

El retablo bordado de Enrique IV. Devociones itinerantes y resonancias del arte de Rogier Van der Weyden en Castilla

Ángel Fuentes Ortiz

Universidad Complutense de Madrid
afuentes@ucm.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0730-0757>

Resumen: En el presente estudio se da a conocer por primera vez un retablo bordado procedente de las colecciones de Enrique IV que fue transformado con posterioridad en un frontal de altar tras su donación al monasterio de Guadalupe. A través de la recomposición de la manufactura textil original no solo ahondaremos en el conocimiento de la infrecuente tipología del retablo bordado medieval, sino también en la llegada de los modelos emanados del taller de Rogier van der Weyden hasta los Reinos Hispanos, de los cuales el retablo bordado de Enrique IV supone uno de sus más destacados y tempranos exponentes.

Palabras clave: Enrique IV; Monasterio de Guadalupe; Rogier van der Weyden; retablo bordado, tapiz; reutilización.

The Embroidered Altarpiece of Enrique IV. Itinerant Devotions and Resonances of Rogier van der Weyden's Art in Castile

Abstract: This study presents, for the first time, an embroidered altarpiece from the collections of Enrique IV of Castile, which was later transformed into an *antependium* after being donated to the monastery of Guadalupe. By reconstructing the original piece, our aim is not only to deepen our understanding of the uncommon typology of medieval embroidered altarpieces but also to explore the arrival of models originating from the workshop of Rogier van der Weyden to the Hispanic kingdoms, with Enrique IV's embroidered altarpiece standing as one of the most prominent examples.

Keywords: Enrique IV; Monastery of Guadalupe; Rogier van der Weyden; embroidered altarpiece; tapestry; reuse.

Cómo citar este artículo / Citation: Fuentes Ortiz, Ángel. 2024. "El retablo bordado de Enrique IV. Devociones itinerantes y resonancias del arte de Rogier Van der Weyden en Castilla". *Archivo Español de Arte* 97 (388), 1419. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1419>

Fecha de recepción: 28-02-2024. Fecha de aceptación: 10-05-2024. Publicado en línea: 24-01-2025

El siguiente día, que fue de San Juan Bautista, fue llevado a los hombros por los nobles al monasterio de Miraflores, y allí con paños ricos y grande aparato hecho lugar para recibir a la gente, porque la casa del monasterio no era edificada, el mismo obispo de Burgos dijo la misa y con mucha solemnidad predicó.¹

En 1455, un año después de la muerte de Juan II de Castilla, los restos del rey eran trasladados desde el convento de San Pablo en Valladolid hasta la cartuja de Miraflores en Burgos. Solo había un inconveniente. El monasterio burgalés que iba a recibirlo, y que había comenzado a edificarse durante su mandato, todavía se encontraba en obras debido a un pavoroso incendio que

había consumido sus construcciones pocos años antes.² Ese sería el motivo por el que los monjes tuviesen que improvisar un espacio sagrado a la altura de las circunstancias mediante la utilización de "paños ricos" o, lo que es lo mismo, suntuosas manufacturas textiles tejidas o bordadas. El resultado no dejaría indiferente a nadie: la "improvisada iglesia, levantada con bastidores y tapices" acabó despertando el asombro de las multitudes que asistieron a las exequias no solo por la fastuosidad de sus colgaduras, sino también por la forma en que las "dispusieron, que desde fuera del campo se podía ver el altar y el túmulo sobre el cual fue colocado el cuerpo del Rey".³

¹ Anónimo 1590, 300.

² Menéndez 2021, 292-294.

³ Tarín i Juaneda 1896, 113.

La anterior anécdota sirve para evidenciar una realidad que muchas veces tendemos a olvidar: los espacios y las arquitecturas de representación en la Castilla medieval eran polifuncionales.⁴ Un mismo recinto en muchos casos podía servir para recibir a enviados diplomáticos, organizar lujosos festines o albergar catafalcos funerarios. Tal y como ha señalado Olga Pérez Monzón, la función de los espacios representativos utilizados por la corte de los Trastámara, debido a su carácter itinerante y profundamente ritualizado, en gran medida venía dictada por los elementos móviles que se exhibían en sus interiores.⁵ Probablemente los más definitorios de todos ellos –por su tamaño– fuesen las manufacturas textiles, dispositivos que una vez desenrollados y desplegados podían llegar a reseman-tizar un espacio atendiendo a su dimensión, posición o temática. En el caso de las exequias de Juan II, como acabamos de ver, mediante la pautada disposición de múltiples tapices o bordados se logró crear la ilusión de que en Miraflores había una “grande iglesia de paños... enfrente de la puerta real”,⁶ donde en realidad solo existían unos rudos cimientos.

