

Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate¹

Juan Carlos RUIZ SOUZA y Antonio GARCÍA FLORES
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
jcruizsouza@ghis.ucm.es

Recibido: 17 de Diciembre de 2008

Aceptado: 6 de Mayo de 2009

A la profesora M.^a Jesús Gómez Bárcena, magnífica docente y mejor persona, en el año de su jubilación.

RESUMEN

Este artículo presenta cómo Palencia y Tordesillas, con anterioridad a Burgos o Toledo, protagonizan la renovación del gótico final en Castilla en tiempos de Juan II (1406-54), con la llegada de las formas artísticas de Francia, Borgoña o Flandes. Estudiamos la relación existente entre la familia de los Luna y el maestro Ysambart, quien antes de venir a trabajar a Castilla (Palencia y Sevilla) lo encontramos en la Corona de Aragón (Lérida, Daroca y Zaragoza). Igualmente planteamos la hipótesis de que el maestro Ysambart pudo trabajar junto a Pedro Jalopa en la magnífica capilla funeraria de los Saldaña donde recibió sepultura la primera mujer de Don Alvaro de Luna, Elvira de Portocarrero. Posteriormente Ysambart acudiría a la Catedral de Sevilla y Jalopa a la de Toledo donde interviene en la capilla de Don Álvaro de Luna.

Palabras Clave: Ysambart, Pedro Jalopa, Familia Luna, Capilla Saldaña, Gótico flamígero, Catedral de Palencia, Catedral de Sevilla, Capilla de Don Álvaro de Luna

The master Ysambart and the late gothic renovation in Castile: Palencia, the Saldaña's funerary chapel in Tordesillas and Seville

ABSTRACT

This article studies how Palencia and Tordesillas lead the gothic renovation in the Crown of Castile, before Burgos and Toledo, during the reign of Juan II (1406-54) with the new technical and sculpture language that stems from the Late Gothic imported from the north (France, Bourgogne, Flanders). We study the relationship between Luna's family and the master Ysambart, who works first in Aragon (Lerida, Daroca and Zaragoza) before going to Castile (Palencia and Sevilla). We think Ysambart could work in Tordesillas too with the master Pedro Jalopa in the wonderful Saldaña's funerary chapel, where Elvira Portocarrero, the first Alvaro de Luna's wife, was buried. Later, Ysambart would go to Seville Cathedral and Jalopa went to the Toledo cathedral where he'll be the master of the Don Alvaro de Luna's Chapel.

¹ Queremos dar las gracias al profesor D. Alfonso Jiménez Martín, pues a él se debe la realización de este trabajo, puesto que fue él quien lo encargó para el curso Magna Hispalensis: los primeros años organizado en Sevilla por el AVLA HERNANRUIZ, los días 16 y 17 de octubre del 2008. Trabajo que fue a su vez repartido a los asistentes a dichas jornadas. En este estudio recuperamos, actualizamos y ampliamos, la breve comunicación que presentamos en las Jornadas técnicas de conservadores de las catedrales. Las Catedrales de España, Alcalá de Henares, 1997, en el marco del Máster de restauración y rehabilitación del patrimonio, organizado por el Instituto Español de Arquitectura, Universidad de Alcalá, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid. El texto de dicha comunicación fue recogido junto a otros estudios, en la sección Historia Constructiva y de las Restauraciones, y repartido a los asistentes a dichas jornadas.

Key Words: Ysambart, Pedro Jalopa, Luna's Family, Saldaña's Chapel, Flamboyant Gothic, Seville Cathedral, Palencia Cathedral, Don Alvaro de Luna's Chapel.

SUMARIO: Introducción: Francia 1400 y la renovación del gótico final. Ysambart y la renovación del gótico en España. Ysambart en la Corona de Aragón. Ysambart en la Corona de Castilla. La temprana renovación del gótico final vivida en Palencia. La Capilla del Contador Saldaña (1430-35) en Sta. Clara de Tordesillas. Hacia una hipótesis de trabajo: el equipo Ysambart – Pedro Jalopa...

Introducción: Francia 1400 y la renovación del gótico final.

En torno a 1400, o mejor dicho entre 1385 y 1415 todas las artes van a experimentar un gran impulso de renovación en la corte de París y en los diferentes ducados franceses, como el de Berry o el de Orleans, y muy en especial en el de Borgoña tan vinculado con Flandes, ante la unión de ambos territorios tras el enlace matrimonial entre Felipe el Atrevido y Margarita de Flandes en 1369. Muchos artistas, especialmente flamencos, acudirán a trabajar a unos ducados en los que se conocían también los aires renovadores del *Trecento* italiano toscano gracias a la presencia de una nutrida colonia de comerciantes y banqueros italianos. El eje Borgoña-Flandes supondrá además el inicio de la superación de la elegante estética del “gótico internacional” que ahora también estaba viviendo su momento más esplendoroso, a favor de un arte donde la monumentalidad, la vitalidad, el realismo y el sentimiento se van abriendo paso en las artes figurativas, marcando el arranque del denominado “renacimiento del norte”.

En semejante ambiente la arquitectura del último gótico fue capaz de renovarse ante los valores intrínsecos que encontró en lo decorativo frente a problemas simplemente estructurales que parecen pasar a un segundo plano. La arquitectura se vuelve versátil, se camufla entre molduras, diseños geométricos, tracerías y follajes, y más bien parece convertirse en el pedestal de la escultura figurativa monumental, tal como se evidencia en la chimenea del palacio ducal de Poitiers realizada por el maestro Guy de Dammartin (1384-1390) (Fig.1). La personalidad del arquitecto Jean de Marville, de escultores como Claus Sluter o Claus de Werve, de pintores como Jean Malouel o los hermanos Limbourg, junto a muchos otros, y, repetimos, en muchas ocasiones de origen flamenco, junto al decidido mecenazgo de los promotores de la casa Valois, es decir de Carlos VI de Francia, y sus tíos, hermanos de Carlos V, Louis d'Orleáns, Jean de Berry o Felipe el Atrevido, y sin olvidarnos de los hombres que a su servicio acaparaban los altos cargos de la administración, marcarán en gran medida la estética artística de buena parte de Europa durante la primera mitad del siglo XV². Promotores que entendieron que la inversión en empresas artísticas formaba parte de su estatus y su fama. La diáspora de muchos de sus artistas, en parte favorecida por la crisis que sufre Francia a partir de la

² Debido a que es inmensa la bibliografía existente al respecto recomendamos dos títulos que sirven para conocer muy bien todo este período. Nos referimos al catálogo de la exposición *Les arts sous Charles VI. Paris 1400* celebrada en el Louvre durante la primavera del 2004 bajo la dirección de Elisabeth Taburet-Delahaye –Taburet-Delahaye (2004), y el catálogo de la exposición *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, celebrada en el Musée des Beaux-Arts de Dijon durante el verano de 2004 y comisariada por Stephen N. Fliegel y Sophie Jugie – Fliegel y Jugie (2004).

segunda década del siglo XV ante el conflicto que mantiene con Inglaterra, facilitó la difusión de las nuevas formas por toda Europa.

Es importante que veamos todo este proceso con una mirada amplia ya que los mecenas se conocían entre sí, compartían artistas e incluso empresas, y fue común que todos ellos acudieran a París en busca de encargos y artífices, de ahí que se haya acuñado el término de “París 1400”³ en alusión a todo ese ambiente artístico tan versátil, tan escudridizo y tan internacional. Es más, dichos promotores incluso tenían y construían palacios en la ciudad del Sena. Por todo ello no debemos ser muy reduccionistas y hablar tan sólo de la influencia de Borgoña o de Flandes, por la procedencia de sus artistas, ya que fue común que un mismo personaje de origen flamenco pudiera aprender o perfeccionar el oficio en París, por ejemplo, donde toda la clientela del momento se daba cita, y luego aparecer en varios ducados diferentes, en Berry, en Borgoña, en Orleáns, en cualquier localidad de la Isla de Francia, o en cualquier empresa artística del momento⁴. No todo se reduce a la Cartuja de Champmol y Claus Sluter, ya que asistimos en las mismas fechas (1385-1410) y en muchos otros lugares a la construcción de importantes empresas arquitectónicas con gran protagonismo de la escultura monumental: la Saint-Chapelle de Vincennes, iglesia de San Denis e iglesia abacial de la Santa Cruz en Ecos (Eure), torre norte de la Catedral de Amiens, palacio ducal de Poitiers, multitud de palacios de París, castillos-palacios de La Ferté-Milon, de Pierrefonds, de Coucy, etc.

Desgraciadamente todavía hoy desconocemos mucho respecto a la relación que existió entre los diferentes reinos hispanos y los mencionados ducados galos, entre los que hubo intercambios de embajadas y regalos, y más tras el ascenso al trono de los Trastámaras en 1369 al convertirse Castilla en aliada de la corona francesa⁵.

El maestro Ysambart, protagonista de las próximas páginas junto a sus empresas artísticas, pertenece a este contexto de renovación y difusión del último gótico. Fue verdadero abanderado de los cambios producidos desde el último cuarto del siglo XIV en Francia por tierras de Aragón, primero, y de Castilla, después. Como tantos otros artistas posiblemente tuviera un origen flamenco pero un oficio aprendido, o perfeccionado, en París, Borgoña, Berry o en varios lugares a la vez.

Ysambart y la renovación del gótico en España. Primer tercio del siglo XV.

En primer lugar encontramos a Aragón y a Navarra⁶ como las pioneras de la renovación artística del último gótico en el mundo hispano desde las primeras décadas del siglo XV, mientras que Castilla se incorporará a los cambios un poco más tarde.

³ Ibid.

⁴ Taburet-Delahaye (2004). Especialmente pp. 74-156.

⁵ A modo de muestra el Duque de Berry regaló a finales del siglo XIV a la reina Catalina de Lancáster el famoso portapaz de la Virgen con el Niño que hoy se conserva en el tesoro de la Capilla de los Condestables de la catedral de Burgos, al pasar su pertenencia a la familia de los Velasco. Cruz Valdovinos (1995: 106-108).

⁶ Respecto a Navarra véase Martínez de Aguirre (1987).

