

Una tabla gótica inédita
descubierta en
ASTUDILLO (Palencia)

por

PEDRO J. LAVADO PARADINAS



HALLAZGO

Durante las excavaciones arqueológicas que en el pasado verano de 1979 dirigí en el Monasterio de Monjas Clarisas de Astudillo, con el fin de localizar la planta del primitivo palacio mudéjar de Pedro I de Castilla, recuperar numerosas piezas de yeso y de carpintería que se hallaban en malas condiciones de conservación y preparar una amplia Memoria que condujese a la restauración del palacio y la conversión de éste en un futuro Museo local y uno de los más importantes del arte mudéjar castellano, tuve la oportunidad de hallar muchos objetos de por sí interesantes para el estudio del arte mudéjar y junto a ellos —¡cuál no sería mi sorpresa!— encontrar una tabla gótica inédita que la monja encargada del archivo había hallado hacía poco tiempo, realizando una limpieza casual en los trasteros. Con muy buena voluntad sor Celina, la archivera había recogido y limpiado la tabla de polvo y la tenía en aquellos momentos colgada de una pared del Archivo.

INTERES

Mi interés por la tabla se centraba en tres puntos, tal y como pude apreciar a simple vista. La tabla representaba una Coronación de la Virgen María, tema iconográfico poco frecuente en la pintura gótica castellana. En segundo lugar, parecía ser una obra de un maestro gótico desconocido en tierras palentinas y que podía ponerse en relación con el hallazgo de la tabla del Diácono de Santoyo, hace tan sólo unos años (1) y por último, en que nos ponía en la pista

1. CASTRO, L. de: *El Coro del templo de Santoyo (Palencia)*. 2.^a ed. P. I. Tello Téllez de Meneses, núm. 36 (1975). Pp. 33-36 y lám. XX (separata).
SANCHO, A.: *Palencia Histórico-Monumental*. Palencia, 1975; pp. 55, Lám. 45.

de la posible existencia de un retablo, altar o sagrario, totalmente desconocido en el Monasterio, con esta advocación mariana.

DESCRIPCION Y ESTUDIO DE LA OBRA

La pintura está realizada sobre una tabla de madera de pino con corte tangencial y unas dimensiones totales que oscilan entre 54,5 y 55 cms. de longitud, 32,2 y 32,5 cms. de anchura y entre 0,6 y 0,7 cms. de espesor. Está constituida a su vez por tres tablas de una pieza de 12,5, 9 y 10 por 55 cms., encoladas y juntas a unión viva y reforzada esta unión por las capas de preparación e imprimación en ambas superficies. La preparación es fina, homogénea y se encontraba muy castigada, actuando en el reverso como soporte del oro y en el anverso como soporte de la pintura, que en muchos puntos de la juntura de las tablas se había desprendido, manteniéndose solamente gracias al lienzo de la preparación.

La técnica de preparación e imprimación de la tabla consiste en un excepcional y fino pulido de las tablas sobre la que se encoló una tela gruesa de hilo y se dio la capa de imprimación con yeso blanco para recibir encima la pintura. Diferentes daños mecánicos afectaron tanto al soporte como a la capa pictórica, habiendo desaparecido ésta en algunos puntos (Lámina I, a).

La técnica pictórica es mixta, alternando principalmente un temple seco con aglutinante de huevo y una cierta emulsión de óleo. La proporción de aceites es muy pequeña sin embargo. Los colores son planos, remarcándose las líneas de dibujo y plegados de los vestidos y con numerosos empastes de cuerpo en luces definidas. El aglutinante es óleo resinoso y de huevo, no muy oxidado. El pigmento medio y los tonos son cálidos con motivos en blanco, amarillo, rojo, verde y negro (para las líneas de dibujo). Mientras que el reverso está realizado con un dorado en pan de oro, bruñido y grabado muy sencillamente con incisiones que se cruzan en rombo y crucecitas tetralobuladas rehundidas y según una técnica casi de repujado o troquelado. Enmarcan los tres recuadros de la parte posterior, gruesas líneas rojas que debían limitar con una moldura hoy perdida y que demuestra que la tabla tuvo un uso como puerta de sagrario o relicario, dado este dorado, más que como pieza de re-

**Una tabla gótica inédita
descubierta en
ASTUDILLO (Palencia)**

por

PEDRO J. LAVADO PARADINAS

HALLAZGO

Durante las excavaciones arqueológicas que en el pasado verano de 1979 dirigí en el Monasterio de Monjas Clarisas de Astudillo, con el fin de localizar la planta del primitivo palacio mudéjar de Pedro I de Castilla, recuperar numerosas piezas de yeso y de carpintería que se hallaban en malas condiciones de conservación y preparar una amplia Memoria que condujese a la restauración del palacio y la conversión de éste en un futuro Museo local y uno de los más importantes del arte mudéjar castellano, tuve la oportunidad de hallar muchos objetos de por sí interesantes para el estudio del arte mudéjar y junto a ellos —¡cuál no sería mi sorpresa!— encontrar una tabla gótica inédita que la monja encargada del archivo había hallado hacía poco tiempo, realizando una limpieza casual en los trasteros. Con muy buena voluntad sor Celina, la archivera había recogido y limpiado la tabla de polvo y la tenía en aquellos momentos colgada de una pared del Archivo.

INTERES

Mi interés por la tabla se centraba en tres puntos, tal y como pude apreciar a simple vista. La tabla representaba una Coronación de la Virgen María, tema iconográfico poco frecuente en la pintura gótica castellana. En segundo lugar, parecía ser una obra de un maestro gótico desconocido en tierras palentinas y que podía ponerse en relación con el hallazgo de la tabla del Diácono de Santoyo, hace tan sólo unos años (1) y por último, en que nos ponía en la pista

1. CASTRO, L. de: *El Coro del templo de Santoyo (Palencia)*. 2.^a ed. P. I. Tello Téllez de Meneses, núm. 36 (1975). Pp. 33-36 y lám. XX (separata).
SANCHO, A.: *Palencia Histórico-Monumental*. Palencia, 1975; pp. 55, Lám. 45.

de la posible existencia de un retablo, altar o sagrario, totalmente desconocido en el Monasterio, con esta advocación mariana.

DESCRIPCION Y ESTUDIO DE LA OBRA

La pintura está realizada sobre una tabla de madera de pino con corte tangencial y unas dimensiones totales que oscilan entre 54,5 y 55 cms. de longitud, 32,2 y 32,5 cms. de anchura y entre 0,6 y 0,7 cms. de espesor. Está constituida a su vez por tres tablas de una pieza de 12,5, 9 y 10 por 55 cms., encoladas y juntas a unión viva y reforzada esta unión por las capas de preparación e imprimación en ambas superficies. La preparación es fina, homogénea y se encontraba muy castigada, actuando en el reverso como soporte del oro y en el anverso como soporte de la pintura, que en muchos puntos de la juntura de las tablas se había desprendido, manteniéndose solamente gracias al lienzo de la preparación.

