33

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ FRÍAS
Universidad de Salamanca

La presencia de Dello Delli en el convento de Santa Isabel de Hungría de Salamanca, fundado por el obispo Sancho de Castilla en 1438

Fundar monasterios o conventos de frailes y de monjas fue tarea reiterada, sobre todo, por reyes, nobles y altos jerarcas eclesiásticos a lo largo de la Edad Media y de nuestro Siglo de Oro, fenómeno que tuvo una indudable dimensión social y, a su vez, una marcada incidencia en el perfil urbano de las ciudades elegidas para la implantación de esas fundaciones. E incluso cuando la elección para tal menester recayó sucesivas veces en una misma población, llegó a crearse un modelo de ciudad conventual, como bien lo ilustra, entre otros ejemplos, la ciudad de Salamanca.

La fundación del convento de Santa Isabel de Salamanca fue promovida por el obispo don Sancho de Castilla, quien regentó esta diócesis entre 1423 y 1446, año este de su muerte.[1] El convento, pensado para religiosas de la Tercera Orden de San Francisco, fue consagrado a Santa Isabel de Hungría (1207-1231), patrona de dicha Orden, viéndose confirmadas canónicamente su Regla y Constituciones por bula de Nicolás V, el 29 de abril de 1449. En esta bula se nos dice que la iniciativa fundacional respondió a la devoción de don Sancho a la Orden franciscana y que debido a ello *...comenzó a edificarles la casa e yzo la iglesia con su altar y torre y otras oficinas y traxo algunas monjas que desearon servir a Nro. Señor debaxo de la dicha Regla y entre las quales fue una Innes Soarez de Solis, la qual movida no con menos zelo a la dicha Regla y casa, queriendo trocar las cosas de la tierra por las del cielo, de los bienes heredados de sus padres hizo una capilla en la dicha Iglesia con su altar y ornamentos y alargó la dicha iglesia y casa...*[2]

Todo parece indicar, pues, que, tras la fundación del convento, el obispo don Sancho procedió de inmediato a la construcción de un sencillo edificio, tal vez con carácter provisional, para dar cobijo a las primeras religiosas, y de un pequeño templo, en consonancia con aquel. En la bula papal no se menciona el año de la fundación, pero en el exordio de uno de los traslados que de dicha bula ordenó realizar mucho tiempo después la comunidad conventual, se cita el de 1438.[3] Y a doña Inés Suárez de Solís, nombrada primera abadesa del convento por don Sancho, hay que adjudicar la financiación de un nuevo conjunto monasterial, de mayor entidad artística, y del que nos ha llegado la iglesia, lugar donde con reiteración campean las armas de su linaje.

1 Sobre la historia y el papel desempeñado por este convento en Salamanca, *vid.* Martínez Frías, J.M.: *La Salamanca oculta. Vida y arte en el convento de Santa Isabel*, Salamanca, Caja Duero, 2000.

2 *Ibidem*: Apéndice documental, pp. 214-215.

3 *Ibidem*: p. 24.

En el convento de Santa Isabel de Salamanca se concitan algunos de los rasgos que mejor definen a las fundaciones hispánicas del siglo XV. Así, y en primer lugar, es de resaltar la iniciativa fundacional de un obispo, en este caso la del citado Sancho López de Castilla, una de las grandes personalidades del ámbito eclesiástico en la Castilla de la primera mitad del siglo XV y destacado promotor de las artes en Salamanca, de cuya Universidad llegó a ser Rector. Don Sancho fue nieto del rey Pedro I de Castilla y, por tanto, primo del rey Juan II, de quien fue consejero hasta la muerte del prelado en 1446.

En 1438, don Sancho expresó asimismo por primera vez su deseo de ser enterrado en la capilla mayor de la catedral salmantina.[4] Allí, en efecto, se conserva su sepulcro, con yacente de alabastro. Con este prelado se relaciona también la ejecución del singular retablo mayor del templo, obra proyectada por Dello Delli, a quien consideramos igualmente autor de la tabla que, con la efigie de Santa Isabel de Hungría, se conserva en nuestro convento.

La nueva fundación conventual del obispo don Sancho en Salamanca fue pensada desde un principio para religiosas de la Tercera Orden de San Francisco. Tenemos constancia al respecto, como ya se dijo, de la devoción de este prelado a la orden franciscana, a la que igualmente pertenecía el convento de Nuestra Señora de Gracia, fundado en 1430 por el propio don Sancho en San Martín del Castañar.