Lo cierto es que no debió costar demasiado esfuerzo ni a los albaceas de Juan II ni a los cartujos de Miraflores erigir una imponente escenografía efímera mediante el uso de paños ricos. Sabemos que, en el inventario realizado en el mismo momento de su fallecimiento, la “Cámara de los Paños” del rey contaba con más de una veintena de colgaduras, sin contar otras piezas textiles como alfombras, frontales o cielos.⁷ Y es que los paños ricos podían servir tanto para cubrir paredes, como para resguardar el suelo, guarnecer los techos o erigir doseles que alteraban los espacios para exaltar la categoría de sus propietarios. Quizá lo más interesante en este sentido sea que en algunas ocasiones una obra de arte textil, tanto por su carácter móvil como por el valor intrínseco que le confería su preciosa materialidad, podía incluso sustituir ciertos elementos relacionados con el mundo de la liturgia que usualmente se caracterizaban por la inflexibilidad de sus elementos. Entre los paños descritos a la muerte de Enrique IV encontramos, por ejemplo, un “Crucifijo bordado”,⁸ una pieza que, a tenor de los ejemplos similares conservados de épocas posteriores, bien pudiera haber servido como mecanismo de devoción privada o familiar. No podemos olvidar que, una centuria más tarde Miguel Martínez de Luna (†1595), conde de Morata, guardaba entre sus bienes “un retablo pequeño con un crucifijo bordado de terciopelo negro con sus puertas pintadas y afuera las armas de los Luna y Arellano”.⁹

En los inventarios de Juan II no encontramos ningún Crucificado, pero sí un “pañó françés que dise de la Conçebçión”.¹⁰ Aunque los escasos datos que proporciona el inventario del monarca no permiten una identificación exacta de la materialidad de la pieza, lo que sí podemos determinar por su propia nomenclatura es que no se trataba de un frontal de altar, una colcha o de un cielo. Teniendo en cuenta además que era el único paño de tema religioso entre los registrados a la muerte del monarca –por lo general, los temas seculares eran preponderantes entre las tapicerías y otras colgaduras de la nobleza y la casa real–, las dudas acerca de su potencial función se multiplican. Desde luego, no es descartable que hubiese sido un utilizado como una pieza de aderezo durante algunas fiestas señaladas, pero también cabe otra posibilidad más sugerente para nosotros: que se tratase, como en el caso del conde de Morata, de un retablo tejido o bordado. Un elemento paralitúrgico, a caballo entre lo textil y la microarquitectura, entre la devoción y la ostentación, que incluso podría haber presidido las honras fúnebres de Juan II en el momento de la despedida final del rey.

Casualidad o no, uno de los tapices más antiguos conservados procedentes de las colecciones de los Trastámara toma precisamente la forma de un retablo. Con el típico aspecto de “T” invertida de algunos retablos flamencos, el tapiz del Nacimiento de Jesús [fig. 1] fue tejido en Bruselas y regalado a Isabel la Católica en 1492 con motivo de la conversión al cristianismo del rabí mayor de Castilla, Abraham Seneor.¹¹ El destino que la reina Isabel diese a este tejido hoy conservado en el Museo de Colecciones Reales de Madrid se nos escapa, pero su propia tipología y forma hace más que probable que este fuese utilizado en ocasiones señaladas como un retablo ambulante. Un artefacto viajero que podía acompañar al séquito de la monarca durante los viajes y campañas militares, o donde no hubiese capillas o iglesias, configurando en cuestión de minutos un majestuoso espacio sagrado para celebrar misa junto a un altar portátil.¹² Vienen a corroborar esta interpretación los privilegios papales concedidos a soberanos como Juan II o a la propia reina Isabel para poder usar altares portátiles, los cuales suponían una prebenda exclusiva de la realeza y la alta aristocracia que se acomodaba perfectamente al carácter itinerante de la corte castellana.¹³ Como se comprobará a continuación, el redescubrimiento de un bordado con un formato similar al mencionado tapiz perteneciente a las colecciones de Enrique IV nos hará repensar y adelantar en el tiempo el uso de estos singulares objetos por parte de la dinastía Trastámara. Unos objetos que, por su propia naturaleza, en muchos casos, podrían aunar las prácticas de recogimiento de la *devotio moderna* con la ostentación pública de uno de los artefactos de

⁴ Juan Carlos Ruiz Souza detalla como la especialización del palacio castellano es un proceso paulatino e irregular que no fructificará hasta bien entrada la Edad Moderna. Ruiz Souza 2011, 93-128.

⁵ Pérez Monzón 2013, 276-279.

⁶ Menéndez 2021, 394.

⁷ Zalama Rodríguez 2009, 56.

⁸ Ladero Quesada 2005, 855.

⁹ Ágreda Pino 2018, 202. En el inventario del Alcázar segoviano de 1503 aparece en poder de la reina Isabel una pieza similar, un “pañó pequeño con un Crucifijo y Nuestra Señora e sant Juan” con “quatro escudos de las armas de Castilla e León e Aragón”. Ferrandis 1943, 143.

¹⁰ Zalama Rodríguez 2009, 56.

¹¹ Herrero Carretero 2023, 40-41.

¹² Cañas Gálvez 2015, 26.

¹³ Edwards 2004, 111. Eugenio IV había concedido a Juan II no solo el privilegio de usar altar portátil, sino también de poder oír misa en su propia capilla antes del amanecer. Domínguez Casas 2009, 244.



Fig. 1. Retablo tejido del *Nacimiento de Cristo* (c. 1492). Patrimonio Nacional, Museo de Colecciones Reales.

lujo más valorados de la Edad Media como eran los bordados de oro y seda.