Tras el turbulento siglo XIV vemos cómo a lo largo de la siguiente centuria la corona castellana vuelve de nuevo su mirada a Europa, favorecida por un período de recuperación a partir del reinado de Juan II ⁷. Se produce en este momento la aparición de artistas llegados allende los Pirineos. Entre aquéllos se encuentra Ysambart, artífice que intervino en la construcción de las catedrales de Lérida, Zaragoza, Palencia y Sevilla y en la colegiata de Daroca, y cuya exacta procedencia es todavía incierta, si bien ningún investigador ha dudado sobre su origen foráneo⁸.

Antes de continuar debemos señalar que no todos los autores coinciden en reconocer como el mismo artista al <<Issambart>> de Daroca y Zaragoza, al <<Ysambart>> de Palencia y al <<Ysanbarte>> o <<Ysambret>> de Sevilla. Sí lo creen, entre otros, T. Falcón Márquez⁹, I. Bango Torviso¹⁰, R. Martínez¹¹, A. Jiménez Martín e I. Pérez Peñaranda ¹², o nosotros mismos¹³ y también L. Torres Balbás¹⁴ que consideró que el maestro <<Isumben>>, nombrado como cantero del rey Juan II, era también el mismo personaje. Por su parte C.J. Ara Gil y J.J. Martín González¹⁵ anotan la presencia de maestros con este nombre trabajando en sitios distintos, aunque no los identifican con un único personaje. J. M.^a Azcárate¹⁶ niega la posibilidad de que estemos ante el mismo artista.

En cambio, por nuestra parte, pensamos que a pesar de los pocos datos concretos con los que contamos frente a los que conocemos respecto a artistas modernos y contemporáneos, éstos permiten apuntar una evolución profesional lógica del personaje, tal como iremos comprobando, al pasar de ser un simple cantero en Lérida, a un maestro reconocido y requerido en Zaragoza, Palencia o Sevilla, que termina siendo posiblemente cantero del rey Juan II de Castilla en la culminación de su carrera, si hacemos caso a la teoría de Torres Balbás que nosotros compartimos. Por ello consideramos que se puede trabajar con la hipótesis de que nos hallemos ante un mismo maestro y más ante los últimos datos que vamos conociendo de él y de su forma de trabajo. Es cierto que su movilidad, por otra parte habitual en la Edad Media, dificulta su estudio, si lo comparamos con otros maestros castellanos activos en Burgos o Toledo, donde la envergadura de las empresas allí realizadas permitió un sedentarismo mayor entre los artistas.

⁷ Una panorámica general sobre el arte desarrollado en la Corona de Castilla durante el siglo XV puede consultarse en Ara Gil (1995:103-175)

⁸ Ara Gil (1994: 298), Lacarra Ducay (1996: 178). Se ha señalado su origen en el norte de Europa -Martínez (1989a: 51-52 y 59) y AAVV (1992: 14)-, en Flandes -Torres Balbás (1952: 282), Falcón Márquez (1980: 20), Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997: 45). Bango Torviso (1985: 620) prefiere no precisar tanto y dice que <<seguramente sería alemán o flamenco>>. También se ha defendido que procediera del eje Borgoña-Flandes (Borque Ramón, Corral Lafuente y Martínez García (1994: 52). Por su parte Agapito y Revilla (1896: 31) escribió sobre su posible ascendencia judía.

⁹ (1980: 122-123).

¹⁰ (1985:622).

¹¹ (1989a: 52 nota 33).

¹³ (1997).

¹⁴ (1952:265).

¹⁵ Ara Gil y Martín González (1984: 319), Ara Gil (1995: 121).

¹⁶ Azcárate (1990: 114).

Ysambart en la Corona de Aragón.

La primera referencia documental que tenemos de él data de 1410. En la relación de <<piquers>> contratados para trabajar en la obra de la Seo de Lérida se menciona a <<Hisambret>>¹⁷, pero no hay datos que permitan conocer lo que realmente pudo realizar¹⁸.

Siete años más tarde lo encontramos en Zaragoza, aunque ocupando un puesto de mayor importancia. El tres de junio de 1417, el prior y cabildo catedralicio decidió que se llamase entre otros a <<maestre Issanbart>>, que se encontraba en esos momentos en Daroca, para que acudiese a examinar el estado de ruina del cimborrio de la Seo. Tras cinco días de trabajo, en los que llevó a cabo el reconocimiento de los daños, dio su dictamen, recibiendo por ello ciento veinte sueldos¹⁹.

De gran importancia es el último y exhaustivo trabajo publicado por Javier Ibáñez Fernández y Jesús Criado Mainar respecto a la intervención de Ysambart en la Capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza y en la Capilla de los Corporales de la Colegiata de Daroca. Trabajo en el que se nos brinda la oportunidad de comprender a la perfección, gracias a la publicación de nuevos documentos, la manera habitual de trabajar de los maestros bajomedievales, es decir: su presencia en la cantera para supervisar el material, la preparación de las trazas o el proyecto, su presencia más constante en el inicio de los trabajos, organización de un nutrido equipo dirigido por un responsable o “sobrestante” de confianza capaz de llevar a buen puerto el proyecto encarrilado por el maestro durante las ausencias de éste, etc²⁰.

Hasta ahora se había pensado que los canónigos, quizás por encargo de Benedicto XIII, aprovecharon la presencia de Ysambart en Zaragoza para encomendarle en 1417 la realización de un retablo en piedra para la capilla de San Agustín que se estaba reconstruyendo por entonces: las trazas y estructura arquitectónica correrían a cargo de nuestro maestro, mientras que las escenas pintadas al temple sobre tabla serían encargadas a Bonanat Zahortiga, quien en diciembre de 1420 había terminado su trabajo²¹. Pero realmente no fue el retablo el cometido de Ysambart, ya que él se encargaría de la totalidad de la Capilla. Durante su ausencia, al hallarse trabajando también en Daroca, quedó

¹⁷ Argilés I Aluja (1991: 236). Tal como nos recuerda la misma autora el término “piquer” hace alusión a cualquier artesano que trabaja la piedra, tanto a aquellos que la extraen de la cantera como a los que la desbastan, tallan o esculpen.

¹⁸ Entre las obras realizadas este año se anotan los bancos del claustro, arreglos en el Portal des Fillols, talla de figuras, etc., siendo la terminación de la torre de campanas la obra más importante llevada a cabo durante estos años. Alonso García (1976: 86) y Argilés I Aluja (1991: 236).

¹⁹ Galindo y Romeo (1922-1923: 409, doc.IX). El otro maestro al que se llamó a Zaragoza fue Corla, residente por entonces en la localidad de Molinos (Teruel). Éste ha sido identificado con el Carlí de Barcelona y Lérida por A. Jiménez Martín e I. Pérez Peñaranda basándose en la noticia del viaje realizado por el maestro normando el 9 de mayo de 1418 a la capital aragonesa. Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997: 46 nota 25).

²⁰ Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007).

²¹ Entre otros: Galindo y Romeo (1922-23: 412), Lacarra Ducay (1987: 314; 1996: 178-179), Araguan y Peropadre Muniesa (1989: 284).

estipulado que nombraría a un sobrestante para la consecución de las obras. Nombró para ello a Pedro Jalopa quien estuvo al frente de los trabajos, al frente del equipo de artistas que levantó la capilla entre 1417 y 1419²². Capilla que debió ser muy rica y con grandes decoraciones escultóricas por lo que se deduce de lo poco que se conoce de ella y de sus artífices²³.

La presencia de Ysambart en Daroca quedaba solamente atestiguada por la citada noticia en la que se le requiere en Zaragoza en 1417 para que viera el estado del cimborrio de la Seo en compañía del maestro Corla. Las noticias recientemente publicadas, pertenecientes a los libros de fábrica del periodo 1417-1422 de la propia Seo zaragozana, demuestran que el maestro estuvo en Daroca una larga temporada²⁴. Aunque no tenemos constancia documental de cuál pudo ser su intervención en dicha ciudad, todo apunta a que estuviese trabajando en su colegiata, y en concreto, en la Capilla de los Sagrados Corporales, tal como han constatado todos los investigadores que se han pronunciado sobre este asunto²⁵.

Cuando en el último tercio del siglo XVI se construye la nueva colegiata se conservó, entre otras partes, la primitiva capilla mayor románica, en cuyo interior se había erigido a lo largo del siglo XV la capilla-relicario de los Corporales en dos etapas bien diferenciadas, o si se prefiere en cinco sucesivas si partimos de los trabajos pictóricos que se realizaron en el ábside en el último cuarto del siglo XIV e incluimos la policromía llevada a cabo en la primera década del XVI²⁶.

Entre la segunda y tercera década del siglo XV se introdujo un retablo adornado con rica decoración escultórica que da paso a la cámara donde se guardan los Sagrados Corporales²⁷. El centro del paramento frontal, donde se sitúa el relicario, y los laterales decorados con bajorrelieves que explican la historia del milagro de los Corporales, fueron esculpidos en el segundo cuarto del siglo²⁸. Este espacio se cubre con tres bóvedas en batería (fig. 2), de terceletes la central, y de crucería con ligaduras las laterales, de cuyos nervios angrelados cuelgan cogollos vegetales alternados con ángeles músicos (Fig. 3)²⁹. Posteriormente, a finales de siglo (ca. 1484), Juan de Talavera realiza una antecámara cubierta con una bóveda estrellada, con dos conjuntos escultóricos murales, al norte y al sur, en los que aparecen representados el yugo y las flechas de los Reyes Católicos y los Sagrados Corporales bajo cuya advocación se encuentra la capilla³⁰.

²² Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007: 79-90). Ambos autores explican paso a paso la intervención del maestro y realmente nos brindan una serie de datos magníficos que hacen más comprensible cual era la verdadera función de estos maestros en las fábricas medievales.

²³ Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007: 87).

²⁴ Un breve repaso a la historiografía sobre la fábrica de la colegiata desde el clásico estudio del canónigo J. A. Rodríguez Martel (1877) a los trabajos de restauración más recientes, Arregui e Ibagüen (1989: 235-248), puede verse en AAVV (1992: 3-7). Véase también García Flores y Ruiz Souza (1997) e Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007: 90-98).

²⁵ Un breve repaso a la historiografía sobre la fábrica de la colegiata desde el clásico estudio del canónigo J. A. Rodríguez Martel (1877) a los trabajos de restauración más recientes, Arregui e Ibagüen (1989: 235-248), puede verse en AAVV (1992: 3-7). Véase también García Flores y Ruiz Souza (1997) e Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007: 90-98).