La técnica de preparación e imprimación de la tabla consiste en un excepcional y fino pulido de las tablas sobre la que se encoló una tela gruesa de hilo y se dio la capa de imprimación con yeso blanco para recibir encima la pintura. Diferentes daños mecánicos afectaron tanto al soporte como a la capa pictórica, habiendo desaparecido ésta en algunos puntos (Lámina I, a).

La técnica pictórica es mixta, alternando principalmente un temple seco con aglutinante de huevo y una cierta emulsión de óleo. La proporción de aceites es muy pequeña sin embargo. Los colores son planos, remarcándose las líneas de dibujo y plegados de los vestidos y con numerosos empastes de cuerpo en luces definidas. El aglutinante es óleo resinoso y de huevo, no muy oxidado. El pigmento medio y los tonos son cálidos con motivos en blanco, amarillo, rojo, verde y negro (para las líneas de dibujo). Mientras que el reverso está realizado con un dorado en pan de oro, bruñido y grabado muy sencillamente con incisiones que se cruzan en rombo y crucecitas tetralobuladas rehundidas y según una técnica casi de repujado o troquelado. Enmarcan los tres recuadros de la parte posterior, gruesas líneas rojas que debían limitar con una moldura hoy perdida y que demuestra que la tabla tuvo un uso como puerta de sagrario o relicario, dado este dorado, más que como pieza de re-

tablo. Aparte del valor simbólico repetido de las cruces incisas y rehundidas, hay una gran cruz de mayor tamaño, del tipo patado y dentro de un círculo en un color rojizo oscuro que se sitúa en el reverso a la altura del corazón de María, quizás por motivos claramente simbólicos (Láminas I, b y II, b).

El anverso de la obra presenta la escena de la Coronación de la Virgen por un ángel que desciende de los cielos con la corona y Jesucristo que sentado al lado de María, coloca la corona con su mano derecha, mientras la izquierda sostiene un libro entre los pliegues del vestido. María por su parte, con gesto de aceptación y humildad, inclina su cabeza nimbada para recoger la corona, a la vez que une sus manos sobre el pecho. La Virgen tiene la cabeza totalmente perdida, sólo reconocible en el cabello no velado y con mechones formulistas; viste un manto rojo, cuyo envés es verde oliva claro y lleva una túnica de color ocre claro con cuello redondo. El formulismo de los plegados, el gesto de humildad, el nimbo ocre amarillento y la misma forma de dejar ver el interior del manto son motivos habituales de la pintura gótica trecentista de origen italiano y con abundantes manifestaciones en Cataluña. Si bien el ángel que desciende con la corona y que tiene un nimbo rojo y alas grises está más dentro de la iconografía de las grandes catedrales góticas francesas, caso de París, Senlis o de la de León. (Lámina III, a). Jesucristo lleva un nimbo crucífero ocre dorado y hace señal de imponer la corona a la vez que bendecir. Es una figura joven con melena rojiza y barba. Viste una túnica roja y sobre ella un manto ocre amarillento con el envés verde oliva, colores que alternan y se contraponen con los de María. En su mano izquierda y apretado contra la rodilla, sostiene un libro cerrado, recuerdo claro de la figura del Pantocrátor, al igual que el gesto, si bien el movimiento de la escena y de la posición, semivuelto hacia María, señalan los esquemas de la pintura gótica internacional. (Lámina III, b). Ambas figuras están sentadas en un banco recto, sin señal de volumen, ni perspectiva, decorado con arquillos y en la postura usual de diálogo-mirada que tanto en escenas de coronación como de charla de dos jóvenes amantes, serán frecuentes a partir del siglo XIV. Los pliegues de los vestidos caen ondulados y con ángulos suaves, agrupándose en el suelo y formando una cierta figura piramidal en María y una cilíndrica con Jesucristo, del cual asoman los pies por el borde inferior, dando mayor ligereza a la figura. (Lámina II, a).

La escena está enmarcada en un amplio arco apuntado, tirando a conopial en el extradós, por sus remates florales y una macolla

en el extremo superior. En los ángulos hay dos óculos ocres sobre fondo rojizo y con temas de claraboyas góticas; uno de ellos muy perdido. En el intradós el arco es trilobulado con líneas ocres y rellenos los vanos de color rojo plano. Este arco carga en dos columnas con capiteles de volutas simples, sin detallar y con collarino y quizás una basa en la parte inferior, si bien muy perdidos estos elementos arquitectónicos. El fondo sobre el que se recortan los dos personajes sentados y asoma el ángel en la clave del arco es liso y de color verde oliváceo. Este enmarcado de la escena también es muy clásico dentro de las tablas góticas internacionales. El mismo tipo de arco es visible en piezas pintadas, tanto por artistas italianos trecentistas como por catalanes de este período y primera mitad del siglo XV.

CONSERVACION Y RESTAURACION DE LA TABLA (2)

Aparte de los daños mecánicos antes citados y que afectaban, tanto a la capa pictórica, como incluso al soporte hay que añadir otros, como seis agujeros de clavos de varias épocas, el ataque de xilófagos, ya inactivos en la actualidad y la colocación de ocho toscas piezas de madera, realizadas con trozos de tronco seco, serrado por la mitad y encoladas con un cola fuerte ya cristalizada, a la vez que se había desbastado para ello el oro, la preparación y el soporte del reverso. A pesar de su colocación en el reverso, no habían hecho ninguna función de cohesión de las tres tablas, sino que habían actuado contraproducentemente, ya que parece que estos añadidos se hicieron con el fin de colgar o adosar la tabla a algún bastidor. La tabla también presentaba numerosas deformaciones debidas a una sequedad excesiva. Faltaba uno de los picos superiores y aproximadamente un 20 % de la capa pictórica. No estuvo barnizada originalmente,

2. Los trabajos de restauración y conservación de la pintura fueron realizados por don Miguel Aristizábal Morales de Setién, restaurador de pintura de la Escuela de Artes Aplicadas y Técnicas de Restauración y miembro integrante del equipo de excavaciones que trabajó en el palacio de don Pedro de Astudillo, en las campañas de 1979 y 1980. Estos trabajos se realizaron entre el 5 de octubre de 1979 y el 5 de junio de 1980. El informe realizado por él, con el número 802, ha sido usado textualmente en este trabajo. El citado informe consta de 4 páginas con la descripción de la tabla y tratamiento seguido y 3 apéndices señalando la colocación de refuerzos y algunos aspectos fotográficos de la obra durante su restauración. Sin embargo las fotos que acompañan este trabajo, mostrando la tabla antes y después de la restauración, pertenecen a mi propio archivo fotográfico.

pero presentaba en el momento del hallazgo restos de cera, papeles pintados pegados y manchas de cal y temple común, lo que indicaba que durante mucho tiempo debió de estar arrumbada en algún desván del monasterio.

Los tratamientos propuestos con vistas a la conservación se resumen en: levantamiento de los refuerzos posteriores extracción de los clavos, desinsección, consolación y relleno de grietas y agujeros, colocación de toledanas y chilatas con el fin de sujetar y unir las tres tablas de que constaba y protección de la madera (3). En la preparación se programó el asentado anterior y posterior en zonas determinadas y rotos a partir de adhesivo de colas animales, mientras que en la capa pictórica había que reintegrar las faltas aisladas, buscando una unidad perdida, hasta donde fuera posible y proteger finalmente ambas superficies con barnices de cera mates.

