quejana con la figura de santa Catalina de la tabla dedicada a esta santa, dicha relación existe, pero es más evidente en las escenas del registro superior del retablo de Quejana que en el resto, ya que las figuras femeninas del registro inferior y del frontal presentan un claro descenso de calidad respecto a las del registro superior. Además, es también evidente la similitud cromática entre los diversos personajes que llevan telas en tonos rojos y rosados en el retablo de Quejana y en la tabla de Santa Catalina. Aparentemente, la diferencia más notoria de las pinturas de Quejana respecto a la tabla de Santa Catalina es el tratamiento del fondo de las escenas, de carácter totalmente neutro con tono crema en el caso del retablo de Quejana y neutro, pero con dibujos geométricos gofrados en oro, en el caso de la tabla de Santa Catalina. Sin embargo, los servicios de restauración del museo me confirmaron que en el caso del

retablo y frontal de Quejana, el fondo no es el original, sino que está repintado en una fecha indeterminada y anterior a la llegada de la obra al Art Institute¹².

La clasificación de la pequeña tabla de Santa Catalina como obra inglesa, junto a las evidentes similitudes existentes entre ella y las pinturas de Quejana, reafirman la hipótesis de que las referencias lineales del retablo de Quejana proceden del gótico lineal inglés, aunque dicha conexión es más evidente en la tabla de Santa Catalina que en las pinturas de Quejana, quizá porque en éstas últimas a lo inglés se añadieron otras influencias diferentes conectadas con la pintura italiana y con la pintura del estilo internacional o, quizá, simplemente porque la tabla de Santa Catalina es una mínima parte de un conjunto mayor en el que podríamos realizar, de conservarse, otras apreciaciones formales¹³.

Otra obra que ha sido conectada con las pinturas de Quejana y con la tabla de Santa Catalina es el conocido como retablo de San Andrés de Añastro, actualmente desmembrado y conservado en tres lugares diferentes¹⁴. Entre las similitudes del retablo de Añastro respecto a las pinturas de Quejana se pueden citar: el tipo de nimbos con una decoración de orfebrería que es claramente similar; los elementos arquitectónicos y vegetales que enmarcan las escenas; la forma de realizar los elementos del paisaje tales como las ondulaciones del terreno, la hierba o los árboles que aparecen en las escenas del Génesis del retablo de Añastro y en las diversas escenas del retablo de Quejana; el dibujo geométrico de carácter decorativo del fondo de la escena de San Andrés y los donantes del retablo de Añastro y del mantel de la mesa en la escena de las Bodas de Caná del retablo de Quejana; los incensarios y su posición, así como la posición de los ángeles que los llevan en ambos retablos; el tipo de letra de las inscripciones, especialmente la peculiar forma de realizar la letra «Z» en ambas obras; etc. Sin embargo, y a pesar de estas similitudes, en el retablo de Añastro hay un mayor esquematismo de los personajes, tanto en los elementos integrantes del rostro como en las cabelleras, indumentarias, etc.; una valoración más escasa del color como elemento modelador en beneficio de un carácter lineal más fuerte; diferencias en el tipo de arcos que enmarcan las escenas; en la forma de realizarse las alas de los ángeles; en el uso del nimbo crucífero para las figuras de Dios en las escenas del Génesis del retablo de Añastro, mientras que en las figuras de Cristo del retablo de Quejana no se usa nimbo crucífero; y también se aprecian claras diferencias en la forma de componer los ojos, las cejas y otros rasgos anatómicos. Además, puede apreciarse en el retablo de Añastro una mayor precariedad espacial y sencillez compositiva, todo lo cual me hace pensar que los pintores del retablo de Añastro fue-

ron diferentes a los de Quejana y a los de la tabla de Santa Catalina, pero que se formaron con los mismos modelos y quizá pertenecieron al mismo taller. Desde luego, los resultados fueron de menor calidad y menos avanzados en el retablo de Añastro, donde no se aprecia la influencia del gótico internacional, que es evidente en algunos personajes del retablo de Quejana¹⁵.

Además, siguiendo la hipótesis de Post, diversos autores han relacionado las pinturas de Quejana con el retablo de San Millán de Suso y el retablo de San Pedro de Zuazo de Cuartango, aunque dicha relación no parece muy acertada¹⁶. Mas recientemente, J. Sobré ha relacionado las pinturas de Quejana con el retablo de San Nicasio y San Sebastián, fechado en 1402, procedente de Navarra y conservado en el Museo Arqueológico de Madrid, pero tampoco parece que en este caso pueda apreciarse ninguna relación estrecha¹⁷. Del mismo modo, en el grupo de tablas procedentes de la colección Deering, que en los últimos años pasaron del castillo de Tamarit (Tarragona) al Museo de Navarra en Pamplona y que se fechan en el catálogo del museo hacia 1400, tenemos un grupo de obras realizadas por un taller contemporáneo al de Quejana pero con fórmulas claramente diferentes¹⁸.

Desde el punto de vista del grupo de artesanos que realizó estas pinturas, el retablo de Quejana fue realizado por un taller pictórico en el que pueden diferenciarse al menos dos o tres pintores distintos que siguen el mismo modelo y pretenden hacer lo mismo. Uno de los pintores del taller de Quejana, sin duda el de más calidad, debió realizar la escena del Niño discutiendo con los doctores en el Templo (quizá con colaboración en la figura de Cristo) y probablemente realizó también el resto de las escenas del registro superior, aunque igualmente con colaboración. Dicha colaboración es evidente en casos como la figura de Cristo resucitado, cuya pierna tiene una proporción claramente diferente al cuerpo y de algún modo deforma dicho cuerpo, dándole un aspecto poco proporcionado. En cualquier caso, las escenas superiores, con la excepción de ciertos detalles como los que acabo de comentar, son las que presentan más calidad de todo el retablo, tanto en cuanto a la realización de las figuras, que en algunos casos son cortas de talla, como en cuanto al modelado del color o el diseño de los elementos del paisaje, concretamente del suelo de las composiciones¹⁹. En cambio, las escenas del registro inferior tienen una calidad claramente menor, a pesar de que siguen paso a paso el modelo de las escenas superiores, pero es evidente que los resultados no son los mismos. Las figuras son más alargadas, pero bastante desproporcionadas (por ejemplo la figura de la Virgen de la Natividad), con rostros más redondos y de ma-

yor tamaño, igual que la cabeza, que en algunos casos poseen una ostentosa desproporción respecto al cuerpo; el colorido parece en ocasiones más empastado y peor modelado; los ropajes son más rígidos; y también es más rígido el paisaje, con algunos elementos nuevos o usados de forma un tanto excesiva, como puede ser la hoja de acebo dispuesta sobre las ondulaciones y sobre la hierba del terreno.

En cuanto al frontal, parece evidente que está en relación con el registro inferior del retablo, pero aún con menor calidad²⁰. Hay también descenso de calidad en los materiales del frontal, ya que mientras para los dorados del retablo se utilizaron láminas doradas, para los del registro se utilizaron láminas plateadas²¹.

Por otra parte, en la realización del suelo de los dos registros del retablo donde se dispusieron los donantes adultos en parejas hay una clara diferencia respecto a todo el resto del retablo. Así, en lugar de la disposición ondulada con elementos vegetales, que existe en las otras escenas e incluso en una parte de esta misma escena, se dibujó una especie de mosaico o alfombra con un motivo animal, que para algunos autores tiene carácter heráldico por la similitud que encuentran entre los animales de dicha superficie y los animales del escudo del canciller. En realidad, un atento análisis realizado directamente sobre el retablo, y no sobre fotografías, nos indica que el repetido animal de la alfombra o mosaico citados y los lobos de los escudos del marco son bien diferentes, y que más que sentido heráldico, dicho animal parece tener sentido decorativo, siendo quizá una muestra del uso generalizado de

14. Los fragmentos de este retablo se conservan en The Cloisters Museum of New York, el Museo Zuloaga de Zumaya y la Diputación Provincial de Burgos. Fue Post, *A history...*, op. cit., 1930, II, p. 133, quien primero relacionó el retablo de Quejana con el retablo de Añastro, concretamente con la parte conservada en Nueva York (Cloisters Museum). Después de ello han seguido esta opinión el MARQUÉS DE LOZOYA, «La pintura...», op. cit., 1934, vol. II, p. 70, y más recientemente R. SAENZ, *La pintura...*, op. cit., 1997, p. 134-135. Esta última autora admite la similitud, especialmente respecto a ciertos elementos que constituyen el marco arquitectónico de todas las escenas, pero indica desconocer qué tipo de relación existió entre el retablo de Añastro y las pinturas de Quejana.

Sobre el retablo de Añastro, véase R. SAENZ PASCUAL, «Retablo de San Andrés de Añastro», *ibidem*, 1997, p. 137-179, y «Un ejemplo de gótico lineal tardío: el retablo de San Andrés de Añastro», en *Revisión del Arte*

Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales, 15, 1996, p. 471-481, Donostia. Al ser las publicaciones más recientes sobre el tema, recogen la bibliografía anterior sobre dicho retablo, que está dispersa en obras generales sobre pintura gótica española.

15. Agradezco a Julien Chapuis, conservador asistente del Cloisters Museum de Nueva York, la ayuda y facilidades que me brindó para el estudio de la parte del retablo de Añastro conservado en los almacenes de dicho museo.

16. También rechaza esta relación R. SAENZ, *La pintura...*, op. cit., 1997, p. 134.

17. J. SOBÉRÉ, *Behind...*, op. cit., 1997, p. 159-160. Esta idea de J. Sobré, también ha sido rechazada por R. SAENZ, *La pintura...*, op. cit., 1997, p. 134.

18. M. C. LACARRA DUCAY, «Arte medieval en el Museo de Navarra», en *Museo de Navarra*, Pamplona, 1993, p. 100-101. En dicho

catálogo se atribuye a estas pinturas tanto un arcaísmo estilístico como una cierta proximidad al gótico internacional.

19. La corta talla de algunos personajes del registro superior, que a pesar de todo poseen una proporción correcta, puede depender de causas compositivas, concretamente de la compartimentación del espacio en dos niveles de altura.

20. Todos los autores que han hablado de estas pinturas han admitido de forma implícita o explícita la realización del frontal por el mismo taller que el retablo, lo cual, por otro lado, es bastante evidente. Entre los que lo indican de forma explícita puede citarse a M.J. PORTILLA, *Torres y casas...*, op. cit., 1978, p. 863.

21. La diferencia puede apreciarse claramente al natural, al contemplar el estado actual de ambas piezas, pero este hecho también fue señalado por J. MAXON, *The Art Institute...*, op. cit., 1977, p. 25.

motivos decorativos animalísticos de tradición oriental y carácter fantástico, tanto en telas como en mosaicos²².

Probablemente la tabla de Santa Catalina y el retablo de Quejana fueron realizados por el mismo taller pictórico y hemos de suponer para ellos una fecha similar. Es decir, coincido con J. Maxon en pensar que las dos obras fueron realizadas por el mismo taller, aunque no por los mismos pintores²³. En cuanto al retablo de Añastro, aunque la pintura es más rígida y la calidad es menor, ya se ha indicado que los modelos debieron ser los mismos, pudiendo proceder dicha obra del mismo taller pero de diferentes pintores o de un taller diferente pero con la misma formación.