²⁶ Sobre los detalles de estas cinco etapas véase: Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007: 92-93).

²⁷ Véase una descripción detallada en Torralba Soriano (1974: 21-25).

²⁸ Sobre estos relieves véase el reciente trabajo de Mañas Ballestín (2006).

²⁹ Véase una descripción pormenorizada en Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007: 93-96).

³⁰ Steven Janke (1986:320-324).

Respecto a la obra realizada en el primer cuarto del siglo XV, en contra de la historiografía tradicional que prefirió asignarla al escultor darocense Juan de la Huerta³¹ –solución descartada desde hace tiempo³²–, varios autores han considerado la posible participación de Ysambart en ella³³, opinión, que resulta hoy más verosímil tras la constatación de su intensa labor en Daroca, tal como ya hemos visto. Además artísticamente todo apunta a la misma dirección ante las relaciones estilísticas que guarda con lo que realiza tiempo después en Palencia.

Ysambart en la Corona de Castilla. La temprana renovación del gótico final vivida en Palencia.

Hasta el 11 de septiembre de 1424 no volvemos a tener noticias de Ysambart, esta vez en Palencia, en donde aparece nombrado como <<maestro mayor de la obra de sant antolin>> en una lista de presos recibida por Rui Gonzalo de Piedrahita, merino de la ciudad³⁴. Un mes más tarde, en el nombramiento que todos los años por San Martín hacía el cabildo catedralicio se le denomina <<pedrero Maestre>>³⁵, y solamente vuelve a aparecer el 21 de enero de 1438, año en que el cabildo arrendó las que habían sido sus casas³⁶. Algunos autores han considerado que Ysambart trabajó en la catedral hasta 1429³⁷.

Al igual que ocurría en Daroca, tampoco se tiene constancia de que partes del edificio serían realizadas por él o bajo su dirección, pero Rafael Martínez y otros han sugerido la posibilidad de que interviniese en la capilla del Sagrario³⁸.

La capilla del Sagrario (Fig. 4)³⁹ se encuentra situada en lo que fue primera capilla mayor del templo –a oriente de la actual–, y fue realizada tras un periodo de replanteamiento y modificación de la planta de la catedral⁴⁰, auspiciados seguramente a instan-

³¹ Abbad (1957: 481-482), Torralba Soriano (1974: 25-27), Esteban Abad (1959: 233), Esteban Lorente (1980: 1038).

³² Quarre (1977: 464-465).

³³ Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007:90-97). AA.VV. (1992: 14), Borque Ramón, Corral Lafuente y Martínez García (1994: 52). L. Torres Balbás señalaba ya su posible intervención en las obras de la Colegiata (1952: 265).

³⁴ Agapito y Revilla (1896: 31 nota 2 y 203), Vielva Ramos (1953: 27), Martínez (1988a: 40 nota 24; 1989a: 51; 1989b: 124 y 161).

³⁵ Francia Lorenzo (1989: 52, núms. 226 y 232), dato que ya fue presentado anteriormente por R. Martínez (1988a: 40 nota 24; 1989a: 51; 1989b: 161).

³⁶ Francia Lorenzo (1989: 111, n.º 614).

³⁷ Entre ellos Torres Balbás (1952: 270), Vielva Ramos (1923: 17), Azcárate (1990: 114), Ara Gil (1994: 298).

³⁸ Martínez (1989a: 52), Ara Gil (1994: 298).

³⁹ También ha sido conocida a lo largo de la historia con otros nombres, como capilla mayor vieja, del Santísimo Sacramento, de los curas o parroquial. Agapito y Revilla (1896: 123).

⁴⁰ Este cambio de trazas ha sido establecido en torno a la tercera década del siglo, y supuso la creación de un nuevo presbiterio de testero recto a occidente de la vieja cabecera, en la que el primitivo transepto actúa como deambulatorio para la nueva capilla mayor –Martínez (1989a: 50-51) y Díaz-Pinés Mateos (1994: 125 y 130-132). Sí consideramos que Ysambart trabaja en la década de los veinte en la Capilla del Sagrario, nos parece más apropiado considerar que el cambio de trazas debió ser en esa década y no después.

cias del que fuera obispo de Palencia Sancho de Rojas (1397-1415), posteriormente nombrado arzobispo de Toledo. Desde la capital del Tajo, donde muere en 1422, siguió financiando las obras iniciadas en la sede palentina por él impulsadas⁴¹.

A este proceso constructivo general de cambios y readaptaciones que afectó de forma esencial a la fábrica de la catedral palentina es al que debió incorporarse el maestro Ysambart.

Cerrados los intercolumnios que dan a la girola⁴², se accede al interior de la Capilla del Sagrario bajo un gran arco angrelado cuyas enjutas, perforadas por grandes rosetones, albergan las imágenes del mencionado obispo Rojas y la del canónigo Pedro Estébanez de Alcántara, que descansan en ménsulas decoradas con sus respectivos escudos⁴³. Sobre él se dispone un ancho friso exornado con ricas tracerías y esculturas –cinco santos y la Virgen con el Niño–, rematando todo el conjunto se dispone una crestería y en el pasado un calvario hoy desaparecido⁴⁴.

Este ámbito aparece cubierto mediante una falsa bóveda que corta la altura de la primitiva capilla. Se trata de una bóveda estrellada, con ocho nervios que arrancan de los vértices del ábside más otro que lo hace del arco de entrada, y que convergen en una clave central; en los espacios que quedan libres se disponen otras nervaduras en forma de Y o de tridente. Todos los nervios son angrelados, con ángeles alternando con bolas vegetales, esquema que también veíamos en la capilla de los Corporales de Daroca.

Pero aquí los ángeles no se limitan a portar solamente instrumentos musicales como en Daroca (Figs. 5 y 6) sino que, a medida que se acercan al centro de la bóveda, llevan filacterias, incensarios y los símbolos de la Pasión, formando junto a las claves una representación del Juicio Final⁴⁵. En la clave central aparece Cristo entronizado con las manos alzadas y el pecho descubierto mostrando las llagas, flanqueado por ángeles que soplan los cuernos y despiertan a los muertos que emergen desnudos a sus pies. En las dos claves secundarias más cercanas al arco de ingreso unos ángeles se llevan el sol y la luna. En cambio, las restantes claves se decoran con temas profanos, caso de una ama

⁴¹ El origen de tal atribución parece estar en unas palabras del canónigo Juan de Arce (s. XVI) recogidas por Fernández del Pulgar: << En tiempo de este señor obispo, siendo ya electo Arzobispo de Toledo, se edificó en esta iglesia una muy hermosa capilla, que muchos años fue la mayor, y aora es de la parroquia. Hazese aquí memoria de esto porque en el arco de ella ay unos escudos de cinco estrellas que son de los Roxas>>. Cfr. Vielva Ramos (1923: 16, 1953: 25-26), Martínez (1989a:52, 56) y Ara Gil (1994: 298 y 1995: 121). Véase también Martínez de Aguirre (2007: 140).

⁴² Los laterales fueron remodelados en tiempos del obispo Alonso de Burgos (1485-1499), acogiendo uno de ellos el sepulcro de Inés Osorio, muerta en 1492 – Ara Gil (1989: 94)-.

⁴³ Martínez (1989a: 57 y 59). Ara Gil (1994: 121 nota 34) ha hecho notar que en el escudo atribuido a Sancho de Rojas aparecen siete estrellas en lugar de las cinco que llevan las armas de su familia, mientras que en el que se muestra en la sillería por él encargada sí las lleva.

⁴⁴ Parte de estas esculturas junto a otras de la capilla se hallan en el claustro.

⁴⁵ Según Ara Gil (1994: 298 y 1995: 121) simboliza una “iconografía celeste” o “visión paradisiaca” en torno al Todo-poderoso.

zona a caballo, un arquero, etc. Todas las claves, rodeadas por una corona de ángeles, conservan policromía, posiblemente la original⁴⁶.

El análisis estructural de la obra darocense y de la capilla palentina denuncia una problemática similar: la creación de un ámbito espacial nuevo en otro ya existente, mediante la introducción de falsas bóvedas. No debe ser casual la estrecha relación existente entre la decoración escultórica de la capilla de los Corporales de Daroca y la del Sagrario de Palencia, al menos en la presencia de nervios angrelados con ángeles músicos, de rizos abultados y carrillos redondeados, que se alternan con cogollos vegetales muy peculiares, y más si tenemos en cuenta que ángeles músicos como los comentados sólo los encontraremos en otro lugar cercano de cronología parecida, como después veremos. Sería demasiada coincidencia el que se documente un maestro de idéntico nombre en ambos lugares. Junto a todo ello muchos otros elementos decorativos se repiten: arcos apuntados entre pináculos, trasdosados por decoraciones vegetales y coronados por macollas, con tracerías flamígeras en su interior, etc. La existencia de diferencias de estilo que se aprecian en la talla de estos elementos (cabellos, alas, pliegues de los vestidos...) obliga a considerar a Ysambart no como autor material de dichas obras puntuales sino como su tracista o primer responsable, al igual que en la documentada capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza ya comentada.

En Palencia, además de la Capilla del Sagrario, o del cambio de trazas de la catedral, encontramos otras obras coetáneas en las que percibimos el nuevo gótico flamígero tan característico del mundo francés y que sin duda serían fruto del impacto de la obra de Ysambart y su equipo. Aunque se percibe la fuerza artística del siglo XV en multitud de construcciones de Palencia y por supuesto en la propia catedral⁴⁷, encontramos dos obras que por su lenguaje creemos que guardan bastante relación, estilística y cronológica con la Capilla del Sagrario. Nos referimos a la denominada puerta del Salvador, también conocida como “Puerta de los Novios”, construida en la cabecera de la catedral y a la iglesia del Convento de Santa Clara. En dicha portada observamos el característico lenguaje formal de la arquitectura gótica del siglo XV⁴⁸ y aunque se ha fechado en el último tercio de la centuria, no dudamos en adelantar su cronología al menos medio⁴⁹ siglo si

⁴⁶ Sería interesante poder realizar un estudio más minucioso de dichas claves, ya que incluso dudamos sobre su antigüedad. No estamos seguros de que no se hayan incorporado con posterioridad a la obra de la capilla al verse algunas de ellas insertadas en el esquema general del abovedamiento con cierta tosquedad.