El tratamiento realizado siguió estos pasos: 1.º Levantamiento de las piezas de madera, pegadas con cola fuerte. Se procedió desbastando laboriosamente hasta llegar a un nivel en que fuera posible hinchar la cola cristalizada con humedad y en frío. Eliminadas las piezas, se vieron los daños producidos por una gubia tosca en el soporte, con el fin de que agarraran bien estos refuerzos. Estas lagunas se han estucado parcialmente, dejando visibles las partes donde se han introducido chilatas o las mismas toledanas, por si en un futuro hay que tratar la tabla de una manera distinta.

2.º Consolidación de la tabla. En esta etapa se realizó la consolidación de las grietas, la colocación de las chilatas y las toledanas, empleando una cola de acetato de polivinilo (reversible). Extraídos los clavos, lo cual se realizó con un torno, rebajando la madera a su alrededor, se rellenaron también estos agujeros y se procedió a la reconstrucción de una de las esquinas superiores que faltaba y que se hizo de Araldite Madera de dos componentes.

3.º Pruebas realizadas antes de la reintegración. En el anverso se vio que las pruebas realizadas con coletta italiana: calor, presión y humedad, no afectaban a la pintura. Tampoco se vió que el medio ácido disgregara el yeso de la preparación y por ello tras de eliminar los papeles pintados y las manchas de cal y temple por medios

3. Las chilatas colocadas en la unión de las juntas son un total de cuatro, midiendo aproximadamente 1 cm. cada una y están realizadas en madera de balsa. Los refuerzos del soporte son seis toledanas, que dado el poco espesor de la tabla se hicieron de madera de pino y con unas medidas de 2,2 x 1,8 cms. (5) y 2,2 x 0,8 cms. (1).

mecánicos, se asentó toda la superficie con coletta por impregnación, con vehículo acuoso y mediante calor, presión y humedad.

4.º Estucado de la tabla. Una vez conservada, se procedió a estucar las lagunas y las partes reconstruidas. La reintegración se hizo con acuarela y pigmentos con barniz Maimieri. Las lagunas del dorado se reintegraron con purpurinas al agua y pátina de pigmentos con barniz Maimieri. La cara de la Virgen, así como detalles de las coronas o de las arquitecturas que enmarcan el tema, al estar totalmente perdidas y ser imposibles de reconstruir, se han tratado con tintas neutras. El dibujo en negro y en general toda la reintegración puede apreciarse a simple vista o bajo una lámpara de luz U.V. (lámpara de Wood). El matizado final se hizo con cera de abejas en esencia de trementina y la protección final, tanto en el anverso como en el reverso, se realizó con barniz mate de Lefranc-Bourgeois.

ICONOGRAFIA

El tema de la Coronación de la Virgen tiene numerosos precedentes que parecen haber influido en la creación de este motivo, tanto a partir de temas precristianos o simplemente no-cristianos, en los casos del arte sasánida y el tardorromano, como en motivos usuales del arte paleocristiano y bizantino. El hecho de que la coronación fuera un símbolo para realzar y divinizar a una figura y que tanto persas como romanos lo usasen en su último período, nos da el origen de un motivo que poco después tendría su cristianización y reconocimiento religioso, no sólo en el arte medieval, sino hasta en el renacentista y barroco.

El motivo original de la imposición de la corona a un personaje fue evolucionando hasta convertirse en una auténtica escenografía de un acto cortesano y celestial. Frente a los dos únicos personajes del comienzo: la divinidad que corona y el héroe o el acreedor de tal mérito religioso, la iconografía posterior añadió todo el aparato cortesano y celestial con guerreros, señores, ángeles músicos, santos y apóstoles e incluso multiplicó a las divinidades que concedían tal galardón, pasando de ser una hasta llegar a una trinidad o a un ejército celestial. Sin embargo, que duda cabe, que en el fondo latía el mismo motivo de entronización, reconocimiento de méritos o equiparación del galardonado con las divinidades.

Así en el arte sasánida podemos ver las representaciones de Ahura Mazda que da el poder (simbolizado en una corona) al rey sasánida Ardashir I, según se ve en el relieve de piedra de Naqsh-e Rostan, cerca de Persépolis, fechado hacia el año 224 (4). De la misma manera que el tema iconográfico es poco a poco ya consagrado y repetido en los relieves de Ardashir II (373-383) y de Shapur III (383-388) de Taq-i-Bustan. Aquí en el gran arco del iwán central del palacio son dos figuras o victorias aladas las que coronan al que entra, mientras que en el interior, el personaje coronado tiene a su derecha una mujer con una jarra de agua y a su izquierda a un hombre del que recoge la corona (5).

El mismo tema se hará presente en el arte bizantino, tal y como señala Mackintosh al referirse a los ejemplos del disco de Constancio II, encontrado en Kerch y hoy en el Ermitage de Leningrado, donde es un jinete el coronado. Tema similar al que Beckwith recoge en un ejemplo de marfil copto, como una de las piezas del púlpito de Enrique II en la catedral de Aquisgrán, en la que se representa a un caballero (¿emperador?) en el gesto de alancear y a la vez coronado por una victoria (6).

El hecho de que el mundo tardorromano haya usado estos motivos de coronación en su etapa final del período de divinización imperial, se hace patente en las victorias que flanquean arcos de triunfo, como el de Tito, erigido en el Foro romano en el año 81 d. Xto., el de Trajano en Benevento o el de Constantino en Roma o incluso se demuestran por el hecho de que el mismo Constantino reciba una oración y un culto al ser consagrado como el primer emperador cristiano. Y de esta forma había que ver la gran cabeza y los restos del Palacio de los Conservadores en la colina Capitolina de Roma, donde Constantino estaría representado como el Vencedor, el Dios Supremo y el Mediador (7),

4. *Arte de Oriente Medio bajo partos y sasánidas*. Hª del Arte Salvat IV, pp. 161. Madrid 1971.
5. ERDMANN, Kurt: *Das Datum des Tak-i-Bustan*. "Ars Islámica" (1937). Michigan pp. 79-97. Fotos de Sarre, figs. 7 y 8.
MACKINTOSH, M. C.: *Taq-i-Bustan and byzantine Art. A case for early byzantine influence on the reliefs of Taq-i-Bustan*. "Iranica Antigua" XIII Leiden (1978); pp. 149-177, 9 figs.
6. BECKWITH, John: *Coptic Sculpture 300-1300*. Londres 1963; fig. 106.
7. DRAKE, H. A.: *In Praise of Constantine. A Historical Study and New Translation of Eusebius Tricennial Orations*. "Publ. Classical Studies" núm. 15. Univ. California 1976. 191 pp.
Eusebio de Cesarea coloca al emperador en la cúspide de una gran pirámide y le hace dueño del Mundo. Este es el programa del arco de Constantino, en que sentado concede dádivas o el de Galero en Salónica en el que recibe el

Las representaciones de Constantino coronado son el punto que usa Kirschbaum en sus antecedentes del tema de la Coronación. Así la mano de Dios corona a Constantino en una medalla de oro, fechada hacia el años 326-327 y conservada en el Gabinete Numismático del Kunsthistorisches Museum de Viena. También aparece una representación dentro de la misma línea en Moscú y en ella es Cristo el que corona a Constantino VII Porfirogeneta, estando la representación fechada hacia el año 944. El tema de coronaciones que recoge este autor, podría extenderse a algunas otras en las que son los Obispos o personajes religiosos los que coronan a los Reyes (8).

