

LA LEGITIMACIÓN DEL CARDENAL MELLA, Y OTRAS ALTERNATIVAS ANTE EL RETABLO DE *SAN ILDEFONSO* DE FERNANDO GALLEGO EN ZAMORA¹

ELENA MUÑOZ GÓMEZ
Universidad de Salamanca (España)

Fecha de recepción: 26/04/2023

Fecha de aceptación: 17/12/2023

Resumen

En este texto se ha procurado dejar abiertas distintas vías de estudio del retablo de *San Ildefonso*, firmado por el pintor Fernando Gallego (Catedral de Zamora, s. XV). Para ello se recuerda su historiografía crítica, documentos editados sobre las reinventiones de la reliquia de Ildefonso en Zamora, y descripciones literarias del donante, el cardenal Juan de Mella, que, a nuestro parecer, no habían sido suficientemente consideradas. Para interpretar esta pintura en función de estos textos, se compara con otras representaciones que lo conectan con empresas papales, y se ahonda en el contexto local donde el clero zamorano se vincula con las sedes toledana y ovetense a través de la promoción del culto ildefonsino. Además se repara en la faceta oscura del Cardenal, que se hubiera querido ocultar o ‘limpiar’ con el retablo honorífico. Todo ello plantea vías alternativas para pensar la cuestión irresuelta de su encargo, y se señala, como una de las funciones políticas de la obra, la legitimación de la cabeza de un linaje poderoso, infame para sus detractores.

Palabras clave

Retablo de *San Ildefonso*; Fernando Gallego; Juan de Mella; pintura gótica.

¹ Este trabajo ha sido realizado a partir de la tesis doctoral *Imagen, discurso y memoria de la práctica gótica (Zamora hacia 1500)*, Universidad de Salamanca, 2021, vinculada al proyecto de I+D+i *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas*, Ref. HAR2017-85392-P financiado por MCIN/AEI/-10.13039/501100011033/ y la beca FPU17/03735, redactado para esta revista en la Universidade do Porto (CITCEM-FLUP) bajo contrato Margarita Salas acogido al Plan de Transformación, Recuperación y Resiliencia del Ministerio de Universidades y la Unión Europea en 2023, y vinculado al proyecto *Alfonso de Cartagena. Obras Completas, III*, Ministerio de Ciencia e Innovación. PID2021-126557NB-I00 (2022-2025).

***THE LEGITIMIZATION OF CARDINAL MELLA, AND OTHER
ALTERNATIVES BEFORE THE SAN ILDEFONSO ALTARPIECE
BY FERNANDO GALLEGO IN ZAMORA***

Abstract

In this text we present different ways to study of San Ildefonso altarpiece, signed by the painter, Fernando Gallego (Cathedral of Zamora, 15th.). We remember its critical historiography, and edited documents about the reinventions of Ildefonso's relic in Zamora, as well as literary descriptions of the donor, Cardinal Juan de Mella, which had not been sufficiently considered, in our opinion. The picture is also compared with other representations, that allow us to connect the work with papal models. We delve into the local context too, where the clergy from Zamora contact with Toledo's and Oviedo's churches, through the promotion of the cult of Ildefonso. In addition, we remember the dark face of cardinal Mella, which is hidden or 'cleansed' with the honorific altarpiece. So we can propose alternatives to the unresolved question of his commission, and deduce one of the political functions of the work: the legitimization of a powerful lineage head, infamous to his detractors.

Keywords

San Ildefonso altarpiece, Fernando Gallego, Juan de Mella, gothic painting.



*Exceso de fama: difamación.
Trueno: caída de un baúl por las escaleras del cielo.
(De la Serna)*



Fig. 1. Fernando Gallego. *Retablo de San Ildefonso*. Catedral de Zamora. S. XV.

El retablo de *San Ildefonso*, firmado por el pintor Fernando Gallego, se encuentra en la capilla dedicada al mismo santo, patrón de Zamora, en la catedral de la ciudad (fig.1). La capilla fue fundada hacia 1460 por Juan Alfonso de Mella (Zamora 1393 – Roma 1465), obispo de la diócesis duriense y cardenal residente en Roma. Aparece retratado en la tabla central del cuerpo bajo del retablo, como donante y testigo de la *Imposición de la Casulla a san Ildefonso*. Su figura intrusa en la hagiografía visigoda refleja la revitalización de la imagen y la teología ildefonsina en el s. XV.

El políptico combina otras historias, escenarios y personajes. A la izquierda de la *Imposición* se representa un episodio anterior en la *Vita* del arzobispo, la *Aparición de Leocadia en Toledo ante Ildefonso y el rey Recesvinto*, y a la derecha, la *Adoración de las reliquias de Ildefonso en Zamora*, un milagro *postmortem* narrado hacia 1280 en la *Translati et Inventi corporis s. Ildefonsi* de Juan Gil². Según este franciscano al servicio de Alfonso X, los huesos del santo, ocultos desde época musulmana en el templo zamorano de San Pedro, fueron descubiertos h. 1260 por el obispo Suero Pérez de Velasco, quien también aparece retratado, ofreciendo el relicario a los enfermos. Tras ello, según la leyenda, las reliquias volvieron a ocultarse en aquella iglesia, de manera que, además de conmemorar al donante, Mella, como heredero de Suero y espejo figural de Ildefonso, con este retablo, a fines de s. XV, se pretendía testimoniar unas reliquias mostradas hacía siglos.

En 1496, durante el obispado de Diego Menéndez Valdés (1484-1507), la Invención de Suero fue emulada en la *Reinvención y Elevación* del relicario a un nuevo camarín construido en

² Juan Gil (aut.) Fita, (trans.), 1885: pp. 60-71 (BNM, códice I, 247, fol. 26v. - 32r).

San Pedro para mostrar de nuevo el cuerpo del patrono. A partir de entonces, la imagen de Ildefonso resurge en iconografías vinculadas al altoclero, en obras auspiciadas por los patrocinadores de las fiestas relacionadas con estas reliquias³.

El retablo inaugura el corpus moderno de iconografía ildefonsina y el de pintura tardogótica atribuido a Gallego. El pintor jugó con mecanismos primitivos para hacer creer en la veracidad de los milagros y doctrinas que representa, en un programa que liga personajes históricos y legendarios a un episodio local, enmarcado en la cosmovisión cristiana. Las tablas superiores, dedicadas a la Vida del Bautista (*Bautismo de Cristo, Calvario y Decapitación*), y las grisallas de *Adán y Eva* y la *Iglesia* y la *Sinagoga* en los guardapolvos, redondean el mensaje redentor y universalizante del cristianismo. Así la pintura conmemora y justifica la posición de poder del cardenal como providencia, construye un pasado de la diócesis mediante la representación de hitos que retroceden hasta el Génesis, y episodios hagiográficos del s. VII y del XIII, que convierte en memoria diocesana, cuando el poder se legitimaba a base de relaciones de milagros medievales, para dotar de autoridad religiosa y antigüedad bíblica a un gobierno sostenido en el mito visigodo. Se trata de mecanismos iconográficos de autenticación de reliquias con una marcada función política, en una pintura que podríamos llamar “de historia”⁴.

En las siguientes páginas nos centraremos en el proceso historiográfico que ha dotado de significados a este retablo. A finales del s. XIX se convirtió en ejemplo fundacional de pintura española representada en el pintor, y las hipótesis de su patronazgo, que dependen de la datación de la obra, han sido revisadas más recientemente a partir de lo consolidado por aquel método nacionalista, que había privilegiado la autoría sobre otras funciones de la representación⁵.

De su historiografía

Gallego ha sido estudiado durante más de dos siglos de hallazgos y conjeturas, desde Palomino. Su biografía está poco documentada, y la mayor parte del corpus se le atribuye sin certeza. No es el caso de este retablo. Aunque no está documentado, no se ha cuestionado su autoría debido a la firma *FERNANDUS GALLECUS* inscrita en letra romana sobre la tabla de la *Imposición*. Se conocen otras dos obras firmadas: en *La Piedad* del Museo Prado y en el *Tríptico de la Rosa* del Catedralicio de Salamanca (la firma apócrifa en la *Virgen de la Mosca* de la Colegiata de Toro indica lo lucrativo de la falsificación del pintor desde tiempos tempranos)⁶. A partir de esas tres firmas, se ha reunido el corpus y se ha ordenado en la serie cronológica y orgánica del estilo personal, que progresa idealmente hacia el naturalismo tópico del arte hispano. En este proceso, la data del retablo zamorano ha sido decisiva, señalada como punto de partida de la biografía estilística de un artista convertido en “primero de los hispanoflamecos” que “llega a ser español”⁷.

Primera historiografía

A mediados de s. XIX el retablo ya era conocido como obra maestra de un joven Gallego. Passavant, referente de la historia de las llamadas escuelas nacionales, la consideraba de h. 1470,

³ Véase la bibliografía que se recoge en Muñoz, 2020: 165-194 y 2022[b]: 341-378.

⁴ Véase de nuevo Muñoz, 2021: 148-158. Respecto a los personajes femeninos, *idem.*, 2023[b].

⁵ Sobre esta cuestión, otra vez debo remitirme a la bibliografía recogida en Muñoz, 2023[a].

⁶ Gómez Moreno, (1927) 1980: 215-216. Gaya Nuño, 1958.

⁷ Bertaux, 1908.

fruto de un estilo “secundario”, una “tercera rama” de la pintura española que diferenció de la “derivación” flamenca e italiana por “elementos nacionales propios”. En la construcción del incipiente corpus, engrosado por otros como Ponz y Ceán, este políptico era el tercio de comparación firmado, y principal ejemplo de “castellanismo”⁸.

De momento, la promoción de la obra no interesaba a la historiografía. Puesto que Mella había instituido la capilla de San Ildefonso hacia 1465, algunos historiadores, como Garnacho, describían el retablo como parte de la fundación, y a este respecto Quadrado ofreció datos biográficos: Juan Alfonso de Mella, zamorano nacido en 1397 de Alonso Fernández de Mella y Catalina Alonso, ingresa en el Colegio salmantino de San Bartolomé en 1417, se doctora en Cánones en la facultad y pronto obtiene el Arcedianato de Madrid, la Auditoría de la Rota y el Deanato de Coria. Se le supone defensor de Diego de Anaya en Roma, su lugar de residencia habitual. Eugenio IV le nombra obispo de Zamora (1440) y Calixto III cardenal de Santa Prisca (1456), luego con el título de San Lorenzo in Damaso. Su hermano Fernando de Mella, obispo de Lidda en Palestina, era el provisor de la diócesis. Paulo II le traslada al obispado de Sigüenza (1458) pero renuncia por oposición del Cabildo. En 1460 solicita la fundación de su capilla en la catedral duricense, aprobada en 1463 y ratificada por el papa en 1466. Muere en 1467 y se le entierra en Roma, en Santiago de los Españoles⁹.

La data del retablo se fue concretando en base a esta biografía del donante y aparente promotor, para ir ajustando la cronología de un pintor inusualmente longevo: según Palomino, Gallego había muerto por el año 1550. Sentenach advirtió que los documentos que se barajaban debían referirse, no a uno, sino a dos “Gallegos”, y hoy se mantienen las documentaciones de las obras desaparecidas de Plasencia (1468), Coria (1473) y Salamanca (1507) para datar su nacimiento hacia 1440 y su muerte *post* 1507. Sentenach también fue pionero en la investigación de modelos gráficos que ayudaron a datar pinturas, aunque señaló que la mezcla de temas y estilos en obras hispanoflamencas podía llevar a confusiones que repercutiesen en la identificación de los promotores¹⁰.