Al analizar las razones de las fundaciones de los conventos femeninos del siglo XV suelen citarse, en primer lugar, las espirituales, es decir las derivadas de su indudable componente devoto, pero, junto a ellas, se concede asimismo importancia a otras, impulsadas por motivaciones más terrenales, que persiguen objetivos más individuales o particulares, de carácter político y económico. Así, es evidente la voluntad de asegurar la supervivencia de las mujeres –solteras o viudas– de las familias, quienes a su vez, desde el retiro conventual, se encargarían de velar por la memoria y la salvación del alma de los miembros del linaje, que con frecuencia dispondrían sus enterramientos en los templos de sus fundaciones.[5]

Pues bien, el convento de Santa Isabel de Salamanca, con la decisiva intervención de la familia Solís en la nueva configuración de su fábrica, se convirtió también en útil cauce del desarrollo de estrategias de este linaje –de las que ya dejamos constancia en su momento[6]–, a la vez que proporcionaba legitimidad a su poder y destacada posición a los ojos de la sociedad de la época. Inés Suárez de Solís tuvo el honor de ser la primera abadesa de la comunidad recién fundada, de acuerdo con la inveterada norma de colocar en la cúspide del gobierno conventual a un miembro directo de la familia fundadora.

Por lo que atañe a la advocación de Santa Isabel, conviene significar que fue una de las más gratas al mundo religioso femenino. Su establecimiento en comunidades franciscanas y, sobre todo terciarias, como en el caso de nuestro convento, se explica fundamentalmente por el deseo de honrar a la patrona y santa más paradigmática de los penitentes de la orden, Santa Isabel de Hungría, modelo de *vita activa* femenina y abanderada de los penitentes franciscanos.

Pero, además, la proyección de la figura de Isabel de Hungría –hija del rey Andrés II de Hungría– enraizaba en una tradición de santificación de estirpe promovida por las monarquías hispánicas desde el siglo XIII. Francesca Español ha puesto de relieve, sobre este particular, el alto grado de implicación de miembros de la familia real –y otras personalidades próximas a ellos– en la promoción del culto a dos santos familiares, vinculados al ideario franciscano y venerados como in-

4 Panera Cuevas, F.J.: *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Valladolid, Caja Duero, 1995, p. 56.

5 *Vid.* sobre este particular, Cátedra, P.M.: *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 31 y ss.

6 Martínez Frías, J.M.: *La Salamanca oculta...*, *op. cit*, pp. 23-39.

tegrantes de los denominados terciarios. Por un lado, el de la santa que nos ocupa, Isabel de Hungría (1207-1231), hermana de la reina Violante (1216-1251), la esposa de Jaime I el Conquistador; por otro, el de Luis de Anjou o Tolosa (1274-1297), hermano de Blanca, casada con Jaime II, cuyo culto en la Corona de Aragón se enmarca, en ambos casos, en lo que se ha dado en llamar la *Beata stirps*, siendo sus parientes los mayores impulsores del mismo.[7]

Muy significativo es igualmente, en relación con Santa Isabel de Hungría y la impronta de su culto en el contexto peninsular, el hecho de que el papa Gregorio IX presentara en 1235 –año de su canonización– a Beatriz de Suabia, esposa de Alfonso X el Sabio, como ejemplo de vida y arquetipo de reina santa.[8] Y es que Isabel de Hungría, una de las santas mejor documentadas del siglo XIII, ofrecía a los laicos un testimonio paradigmático de cómo estar en el mundo sin renunciar a la vez al propio mundo interior, y vivir así conforme a su ideal de fe en todas las etapas de su corta existencia, es decir, tanto cuando fue doncella, como cuando fue esposa (1221) o viuda (1227).

Quizá sea ella, como ya lo resaltó S. Cabot,[9] la figura femenina que más genuinamente encarna el espíritu de San Francisco, que exigía hacer visible el modelo evangélico en la vida pública para establecer así un paralelismo con la vida de Cristo y, por ende, ser susceptible de *imitación*. De esta manera, la vida de Isabel de Hungría, contemplada como un ejemplo de entrega a la oración, de humildad, de pobreza y entrega a las obras de caridad, suponía una respuesta ejemplar al requerimiento de la Regla: *Ir del Evangelio a la vida y de la vida al Evangelio*.

fig. 1. Dello Delli: Santa Isabel de Hungría antes de la restauración de 2009. Convento de Santa Isabel, Salamanca.

7 Español Bertran, F.: «La *Beata Stirps* en la Corona de Aragón. Santa Isabel de Hungría y San Luis de Tolosa, culto e iconografía», en F. Español / F. Fité (eds.): *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lleida, Universitat de Lleida, 2008, pp. 135-136.

8 *Vid.* al respecto Domínguez Sánchez, S.: *Documentos de Gregorio IX (1227-1241) referentes a España*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2004, p. 394, doc. 482.

9 Cabot Roselló, S.: *Santa Isabel. Princesa de Hungría. Condesa de Turingia. Penitente franciscana*, Palma de Mallorca, Franciscanos TOR, 2006, pp. 90-102. Es este un magnífico y bien documentado estudio sobre la santa que nos ocupa.