Influencias del mismo motivo pueden rastrearse en algunos temas del disco de oro de Teodosio I, grabado en el año 388 y hoy conservado en la Academia de Historia de Madrid. En este, a la vez que se presenta a Teodosio en el acto de conferir una investidura a un funcionario y rodeado por sus hijos, se le coloca en un trono, divinizado bajo un arco y coronado por dos pequeños putti o victorias con coronas en la mano. Este tema de coronación tiene no sólo relaciones con otros medallones de metal y otros personajes, como el de plata del año 340 que representa a Constantino II entre sus hermanos Constante y Constancio II y se conserva en la Biblioteca Nacional de París, sino que puede verse en mosaicos bizantinos, como el de Sta. Prudenciana en Roma, de fines del siglo IV, en que Cristo aparece entre los Apóstoles y unos personajes con coronas. El tema de la coronación se hace evidente en el mosaico del ábside de S. Vital de Rávena, obra hacia el año 547 y en la que Cristo corona a este santo por su martirio. En marfil también aparece el tema de la coronación en una placa del siglo X, conservada en la Biblioteca Nacional de París, Gabinete de Medallística y en la que

homenaje. El autor compara al emperador con el Cristo Sol y es el creador de los dos temas más usuales del arte bizantino y del primer románico: El Cristo Traditio Legis (dando la Ley) y el Cristo entronizado. A ello se añadirán otros símbolos usuales de la pintura románica, como los cuatro ríos, simbolizando los evangelios, o los edificios simbólicos de Jerusalén y Belén. STERN, H.: *El arte cristiano desde las Catacumbas a Bizancio*. en René Huyghe, "El Arte y el Hombre". Barcelona 1958; pp. 14-16.

También las representaciones del Cristo triunfante siguen las usuales con los atributos bizantinos; lábaro, corona... y le rodean las Victorias y Angeles al igual que al Basileus. Todos estos símbolos se utilizarán en las representaciones del Pantocrator y del Cristo-trono. SCHILLER, G.: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. III vol. pp. 165-169 y 169-202. Gütersloh 1971.

8. KIRSCHBAUM, E.: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Roma 1970, II, pp. 665-666.

Cristo corona a Romano y a Eudoxia (9). Dentro de la misma línea habría que situar el tríptico de marfil de Harbaville, de entre los siglos X-XI, y hoy en el Louvre.

EL TEMA ICONOGRAFICO DE LA CORONACION DE MARIA

El tema del Cristo entronizado que también tiene muchos de los precedentes, así como el de María Reina, recibirán la nueva presentación iconográfica que engloba a ambos personajes en el motivo de la Coronación de María (10).

El hecho de la coronación de la Virgen es una señal de victoria y de distinción. Por ella María recibe el reino del cielo y será co-partícipe de su gobierno con Jesucristo (11). Las fuentes de este motivo triunfal para María pueden encontrarse en el Cantar de los Cantares 4,8 y en los Salmos 21,4, donde se dice específicamente: "... pusiste en su cabeza, corona de oro fino" ... y 45,10: "La reina asiste a su derecha, adornada con oro de Ofir..." Kirschbaum señala incluso la aparición de María coronada por Gabriel en el Paraíso de Dante. (Paradiso 23,2) (12).

El tema de la Coronación también aparece ya en el año 600 en una lauda a la Virgen, realizada por Venancio Fortunato, obispo de Poitiers. Es curioso por otra parte constatar que en la iglesia oriental no existe esta coronación de María, aunque el título de Reina es ya antiguo para la Virgen (13). Sin embargo la más antigua corona-

9. DER NERSESIAN, Sirarpie: *El imperio bizantino después de la crisis del siglo VIII*. En HUYGHE, R.: "El Arte y el Hombre", Ob. cit. pp. 97, fig. 263. Un tema del arte bizantino que parece tener concomitancias iconográficas al menos en cuanto a la distribución, número y forma de las figuras es el Bautismo, al igual que luego se señalará con el de la Deesis. Véanse los ejemplos del Baptisterio de los Ortodoxos (450) de Rávena o del Baptisterio de Arriano, ya de fines del siglo V, que imita al anterior y donde las figuras de Juan, Cristo, la Paloma y el cuenco de agua, más tarde convertido en corona, dan la pauta iconográfica del tema de la Coronación.
10. RADEMACHER, F.: *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf*. Colonia 1964. IDEM: *Die Regina Angelorum in der Kunst des frühen Mittelalters*. Düsseldorf 1972. VETTER, E.: *Rezension über "Die Regina Angelorum in der Kunst des frühen Mittelalters"*. "Kunst-Chronik" enero 1975, I; pp. 24-30.
11. FERGUSON, G.: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. B. Aires 1956; pp. 240-241.
12. KIRSCHBAUM, E.: Ob. cit. pág. 673.
13. TOSCANO, P. G. M.: *Il Pensiero cristiano nell'arte*. Bergamo 1960; II, cap. IV, parte 7.ª; pp. 252-278.

ción conocida era una existente en la catedral de París, encargada por el abad Suger en 1131 y hoy desaparecida y que debió de ser la conocida por el Papa Inocencio II (1130-1143), en su visita a París y encargada con idénticos temas a realizar en mosaico para Sta. María del Transtevere (1140), si bien, tanto en esta obra, como en la de Senlis (1185-1191), María ya aparece coronada a la diestra del Señor (14).

En cuanto a la más primitiva iconografía del tema, Kirschbaum señala la existente en el Evangelionario de S. Bernardo (1015), códice 18 del Tesoro Catedralicio de Hildesheim. Junto a ésta son numerosas y abundantes las manifestaciones de este tema mariano, siendo de destacar la de Geertgen tot Sint Jans, de hacia 1490 en el Museo Boymans van Beuningen de Rotterdam, así como las múltiples representaciones de escultura gótica en los tímpanos de algunas catedrales góticas francesas: Senlis (1185-1191), puerta central, Chartres (1206-1210), puerta central Norte, ambas con María junto a Cristo en el trono y unidas a los temas de la muerte y la ascensión de la Virgen, así como a su triunfo (15). En París existe el tema en la puerta norte de Notre Dame (1220), donde un ángel es el que corona y en la puerta roja del mismo templo (1250), donde es Cristo el que corona a María. Las influencias de las dos variantes se repetirán en Longpont, Amiens, Laon (1197), S. Yved du Brains (1200), Reims (1210), Sens (1250), puerta norte, para luego a partir del siglo XIII incluir en los temas de coronación hasta tres personas y finalmente emplearlo propiamente para la representación de los elegidos del Apocalipsis que aparecen con sus coronas (16).