⁴⁷ Respecto a la arquitectura gótica en la ciudad de Palencia es obligado el trabajo de R. Martínez (1989b).

⁴⁸ Portada apuntada con varias arquivoltas con decoración vegetal, trasdosada por un arco conopial en cuyo trasdós se ubican enormes hojas de roble erizadas y una macolla a modo de remate. El conjunto está flanqueado por dos pináculos. En el tímpano se ubicaban tres esculturas hoy perdidas. Su decoración vegetal de hojas independientes formando frisos es más característica de obras de la primera mitad del siglo XV que de la segunda, en la que vemos los característicos frisos vegetales en los que los tallos aparecen enlazados de forma continua.

⁴⁹ Martínez (1989b: 130). Se ha fechado a finales del siglo XV seguramente por las armas episcopales que aparecen en el friso que corona la portada, donde podemos ver las flores de lis características de Alonso de Burgos (1485-1499). Un simple vistazo delata que este remate es claramente posterior a la propia fachada, el color de la piedra es más claro e incluso vemos la utilización de ciertos elementos decorativos ajenos al resto de la fachada como son unos balaustres

comparamos la talla de sus decoraciones vegetales o su composición general con obras como la propia capilla del Sagrario. Vemos más lógico que su construcción se deba al momento en que se cambian las trazas de la catedral y se monumentaliza, junto a la torre, el acceso primitivo meridional del transepto abortado de la primera catedral gótica.

Igualmente, del mismo ambiente aunque de calidad algo inferior aparentemente, es la interesante iglesia de Santa Clara de Palencia. Se trata de un edificio muy importante vinculado a la familia Enríquez y por lo tanto a los almirantes de Castilla. El primer almirante don Alonso (m. 1429), sobrino de Enrique II, eligió el monasterio como lugar de enterramiento. Su mujer Juana de Mendoza continuó las obras impulsadas por su marido, y por lo que se deduce de la documentación emitida por ambos debió construirse en lo principal, la obra que hoy vemos de la iglesia, a lo largo de la década de los treinta del siglo XV. En dicha obra intervino un cantero llamado Diego García⁵⁰, del que nada más sabemos, pero que sin duda debió formarse a la sombra del equipo de Ysambart, si es que no formó parte de él. En la iglesia de Santa Clara de Palencia llama la atención su portada, que recuerda a la del Salvador de la Catedral⁵¹, y la riqueza decorativa de su interior, en particular los grandes arcos apuntados que desde el transepto dan paso a las naves laterales al aparecer trasdosados con un arco conopial decorado en su trasdós por grandes hojas de cardo y una gran macolla a modo de remate⁵².

Aunque son pocos los nombres de artistas que conocemos es evidente que tuvieron que ser muchísimos los canteros que tuvieron que trabajar en este tipo de empresas, tal como se ha comprobado en la documentación relativa a la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza, ya comentada, que supera la docena de artífices⁵³.

Desde luego pensamos que Palencia inicia la renovación de su arquitectura gótica de la mano de Ysambart y en fecha tan temprana como es la década de los veinte del siglo XV. Por ello, Palencia lidera la renovación arquitectónica de la Corona de Castilla frente a los centros artísticos de Burgos, León o Toledo en los que todavía es necesario esperar unos cuantos años para constatar los cambios.

o de los tallos vegetales entrelazados en torno a los escudos, por ejemplo, por lo que nos inclinamos a que sería de la primera mitad del siglo XV.

⁵⁰ Sobre la documentación y marcha de las obras de Santa Clara de Palencia véase Martínez (1989b: 106-110).

⁵¹ Acceso a la iglesia mediante un arco carpanel que se inserta en una puerta apuntada trasdosada por arco conopial entre pináculos, decorado con grandes hojas en su trasdós y con una gran macolla a modo de remate. Llama la atención la decoración escultórica vegetal con animalillos y figurillas de personas que aparecen en las arquivoltas y capiteles que animan la portada.

⁵² Igualmente interesantes son los capiteles poligonales y ricamente decorados con molduras vegetales que aparecen por toda la iglesia.

⁵³ Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007: 87-90). Aunque las trazas fueran dadas por Ysambart y los trabajos dirigidos por Pedro Jalopa, aparecen documentados: Enequi, Broyant, Merçer, Jhan de Borgonya, Pedro Laguardia, Pedro Vizcaya, Queralt, Martín de Retuerta, Oroz, Guyllot, Jaquet, Cali, etc.

La Capilla del Contador Saldaña (1430-1435) en Sta. Clara de Tordesillas. Obra maestra y clave en la renovación del gótico castellano.

En este proceso de renovación del gótico en Castilla es obligado recordar por estética y cronología la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas.

Esta capilla se encuentra en la iglesia del Real Monasterio de Santa Clara⁵⁴, en su lado de la Epístola donde ocupa la longitud de los dos tramos más cercanos a la cabecera (Fig. 7). Realizada en sillería, se compone de dos pisos, el inferior que no vemos estaría ocupado por la cripta, compuesta por dos estancias cubiertas con bóvedas de cañón y dispuestas perpendicularmente al eje del templo. El piso superior, al nivel del suelo de la iglesia, conforma la capilla propiamente dicha.

Fue fundada por el contador de Juan II, Fernán López de Saldaña, hombre de confianza del poderoso don Álvaro de Luna a cuya sombra desarrolla su carrera. Su nombre queda reflejado en la interesante inscripción que recorre la capilla a la altura de su imposta. En ella se explica que su construcción fue comenzada en 1430 y terminada en 1435, e igualmente nos dice que en este lugar recibió sepultura Elvira de Azevedo, mujer del contador, fallecida el 11 de abril de 1433⁵⁵.

La capilla se compone de dos tramos cubiertos con bóvedas de terceletes en cuyas claves se disponen los escudos de los personajes allí enterrados: escudo de la familia Saldaña con la torre y la ballesta apuntando al cielo, rodeado de ramas de acebo en alusión a la mujer del contador, Elvira de Acevedo; también están los escudos de los Vélez de Guevara, linaje de la familia a la que pertenece la segunda mujer del contador.

El ingreso a la capilla desde la iglesia se realiza a través de dos arcos angrelados. En las escocias de sus arquivoltas se desarrollan hojas de roble y cardo, junto a animalillos, que se caracterizan por el fuerte sentido de relieve, que a veces más bien parecen esculturas exentas.

En el muro oriental se abre un pequeño vano que da acceso a una pequeña sacristía.

En los muros sur y oeste se abren cuatro arcosolios muy monumentales (Fig. 8), profusamente decorados con motivos vegetales. Los arcos son agudos, decorados desde su clave hasta la altura de la imposta con motivos de lacería gótico-flamígera que dejan en su centro un cuadrifolio. Como remate inferior de la lacería se descuelgan unos festones de carácter vegetal, salvo uno que consiste en una cara. Cada arcosolio se encuentra trasdosado por decoración de hojas de roble y cardo muy gruesas y de gran calidad, que se culminan en el centro de la clave con una macolla del mismo tipo de hoja. Los cuatro arcosolios se encuentran delimitados lateralmente por unos pináculos y en su parte superior por la línea de imposta que recoge la inscripción fundacional de la capilla.

⁵⁴ Sobre la obra de la iglesia y su acoplamiento a la Capilla Saldaña véase Ruiz Souza (1999).

⁵⁵ Inscripción transcrita en numerosas ocasiones, véase por ejemplo en Ara Gil (1977: 194) o en Castán Lanasa (1998: 563).

En cada albanega se sitúa un ángel sobre una nube que sostiene un escudo vacío. En el interior de los arcosolios sobre el muro de fondo se ven otros ángeles muy parecidos, sobre nubes y medio arrodillados, que portan de nuevo escudos en blanco. En el arcosolio oriental del muro sur se supone que está representado en la escultura yacente don Fernán López de Saldaña, y en el otro del mismo muro se cree que la estatua pertenece a su primera mujer Elvira de Acevedo. En el arcosolio sur del muro occidental se encuentra una figura con las piernas mutiladas, que puede aludir al hijo del contador Pedro Vélez de Guevara. Respecto al último enterramiento, que pertenece a una mujer, se ha especulado mucho sobre quien podía ser. Se ha hablado de Beatriz de Portugal que mandó enterrarse en el monasterio en 1476, de forma provisional, hasta que fuese concluida su capilla en el hospital de Mater Dei por ella fundada en la misma villa. Más lógico parece que se trate de la mujer de don Álvaro de Luna, doña Elvira de Portocarrero, que dejó en su testamento la intención de enterrarse o en este monasterio o en el de Santa Clara de Moguer⁵⁶. Ello explicaría que el escudo de don Álvaro de Luna aparezca en el exterior occidental de la capilla en un recuadro junto a las armas de Juan II, de López de Saldaña, Acevedo y Vélez de Guevara (Fig.9).

En el muro meridional se abren dos ventanas ojivales, recientemente restauradas, formadas por tres arquivoltas. A ambos lados de cada ventana se encuentran las imágenes de unos apóstoles, que junto a los tres del muro occidental, suman un total de siete. No es fácil su identificación, pues algunos llevan símbolos algo ambiguos⁵⁷.

Todos se apoyan sobre ménsulas ricamente decoradas, insertos en nichos que se trasdosan por chambranas, decoradas nuevamente con motivos vegetales que arrancan de unas ménsulas ornamentadas con figurillas y animales.

Según Llaguno, antiguamente se podía leer una inscripción en uno de los muros de la capilla, que decía:

*“Aqui yace maestre guillen de Rohan maestro de la iglesia de Leon, et apareiador de esta capilla, que Dios perdone; et finó a VII días de diciembre, año de mil et CCCC et XXX et un años”*⁵⁸

Por ello, se ha venido considerando a Guillén de Rohan el maestro fundamental de

⁵⁶ González Hernández (1992).

⁵⁷ Se ven claramente a Santo Tomás, que recoge el cingulo de castidad, a San Bartolomé con el demonio, a Judas Tadeo con un libro abierto y una clava, a San Mateo con la bolsa de dinero... del resto no se puede decir nada con contundencia; por ejemplo vemos a un apóstol con una especie de cruz en aspa, pero incompleta, pudiéndose tratar de San Andrés. Quedarían dos por identificar: uno con una especie de báculo que podría ser Santiago peregrino, pero sin más signos, y un último que porta un libro como todos, y una especie de rollo en una mano.