Desde el punto de vista de la filiación de estas pinturas, diversos autores las han incluido en la órbita de la pintura del reino de Navarra, lo cual, en cierto modo, se debe al mantenimiento de un modelo pictórico procedente del gótico lineal inglés, que también había tenido gran repercusión en la pintura de Navarra del siglo XIV²⁴. Sin embargo, junto al eco de la pintura de Navarra, no podemos obviar otros ecos o influencias también derivadas del estilo lineal inglés avanzado, pero que conectan estas pinturas alavesas con un grupo de pinturas catalanas sobre tabla algo anteriores. Entre ellas podríamos citar el caso de la tabla de San Cristóbal atribuida al Maestro de Soriguera (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya), que presenta algunas coincidencias con las pinturas que estamos estudiando, pero no porque haya sido realizada por el mismo taller, sino porque quizá el taller de Quejana pudo ser, de algún modo, heredero ya algo lejano de este taller catalán u otro similar²⁵. Esta relación con la pintura catalana se explica también por el uso de ciertos términos catalanes en las inscripciones, como es evidente en el caso de *Sant* en lugar de *San*, término que debe proceder del catalán tal y como lo demuestra su uso en dicha lengua, tanto en la época medieval como en la actualidad. Lo mismo podría pensarse de otros términos que coinciden con palabras similares o cercanas a su equivalente catalán. Esta conexión con la pintura catalana quizá se explique porque es probable que en Aragón y los condados catalanes ocurriese lo mismo que había ocurrido tiempo atrás en Aviñón, donde los pintores de formación lineal y tradición franco-inglesa tuvieron que emigrar al norte de la Península al ser sustituidos por los italianos que llegaron a la corte papal e impusieron una nueva moda pictórica. Es decir, pudo ocurrir algo similar a lo largo de la segunda mitad del siglo XIV en la Corona de Aragón, donde los talleres pictóricos de tradición lineal que trabajaban en diversos lugares del reino pudieron verse en la necesidad de emigrar, debido a la invasión de las nuevas fórmulas artísticas que se instalaron en parte de Aragón y de los condados catalanes, fórmulas en-

tre las que estaban tanto la pintura italianizante, como, ya en el cambio de siglo, la internacional. En este sentido, la emigración de los pintores de tradición lineal, desbancados del noreste peninsular por las nuevas fórmulas pictóricas, pudo dirigirse hacia zonas en las que aún predominaba la tradición lineal de ascendencia inglesa, como ocurría en Navarra y sus zonas de influencia. Ello puede justificar la familiaridad del taller pictórico responsable de las pinturas de Quejana, tanto con la pintura tardo-lineal de Navarra como con ciertas obras catalanas algo anteriores, aunque en este último caso ello no implique una relación directa con obras concretas, sino sólo un ambiente estético similar, motivado quizá por la herencia en el entorno navarro tardío de motivos pictóricos similares a los catalanes, aunque naturalmente evolucionados.

Problemas iconográficos

Como se ha visto más arriba, mientras que la línea inferior de la inscripción se refiere esencialmente al asunto de la comitencia de estas pinturas, las otras dos líneas de ella identifican los temas iconográficos de acuerdo con un orden narrativo que va de izquierda a derecha del espectador y de abajo hacia arriba. En la línea de inscripción situada en el centro del retablo se indica:

22. Desde luego, si tuviésemos que ver en este motivo animalístico un carácter heráldico, cosa que no parece probable, dicho carácter no estaría relacionado con el escudo del canceller. Pero también sería difícil relacionarlo con la heráldica de alguno de los propietarios posteriores de estas pinturas, ya que, según los servicios de restauración del Art Institute, en dicha zona ha habido restauración, pero no hay indicios de que se haya producido ningún repinte, es decir, no parece probable que dichos motivos hayan sido incorporados con posterioridad a la realización de las pinturas.

Quizá la confusión con los lobos del escudo de Ayala fue provocada por E. Tormo («Una nota...», op. cit., 1916, n. 2, p. 156), ya que este autor identificaba los animales decorativos de esta zona con los lobos pasantes del escudo de los Ayala. Posteriormente, otros autores han mantenido la identificación dada por dicho autor, así, S. SILVA, «Las empresas...», op. cit., 1981, p. 765. Por su parte, R. Sáenz (*La pintura...*, op. cit. 1997, p. 93, 115 y 133) identifica estos animales con dragones e indica que es extraño que este elemento no figure debajo de los santos que acompañan a los donantes del re-

gistro inferior, creyendo que ello depende de un descuido o accidente sin importancia.

23. J. Maxon (*The Art Institute...*, op. cit., 1977, p. 25) indicaba que las pinturas de Quejana fueron realizadas por el mismo taller que la tabla de Santa Catalina conservada en el Art Institute y, como se dice más arriba, esta hipótesis fue admitida también por Margaretta Salinger. Por otro lado, R. Sáenz (*La pintura...*, op. cit., 1997, p. 134) parece ver más relación entre el retablo de Añastro y la tabla de Santa Catalina que entre ésta y las pinturas de Quejana.

24. El primero en conectar las pinturas de Quejana con la pintura de Navarra, concretamente con la de Juan Oliver y del crucifijo de la catedral de Pamplona, fue V. VON LOGA, *Die malerei...*, op. cit., 1923, p. 13. Además, la pintura de Navarra fue relacionada de forma genérica con la pintura alavesa y riojana de fines del XIV, y en particular con las pinturas de Quejana, por Post (*A history...*, op. cit., 1930, II, p. 126), y esta hipótesis ha sido seguida por otros autores como J. Gudíol (*Pintura Gótica*, op. cit., 1955, p. 42), que incluye el estudio del frontal y retablo de Quejana dentro del capítulo de la

pintura de fines del XIV en Navarra. De la misma idea participaban J. CAMÓN AZNAR, *Historia General...*, op. cit., 1966, XXII, p. 171-172; M. C. LACARRA DUCAY, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, p. 216, quien citaba el retablo de Pedro López de Ayala y de Leonor de Guzmán como muestra de la larga perduración en Navarra del francogoticismo, aunque rechazaba la relación estilística establecida por I. Elizalde entre las pinturas de San Pedro de Olite y algunas escenas del retablo de Ayala, indicando que las similitudes eran superficiales y que se daban únicamente a nivel temático; J. YARZA, *La Edad Media...*, op. cit., 1980, p. 332, que veía estas pinturas como un eco tardío de la pintura de Navarra; J.B. SOBRE, *Behind the Aliar...*, op. cit., 1989, p. 134, que parece decantarse por la misma idea al indicar, sin decir nada en contra, que algunos autores consideran que las pinturas de Quejana fueron realizadas por un autor que no era castellano, sino navarro; y L. LAOZ, «Promoción y mecenazgo...», op. cit., 1997, p. 300.

También pueden conectarse con la pintura de Navarra otras obras de iglesias que como Quejana dependían del obispado de Calahorra. A este respecto,

:SANT:BLAS:BENDIZE:AESTOS: CAVALEROS:.
 LA:SALUTAÇION:.
 COMO:SE:ABRAÇARON:SANTA: MARIA:E:SANTA: HELISABETH:.
 COMO:NAÇIO:IHU:XPO:LOS:PASTORES:.
 SANTA:MARIA:.
 COMO:UINIERO,N::ADORAR:LOS:TRES: REYS:MAGOS:.
 COMO:FUE:IHU:XPO:PRESENTADO: ENEL:TEN:PLO:.
 COMO:IOSEPH:FUYO:CON:SANTA:MARIA: E:IHU:XPO:AE:GITO:

La identificación iconográfica continúa en la línea superior con el siguiente texto:

COMO:FUE:FALLADO:IHU:XPO:ENL:TENPLO: Q:ENSENABA:LA:LEY:
 COMO:IHU:XPO:TORNO.EL.AGUA:BINO:.
 COMO:IHU:XPO:REÇUSÇITO:AL:TERCER: DIA:.
 EL CRUÇIFI:XO:.
 COMO:IHU:XPO:SUBIO:ALOS:ÇIELOS:.
 COMO:UINOEL:ESPRITO:SANTO:EN:SANTA:MARIA:E:EN LOS:APOSTOLES:.
 COMO:SANTA:MARIA:FUE SOBIDA:ALOS:ÇIELOS:

También hay una serie de inscripciones formando parte de algunas escenas, así, dentro de la escena en la que aparecen los donantes masculinos, puede leerse:

FERNAN PEREZ DAIALA:SU FIIO
 DON:PERO LOPEZ:DAIALA
 SANT:BLAS BENDIZE

En la escena con las mujeres donantes:

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

Y en la escena del Crucificado con donantes:

I.N.R.I.
 PERO:FIIO:DE:FERNAN:PEREZ: DAIALA:
 MARI:ROMIRES:FIIA:DE:FERNAN:PEREZ: DAIALA:

Además, dentro de la escena de la Anunciación se lee: «AVE:MARIA:GRACIA» y en la Natividad-Anuncio a los pastores:

«GLORIA:INEÇEL:SIS».

En el frontal, dado que sólo hay un registro, la inscripción que identifica las escenas está en el borde superior:

COMO:PAREÇIO:EL:ANGEL:ALOS: PASTORES:
 COMO:ESTA:ENCAEÇIDA:SANTA:MARIA:GASPAR:MELCHIO(R):
 B(A)LTHA(S)AR:REIES:

Dentro de la escena del Anuncio a los pastores hay una pequeña cartela en manos del ángel donde se lee «GLORIA: INEÇEL: SIS: DEO».

además de la proximidad de Navarra, no hay que olvidar que las tierras del señorío de Ayala habían pertenecido al reino navarro. Respecto a ello, aunque es cierto que Navarra las perdió en 1199 cuando los castellanos conquistaron Álava y en concreto la zona de Ayala, años después el tratado de Libourne, realizado el 23 de septiembre de 1366, obligó al rey de Castilla a ceder al de Navarra algunas tierras, entre las que estaban incluidas los dominios de los Ayala. Dichos territorios fueron dominados efectivamente por el rey navarro a partir de la batalla de Najera y se mantuvieron en su propiedad hasta que Enrique II (1369-1379) los pudo recuperar para Castilla. Sobre este último aspecto, véase *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Diccionario*, vol. III, San Sebastián, 1977, p. 303 y M. GARCÍA, *Obra y personalidad...*, op. cit., 1983, p. 264.

25. Las conexiones entre las pinturas dependientes del taller de Quejana y la tabla de San Cristóbal se ven más claras en el retablo de Añastro que en el de Quejana, concretamente en la representación del santo titular de ambas obras y en la fórmula utilizada en ellas para representar el agua y los peces.



Figura 3.
Art Institute of Chicago. *Retablo y frontal de Ayala*, témpera sobre madera, 1396, regalo de Charles Deering, 1928.817. Detalle de la zona izquierda según el espectador. Foto cortesía del Art Institute of Chicago.



Figura 4.
 Art Institute of Chicago. Retablo y frontal de Ayala, témpera sobre madera, 1396, regalo de Charles Deering, 1928.817. Detalle de la zona central. Foto cortesía del Art Institute of Chicago.