De retablo a frontal de altar: la fortuna histórica del bordado de Enrique IV

Entre los muros del monasterio de Guadalupe se custodia un frontal de altar [fig. 2] que, siguiendo el *Libro de Bienhechores* del mismo cenobio, habría sido donado a la Orden de San Jerónimo por “el rey don Enrique el viejo”.¹⁴ Aunque tradicionalmente se había atribuido esta donación al rey Enrique II de Castilla, ya Floriano Cumbreño a mediados del siglo xx identificó, a través de la documentación y de un cuidadoso análisis estilístico, que el donante de la pieza no podía haber sido otro que Enrique IV.¹⁵ Desde entonces, se ha señalado constantemente la extraordinaria calidad de la pieza, que ha sido atribuida indistintamente a talleres de bordaduría flamencos o guadalupenses según el

autor.¹⁶ Los últimos estudios al respecto han especificado que el *antependium* donado por el rey Enrique se correspondería con la parte central del conjunto, a la que los bordadores jerónimos le habrían añadido las armas de Castilla y León a ambos lados y un “sobrefrontal” para adaptarlo a las dimensiones exactas del altar mayor medieval de Guadalupe.¹⁷ Sin embargo, como demostrará el presente estudio, la reelaboración orquestada por los monjes del monasterio sobre el bordado donado por el monarca fue mucho más compleja de lo que se había estimado hasta ahora. Una transformación que acabaría enmascarando fuertemente la forma original de la obra y que no solo nos habla de las adaptaciones que sufrieron las manufacturas textiles medievales para acomodarse a nuevas funciones, sino también de las sofisticadas –y exitosas– estrategias de la Orden Jerónima a la hora de custodiar la memoria de sus benefactores.

Un examen en profundidad de todo el bordado ha revelado que, efectivamente, los jerónimos en algún momento no muy posterior a la llegada del frontal al

¹⁴ Álvarez 1964, 212.

¹⁵ Floriano Cumbreño 1941, 88-89.

¹⁶ Alcolea 1958, 390. Pizarro Gómez 1993, 367.

¹⁷ Pizarro Gómez 2008, 202-203.

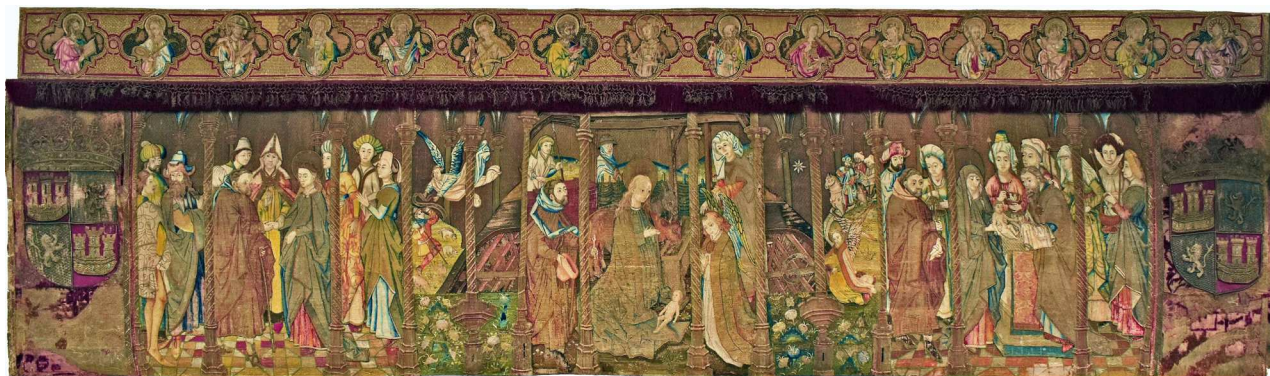


Fig. 2. Frontal de altar bordado de Enrique IV. Museos del Monasterio de Guadalupe.

monasterio añadieron una cenefa superior y dos escudos de la Corona en los laterales para acentuar la memoria del monarca benefactor. Sin embargo, había pasado desapercibido hasta hoy que la pieza principal del bordado, aquella donada por el rey Enrique, también tuvo que ser objeto de una importante remodelación antes de darle su forma final de *antependium*. De hecho, a ambos lados de la escena central del Nacimiento se aprecian cuatro fragmentos que claramente han sido recosidos al conjunto original. Las dos piezas superiores se corresponden con sendas representaciones de un tejado a dos aguas mientras que las dos inferiores muestran un paisaje que no parece guardar relación con el resto de la escena. Si eliminamos estos dos recortes inferiores, que a todas luces pertenecieron a una pieza diferente, comprobamos que los segmentos restantes encajan sin problema sobre la escena de la Natividad conformando, ahora sí, un retablo bordado en forma de “T” invertida [fig. 3], un artefacto que imitaba a la perfección una de las tipologías más frecuentes de retablo realizadas en el Flandes de mediados del siglo xv. Con la restitución del conjunto original de Guadalupe no solo redescubrimos el que quizá sea el primer bordado monumental proveniente de las colecciones reales castellanas que ha llegado hasta nosotros, sino también uno de los escasos y más tempranos ejemplos de retablo bordado conservados, ya que podría datarse entre 1454 y 1474.