⁵⁸ Llaguno y Amirola (1829: I 102-103), Quadrado (1885: 241) leyó Guillen de Ridán y Gómez Moreno (1911-1912) Guillen de Rouen. Aunque el trabajo de Llaguno se realizó en el siglo XVIII será Ceán Bermúdez el que se encargará de su publicación en pleno siglo XIX.

los trabajos, como señalaba la inscripción hoy completamente perdida, que en origen debía estar encastrada en el exterior de la capilla. Si cotejamos dicha inscripción con la conservada en el interior del edificio, sacamos las siguientes conclusiones. El epitafio hoy desaparecido decía que Guillén de Rohan, maestro de la catedral de León, estuvo trabajando en Tordesillas hasta su muerte en 1431. La leyenda que corre por la imposta interior de la edificación nos relata, como ya hemos visto, que ésta fue iniciada en 1430 y terminada en 1435. Es decir, la obra del maestro Guillén de Rohan debería ser cuestionada, puesto que fallece al poco tiempo de iniciarse los trabajos.

En el estudio monográfico de Manuel Gómez-Moreno se realizan una serie de interpretaciones y sugerencias, vigentes en parte hasta la actualidad, que han sido repetidas en muchos trabajos posteriores⁵⁹. El gran historiador granadino ya puso en duda que el artífice de toda la obra fuese Guillén de Rohan. Habla del ambiente de Claus Sluter en la escultura⁶⁰. Pone en relación al artífice de la capilla con el sepulcro de doña Aldonza de Mendoza, procedente del monasterio de Lupiana y conservado en el Museo Arqueológico Nacional, así como con todo el ambiente toledano anterior a la llegada de los Egas y Guas. El mismo autor igualmente habla sobre la capilla del Condestable don Álvaro de Luna, comenzada en 1435, y de otras obras realizadas en la misma catedral en tiempos del pontificado de su hermanastro don Juan de Cerezuela (1434-1442).

Gómez-Moreno también cita algunos ejemplos leoneses con cierto parecido a lo realizado en Tordesillas, y termina sugiriendo que tanto en Toledo como en León, tras la interpretación de la documentación, pudiera existir un artífice, Jooskén de Utrech, común a ambas ciudades y que a su vez podría trabajar en este convento a orillas del Duero. La hipótesis de Gómez-Moreno ha quedado en gran medida superada tras el estudio de Waldo Merino referido al estudio de la arquitectura hispanoflamenca en León. Waldo Merino se introduce en toda la problemática que ha rodeado a la inscripción de Tordesillas respecto a la noticia de que Guillén de Rohan fuera maestro de la Catedral de León. Dice que su nombre no aparece en la documentación y no se identifica ninguna posible intervención suya en el edificio leonés. Igualmente descarta la hipótesis de Gómez-Moreno respecto al maestro Jusquín que trabaja en León y que aparece allí documentado más de tres décadas después de haberse finalizado la capilla de Tordesillas⁶¹.

Nada conocemos en León que pueda ser comparable en su conjunto a esta capilla de Tordesillas y menos aún en fechas tan tempranas⁶². ¿De dónde podrían venir los mejores artistas del momento para servir a tan importantes promotores? Nos inclina-

⁵⁹ Gómez Moreno (1911-1912: 63-66). Ara Gil (1977:194-210). Se puede decir que este es el último trabajo que se ocupa de la capilla con cierta profundidad, aunque en gran medida es deudor del trabajo anterior.

⁶⁰ Recuerda para el precioso retablo conservado los fragmentos del retablo de Haekendover, en Brabante.

⁶¹ Merino (1974: 33-37).

⁶² Véase al respecto el trabajo de W. Merino (1974: 27 y ss.) en el que estudia el inicio de las obras hispanoflamecas en León en donde difícilmente se ve nada parecido con anterioridad a la década de los cuarenta del s.XV.

mos a pensar en la posibilidad de que viniese una cuadrilla de otro lugar, y tal vez no fuera muy descabellado fijar su procedencia en la olvidada y próspera Palencia, a cuya diócesis pertenece nuestro monasterio, y por su relación estilística con las construcciones palentinas ya comentadas. Arcos conopiales flanqueados por pináculos y trasdosados por hojas de roble que se rematan con hermosas macollas, frisos vegetales formalizados por la yuxtaposición de hojas de roble, álamo, cardo o acanto, entre las que se insertan animalillos y figurillas etc., sin olvidarnos de la utilización de tracerías geométricas o de gabletes decorativos, los encontramos en Santa Clara de Palencia, en la capilla del Sagrario o en la portada del Salvador de la catedral palentina. Es cierto que se trata de elementos bastante comunes y habituales en la arquitectura flamígera de todo el siglo XV. Pero hay algo más.

Existen unas esculturas en Tordesillas de máxima calidad que no se repetirán en tantos lugares, es más, sólo las hemos visto en dos lugares, casualmente citados en estas páginas. Nos referimos a los arcos angrelados (Fig.10) festoneados con esculturas de ángeles músicos (Figs. 11-13), alternados con cogollos vegetales, que comunican la Capilla del Contador Saldaña con la iglesia conventual. Ángeles muy similares, por su calidad, ubicación y aspecto borgoñón (cabellos rizados muy abultados y carrillos inflados, instrumentos musicales⁶³) únicamente los encontramos en España, al día de hoy, en la Capilla de los Corporales de Daroca y en la Capilla del Sagrario de la catedral de Palencia⁶⁴. Pero con ello no queremos decir que los ángeles que aparecen en Daroca, Palencia y Tordesillas (Figs. 3, 5, 6, 12 y 13) hayan sido realizados directamente por el mismo artista, sino más bien parecen formar parte de un mismo planteamiento general, seguramente elaborado por el maestro Ysambart. Hemos repetido en muchas ocasiones a lo largo de estas páginas lo amplias que podían ser las cuadrillas de canteros implicadas en una misma empresa, por lo que reducir el estudio a ciertos elementos puntuales (dobletes de la ropa, peinados, manera de disponer las manos... por ejemplo) para intentar vislumbrar al maestro principal de la empresa nos parece muy peligroso, ya que lo único que estaríamos haciendo es localizar a un cantero sin más y camuflar al artífice principal de la obra.

Por otra parte sólo hallamos en la capilla darocense un protagonismo similar de la escultura monumental, perfectamente engarzada con la arquitectura, tal como se despliega en Tordesillas, donde molduras y tracerías se combinan con estatuas monumentales.

⁶³ Respecto a la mayor parte de los instrumentos musicales (cornamusa, diferentes tipos de flautas, laúd, arpa, fídula, tamboril, organo, etc.) que utilizan los ángeles en los tres ejemplos de Daroca, Palencia y Tordesillas, véase especialmente el trabajo de Jesús Lacasta Serrano (1992) dedicado a la capilla de San Victorián de San Juan de la Peña, una obra coetánea aragonesa y vinculada cronológicamente al mundo artístico aquí descrito, aunque de una calidad muy inferior.

⁶⁴ Ejemplos de ángeles músicos diferentes los encontramos en la capilla de San Victorián del monasterio de San Juan de la Peña, Lacasta Serrano (1992), tracería de algunas ventanas de la lonja de Palma de Mallorca de mediados del siglo XV, Alomar (1970:131) o en el mucho más tardío sepulcro de Juan de Grado (m. 1507), Yarza Luaces (1988).

Recientemente Michael Grandmontagne se ha introducido en el estudio técnico de la escultura de la capilla y llega a la conclusión de su relación con Borgoña. En Tordesillas se realiza la decoración en piedra caliza clara con la renuncia intencionada de policromarla, según el mencionado historiador, al igual que en Borgoña, según sus investigaciones, donde dicha característica tenía un sentido de estrategia de iconografía material. A nosotros dicho planteamiento nos produce ciertas dudas⁶⁵.

Aunque siempre se adscribe la Capilla Saldaña al arte de Borgoña, no debemos olvidar otros lugares y en especial obras parisinas que también guardan relación con el arte que hallamos en Tordesillas. El diseño de las tracerías de los arcosolios puede recordarnos en parte al que aparece en la chimenea de los Duques de Berry en su palacio de Poitiers de finales del siglo XIV (Fig.1) o en la tracería de la ventana conservada de la capilla de Saint Blaise de París ⁶⁶. Respecto a los ángeles músicos, aunque no son iguales ya que suelen aparecer en ménsulas y no en el angrelado de los arcos como en los ejemplos hispanos, observamos que estos guardan cierto aire general (cabellos abultados, instrumentos musicales, etc.) con los ángeles conservados en el Museo Cluny de París, los ángeles del Donjon y de la Sainte Chapelle de Vincennes, o los procedentes del castillo de Coucy, fechados todos ellos en torno a 1400⁶⁷.

Hacia una hipótesis de trabajo. El equipo Ysambart – Pedro Jalopa responsable de la construcción de la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas. Los nexos de unión.

Lo que nosotros presentamos como hipótesis es la posibilidad de que Ysambart pudiera encontrarse detrás del proyecto de la Capilla Saldaña, como maestro director del proyecto, sobre todo en sus etapas iniciales.

Se ha defendido que estuvo en Palencia hasta 1429, y al fin y al cabo la Capilla Saldaña se inicia en 1430. Pudo dirigir y supervisar el inicio de la empresa, tal como se documenta en la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza ⁶⁸, y de esta manera entrar en contacto, o seguir con él, con la elite de la corte castellana, es decir, con el contador Fernán López de Saldaña, con el condestable Álvaro de Luna y con el propio monarca Juan II. Es lógico que semejantes personajes acudieran al mejor artista del

⁶⁵ Grandmontagne (2006: 89-108, esp. 93-96). Nosotros tenemos muy serias dudas al respecto ya que algo de policromía se ha conservado en algún detalle escultórico del exterior de la Capilla Saldaña, en la parte que comunica con la iglesia, gracias a que esta zona estuvo tapada por retablos barrocos, tal como se observa en fotografías antiguas. Sinceramente nos cuesta creer que los ángeles con sus escudos hoy vacíos, o que los propios apóstoles de la parte superior de la capilla, no hubieran contado con policromía en origen.