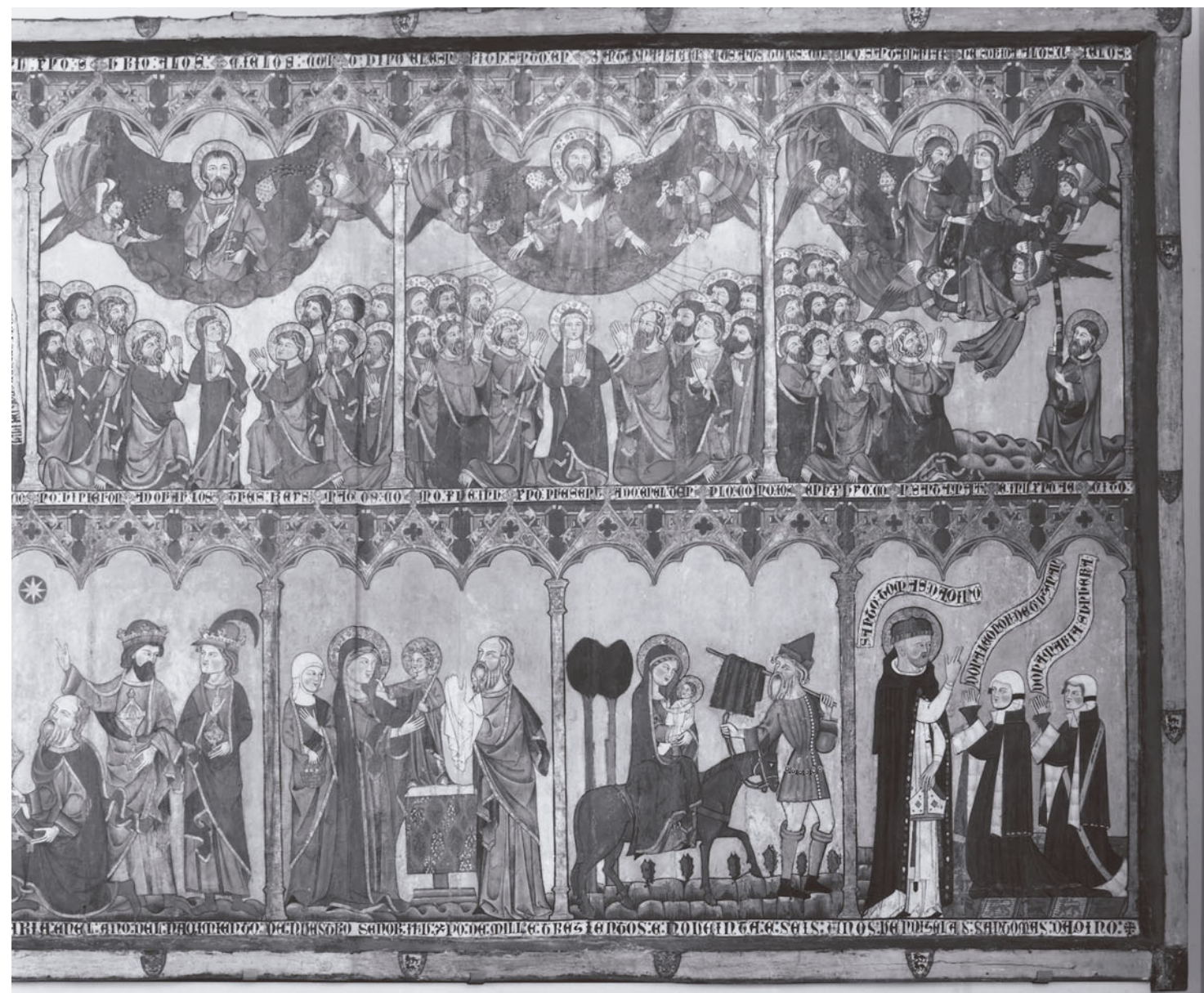


Figura 5.
 Art Institute of Chicago. *Retablo y frontal de Ayala*, témpera sobre madera, 1396, regalo de Charles Deering, 1928.817. Detalle de la zona derecha según el espectador. Foto cortesía del Art Institute of Chicago.

26. Pueden además consultarse otros autores que se han referido a la iconografía de estas pinturas, especialmente la obra de Wendy J. FEENEY, *The Ayala Altarpiece...*, op. cit., 1983, pero también S. SILVA, «Las empresas...», op. cit., 1981, p. 766-774 y R. SÁENZ PASCUAL, *La pintura...*, op. cit., 1997, p. 92-130.

27. En cuanto a la identificación de esta parte del retablo, E. Torro («Una nota bibliográfica...», op. cit., 1916, p. 156) supuso que dicho trono pudo ser entendido como un dorsal para una imagen corpórea de la Virgen o para una píxide eucarística; Post (*A History...*, op. cit., 1930, II, p. 128) apuntaba la posibilidad de que el trono en cuestión no fuese respaldo ni de estatua ni de tabernáculo, sino tan sólo un símbolo de la Virgen con el Niño, una alusión simbólica a la Virgen como el «Arca de la Alianza» del Antiguo Testamento o a la Virgen como «Trono de Salomón», pero, según opinión del autor, en ninguna de estas dos identificaciones habría explicación para la estrella del trono; el Marqués de Lozoya («La pintura...», op. cit., 1934, II, p. 269) creía que dicho trono era el respaldo del relicario de Nuestra Señora del Cabello; M.J. Portilla (*Torres y casas...*, op. cit., 1978, p. 863) iba más lejos, ya que pensaba que el retablo se debió construir como fondo de la imagen relicario de la Virgen del Cabello; S. Silva («Las empresas...», op. cit., 1981, p. 764), se sumaba a los autores que defendían que el retablo se concibió como fondo del relicario, indicando, además, que con la construcción del retablo el canceller cumplía su promesa de «gualardonar» a la Virgen; M. Portilla (*Quejana...*, op. cit., 1983, p. 35) sigue insistiendo en la idea ya expuesta antes, es decir, que el trono del registro inferior servía como base donde se adosaba el relicario de la Virgen del Cabello; Wendy J. Feeney (*The Ayala Altarpiece...*, op. cit., 1983, p. 2 y 32), no sólo pensaba que el retablo y el frontal fueron creados para servir de fondo al relicario de la Virgen del Cabello, sino que incluso pensaba que la capilla se construyó porque se necesitaba un espacio para albergar el relicario y que los magos de la Epifanía contigua adoraban el citado relicario cuando éste estaba allí, mientras que cuando el relicario no estaba, el trono al que me estoy refiriendo se convertía en un trono vacío; M. Portilla (*Catálogo...*, op. cit., 1988, p. 788 y 790) mantiene la idea indicada en las otras obras suyas citadas; y L. LAHÓZ, «La capilla...», op. cit., 1993, p. 76-77, indica que el relicario no estaba siempre en este lugar, pero que cuando estaba se colocaba delante del trono y los magos adoraban a la Virgen con el Niño del relicario, mientras que cuando no estaba el relicario en dicho lugar, la construcción se interpretaría como una materialización de la Jerusalén Celeste, en relación con la cual estaban también los do-

Dado que no es un programa complicado, ni aparentemente simbólico, sino que tiene escenas bastante claras, explicadas en todos los casos por la inscripción que las acompaña, sólo me referiré a las pocas incógnitas de carácter iconográfico que plantean estas pinturas: la escena central del registro inferior, la extraña representación de las Bodas de Caná y la identificación de los donantes de la Crucifixión, la cual se tratará en el siguiente apartado. También se ha de tener en cuenta el carácter repetitivo de la iconografía del frontal y en cuanto al resto, basta con releer las inscripciones citadas²⁶.

Respecto a la escena central del registro inferior, donde se representó un trono vacío, algunos autores han supuesto que era el lugar donde se situaba el relicario de la Virgen del Cabello, al cual adorarían los magos situados en la escena siguiente, a la derecha del espectador, mientras que otros

nantes, que serían imágenes con sentido de retrato funerario. Esta última autora mantiene la misma opinión al respecto en «Promoción y mecenazgo...», op. cit., 1997, p. 301.

28. En cuanto al relicario de la Virgen del Cabello, F. Martínez Vázquez («Reseña histórica...», op. cit., 1975, p. 57-58, n. 4) indicaba que esta obra de orfebrería francesa fue propiedad del cardenal Pedro Gómez Barroso y que había sido heredado por la abuela paterna del canceller (según testamento otorgado en Aviñón en 1348) y luego por su propio padre, quien lo donó al convento de San Juan de Quejana en 1375. Por tanto, dicho relicario no perteneció nunca al canceller, sino a sus predecesores y a las monjas del convento.

29. W. Cook y J. Gudíol (*Pintura e imaginaria...*, op. cit., 1980, p. 240) eran de la misma opinión, ya que, según estos autores, el trono pintado en el centro del registro inferior del retablo se usaba como respaldo de una imagen exenta de la Virgen que hoy se ha perdido. Lo mismo pensaba Judith BERG SOBRE, *Behind the Altar...*, op. cit., 1989, p. 134.

R. Sáenz Pascual (*La pintura...*, op. cit., 1997, p. 104-105) exponía una opinión un tanto ambigua al respecto, ya que, por un lado, recordaba que sobre esta zona del retablo la inscripción habla tan sólo de María, pero, por otro lado, en diversos lugares del texto parece identificar la imagen de María que iría colocada en dicho lugar con la imagen de la Virgen situada en el relicario. No obstante, la autora añade que nada nos lleva a pensar que el relicario estuviese siempre allí y que éste pudo alternarse con un busto de la Virgen, tal y como ocurría en retablos como el de Altenberg o el de Vallbona de les Monges, en los que los magos de la Epifanía adoraban, como en Quejana, una imagen de

bulto redondo que se añadía a la zona central del retablo. Evidentemente, como se indica en otro lugar de este texto y como han supuesto diversos autores, el relicario de la Virgen de Quejana no estuvo normalmente en esta capilla, sino en la iglesia del convento y en el oratorio cercano al dormitorio de las monjas, siendo colocado en la capilla del torreón sólo para algunas ceremonias.

30. Además de las figuras de los triángulos superiores, los temas representados en el relicario de la Virgen del Cabello son: en el lado izquierdo del espectador, la Anunciación y Visitación en la parte alta y los magos de la Epifanía en la baja; en el centro la Virgen con el Niño en toda su altura; en el lado derecho, la Natividad en la parte superior y la Presentación en el Templo en la inferior.

31. POST, *A history...*, op. cit., 1930, II, p. 128-130; S. SILVA, «Las empresas...», op. cit., 1981, p. 771; W.J. FEENEY, *The Ayala Altarpiece...*, op. cit., 1983, p. 54-55; y R. SÁENZ, *La pintura...*, op. cit., 1997, p. 117-119.

32. Para W.J. FEENEY, *The Ayala Altarpiece...*, op. cit., 1983, p. 54-55, esta escena podía representar la Eucaristía o la Epifanía y para R. Sáenz (*La pintura...*, op. cit., 1997, p. 119), la ambigüedad con que fue realizada deriva del significado que se dio a la escena de las Bodas de Caná, en la que cree existió una prefiguración consistente y voluntaria de la Última Cena y de la Eucaristía. No estoy de acuerdo con esta interpretación, ya que, aunque fuese cierta la voluntad del paralelismo simbólico citado, ello no implicaría la pérdida de elementos tan característicos como los novios o las vasijas, que de acuerdo con el citado simbolismo podrían ser una alusión a la sangre de Cristo y por tanto necesarias.

autores han entendido dicho trono como un elemento simbólico de diverso significado²⁷. Personalmente, creo que dicho trono era la base sobre la que se debía adosar una imagen de bulto redondo de la Virgen con el Niño, imagen que actualmente no conocemos, pero a la que parece aludir la correspondiente inscripción en la que tan sólo se dice: «SANTA MARIA», lo cual no impide suponer también que en determinados momentos se pudiese situar en dicho lugar el relicario²⁸. Sin embargo, no creo que el trono de esta escena estuviese concebido originalmente como base del relicario, ni que dicho trono permita pensar en complejos simbolismos eucarísticos o apocalípticos. De hecho, en la escena del retablo situada a continuación y en evidente relación con la imagen situada originalmente en esta zona, la mirada del primer mago de la Epifanía se dirige hacia la parte superior del trono, hacia una posición elevada que correspondería aproximadamente a la zona de la cabeza de una hipotética, aunque bastante factible, imagen esculpida de la Virgen con el Niño. Pero, dicha imagen no sería la de un relicario, píxide, tabernáculo o similar, sino una imagen exenta, probablemente tallada en madera y policromada al estilo de la época²⁹. Además, la supuesta gran estrella situada bajo el ángel y dentro de la estructura del trono, en realidad pudo ser el nimbo estrellado de la imagen esculpida a la que me estoy refiriendo, de modo que la citada imagen podía llegar justo hasta el centro de tal estrella, sobresaliendo los brazos de ésta sobre la cabeza de María. Por otro lado, la presencia de la estrella de los magos en la escena siguiente, en la que éstos realizan sus ofrendas, hace más probable que el dibujo con forma de estrella del trono central pueda ser un nimbo estrellado más que una segunda estrella de la Epifanía³⁰.