Esta hibridación de iconografía y estilo cobró relevancia en el estudio del retablo. Bertaux había puesto en Salamanca el foco de la “primera escuela española-flamenca en Castilla”, y Gallego, cabeza del taller, y único cuatrocentista citado por la primera historiografía, “debía esta fortuna excepcional” a las firmas en sus retablos: el más importante, para Bertaux, era el de Mella. Aunque Quadrado no se había arriesgado a titular la tabla inferior derecha sino como “otro hecho del santo”¹¹, para el profesor francés ya se trataba de ese “milagro operado por las reliquias del santo en Zamora, donde, según se dijo, habían sido transferidas en el momento de la invasión musulmana”. Así interpretó la tabla de la *Adoración* como “variación local” de los temas del catolicismo, y con ello reforzó la idea de la “libre imitación de modelos” por parte de Gallego, a quien convirtió en ese pintor, “entre los hispano-flamencos, el primero que, después de una asimilación muy completa del arte extranjero, una vez más se ha convertido, como artista, en ‘español’”¹².

⁸ Cruzada Villaamil, 1866: 70-74. Passavant, 1877: 193-194, 204-205, 211-216.

⁹ A partir de González Deávila, Garnacho, 1878: 214-215, 230, 252-254. Quadrado, 1885: 587-589. Fernández Duro, 1891: 454-455. Palenzuela, 2002: 611. Rivera de las Heras: 2018.

¹⁰ Sentenach, 1900: 99-108. *Vid.* Benavides, 1900: 32. *Idem*, 1905: 40-43.

¹¹ Quadrado, 1885: 587-589.

¹² Bertaux, 1908: 741-828.

Autores como Mayer secundaron la teoría argumentando que las obras de Gallego tenían “inspiración puramente flamenca” y a la vez “carácter personal”. El retablo, o bien conmemoraba el cardenalato de Mella reflejándolo en la figura de Ildefonso, o tenía función funeraria en su capilla de Zamora. Ya que el donante aparece purpurado, la obra se habría pintado entre 1456, cuando recibe el capelo, y 1467, cuando muere¹³. Gómez Moreno y Sánchez Cantón concretaron la data basándose en la ratificación de la fundación de la capilla en 1466, y en respuesta a las críticas a las atribuciones excesivas¹⁴ propusieron cribar datos biográficos del pintor en una historiografía que acrecentaba y disminuía su corpus según comparaciones de estilo para cuyo análisis “la firma del retablo de San Ildefonso en la Catedral de Zamora es su primer testimonio”¹⁵.

En la publicación de 1927 del *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora* (1903-1905) Gómez-Moreno mantuvo la fecha del retablo en aquel año de 1466 –cuando “el fundador” Mella “organizó” la capilla– y describió los temas de las tablas. En la *Adoración de las reliquias* “por enfermos y tullidos”, el historiador apreció “elementos episódicos” que luego serían detectados en el texto de Juan Gil. El tercio izquierdo del *Calvario*, como la tabla inferior, estaba repintado debido a una gotera. A su derecha, el “brutal realismo” de la *Degollación* insistía en el naturalismo de un arte castellano. En los bustos del banco identificó los retratos de *San Juan*, *Nicolás*, *Pedro* repintado, el *Santo Rostro*, *Jerónimo* con capelo y *Santiago* peregrino. También acusó el “carácter flamenco” de las grisallas: *Adán y Eva* con el “higo fatal”, azada y huso, permitían deducir el discurso redentor del Pecado Original, que remediaría el *Bautismo* de las tablas superiores; y la *Sinagoga*, vencida por una *Iglesia* cuyo rostro iba a ser ejemplo de “tipo” gallego, cerraban el mensaje triunfalista de la Gracia¹⁶.

Punto de inflexión

Ya que la documentación de Plasencia sugería que en 1468 Gallego ya era un pintor formado y de fama, la data de 1466 para un retablo juvenil en Zamora no suponía inconvenientes, hasta que, en 1930, Angulo dio a conocer un *Calvario* del grabador Martin Schongauer, que parecía ser el modelo de la tabla del mismo tema en el políptico. Según Post, esta estampa no podía haber estado al alcance del pintor hasta 1480, y como Mella muere en 1467, había que replantear la promoción de la pintura, que seguía considerándose temprana en la producción de Gallego. Pero los historiadores, más atentos a esta autoría que a otras funciones de la obra, tendieron a revisar las etapas del estilo en la evolución de un maestro que ya significaba evolución de la pintura española¹⁷.

Esta sinécdoque caló en la historiografía de la primera mitad del s. XX, que reorganizó la biografía estilística de Gallego tomando este retablo como punto de partida, ahora obligado por la datación de la estampa. No obstante, Gaya Nuño admitió el modelo de Schongauer, pero insistiendo en que el retablo era un trabajo temprano. Las descripciones repetían los tópicos de un arte castellano de transición a lo moderno: “Un grafismo y una dinámica muy suyas, que persistirán, con dirección de mayor realismo, en años posteriores”; “personajes

¹³ Bertaux, 1908: 791-792. Mayer, 1947: 161-166.

¹⁴ *Vid.* Agapito y Revilla, 1925: 53.

¹⁵ Gómez-Moreno/Sánchez Cantón, 1927: 349-357.

¹⁶ Gómez-Moreno, 1927: 244.

¹⁷ Angulo, 1930: 74-5. Post (1933), 1970: 88-89. La autoría, como es sabido, es fundamental para el mercado del arte; véase la subasta de *La Virgen de la Humildad* (Moreno, 2020; Silva, 2020: 66-75).

individualmente caracterizados y extraídos de la observación natural”, bustos “recios y reales, comienzan a pasar de la categoría de idealizaciones a la de retratos”, pero “incorrecciones”, “desproporciones”, “titubeos juveniles”, aconsejaban como mucho la fecha de 1470. Las grisallas, testimonios del contacto con la pintura nórdica, llevaron a reconsiderar la hipótesis de que Gallego hubiese viajado¹⁸.

García Sebastián, autor de la siguiente monografía, tras recoger un amplio estado de la cuestión, de nuevo partió de las tablas firmadas para distinguir las manos del taller salmantino en las obras atribuidas, y establecer filiaciones en base a los llamados “tipos humanos” y “características raciales” que se venían definiendo mediante rasgos relativos. Recurrió a modelos naturales para explicar la variación “castellanista” de los paisajes, como la piedra pintada en el retablo de Mella, “porosa”, como la del *Tríptico de la Rosa* y la de la ciudad del Tormes. Ambas pinturas destacaban por su firma, y el tipo las denunciaba como obras de juventud. A base de firmas y tipos se atribuyeron otras obras, y se ordenaron en la línea de progresión orgánica de un estilo personal, regional, nacional, tan distintas como el *Cielo de Salamanca*¹⁹.

El retablo de Mella se había convertido en icono de la historiografía que hizo nacer lo español en la pintura de Gallego de la mezcla de motivos locales, representaciones naturalistas e influjo flamenco y germano, en una fecha determinada por la estampa de Schongauer. Pero como la data de este grabado no era segura, tampoco la del retablo. Gaya Nuño lo suponía de hacia 1470 con Tormo y otros; según Camón, *post.* 1475; para Post, al menos 1480, etc. Dependía de lo que cada historiador pensara acerca del momento en que los grabados de Schongauer podrían haber llegado a Salamanca. Sobre el aprendizaje de Gallego que explicase el “canon flamenco”, no había nada documentado, pero los “parentescos alemanes” se ratificaban mediante el modelo gráfico. Para Gaya Nuño era inspiración, no plagio. Según García Sebastián era una copia fiel motivada por la reacción al clasicismo italiano que justificaba el “germanismo castellanizante”. Así, al supuesto viaje de formación propuesto por Post, se opuso el influjo de obras importadas debido al gusto de la época filtrado en esa obra de juventud. Bertaux, para García Sebastián, seguía representando la opinión, no excluyente, de que Gallego usó libremente modelos extranjeros para asimilarlos en el estilo español²⁰.

La evolución estilística del artista fue durante años el centro del debate porque trascendía a una historia del arte de escuelas y naciones, según la arraigada teoría del medio representada por Hipólito Taine. La promoción del retablo no fue cuestionada, pese a que la estampa de Schongauer forzaba a algunos a retrasar su data más de una década pasada la muerte de Mella. Más recientemente la profesora Silva Maroto ha encabezado el avance en la investigación del corpus de Gallego, junto a otros y otras investigadoras, especialmente con la edición en 2004 de dos catálogos monográficos que han replanteado la promoción y han enriquecido la interpretación de la obra aportando vestigios textuales. A partir de estos y otros estudios trataré de señalar vías abiertas en el caso, incluyendo enfoques transversales y críticos del s. XX que situaron el retablo en un contexto político.

¹⁸ Gaya Nuño, 1958: 12-15.

¹⁹ García Sebastián, 1979: 25-49.

²⁰ García Sebastián, 1979: *passim*.

La tabla de la *Adoración*, “episodio zamorano”, sigue siendo una de las claves interpretativas. Se ha pensado que, al carecer de fuentes imagineras, este tema habría ocasionado la libertad del pintor a la hora de diseñar tipos²¹. Sin embargo, al analizar el retablo en un contexto más amplio y sacarlo de la interinidad del corpus de Gallego, se constata que el tema sí había sido representado, al menos en los relieves de la catedral de Toledo, también llamativamente fieles a la *Translatio et Inventi* de Juan Gil; Pérez Higuera en 1986 ya los había relacionado con la obra zamorana²². Importa la presencia de esta Adoración, extraña en la iconografía, en ambas ciudades, Toledo y Zamora, pues sus dirigentes estaban enfrentados por la posesión de las reliquias. En este sentido, un breve comentario de Gaya Nuño, donde indicaba que “hay que retroceder hasta tan lejana obra [el retablo de Mella] como precedente de los asuntos de Gallego no engarzados en el Evangelio”²³, invitaba a notar la manera en que el políptico sí los engarza. Combina sus tablas y temas de manera distinta a los relieves de Toledo, y ello nos lleva a reparar en la instrumentalización del sistema histórico figural, base ideológica de esta pintura que integra el relato local en la historia cristiana. La elección de esa *Adoración* en un retablo de culto con esta pretensión universalista eleva la invención de las reliquias en Zamora a episodio protagonista de la historia de la Iglesia, y ensalza el prestigio de dicha ciudad en una hagiografía pintada, sin equivalente escrito, a la vez que la conecta con los escenarios de las otras tablas, palestinos, toledanos, romanos... El busto de Santiago y la reliquia de la Santa Faz en la predela enfatizan esta peregrinación mental, trazada sobre una red de conexiones políticas y económicas. Se trata de justificar posiciones de poder, proclamar el dominio de los Mella en Zamora mediante un argumento iconográfico que insiste en la antigüedad y sacralidad de los orígenes bíblicos y visigodos del linaje eclesiástico.

En cuanto a la promoción, en 2004 se propuso una hipótesis desarrollada principalmente por Silva Maroto. Partía de nuevo de la solicitud que el cardenal dirigió al cabildo de Zamora en 1460 para fundar la capellanía de San Ildefonso, ratificada por Paulo II en 1466. La carta de fundación –“la capilla de San Ildefonso Confesor que, recientemente, para alabanza de Dios, en nuestra iglesia, anteriormente nombrada, hicimos construir”– sugería a Silva que la capilla estaba hecha antes de la muerte del cardenal (1467), aunque sería completada por sus familiares, luego allí enterrados. Así se mantuvo la data que Post había propuesto para el retablo en base al modelo de Schongauer: h. 1480, es decir, durante el episcopado de Juan de Meneses (1468-1493). Este es un marco que, hasta donde conozco, no se ha puesto en relación con la obra en términos políticos. Para reforzar esa datación, Silva aportó un análisis de vestimentas, y dedujo que “el promotor del retablo tuvo que ser el primer patrono de la capilla, el sobrino del fundador, Sancho Romero de Mella”, quien habría escogido a Gallego por reputación, influencia del taller salmantino e importancia del edificio donde se conserva la obra, la catedral zamorana²⁴.