14. IDEM, fig. 218.

15. G. SCHILLER presenta varios ejemplos de esta iconografía en la que aparece Cristo con la Iglesia como Esposa mística, interpretación no muy lejana a la dada a María en la Coronación, Ob. cit. IV, 1; Gütersloh 1976; pp. 282-284. Las representaciones en la miniatura a partir del XIII son abundantes y en ellas Cristo aparece en el trono abrazando o besando a la Iglesia, de la misma forma que pone la mano sobre el hombro de María en otras obras. El mismo gesto se repetirá luego con San Juan (Ibidem, pág. 285 y figs. 244-246). WENTZEL, H.: *Die Christus-Johannes-Gruppen des XIV Jhts.* Stuttgart 1961. 32 pp.

El Hortus Deliciarum, de la 2.^a mitad del siglo XII, también presenta una miniatura con Cristo sentado que pone la mano en la cabeza coronada de la Iglesia o quizás deposita la corona sobre la cabeza de Esta. (G. Schiller. Fig. 241 y p. 284). Otros ejemplos presentando a la Iglesia coronada y sentada en el trono, aparecen en las págs. 286-288 y figs. 247-254. Lástima que aún no haya llegado a España el tomo IV, de en el que se trataba en extenso del tema de María.

16. TOSCANO: Ob. cit. pp. 252 y ss. KIRSCHBAUM, ob. cit. pp. 673-6.

El tema del Mosaico de Trastevere será repetido pocos años después en 1290 por Torriti para Sta. María Mayor de Roma y en él Cristo aparece con la corona en la mano. También será un tema predilecto en pintura para los artistas del siglo XIII; así Guido da Siena lo usará en 1280, en la obra hoy en el London Courtauld Institute of Arts, Cimabue en la iglesia superior de Asís y Duccio en un vitral de la catedral de Siena. En el siglo XIV, Cristo aparece sosteniendo la corona con las dos manos y en este caso ante él se arrodilla María o se le representa bendiciendo con una mano y teniendo el libro de la Ley en la otra, caso de la portada Sur del Crucero de Estrasburgo, donde ya aparece en 1250 (17).

Dentro de las representaciones artísticas españolas hay que señalar: La Anunciación-Coronación de María, obra románica del siglo XII, existente en el machón suroeste del claustro de Sto. Domingo de Silos, tema aún fuera de toda relación con los habituales góticos, si se exceptúa el ángel que porta la corona, La Coronación de la Virgen en la portada de S. Francisco de la Catedral de León, en la que mientras dos ángeles coronan a María, Cristo la bendice y porta en la mano izquierda el libro y otros dos ángeles cierran la escena con velones en las manos. El mismo tema también puede verse en la Colegiata de Toro, en su portada principal; en la portada de los Apóstoles de la Catedral de Avila, en la fachada interior de la puerta de Sta. Catalina de la Catedral de Toledo, donde aparecen ángeles músicos, en la capilla de S. Ildefonso de la misma Catedral, en la puerta Preciosa del claustro de la Catedral de Pamplona, bajo el pórtico de la Catedral Vieja de Vitoria, en Sta. María de los Reyes de La Guardia, en una clave de la bóveda de la catedral de Tarragona, en la capilla del Bautisterio, en el altar mayor de la Catedral de Vich, en la portada de la capilla de la Almudaina, en la portada de la Sacristía del Monasterio de Parral, en la Catedral de Cuenca, en su retablo de la capilla de Sta. María, en el retablo de la Trinidad de Gumiel de Hizán, en el retablo de la Virgen de la Catedral de Orense, donde también aparece la representación de la

17. ACHENBACH, G. C.: *The Earliest Italian Representation of the Coronation of the Virgin*. "Burlington Magazin" 99 (1957) pp. 328-330.

Dentro de las obras de fines del XIII (hacia 1260) hay un marfil en el Louvre en el que se recoge de forma muy similar a la tabla estudiada, la iconografía de María coronada y Cristo con un libro en su mano izquierda. *Arte Gótico en Francia* H.^a del Arte Salvat. Madrid 1971, IV, pp. 44. Pieza curiosa en cuanto recoge unos temas epigráficos árabes con letras doradas y se sabe que perteneció a una princesa relacionada con la familia de S. Luis. SAUERLANDT, M.: *Deutsche Plastik des Mittelalters*. Munich 1953; pp. 58.

Trinidad como en el anterior y en la puerta de la Coronería de la Catedral de Burgos entre otras (18).

Hay sin embargo unos temas de coronación que escapan al matiz religioso y se muestran más como aspectos de un ritual cortesano. Este es el caso de la coronación de los personajes que aparecen en el disco central del Gémellion del Museo Arqueológico Nacional. Este es obra de Limoges, del siglo XIII y consta de dos fuentes, una de ellas con una espita con forma de cabeza animal y la otra lisa, posiblemente utilizadas para algún culto o ceremonia civil o comida. La obra que ya fue recogida en el Museo Español de Antigüedades y luego catalogada por Rupin y después por Gauthier bien podría ponerse en relación con alguna ceremonia del ritual matrimonial ortodoxo, en el que se corona a ambos contrayentes, motivo que no apuntan ninguno de los dos autores citados, pero que daría un sentido y una función a estas piezas, ya que para el culto religioso no las creo utilizables por las representaciones de fauna y cetrería o cacería (19). También podemos observar similitud de gestos y posturas en algunas miniaturas que si bien no tienen ninguna relación con una ceremonia de coronación, si admitirían una interpretación no muy lejana. Me refiero a las presentadas en el Liber Feudorum Maior, hoy en el Archivo de la Corona de Aragón y en la que tanto señor como vasallo repiten en sus gestos y posiciones algunos de los rituales de coronación. El mismo ambiente cortesano, los asientos y personajes o los gestos de las manos nos prueban alguna relación, frente a éstos, la miniatura del Liber Feudorum Ceritaniae representa una ceremonia más clara del vasallaje, consistente en meter las manos dentro de las del Obispo o las del Rey (20).

Todos estos prolegómenos al tema iconográfico de la Coronación de María tendrán su mejor representación a partir de los pintores Trecentistas italianos, que serán los auténticos creadores de una iconografía y los introductores de temas y formas que luego se repetirán tópicamente, si bien no dejarán de estar exentos estos temas de aquellos en que la fuerza de la tradición gótica o de la misma escultura se hacen presentes por medio de los ángeles que coronan.

18. DURAN, A. y AINAUD, J.: *Escultura Gótica*. "Ars Hispaniae" VIII, Madrid 1956; pp. 59, 85, 90 y ss., 104, 108, 144, 160, 207, 225 y 337-8, figs. 36, 72, 79, 90, 97, 133, 147, 150, 204, 228, 253, 325, 362, 363, 365.
19. RUPIN, E.: *L'Oeuvre de Limoges*. Nogent le Roi 1977; pp. 543-550, en especial pág. 544-5. GAUTHIER, M. M.: *Emaux du moyen âge occidentale*. Friburgo 1972; pp. 118 y 341, n.º cat. 75, fig. 118.
20. DOMINGUEZ BORDONA, J.: *Miniatura*. "Ars Hispaniae" XVIII, Madrid 1962, pp. 92, figs. 106 y 108-109.