En cuanto a la escena de las Bodas de Caná, perfectamente identificada como tal por la correspondiente inscripción, la mayoría de los autores han resaltado que el esquema iconográfico utilizado no fue el adecuado, faltando elementos característicos de dicho tema, como los novios o las típicas vasijas con el agua que se convertirá en vino, y dándose una ordenación y presencia de apóstoles que aproxima esta escena a una representación de la Última Cena³¹. Creo que la explicación a estas anomalías iconográficas está en el carácter local del taller que realizó estas pinturas, así como en la posible escasez de modelos iconográficos usados por dicho taller, el cual quizá utilizó como modelo el correspondiente a otra escena con ciertas similitudes compositivas como era la Última Cena³². En el mismo sentido, también la similitud de los esquemas iconográfico-compositivos usados para temas distintos, como la Ascensión, Pentecostés y Asunción de María, pudo depender de la escasa disponibilidad de modelos padecida por el taller local encargado de realizar estas pinturas.

No debemos olvidar además la repetición de temas iconográficos en el frontal, insistencia innecesaria y sólo comprensible por un diseño poco cuidado del programa y quizá por la falta de modelos para otros temas no presentes en el retablo.

Referencias heráldicas y cuestiones de patronazgo

Como ya se ha indicado, en el marco de estas pinturas se alterna el escudo de Pedro López de Ayala y el de su mujer Leonor de Guzmán, aunque las referencias a la comitencia del retablo no están integradas exclusivamente por dichos escudos, sino también por la inscripción situada en el borde inferior del retablo, en la que se nos presenta a Pedro López de Ayala y su mujer Leonor de Guzmán como donantes.

Hay, además, una serie de personajes representados en el retablo que son identificados como distintos miembros de la familia del canciller y, por tanto, participan de la donación de la pintura y son partícipes de los beneficios espirituales derivados de ella. Dos de estas escenas con donantes están

dispuestas simétricamente, una en cada uno de los extremos del registro inferior, y la otra está en el centro del registro superior. La representación de los donantes situada en el extremo inferior izquierdo del espectador presenta las figuras del canciller Pedro López de Ayala y su hijo primogénito, Fernán Pérez de Ayala, arrodillados ante la figura de San Blas e identificados los tres personajes por la filacteria que lleva cada uno de ellos³³. De modo simétrico, en el extremo inferior derecho del espectador se presentan dos figuras femeninas arrodilladas ante santo Tomás de Aquino y, como en el caso de los donantes masculinos, en la cartela desplegada por cada una de las figuras de dicha escena se realiza su identificación³⁴.

La tercera escena que posee figuras de donantes es la escena central del registro superior, que presenta un crucificado flanqueado por dos figuras arrodilladas, masculina la situada a la derecha de Cristo (izquierda del espectador) y femenina la situada a la izquierda³⁵. Como en las otras dos escenas vistas, cada personaje está identificado en la cartela que despliega desde su mano y en ellas se indica:

PEDRO:FIJO:.DE:.FERNAN:.PEREZ:. DAIALA:.
MARI:.ROMIRES:.FIJA:.DE:.FERNAN:. PEREZ:.DAIALA:.

33. En la parte superior de la escena se dice:

..SANT:BLAS:BENDIZE:
AESTOS:CAVALEROS:
y en las correspondientes filacterias:
FERNAN PEREZ DAIALA:.
SU FIJO DON:.
PERO LOPEZ:.
DAIALA SANT:.
BLAS BENDIZE:.

Mientras que S. Silva («Las empresas...», op. cit., 1981, p. 765) decía desconocer la causa de la veneración que el canciller Pedro López de Ayala mostraba por san Blas, Wendy J. Feeney (*The Ayala Altarpiece...*, op. cit., 1983, p. 14) indicaba que el canciller eligió a san Blas como patrón porque dicho santo era también el patrón del gremio de los cardadores de lana y Don Pedro deseaba verse a sí mismo, y ser visto por los demás, como el patrón secular del citado gremio. Por su parte, L. Lahoz («La capilla...», op. cit., 1993, p. 75) pensaba que era dudosa la causa de la presencia en este retablo de San Blas presentando al canciller y a su hijo, pero que quizá podía depender de la gran devoción que se sentía hacia este santo en Toledo.

34. En ellas puede leerse:
SANTO:TOMAS:DAQINO
DONA:LEONOR:
DE GUZMAN
DONA:MARIA:SU:NUERA:
Wendy J. Feeney (*The Ayala Altarpiece...*, op. cit., 1983, p. 14-15) justificaba la elección de santo Tomás en este caso, no sólo por ser un santo dominico frecuente en el arte de la orden, sino por su signi-

ficación en favor de la ortodoxia doctrinal y porque fue patrón del convento de Quejana y de las madres dominicas de Álava. En el texto de L. Lahoz («La capilla...», op. cit., 1993, p. 75) se justifica la presencia de santo Tomás de Aquino en función de su carácter de ideólogo de la orden y por la admiración intelectual que el canciller debió sentir por él.

35. En este caso, la inscripción que corre por arriba de la escena sólo hace referencia al tema de la crucifixión, pudiéndose leer «:EL CRUCIFI:OXO:», y sobre la Cruz se ve la cartela que identifica a Jesús Nazareno como rey de los judíos, con las letras «I.N.R.I.». Como indicaba R. Sáenz Pascual (*La pintura...*, op. cit., 1997, p. 122) en contra de la teoría de J.B. Sobrè (*Behind...*, op. cit., 1989, p. 134-135), esta escena no parece tener sentido narrativo, ya que su ubicación en el retablo no corresponde con la que debería tener de acuerdo con la narración y, además, está descontextualizada por la presencia de los donantes. Más bien parece que está por encima de la narración, como alusión necesaria al momento mismo de la consumación de la redención, tema que en los siglos XIV y XV solía aparecer en gran número de retablos un tanto al margen, o como complemento, de los diversos programas desarrollados.

36. Entre ellos podemos mencionar a E. TORMO «Una nota...», op. cit., 1916, p. 157, quien des-

pués de citar tal identificación también propone otra, indicando que dado que el canciller está representado en la zona baja junto a su hijo, el personaje masculino de la crucifixión podría ser el padre del canciller, manteniendo en el caso de la figura femenina la identificación con una hermana de Pedro López de Ayala llamada Mari Ramírez, ya que su madre no podía ser porque era Elvira de Ceballos. Años después, otros autores admitían la hipótesis de Tormo, que identificaba estas figuras con el propio canciller y su hermana, entre otros POST, *A history...*, op. cit., 1930, II, p. 130; J.A. GAYA NUÑO, *La pintura española...*, op. cit., 1958, p. 172; J. DOMÍNGUEZ BORDONA, en la edición del texto de Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas: «Don Pedro López de Ayala»*, edición, introducción y notas de J. Domínguez Bordona, Madrid, 1965, p. 37-39; Wendy J. FEENEY, *The Ayala Altarpiece...*, op. cit., 1983, p. 10 y 64; y S. Meade, quien, en las notas que escribió para la documentación de la obra en el Art Institute y que permanecen inéditas, decía que los donantes que flanquean la Crucifixión podían ser el canciller y su hermana o el nieto del canciller y la mujer de éste.

37. Respecto a ello, Wendy J. Feeney (*The Ayala Altarpiece...*, op. cit., 1983, p. 64-65) identificaba incorrectamente los donantes de la Crucifixión y se preguntaba, sin encontrar respuesta, por la

causa de que el canciller apareciera en esta escena con su hermana y no con su mujer, que era, según la heráldica y la inscripción, codonante de las pinturas.

38. Para dichos datos, véanse las referencias genealógicas incluidas como apéndice documental en la obra del Marqués de Lozoya (*Introducción...*, op. cit., p. 170-174), donde el autor incluía el relato del propio canciller en el que habla del casamiento de sus padres y de la descendencia de éstos, descendencia en la que se puede comprobar que las hermanas del canciller fueron ocho, pero ninguna se llamaba María.

39. El primer partidario de identificar los personajes que flanquean al Crucificado con los nietos del canciller Ayala fue M. Beti («El retablo...», op. cit., 1916, p. 246), quien se apoyaba tanto en las mismas inscripciones como en las vestimentas, que, según el autor, son de adolescentes. Curiosamente, esta precoz visión de la identificación correcta de los personajes fue rechazada por Post (*A history...*, op. cit., 1930, II, n.1, p. 130), porque, según su opinión, la figura masculina correspondiente al nieto parecía adulta y de cierta edad. También fueron partidarios de identificar estos personajes con los nietos del canciller: el MARQUÉS DE LOZOYA, «La pintura...», op. cit., 1934, II, p. 268; M^a E. GÓMEZ MORENO, *Mil joyas...*, op. cit., 1947, p. 200; F. MARTÍNEZ VÁZQUEZ, «Re-

seña histórica...», op. cit., 1975, p. 18 y 64, n. 13; M.J. PORTILLA, *Torres y casas...*, op. cit., 1978, p. 863; S. SILVA, «Las empresas...», op. cit., 1981, p. 772; M. PORTILLA, *Quejana...*, op. cit., 1983, p. 35,43 y 1988, p. 788; L. LAHOZ, «La capilla...», op. cit., 1993, p. 74; R. SÁENZ PASCUAL, «Pasión...», op. cit., 1994, p. 95; y R. SÁENZ PASCUAL, *La pintura gótica...*, op. cit., 1997, p. 122, quien manifiesta desconocer la causa de la situación tan destacada de los nietos, en un lugar que, según la autora, podía haber sido reservado para colocar ahí al canciller y su esposa, mientras que los nietos podían haber tenido un lugar más lógico junto a sus padres.

40. Este testamento, realizado por el hijo del canciller y conservado en el archivo del convento de Quejana, fue incluido en la obra de M. NÚÑEZ DE CEPEDA, «*Hospitales vitorianos*» / «*El Santuario de la Sma. Virgen de Estibaliz*», *El Escorial*, 1930, p. 101-106. También Fray Diego de Ayala, en su obra «*Linajes alaveses: los señores de Ayala*», editada por Julián de Olavarría en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, VII (1951), p. 531-538, especialmente 536, nos dice que Fernán Pérez de Ayala, el hijo del canciller, tuvo tres hijos: Pedro López de Ayala, el primogénito y heredero; doña María, que casó con el mariscal Pedro Gra. de Herrera; y doña Constanza, que casó con don Pero Vélez de Guebara.