Crítica al método

Además de los catálogos monográficos, se han publicado investigaciones críticas con el atribucionismo nacionalista, y con la tendencia a juzgar la pintura en base a un gusto por un tipo de realismo que condujo al menosprecio de lo medieval, y a la sobrevaloración del

²¹ Silva, 2004: 160-163. Rivera de las Heras, 2004: 114-139.

²² *Vid.* Pérez Higuera, 1986: 797-811 (809).

²³ Que así precedería al retablo de *San Lorenzo* de Toro, Gaya Nuño, 1958: 25-26.

²⁴ Silva, 2004: 62-64, 84, nota 12.

clasicismo italiano, hasta motivar adelantamientos y retrasos de obras góticas. Recientemente Lahoz ha animado a reconsiderar la atribución del *Cielo de Salamanca*, el mural astrológico que dotó al pintor del halo de humanismo renacentista moderno²⁵. Y otras investigadoras habían insistido en la necesidad de reflexionar acerca de los usos que se hacen del pasado en la Historia del Arte. En 1976 Chambers presentó el retablo de Mella en la Universidad de Denver, no como panacea de las investigaciones sobre Gallego, sino como problema metodológico.

Según ella –en una crítica que recuerda en parte al conocido discurso de Lafuente Ferrari de 1951– el estudio de los “primitivos españoles” había sido dicotómico: sus historiadores respondían al perfil de catalogadores documentalistas, que atribuyeron obras sin atención a hechos extra-artísticos, o bien al de críticos del estilo que improvisaron dichos hechos para sostener especulaciones sobre influencias y modelos; enciclopedistas de las escuelas regionales, cuya historiografía ignoraba errores pasados u ocultaba sospechas sin contrastar historia local y global, en una perspectiva “provinciana” que enlazaba maestros y modelos arbitrariamente; análisis formales que renunciaban a problemas semánticos, a considerar un contexto cultural y social de las obras...

Hay que decir que, pese a lo acertado de su invectiva, la tesis de Chambers adolecía de falta de acceso documentación local, pero fue certera al señalar que, tanto las influencias centroeuropeas, como aquello denominado “no-flamenco”, “personal”, “creativo”, “original”, “suyo” y términos semejantes bajo los que se quisieron aislar características de lo español en Gallego, habían llevado a establecer asociaciones de modelos inerciadas por un cataloguismo morelliano restrictivo, selectivo, interno de lo castizo –como se ha señalado para otros casos²⁶– y cuyos tipos conectan obras de estilo y discurso dispar, apoyándose en argumentos a veces débiles y prejuiciosos. En resumen, para Chambers, por estar firmado por Gallego y aparecer Mella como donante, se había pensado que el retablo era obra de juventud, y el resto de atribuciones se habían ordenado en una serie producto del ideal de la progresiva naturalización, en suma, “castellanización” y, por tanto –según aquella historiografía– “españolización” de influencias. El descubrimiento del modelo estampado había llevado a suponer que el retablo era una conmemoración póstuma del cardenal²⁷, y así más tarde se ha propuesto que fue encargado por Sancho Romero de Mella.

De modelos gráficos

La intención aquí, al recordar el trabajo de Chambers, no es cerrar una historia, sino entenderla como problema. Por eso, dada la importancia de la estampa del *Calvario* en la historiografía del retablo, también podemos recordar las lagunas que enfrenta el método de detección de modelos gráficos, comenzando por el hecho de que los grabados conocidos con el monograma de Schongauer no estén fechados. Lacarra apunta que, a partir de pocos datos biográficos, se suponen impresos entre 1471-1490, pero su estilo “casi invariable” impide establecer una sucesión cronológica segura de las estampas: las datas son aproximadas. Con precaución se estima que la serie de la *Pasión*, a la que pertenece el *Calvario*,

²⁵ Lahoz: 2021: 85-116.

²⁶ Portús, 2011.

²⁷ Chambers, 1976: *passim*.

se editó en 1475-1480 –lo más aceptado para el retablo– y no necesariamente circularía por la península mucho después, ya que pudo llegar con los impresores centroeuropeos²⁸. Es conocida la imprenta de Centenera, afincada en Zamora h. 1482-1492²⁹, que no se puede asegurar ni rechazar como puente de estos modelos, dado el “desconocimiento acerca de los modos de venta de estos productos –apunta Carvajal– su consumo y uso por el público general, o su ubicación en los espacios públicos y privados”; la historiadora señala también la “sorprendente escasez de testimonios materiales” que diferencia los archivos españoles de italianos y neerlandeses, si bien las fuentes documentales indican una circulación y frecuente, por tanto, “focalizar el debate en los testimonios materiales cuando su conservación ha sido tan nimia puede distorsionar la visión” de un ámbito central para un método de datación de pinturas que, como opinaba Chambers, desatiende otros vestigios³⁰.

Sanz, fruto de su investigación sobre el retablo de Trujillo, ha señalado la variedad de usos de las estampas que empleaban los pintores hispanoflamecos, planteando alternativas al caso del retablo de Mella. Su estudio comparado enfatiza el influjo de modelos intermedios que hacen que la copia de Schongauer no sea la única posibilidad. Esto se implica en aquella cuestión de la “castellanización” de la pintura fruto de un libre uso de modelos, y en la formación de Gallego, pues no se necesita acudir al viaje ni a la observación de originales para explicar su estilo. La coincidencia con las estampas germanas podría deberse a la mediación de talleres que las reinterpretaban parcialmente, o que componían sus diseños aunando varios grabados y otras obras³¹. Respecto al paisaje, los modelos naturales, como pensaba García Sebastián, pueden dar razón de algunas aportaciones³², pero, teniendo en cuenta composiciones de grabados detectadas en otras obras hispanoflamecas, Sanz apunta a la posibilidad de que el taller salmantino tuviera acceso a referencias de ciudades germanas, sacadas de libros vendidos en almonedas, ferias, o en colecciones de promotores o clientes, y que ello puede motivar el que se hable de “fuentes cercanas o comunes de inspiración” para pintores como Bermejo³³. En la catedral de Zamora hay esculturas de inicios del s. XVI (la sillería coral, el sepulcro de Juan de Grado) inspiradas en el *Liber Chronicarum*. En su edición participó el enviado imperial Jerónimo de Munzer, que pasó por la ciudad en 1494 –poco antes de la Reinvencción de las reliquias de Ildefonso en el obispado de Valdés (1496)– dejando en su libro de viaje anotada ese *ante quem* del retablo mayor del templo, hoy en Arcenillas, atribuido también al taller de Gallego³⁴.

Sanz ha subrayado las diferencias iconográficas entre la tabla del *Calvario* del retablo de Mella y la miniatura que ilustra la hostia del san Gregorio del retablo de Trujillo, pintado hipotéticamente después por el taller salmantino, y como alternativa a la inspiración directa de la pintura zamorana en la estampa de Shongauer ha propuesto el *Pontifical* de Luis de Acuña³⁵, obispo de Burgos (1457-1495) y padre de Antonio, obispo de Zamora que sucedió a Valdés h. 1507. Está iluminado con un *Salvador* (fol. 23r) y una *Crucifixión* (fol. 22v) cuyas composiciones

²⁸ Lacarra Ducay, 2017: 41-70.

²⁹ Gago Vázquez (dir.), 2004.

³⁰ A partir de Irene Galandra Cooper, Carvajal González, 2022: 321-349.

³¹ Sanz Fernández, 2005: 643-660.

³² Silva, 1988: 271-290.

³³ Sanz, Fernández, 2005: 643-660.

³⁴ Hemos tratado del texto de Munzer en relación con ese retablo en Muñoz, 2022[a]: 61-83.

³⁵ Sanz, Fernández, 2005: 643-660. *Pontifical de Guillaume Durand para uso de Don Luis de Acuña, Obispo de Burgos* (BNE Vitr/18/9). *Vid.* Villaseñor, 2009.

coinciden también con las de Schongauer. Se iluminó antes de 1495 (muerte del obispo de Burgos), y para el *post quem* de nuevo hay diferencia de opiniones acerca del momento de circulación ibérica de unos grabados de data indeterminada. En fin, también cabe la posibilidad de modelos intermedios desconocidos. La *Regla de la Cofradía de Santa María de la Creación*, firmada en 1494, del mismo Luis de Acuña, lleva una *Crucifixión* (f. 2v) relacionada con la misma estampa del *Calvario*, y da idea de la cantidad de variaciones del diseño que pudo haber en Castilla. López-Mayán se ha preguntado si los iluminadores de Acuña conocían los grabados originales, o cómo los integrarían en programas distintos, a la vista de la rápida difusión de imágenes de devoción, que eran productos de comercio a distancia, y pudieron ser recogidas en libros de modelos o muestras no conservadas, pero empleadas por los pintores como fuentes de inspiración³⁶. Se trata de un campo de estudio fértil para la interpretación y datación de las pinturas.

Sobre hipótesis de promoción

Textos literarios y tradiciones orales, por ejemplo, pudieran ayudar a esclarecer innovaciones iconográficas, ya que, como observó Sentenach, las cronologías de la pintura a veces se aclaran “más por sus asuntos y caracteres que por los documentos fehacientes”³⁷. Complementario al método de datación que depende de la conservación de modelos gráficos, Chambers presentó su estudio de conexiones literarias del retablo de Mella cuando en España no era frecuente. Vidas de Ildefonso, de Cixila y Cerratense, y escritos del toledano, el *De virginitate*, etc. vinculaban la obra a un discurso teológico que ligaba escenas del Bautista y del arzobispo a la liturgia mozárabe, a la *Adoración* del siglo XIII, y a la *Traslatio et inventi* de Juan Gil. Hoy este texto es la “fuente” aceptada. Pero Chambers, que había advertido los riesgos de datar el retablo en fechas atribuidas a la estampa de Schongauer, lo asoció a un acontecimiento festivo: la citada Reinvencción de las reliquias en el obispado de Valdés (1496).

Según la historiadora, el retablo reivindica la obra de Ildefonso y su programa teológico proclama anticipadamente el dogma inmaculista. Como Mella había muerto treinta años antes de esa Reinvencción —*post quem* de la pintura deducido por Chambers de sus temas— el primer altoclérigo que, según ella, tenía motivo y capacidad entonces para idear ese programa era Alfonso Jiménez de Cisneros (1436-1517), arzobispo de Toledo, como el santo, y regente de Castilla. Su reforma dominaba la alta cultura del reino h. 1500³⁸. Su devoción ildefonsina está probada, pero, para Chambers, no había sido explicada. Citó la fundación de la Universidad de Alcalá y otras advocaciones y obras conocidas que representan el tema de la *Imposición de la Casulla*³⁹. Según la postura teológica ildefonsina, interpretada por ella en el retablo, el clérigo investido con la Casulla de la mano de una Inmaculada se inviste de carne de Cristo, y Cisneros se identificaría en el defensor visigodo del rito mozárabe premiado por la Virgen, al que, así, rendía devoción. Mella, retratado en el retablo que media este mismo programa, se beneficiaba de estas relaciones figurales⁴⁰. Veamos con más detalle esta sorprendente hipótesis.

³⁶ López-Mayán, 2012: 317-331.

³⁷ Sentenach, 1900: 99-108.

³⁸ Chambers, 1976: 83. *V. gr.* Magaz/Prim Goicoechea, 2018: 108-110.