Entre los múltiples ejemplos algo anteriores a la tabla estudiada hay que citar las obras de Lorenzo Monaco (1413), Fray Angélico (1430-1435) la obra realizada en el Hospital de Sta. María la Nueva y Fra Filippo Lippi (1441-1447), todos ellos representando la Coronación de la Virgen dentro de las citadas y descritas formas arquitectónicas y con los personajes habituales que poco a poco se completarán con ángeles músicos, santos y apóstoles. Las tres obras están en la Galería de los Uffizzi de Florencia y similares a éstas habría que citar algunas obras en Museos británicos, como el Manuscrito Add MS 60630 del British, obra de la primera mitad del XV, atribuida a Pietro de Perugia y realizada para el convento de S. Jerónimo de Palermo y en cuya inicial D se presenta una Coronación de la Virgen entre ángeles músicos y trompeteros. También en la National Gallery de Londres hay que citar las Coronaciones: n.º 569, de un artista del estilo de Andrea Orcagna y realizada para el altar de S. Pedro el Mayor de Florencia (1343-1368); la n.º 568 de Agnolo Gaddi (1369-1390); la 216 de Lorenzo Monaco (1372-1422); la realizada en cuatro escenas por Barnaba de Módena (1362-1383); la n.º 781 de Giusto de Menabuci (o Justo de Padua, 1363-4 - 1387-1391); la de Giovanni Milano (1346-1369) y la de Botticini (1446-1497) (21).

Dentro de los pintores españoles que dentro del influjo de la pintura italiana, usarán habitualmente este tema y crearán una versión iconográfica que tendrá repercusión en toda la Península hay que señalar a los Trecentistas catalanes y entre ellos a Ferrer Bassa que usó este tema en el retablo de la Virgen de Bellpuig de las Avellanas, obra destruida en 1936 y la Coronación realizada para Pedralbes en 1346, con influencias de Duccio y Simone Martin (22). Jaume Serra también usará este tema en el Monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, con un enmarcado de arcos y florones similar a la tabla estudiada o en el de Manresa (23). Pere Serra también utilizará el tema de la coronación en el retablo de la Seo de Manresa, fechado en 1394 (24). Otros artistas que emplearan este tema iconográfico que se mantendrá hasta los cuatrocentistas y que continuará su in-

21. TOSCANO, Ob. cit. págs. citd. KIRSCHBAUM, Ob. cit. págs. citds. NIETO, B.: *La Asunción de la Virgen en el Arte. Vida de un tema iconográfico*. Madrid 1950. En estas tres obras se recogen abundantísimas muestras de este tema iconográfico, desde sus comienzos hasta el Barroco e incluso con algunas manifestaciones modernas.

22. SANPERE, S.: *Els Trecentistes*. Barcelona s. a. I; fig. 78, pp. 221.

23. *Ibidem* pp. 283, 271 y 272, figs. 103.

24. GUDIOL, J.: *Pintura gótica*. "Ars Hispaniae" IX, Madrid 1955, fig. 50, pág. 74.

flujo en Aragón son: Luis Borrassa, Francisco Ces Olives, el Maestro de Montesión, Pedro Nicolau, el Maestro de Teruel, Pedro de Zuera y el mismo Starnina en Toledo (25). No hay que olvidar tampoco la pintura mural de la iglesia de Sta. María en Arcos de la Frontera, donde se representa este tema de la Coronación, aunque en dos aspectos poco usuales, como es la pintura al fresco y la localización geográfica de la obra, que se fecha entre fines del XIII y comienzos del XIV (26).

Dentro de las representaciones artísticas existentes en Palencia, el tema de la Coronación de María es desconocido en lo que se refiere a manifestaciones de arte italogótico y únicamente donde empieza a parecer es en los grandes retablos del Renacimiento y en obras posteriores, ya con la adición de algún otro personaje más o la representación de la Trinidad. Ejemplos de estos pueden verse en un tapiz flamenco de la Catedral de Palencia y en los retablos de Robladillo de Ucieza, Barrio de Santa María, San Andrés de Carrión de los Condes, Santa María de Boadilla del Camino, Torremormojón y San Juan de Santoyo (27).

El tema, como ya se apuntaba anteriormente, tiene cuatro formas de presentarse, cada una correspondiente a un momento o a un tipo estilístico. Existe la representación de María ya coronada que se encuentra en relación con la Regina Angelorum o con la María Trono de Dios. Hay incluso representaciones en que esta figura es utilizada para representar a la Iglesia o en el arte profano a la emperatriz. El segundo tipo corresponde a la Virgen coronada por un ángel o más. Este es el tipo habitual en las representaciones de los tímpanos góticos y en toda la escultura de este período (28). En tercer lugar existe la representación de la Virgen coronada por Jesucristo y que es la que más claramente entronca con el mundo oriental, ya en su pasado sasánida y bizantino o en el antecedente próximo de la pintura italiana trecentista y su réplica en la catalana siguiente. Este esquema, el más frecuente para la pintura gótica, conocerá múltiples variantes y complicaciones entre las que se encuen-

25. *Ibidem* págs. 42, 60, 74, 128, 149, 170, 177, 191-3. Figs. 27, 37, 50, 99, 112, 139, 141, 151, 159. GUDIOL J.: *Els Trecentistes*. Barcelona s. a. II, p. 205, fig. 62. SANPERE, S.: *Los cuatrocentistas catalanes*. Barcelona 1906, I, pág. 137 y II, pág. 201.

26. CAMON AZNAR, J.: *Pintura Medieval Española*. Madrid 1977, fig. 355.

27. SANCHO, A.: *Arte Sacro en Palencia*. Palencia 1971, II, láms. 52 y 113. IDEM: IDEM. Palencia 1975, IV, láms. 27, 60, 61, 74, 191, 227.

28. NIETO, B.: Ob. cit. pág. 176. TOSCANO, Ob. cit. pp. 252-278.

tran la incorporación de ángeles y santos o la evolución de las formas, arquitecturas y enriquecimiento del atuendo de los personajes, pero permanecerá en sus líneas iconográficas casi inmutable. Y por fin la cuarta manifestación o variante de esta advocación mariana será la que incorporará a partir del Renacimiento y con gran abundancia de ejemplos en el Barroco, las figuras del Padre Eterno, y del Espíritu Santo, amén de una más compleja y nutrida corte celestial (29).