Algunos de los autores que se han referido a estos dos personajes los identificaron con el propio canciller Pedro López de Ayala y su hermana María Ramírez³⁶. Sin embargo, dicha identificación ha planteado dudas y creo que puede descartarse definitivamente, ya que supondría una doble representación del canciller en la misma obra, lo cual no sería necesario para conseguir ni los beneficios espirituales perseguidos, ni el renombre entre los vivos, y desde luego no tendría ninguna lógica. Además, no podemos identificar los donantes de la Crucifixión con el canciller y su hermana, ya que no parece nada probable que el lugar de mayor importancia entre los ocupados por los donantes, es decir, la escena de la Crucifixión, lo reservase el canciller para su hermana, en lugar de para su mujer, la cual, tanto en las referencias heráldicas del miembo como en la inscripción que nos habla de la donación de estas pinturas, aparece en

igualdad de condiciones que su marido el canciller y con un papel destacado y protagonista. Creo que, dado el carácter que según todos los indicios debía tener la esposa del canciller, doña Leonor de Guzmán nunca hubiese permitido que ello ocurriese, es decir, que una hermana de su esposo le usurpase el lugar más destacado, al lado del Cristo crucificado³⁷. Por otro lado, los datos genealógicos que se conocen del canciller indican que Pedro López de Ayala no tuvo ninguna hermana que se llamase María³⁸. En este sentido, algunos autores ya han identificado a estos dos personajes, creo que de forma correcta, con los nietos del canciller, hijos de su primogénito Fernán Pérez de Ayala y de doña María de Sarmiento, que, como se ha visto, también están representados en la zona inferior del retablo, junto al canciller y su mujer³⁹. En este caso, los datos genealógicos que poseemos sí concuerdan con la citada identificación, ya que, según el testamento del propio hijo del canciller, es decir, de Fernán Pérez de Ayala, redactado en su tercera versión el año 1436, sus hijos fueron: Pedro de Ayala, el heredero, doña María y doña Constanza⁴⁰. Si nos preguntamos por la causa de que aparezcan dos de los tres hijos del heredero del canciller, la justificación no parece difícil, ya que según mi opinión lo más probable es que en el momento en que se realizó la obra todavía no había nacido doña Constanza. En este sentido, ella debió ser la menor si tenemos en cuenta que cuando el hermano y heredero, Pedro de Ayala, murió sin descendencia, el mayorazgo pasó a un descendiente de su hermana María y no de Constanza, lo cual hace suponer que María era la primogénita femenina⁴¹. Es evidente, pues, que se ha optado por representar como donantes no sólo al canciller, sino al canciller y su mujer en igualdad de importancia, junto a su primogénito y la descendencia de éste, que sería la heredera del mayorazgo de Ayala y del monasterio de Quejana. Ante ello, el canciller y doña Leonor no pierden protagonismo, sino que en cierto modo lo ganan como padres y abuelos de quienes perpetuarían la estirpe de los Ayala⁴².

Además, parece más que probable que la capilla funeraria en su conjunto, y no sólo el retablo y frontal, tuviese su justificación en el intento de legitimar a la familia Ayala como integrante de la nobleza auténtica, aunque no formase parte de la «nobleza vieja» sino de la «nobleza nueva», por lo que sus miembros podían ser cuestionados como advenedizos⁴³. En este sentido, la creciente importancia de esta familia fue en gran parte derivada del cambio de partido de los Ayala, que, después de haber apoyado a Pedro el Cruel pasaron a apoyar a Enrique II y con ello obtuvieron grandes beneficios y donaciones que les permitieron progresar y formar parte de la élite política del momento, atesorando grandes propiedades y

41. En cuanto a la noticia de que el mayorazgo de Quejana, que se transmitía a los primogénitos varones de la familia de los Ayala, pasó a transmitirse a través de la rama femenina, concretamente a través de García López de Ayala, hijo de María Ramírez, nieta del canciller, véase, E. TORMO «Una nota...», op. cit., 1916, p. 158; FRAY DIEGO DE AYALA, «Linajes alaveses...», op. cit., 1951, p. 536; MARQUÉS DE LOZOYA, *Introducción...*, op. cit., 1972, p. 48, n. 43; F. MARTÍNEZ VÁZQUEZ, «Reseña...», op. cit., 1975, p. 18; y M. PORTILLA, *Torres y casas...*, op. cit., 1978, p. 881, *Quejana...*, op. cit., 1983, p. 43 y *Catálogo...*, op. cit., 1988, p. 767.

Respecto a todo ello, si pudiésemos localizar la fecha de nacimiento de Constanza, tendríamos la fecha antes de la cual fue realizado este retablo, y con las fechas de nacimiento de los otros dos hermanos, concretamente con la última de ellas, tendríamos la fecha que nos daría el límite anterior de estas pinturas. Sin embargo y por desgracia, dichos datos parecen no existir o al menos no pueden encontrarse.

42. Otra posibilidad, pero que carece de justificación, sería el identificar los dos personajes que flanquean el crucificado como dos de los hijos no primogénitos del canciller, ya que tuvo cinco hijos que se llamaron: Fernán Pérez de Ayala (el primogénito); Pedro López de Ayala; Doña María Ramírez; Doña Elvira Álvarez; Doña Sancha Fernández, y Doña Mayor. Sin embargo, caso de identificar los personajes que flanquean el Crucificado con los hijos citados del canciller, sería difícil justificar la razón por la que aparecieran ellos y no el resto de los hijos, concretamente las tres hijas restantes, que desde luego ya habían nacido

para la fecha en que se realizó esta pintura. Los nombres de los hijos del canciller Ayala pueden encontrarse en la obra del MARQUÉS DE LOZOYA, *Introducción...*, op. cit., 1972, p. 177.

Però, si admitimos la identificación de estos personajes con los nietos citados del canciller, es decir, con los hijos del hijo primogénito, creo que sí tiene lógica que se les eligiese para estar presentes, ya que eran representantes de la rama heredera del mayorazgo, y ello no implicaba ninguna discriminación familiar, sino simplemente seguir la norma de la primogenitura del mayorazgo, que fue establecida por el propio padre del canciller Ayala para evitar la dispersión de sus tierras y el debilitamiento del linaje. Incluso es posible que la situación de los nietos del canciller en el lugar destacado que ocupan se deba a que no estaba previsto inicialmente su inclusión en el retablo, en el que en principio la alusión a la comitencia familiar pudo estar reservada sólo a los miembros adultos de la familia situados en la zona inferior. Si luego se decidió incluirlos, lógicamente hubo que recolocarlos en uno de los pocos lugares posibles de acuerdo con el diseño del programa iconográfico y de comitencia. De todos modos, no debemos rechazar la posibilidad de que pensándose desde el principio incluir a los descendientes más jóvenes de la casa de los Ayala, se quisiese reservar para ellos el lugar de mayor protección, ya que representaban el futuro y la perpetuación de la familia.

43. En relación con la nueva importancia de la nobleza de los Ayala y con las tierras poseídas por Fernán Pérez de Ayala, hay que tener en cuenta que eran una rama de la familia no claramente legítima, que estaba instalada en Tole-

do y que llegó a las tierras alavesas cuando uno de sus antepasados, que detentaba la posesión de las tierras de Ayala, murió sin descendencia legítima. Fue entonces cuando los Pérez de Ayala se trasladaron a Álava para luchar por sus derechos hereditarios y Fernán Pérez consiguió hacerse cargo de la sucesión tras ser asesinado su hermano mayor, que iba por delante de él en el derecho a tal sucesión. Sobre el tema de la llegada de los Ayala a las tierras de Álava, véase M. GARCÍA, *Obra y personalidad...*, op. cit., 1983, p. 14-25.

Estas tierras heredadas de sus antepasados fueron integradas por Fernán Pérez en el mayorazgo de Ayala, para que no pudiesen disgregarse en el futuro, ya que sus antepasados habían perdido parte de sus antiguas propiedades por dispersión del patrimonio. Dicho mayorazgo sería heredado como norma sólo por los varones primogénitos de la familia, siendo su primer heredero Pedro López de Ayala, futuro canciller. Autores como J. López Yepes («Documentos...», op. cit., 1974, p. 108-110), F. Martínez Vázquez («Reseña histórica...», op. cit., 1975, p. 61, n. 9) o M. García (ibidem, 61 y 65) nos indican que la fundación del mayorazgo de Ayala en la persona del primogénito Pedro López tuvo lugar en 1373 y que dicha fundación fue confirmada por el rey Enrique II en 1375, siendo también de este mismo año el testamento de Fernán Pérez de Ayala, padre del canciller.

Respecto a la posición del canciller en la nobleza de la época, R. Sáenz (*La pintura...*, op. cit., 1997, p. 92) indica que es evidente que era una persona culta, valerosa e inteligente, dado que llegó a ser canciller mayor de Castilla y consejero de monarcas, procediendo, como era su caso, de una nobleza de segunda fila.

44. Sobre esta noticia concreta, véase L. RAMÍREZ ESCUDERO, *El Canciller Pero López de Ayala*, Vitoria, 1939, p. 4, quien indica que la familia Ayala abandonó la lealtad a Pedro el Cruel en 1366. También es interesante aludir a la idea dada respecto a este cambio de partido por Claudio Sánchez Albornoz («El canciller Ayala, historiador», en *Españoles ante la Historia*, Buenos Aires, 1958, p. 111-154, especialmente 113-115), quien indicaba que los Ayala, a pesar de haber recibido sólo mercedes del rey Pedro, al ver que la suerte de este rey declinaba, le abandonaron sin escrúpulos para no caer con él y se pasaron a la facción contraria. Sobre éstos y otros aspectos históricos referidos a la vida del canciller Pedro López de Ayala, véase también L. SUÁREZ, *El canciller Ayala y su tiempo (1332-1407)*, Vitoria, 1962; MARQUÉS DE LOZOYA (J. Contreras), *Introducción...*, op. cit., 1972; Michel GARCÍA, *Obra y personalidad...*, 1983, con amplia referencia a las cuestiones sobre la restauración del linaje del canciller por parte de su padre, y J. YARZA, *Baja Edad Media. Los siglos del Gótico*, Madrid, 1992, p. 42-43.

La propia obra histórica del canciller, en concreto la realizada sobre los reinados de los reyes castellanos Pedro el Cruel y Enrique II, son muestra del cambio de partido de los Ayala. Para dichas crónicas, véanse algunos de los estudios y ediciones publicadas al respecto: Pero LÓPEZ DE AYALA, «Crónicas de los reyes de Castilla», en *Colección de las crónicas y memorias de los reyes de Castilla*, Ed. Eugenio Llaguno y Amírola, Madrid, 1779-80, texto reproducido en la edición de Cayetano Rosell, tomo I, Biblioteca de Autores Españoles, 66 y 68, 2 vols., Madrid 1875-77; W.L. HOLMAN, *An Edition and Glossary of the Crónicas del rey D. Enrique Segundo de Castilla from MS. A-14 of the Academia de la Historia*, Madison (Wisconsin), 1965; D. RIDRUEJO, *Las muertes del rey don Pedro*, Madrid, 1971; y Pero LÓPEZ DE AYALA, *Coronica del rey don Pedro*, edición y estudio C. L. Wilkins y H.M. Wilkins, Madison (Wisconsin), 1985.