³⁹ El Misal Rico de Cisneros (1503-1518); el fresco de Juan de Borgoña en la Sala Capitular de la Primada (siglo XVI); la xilografía del *Missale Mixtum* (imp. 1500) ligado a la capilla toledana construida para la observancia mozárabe; el retrato alabastrino de Felipe Vigarny y Rincón...

⁴⁰ Recurría al *De rebus gestis* (Alcalá, 1569) y el trabajo de James P.R. Lyell sobre el autor de la Políglota Complutense (1917). Chambers, 1976: 87-95.

Chambers sabía que aquello no probaba que Cisneros fuese el único responsable del patrocinio del retablo zamorano, ni que a él se debiese enteramente su programación. Por eso propuso una posibilidad de co-patrocinio basándose en esta conjetura: un viejo Mella podría haber presentado en la corte papal al joven Cisneros durante su estancia en Roma (1459-1465), ya que ambos eran paisanos castellanos y juristas por Salamanca (1456) dedicados a ascender por la jerarquía eclesiástica, lo que facilitaba su encuentro. El que Cisneros volviese de Italia con una letra del papa concediéndole un beneficio en Toledo, sugería que había tenido un poderoso protector, Mella, y que aquel hubiese prometido a este viejo cardenal, que moriría dos años después, el tipo de retablo pintado para su capilla en Zamora. Aunque Cisneros hubiese prometido esta comisión honorífica como mucho en 1465, no habría tenido ocasión y motivo de realizarlo hasta ser arzobispo de Toledo (1495) y a partir de la Reinvencción de 1496, cuando se exponen al pueblo las reliquias: entonces ya tenía poder y razones para ordenar el encargo, y demostrable interés en sus temas; suficiente para Chambers como para identificarlo como programador “más probable”. A inicios de s. XVI la iconografía ildefonsina resurgiría en las catedrales castellanias porque sus patrones emulaban, favorecían u obtenían favor del influyente Cisneros. La hipótesis tiene ángulos muertos, y expondré argumentos contra la idea de que Cisneros promocionase el retablo; pero la audacia de Chambers fue tratar de datarlo y darle sentido mediante un método iconológico que vincula pintura y festividades, evita inercias del atribucionismo y abre el análisis de la obra a escenarios sociopolíticos⁴¹.

No obstante, su punto de partida no parece acertado. El motivo para buscar a otro altoeclesiástico que pudiese copromocionar el retablo, según ella, era que Mella no podría haber sido capaz: no le correspondía programar un discurso teológico porque sólo se conocen escritos suyos “de jurisprudencia”, y esto es cuestionable. Mella debía conocer las doctrinas teológicas que sustentan los discursos jurídicos de la época si fue enviado a mediar la cuestión portuguesa a Basilea y pudo relacionarse con humanistas como Poggio de Bracciolini⁴². Un escritor de textos jurídicos puede estar detrás de una obra de carga teológica cuando teología y derecho van de la mano para sostener el poder político. También falló Chambers en esta aseveración: “No hay rastro de evidencia que conecte a Juan de Mella con san Ildefonso, los sacramentos de Bautismo y Comuni3n, el culto de la Inmaculada Concepci3n, ni el ritual mozárabe”, porque los clérigos se promocionan con la representaci3n de los sacramentos aunque no se dediquen al sacerdocio, por otro lado, el voto a la Inmaculada se había proclamado en Zamora, al menos, desde 1466, y la liturgia mozárabe se celebra aún en la iglesia de San Pedro y San Ildefonso⁴³. Juan Alfonso de Mella era natural de la diócesis que gobernaba y que se preciaba custodia de estas reliquias de san Alfonso, su tocayo, como lo era de Cisneros, o también de Alfonso X, otro de los promotores de su culto.

Estos y más puntos flacos de la tesis de Chambers parecen derivar de falta de acceso a documentaci3n e historiografía local. Pero su propuesta abrió un contexto marginal del culto ildefonsino a un mundo de posibilidades ensombrecido por la figura de Cisneros. No parece lógico que este arzobispo, que pretendía la restituci3n de las reliquias a Toledo, promocionase un retablo diseñado para proclamar su custodia en Zamora. Pero la postura de Chambers ante un caso que no había sido discutido en sus fundamentos metodológicos nos anima a preguntarnos por la recepci3n de la obra y sus funciones políticas.

⁴¹ Chambers, 1976: 94-98.

⁴² Gómez Moreno, 1994: 67-80.

⁴³ Véase Carmona Moreno, 2005: 362-384; Gómez Muntané, 2001: 135; Muñoz, 2018: 183-196.

Ante lo incierto de las datas y la cantidad de parientes y partidarios de Mella que hubiesen querido ver su capilla y su memoria honrada con su retrato, ¿por qué se ha elegido a Sancho Romero como hipotético promotor del retablo? Parecería reticencia a contradecir a los historiadores canónicos el haber sostenido sin más la fecha propuesta por Post a partir de la estampa traída por Angulo, y el señalar a Sancho por inercia del influyente *Catálogo Monumental*, donde Gómez-Moreno, antes del descubrimiento del grabado, había datado el retablo en base a la bula que lo conectaba a la advocación de la capilla del Cardenal (1466) señalando como referente de esta fábrica tardía el “patronazgo de su sobrino Sancho Romero de Mella”, maestreescuela, canónigo y capellán mayor enterrado allí hacia 1500, como habían publicado Quadrado y Garnacho⁴⁴.

Silva argumentó la hipótesis de Sancho señalando lo insistente de la repetición de las armas de Mella en el guardapolvo del políptico: “evidencia un deseo de ostentación más propio en una promoción de la nobleza que del alto clero”⁴⁵. Esto dirige la atención de nuevo a la función legitimadora de la pintura. La reiteración de escudos no asegura que no fuese una promoción altoeclesiástica (también los escudos del obispo Valdés redundan en la promoción catedralicia emprendida por sus provisos mientras él residía en Roma, como para suplir la ausencia de un gobernante irresidente). En el caso del retablo de Mella hay motivos para pensar que, si ya estaba muerto el donante, se quiso dignificar su memoria en un simulacro de autoproclamación que lo hacía presente en Zamora en un momento determinado de la historia política de la ciudad. La cuestión toca en la relación de pintores, promotores, programadores, donantes⁴⁶.

Un retrato infame

Chambers advirtió que los estudios locales son necesarios, dada la sujeción de las obras a sus sitios específicos, como han señalado Baschet, Schmitt, Lahoz y otros autores, pero ella prácticamente sólo contaba con la obra de Fernández Duro para recomponer la biografía de Mella de manera muy parcial, apuntando fechas en que había obtenido los títulos de su carrera eclesiástica. Una vida no se contiene entre las fechas de nacimiento y muerte ni en los hitos de una carrera profesional. Esas cifras no descubren los propósitos que mueven las empresas artísticas, ni los escritos oficiales traslucen intereses íntimos. A esta frialdad de un método biográfico se añade el propio efecto deslumbrador de la obra de un artista que endulza el retrato del donante que los clientes quieren dignificar. Y en este caso se hace evidente que la operación de imagen oculta o limpia una faceta perversa.

Se conocen representaciones del mismo personaje que, contempladas junto al retablo, descubren esa otra máscara. Uno de sus retratos más siniestros se encuentra en la escena III del drama satírico de los *Diálogos de Carón* (ca. 1468-1502), donde Giovanni Pontano pinta una procesión infernal de almas que termina con las sombras de tres eclesiásticos denigrados con nombre propio. Mercurio pregunta a Carón ante el desfile de condenados:

⁴⁴ Gómez-Moreno, (1927) 1980: 214.

⁴⁵ Silva, 2004: 64.

⁴⁶ Yarza Luaces (1988) 1992: 15-50.

“¿Quién será ese desvergonzado? Me suena su cara. Fue un depravadísimo: el español Pedro Bisuldunio [Pere de Besalú]. Y esos dos de allí que se esconden tras él, con el capelo cárdeno, fueron los más perdidos de los sacerdotes: uno es Luis, el patriarca de Aquilea [Ludovico Trevisan], y el otro el cardenal de Zamora [Juan de Mella]. Píralco, ponles un birrete de bronce en la cabeza, y cerciórate de que esté incandescente”⁴⁷.

A esta visión del Mella corrupto en el infierno se opone, en el retablo, su beatificación extemporánea⁴⁸. Se le retrata como testigo de la Imposición de la Casulla, un milagro que ilustra la investidura divina del poder clerical, y así se parangona con el santo toledano. Además, este retrato honorífico reproduce un rostro poco idealizado (fig.2) que había llevado a Bertaux a pensar en una promoción en vida del donante: “parece difícil ver un retrato póstumo en el perfil del viejo prelado, cuya boca ancha y entreabierta muestra un diente desvencijado”⁴⁹. Chambers pensaba que Cisneros podría haber traído de Roma en 1465 “un pequeño boceto de retrato” empleado treinta años después para realizar la pintura⁵⁰. Algo así pudo suceder, aunque Cisneros no se viese implicado. No obstante, el rostro del donante fue pintado tan gráficamente como lo describe Alfonso de Palencia (1423-1492) en un texto sobre la desidia de la curia y la corrupción de los representantes de Juan II en el papado, en el cual describe el cardenalato de Mella como “presagio funesto de grandes oprobios para la Iglesia”. Hombre ridículo y ambicioso, en la narración va marcado física y moralmente por un tumor que le hacía torcer la boca enseñando los dientes: “extraña deformidad [...] que con los años iba haciéndose más horrible”, al igual que el cardenal y la Iglesia, en esta crónica, iban progresando en su corrupción⁵¹. Estas anécdotas fisionómicas –de lectura moral, según la estética medieval dominante– fácilmente transmitidas en la oralidad, son recursos informativos que, junto al hipotético boceto del rostro al natural, si no llegan a sustituirlo como modelo de la pintura, garantizan con él la función del retrato: representar a un Mella verosímil y reconocible, lo cual abunda en la dimensión testimonial de la pintura.



Fig. 2. Fernando Gallego. *Retablo de San Ildefonso*. Catedral de Zamora. S. XV. Detalle.

⁴⁷ Pontano, *Diálogo de Carón*, en Vega (proem. trad.)/ Navarro (ut.), 2004: 16 y 42.

⁴⁸ Alcoy, 2017.

⁴⁹ Bertaux, 1908: 791-792.

⁵⁰ Chambers, 1976: 94-96.

⁵¹ Palencia, *Gesta Hispaniensi ex annalibus suorum diebus colligentis*, Tomo I, Libri I-V, en Tate/Lawrance (ed. est. not.), 1998: 428.

Por otro lado, no todos los elementos que revisten de significados un retrato son explícitos en la representación, sino que residen en la memoria colectiva de un entorno social donde, en este caso, la infamia de Mella podría ser una razón para que sus partidarios quisieran limpiar su imagen figurándolo como digno del capelo y paralelo de Ildefonso. Otros detalles indican que se trata efectivamente de legitimarlo así ante el posible descrédito.

En la misma escena de la *Imposición* aparece santa Catalina presentando al cardenal ante la Virgen. La elección puede deberse, como indica Silva, a la devoción particular de Mella: su madre se llamaba Catalina, y la santa sabia es patrona del clero y paralela a Ildefonso por sus disputas contra los herejes⁵². Sus atributos, libro y espada, son símbolo de palabra armada contra la herejía, y en este sentido importa otro parentesco de Juan de Mella: su hermano Alfonso de Mella, franciscano radical más conocido de los llamados herejes de Durango o “secta deshonesto de los *fatricellos*”⁵³:

“Algunos fueron traídos a Valladolid, y obstinados en su herejía, fueron ende quemados, e muchos más fueron traídos a Santo Domingo de la Calzada, donde asimesmo los quemaron; e fray Alonso [...] se fue a Granada, donde llevó asaz mozas de aquella tierra, las cuales todas se perdieron, y él fue por los moros jugado a las cañas, y así hubo el galardón de su malicia”⁵⁴.