Es por ello que la tabla encontrada en el Monasterio de Clarisas de Astudillo en Palencia, aparte de lo inédito de su tema en tierras palentinas y de ser auténticamente desconocida hasta ahora, ofrece las siguientes conclusiones:

Es una obra de pintura gótica internacional o italogótica en cuanto a sus líneas generales: Técnica, tema y motivos integrantes lo avalan. Es obra de un artista por ahora desconocido en tierras palentinas y que presenta la doble influencia iconográfica de hacer convivir en la tabla, temas claramente italogóticos con otros más propios de la escultura gótica francesa o en su caso de León. La cronología apunta a fines de la primera mitad del siglo XV, si hacemos una relación con obras italianas del Trecento y Cuatrocento y posiblemente se podría apuntar hasta una cierta influencia de la obra de los Serra, en especial Pere Serra en el retablo del Sto. Espíritu de la Seo de Manresa, por lo que respecta a iconografía. Sin embargo la incorporación del ángel con la corona apunta a un maestro de la zona, conocedor de las realizaciones escultóricas de origen francés en algunos tímpanos de Catedrales.

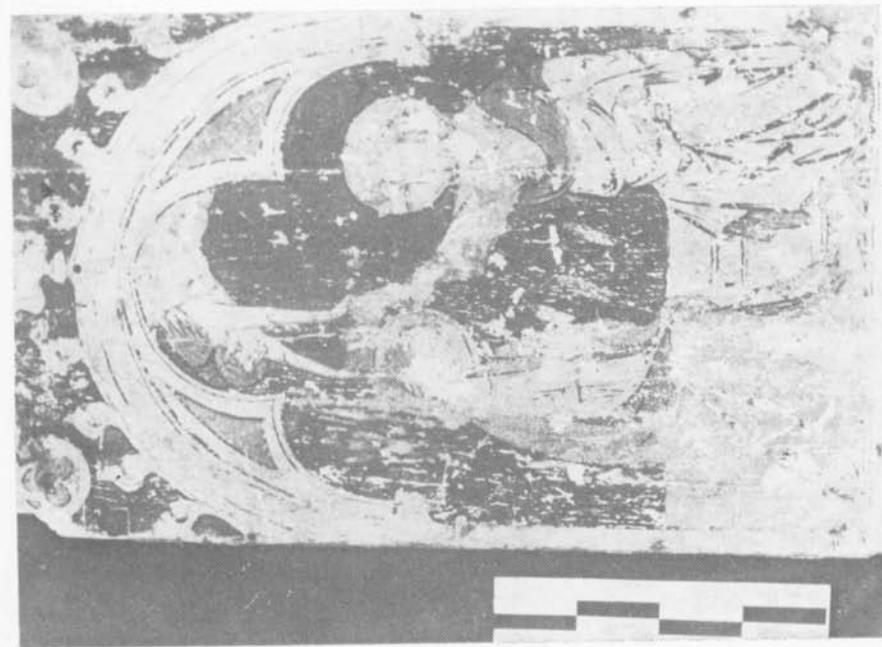
La llegada de la tabla al Monasterio, así como el encargo a este determinado pintor nos son desconocidas, sin embargo hay que señalar como dato curioso que los últimos hallazgos de pintura de este período y de estas características iconográficas, se han dado en la zona. Me refiero al mencionado al comienzo, hallazgo del Diácono de Santoyo, localidad muy cercana a Astudillo y cuya figura podría también ponerse en relación con los ángeles que acompañan estos retablos en los que aparece el tema de la coronación. Piénsese en el citado de Serra en Manresa. Ello sin afirmar que ambas piezas sean del mismo autor, ya que en la de Santoyo lo que es cada vez más evidente es que tanto el Diácono, como posiblemente las figuras pin-

29. BAUDOUIN, F.: *De Kroning van Maria door de H. Drieënheid in de 15e eeuwse schilderkunst der Nederlanden*. "Bull. Mus. Royaux des Beaux Arts", Bruselas (1959), VIII, pp. 179-230.

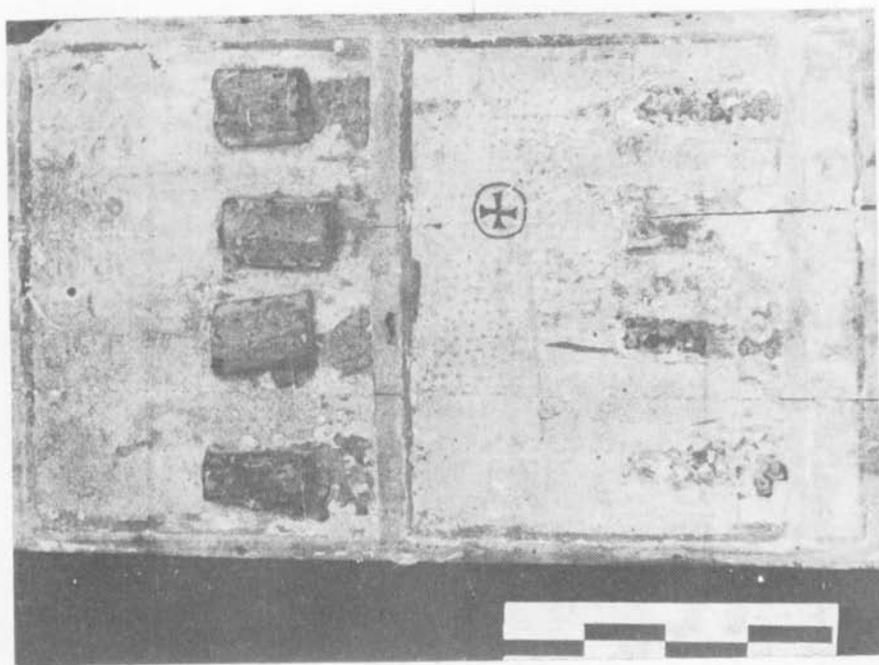
tadas en el alfarje del coro, lo fueron por la misma mano, si no com- párense algunos detalles de dibujo como la tonsura, cuello, oreja y manos del ángel que se ha bautizado como Diácono y uno de los monjes representados en el alfarje. Los detalles son idénticos, y la cronología bien podría trasladarse a la mitad del siglo XV.

La obra de Astudillo posiblemente perteneció a un pequeño re- tablito relicario o a un sagrario, dado el dorado del reverso y de la cruz que tiene en el interior. De otra forma no habría sido decorada y dorada la pieza en su interior. También prueba esto, la huella dejada por las piezas o molduras de ebanistería que compartimen- taban el interior en tres partes y que se delimitaban con un color rojo fuerte (30).