Efectivamente, apenas conocemos la existencia de un puñado de manufacturas textiles de esta tipología en Castilla, siendo aún mucho más escasos los ejemplares que han sobrevivido hasta nuestros días. Además del retablo tejido del Nacimiento perteneciente a Isabel la Católica citado líneas atrás, sabemos que los Reyes Católicos regalaron una pieza de similares características con destino a la Capilla de los Corporales de Daroca cuyo paradero actual desconocemos.¹⁸ Tampoco han llegado hasta nosotros los dos retablos bordados que la emperatriz Isabel de Portugal custodió entre sus ornamentos litúrgicos; un “retablo bordado de un Eçe Homo hecho en arco metido en una caxa pintada de nebro” y “otro retablo bordado de una

Verónica metido en una caxa de unas molduras doradas con unas puertas doradas y pintadas, en la una puerta la imagen de Nuestra Señora labrada de azul de pinzel y en la otra San Juan labrado de colorado de pinzel”.¹⁹ Si se ha conservado, sin embargo, aunque sea casi imposible reconocer su forma original de principios del siglo xvi debido a las múltiples adiciones sufridas, el retablo de San Jorge de la Real Maestranza de la Caballería de Zaragoza.²⁰ Con todo, el mejor ejemplo de retablo bordado presente en la Castilla medieval que conservamos hasta la fecha no procede de las colecciones reales, sino que se lo debemos al obispo Pedro de Montoya [fig. 4]. Encargado a artistas castellanos hacia 1460 y compuesto por dos piezas, retablo y frontal de altar, este fue elaborado bordando en “bulto” partes que imitaban tanto las tracerías como un guardapolvo fingido, logrando extraordinarios relieves que convertían al conjunto en una obra liminal a caballo entre la manufactura textil y la escultura.²¹

El retablo bordado de Enrique IV en Guadalupe, al contrario que el de Pedro de Montoya, debió de ser confeccionado en Flandes y posteriormente transportado hasta Castilla, algo que puede deducirse de su comparación con otras obras excepcionales del periodo. La primera es una pieza de la cual sabemos que salió de los talleres de Bruselas: el tapiz de *Las Tres Coronaciones* de la Catedral de Sens [fig. 5]. Comisionado entre 1476 y 1488 por Carlos de Borbón, arzobispo de Lyon, curiosamente sufrió un destino paralelo al de su homólogo guadalupense. Este fue recortado en algún momento posterior a su creación para adaptarse a la forma de un frontal de altar no siendo hasta 1925 cuando, tras una intervención del taller de los Gobelinos, volvió a recuperar su forma original de “T” invertida.²² Si tenemos en cuenta que ambas piezas presentan forma y monumentalidad similares –3,35×1,68 cm. en el caso del ejemplar de Sens frente a los 2,47×150 cm. del bordado de Guadalupe en su formato original (sin contar el

¹⁹ Checa Cremades 2010, 1559.

²⁰ Ágreda Pino 2018, 201-205.

²¹ Al respecto véase la reciente monografía coordinada por Wetter y Wolff 2022.

²² Sobre el tapiz francés, véase la monografía de Saulnier-Pernuit 1993.

¹⁸ Alcolea 1958, 390.



Fig. 3. Reconstrucción del retablo bordado de Enrique IV (c. 1454-1474), las bóvedas se han restituido siguiendo modelos del entorno de Van der Weyden.



Fig. 4. Retablo bordado de Pedro de Montoya (c. 1460). The Art Institute of Chicago.



Fig. 5. Retablo tejido de *Las Tres Coronaciones* (c. 1446-1488). Catedral de Sens.

borde o cenefa desaparecida que pudo enmarcarlo)– es posible establecer un paralelismo entre ambos modelos, que debieron obedecer a una tipología y función análogas a pesar de haber sido conformados mediante tecnologías radicalmente diferentes. Y es que el retablo de Guadalupe, al contrario que el tapiz de Sens, fue bordado siguiendo diversos métodos que incluían el bordado de aplicación, el bordado en relieve, varios tipos de punto y pespuntos, así como la utilización en muchas de sus partes del costoso *or nué* u “oro atravesado”.²³ Todas ellas técnicas que en ninguna manera eran desconocidas para los bordadores flamencos de mediados del siglo xv, que llegaron a combinarlas en ocasiones dando forma a extraordinarias piezas como el *antependium* bordado realizado para la liturgia de la Orden del Toisón de Oro y conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena²⁴ (c. 1440) o la casulla de David de Borgoña, obispo de Utrecht, hoy día en el tesoro de la catedral de Lieja y cuyos diseños se atribuyen a Hans Memling (c. 1465).²⁵

Otra obra que debe ser relacionada con el retablo guadalupense es una capa que fue bordada con representaciones de los Siete Sacramentos según modelos del taller de Rogier van der Weyden, cuyos fragmentos supervivientes se encuentran hoy en el Historisches Museum de Berna [fig. 6]. El conjunto original fue un encargo realizado antes de 1478 al círculo del maestro bruselense por el conde de Romont, Jacques de Savoie (†1486), con destino a la catedral de Lausa-



Fig. 6. Según modelos de Rogier van der Weyden, fragmento de la *Capa de Jacques de Savoie* (antes de 1478). Bernisches Historisches Museum.

na.²⁶ De nuevo, la técnica utilizada en su confección es perfectamente compatible con la del retablo bordado de Enrique IV. De hecho, ambas obras presentan sutiles concomitancias no solo en el estilo de las figuras y la disposición de los colores de la seda, sino también en la utilización del *or nué* o la manera de dar profundidad a las representaciones mediante finos pespuntos de hilo negro en algunas partes de las siluetas.