45. Destacan el arcaísmo estilístico de las pinturas de Quejana: POST, *A History...*, op. cit., 1930, II, p. 131, quien indicaba que la capacidad estética del pintor de estas pinturas era poco alta, desde luego inferior a lo que correspondía a un promotor tan importante como Ayala; MARQUÉS DE LOZOYA, «La pintura hispánica...», op. cit., 1934, II, p. 268; J. GUDIOL, *Pintura Gótica*, op. cit., 1955, p. 42; W. COOK y J. GUDIOL, *Pintura e imaginería...*, op. cit., 1980, p. 240; J. YARZA, *La Edad Media...*, op. cit., 1980, p. 332; J. YARZA, *Baja Edad...*, op. cit., 1992, p. 44; L. LAHOZ, «La capilla...», op. cit., 1993, p. 74; R. SÁENZ PASCUAL, *La pintura Gótica...*, op. cit., 1997, p. 130 y 135, quien, como otros autores, tam-

bién habla de la baja calidad de las pinturas y califica a su artífice como artista de segunda fila, ajeno a los cambios artísticos del momento. También indica que, dado el bagaje cultural del canciller, es aún más extraño el carácter retardatario de las pinturas de Quejana; y L. LAHOZ, «Promoción y mecenazgo...», op. cit., 1997, p. 300, quien indica que estas pinturas están en contradicción con el conocimiento del arte europeo que debía tener el canciller y con otros de sus encargos, lo cual se justifica, según la autora, por falta de interés, no por desconocimiento.

46. Doña Leonor de Guzmán, mujer del canciller Pedro López de Ayala, era hija de don Pedro Suárez de Toledo, camarero mayor del rey don Pedro, y de doña María Ramírez de Guzmán. Sobre ello, véase L. RAMÍREZ ESCUDERO, *El Canciller...*, op. cit., 1939, p. 17 y MARQUÉS DE LOZOYA, *Introducción...*, op. cit., 1972, p. 177.

47. Por citar sólo algunos de los datos que afectan a las fechas en que se pudieron gestar y realizar el retablo y el frontal de Quejana, hay que recordar la carta que envió el rey Carlos VI de Francia a Enrique III de Castilla, fechada en mayo de 1395 y en la que se indica que por mediación de los consejeros del rey castellano, entre los cuales estaba Pedro López de Ayala, recibió las cartas que le había enviado el citado rey de Castilla. Es decir, que algo antes de mayo de 1395 el futuro canciller estaba en París en misión diplomática. Pero hay otros datos que nos hablan de las ausencias del canciller en este período, así, según otro documento fechado el 20 de septiembre de 1396, el rey Enrique III otorgó poderes a los embajadores que enviaba a París y Aviñón, entre los cuales estaba Pedro López de Ayala; una nueva carta de Enrique III a sus embajadores en Francia, entre los cuales se cita a Pedro López de Ayala, nos evidencia que el 8 de marzo de 1397, fecha de la carta, dichos embajadores todavía estaban en Francia y nos indica que deberían estar aún durante un tiempo, ya que el rey les manda viajar junto con los embajadores del rey francés y los del rey inglés a Aviñón, para participar en la solución del Cisma de Occidente y que después de hacer las requisiciones al papa francés, uno de ellos (Alfonso Rodríguez) debería acompañar también a los embajadores franceses a Roma, para hacer lo mismo ante el papa romano; la misma noticia es confirmada por otra carta del rey castellano Enrique III, fechada al día siguiente de la anterior (es decir, el 9 de marzo de 1397) y dirigida en este caso no a sus embajadores sino al rey francés Carlos VI, en la que se le indicaba el mandato que ya había enviado a sus embajadores para participar en la solución del Cisma de Occidente; el 17 de abril de 1397 el rey francés Carlos VI enviaba desde

París una carta al rey castellano Enrique III, en la que le indicaba que los embajadores castellanos para el asunto de Aviñón ya se presentaron ante él y que estaban esperando a la próxima llegada de los embajadores ingleses para que todos ellos, ingleses, franceses y castellanos, se dirigiesen tanto al papa de Aviñón como al de Roma para intentar solucionar el Cisma de Occidente; por último, respecto a este tema, la carta que Enrique III de Castilla envió a Martín el Humano de Aragón el 10 de septiembre de 1397 para comunicarle el estado del Cisma y el trabajo de sus embajadores en Aviñón, hace suponer que en dicho momento no habían vuelto los citados embajadores, entre los que se contaba Pedro López de Ayala. De hecho, una nueva carta de Enrique III de Castilla dirigida a Carlos VI de Francia el 4 de enero de 1398, nos evidencia que todavía el conflicto no se había solucionado, ya que pedía al rey francés que retirase la obediencia al papa, puesto que no había otra solución para el conflicto del Cisma ante el caso omiso que el papa hizo a los embajadores de los reyes de Inglaterra, Francia y Castilla. En definitiva, al menos desde septiembre de 1396 hasta fines de 1397 o principios de 1398, Pedro López de Ayala, junto a Pedro, obispo de Mondoñedo, Fr. Fernando de Illescas y Alfonso Rodríguez, estuvieron en Francia intentando solucionar uno de los problemas más complejos de los reinos cristianos occidentales: el Cisma de Aviñón. Incluso fuera de este período de la vida del canciller, en otros momentos, también fue normal que el canciller estuviese en Toledo o en cualquier otro lugar donde los asuntos del reino lo necesitasen, como lo prueban otros documentos que lo sitúan en lugares diversos del reino y fuera de él. Para todos estos datos documentales, véase F. MARTÍNEZ YEPES, «Documentos...», op. cit., 1974, p. 141-146 y 149-150. Por su parte, R. Sáenz Pascual (*La pintura...*, op. cit., 1997, p. 91) indica, aunque sin citar su fuente, que en 1396 Pedro López de Ayala se encontraba en Calais, participando del encuentro de Ricardo II de Inglaterra con Carlos VI de Francia.

48. Como muestra de la activa personalidad y fuerte carácter de la esposa del canciller, debe aludirse al papel que ésta desarrolló en las tierras de los Ayala durante el período en que el canciller estuvo preso en Portugal, momento en que, además de administrar las tierras, doña Leonor levantó la casa fuerte de Baracaldo, así como la torre de Luchana y los palacios de Salvatierra, y que ante el ataque de algunos vizcaínos pidió la colaboración de los Avendaño y los de Gamboa, que acudieron en su ayuda. Por otro lado, doña Leonor también desempeñó un importante papel en la liberación de su marido Pedro López de Ayala de la prisión de Portugal, libera-

elevarlo su nivel social⁴⁴. También hay que tener en cuenta que los sepulcros de los padres del canciller fueron concebidos como parte del proyecto funerario global, realizado no sólo para gloria del canciller Ayala y su mujer Leonor de Guzmán, sino de toda su estirpe, refundada por el padre del canciller. Por ello, no es raro que los sepulcros de los progenitores del canciller, es decir, de Fernán Pérez de Ayala y de doña Elvira de Ceballos, fuesen realizados por el mismo taller escultórico que realizó los sepulcros de Pedro López de Ayala y Leonor de Guzmán. Ello es evidente aún cuando inicialmente no ocupasen la misma capilla. Pero parece claro que su tumba también debía ser magnífica, dada su condición de fundadores del convento y renovadores de la estirpe que fue engrandecida y magnificada a sus niveles máximos por el propio canciller y su primogénito Fernán Pérez de Ayala, así como por la descendencia de éste existente en el momento.

Por otro lado, a pesar de la intención de perpetuación y magnificencia de la capilla funeraria en general y del retablo y frontal en particular, estas pinturas eran bastante arcaizantes para el momento de su creación. Ello está en contradicción con el supuesto patronazgo de Pedro López de Ayala, que fue uno de los hombres más destacados y preparados de la época, precursor del renacimiento desde el punto de vista literario gracias a sus diversas traducciones de textos clásicos que implican un interés humanista por la antigüedad, y que realizó infinidad de viajes en los cuales pudo conocer bien, y sin duda conoció, las tendencias artísticas del momento⁴⁵. Creo que dicha contradicción, quizá pueda deberse a que el papel del canciller en esta obra fue más limitado de lo que se ha supuesto, es decir, creo bastante probable que la responsable real de la obra fuese la mujer del canciller, Leonor de Guzmán⁴⁶. No hay que olvidar que en el momento en que se debieron encargarse y realizar estas pinturas, hacia 1396, quizá poco antes o algo después, el canciller estuvo largos períodos ausente, no sólo fuera de sus tierras, sino incluso del reino de Castilla, como embajador y realizando todo tipo de importantes funciones políticas y diplomáticas que le merecieron su posterior nombramiento como canciller en 1398, pero que le mantuvieron fuera del reino y lógicamente de sus asuntos familiares, viajando por distintas zonas de Europa⁴⁷. Es decir, que de los asuntos familiares, incluidos la supervisión y control de las obras encargadas para su memoria o beneficio espiritual en la hacienda familiar, es bastante probable que su ocupase su mujer Leonor, que además aparece claramente representada e identificada como donante en el retablo y que sabemos fue una mujer de recursos que llevó la hacienda de los Ayala en los largos períodos de ausencia de su marido, Pedro López, incluso en momentos difíciles como el período de la prisión

del canciller en Portugal⁴⁸. Además, también es bastante lógico el interés que debía sentir doña Leonor por un convento femenino en el que quizás podría retirarse si llegase a la viudedad y que por voluntad de sus fundadores, los padres del canciller, debía convertirse en panteón familiar de los Ayala, esto es, en un lugar de exaltación de su propia descendencia⁴⁹.

Admitiendo la teoría que acabo de exponer sobre el papel de doña Leonor de Guzmán en el encargo y control de las pinturas que estamos estudiando se justifica el carácter arcaizante y local del taller que realizó las pinturas del retablo y frontal. Dicho arcaísmo sería incoherente con la personalidad de un hombre culto y de su tiempo como fue el canciller, aunque probablemente nada incoherente con la formación y conocimientos culturales y artísticos más reducidos y locales de doña Leonor, quien, quizá por su formación y por el papel que le tocó tener en los dominios familiares de su marido en ausencia de éste, estuvo siempre mucho más ligada a la tierra de Ayala. Además sus conocimientos debían ser, desde luego, mucho menos cosmopolitas que los de su marido. Por tanto, si la responsable principal, al menos de hecho, del encargo del retablo y frontal de Quejana fuese doña Leonor, siendo ella la encargada de otorgar el trabajo a un taller pictórico concreto, es lógico que utilizase uno de los talleres locales a los que podía acceder sin problemas y que probablemente podía conocer a través de otras obras de la zona, de acuerdo con los restos que nos han quedado en lugares más o menos cercanos y que quizá fueron aún más numerosos de lo que suponemos⁵⁰.

ción de la cual fue artífice, pagando ella una parte del rescate y consiguiendo que los reyes de Francia y Castilla pagasen el resto del dinero exigido por los portugueses para la liberación de su marido. Sobre ello puede verse D. RIDRUEJO (ed.), *Las muertas...*, op. cit., 1971, p. 15; MARQUÉS DE LOZOYA, *Introducción...*, op. cit., 1972, p. 175-176; y F. MARTÍNEZ VÁZQUEZ, «Reseña histórica...», op. cit., 1973, p. 62, n. 10. Por otro lado, parece que el canciller siempre debió ser consciente del valor y papel de su mujer, ya que no sólo dejó reiteradamente los asuntos importantes de sus tierras en manos de doña Leonor, mientras él se ocupaba de los asuntos del reino, sino que también la nombró ejecutora de su testamento, realizado en Calahorra el 1 de diciembre de 1406, es decir, poco antes de su muerte. Sobre el contenido de dicho testamento y el reparto de la herencia puede verse J. LÓPEZ YEPES, «Documentos...», op. cit., 1974, p. 150-151.