⁶⁶ G Taburet-Delahaye (2004: 85-86).

⁶⁷ Taburet-Delahaye (2004: 84-85 y 130).

⁶⁸ Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007: 79-87).

momento en Castilla para la realización de su empresa, y en aquellos momentos parece que sólo podía contarse con el maestro Ysambart de la cercana Palencia, ya que como hemos comentado más arriba León, Burgos o Toledo todavía no habían comenzado su renovación artística.

Pero hay otros detalles que nos llaman la atención y que tal vez pudieran darnos alguna pista más sobre el equipo de Ysambart. Especulemos en voz alta. Nos referimos al maestro Pedro Jalopa que en 1414 aparece trabajando en el Palacio Real de Olite⁶⁹, en la Capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza como encargado sobrestante de Ysambart entre 1417 y 1421⁷⁰, o en la Catedral de Huesca entre 1422 y 1423⁷¹.

Recientemente Amalia María Yuste Galán ha publicado un interesante artículo sobre la introducción del arte flamígero en Castilla y el maestro Pedro Jalopa, al que presenta como maestro de los Luna⁷². Tras trece años en los que no tenemos, por ahora, noticia alguna del maestro, Pedro Jalopa reaparece en 1435 en Toledo alquilando una casa en compañía de su mujer María Juana de Valladolid que ocupa hasta 1442. En 1438 aparece ya como maestro de la Capilla de don Álvaro de Luna⁷³ (figs. 14 y 15). Después se hará cargo de los trabajos el maestro Hanequin de Bruselas⁷⁴. En 1443 hallamos a Jalopa en Palencia como maestro de la catedral junto a Gómez Díaz⁷⁵.

¿Dónde se encuentra el maestro Pedro Jalopa entre 1422-23, años en los que aparece en Huesca, y 1435, año en el que reaparece en Toledo? Casualmente son los años en los que se realizan la Capilla del Sagrario de Palencia y la Capilla Saldaña de Tordesillas, perfectamente fechada entre 1430 y 1435. ¿Es una casualidad que aparezca casado con una mujer oriunda de Valladolid tal como refleja la documentación toledana⁷⁶? ¿Puede interpretarse por ello que Jalopa estuvo por tierras vallisoletanas? Además resulta muy interesante que la fundación de Tordesillas esté presidida, entre otros, por el escudo de don Álvaro de Luna ya que en su interior fue enterrada su primera mujer como ya se ha comentado. ¿No sería lógico pensar que el maestro una vez que termina su intervención

⁶⁹ Martínez de Aguirre (1987: 75, 98, 162).

⁷⁰ Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007: 79-87).

⁷¹ Durán Gudíol (1991: 106-110).

⁷² Yuste Galán (2004).

⁷³ Yuste Galán (2004: 295-296).

⁷⁴ Tras la intervención de Pedro Jalopa aparece documentado en la capilla del condestable de Toledo Hanequín de Bruselas. Creemos que no debe quedar en el tintero de lo anecdótico, como muy bien han apuntado Javier Ibáñez y Jesús Criado, la existencia de un tal Enequi, a partir de 1418, en la cuadrilla que trabajó en la capilla de San Agustín bajo la dirección de Jalopa. Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007: 89).

⁷⁵ Martínez (1988b:417-426).

⁷⁶ María Juana de Valladolid, Yuste Galán (2004: 299).

en la dirección de las obras de Tordesillas pudiera continuar su labor en Toledo en la capilla del mismo condestable Álvaro de Luna? ¿Cuál fue su verdadera intervención en la fundación toledana?⁷⁷ ¿No es curioso que tras dejar Jalopa Toledo reaparezca puntualmente como maestro de la catedral de Palencia? ¿A qué se debe esa relación estilística tan repetida por los especialistas y que establecieron por ejemplo Gómez-Moreno⁷⁸ o Azcárate⁷⁹ entre la capilla de Tordesillas y la de don Álvaro de Luna en Toledo?

Desde luego creemos posible, y sólo a modo de hipótesis, que aquel equipo director formado por Ysambart y Jalopa en la construcción de la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza pudo tal vez continuar en las empresas de Palencia y Tordesillas.

Martín González y Ara Gil consideran la posibilidad de que la llegada de Ysambart a Palencia pudiera estar relacionada con el traslado en 1418 del obispo palentino Alfonso Argüeyo, confesor de Fernando de Antequera a la Seo de Zaragoza⁸⁰. Seguramente Ysambart y su equipo vinieran a Castilla para intervenir en la capilla que mandó realizar y dotó el ya fallecido Sancho de Rojas, personaje esencial y decisivo de la corte de Juan II. Llegó a ser canciller mayor de Castilla y fue nombrado obispo de Palencia (1403-1415) y de Toledo (1415-1422) por Benedicto XIII (1394-1423), el Papa Luna. Su nombre aparece vinculado intensamente a la Capilla del Sagrario de la catedral palentina e incluso se encargó de su construcción desde su gobierno toledano como ya se ha apuntado más arriba, aunque los trabajos se realizasen con posterioridad a su muerte⁸¹. Por otra parte Sancho de Rojas fue amigo íntimo y allegado destacado de Fernando de Antequera, tal como muy bien nos recuerda Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y Semblanzas* al tratar la biografía de ambos⁸². Fernando de Antequera llega a ser rey de Aragón, desde 1412, tras el Compromiso de Caspe, donde recibió el decisivo apoyo del Papa Luna, ya que Fernando fue unos de sus principales valedores en el Cisma de Occidente⁸³. En definitiva se constata una relación muy estrecha entre todos estos personajes tan vinculados a Castilla y a Aragón, lo que a la postre también facilitaría los intercambios artísticos.

⁷⁷ Casualmente la Capilla Saldaña y la de don Álvaro de Luna en Toledo presentan la misma problemática estructural de tratarse de dos fundaciones de dos pisos erigidas sobre un terreno con un acusadísimo desnivel.

⁷⁸ Gómez-Moreno (1911-12).

⁷⁹ Azcárate (1990: 241).

⁸⁰ Martín González y Ara Gil (1984: 319).

⁸¹ Práctica por otra parte habitual y normal tal como nos recuerda Javier Martínez de Aguirre (2007: 140) al tratar la capilla palentina. El mismo historiador sugiere la interesante hipótesis de que tal vez fuera planteada como lugar de enterramiento privilegiado del propio Sancho de Rojas.

⁸² Pérez de Guzmán (1998: 79-87 y 110-111).

⁸³ Pereira Pagán (1999: 157-168).

La Capilla del Contador Saldaña es uno de los ejemplos más tempranos y exquisitos de Castilla donde se aprecia la renovación del último gótico según las formas procedentes de Francia. Se adelanta en unos años a las construcciones de León, Burgos o Toledo pertenecientes a la misma estética. Tordesillas es uno de los lugares más importantes de la corte de Juan II y allí encontramos residiendo al propio monarca en numerosas ocasiones. Durante su reinado sucedieron en la villa episodios trascendentales como el denominado “Seguro de Tordesillas” de 1439 por el que se logra la paz entre la alta nobleza y el bando monárquico⁸⁴. En su reinado el monasterio de Santa Clara, donde la capilla del Contador Saldaña se inserta, experimenta una de sus etapas constructivas más brillantes (iglesia con su extraordinaria cabecera, sacristía, capilla del Coro Largo). No es casual que sea en este lugar donde dos de los hombres más poderosos de su corte, como son su contador don Fernán López de Saldaña y su condestable don Álvaro de Luna, aparezcan vinculados a una misma fundación funeraria, materializada por magníficos artistas acordes a su condición: ¿Ysambart y Jalopa?

Por todo ello creemos perfectamente factible, tal como se comentó al principio de este artículo, la hipótesis de Torres Balbás que considera que el cantero del rey “Isumben” documentado en 1432 es el mismo Ysambart que ahora estudiamos⁸⁵, ya que su maestría sería por aquellos años difícilmente comparable a la de ningún otro artista del momento en Castilla. Por otra parte no olvidemos que Ysambart trabajó en la Capilla de los Corporales de Daroca, la cual recibió el decidido impulso de la reina María de Castilla, hermana de Juan II⁸⁶. Creemos posible que mientras trabajaba Ysambart en la Capilla Saldaña pudo dirigirse a Sevilla y, tras quedar completamente terminada, Jalopa pudo marchar a Toledo para trabajar en la capilla que don Álvaro de Luna iba a erigir en la cabecera de la catedral.

La presencia de Ysambart en Sevilla está atestiguada el 18 de noviembre de 1433⁸⁷ y el 7 de julio de 1434⁸⁸, fecha a partir de la cual no tenemos más noticias de este maestro⁸⁹. Debido a sus contadas apariciones en los libros de fábrica de la catedral que aluden al breve viaje realizado por el maestro y a la pequeña cantidad de dinero que recibió, Jiménez Martín y Pérez Peñaranda plantean la posibilidad de que se limitase a aconsejar acerca del suministro y calidad del material a emplear, o incluso a que diese las trazas del nuevo edificio. Por otra parte sugieren que la presencia del propio Ysambart favoreció la contratación pocos meses después del maestro Carlín, al que identifican con el Carlí de Barcelona, Lérida y Zaragoza⁹⁰. Bango Torviso⁹¹ apuntó la posibilidad de que

⁸⁴ Respecto a la importancia que tuvo Tordesillas en la corte de Juan II véase Cañas Gálvez (2007: 89-92).

⁸⁵ Torres Balbás (1952: 265).

⁸⁶ Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007:92-93). Los autores consideran que la segunda etapa de la Capilla de los Corporales, la que se correspondería con la estructura del retablo-jubé en la que intervendría Ysambart, fue financiada por la reina María de Castilla, lo que explica que su heráldica aparezca en la parte superior.

⁸⁷ Álvarez Márquez (1990:22).

⁸⁸ Falcón Márquez (1980: 122), Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997: 44).

⁸⁹ Véase la relación crítica ordenada cronológicamente de todos los datos existentes respecto a la obra gótica en la catedral hispalense en Jiménez Martín (2006).

Ysambart diera las trazas del templo sevillano al llamar la atención sobre la adopción en cronologías parecidas de presbiterios de testero recto y girola cuadrada tanto en la catedral de la capital hispalense como en la de Palencia, fórmula por otra parte nada habitual en la arquitectura catedralicia bajomedieval hispana⁹².