²³ Los tipos de punto utilizados en el bordado son muy variados: vertical fino, plumado, enjavadado, picado... Para abundar en las técnicas utilizadas en el bordado guadalupense puede consultarse Cumbreño 1941, 84-87.

²⁴ Sobre la técnica utilizada en el frontal de altar de la Orden del Toisón véase Bauer 1987, 19-20.

²⁵ Acerca de las técnicas aplicadas a la casulla de David de Borgoña véase Pirenne-Hulin 2002, 40-41.

²⁶ Campbell y Van der Stock 2009, 536-540.



Fig. 7. Izquierda: Taller de Rogier van der Weyden, *Matrimonio de la Virgen* (c. 1451-1470, Catedral de Amberes) y *Presentación en el Templo* (c. 1470, National Gallery of Art, Washington). Derecha: Detalles del retablo bordado de Enrique IV mostrando el Matrimonio de la Virgen y la Presentación en el Templo.

Con todo, el hecho que más fuertemente apunta hacia la hipótesis de una procedencia flamenca del bordado guadalupense también había pasado inadvertido hasta la fecha: a pesar de las evidentes intervenciones restauradoras sufridas en el taller monástico durante su historia –muchos de los rostros y varios ropajes fueron claramente intervenidos en algún momento–, tanto la composición de las escenas como los modelos utiliza-

dos en sus figuras dependen prácticamente en su totalidad de los tipos emanados del taller de Rogier van der Weyden. Así, la escena del Matrimonio de la Virgen puede ponerse en relación con la tabla del mismo título conservada en la catedral de Amberes atribuida a un seguidor anónimo de Van der Weyden, mientras que la Presentación en el Templo sigue libremente composiciones homónimas como la de la National Gallery of



Fig. 8. Izquierda: Taller de Rogier van der Weyden, Detalle central del *Retablo de la Natividad* (imagen invertida, c. 1450). The Metropolitan Museum of Art. Derecha: Detalle central del retablo bordado de Enrique IV con la Natividad.

Art de Washington salidas de la escuela del maestro de Tournai [fig. 7]. De la misma manera la escena central de la Natividad parece seguir los modelos empleados en otras obras pintadas por el taller rogieresco, como el tríptico del Nacimiento de Cristo del Metropolitan Museum [fig. 8].

Hoy sabemos que el poliédrico taller de Rogier van der Weyden trabajó sobre múltiples soportes más allá de la tabla pintada, aunque resulte casi imposible determinar qué grado de implicación tuvo el maestro en cada una de dichas obras.²⁷ Parece muy probable, por ejemplo, que el maestro o su entorno estuviesen detrás de los diseños para obras como las mencionadas capa de Jacques de Savoie o el *antependium* de la Orden del Toisón de Oro.²⁸ En este sentido, autores como Lorne Campbell han propuesto que entre aquellos encargos al taller de Van der Weyden relacionados con el mundo textil se encontrasen también los cartones para tapicerías monumentales. Al propio pintor se le ha atribuido la supervisión de los cartones para el

tapiz con *Episodios de la historia de Jefe* de la catedral de Zaragoza procedente de las colecciones de Juana Enríquez (†1468), madre de Fernando el Católico.²⁹ También, al parecer, las colecciones de Alfonso V de Aragón contaron con manufacturas textiles salidas del taller del maestro bruselense, en concreto “tre panni di tela lavorati [...] per lo famoso maestro Rogiero”.³⁰ De la misma manera se ha vinculado la mano de Van der Weyden con los bocetos ejecutados para tejer el tapiz de las *Justicias de Trajano y Herkinbald* del Historisches Museum de Berna, unos cartones que copiaban las tablas homónimas ejecutadas por el pintor para la Cámara Dorada del ayuntamiento de Bruselas.³¹

Todo parece indicar que fue bastante común entre los tejedores y bordadores flamencos encargar diseños o cartones a los pintores de sus propias ciudades. Una práctica que, sin embargo, no debió extenderse mucho más allá de las fronteras de dichas localidades, ya que

²⁷ Al respecto del taller de Van der Weyden véase Kemperdick 2009, 95-115. Sobre la relación entre el taller de Van der Weyden y el medio escultórico véase Fransen 2013.

²⁸ Campbell y Van der Stock 2009, 536-540. Bauer 1987, 17.

²⁹ Campbell 2015a, 138-139.

³⁰ Se ha discutido sobre si la *lettera* de Pietro Summonte que señala estos tres “panni di tela” hace referencia a manufacturas textiles o telas pintadas, si bien la historiografía se ha decantado en los últimos años por la primera opción. Al respecto véase Cornudella 2009-2010, 39-62.