Llegados a este punto, procede asimismo traer a colación que, como ya lo subrayó A. Vauchez,[10] la santidad femenina es un fenómeno que caracteriza al mundo bajomedieval, en oposición al de los siglos anteriores, donde el panteón oficial de la santidad estaba relativamente cerrado a la mujer. Hasta entonces, según el precitado autor, sólo el 10% de los santos venerados en Occidente entre los años 500 y 1200 pertenecía al sexo femenino. Y no será sino a partir del siglo XIII cuando se produzca una feminización de la santidad, merced sobre todo al importante papel que jugaron sobre este medio el movimiento franciscano y la acción de los frailes menores. A la vez, con la influencia de la espiritualidad mariana, a la sazón en pleno auge, el papel de la mujer en la historia de la salvación –hasta entonces, como hija de Eva, ligada al pecado– se fue percibiendo de manera menos negativa.

Pero la mayoría de los santos que, en esos momentos de la Edad Media, se vinculan a la espiritualidad franciscana, son monacales, lo que demuestra un evidente deseo por parte de aquellos de vivir en el siglo más que al abrigo de los ámbitos claustrales. E Isabel de Hungría fue precisamente una de esas mujeres laicas que se santificaron, siguiendo la espiritualidad evangélica, sin renunciar a su estado.

Hemos de advertir, además, que son varios los indicios del fervor por esta santa observados en el reino de Castilla durante la segunda mitad del siglo XV. Tal devoción se enmarca, y así lo ha señalado Isabel Beceiro,[11] en el triunfo pleno del movimiento franciscano, como lo atestigua el hecho de que eligieran esa advocación algunas de las comunidades femeninas que optaron por seguir la regla de la orden. Mas asimismo pudo coadyuvar a la potenciación de su culto, según opinión de la mentada autora, la reiteración del nombre de Isabel en diversos miembros de la familia regia, como en el caso de la segunda mujer de Juan II, su hija Isabel I, y la primogénita de los Reyes Católicos.[12] Resulta esclarecedor, por lo que atañe a esta cuestión, que Isabel de Hungría sea una de las santas elegidas a la hora de componer el grupo que, con un predominio del santoral franciscano y una finalidad devocional y didáctica, debía ocupar la zona central de los hastiales interiores del crucero de la iglesia de San Juan de los Reyes, en Toledo, la obra más significativa del reinado de los Reyes Católicos.

Tampoco será superfluo recordar que Fernán Pérez de Guzmán (h. 1378-h. 1460), en sus *Loores de santos*, destaca asimismo a esta santa en la relación de las que fueron casadas y reinas, proponiéndola como modelo a todas las mujeres que participan de la dignidad real, pues supo renunciar al boato y placeres del mundo.

A todo lo dicho, habría que añadir el progresivo auge que conoció la cultura palaciega a partir del reinado de Juan II, momento en que surgieron debates sobre la condición femenina, en los que sobresalían las posiciones favorables a las mujeres, promovidas, en principio, por María de Aragón, primera mujer de Juan II.[13] Y, dentro de este contexto, se explica el recurso a la utilización de la historia de las santas como paradigma de conducta para las capas hegemónicas de la sociedad, tanto en escritos –en sermones y tratados morales, sobre todo– como en obras artísticas.

De Isabel de Hungría, en particular, se resalta su categoría principesca, y el modo en que, durante su infancia, sustituye los juegos propios de esa etapa, por continuos rezos, así como, de casa-

10 «La sainteté féminine dans le mouvement franciscain», *Les laïcs au Moyen Âge. Pratiques et expériences religieuses*, París, 1987, pp. 190 y ss.

11 Beceiro pita, I.: «La consideración ejemplar de la santidad femenina (Castilla, siglos XIII-XV)», en F. Español / F. Fité (eds.): *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lleida, Universitat de Lleida, 2008, pp. 24-25.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*: p. 14.

da, la decisión de vender sus joyas y su labor en beneficio de los seres más desfavorecidos de la sociedad, y, siendo ya viuda, la práctica de la castidad, de la penitencia y la de su total entrega a la oración y obras de misericordia. Del modo en que, incluso varios siglos después, se valoraba el carácter y la personalidad de Santa Isabel de Hungría puede darnos una idea el hecho de que, fuera precisamente ella la que, debido a su forma de ser, inspirara a Richard Wagner al concebir a la Elisabeth de su *Tannhäuser*, heroína que, ofreciéndose a sí misma en sacrificio, conseguirá la redención de este desdichado mortal, librándole así de la condenación eterna.[14]

Y retornando a la consideración de la época del reinado de Juan II (1406-1454), procede resaltar que la dama por antonomasia sigue siendo a la sazón aquella que practica la caridad, sobre todo hacia los menesterosos y doncellas. No resulta casual al respecto que, cuando el historiador Juan Rodríguez de Cuenca se ocupe, en el *Sumario de los reyes de España*, de la descripción de doña Leonor de Aragón (1396-1445), primera esposa de Juan I, subraye el hecho de que, dada su intensa dedicación a todas las obras de misericordia –poniendo con ello en riesgo incluso a su propia hacienda–, llegue a alcanzar la santidad.[15]