Por último, y aunque pueda parecer un dato anecdótico, no hemos de olvidar que, según los

datos de su propio sobrino y biógrafo, Don Fernán Pérez de Guzmán, el canciller debió cometer numerosas infidelidades contra su esposa, ya que, según el citado sobrino, era muy dado a las mujeres, más de lo que convenía a un sabio caballero como él. Por tanto, es posible que Doña Leonor quisiese afirmarse como mujer legítima del canciller siempre que fuese posible, y una capilla funeraria, que le daba un papel importante ante la posteridad como integrante destacada del linaje de los Ayala, era una buena oportunidad para ello. Así pues, este dato justifica también el interés que doña Leonor pudo tener en esta capilla y en el retablo y el frontal, donde aparecía junto a su esposo como donante. Para el texto biográfico citado sobre el canciller Ayala, véase FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, «Don Pero López de Ayala», en *Generaciones y Semblanzas*, texto de 1512 editado por J. Domínguez, Madrid, 1965, 61, p. 37-39, y para la cita de su inclinación a las mujeres, p. 39.

Por otro lado, de acuerdo con esta hipótesis, es comprensible que Doña Leonor cediese a sus nietos, el futuro de la familia Ayala, el lugar más destacado de la composición, flanqueando la Crucifixión. Tampoco se ha de olvidar que Leonor de Guzmán aparece en la inscripción como donante y también se representan sus armas junto con las del canciller en el marco de las pinturas y que ni desde el punto de vista estilístico o iconográfico, ni en cuanto a la inscripción, hay ningún refinamiento ni complejidad especial, como lógicamente debería ocurrir si el responsable principal hubiese sido el canciller. Más bien, hay ciertos descuidos en la iconografía y la inscripción, además de en el estilo y otros aspectos, que serían bastante imperdonables si quien controló el encargo hubiese sido el canciller y no su mujer⁵¹.

Probablemente, la intervención de doña Leonor en el encargo de estas pinturas nos explica también el descuido respecto a la violación de la norma del tamaño de las figuras de los donantes, normalmente de dimensiones reducidas y más pequeñas que los personajes sagrados, pero que en el retablo de Quejana tienen dimensiones similares a las de las figuras santas⁵². Aunque es cierto que en obras posteriores se generalizó la similitud de tamaño entre los donantes (laicos o religiosos) y los santos representados, dado el claro carácter arcaizante que tienen estas pinturas en la mayoría de los aspectos, no creo que el tamaño de los donantes deba entenderse aquí como una novedad o adelanto a los tiempos posteriores a este respecto, sino más bien como un nuevo descuido del taller local al que se le encargaron las pinturas, descuido que pasó desapercibido a la persona que controlaba el encargo y que sin

49. Según Wendy J. FEENEY, *The Ayala Altarpiece...*, op. cit., 1983, p. 13, tanto doña Leonor de Guzmán como su nuera doña María de Sarmiento, mujer del hijo primogénito de la primera, se retiraron al convento de Quejana después de que cada una de ellas quedase viuda.

Algunos autores han pensado que el interés del propio canciller en sus últimos años de vida no se dirigió al convento de San Juan de Quejana, sino al convento jerónimo de San Miguel del Monte o de la Morcuera, cercano a Miranda de Ebro, del cual según algunos autores fue «promotor» y donde se retiró antes de su muerte, ocurrida en Calahorra en 1407. Sobre ello, véase M.J. PORTILLA, *Torres y casas...*, op. cit., 1978, p. 879 y L. LAHOZ, «La capilla...», op. cit., 1993, p. 91. Sin embargo, frente a esta opinión, M. García (*Obra y personalidad...*, op. cit., p. 255-261) dice que no hay ningún documento que relacione al canciller Ayala ni con la promoción del convento de San Miguel

ni con su establecimiento en él como lugar de retiro, ya que parece difícil que este edificio ya estuviese construido en los últimos años de la vida del canciller. Pero sí que hay noticias documentales de las donaciones que el hijo primogénito del canciller hizo a este convento, de modo que quizá fue él quien llevó a la práctica la voluntad de su padre de construir dicho convento y que además lo usó en ocasiones como lugar de residencia. Según M. García (ibidem) es probable que el padre Sigüenza, que es quien atribuye la construcción de este convento al canciller, fundiese las acciones del padre con las del hijo y las atribuyese a la persona de Pedro López de Ayala. Por su parte, Micaela Portilla (ibidem) recuerda que también la mujer del canciller hizo donaciones a este convento, como la cruz de plata que donó en 1412, después de la muerte de su esposo.

50. Esta posibilidad es además viable de acuerdo con la cronología de las obras relacionadas

con estas pinturas, las cuales también se datan a fines del siglo XIV o incluso a principios del XV.

51. J. YARZA, *Baja Edad Media...*, op. cit., 1992, p. 43-44, indicaba que Pedro López de Ayala fue un noble poderoso y con sólida formación intelectual, que tuvo también buenas relaciones con la familia real y con los centros culturales y de producción artística de la corona de Castilla, frente a lo cual resalta el carácter secundario de obras como su retablo.

52. Wendy J. Feeny (*The Ayala Altarpiece...*), op. cit., 1983, p. 12) justificaba la anomalía del tamaño de los donantes en el retablo de Quejana por el elevado concepto de sí mismo que podía tener el canciller, dado que era uno de los personajes importantes del reino. J. YARZA, *Baja Edad Media...*, op. cit., 1992, p. 176, resalta, aunque no la justifica, la rareza para la época del tamaño de los donantes del retablo de Quejana.

lugar a dudas debería dar el visto bueno cuando la obra fuera finalizada. Es decir, me parece muy probable que tal diferencia de tamaño pasase desapercibida a Leonor de Guzmán, pero es más difícil que ello le ocurriese al canciller, no sólo mucho mejor formado desde el punto de vista religioso-literario, sino también desde el punto de vista de la cultura artística, aunque sólo fuese por las obras que había tenido ocasión de ver en sus numerosos viajes a lo largo de los distintos reinos europeos. Además, errores iconográficos como el de la escena de las Bodas de Caná son una nueva prueba de que el canciller Pedro López de Ayala no debió estar implicado directamente en el control de estas pinturas. Realmente, un hombre preparado como él no debía haber permitido el desarrollo ambiguo y confuso de este tema, en el que faltan elementos tan específicos del milagro como las vasijas en las que se produce la transformación del agua en vino y, por tanto, casi puede decirse que falta el milagro mismo. En definitiva, como ya se ha dicho, creo que las torpezas, inexactitudes y repeticiones iconográficas de estas pinturas se explican a la luz de un taller local que utilizó los modelos iconográficos más aproximados que podía conseguir, pero que eran poco específicos, y, desde luego, a la luz de una comitencia poco exigente⁵³.

Admitiendo el papel dominante de doña Leonor en este encargo, también hay que tener en cuenta que es evidente que ella no podía aparecer sola, sin referencia al canciller, puesto que él, además de su esposo, era la persona más brillante de una estirpe recién estrenada como nobleza principal, la de los Ayala. Una estirpe de la que doña Leonor formaba parte y que a partir de sus hijos era su propia estirpe de forma aún más rotunda y clara, por lo que el interés de doña Leonor en este encargo probablemente fue dar gloria a la estirpe de su descendencia. En el mismo sentido, la propia doña Leonor, mujer fuerte y de carácter que fue capaz de contribuir al engrandecimiento de la casa señorial que había hecho suya por matrimonio, tenía todo su valor como integrante de esta familia y no por sí misma.

En definitiva, tanto si la idea original del encargo procedía del canciller como si no fue así, la materialización del proyecto de las pinturas y las consecuencias estilísticas de éste, así como los errores iconográficos, parecen deberse a la acción directa de doña Leonor. Quizá ella asumió el proyecto porque la estancia del canciller en sus tierras no se mantuvo por mucho tiempo, ya que, como se ha visto, tenemos distintas noticias documentales que lo sitúan en Aragón, París y Aviñón en 1395 y de septiembre de 1396 a fines de 1397⁵⁴.

No hemos de olvidar, además, que la capilla funeraria de los Ayala en Quejana podía ser un asunto con el que doña Leonor de Guzmán ya estuviese familiarizada, puesto que, cuando el 15 de octubre de 1385 murió en Vitoria el padre del canciller, fundador del convento y del que en último término parece derivar la idea de mausoleo familiar, el canciller tampoco estuvo en sus tierras. En dicho momento, el canciller estaba preso en Portugal a causa de la guerra de Juan I de Castilla con los portugueses, concretamente como consecuencia de la derrota castellana en la batalla de Aljubarrota, ocurrida el 14 de agosto de 1385, es decir, unos meses antes de la muerte del padre del canciller y en la que dicho canciller fue hecho prisionero, siendo por ello encarcelado en Obidos (Portugal). Por tanto, también en esa ocasión, tuvo que ser Leonor de Guzmán, como administradora de las tierras del mayorazgo de Ayala y esposa de Pedro López de Ayala, quien organizó el entierro del padre del canciller, Fernán Pérez de Ayala, en el convento de Quejana, donde ya reposaba la esposa del difunto y madre del canciller. Este asunto nos resalta, una vez más, la capacidad de acción de Leonor de Guzmán y nos muestra a esta mujer implicada de forma directa en la gestión y quizá en la actualización del mausoleo familiar de los Ayala⁵⁵.

Por otro lado, a la luz de los restos de escultura funeraria conservados en esta capilla y de acuerdo a lo que nos dice al respecto la historiografía, si admitimos el protagonismo del canciller en el encargo de los sepulcros realizados por un taller toledano de cierta importancia, la hipótesis del protagonismo de doña Leonor en las pinturas de Quejana es aún más viable,

53. Aunque no llega a defender que las pinturas de Quejana fuesen responsabilidad de doña Leonor de Guzmán, R. Sáenz (*La pintura...*, op. cit., 1997, p. 92) sí admite cierto papel de ésta en la donación de aquéllas, ya que, en la inscripción, aparece doña Leonor con igual protagonismo que su marido y en el marco se alternan los escudos de ambos. Al respecto, la autora indica además: «Sería una equivocación considerar que es [el canciller] el único donante del frontal y el retablo. Su esposa, doña Leonor de Guzmán sin duda tuvo que tomar par-

te activa en los mismos». Por otro lado, esta autora (*ibídem*, 92) admite, siguiendo a S. Verástegui, que la obra poética del canciller determinó algunos aspectos de la iconografía de este retablo, lo cual implica que cree en el papel determinante del canciller respecto al encargo de las pinturas. Sin embargo, al resaltar el papel de doña Leonor en las tierras de Ayala durante la prisión del canciller en Portugal, vuelve a indicar que ello hace creíble que hubiese podido intervenir activamente en la contratación o en otros asuntos relativos al retablo,

aunque no llega a puntualizar cuál sería su papel.

54. C.L. Wilkins y H.M. Wilkins (*Coronica...*, op. cit., 1985, VIII) indican que Pedro López de Ayala, después de haber participado en la regencia motivada por la minoría de edad de Enrique III, se retiró a sus tierras en Álava y se dedicó a sus lecturas y escritos cuando en 1393 el rey tomó el mando del gobierno. Si ello fuese cierto, quizá fuera posible suponer que fue el canciller quien decidió realizar una obra pictórica para la capilla que se pensaba con-

vertir en mausoleo familiar, para la que también se encargaría el sepulcro, aunque luego el encargo fuese hecho realidad por su mujer. Sobre los datos documentales que sitúan al canciller fuera del reino, en relación con el problema del Cisma de Occidente y de otros asuntos, véase la nota 47 de este mismo texto.

55. No parece probable que algún otro descendiente directo del difunto Fernán Pérez de Ayala se ocupase de gestionar el asunto del entierro, puesto que debía realizarse en un lugar situado dentro

de las posesiones del mayorazgo de Ayala y éstas estaban bajo jurisdicción de Leonor de Guzmán, dada la ausencia del canciller.