³¹ Campbell 2015b, 23.

las magistraturas de estas se preocuparon fuertemente por evitar las réplicas de sus diseños por parte de talleres foráneos.³² En este sentido sabemos que incluso se llegaron a incautar y quemar algunos cartones que escapaban a la jurisdicción de ciertas urbes, como aquellos que copiaron ilegalmente los citados paneles de la *Justicia* del ayuntamiento de Bruselas.³³ No debemos olvidar, además, que tanto los pintores como los bordadores de oro y seda se encontraban en muchas localidades flamencas bajo el amparo –pero también bajo el control– de la misma gilda.³⁴

En definitiva, la inusual coincidencia en el retablo bordado de Guadalupe de un repertorio tan variado de modelos surgidos del obrador de Rogier van der Weyden, así como la coincidencia entre las técnicas en él aplicadas y en otras obras flamencas de la época, hace necesario reconsiderar que quizá el cartón que dio origen a la pieza pudiese proceder del taller del maestro bruselense. En todo caso, vista la estricta política proteccionista aplicada por ayuntamientos como el de Bruselas hacia sus diseños, lo que es seguro es que su autor o autores debieron haber tenido una especial cercanía al entorno del pintor flamenco.

Ecós de Van der Weyden en Castilla: La Orden Jerónima y la memoria de Enrique IV

La exitosa recepción de la obra de Van der Weyden en Castilla y la temprana difusión de sus modelos a lo largo y ancho de la península ibérica han sido subrayadas por recientes estudios que han colocado la figura del maestro de Tournai como una de las más influyentes en el desarrollo del “gusto flamenco” de las élites hispanas. Se ha señalado, por ejemplo, la temprana llegada del *Triptico de Miraflores* (Gemäldegalerie, Berlín, c. 1445) a Castilla de la mano de Juan II todavía en vida del pintor, quien ya por entonces era considerado como “el magno et famoso flandresco”.³⁵ Otra obra que probablemente llegó a territorio castellano antes de la muerte del maestro bruselense, ligada en este caso a la familia Mendoza, fue la conocida como *Madonna Durán* (Museo Nacional del Prado), la cual dio origen a numerosas copias que nos revelan el extraordinario interés local por las composiciones rogierescas.³⁶ Los propios jerónimos de Guadalupe no escatimaron en esfuerzos para que Egas Cueman, uno de los escultores y arquitectos de origen flamenco vinculados a Van der Weyden más apreciados en Castilla, trabajase para ellos durante largas temporadas dando lugar a monumentos sepulcrales como los de Alonso de Velasco, Gonzalo de Illescas o Fernando de Meneses, o estaciones escultó-

ricas como el *Ciclo de la Pasión de Cristo* destinado al claustro principal del cenobio.³⁷

Enrique IV no fue, por supuesto, ajeno a la moda noreuropea que causaba admiración en las cortes peninsulares y así lo demuestra su ingente colección de “paños de Ras (Arrás)”.³⁸ También sabemos que el rey mostró interés por la pintura del norte: en 1459 llegaría al monasterio de El Parral en Segovia “un retablo rico de pinsel de Flandes que tiene la ystoria de la dedicación de la iglesia” además de una Verónica pintada en tabla “para las procesiones” oriunda de la misma región.³⁹ Sin embargo, la donación del gran retablo bordado probablemente procedente de Flandes al monasterio de Guadalupe debe entenderse, al igual que aquellas pinturas que recalieron en El Parral, en un contexto de exaltación de la memoria del monarca. No podemos olvidar que inicialmente Enrique IV había escogido el monasterio segoviano para construir su panteón funerario y que, solo tras ceder los derechos de enterramiento a su privado Juan Pacheco en 1471, sus intereses fúnebres viraron hacia el monasterio de Guadalupe.⁴⁰ A aquellas alturas, la Orden de San Jerónimo, que gobernaba ambos cenobios, ya se había demostrado como una de las más eficaces gestoras de la memoria de las élites castellanas.⁴¹

El proyecto final del monarca Trastámara en Guadalupe pasaba por erigir un monumental sepulcro en altura similar al que ya se había construido su madre María de Aragón (1445) junto al altar mayor de la iglesia. Una ingeniosa estrategia que, mediante la fusión de los panteones de ambos reyes con el retablo de la célebre Virgen de Guadalupe, privatizaba visualmente el espacio de representación más codiciado de todo el templo.⁴² Asimismo, para hacer de la capilla mayor un lugar de omnipresencia enriqueña, el rey haría entrega también de dos grandes relicarios, uno de ellos de más de dos metros de altura que mostraba ostensiblemente sus armas.⁴³ Es precisamente en este contexto de “escenografía funeraria total” donde debemos entender la donación del retablo bordado de Enrique IV a Guadalupe. Una pieza que, por su tamaño, calidad y su propio valor crematístico, se encontraría entre las más destacadas de la numerosísima colección de manufacturas textiles del rey, la cual contaba con más de un centenar de paños –sin contar otros formatos– entre los que prevalecía la temática mitológica y caballeresca.⁴⁴ No podemos olvidar aquí que los grandes bordados flamencos, realizados con hilos preciosos de lana, seda, oro o plata, podían imitar las cualidades de otros sopor-

³² Eichberger 1992, 35.