30. Algunas piezas ultimamente salidas a la luz y en subastas, que pertenecen a este tema pueden verse en: *Notable Acquisition of the Metropolitan Museum of Art. (1975-1979)*, pág. 26 en donde se refiere a un colgante alemán represen- tando la Coronación de la Virgen, obra de hacia 1460 y con tema iconográfico similar al conocido del Mt. Equerrand de Charonton. WRIGHT, D. H.: *Autumn of the Middle Ages*. "Apollo" CXI, n.º 216, febrero 1980, pp. 98, fig. 8, pieza del círculo de Veit Stoss. Este autor junto a Pacher y Kraft, forma el grupo de los más famosos escultores alemanes que utilizaron este tema en sus reta- blos de inicios del XVI. Véase SAUERLANDT, M.: Ob. cit. pp. 94 y 107. En pintura una pieza alemana con características muy similares a la estudia- da, si bien más claramente italianizante, es la del Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt, obra del XIV, procedente de Hessen. STANGE, A.: *Deutsche Go- tische Malerei*. Königstein i. T. 1964, pp. 31. Un curioso grabado de la Schedelsche Weltchronik que realizaron en 1493 Mi- chael Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff, presenta esta Coronación de María en la sexta Edad del Mundo. El tema, al ser grabado, presenta a Cristo a la izquierda de María. POERTNER, R.: *Die Schedelsche Weltchronik*. Dortmund 1978, ed. facsimil, pp. CIII.



a

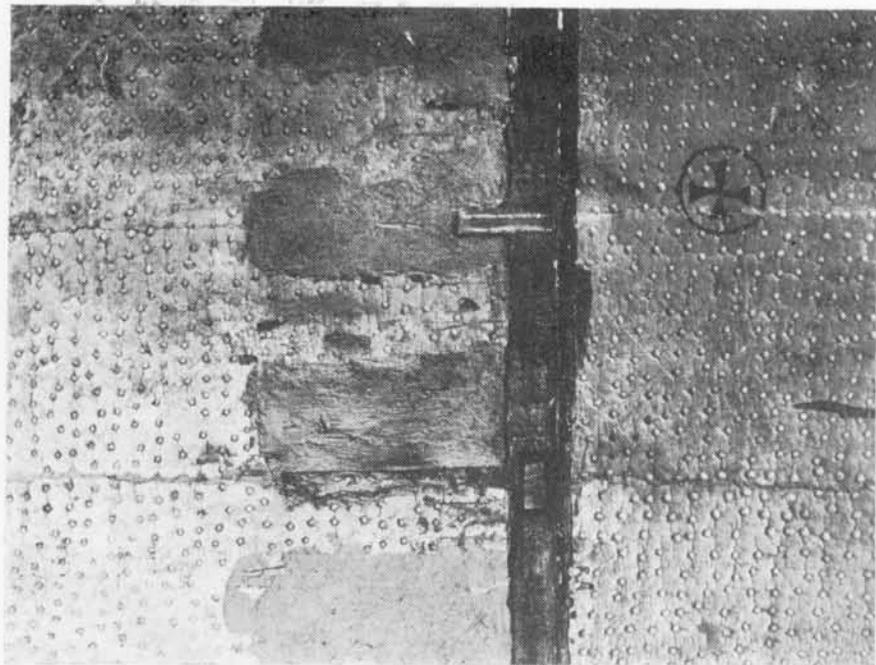


b

Lámina I.—ASTUDILLO. — M.^o de Sta. Clara. La Coronación de la Virgen. Tabla gótica de la primera mitad del siglo XV. Estado en que se encontraba al realizarse su hallazgo en agosto de 1979. a/anverso, b/reverso.

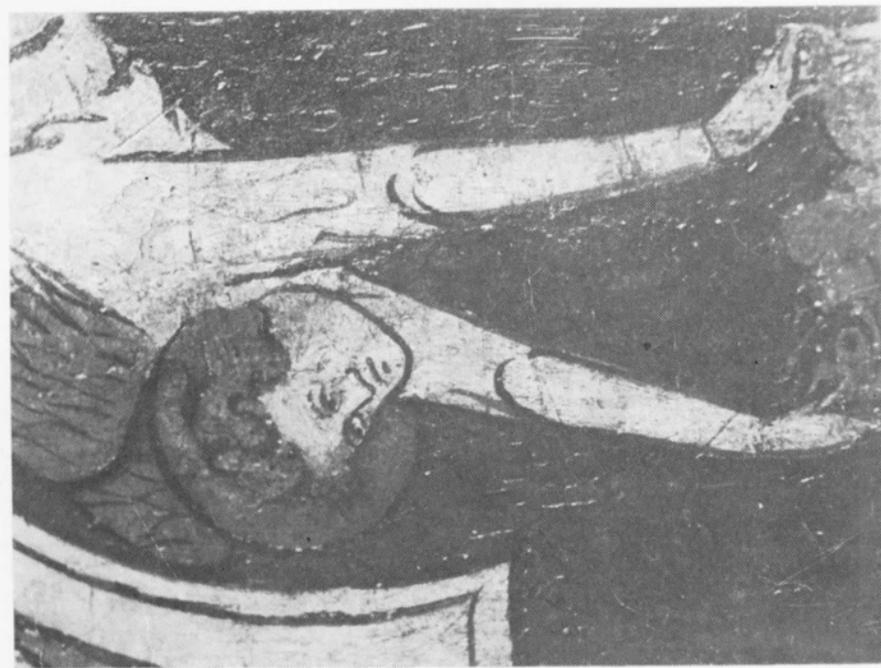


a

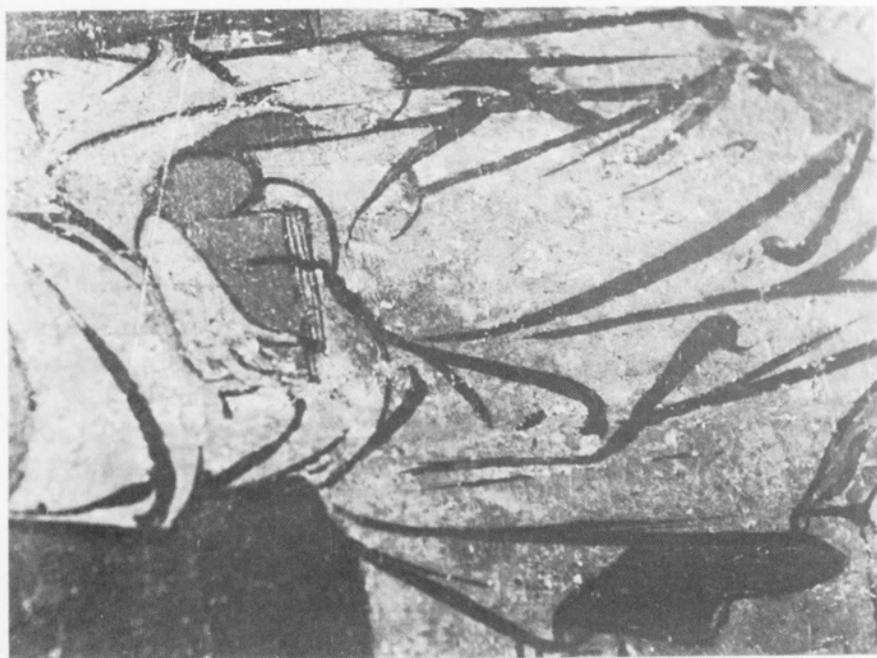


b

Lámina II.—ASTUDILLO. — M.^o de Sta. Clara. La Coronación de la Virgen. Tercera mitad del siglo XV. Estado actual tras su restauración. Julio de 1980. a/ anverso, b/ reverso.



a



b

Lámina III.—ASTUDILLO. — M.^o de Sta. Clara. La Coronación de la Virgen. Tabla gótica de la primera mitad del siglo XV. a/ Detalle del ángel con la corona. b/ Detalle de los plegados y la mano con libro de Jesucristo. Fotos tras la restauración.