¿Es tan sólo una casualidad que aparezca el nombre de Ysambart en la catedral de Sevilla justo cuando se empieza el edificio gótico tras haber concedido Juan II la licencia del derribo de la Capilla Real, en febrero de 1433⁹³, y en el corto período de tiempo (enero de 1433- noviembre de 1434) en el que es su arzobispo Juan de Cerezuela, a la sazón hermano por vía materna de don Álvaro de Luna? ¿No son demasiadas casualidades? El hecho de que se le llame a la capital hispalense en el momento en que se inicia la difícil reconversión de la antigua mezquita almohade en la catedral que hoy vemos, confirma que nos hallamos ante un maestro cuyo reconocido prestigio hace que sea requerido, como ya lo había sido años antes a Zaragoza para dictaminar sobre determinados problemas técnicos o estructurales e incluso tipológicos⁹⁴. Seguramente, tal como venimos repitiendo, no habría todavía en toda Castilla un maestro tan experimentado y renovador como Ysambart, gracias a su formación foránea y a su intervención en las catedrales de Lérida, Zaragoza y Palencia. El maestro debía encontrarse en la cima de su carrera, por lo que su intervención en el inicio del edificio gótico hispalense no debió ser sólo de carácter anecdótico y tal vez pudiera ser el responsable de sus trazas como sugieren Jiménez Martín o Bango Torviso. Sabemos de sus andanzas en España desde 1410, año en el que ya es todo un profesional por lo que no sería muy joven y más cuando en 1417 viaja como profesional reconocido a la Seo zaragozana. La ausencia de nuevos datos respecto a su vida a partir de 1434 tal vez nos esté delatando la propia muerte del maestro en torno a dicha fecha, en la que rondaría o superaría fácilmente los cincuenta años de edad.

Nos gustaría señalar hasta que extremo fue responsable la familia Luna en la renovación del lenguaje gótico en Aragón y Castilla, según se desprende de las páginas anteriores y tal como apuntaron por ejemplo para la ciudad de Toledo José María de Azcárate⁹⁵ o Amalia Yuste⁹⁶. Dicha autora además recuerda su protagonismo en la Corona de Aragón.

⁹⁰ Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997: 46). Sin embargo, otros consideran que el maestro francés murió en Lérida hacia 1432 – Alonso García (1976: 82).

⁹¹ Bango Torviso (1985: 622, 635).

⁹² Tipología que se volverá a repetir en el siglo XVI en la catedral de Salamanca.

⁹³ Jiménez Martín (2006:50).

⁹⁴ Este llamamiento a maestros de profesionalidad probada para examinar o supervisar el curso de las obras o solucionar problemas específicos era muy habitual durante la Edad Media, conservándose en algunos casos los dictámenes por ellos emitidos. Para el caso hispano son especialmente famosas las reuniones de arquitectos en torno a la obra de la catedral de Gerona celebrados en 1386 y 1416, entre muchos otros –vid. Textos y comentarios en Yarza Luaces et al, (1982: 308-314 y 315-328).

⁹⁵ Azcárate (1948) ya apuntaba claramente la importancia del prelado Juan de Cerezuela, hermanastro de Álvaro de Luna, en las obras que se realizan en la catedral de Toledo

Ysambart y Jalopa estuvieron muy vinculados a dicha familia. Se ha llamado la atención sobre el intenso mecenazgo del Papa Luna, Benedicto XIII, tío abuelo de don Álvaro de Luna, y de su relación con algunas empresas en las que aparecen ambos artistas, juntos o separados, caso de la Seo de Zaragoza o la catedral de Huesca⁹⁷. Y en Castilla ya hemos visto como don Álvaro de Luna se vincula a la fundación del contador Saldaña y a la construcción de su magnífica capilla ochavada en la cabecera de la catedral de Toledo, mientras que su hermanastro Juan de Cerezuela aparece en el inicio de las obras de la catedral gótica de Sevilla.

Por último, creemos que se debe desechar la idea de un Ysambart escultor de cincel y maceta frente a la de un importante maestro contratista, con una importante formación teórica y práctica, responsable de concertar obras, así como de elaborar sus trazas y sus diseños, que es requerido por los círculos de poder del momento ante su reconocida profesionalidad, como anteriormente pudo haber sido el Maestro Mateo y no mucho después lo será Juan Guas. Maestro que incluso no tenía por que dirigir la materialización total de sus propios proyectos, ya que otro maestro podía encargarse de ello. Las últimas investigaciones al respecto hemos visto que apuntan a ello.

Somos conscientes de que sin documentos de archivo tan sólo nos movemos en la mera hipótesis. Una hipótesis que cuenta, al menos así lo creemos, con datos objetivos suficientes en los que fundamentarse, como son las obras de arte vistas a lo largo del presente trabajo. Al fin y al cabo las manifestaciones artísticas no dejan de ser documentos en sí mismas que debemos no sólo constatar sino también interpretar.

⁹⁶ Yuste Galán (2004).

⁹⁷ Entre otros sobre el mecenazgo del Papa Luna véanse entre otros: Cuella Esteban (1984), Pemán Gavín y Franco Lahoz (1994), Lacarra Ducay (1996).



Fig. 1. Poitiers. Chimenea del palacio de los Duques.



Fig. 2. Daroca. Capilla de los Corporales.



Fig. 3. Daroca. Capilla de los Corporales. Ángel Músico.



Fig. 4. Palencia. Capilla del Sagrario.



Fig. 5. Palencia. Capilla del Sagrario. Ángel Músico.



Fig. 6. Palencia. Capilla del Sagrario. Ángel músico.

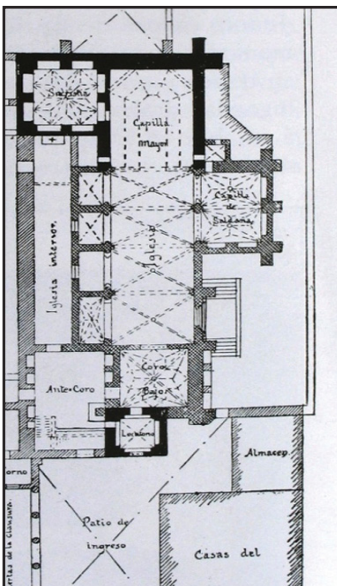


Fig. 7. Tordesillas. Planta de la Iglesia de Sta. Clara y Capilla Saldaña (V. Lampérez).



Fig. 8. Tordesillas. Capilla del Contador Saldaña. Arcosolios del muro occidental.



Fig. 9. Tordesillas. Escudos de la Capilla Saldaña. En el centro escudo de don Álvaro de Luna.



Fig. 10. Capilla del Contador Saldaña. Arco angrelado.



Fig. 11. Tordesillas. Capilla del Contador Saldaña. Detalle del arco angrelado occidental.



Fig. 12. Tordesillas. Capilla del Contador Saldaña. Detalle de ángel músico.



Fig. 13. Tordesillas. Capilla del Contador Saldaña. Detalle de ángel músico.

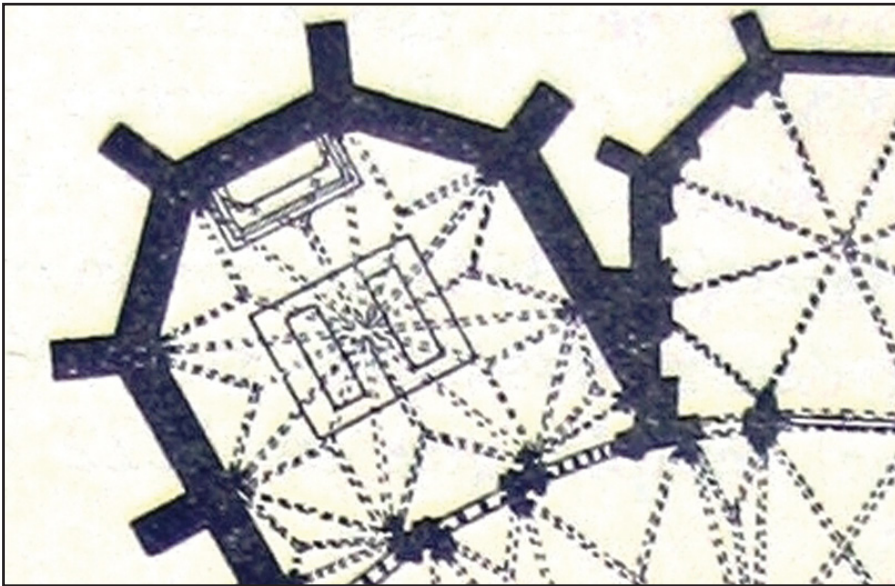


Fig. 14. Toledo. Capilla de Don Álvaro de Luna. Catedral.



Fig. 15. Toledo. Capilla de Don Álvaro de Luna.

Referencias bibliográficas

A.A.V.V, 1992, *La Colegiata de Santa María de Daroca y su restauración*, Zaragoza: Diputación General de Aragón.

Abbad, F. (1948), *La Seo y el Pilar de Zaragoza*, Madrid: Plus Ultra.

Abbad, F. (1957), *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid: C.S.I.C. Vol.I.

Agapito y Revilla, J. (1896), *La catedral de Palencia*. Monografía, Palencia: Tip. De Abundio Menéndez.

Aguerri, F., y Ibargiuen, J. (1989), “La restauración de la iglesia colegial de Daroca: antecedentes y estado actual de la cuestión” *Aragonia Sacra*, T.IV, 235-248.

Alomar, G. (1970), *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*. Barcelona-Madrid: Blume.

Alonso García, G. (1976), *Los maestros de “La Seu Vella de Lleida” y sus colaboradores con notas documentales para la historia de Lérida*, Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses.

Álvarez Márquez, M.C. (1990), “Notas para la historia de la Catedral de Sevilla en el primer tercio del siglo XV”, *Laboratorio de Arte*, vol.3, 11-32.

Ara Gil, Cl. J. (1977), *Escultura Gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid: Institución Cultural Simancas.

Ara Gil, Cl. J., (1994), “Escultura”, *Historia del arte en Castilla y León*. Arte gótico, Valladolid: Ámbito. T. III., 219-328.