Se decía que, junto a un grupo de mujeres y hombres, Alfonso estaba “preparando un levantamiento” en el reino de Juan II a base de predicar y practicar “enseñanzas subversivas”:

Combatían la devoción a la Cruz y a los sacramentos, especialmente al Matrimonio y a la Eucaristía; practicaban la comunión de bienes y de mujeres; proponían una relectura de la sagrada escritura, que incluía la teoría historiográfica de las Tres Edades, situándose ya ellos en la Edad del Espíritu; ponían un énfasis particular en el valor de la libertad personal, que consideraban como experiencia del espíritu del Señor, y creíanse santos⁵⁵.

Aunque los perseguidores de estos rebeldes pretendieran denigrarlos ante la opinión pública, con acusaciones que tergiversan los hechos, sus inculpaciones prueban la gravedad de un altercado que perduró varios años desde h. 1442, según Goñi, “más sonado de España en el siglo XV, después (yo diría, antes) de los errores de Pedro de Osma”⁵⁶. La cuestión llegó al papado, y aún en 1488 se producían acusaciones⁵⁷. Dada la importancia capital concedida a las relaciones de consanguinidad en la época, y más en capillas funerarias familiares, se comprende el interés de la autorrepresentación de los Mella en un retablo que posiciona al cardenal en el bando de la ortodoxia.

Alfonso de Mella debía estar presente en la memoria de quienes encargaron la obra y la contemplaron; era enemigo público del reino y representante de un movimiento de oposición a los altos cargos de la Iglesia, mientras su hermano se elevaba al cardenalato. Los temas del retablo exaltan los dogmas que los herejes supuestamente transgredían, y el cardenal aparece como martillo de impíos auspiciado por Catalina e Ildefonso, santo que precisamente recibe la Casulla por su batalla contra la herejía. Hay más temas en el retablo que adquieren sentido

⁵² Silva, 2004: 158.

⁵³ Fernández Duro, 1891: 452. Quadrado, 1885: 587-589. Vid. Bazán: 2007, 31-51.

⁵⁴ Cap. 6 año 36 (1442) *Crónica de Juan II* en Menéndez y Pelayo, 1978, cap VI; Vázquez, 1999: 413-441.

⁵⁵ Fernández Conde, 1985: 17.

⁵⁶ Goñi, 1975: 225-238.

⁵⁷ García Fernández y García Calvo, 1996.

a la luz del recuerdo de los disidentes, en este contexto, recuerdo damnificado y silenciado, porque amenazaba al altoclero y a la monarquía, pero que así se implica en una representación que legitima estas figuras del poder.

Todo esto dota de connotaciones el retrato del cardenal y nos habla de un ambiente sociopolítico convulso. No se lo conmemora de manera inocente o desinteresada. Una batería más amplia de textos pudiese profundizar en los discursos subyacentes de la pintura para los espectadores de la época. Son contenidos que sobrepasan las cifras de los episcopologios y los títulos adquiridos por Mella durante un periodo en el que la Iglesia estaba interesada en pacificar diócesis fronterizas.

¿Un modelo papal?



Fig. 3. Pere Reixach. *Retablo de Santa Ana*. Colegiata de Xàtiva. S. XV.

De la reiteración del escudo en el retablo se deduce, más que una promoción nobiliaria, un remedio profiláctico y de reivindicación del título que identifica a Mella como merecedor del cardenalato. Lo insistente del capelo de los heraldos y de la púrpura del donante enfatiza el pequeño cardenal del séquito que vuelve desde el *Calvario*⁵⁸, y el busto de Jerónimo de Estridón que viste signos del mismo cargo en la predela y remite a estrategias de los contextos cismáticos⁵⁹. Todo ello publicita la imagen de autoridad de un infame para los opositores de la curia y los críticos de la alta sociedad eclesiástica, salpicado por la herejía o rebeldía en primer grado de parentesco. Pero su figura pública era cuestionable por sus propios méritos, desde que, como otros cardenales, usaba el título “espiritual” para satisfacer su ambición terrena⁶⁰. Dice Palencia que Mella...

“Con la dignidad [del obispado de Zamora concedido en 1440] enorgullecióse al punto, y entre otras muchas ridiculeces de que hacía alarde repetía con frecuencia que, comparado con él, a nadie encontraba digno del Capelo. Cuando en la vigilia de las cuatro témporas en que se acostumbra crear los Cardenales no se hacía de él mención, aparentaba estar dispuesto á retirarse inmediatamente. Ni Eugenio IV, ni su sucesor Nicolás hicieron caso de tales amenazas, entre otras cosas por consideración á la deformidad de su rostro [...] Así libraron por algún tiempo á la Iglesia de monstruosa ruina; pero al cabo su obstinación triunfó de la resistencia en el pontificado de Calixto III, que le nombró Cardenal presbítero de Santa Prisca [1456]”⁶¹.

⁵⁸ Silva, 2004: 120.

⁵⁹ Lahoz, 2020: 495-527.

⁶⁰ Del nepotismo de Mella, *vid.* Rivera de las Heras, 2018.

⁶¹ Palencia, *op. cit.*

El texto sigue ilustrando las pretensiones del ya cardenal al pontificado. Teniendo en cuenta las deudas que podría haber contraído para con el papa que le otorgó un ansiado capelo, no resulta extraño que su retablo se asemeje a modelos de devoción que impulsa el ascenso de los Borgia. También Jacomart era valenciano y se le considera autor de la primera imagen de san Ildefonso exenta sobre tabla⁶². En 1440 recibió el título de pintor de Alfonso V y con él debió viajar a Nápoles, para volver a Valencia, donde se encontraría en 1451. Según Bertaux, pintó el tríptico que el futuro Calixto III, Alfonso Borgia –otro cardenal adepto a la devoción onomástica– ofreció a su capilla privada en la Colegiata de Xátiva h. 1450 (fig.3). Hoy esta obra se atribuye a Pere Reixach⁶³. En cualquier caso, oro y brocados en *trompe l'oeil*, para Bertaux revelaban la corriente eyckiana que daría lugar al hispanoflamenco en Valencia⁶⁴.

Las similitudes iconográficas del retablo zamorano y el de Xátiva son llamativas. A santa Ana, titular de la capilla Borgia y protagonista de su políptico, la escoltan dos obispos: Agustín de Hipona, ante quien se arrodilla su madre, santa Mónica, e Ildefonso, que aparece como protector del donante, un Alfonso Borgia purpurado, similar a Mella en su retablo. Se conservan dos tablas de la predela valenciana: la *Imposición de la Casulla* y el *Bautismo de san Agustín*, temáticas referidas en la obra duriense. El tríptico levantino fue pintado también para lucir en una capilla privada y fundada en la tierra natal de un donante que tenía su ambición puesta en Roma. El cardenal Borgia, que pretendía el papado, como Mella, cuando consiguió el cargo, concedió a este el cardenalato. Ambos se parangonaban con el arzobispo visigodo y se ponían bajo su auspicio. Son coincidencias iconológicas, contextuales, intereses compartidos que habría que profundizar, sobre este posible modelo papal de un culto local del altoclero, en el marco ideológico del poder católico.

Recordemos que el promotor de la Reinvencción de las reliquias de Ildefonso en Zamora fue el obispo Diego Valdés, en 1496. Este zamorano sucesor de un Mella fundador de la capilla de San Ildefonso en Zamora, por su parte fundó la capilla de San Ildefonso h. 1500 en Santiago de los Españoles, el templo de representación del clero hispano en Roma. Además, el papa Calixto que concedió el cardenalato a Mella era el tío de Rodrigo Borgia o futuro Alejandro VI, y este fue quien protegió desde el papado a este Valdés que se atoproclamó obispo de Salamanca y fue expatriado por los Reyes Católicos en los años ochenta del siglo XV⁶⁵. Una vez elevado al obispado de Zamora en 1494, Valdés, con ayuda del papa valenciano, emprenderá la Reinvencción de las reliquias ildefonsinas con ayuda de los provisosores y “hombres buenos” de la ciudad.

Esta relación de dependencia de ambos obispos zamoranos para con los Borgia, en vista de los paralelos entre unas y otras promociones, invitan a tratar el retablo de Mella, y en general el culto ildefonsino en la diócesis, como vía simbólica de adhesión del poder local al pontificado, e indicio de las devociones altoeclesiásticas de estos residentes en Roma, donde llevaban a cabo sus proyectos de dominio. Hay que tener en cuenta el interés que tenían las reliquias como reclamo económico ante otros centros de peregrinación, y que los cuerpos de los patronos, como Ildefonso en Zamora, habían servido durante la Edad Media para construir identidades diocesanas y establecer límites administrativos del territorio. Los restos del visigodo eran un

⁶² López Tortijos, 1988: 165-212.

⁶³ Pérez Giménez, 2014: 43-46.

⁶⁴ Bertaux, 1908: 775-778.

⁶⁵ Rivera de las Heras, 2017: 51-103.

arma propagandística autorizada por la fe, indicada para proclamar la paz en la ciudad de Zamora tras la guerra de sucesión de Enrique IV. Los zamoranos se habían levantado contra sus señores varias veces durante el s. XV, y la espectacularización del relicario ante el pueblo convocado por la Iglesia local y la Ciudad reforzaba la imagen de unidad utilizando la creencia en esta imagen taumatúrgica, en una fiesta capaz de generar una ilusión de concordia, cohesión de estamentos, reescribir la historia en torno a un objeto simbólico de fidelidad a un gobierno urbano que, así, se dotaría de providencialidad para justificarse.

Una reinención en 1462

Pese a la relevancia que debió tener aquella fiesta de 1496, no creo que el retablo fuese fabricado después y como su consecuencia, como opinaba Chambers. Lo que es indudable es el vínculo entre pintura y celebración, de hecho, el políptico representa la adoración de las reliquias en tiempos de Suero. Ello lleva a pensar que el encargo de una pintura que mostraba los huesos del santo escondidos hacía siglos, quería impactar en el imaginario colectivo, quizás, de quienes promocionaron después la fiesta donde las reliquias fueron expuestas definitivamente. Ya dijimos que las tablas superiores y las grisallas del retablo componen un discurso alusivo a la sustitución de la Antigua Ley por el Bautismo. Se había pensado que Juan de Mella debió tener como “patrón” a Juan Bautista⁶⁶, algo típico en iconografía funeraria, pues es protector de la *buena muerte* y, por lo demás, se tiende a devociones onomásticas. La combinación de la iconografía del Bautismo y de la Pasión en un discurso redentor de lectura política, en este caso, apela a la investidura de los clérigos con la carne del Salvador, y ello explica, en parte, la temática de las tablas inferiores y la advocación de capilla y retablo de San Ildefonso. Esta devoción particular ha de verse además –como ha señalado Silva– más que en relación al vínculo del donante con Toledo (Mella había formado parte de su cabildo al comienzo de su carrera eclesiástica) ligada a su condición de “natural de Zamora”, ciudad que se proclama custodia de las reliquias en la tabla de la *Adoración* ambientada en el s. XIII. En el XV, los poderosos y fieles de Toledo y Zamora seguían enfrentados por este reclamo de fe y dinero y, así, desde que las reliquias fueron inventadas por Suero, según el retablo y el texto de Juan Gil –y también según el relieve de la Puerta del Reloj toledana– los zamoranos las ocultaron ante presiones nobiliarias y eclesiásticas, hasta su nuevo desvelamiento en manos de otros obispos, canónigos, y poderosos del Concejo.