A tenor de todo lo dicho, y dada la estrecha vinculación del obispo don Sancho de Castilla con el rey Juan II, se explican bien tanto la dedicación a Santa Isabel de Hungría del nuevo convento por él fundado, como la presencia en el mismo de una obra del italiano Dello Delli, en la que se representa a esta santa. Bien sabido es que, el reinado de Juan II supuso un periodo clave para la cul-

fig. 2. Dello Delli: Santa Isabel de Hungría tras la restauración de 2009. Convento de Santa Isabel, Salamanca.

14 *Vid.* sobre esta cuestión, INFIESTA, M.: «Elisabeth o la entrega total», *Revista Wagneriana*, 16 (1995), pp. 1-4.

15 [...] *é puédola llamar sancta yo que esto escribí, según las sus obras sanctas que yo a esta noble Reyna vi facer en todas las siete obras de misericordia, dello en público, é todo lo más en ascondido, é especialmente en dar limosnas* [...] *Porque esta señora Reyna estaba en muy grande menester de dineros por cumplir estas obras de caridad, especialmente por casa en buenos logares doncellas de alta sangre pobres e menesterosas* [...]. RODRÍGUEZ DE CUENCA, J.: *Sumario de los reyes de España* (E. de LLAGUNO AMIROLA, ed.), Valencia, 1971, pp. 77-78. Texto citado por BECEIRO, I.: *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia, Nausícaä, 2007, p. 295, n. 13.

fig. 3. Detalle de Santa Isabel de Hungría. Convento de Santa Isabel, Salamanca.

tura castellana.[16] Fue la suya, en efecto, una Corte sabia, letrada y literaria, que logró relacionarse con los más conspicuos humanistas europeos. Asistimos, en suma, con el citado monarca, a la apertura de Castilla a Europa. Y esa Corte, ese ambiente, será lógicamente familiar a don Sancho de Castilla. Todo parece indicar, pues, que, tanto la elección de esta santa como titular del convento, como la presencia de Dello Delli en Salamanca responden a decisiones tomadas en esa dirección por el citado prelado,[17] optando, en este último caso, por la corriente estilística más avanzada del momento, es decir, la del gótico internacional.

Con respecto a la elección de la mentada advocación, no estará de más recordar el modo en que, sobre todo a partir de María de Portugal (1396-1445), primera esposa de Juan II, se realzó la condición femenina, recurriendo en no pocas ocasiones a la utilización de la historia de las santas como referente para las mujeres de la época. Pues bien, a lo dicho, conviene añadir que María de Portugal fue gobernadora de Salamanca de 1440 a 1445, coincidiendo precisamente el primero de los años citados con la decisión de doña Inés Suárez de Solís de levantar –a instancias del obispo don Sancho– el nuevo conjunto conventual.

De otra parte, como ya lo resaltó J. Panera,[18] don Sancho de Castilla debió de conocer a Dello Delli merced a la amistad que unía a nuestro obispo con Juan II de Castilla, de quien fue consejero. Por un documento de 1446 sabemos que Dello Delli era a la sazón *maestro de obras* de Juan II, por lo que cabe suponer que el monarca y el artista compartieron durante algún tiempo los servicios de Dello Delli,[19] pintor nacido hacia el 1403

16 Sobre el reinado de Juan II, *vid.* Villarroel González, O.: *Las relaciones Monarquía-Iglesia en época de Juan II de Castilla (1406-1454)* (tesis doctoral dirigida por J.M. Nieto Soria), Madrid, Universidad Complutense, 2006.

17 Sobre el papel del obispo don Sancho de Castilla como promotor de las artes en Salamanca, *vid.* Panera, J.: *El Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2000, pp. 49-54.

18 Panera, J.: *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1995, p. 65.

19 *Ibidem*. J. Panera nos informa en nota que este dato procede de una carta conservada en el *Archivo de la Corona de Aragón*, en la que el *rey Alfonso V de Aragón* solicita a su primo *Juan II* que conceda a su *maior fabrice magíster* Daniel Florentinus (Dello Delli) el correspondiente permiso para trabajar en las obras del *Castel Nuevo* de Nápoles. Este documento

y del que nos consta que no llegó a España hasta 1433. Después, entre 1446 y 1450, trabajó para Alfonso V el Magnánimo en la Corte de Nápoles, regresando a continuación de nuevo a España, lugar donde, según nos dice Filarete, en su Tratado de Architectura, vivía el pintor en 1466.[20]