56. Sobre algunos de los cargos políticos de Pedro López de Ayala, F. Martínez Vázquez («Reseña histórica...», op. cit., 1975, p. 61, n. 9) nos daba noticia de que en 1360 Pedro López de Ayala fue nombrado «alguacil mayor de Toledo» por Pedro el Cruel; en 1374, pasado al bando de Enrique II, éste le nombró primero alcalde mayor y merino de Vitoria y en 1375 pasó a ser alcalde mayor

ya que en el caso del sepulcro no se dieron ni el arcaísmo estilístico ni la poca claridad iconográfica vista en las pinturas. En este sentido, hay que tener en cuenta que dicho sepulcro fue realizado, como se acaba de indicar, por uno de los talleres escultóricos de Toledo, lugar frecuentado por el canciller a causa de sus propios cargos políticos⁵⁶. Dicho taller estaba al tanto de ciertas novedades llegadas de Italia y había trabajado también para la propia corona, lo cual lo convierte en un taller más adecuado para ser el destinatario de un encargo del canciller, que el taller local y arcaizante responsable de las pinturas de la capilla⁵⁷.

Todo lo dicho plantea el problema de la influencia de los poemas del canciller en las pinturas de Quejana, que creo inexistente, ya que en todos los casos en los que la historiografía se ha referido a ello no hay ningún dato objetivo para hacerlo, sino que la relación que se ha pretendido establecer me parece forzada y deriva del hecho de que se suponía al canciller como donante activo, es decir, como donante implicado directamente y por interés propio en la promoción de las pinturas de Quejana⁵⁸. Es decir, la historiografía ha intentado encontrar un nexo intelectual entre el programa de las pinturas y los poemas del canciller, concretamente con su obra *Rimado de Palacio*, lo cual confirmaría la complejidad de pensamiento que casi siempre buscamos detrás de las obras de arte medieval y que no siempre existió⁵⁹. Pero, realmente, como puede apreciarse al examinar la iconografía del retablo y frontal, no hay ningún tema que nos remita de forma específica y única a la poesía del canciller Ayala, sino que se trata de temas neotestamentarios de la vida de Cristo y la Virgen, que inciden en la salvación y resurrección como era propio en un recinto funerario, y que habitualmente estuvieron presentes en un gran número de retablos de la misma época y de épocas diferentes, ya que eran temas básicos y habituales. Probablemente, el programa iconográfico fue diseñado por algún clérigo cercano a doña Leonor o por alguna monja del propio convento. Tampoco las fórmulas iconográficas concretas utilizadas en estas pinturas nos remiten directamente a los escritos del canciller, sino que también son fórmulas muy genéricas y usadas frecuentemente, que podemos encontrar en otras obras y que no implican ni rarezas ni novedades iconográficas. Novedades que, sin embargo, serían de esperar caso de haber una conexión real entre el ciclo iconográfico de estas pinturas y la obra literaria del canciller Ayala⁶⁰. Además, creo que la función de estas pinturas fue la de convertirse en el mobiliario litúrgico-funerario necesario para la magnificencia de la capilla y la eficacia espiritual y litúrgica del conjunto funerario. En este sentido, no creo que, según indicaba la profesora S. Silva, el retablo pueda entenderse como un exvoto del canciller por haber sido liberado de la ya lejana prisión de Obidos⁶¹.

de Toledo; en 1376 entró a formar parte del consejo real; en 1390, al subir al trono Enrique III, que era menor de edad, formó parte del Consejo de Regencia del reino, y en 1398 fue nombrado canciller mayor del rey. Según J. López Yepes («Documentos...», op. cit., 1974, p. 132-133 y 149-152), en una carta del rey Juan I de Portugal, fechada en 1393, aparece entre los firmantes hispanos «Pero López d'Ayala», calificado en dicho documento como «Alcalde mayor de Toledo» y en una certificación notarial del 30 de agosto de 1403 Ayala aparece como «alcalde de Toledo» y «canciller mayor del rey». Este último cargo todavía lo detenía el 24 de diciembre de 1406, fecha del testamento del rey Enrique III, realizado en Toledo y en el que se deja a Pedro López de Ayala el oficio de canciller, oficio que debió poseer hasta su muerte en Calahorra a principios de 1407, ya que según un privilegio del nuevo rey Juan II, el 15 de abril de 1407 era canciller mayor del rey don Pablo de Santa María.

57. Respecto a ello, M.J. PORTILLA, *Torres y casas...*, op. cit., 1978, p. 864, decía que los cuatro yacentes y el resto de los elementos integrantes de los sepulcros conservados en la capilla de la torre deben ser del mismo taller y están relacionados con la escultura funeraria de la capilla de los reyes nuevos de Toledo, y J. YARZA, *Baja Edad Media...*, op. cit., 1992, p. 43, indicaba que el canciller pudo recurrir a los mejores artesanos de la época, como lo demuestra el encargo de los sepulcros de su capilla a un taller escultórico activo en Toledo y que había trabajado para los reyes castellanos.

Sobre el taller toledano que realizó el sepulcro del canciller y su esposa, así como el de los padres del primero, pueden verse, además de algunos de los textos ya citados en la nota 3, los trabajos de M.T. PÉREZ HIGUERA, «Ferrand González y los Sepulcros del Taller Toledano (1385-1410)», en *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid (1978), p. 129-139 y A. FRANCO MATA, «El sepulcro de don Pedro Suárez III (s. XIV) y el taller toledano de Ferrand González», en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX (1991), p. 87-100. En este punto, y aunque ya está citada en la nota 3, se ha de insistir, por la extensión que dedica a los sepulcros, en la obra de L. LAHOZ, «La capilla...», op. cit., 1993, p. 79-94. Desde el punto de vista de la cronología de esta escultura, las autoras citadas no están totalmente de acuerdo, ya que, mientras Pérez Higuera (ibidem, 138) los sitúa entre 1390 y 1400, Franco Mata (ibidem, 99-100) data en la misma fecha el sepulcro de los padres del canciller, pero retrasa el del canciller y su esposa a los años 1400-1410, en función de la muerte del canciller en 1407. Por su parte, S. Sil-

va («Las empresas...», op. cit., 1981, p. 775), M. Portilla (*Quejana...*, op. cit., 1983, p. 46) y L. Lahoz («La capilla...», op. cit., 1993, p. 93) los datan entre 1396 y 1399, en función de la inscripción de la capilla, que fecha ésta en 1399. L. Lahoz (ibidem, 93) cree que el retablo estaba acabado en 1396 y que en 1399 estaría acabado todo el conjunto de la capilla, incluidos los sepulcros. A este respecto, la autora añade que en 1399 el canciller se retiró de la vida pública y se instaló en el convento jerónimo de San Miguel del Monte, que él mismo había fundado, lo cual supone, según su opinión, que el patronato de Quejana ya estaba acabado, aunque, como se ha visto más arriba, la supuesta relación del canciller Ayala con el monasterio de San Miguel del Monte es puesta en duda por otros autores (M. García, *Obra y personalidad...*, op. cit., 1983, p. 255-261). La pertenencia al mismo taller de los sepulcros de los padres del canciller y del suyo y de su esposa es defendida por Portilla (*Torres...*, op. cit., 1978, II, p. 864), Pérez Higuera (ibidem, p. 133 y 138), S. Silva (ibidem, p. 775) y Franco Mata (ibidem, p. 98-100).

Al hablar del sepulcro del canciller y su esposa hay que recordar que, según algunos autores como M. Portilla (*Quejana...*, op. cit., 1983, p. 798) y L. Lahoz («Promoción y patronazgo...», op. cit., 1997, p. 306-307), doña Leonor de Guzmán no fue enterrada en el sepulcro que se le había destinado en Quejana junto a su esposo, sino que se enterró en la iglesia del convento de San Francisco de Vitoria, junto a su nieta doña María de Mendoza, señora de Mártida, con la que había vivido los últimos años. Dicho sepulcro no se ha conservado y sólo se conocen referencias vagas de autores antiguos y la alusión a la inscripción que identificaba al difunto con Leonor de Guzmán, de acuerdo con los textos citados por L. Lahoz (ibidem). Desde luego, esta noticia no anula la posibilidad de la implicación de doña Leonor en el encargo de las pinturas destinadas a la capilla funeraria de Quejana, ya que, si es cierta la fecha dada para su muerte, en 1448, hay una gran distancia en el tiempo entre el encargo de las pinturas de Quejana y el entierro de doña Leonor. Por tanto, en este largo período de tiempo, especialmente a partir de la muerte del canciller en 1407, doña Leonor debió dejar los asuntos de Quejana en manos de los herederos del patronazgo de Ayala y quizá se desvinculó de la parte de la familia residente en Quejana. Además, L. Lahoz (ibidem) supone que doña Leonor de Guzmán estuvo muy unida a su nieta citada, con la que convivió los últimos años, y que se enterraron una al lado de la otra, por lo que es posible que el patronazgo de la tumba desaparecida de doña Leonor fuese de su nieta doña María de Mendoza y no de la propia Leonor.

58. Mientras algunos autores como J. Yarza (*La Edad Media...*, op. cit., 1980, p. 332) sólo apuntan la posibilidad de que el canciller dictara el programa de las pinturas de Quejana, dado que se le tenía como la persona que las encargó, otros como S. Silva («Las empresas...», op. cit., 1981, p. 766), Wendy J. Feeney (*The Ayala Altarpiece...*, op. cit., 1983, p. 4 y 80) y R. Sáenz Pascual (*La pintura Gótica...*, op. cit., 1997, p. 97 y 104), apuestan de forma más clara por la implicación del canciller en el programa y en las ideas subyacentes en la iconografía de estas pinturas. Para W.J. Feeney, el canciller debió ser el diseñador del programa iconográfico de estas pinturas, porque, dado que se había formado en centros como Aviñón, París y Chartres, tenía formación suficiente para hacerlo. Sin embargo, a ello habría que contestar indicando que justamente su esmerada educación y buen conocimiento de los textos cristianos nos impiden creer que el canciller estuviese implicado directamente en un programa iconográfico tan poco «perfecto» como el desarrollado en estas pinturas.

59. Sobre los aspectos literarios y ediciones de la obra del canciller *Rimado de Palacio*, véanse los comentarios y la bibliografía dada por M. GARCÍA, *Obra y personalidad...*, op. cit., 1983.

60. S. Silva («Las empresas...», op. cit., 1981, p. 766) creía que la iconografía de este retablo presenta paralelos con la obra poética del canciller y que dicha iconografía estuvo determinada directamente por él. Así, en el caso del tema de la Anunciación, la autora decía que se utilizó un esquema antiguo y arcaizante, que estaba en vigor desde mediados del siglo XIII, en el que la presencia de la Trinidad dependía de la voluntad expresa del canciller de que así fuese, ya que en su obra *Rimado de Palacio* también se hacía referencia a la Trinidad en relación con la Anunciación. Sin embargo, respecto al mismo tema, W.J. Feeney (*The Ayala altarpiece...*, op. cit., 1983, p. 17) decía que la Anunciación de este retablo estaba influida por la teología franciscana fundada por san Buenaventura en el siglo XIII, la cual hablaba de la Trinidad en la interpretación de la escena de la Anunciación, debido a que dicha teología fue más activa en el pensamiento popular y el campo artístico que el escolasticismo dominicano.

Desde luego, a este respecto hemos de tener en cuenta que la presencia de la Trinidad en la escena de la Anunciación no era una peculiaridad de este retablo y del pensamiento del canciller, sino algo que había sido muy frecuente en la mentalidad y el arte occidentales.

61. Sobre la idea de la citada autora, véase S. SILVA, «Las empresas...», op. cit., 1981, p. 765.