Los historiadores han citado el libro de *Actas de Visitas a los Cuerpos Santos*, transcritas con motivo de la visita de Alfonso XII a San Pedro de Zamora, que cuenta cómo y cuántas veces los huesos de Ildefonso se cataron “en secreto” y fueron adorados después del s. XIII: una en 1427 por Juan II, otra en 1496 en la citada Reinención del obispo Valdés. Esta fiesta sería, según la historiografía del retablo, la primera vez que las reliquias se muestran al público en el s. XV. Pero, en esas mismas Actas, una “pública escritura” describe otra reinención en 1462, que ocurría mientras Mella esperaba en Roma la aprobación de fundación de su capilla de San Ildefonso en Zamora. Esta fundación, delegada a sus provisosores, es estrictamente coetánea a esta otra fiesta de elevación de las reliquias, que esos mismos provisosores protagonizaron, según este texto⁶⁷.

⁶⁶ Bertaux, 1908: 789-790. Silva, 2004: 151-152.

⁶⁷ *Copias de las Actas de Visita a los Cuerpos Santos de San Ildefonso y San Atilano que se veneran en la Iglesia de San Pedro y San Ildefonso de Zamora* es una recopilación documental de 64 páginas sin numerar, impresa en el establecimiento zamorano de Nicanor Fernández, sin autor ni año de edición en la portada, aunque en los catálogos se apunta

Cuenta que los notarios se encontraron en la *yglesia parrochial de Sant Pedro, después de vísperas*, con los provisos del cardenal Mella, entre otros, un familiar suyo y canónigo de la catedral, Luis Vázquez de Mella, doctor en Leyes y Arcediano de Tineo en Oviedo.

Dixeron que por quanto hera necesario de se desfacer los altares del coro de la dicha yglesia para reparar e acrecentar el dicho coro en especial para poner un retablo rico que de nuevo estaba fecho e por quanto el cuerpo del glorioso Señor Santo Illifonso estava en uno de los dichos altares debaxo dél e entendían de lo buscar e sacar para lo poner en otro lugar mas honesto e le mostrar e notificar al pueblo para que la devoción del dicho cuerpo santo sea acrecentada.

El rito de catadura se inició en silencio el 25 de septiembre, y compartieron el secreto el 2 de octubre con otros ‘hombres buenos’, entre ellos, familiares de Mella como el canónigo Sancho Romero. Al día siguiente, domingo, se celebró la adoración donde expusieron “*reliquias del dicho cuerpo santo de señor Santo Ylifonso para las mostrar e publicar al pueblo*” y procesionaron con ellas, al parecer, por primera vez desde la invención del s. XIII, imitando la fiesta de Suero donde, como se representa en el retablo, “*todo el pueblo Xrüsptiano de la dicha cibdad e muchos de fuera della venieron á faser reverencia al dicho cuerpo santo*”. El 5 de octubre de ese 1462 colocaron las reliquias en San Pedro “*dentro en el altar mayor del dicho choro en medio del*”. Las sacarían para ponerlas en “*lugar más honesto e le mostrar e notificar al pueblo*” adacentando el altar con un “*retablo rico que de nuevo estaba fecho*”. La data estimada para las estampas de Schongauer impide identificar este retablo con el firmado por Gallego, aunque, dada la incertidumbre comentada, se puede replantear la cuestión de si es tan tardío, incluso si la capilla en la catedral era el lugar original para el que fue pensado este artefacto no muy grande⁶⁸. No obstante, si el retablo de Gallego se hubiese fabricado después de esta reinvenición simultánea a la fundación de la capilla catedralicia de Mella, hay que preguntarse a qué “retablo rico” se está refiriendo la escritura de 1462, pues en la iglesia de San Pedro no se conserva nada de estas características, ni la relación específica más acerca de esa obra “nueva”. El documento dice que el pedrero deshizo el viejo altar de la iglesia y puso delante del relicario “*un frontal de piedra labrado de ymagenes de la estoria del dicho Señor Santllifonso*”, identificado con una escultura del s. XIII vinculada a la invención de Suero (fig.4)⁶⁹. Es un frontal que traspone la hagiografía en un diseño semejante al de la cantiga dedicada a Ildefonso en el *Códice Rico* de Alfonso X y en anteriores iluminaciones del *De virginitatis* ildefonsino de la escuela de Toledo, textos que serían refundidos por Juan Gil⁷⁰.

El frontal apareció a fin de s. XX con la talla boca abajo en el solado ante el altar de San Pedro. Rivera de las Heras entonces extractó la documentación de la Elevación de 1462, y dedujo que se había utilizado para cubrir el altar que contenía el relicario en esa segunda mitad de s. XV y hasta la Reinvenición de 1496, cuando las reliquias fueron colocadas en el camarín donde hoy están; pero ello no asegura que fuese el cometido original de la pieza, si fue labrada

entre interrogantes 1877. García Martínez, en su obra dedicada a san Atilano en 1901 la atribuye a Fernández Duro.

⁶⁸ Gómez-Moreno apreció su “talla gótica delicadísima, como sus coetáneos de Salamanca, en donde se haría” y desde donde hubiese sido transportado. Gómez-Moreno (1927) 1980: 213-214, punto 223. Fernández Duro, 1882: 183, 267. La cabecera actual de la iglesia de San Pedro es producto de las remodelaciones realizadas en el obispado de Valdés y vinculadas a la Reinvenición de 1496.

⁶⁹ Sánchez-Monge/Viñe, 1989: 133-144. Rivera de las Heras, 1991: 476-492.

⁷⁰ Schapiro, 1964; Raizman, 1987: 37-46. Puede ampliarse la bibliografía sobre esta obra en Muñoz, 2020.

doscientos años antes. Apunta Lahoz, a partir de Retch, que la tipología del frontal de altar es otro de los “modelos que convergen en la génesis del retablo”, relacionada con el culto de reliquias y su recepción popular:

“En ciertos casos, las reliquias han sido depositadas en retablos, y se ha creído, en un momento que los primeros retablos eran descendientes de los armarios de reliquias. Bien que otros sean proveedores de tabernáculo, o incluso muchos presentan una iconografía eucarística, se puede considerar que de una manera general el retablo figurado aparece en el siglo XIII, para conmemorar los santos patronos y ciertos ciclos narrativos sacados de las Santas Escrituras o de los textos apócrifos, poniendo el tratamiento del relato al servicio de una vocación más “popular” de estos conjuntos. La devoción popular se hace más y más exigente, y la Iglesia se suma a esa exigencia conservando el estricto control de su evolución. La visualización de los temas elegidos por la pasión o la hagiografía de los santos va a constituir la finalidad del trabajo artístico y el retablo puede considerarse por lo mismo como el médium que ofrece el cuadro de desarrollo de la pintura y de la escultura del fin de la Edad Media⁷¹.



Fig. 4. Frontal de San Ildefonso. Iglesia de San Pedro y San Ildefonso de Zamora. S. XIII.

El retablo y este frontal reclaman para Ildefonso el mismo título altoeclesiástico a través de la vestimenta cuando, en otras ocasiones, se había enfatizado su ordenación monástica. La selección de escenas en cada caso establece el discurso de una carrera eclesiástica ascendente; un mensaje promocional del altoclero en dos historias o “retablos”, uno escultórico, otro pictórico, dirigidos a los fieles, quienes, como los testigos que se amontonan en las escenas de ambos, deben dar fe de la veracidad del poder de la imagen y de los milagros que se representan en las obras plásticas, y que se performan en el espectáculo festivo, mientras los obispos manipulan estas reliquias apareciendo como intermediarios de su poder curativo.

Zamoranos en la catedral de Oviedo

El frontal se inspira en la tradición de miniaturas toledanas ligada a los textos de Juan Gil, que son la base textual de la *Adoración* de Suero en el retablo de Mella. El papel de la representación de los desfavorecidos, de los enfermos y de los desesperados, en el texto y en

⁷¹ Explicaciones de Roland Recht (*Le croire et le voir*, 1999) que me facilitaba Lucía Lahoz mientras cocinaba *La imagen y su contexto cultural*, 2022. Vaya desde aquí mi agradecimiento.

la pintura, es fundamental para el ejercicio del poder religioso mediado en las reliquias, pues es al pueblo al que se dirige la escenificación del culto. Pobres y tullidos en la *Traslatio et Inventi* del siglo XIII, como en el retablo de Gallego, son co-protagonistas individualizados por taras y nombres: el ciego Pedro Domínguez de Lugo, con su perro; el portugués tullido Domingo Meléndez, y el niño con el trompo, hijo de Nicolás, vecino de Zamora, dado por muerto hasta resucitar al contacto de la reliquia⁷². No es la primera aparición de estos personajes populares en un ciclo ildefonsino. Pérez Higuera, los encontró en la citada Puerta del Reloj. Respecto a los modelos no visuales del retablo se piensa que, para la tabla de la *Imposición*, se ha seguido la fuente de Cixila y la de Cerrato del siglo XIII⁷³, aunque en el XV se conocían otros textos sobre la vida de Ildefonso, como el del Arcipreste de Hita, que pudieran haber contribuido a esta trasposición visual, aunque es evidente que los programadores del retablo, directa o indirectamente, conocían los textos compuestos en el entorno de Alfonso X.

Pese a la propuesta de Chambers, Cisneros no era el único prelado con razones, capacidad y acceso a fuentes necesarias para componer este doble homenaje al arzobispo visigodo y al cardenal Mella a fin del s. XV⁷⁴. Un autor de literatura ildefonsina, relevante para la interpretación iconográfica del retablo es Valeriano Ordóñez de Villaquirán, zamorano y obispo de Oviedo, quien escribió la relación de la Reinención de 1496; hombre de bagaje teológico y humanista, posiblemente relacionado con el desaparecido retablo mayor de la catedral de Zamora igualmente atribuido a Gallego⁷⁵. El elogio de la Reinención que escribió Villaquirán remeda la narración de Juan Gil sobre la Invención de Suero. La dedicó a la Ciudad de Zamora y, justamente, al cardenal Cisneros (Chambers no se situaba en un elenco muy lejano al entorno de producción del retablo, después de todo). Como es común en las traslaciones, este texto propagandístico incita a la peregrinación a Zamora y al culto de las reliquias, identificando mediante dolencias y patronímicos a pobres y enfermos sanados, y en general ensalza y autoriza a los poderosos de la capital diocesana narrando hiperbólicamente la celebración como si fuese un designio divino.

Como el texto de Juan Gil y el retablo de Gallego, esta relación es, en el fondo, un llamado o espejismo de concordia estamental en la unión devocional. Dice que, después de adorar las reliquias en San Pedro, “el pueblo se congratula y por todos a una se canta un canto que fue compuesto por cierto devoto presbítero y maestro de gramática para gloria de esta fiesta” (según Bécades, el autor del poema podría ser el bachiller Cristóbal de Paradinas⁷⁶), un canto que, al leerlo, desvela la estrategia política a la que sirve la historia que se representa en el retablo⁷⁷.

⁷² Silva, 2004: 160-163.

⁷³ Pues no la sigue al pie de la letra, según Silva, 2004: 155-156.

⁷⁴ Chambers, 1976: 94-96

⁷⁵ Muñoz, 2022[a]: 61-83.

⁷⁶ La imprenta de Centenera había publicado en 1492, con el *Theodulus*, un *In S. Catherinam Carmen* de Paradinas en mismo metro, himno a Ildefonso que aparece con variantes en el Breviario de Zamora del s. XVI. *Vid. infra*.