Pues bien, de la estancia de Dello Delli en España, tenemos elocuentes testimonios gráficos en Salamanca, concretamente, en el retablo mayor la Catedral Vieja, iniciado hacia 1439 ó 1440, y, a nuestro modo de ver, en la tabla conservada en el convento que nos ocupa, con la figura de la santa titular. El citado retablo ha sido estudiado por J. Panera, a quien remitimos para la consulta de aspectos relacionados con este conjunto pictórico[21]. Será, pues, la tabla de Santa Isabel de Hungría, tan ligada a la historia de este convento salmantino, la que ahora sea objeto de nuestro análisis. La incuestionable calidad artística de esta obra se ha visto recientemente realzada tras la restauración de la misma, llevada a cabo en el año 2009, que ha permitido recuperar su prístino esplendor, eliminando burdos repintes de anteriores intervenciones y procediendo, después, a la limpieza de la superficie pictórica original, pues la gruesa capa de barniz había adquirido por oxidación un tono ambarino que ocultaba los colores primigenios [**fig. 1**].[22] El nuevo aspecto que, merced a esta restauración, nos ofrece la imagen de Santa Isabel y la estructura arquitectónica que la cobija, permite determinar con mayor precisión la supuesta autoría de Dello Delli, en contra de la opinión de quienes, como J. Panera y Carmen C. Bambach, la han relacionado con su hermano Nicola Delli,[23] más conocido entre nosotros por Nicolás Florentino, que también trabajó en el retablo de la Catedral Vieja.

Gómez-Moreno adjudicó asimismo la tabla de Santa Isabel a Nicolás Florentino, teniéndola por una de las más bellas y espirituales de este maestro.[24] Pero hemos de tener presente que, por entonces, el citado maestro todavía se identificaba, como si se tratara del mismo personaje, con Dello Delli, identificación que dejó de aceptarse desde que vio la luz el trabajo de la italiana Adele Condorelli, en el que quedó bien demostrado que Dello Delli y Nicola Delli, en realidad, eran hermanos.[25]

Esta tabla (1,50 x 0,74 m) se encuentra embutida, desde el siglo XVIII, en un retablo barroco, situado en el lado del Evangelio de la nave de la iglesia [**figs. 1** y **2**]. Santa Isabel aparece representada de pie, vestida con hábito y un manto que le cubre la cabeza, bajo el que se distingue la toca de monja. La restauración de la tabla ha permitido recuperar incluso los pespuntes de los remiendos de la tela que tenía el hábito, así como la delicada realización de las mangas, en forma de malla.

La santa exhibe aureola de metal, con toques de oro, piedras engastadas y precisión de detalles –según norma del Gótico Internacional–, y una cruz metálica, con los brazos rematados en cua-

fue dado a conocer por Rubio, J.: «Alfons el Magnànim i Daniel Florentino», *Miscelánea Puig i Cadafalch*, Barcelona 2947-51, vol. I, p. 29. *Vid.* asimismo Yarza, J.: «El retablo de la catedral de Salamanca», *Descubrir el Arte*, 17 (julio de 2000), p. 69.

20 Panera, J.: *El Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca, op. cit.*, p. 65.

21 *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca, op. cit. El Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca, op. cit. Vid.* asimismo sobre este conjunto Yarza, J.: «El retablo de la catedral de Salamanca», *Descubrir el Arte, op. cit.* El retablo, según Panera, se iniciaría hacia 1439 ó 1430, y en él intervendrían los tres hermanos, es decir, Nicolás, Dello –que sería el maestro principal– y Sansón Delli, amén de otros tres colaboradores de taller (*vid. El Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca, op. cit.*, pp. 5-56.

22 Esta restauración corrió a cargo de la empresa salmantina Corla (Conservación y Restauración de Obras de Arte), en 2009. Debido a la ubicación de la obra y al sistema de sujeción de la misma al retablo que la acoge, no fue posible el desmontaje de la misma, por lo que la tabla sólo se trató por su anverso e *in situ*.

23 Panera, J.: en *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca, op. cit.*, p. 268; y en *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca, op. cit.*, p. 22. Bambach, C.: «The Delli brothers: three Florentine artists in fifteenth-century Spain», *Apollo* (marzo de 2005), n. 45.

24 Gómez-moreno, M.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, p. 190.

25 «Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Florentino», *Commentari*, XIX (julio-septiembre de 1968).

fig. 4. Detalle de Santa Isabel de Hungría.
Convento de Santa Isabel, Salamanca.

drifolios, sostenida por los dedos pulgar, índice y corazón [**fig.3**]. La tipología de esta cruz sigue modelos rastreables desde fines del siglo XIII y en el siglo XIV.[26] La gravedad de su hábito franciscano, de tela basta y modesta –seña de identidad de la pobreza de la Orden– y la cuerda atada alrededor de la cintura, exhibiendo los consabidos tres nudos –tradicionalmente identificados con los votos de obediencia, pobreza y castidad–, contrasta con el rostro, de belleza ausente, concebido con la mirada dirigida hacia arriba, para establecer un vínculo con Dios, con un profundo sentido lírico y poético [**fig.4**]. Son, en suma, rasgos que responden a notas estilísticas del Gótico Internacional, que, lejos de reflejar los rasgos individuales del personaje, se preocupan sobre todo por perpetuar el tipo ideal de santa, fácil de grabar en la memoria del fiel, al que suponen con una actitud contemplativa.