Ara Gil, Cl. J., (1995), “El siglo XV influencia europea y singularidad castellana”, en A. García Simón (ed.), *Historia de una Cultura. La singularidad de Castilla*, Valladolid: Junta de Castilla y León. T.II, 103-175.

Ara Gil, Cl. J. y Martín González, J.J, (1984) “El arte gótico en Palencia”, en J. González (ed.) *Historia de Palencia. I. Edades Antigua y Media*, Palencia: Diputación Provincial. 313-336.

Ara Gil, Cl. J. (1989), “La actividad artística en la catedral de Palencia durante los obispos de Diego Hurtado de Mendoza y fray Alonso de Burgos (1477-99)”, *Jornadas sobre la catedral de Palencia. 1 al 5 de agosto de 1988*, Palencia: Diputación Provincial. 67-104.

Araguás, Ph. y Peropadre Minuesa, A. (1989), “La <<Seo del Salvador>>, église cathédrale de Saragosse, étude architecturale, des origines a 1550”, *Bulletin Monumental*, n.º 147, 281-305.

Argilés y Aluja, C. (1991), “L’activitat laboral a la Seu entre 1395 i 1410”, *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lérida: Estudi General de Lleida. 223-245.

Azcárate, J.M.^a (1948), “El maestro Anequin de Bruselas”, *Archivo Español de Arte*, XXI: 173-188.

Azcárate, J.M.^a (1990), *Arte gótico en España*, Madrid: Cátedra.

Bango Torviso, I.G. (1985), “Arquitectura gótica”, *Historia de la arquitectura española*, Zaragoza: Planeta. II, 408-687

Borque Ramón, J., Corral Lafuente, J.L., y Martínez García, F., (1994), *Guía de Daroca*, Daroca: Centro de Estudios Darocenses.

Cañas Gálvez, F. de P. (2007), *El itinerario de la corte de Juan II de Castilla (1418-1454)*, Madrid: Silex.

Castán Lanaspá, J. (1998), *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid: Diputación de Valladolid.

Cruz Valdovinos, J.M. (1995), “Portapaz”, *Tesoros de Burgos. El arte al servicio del culto*, Burgos: Banco Bilbao Vizcaya. 117-119.

Cuella Esteban, O., (1984), *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

Díaz-Pines Mateos, F. (1994), “La catedral gótica de Palencia: un esquema de las transformaciones de la <<Bella Desconocida>>”, en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León*, Avila: Fundación Cultural Santa Teresa. Vol.I, 117-141.

Durán Gudiol, A. (1991), *Historia de la Catedral de Huesca*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Escribano Sánchez, J.C. y Criado Mainar, J. (1989) “La fábrica de la primitiva Seo de San Salvador de Zaragoza”, *La Plaza de la Seo. Investigaciones Histórico-Arqueológicas*, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza. 17-43.

Esteban Abad, J.F. (1959), *Estudio histórico-político sobre la ciudad y comunidad de Daroca*, Teruel: La Editorial.

Esteban Lorente, J.F. (1980), “Daroca. Arte”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza: Unión Aragonesa del Libro. 1037-1039.

Falcón Máquez, T. (1980), *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Fliegel, S.N. y Jugie, S. (2004), *L'art á la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 28 mai – 15 septembre 2004, Paris: Réunion des musées nationaux.

Francia Lorenzo, S. (1989), *Archivo capitular de Palencia. Catálogo. Serie II. Actas Capitulares*, Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses. Vol. I.

Galindo y Romeo, P. (1922-23), “El cimborrio de la Seo. 1379-1520 (D. Lope de Luna – Benedicto XIII – D. Alonso de Aragón”, estudio incluido en “Las bellas artes en Zaragoza (siglo XV). *Estudios históricos*, Zaragoza: I, 369-472

García Flores, A. y Ruiz Souza, J. C. (1997), “Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la catedral de Palencia”, *Jornadas técnicas de conservadores de las catedrales. Las catedrales de España*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. 123-128.

Gómez Moreno, M. (1911-1912), “¿Joosken de Utrecht, arquitecto y escultor?”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, V, 63-66.

González Hernández, A. (1992), “Un enterramiento en la Capilla de Saldaña en el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVIII, 301-312.

Grandmontagne, M. (2006), “<<Fassungslose figuren>>. Materialkonzepte zweier spanischer grablegen im spiegel von Claus Sluter werken für die Kartause von Champmol“, en B. Borngässer, H. Karge y B. Klein (eds.), *Grabkunst und spulkralkultur in Spanien und Portugal / Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Frankfurt am Main: Vervuert / Madrid: Iberoamericana. 89-108.

Ibáñez Fernández, J. y Criado Mainar, J. (2007), “El maestro Isambart en Aragón: la Capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la Catedral de la Seo de Zaragoza”, A. Jiménez Martín (ed.), *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla, Simposium internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla: Kadmos. II, 75-114.

Jiménez Martín, A. (2006), “La fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval, en AAVV, *La Catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla: Universidad, 15-114.

Jiménez Martín, A. y Pérez Peñaranda, I (1997), *Cartografía de la montaña hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla*, Sevilla: Cabildo Metropolitano de Sevilla.

Lacarra Ducay, M.^a C.(1987), “La catedral metropolitana de Zaragoza”, en D.J. Buesa Conde (dir.), *Las Catedrales de Aragón*, Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. 307-354

Lacarra Ducay, M.^a C. (1996), “El Papa Luna, la escultura y la pintura”, *Jornadas de Estudio VI Centenario del Papa Luna, Calatayud-Illueca*, Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 177-188.

Lacasta Serrano, J. (1992), “Los ángeles músicos de la capilla de San Victorian”, *Nassarre*, VIII/2, 109-156.

Lapeña Paúl, A.I. (1994), *San Juan de la Peña, guía histórico-artística*. Zaragoza: Departamento de Educación y Cultura.

Llaguno y Amirola, E. (1829), *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, Madrid: Imprenta Real.

Mañas Ballestín, F. (2006), *Capilla de los Corporales. Iglesia colegial de Santa María de Daroca*, Daroca: Centro de Estudios Darocenses.

Martínez, R. (1988a), *La Catedral de Palencia, historia y arquitectura*, Palencia: Merino Artes Gráficas.

Martínez, R. (1988b), “Gómez Díaz de Burgos (1430-1466), Maestro Mayor de la obra de la Catedral de Palencia”, *Publicación de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 58, 417-426.

Martínez, R. (1989a), “La catedral de Palencia y los obispos de la Baja Edad Media (1247-1469)”, *Jornadas sobre la catedral de Palencia. 1 al 5 de agosto de 1988*, Palencia: Diputación provincial. 43-66.

Martínez, R. (1989b), *La arquitectura gótica en la ciudad de Palencia (1165-1516)*, Palencia: Diputación Provincial.

Martínez de Aguirre, J. (1987), *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Pamplona: Gobierno de Navarra.

Martínez de Aguirre, J. (2007), “El siglo XV en las catedrales de Pamplona y Palencia”, A. Jiménez Martín (ed.), *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla, Simposium internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla: Kadmos. I, 115-148.

Merino, W. (1974), *Arquitectura hispanoflamenca en León*, León: Institución “Fray Bernardino de Sahagún”.

Pemán Gavín, M. y Franco Lahoz, L. (1994), “Observaciones acerca de un proceso. Obras en la Seo de Zaragoza en la época de Benedicto XIII” en A. Sesma Muñoz (com.), *Benedicto XIII, el Papa Luna. Muestra de documentación histórica aragonesa en conmemoración del VI Centenario de la elección papal de don Pedro Martínez de Luna (Aviñón, 28 septiembre 1394)*, Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, Diputación General de Aragón. 125-130

Pereira Pagán, B. (1999), *El Papa Luna. Benedicto XIII*, Madrid: Alderabán.

Pérez de Guzmán, F. (1998), *Generaciones y semblanzas*, J.A. Barrio ed., Madrid: Cátedra.

Quadrado, J.M. (1885), *Valladolid, Palencia y Zamora. España, sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia*, Barcelona: Daniel Cortezo.

Quarré, P. (1977), “Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta”, *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XIII congreso de Historia del Arte. Granada 1973*, Granada, Vol.I, 464-465.

Rodríguez Martel, J.A. (1877), *Antigüedades de la Santa Iglesia Colegial de Daroca*, Madrid: Imprenta Fortanet.

Ruiz Souza, J.C. (1999), “La Iglesia de Santa Clara de Tordesillas. Nuevas consideraciones para su estudio”, *Reales Sitios*, XXXVI, n°140, 2-13.

Sánchez Cantón, F.J. (1925), “Maestre Nicolás Francés, pintor”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, 41-65.

Steven Janke, R. (1986), “Juan de Talavera y la Capilla de los Corporales en Daroca (Zaragoza)”, *Archivo Español de Arte*, n.º 235, 320-324.

Terés i Tomas, M.^a R. (1991a), “L’escultura del segle XV a la Seu Vella”, *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lérida: Estudi General de Lleida. 215-223.

Taburet-Delahaye, E. (2004), *Les arts sous Charles VI. Paris 1400*, Musée du Louvre 22 mars - 12 juillet 2004, Paris : Fayard.

Terés y Tomas, M.^a R. (1991b), “La Seu i els seus artistes”, *La Seu Vella de Lleida. La catedral , els promotors, els artistes, S.XIII-XV. Catálogo de la exposición celebrada en el Instituto de Estudios Ilerdenses*, Lérida 1991, Barcelona: Departament de Cultura: 125-139.

Torrallba Soriano, F. (1974), *Iglesia colegial de Daroca*, Zaragoza: Institución Fernádo el Católico.

Torres Balbás, L. (1952), *Arquitectura gótica*, Madrid: Plus Ultra.

Vielva Ramos, M. (1923), *Monografía acerca de la catedral de Palencia*, Palencia: Imprenta provincial.

Vielva Ramos, M. (1953), *La Catedral de Palencia*, Palencia: Marzo Imp.

Yarza Luaces, J. (1988), “La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano”, *Studia Zamorensia*, Anejo I, 117-152.

Yarza Luaces, J. et al.(1982), *Arte medieval II. Románico y gótico*. Barcelona: Gustavo Gili.

Yuste Galán, A.M. (2004), “La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna”, *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 291-300.