⁷⁷ *He aquí a quien la madre de Cristo amó, / He aquí a quien los cielos mantienen como santo, / He aquí que también Zamora descubre de Ildefonso / Los escondidos restos. / He aquí la luz del mundo de fe resplandeciente / La perla de Toledo que adorna a los Iberos, / Al que los Numantinos celebran como patrono*

Teniendo sus bienes. / He aquí a quien a las nefandas mentes de los herejes / Contra la pureza de la Virgen hizo frente / Y enseñó que antes y después y siempre / Permaneció pura. / He aquí a Leocadia que, levantándose de su tumba, / Muestra que por los méritos y vida de Ildefonso / El príncipe del mundo y señora de los cielos / Viven sobre las tierras. / He aquí a quien la Virgen

Además del periplo legendario de las reliquias toledanas, que son parte del mito de la Reconquista, otros datos estrechan relaciones entre el culto ildefonsino zamorano y la sede asturiana de Villaquirán. Ya hemos visto que la faceta antagonista del cardenal Mella puede motivar una imagen legitimadora, enfática en motivos de autorrepresentación que, para Silva, se debían a la promoción nobiliaria de Sancho Romero: “la reiteración con que se repiten los escudos se justifica, si se entiende que la capilla, aunque destinada a perpetuar la memoria de Juan de Mella y de su linaje, no se hizo para acoger sus restos, al estar enterrado en Roma donde falleció, sino para sepultar a los miembros de su familia”⁷⁸. Los sepulcros de la capilla no han suscitado demasiado interés en la historiografía⁷⁹, pero se conocen los nombres de los propietarios:

“Entre las numerosas sepulturas que contiene la capilla, no se lee el apellido del fundador sino en la del regidor Luis de Mella y Vázquez, fallecido en 1523; las demás pertenecen a la familia de Romero ligada tal vez por estrechos vínculos con la del cardenal. Alvaro, que finó en 1470, yace dentro de un nicho orlado de colgadizos con un page á los piés reclinado sobre su casco; la efigie de Pedro, de quien en 1508 enviudó Beatriz de Reinoso, resalta en la delantera de la tumba; siguen las lápidas de Sancho y Pedro patronos de la capilla, y capellán mayor, muerto aquel en 1507 y este en 1548. Ocupa el puesto de honor en el testero debajo de un arco guarnecido de follages la urna alabastrina de otro Juan Romero, predecesor en la dignidad del ya nombrado, cuyo frente reproduce la imágen del difunto orando ante la Virgen, y al pié de la cual juguetean lindos perros”⁸⁰.

Según Yarza, esta capilla es excepcional por ser “única en la catedral que es facultada a los parientes del finado fuera de Zamora para que la compongan, que sería completada con el retablo”; debió ser espectacular también en lo celebrativo, ejemplo para canónigos, como explicita el testamento del ya citado Juan de Grado⁸¹. El cardenal beneficiaba desde Roma a sus parientes zamoranos, como ha indicado Rivera de las Heras. Y es que, según Cooper, “los Mella tenían probablemente mayor peso que ningún otro linaje clerical de Zamora”, en el gobierno civil y eclesiástico. “La escasa grandeza que le quedaba a la mitra se debía al cardenal Juan de Mella (1397-1467), obispo de Zamora, y a su hermano Fernando de Mella, obispo de Lydda, administrador de la diócesis en ausencia de aquel”⁸². Gracias al vínculo entre su pariente *in curia* y gracias al culto de Ildefonso, el poder de este linaje local se habría promocionado en la fiesta de adoración de las reliquias auspiciada por el cardenal en 1462, mientras él estaba en Roma y mandaba fundar su capilla en la catedral supervisada por sus familiares.

En esa reinención durante su episcopado, como acabamos de ver en las *Actas*, fueron testigos sus parientes, el canónigo Sancho Romero y Luis Vázquez de Mella, arcediano de Tineo en Oviedo. Esta otra diócesis estaba, como Zamora, “sujeta a que Toledo reclamase la

consagró con el manto/Que el coro divino trajo desde el cielo/Cuyo se hizo sacerdote célebre/Por contribuir a su fiesta./He aquí que de Toledo por los soberbios moros/Expulsado, eligió su túmulo en Zamora,/Y después de muchos siglos aquí escondido Ahora se muestra./He aquí que los ciegos ven y el cojo salta,/Oyen los sordos y los mudos hablan,/Y su sepulcro sana a los del mortificante/Demonio oprimidos./He aquí que sus tan memorables hechos/No pueden contarlos las lenguas plenamente,/Y nadie puede expresar sus ingentes/Glorias y méritos./Salve, oh padre, venerable prelado,/Gloria de los sacerdotes y de los buenos/Que veneran tu glorioso cuerpo,/Protégelos clemente./Sea a los tres igual tu gloria y poder:/Un solo Dios que crea y redime,/Que trae lluvia, rocío, trueno, nieve,/Gobernándolo todo. Valeriano Ordoñez de Villaquirán (aut.), Bécares Botas, (ed. trans. trad.) Ruíz Fidalgo (com.), 1991, pp. 46-48.

⁷⁸ Silva 2004: 64.

⁷⁹ Gómez-Moreno (1927) 1980: punto 214.

⁸⁰ Quadrado, 1885: 404, 587-589.

⁸¹ Yarza Luaces, 1993: 201, 296.

⁸² Cooper, 1996: 472. *Vid.* Ladero Quesada, 1989: 249-269.

devolución de las reliquias y en particular la casulla de san Ildefonso”; “otra circunstancia que favorecía la solidaridad ovetense con Zamora indicaba en la posesión por parte de racioneros zamoranos de beneficios clave de la diócesis asturiana”, caso de Vázquez de Mella⁸³. Dada su lógica relación con el también zamorano obispo de Oviedo, Villaquirán, redactor de la siguiente reinvencción de reliquias en 1496, que como hemos dicho emulaba a Juan Gil, es de suponer que los Mella en Zamora tenían acceso a textos sobre el antiguo periplo de las reliquias, quizás a través de este doctor arcediano de Tineo, y debían estar interesados en la conservación y exaltación del relicario en Zamora en oposición a quienes, como Cisneros, podían exigir su restitución a Toledo.

De haberse fabricado el retablo durante el episcopado siguiente al del cardenal Mella, un personaje implicado de manera indirecta sería su sucesor, Juan de Meneses. Durante su prelatura debieron prolongarse las obras en la fachada oeste de la catedral, dominada por la capilla de San Ildefonso⁸⁴. Además, en aquella época, como parte de la reforma del clero, Meneses intercedía para corregir el comportamiento de los enriquecidos capellanes Mella, que tenían en arriendo casas en la calle del Mercadillo, propiedad del Cabildo por el año 1488, e “hicieron causa común con el resto de capellanes” contra él, porque quería “obligarles a residir en sus beneficios curados”⁸⁵. Ello sugiere el aumento de poder de los capellanes ante otras jerarquías eclesiásticas locales. Si el retablo se pintó durante la prelatura de Meneses, la iconografía no sólo conmemora el linaje de los Mella sino el prestigio de la capellanía y la legitimidad de su cabeza *in curia* frente a su sucesor en el obispado, que además era toledano⁸⁶.

Ante este entramado de poder es posible suponer a varios agentes tras el encargo del retablo, pero el momento en que fue pintado sigue siendo incógnita. Tampoco hace falta cerrar las cronologías, por otra parte, más bien, al contrario, para llevar a cabo un ejercicio de reflexión. Chambers quizás fallaba al concluir fiada en un acervo limitado por su acceso a bibliografía y mermado por el tiempo y, sin embargo, no parece que estuviese muy desencaminada al pensar en la promoción vicaria de un eclesiástico en favor debido a otro. En fin, la cuestión del retablo está abierta por muchos frentes. Para tratar de concretar su promoción, sería útil profundizar en las relaciones sociales que movieron las celebraciones de las reliquias en Zamora en 1462 y 1496; ello llevaría a entender mejor cómo funcionó la representación en su entorno.

⁸³ Cooper, 1996: 467-495.

⁸⁴ AGS, RGS, LEG, 149607, 207, 1496/07/12, Morón. Cotarelo Valledor, 1905: 91. Zatarain: 1989: 131.

⁸⁵ Lera Maíllo, s.f., s.p. en: <dbe.rah.es/biografias/33607/juan-de-mella> [consultado: 05/07/2021].

⁸⁶ Muñoz, 2022[c].

Bibliografía

- Agapito y Revilla, Juan (1925): *La pintura en Valladolid. Programa para un estudio histórico-artístico*, 1. Valladolid: Imprenta Castellana.
- Álvarez Palenzuela, Vicente Ángel (2002), “Intervención regia en las promociones episcopales en época de Juan II: la provisión de León en Juan de Mella”. En: Reglero de la Fuente, Carlos Manuel (coord.) (2002): *Poder y sociedad en la Baja Edad Media hispánica. Estudios en homenaje al profesor Luis Vicente Díaz Martínez*, vol. II. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 601-616.
- Angulo Íñiguez, Diego (1930): “Gallego y Schongauer”. En: *AEAA*, pp. 74-5.
- Bazán Díaz, Iñaki (2007): “Formas de disidencia frente a la iglesia medieval: los herejes de Durango”. En: *Norba: Revista de historia*, 20, pp. 31-51.
- Benavides Checa, José (1900): “Trujillo”. En *Revista de Extremadura*, 2, p. 32.
- Benavides Checa, José (1905): “Nota que facilita D. José Benavides, chantre de la catedral de Plasencia”. En: *BSEE*, 13, 144, pp. 40-43.
- Bertaux, Emile (1908): “La peinture et la sculpture espagnoles au XIV et au XV siecle jusqu’au temps des Rois Catholiques”. En Michel, Andre (ed.) (1908): *Historie de l’Art*, III, 2. París, pp. 741-828.
- Carmona Moreno, Félix (2005): “Primer voto explícito de la Inmaculada. Villalpando y su tierra (1466)”. En: *Real Centro Universitario Escorial-María Cristina*, pp. 362-384.
- Carvajal González, Helena (2022): “Circulación y uso del grabado a fines de la Edad Media en los Reinos Hispánicos”. En: *Journal of Medieval Iberian Studies*, 14, 2, pp. 321-349.
- Chambers, Marlene (1976): *Fernando Gallego and the Altarpiece of Juan de Mella: a Problem in Art Historical Methodology*. Denver: Universidad de Denver.
- Cooper, Edward (1996): “La revuelta de las *Comunidades* de Castilla. Una visión desde la *sacristía*”. En: *Hispania*, 56, 2, 193, pp. 467-495.
- Copias de las Actas de Visita a los Cuerpos Santos de San Ildefonso y San Atilano que se veneran en la Iglesia de San Pedro y San Ildefonso de Zamora*. Zamora: Nicanor Fernández, ¿1877?
- Cotarelo Valledor, Armando (1905): *Fray Diego de Deza. Ensayo Biográfico*. Madrid: José Perales y Martínez.
- Cruzada Villaamil, Gregorio (1866): “Páginas de la Historia de la pintura en España y descripción de los cuadros del Museo Nacional de Pintura y Escultura”. En: *El Arte en España*, 4, pp. 70-74.
- Fernández Conde, Javier (1985): “La herejía en España”. En: Mitre, Emilio (et. al. eds.) (1985): *Cuadernos Historia 16. Las herejías medievales*, 66, pp. 10-18.
- Fernández Duro, Cesáreo (1882): *Memorias de la ciudad de Zamora, su provincia y su obispado*, I. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Fernández Duro, Cesáreo (1891): *Colección bibliográfica-biográfica de noticias referentes a la provincia de Zamora o materiales para su historia*. Madrid: Tello.
- Fita, Fidel (trans.) Juan Gil (aut.) (1885): “Traslación é invención del cuerpo de San Ildefonso. Reseña histórica por Gil de Zamora”. En: *BRAH*, 6, pp. 60-71.