26 M. Pérez Hernández, a quien agradecemos la información que, por vía oral, nos ha proporcionado sobre esta cuestión, considera un tanto anacrónica la tipología de esta cruz para la época que nos ocupa, y nos recuerda al respecto la similitud que, pongamos por caso, presenta con la cruz de bronce con cabujones conservada en Atalaya, Ciudad Rodrigo, pieza cataloga como románica de fines del siglo XII (*Vid.* Martín Rodríguez, M.: *Apuntes de la Diócesis de Ciudad Rodrigo*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1969. Esta cruz es la que ilustra la portada del libro).

fig. 5. Detalle de Santa Isabel de Hungría. Convento de Santa Isabel, Salamanca.

Particularmente atractiva es también la disposición de sus manos, que dejan de quedar unidas por las palmas –como es habitual en los gestos de plegaria– para arquear las superficies cóncavas de las mismas, rozando apenas los dedos, y formar así una especie de bóveda, que nos aproxima al lenguaje de las manos posteriormente utilizado por otros maestros, como Rodin. Es un gesto de alabanza, a la flamenca,[27] con una clara referencia al fervor en el acto del rezo, que confiere un sentido más auténtico a la titular del convento. A. Chastel y M. Barasch han recordado sobre este particular cómo el característico gesto del *orante*, con los brazos abiertos, en la liturgia cristiana, fue parcialmente desplazado en el transcurso del siglo XIII –en concreto, en tiempos de Gregorio IX–, por la oración *manibus junctis*, cuyo éxito se debió, al parecer, a la presión franciscana y a la analogía con la *recommandatio* feudal. El *ordo misae* franciscano exigía que la elevación de la hostia se hiciese *manibus junctis*, pues para ofrecer dignamente a Dios el cuerpo de Cristo era preciso estar concentrado y recogido.[28] Y Santa Isabel hace lo propio, en nuestra tabla, pero elevando, en este caso, la cruz [**fig.3**]. El gesto –elemento esencial del gran sistema simbólico medieval– certifica, en nuestra tabla conventual, la vinculación a un tipo de *devotio* más rigurosa y ascética, individualizada en una figura que ejercita el ideal de perfección. Se trataba, en suma, de desarrollar una imagen de culto apropiada y, a la vez, de describir a la santa, tal como su Orden quería que se la viese, como modelo y ejemplo a seguir. Por ello, no sólo se presentaba a sí misma, sino también el ideal de una comunidad religiosa –viste túnica y manto, que cubre la cabeza, y en la que se distingue la toca de monja–, motivo por el que a su vez lleva la cruz. Ahora bien, es evidente que Santa Isabel no lleva aquí a cabo ningún acto litúrgico premeditado, sino que implora a Cristo de una manera espontánea, muy alejada del culto formal, pero con una gran profundidad emocional.

La figura de la santa acredita finura de gusto y unción piadosa, en la línea de la dirección impuesta en la pintura florentina de su tiempo por Masolino, si bien conserva todavía la tradición –de abolengo bizantino– de la elegancia y flexibilidad melodiosa de la línea. Junto a los pies, desnudos, de la titular del convento figura una corona de oro, de tipología gótica –similar a la que, en

27 Un gesto similar aparece descrito y analizado por Núñez Rodríguez, M.: «El sepulcro de Doña Constanza de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica», *AEA*, 245 (1989), p. 55.

28 Chastel, A.: *El gesto en el arte*, Siruela, Madrid, 2004, p. 36. Barasch, M.: *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, Akal, 1999, pp. 67 y ss.

ocasiones, llevan los Reyes Magos o los bienaventurados–, dispuesta a modo de solemne ofrenda, en alusión a su condición de princesa, y dejar así constancia de su renuncia a tal dignidad. De este modo, el nimbo y la corona se nos ofrecen en claro contraste con la humilde vestimenta de la santa y la desnudez de sus pies.