³³ Schneebalg-Perelman 1976, 108.

³⁴ Campbell 2009, 540.

³⁵ Según la cita textual de Antonio Ponz sacada del Libro Becerro perdido del Monasterio: Ponz 1783, 58.

³⁶ Sobre las copias castellanas de la *Madonna Durán* véase Martens 2013, 121-142.

³⁷ Fuentes Ortiz 2017; 2021, 203-252.

³⁸ Zalama Rodríguez 2009, 57.

³⁹ Hernández Ruiz de Villa 1966, 351. Tradicionalmente se ha identificado la “ystoria de la dedicación de la iglesia” con la Fuente de la Gracia, hoy en el Museo Nacional del Prado. Véase al respecto el reciente estudio de Pérez Preciado 2018, 7-37.

⁴⁰ Fuentes Ortiz 2021, 296. Chicote Pompanin 2024, 118.

⁴¹ Fuentes Ortiz 2021.

⁴² Sobre los proyectos funerarios de ambos reyes en Guadalupe, véase Fuentes Ortiz 2021, 193-202 y 303-311.

⁴³ Fuentes Ortiz 2021, 308-309.

⁴⁴ Ladero Quesada 2005, 855.

tes como la pintura o la orfebrería, llegando a constituirse en bienes del más alto lujo que no se exportaron masivamente a otros territorios europeos como si ocurrió con el caso de los tapices.

Hoy sabemos que Diego Pacheco, hijo y heredero del privado del rey Enrique, haría entrega al monasterio de El Parral de varios tapices dedicados al *Credo de los Apóstoles*, unos tejidos que probablemente ejercerían como sustitutos del retablo monástico hasta la finalización de las obras del templo.⁴⁵ El caso de Guadalupe era radicalmente diferente. La pieza donada por el rey Enrique, a pesar de su ostentar un valor mucho mayor que el de las tapicerías de El Parral, difícilmente pudiese haber encontrado acomodo entre el abigarrado panorama de la iglesia monástica, un espacio abarrotado de exvotos, monumentos sepulcrales y múltiples retablos de diferentes tipologías y tamaños.⁴⁶ Con el cuidadoso despiece del bordado y su posterior reensamblado añadiendo la heráldica real para adaptarlo a la forma del altar medieval del templo los jerónimos realizaban un movimiento tremendamente inteligente. Consiguieron emplazar la que probablemente fuese una de las obras de arte textil más valoradas por el monarca en pleno corazón de su espacio memorial, una iniciativa que hubiese resultado imposible manteniendo su antiguo formato. Gracias a ello, aquel retablo bordado que eventualmente podría haber acompañado al rey en sus frecuentes viajes por los territorios de la Corona era finalmente resignificado y, de esta manera, permanecería indisolublemente ligado al recuerdo del soberano protector del santuario para la eternidad.

Declaración de conflicto de intereses: El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Declaración de contribución de autoría: Ángel Fuentes Ortiz: conceptualización, metodología, software, validación, análisis formal, investigación, recursos, curación de datos, redacción (borrador original), redacción (revisión y edición), visualización, supervisión, administración del proyecto, adquisición de fondos.