- Gago Vázquez, José Luis (dir.) (2004): *Tipografía y diseño editorial en Zamora. De Centenera al siglo XXI*. Zamora: Biblioteca Pública, Junta de Castilla y León.
- García Fernández, Ernesto (com.); García Calvo, Agustín (trad. not.) (1996): *Carta de Fernando de Munqueta sobre la herejía de Durango: 28 de julio de 1453*. Durango: Arte eta Historia Museoa.
- García Martínez, Jesús (1901): *San Atilano, Obispo y Patrón de Zamora: apuntes históricos de su vida, culto y santuarios que le están dedicados*. Zamora: Est. Tip. San José.
- García Sebastián, José Luis (1979): *Fernando Gallego y su taller en Salamanca*, Salamanca: Caja de Ahorros.
- Garnacho, Tomás María (1878): *Breve noticia de algunas antigüedades de la ciudad y provincia de Zamora*. Zamora: Imprenta y Litografía de José Gutiérrez.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1958): *Fernando Gallego*. Madrid: CSIC.
- Gómez Moreno, Ángel (2016): “España y la Italia de los humanistas: Contactos personales y novedades literarias”. En: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea] disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/espana-y-la-italia-de-los-humanistas-contactos-personales-y-novedades-literarias/html/1bd986f1-3ddc-433e-9832-7b8ef89e5086_5.html#I_0_> [consulta: 26/04/2023]. Basado en (1994): *España y la Italia de los humanistas: Primeros ecos*. Madrid, Gredos, pp. 67-80.
- Gómez Muntané, María del Carmen (2001): *La música medieval en España*. Reichenberger.
- Gómez-Moreno, Manuel (1980): *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora (1927)*. León: Nebrija.
- Gómez-Moreno, Manuel / Francisco Javier Sánchez Cantón (1927): “Sobre Fernando Gallego”. En: *Archivo español de arte y arqueología*, 3, 9, pp. 349-357.
- Goni Gaztambide, José (1975): “Los herejes de Durango. Nuevas apostaciones (1442)”. En: *Hispania Sacra*, 28, 55, pp. 225-238.
- Lacarra Ducay, María del Carmen (2017): “Influencia de Martín Schongauer en la pintura gótica aragonesa, nnuevas reflexiones”. En: *Artígrama*, 32, pp. 41-70.
- Ladero Quesada, Manuel F. (1989): “Aproximación al proceso de formación del patrimonio de la Iglesia zamorana (Obispo y Cabildo) 1132-1484”. En: *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 4, pp. 249-269.
- Lahoz, Lucía (2020): “San Jerónimo. De la imagen al imaginario”. En: *Mirabilia Journal*, 31, 2, pp. 495-527.
- Lahoz, Lucía (2021): “Apostillas a un debate historiográfico. La capilla de San Jerónimo del Estudio de Salamanca”. En: *Matèria. Revista internacional d'Art*, 18-19, pp. 85-116.
- Lahoz, Lucía (2022): *La imagen y su contexto cultural*. Madrid: Síntesis.
- Lera Maíllo, José Carlos de (s.f.): “Juan de Mella”. Real Academia de la Historia [en línea] disponible en: <dbe.rah.es/biografias/33607/juan-de-mella> [consulta: 26/02/2023].
- Liebmann Mayer, August (1947): *Historia de la Pintura española*. Madrid: Espasa Calpe.
- López Torrijos, Rosa (1988): “Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII”. En: *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, 2, pp. 165-212.

- López-Mayán, Mercedes (2012): “El pontifical de Luis de Acuña y la iluminación de manuscritos en la Castilla de finales del siglo XV”. En: *Anales de Historia del Arte*, 331, 22, pp. 317-331.
- Magaz, José María / Prim Goicoechea, Juan M. (2018): *F. Ximénez de Cisneros, Reforma, conversión y evangelización*. San Dámaso.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1978): *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: Editorial Católica, 1978.
- Moreno, Sol G. (2020): “Un tríptico de Fernando Gallego supera el medio millón de euros”. En: *Ars Magazine*, [en línea] disponible en: <<https://arsmagazine.com/un-triptico-de-fernando-gallego-alcanza-el-medio-millon-de-euros/>> [consulta: 26/04/2023].
- Muñoz, Elena (2018): “Memorias de una muerte esperada. Técnicas narrativas en el sepulcro del Dr. Grado”. En: *Codex Aquilarensis. Memoria: monumento e imagen en la Edad Media*, 34, pp. 183-196.
- Muñoz, Elena (2020): “Traslaciones en el arte y la memoria: (Re)invención de los cuerpos de Ildefonso y Atilano (1260-1496)”. En: *Anales de Historia del Arte*, 30, pp. 165-194.
- Muñoz, Elena (2021): “*Ad fueró fallaran...* y otros mecanismos de autenticación de reliquias en el retablo de San Ildefonso”. En: Naya, Carolina / Postigo, Juan (eds.) (2021): *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias, mediadoras entre el poder y la identidad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 148-158.
- Muñoz, Elena (2022a): “Jerónimo Münzer y Fernando Gallego. Notas para interpretar el retablo perdido de la catedral de Zamora”. En: *Matèria. Revista internacional d'Art*, 20, pp. 61-83.
- Muñoz, Elena (2022b): “La catedral en las fiestas de culto a los cuerpos santos (de Zamora)”. En: Illescas Díaz, Laura / Monterroso Montero, Juan Manuel / Payo Hernanz, René Jesús / Quiles Castro, Fernando (coords.) *Catedrales. Mundo iberoamericano: Siglos XVII-XVIII*, 2, pp. 341-378.
- Muñoz, Elena (2022c): “Sin merescimiento tengo. Cuestiones a la imagen de poder obispal y nobiliaria de Juan de Meneses”. En: *Anuario del IEZFO*, 37, pp. 263-286.
- Muñoz, Elena (2023a): “Fernando Gallego, ¿pintor español?”. En: *Anales de Historia del Arte. Nacidos bajo el signo de Saturno*, 33 (en prensa).
- Muñoz, Elena (2023b): “Personajes femeninos y tópicos de feminidad en torno al culto de las reliquias ildefonsinas”. En: Alfaro Pérez, Francisco / Jiménez López, Jorge / Naya Franco, Carolina (2023): *Las mujeres y el culto a las reliquias. El culto a las reliquias: interpretación, difusión y ritos*. Universidad de Zaragoza (comunicación pendiente de edición).
- Ordoñez de Villaquirán, Valeriano (aut.) / Bécares Botas, Vicente (ed. trans. trad.) / Ruíz Fidalgo, Lorenzo (com.) (1991): *La translación de San Ildefonso (1496) con dedicatorias al Cardenal Cisneros y a la ciudad de Zamora*. Zamora: IEZFO.
- Palencia, Alfonso de (aut.) / Tate, Brian / Lawrance, Jeremy (eds. est. not.) (1998): *Gesta Hispaniensia ex annalibus suorum diebus colligentis*, I, I-V. Madrid: Real Academia de la Historia.

- Passavant, Johann David (1877): *El arte cristiano en españa; traducida directamente del alemán y anotada por Claudio Boutelou*. Sevilla: Librería de José Fernández.
- Pérez Giménez, Juan Ignacio (2014): *Thesaurus collegiatae. Historia y avatares del patrimonio artístico de la Seu de Xàtiva*. Iglesia Colegial Basílica de Santa María.
- Pérez Higuera, Teresa (1986): “Escenas de la vida, muerte y hallazgo de las reliquias de san Ildefonso en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo”. En: *En la España medieval*, 9, pp. 797-811.
- Pontano, Giovanni (aut) / Vega, María José (proem. trad.) / Navarro, Rosa (ult.) (2004): *Diálogo de Carón*. Salamanca: SEMYR.
- Portús, Javier (2011): *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid: Verbum.
- Post, Chandler R. (1970): *A history of spanish painting, IV The Hispano-Flemish style in northwestern Spain* (1933). New York: Kraus.
- Quadrado, Jose M^a (1885): *España, sus monumentos y artes, su naturaleza y su historia, Valladolid, Palencia y Zamora*. Barcelona: Daniel Cortezo.
- Raizman, David (1987): “A rediscovered illuminated Manuscript of st. Ildefonsus’s De virginate Beatae Mariae in the B.N.M.”. En: *Gesta*, 26, p. 37-46.
- Rivera de las Heras, José Ángel (1991): “El frontal pétreo de San Ildefonso”. En: *Anuario del IEZFO*, 8, pp. 476-492.
- Rivera de las Heras, Jose Ángel (2004): “Retablo de San Ildefonso”. En: Nieto González, José Ramón (com.), Ballesteros, Carmen (org.) (2004): *Fernando Gallego (c. 1440-1507)*, Salamanca: Caja Duero, pp. 114-139.
- Rivera de las Heras, José Ángel (2017): “El obispo Diego Meléndez de Valdés, promotor artístico en Roma y Zamora en torno a 1500”. En: *Anthologica annua*, 64, pp. 51-103.
- Rivera de las Heras, José Ángel (2018): “El cardenal Juan Alfonso de Mella y su vinculación a obras artísticas en Roma y Zamora en el siglo XV”. En: *Anthologica annua*, 65: 149-2012.
- Rosa, Alcoy (2017): *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte occidental medieval*. Gasteiz: Sans Soleil.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1917-1918): “Maestre Jorge Inglés, pintor y miniaturista del marqués de Santillana”. En: *BSEE*, 25, 2, pp. 99-105.
- Sánchez-Monge Llusá, Macarena / Viñe Escartín, Ana Isabel (1989): “Excavaciones arqueológicas en la iglesia de San Ildefonso”. En: *Anuario del IEZFO*, 6, pp. 133-144.
- Sanz Fernández, Francisco (2005): “Ecos de Rogier de la Pasture, Dierick Bouts, Hans Memling y Martin Schongauer en las composiciones de Fernando Gallego”. En: *Homenaje a la memoria de Isabel la Católica en el V Centenario de su muerte: XXXIII Coloquios Históricos de Extremadura*. Cáceres: Centro de Iniciativas Turísticas Trujillo, Ayuntamiento de Trujillo, Fundación Xavier de Salas, pp. 643-660.
- Schapiro, Meyer (1964): *Parma Ildefonsus: Romanesque Illuminated Manuscript from Cluny and Related Works*. Nueva York: College Art Association of America.
- Sentenach, Narciso (1900): “Las tablas antiguas del Museo del Prado”. En: *BSEE*, 8 84, pp. 99-108.

- Silva Maroto, Pilar (1988): “Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca”. En: *Archivo Español de Arte*, 59, 243, pp. 271-290.
- Silva Maroto, Pilar (2004): *Fernando Gallego*. Salamanca: Caja Duero, 2004.
- Silva Maroto, Pilar (2020): “Un nuevo tríptico de Fernando Gallego”. En: *Ars magazine*, 47, pp. 66-75.
- Vázquez Janeiro, Isaac (1999): “Un nomenclátor inédito de ‘herejes’ de Durango (1441)”. En: *Salmanticensis*, 45, pp. 413-441.
- Villaseñor Sebastián, Fernando (2009): *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del s. XV*. Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Caja Segovia.
- Yarza Luaces, Joaquín (1988): “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”. En: (1992): *Patronos, promotores, mecenas y clientes, Actas VII CEHA*. Murcia, pp. 15-50.
- Yarza Luaces, Joaquín (1993): *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Guipuzkoa: Nerea.
- Zatarain Fernández, Melchor (1898): *Apuntes y noticias curiosas para formalizar la historia eclesiástica de Zamora y su Diócesis*. Zamora: Establecimiento tipográfico de San José.