Dello Delli dispone de forma solemne y ceremonial a la santa delante de un tabernáculo, concebido a modo de ábside ochavado, que adquiere un marcado protagonismo en la composición, convirtiéndose en algo más que un simple recurso para facilitar la articulación del espacio y acreditar a la vez el notable dominio por parte del artista de los recursos perspectivos y de la arquitectura, tan presentes en las corrientes vanguardistas que se estaban desarrollando en Florencia, entre 1420 y 1430, por influencia de Masaccio y Brunelleschi. Nos consta, en este sentido, por algunos datos documentales, que Dello Delli fue tenido en su época como un arquitecto de reputado prestigio, como lo atestigua el hecho de que fuera requerido a la vez por los reyes de Castilla y Aragón. V. Nieto ya destacó a este respecto que había que valorar la personalidad de Dello Delli como arquitecto en términos de cierta relevancia.[29]

La restauración de 2009 ha devuelto al tabernáculo su primigenia gama de colores, realzando con ello la estructura gótica del mismo, en plena sintonía con los planteamientos artísticos de Dello Delli. No obstante, conviene resaltar que la moldura dorada del retablo barroco que enmarca la tabla oculta unos 10 cm de pintura originaria de la misma, tanto por la parte inferior del tabernáculo, como por la parte superior. El tabernáculo muestra un solado ochavado, al que unos desafortunados repintes habían privado de su forma y policromía originales [**fig.1**]. Así, queda definido de nuevo ahora por un color rosa pálido, idéntico al que lucen los paramentos murales del edificio que aparece en la tabla de *Los Desposorios de la Virgen*, del retablo de la Catedral Vieja salmantina. Esta tabla sucede a la de la Natividad de la Virgen, en el primer cuerpo del retablo, a la izquierda, que es con la que se inicia el programa iconográfico de este conjunto. Panera[30] la considera precisamente salida de la mano de Dello Delli, hacia 1439 o 1440, data que asimismo establecemos para la tabla de nuestro convento.

En el cuerpo inferior del tabernáculo, el pintor juega con el color para evocar lápidas de mármol, roja y azul verdosa, respectivamente, en sintonía con los colores que a su vez engalanan los frentes del solado [**fig.5**], mientras que, en el cuerpo superior, desarrolla una efectista composición arquitectónica, integrada por arcos apuntados y geminados, cobijados por otros de la misma tipología, y óculos en las enjutas. Por encima del arco central, se alza otro, también apuntado, pero, ahora, ornado con caireles, y a través del cual se distingue una bóveda de crucería, cuyos nervios confluyen en una clave central pinjante, de perfil clásico [**fig.6**]. Los arcos descargan sobre finas columnas anilladas, con basas molduradas y capiteles clásicos, de orden compuesto, similares a los que Dello Delli concibió en las columnas de la *loggia* presente en la tabla de la *Anunciación* del citado retablo catedralicio.[31] Además, en ambos lugares se engalanan con el mismo color, rosa pálido, que, en nuestro convento, se hace extensivo a la vez a los anillos y basas de las columnas, a los arcos y al solado del tabernáculo [**fig.1**]. Una tipología similar a la descrita exhiben igualmente algunas de las ventanas del conjunto arquitectónico que se alza sobre la citada *loggia*, tipología, por otra parte, bien detectable en la arquitectura gótica palaciega de Venecia. En suma, Dello Delli recurre al empleo de un marco arquitectónico y escénico muy teatral –tan grato al Gó-

29 Nieto alcaide, V.: «Modelo y artilugio: Dello Delli y los inicios de la arquitectura del Renacimiento», *Revista Anales de Arquitectura*, 4, Valladolid, Departamento de Teoría de la arquitectura y proyectos arquitectónicos de la Universidad de Valladolid (1993), p. 19.

30 *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, *op. cit.*, pp. 56-64.

31 *Vid.* la reproducción de esta tabla en Panera, J.: *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, *op. cit.*, p. 117.

tico Internacional–, que enfatiza la calma ensimismada de la santa, para que el fiel medite y ore con fervor ante ella, invitando a la devoción individual, conforme a los gustos de la época.

fig. 6. Detalle de Santa Isabel de Hungría. Convento de Santa Isabel, Salamanca.

La tabla de Santa Isabel constituye, en definitiva, un buen exponente del eclecticismo artístico que define a la obra de Dello Delli, como resultado de una posición particular en la polémica *Gótico-Renacimiento*, fácilmente explicable por el hecho de pasar este artista la mayor parte de su formación a caballo entre los tres grandes centros artísticos que había en Italia a principios del siglo XV: Florencia, Siena y Venecia. Hemos visto, en efecto, cómo Dello Delli combina en esta obra elementos del sistema constructivo gótico, con otros de factura clásica, como las columnas del tabernáculo rematadas por capiteles de orden compuesto. Y es que, como ya destacó Nieto Alcaide, Dello Delli parte de la convicción de que el gótico no es un lenguaje agotado, sino un lenguaje válido, que aún no había dicho su última palabra, pues la aparición del Renacimiento no eliminó el valor y vigencia de las formas del Gótico Internacional.[32]

La tabla de Santa Isabel, desprovista de anecdotismo trivial, responde bien al nuevo tipo de imagen de santo, tan dilecta al siglo XV, caracterizada por una presencia real y tangible de su persona en el ámbito visual del creyente. J. Panera resaltó, en lo iconográfico, el paralelismo que nuestra imagen ofrece con el modelo devocional creado por Giotto para la capilla Bardi de Santa Croce de Florencia, hacia 1318, donde se nos ofrece la santa con similar atavío y en tabernáculo gótico.[33] El citado autor relaciona a su vez el rostro de nuestra santa con los de algunos bustos de personajes femeninos en un ciclo de frescos en la Capilla de la Asunción de la catedral de Prato, ejecutados entre 1435 y 1440 y atribuidos a la escuela de Paolo Ucello, pintor este al que Vasari relaciona artísticamente con Dello Delli.[34]

J. Panera atribuyó la autoría de esta tabla de Santa Isabel de Hungría a Nicolás Florentino, quien a su vez colaboraría, entre otros, con su hermano Dello en la ejecución del retablo de la catedral Vieja salmantina. Y fundamenta tal atribución en algunos aspectos formales, tales como el parecido que, tanto en el rostro, como en la indumentaria y actitud, presenta nuestra santa, en su opinión, con la figura de la Virgen en la tabla de Pentecostés del retablo catedralicio, tabla que

32 *Op. cit.*, pp. 18-19.

33 *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca, op. cit.*, p. 266.

34 *Ibidem*: p. 269, n. 12 y 13.

el mentado autor supone salida de la mano de Nicolás Florentino.[35] Los paralelismos entre las dos tablas los extiende, a su vez, a los templetes que, en algunos casos, cobijan a las imágenes, para concluir afirmando que la ausencia de motivos anecdóticos en la tabla de Santa Isabel debe considerarse como un elemento más de los que la alejan de las tablas de Dello Delli del retablo. Posteriormente, Carmen C. Bambach ha atribuido asimismo la tabla de esta santa al propio Nicolás Florentino, si bien en modo alguno argumenta su hipótesis.[36] Y en lo concerniente a fecha, J. Panera estima que, teniendo en cuenta que Nicolás Florentino se encontraba trabajando en Salamanca, quizá desde 1442, y que el obispo don Sancho muere en 1446, la obra tuvo que realizarse entre esas dos fechas.[37]

Pero, a nuestro modo de ver, los argumentos esgrimidos por Panera para avalar la autoría de Nicolás Florentino no poseen la entidad suficiente como para tenerla en consideración. En este sentido, podemos decir que, la cabeza de la santa recuerda sólo vagamente a la de la Virgen en la tabla de Pentecostés, pues el rostro de esta no posee la fuerza lírica y espiritual de la de aquella figura. Es más, y aunque tampoco muestran esa fuerza, se aproximan en mayor medida al rostro de Santa Isabel los de otras figuras femeninas de las tablas del precitado retablo, y a las que J. Panera relaciona con la mano de Dello Delli, como el de Santa Ana, en la escena de la Natividad de la Virgen, o el de una de las acompañantes de esta en la tabla de la Purificación de María, entre otras.[38] Incluso la disposición de las manos de la madre de la Virgen, en esa misma escena, está mucho más próxima a la que muestra nuestra santa que a la que adopta la imagen de la Virgen en la tabla de Pentecostés.

Tampoco hallamos conexión alguna entre la tipología –todavía anclada en el gótico– de los arcos del tabernáculo que cobija a Santa Isabel, con la de los arcos del templete de Pentecostés, de gusto ya renaciente, y, por el contrario, sí que la hallamos con la tipología de las ventanas del segundo piso de la construcción dispuesta en la tabla de la Anunciación, atribuida a Dello Delli por Panera.

En suma, a nuestro entender, la tabla de Santa Isabel no sólo ha de tenerse por una indubitable creación de Dello Delli, sino también como una de las obras más bellas y paradigmáticas de las ejecutadas por este pintor en Salamanca, respondiendo así a la más que probable voluntad del fundador del convento, don Sancho de Castilla, para que la imagen de la santa actuara a la vez en él como recordatorio y como *exemplum*. Y dado que las obras del nuevo conjunto conventual debieron de iniciarse hacia 1440, merced al impulso constructivo de la cofundadora del mismo, doña Inés Suárez de Solís, Dello Delli hubo de realizar su trabajo entre ese año y el de 1443, momento en que abandona Salamanca.

35 *Ibidem*: p. 268, figs. 178 y 179. Y asimismo en Panera, J.: *El retablo de la catedral Vieja de Salamanca*, *op. cit.*, pp. 303 y 304.

36 Bambach, Carmen C.: «The Delli brothers: three Florentine artists in fifteenth-century Spain», *Apollo* (marzo de 2005), n. 45.

37 *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca, op. cit.*, p. 265.

38 *El retablo de la catedral Vieja de Salamanca, op. cit.*, pp. 105 y 143.