Bibliografía

- Ágreda Pino, Ana María. 2018. "De oro y sedas. Aproximación al estudio del arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI)". *BSAA Arte*, n.º 84: 197-217.
- Alcolea, Santiago. 1975. *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, *Ars Hispaniae* XX. Madrid: Editorial Plus Ultra.
- Álvarez, Arturo. 1964. *Guadalupe. Arte, historia y devoción Mariana*. Madrid: Stvdvm.
- Anónimo. 1590. *Crónica del Serenísimo Rey Don Juan Segundo*. Pamplona: Thomas Porralis.
- Bauer, Rotraud. 1987. "The Burgundian Vestments". En *The conservation of tapestries and embroideries: proceedings of meetings at the Institut royal du patrimoine artistique*, editado por Irina Averkieff, 17-24. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.
- Campbell, Lorne. 2015a. "Episodios de la vida de Jefe". En *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica*, editado por Lorne Campbell, 138-139. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Campbell, Lorne. 2015b. "Vida y obra de Rogier van der Weyden". En *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica*, editado por Lorne Campbell, 15-32. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Campbell, Lorne y José Juan Pérez Preciado. 2015. "Maestro de la Redención del Prado". En *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica*, editado por Lorne Campbell. Madrid: 120-130. Museo Nacional del Prado.
- Campbell, Lorne y Jan Van der Stock. 2009. *Rogier van der Weyden, 1400-1464: Master of Passions*. Lovaina: Waanders Publishers, Zwolle.
- Cañas Gálvez, Francisco de Paula. 2016. "Juan II de Castilla y el tríptico de Miraflores: marco espiritual, proyección política y propaganda regia en torno a una donación real (1445)". En *Rogier van der Weyden y España. Actas del Congreso Internacional*, editado por Lorne Campbell y José Juan Pérez Preciado, 20-29. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Checa Cremades, Fernando. 2010. *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Vol. 2. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.
- Chicote Pompanin, M. Teresa. 2024. *Art Patronage and Conflicting Memories in Early Modern Iberia: The Marquises of Villena*. Nueva York-Abingdon: Routledge.
- Cornudella, Rafael. 2009-2010. "Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón". *Locus Amoenus*, n.º 10: 39-62.
- Domínguez Casas, Rafael. 2009. "Las Casas de las reinas hispano-portuguesas de Juan II a los Reyes Católicos". En *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas, XV-XIX*, coordinado por José Martínez Millán y Maria Paula Marçal Lourenço, vol. 1, 233-275. Madrid: Polifemo.
- Edwards, John. 2004. *Isabel la Católica: poder y fama*. Madrid: Marcial Pons.
- Eichberger, Dagmar. 1992. "Tapestry Production in the Burgundian Netherlands, Art for Export and Pleasure". *Australian Journal of Art*, n.º 10:1, 23-43.
- Ferrandis, José. 1943. *Datos documentales para la Historia del Arte Español. Vol 3. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Madrid: CSIC.
- Floriano Cumbreño, Antonio. 1941. *Artes decorativas españolas: el bordado*. Barcelona: Alberto Martín.
- Fransen, Bart. 2013. *Rogier Van der Weyden and Stone Sculpture in Brussels*. Turnhout: Brepols.
- Fuentes Ortiz, Ángel. 2017. "La Capilla de Gonzalo de Illescas en el Monasterio de Guadalupe: un proyecto de Egas Cueman recuperado". *Archivo Español de Arte*, 90, n.º 358: 107-124.
- Fuentes Ortiz, Ángel. 2021. *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara*. Madrid: La Ergástula.
- Hernández Ruiz de Villa, Raúl. 1966. "El Libro del monasterio de Santa María del Parral de Segovia. Transcripción y notas". *Estudios segovianos*, n.º 53-54: 267-436.
- Herrero Carretero, Concha. 2023. "Tapices de devoción y colgaduras bíblicas de la colección real española. Tesoros reales, eclesiásticos y pontificios". En *Espacios de coleccionismo en la casa de los Austrias: siglos XVI y XVII*, editado por Fernando Checa, 37-56. Madrid: Ediciones Doce Calles.
- Kemperdick, Stephan. 2009. "The Workshop and its working materials". En *The Master of Flemalle and Rogier van der Weyden*, editado por Stephan Kemperdink, 95-115. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. 2005. "Capilla, joyas y armas, tapices y libros de Enrique IV de Castilla". *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, n.º 26: 851-874.
- Martens, Didier. 2013. "Los primitivos flamencos y la recepción de sus propuestas en el Reino de Castilla". *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 1: 121-150.
- Menéndez, Nicolás. 2021. *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el preludio de la era del tratado arquitectónico*. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral.

⁴⁵ Chicote Pompanin 2024, 185.

⁴⁶ Fuentes Ortiz 2021, 75.

- Pérez Monzón, Olga. 2013. "Ornado de tapicerías y aparadores de muchas vaxillas de oro e plata: magnificencia y poder en la arquitectura palatina bajomedieval castellana". *Anales de Historia del Arte*, Extra 2: 259-285.
- Pérez Preciado, José Juan. 2018. "La Fuente de la Gracia. Nuevas luces sobre viejas sombras". En *La Fuente de la Gracia: una tabla del entorno de Jan Van Eyck*, editado por José Juan Pérez Preciado, 7-37. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Pirenne-Hulin, Françoise. 2002. "La chasuble de David de Bourgogne, un chef-d'œuvre de l'art textile". *Feuillets de la Cathédrale de Liège* 61-68: 23-47.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier. 1993. "El taller de bordado de Guadalupe". En *Guadalupe, siete siglos de fe y cultura*, editado por Sebastián García, 355-377. Sevilla: Ediciones Guadalupe.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier. 2008. "Frontal de Enrique IV". En *Caminos a Guadalupe. Catálogo de la exposición*, coordinado por Francisco Tejada Vizuete, 202-203. Badajoz: Consejería de Cultura y Turismo.
- Ponz, Antonio. 1783. *Viage de España. Tomo XII*. Madrid: Joachin Ibarra.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2011. "El Palacio Especializado y la Génesis del Estado Moderno. Castilla y Al-Andalus en la Baja Edad Media". En *La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano*, editado por Jean Passini y Ricardo Izquierdo, 93-128, Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura.
- Saulnier-Pernuit, Lydwine. 1993. *Les trois Couronnements - Tapisserie du Trésor de la cathédrale de Sens*. Tournai: Marne.
- Schneebalg-Perelman, Sophie. 1976. "Un nouveau regard sur les ongtnes et la developpment de la tapisserie bruxelloise du xive siecle a la pre-Renaissance". En *Tapisseries bruxelloises de la Pre-Renaissance*, editado por Sophie Schneebalg-Perelman, 185-187. Bruselas: Musées royaux d'art et d'histoire.
- Tarin i Juaneda, Bernat. 1896. *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos) su historia y descripción*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez.
- Wetter, Evelin y Martha Wolff. 2022. *The embroidered Altarpiece from El Burgo de Osma*. Riggisberg: Riggisberger Berichte.
- Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. 2009. "Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla: su fortuna posterior". En *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, editado por Jesús María Parrado del Olmo y Fernando Gutiérrez Baños, 55-60. Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones.