

LOS DELLI Y LA DECORACION DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA. LA PRIMERA MANIFESTACION DEL RENACIMIENTO FLORENTINO EN CASTILLA

FRANCISCO JAVIER PANERA CUEVAS

Gracias a la documentación aportada a finales de los años 60 por la investigadora italiana A. Condorelli ¹, se ha conseguido separar adecuadamente la identidad de cada uno de los hermanos Delli (Dello, Sansón y Nicolás). Pero la falta de obras en unos casos y de documentación que las acredite en otros, ha hecho que aún sean ignorados algunos aspectos importantes de la vida de estos artistas cuya presencia supone el primer reflejo del Renacimiento florentino en Castilla.

Especialmente significativa resulta la figura de Dello Delli que, gracias a algunas noticias documentales se revela como una de las personalidades más importantes del panorama artístico castellano de la primera mitad del siglo XV.

Sabemos que Dello llegó a España en 1433, aunque no vino atraído por ningún mecenas como algunos han supuesto, sino huyendo de la justicia y perseguido por sus acreedores ². Sin embargo, en poco tiempo, pasó a convertirse en uno de los artistas predilectos de los monarcas peninsulares.

Está probado documentalmente que Dello fue durante años Maestro de Obras (Maior Fabrice Magister) del Rey Juan II de Castilla, que llegó a ser nombrado caballero por el propio monarca y que poco tiempo después, este título nobiliario le fue convalidado por la Signoria de Florencia. Este nombramiento constituye un hecho sin precedentes en la Historia del Arte español e incluso en la del italiano, donde únicamente conocemos el caso de Simone Martini; y es también la mejor prueba de la estima que alcanzó este artista en el ámbito castellano; pero su fama no se circunscribió únicamente al ámbito cortesano de Juan II. Existe una carta, fechada en junio de 1446, que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón ³ en la cual el Rey Alfonso de Aragón solicita a su primo Juan II permiso para retener a “*nuestro amado e devoto mossen Daniel Florentino*” en la corte de Nápoles a fin de ocuparlo en las obras del CastelNuovo. No sabemos si Dello logró ver cumplido su deseo de trabajar en la corte alfonsina de Nápoles, de ser así, no es inverosímil que nuestro artista llegase a colaborar con Guillermo de Segre en las obras del citado CastelNuovo. De hecho, algunos críticos italianos como Bologna coinciden en la actualidad en atribuir a Dello Delli un dibujo conservado en el Museo Boymans de Rotherdam que muestra un interesante proyecto para el famoso Arco Triunfal de Alfonso de Aragón, obra dirigida por el citado Guillermo de Sagre ⁴.

Todos estos datos, aparte de ser una prueba del status que consiguió alcanzar Dello como artista, nos revelan otra faceta de este artista prácticamente ignorada hasta ahora como es la de Arquitecto. Tenemos incluso, otra prueba más de la excelencia de Dello en esta disciplina.

Filarete en su Tratado de Arquitectura, redactado en 1466, cita a Dello junto a Ghiberti y Fray Angélico, como uno de los arquitectos que él había deseado emplear en la construcción de la Sforziada ⁵.

Lamentablemente, aunque las obras de Dello debieron ser muchas, apenas tenemos pruebas que permitan atribuirle algo con seguridad, y únicamente podemos suponer que llegó a trabajar en la decoración del Altar Mayor de la Catedral de Salamanca donde, al menos, está documentada la presencia de su hermano Nicolás, como autor de los frescos ⁶.

Podemos suponer que Dello llegó a Salamanca atraído por el arzobispo Diego de Anaya que sabemos, fue durante algún tiempo, consejero personal del rey Juan II ⁷. Pero, de todas maneras, la intervención de Dello en el retablo debe ser considerada como mínimo dudosa y en cualquier caso bastante limitada, fundamentalmente porque se trata de una obra de taller en la que pueden distinguirse hasta siete manos diferentes, aunque esto, tampoco debe extrañarnos en una obra de tales dimensiones y podemos suponer que Dello tal vez hiciera el diseño general de la obra y que sea autor de los 12 ó 15 primeros paneles del retablo, que son los que muestran un mayor índice de italianismo, y unas características estilísticas que concuerdan con lo que según Vasari era la principal virtud del estilo de Dello: "*La pintura de Cassoni*".

En estos primeros paneles vemos una perfecta simbiosis entre elementos tomados de las últimas tendencias del Estilo Internacional italiano (G. de Fabriano, Pisanello, Sassetta) y sutilezas en composición, perspectivas y bastidores arquitectónicos que demuestran que el artista conocía las tendencias más vanguardistas del Primer Renacimiento florentino (Brunelleschi, Masaccio, Della Quercia).

Este hibridismo estilístico, constante en toda la obra, hace que el retablo de la Catedral de Salamanca se perfile como prototipo de obra de transición en la que se funden lo antiguo y lo moderno, lo tradicional y lo experimental. De hecho a lo largo de los 53 paneles que componen el retablo, asistimos a un extenso recorrido por las múltiples tendencias que jalonan la pintura italiana de los siglos XIV y XV.

Así, vamos a encontrarnos con reminiscencias estilísticas e iconográficas tomadas de los primeros maestros del Trecento, (Giotto, Duccio, San Martini) por ejemplo: (*La Entrada en Jerusalén, La Deposición en el sepulcro*); de la segunda generación de maestros trecentistas, (Tadeo Gaddi, Andrea de Florencia, Altichiero) por ejemplo (*Los desposorios, Camino del Calvario*), pasando, como hemos dicho, por los más notables representantes del Estilo Internacional, (Fabriano, Pisanello, Sassetta) por ejemplo: (*La Natividad de la Virgen, La Adoración de los Magos*). El paso del Gótico al Renacimiento queda reflejado en los cinco últimos paneles del retablo, los únicos que pueden atribuirse a Nicolás Florentino, el autor de los frescos, el cual, al llegar a España diez años más tarde que Dello, tuvo tiempo de despojarse de los amaneramientos goticistas de su hermano y asimilar con mayor perfección el estilo de Masaccio, Ucello o Ghiberti, que en los primeros paneles del retablo sólo se insinúa. Ello es un anticipo de lo que vamos a encontrar en los frescos de la bóveda.

De la misma manera que en el retablo se aprecia el paso del Gótico al Renacimiento en unos casos, o la convivencia de ambos estilos en otros; en el gigantesco fresco del

Juicio Final que decora el casquete de la bóveda nos enfrentamos ante una obra que, pese a ciertos amaneramientos compositivos, debe ser considerada renacentista del mismo modo que se engloban dentro del Renacimiento las obras de un *Masaccio* o un *Ucello*, artistas que, si bien resultan gigantescos y vanguardistas, en los frescos del *Carminé* y de *Santa María la Novella*, optan por soluciones más simples y tradicionales en algunas de sus pinturas sobre tabla.

Obviamente, en el aspecto estilístico, Nicolás Florentino no resulta tan innovador como pudieron serlo estos dos pintores, sin embargo sabe adaptar sus múltiples influencias hasta conseguir un lenguaje pictórico de cierta personalidad. Ello queda reflejado en la grandeza compositiva del fresco salmantino y sobre todo en el tratamiento de las anatomías humanas. Así, las figuras desnudas del grupo de los *condenados* nos recuerdan con precisión la *Expulsión del Paraíso* de *Masaccio* en la *Capilla Brancacci*, y el grupo de desnudos de la *Resurrección de los muertos* ofrece claras connotaciones con algunas escenas pintadas por *Ucello* en el *Claustro Verde de Santa María la Novella*, donde, no lo olvidemos, también trabajó su hermano *Dello Delli* en estrecha colaboración con el propio *Ucello*.

En cualquier caso, y a pesar de estas reconocibles influencias, en algunos aspectos iconográficos que paso a analizar a continuación, y desde luego, dentro del contexto de la pintura castellana de mediados del siglo XV el fresco del juicio Final de Nicolás Florentino resulta una obra francamente innovadora e incluso me atrevería a decir que revolucionaria, a pesar de que su influencia, a posteriori, fuese relativamente pequeña.

A primera vista, la iconografía general del conjunto parece ajustarse al modelo tradicional de Juicio Final basado en las descripciones del *Apocalipsis de San Juan* y del *Evangelio de San Mateo*, aunque aquí todo quede aún más simplificado y la historia se reduzca a dos escenas fácilmente indetectables.

En el registro superior: el tema de la “*Deisis*”. Cristo en el centro rodeado por ángeles con los símbolos de la pasión y flanqueado a derecha e izquierda por la “*Theotokos*” y el “*Prodrome*” (María y Juan intercediendo de rodillas por el perdón de los condenados).

En el registro inferior: *La Resurrección de los muertos* y la *Separación de los elegidos y los condenados*. Se prescinde de escenas complementarias como el “*Peso de las Almas*” o el “*Tribunal celeste*”.

Lógicamente, aún perviven elementos de la tradición medieval, como la representación del infierno por medio de las fauces abiertas del dragón, o la distribución en registros paralelos, si bien este último factor está considerablemente mitigado por el grupo de ángeles que rodea a Cristo, que forman un vertiginoso remolino que sirve de transición entre los dos registros y confiere un gran dinamismo a la escena, rompiendo con el estatismo de las representaciones medievales.

A diferencia del retablo, se prescinde del gusto por el detalle y por lo accesorio, en favor de la grandiosidad, la claridad y la unidad compositiva, sin que ello sea obstáculo para que cada figura posea entidad propia y resalte por su monumentalidad como queda reflejado en las figuras de *San Juan* o del *Ángel que sostiene la cruz*.

Pero si por algo llama la atención y resulta innovador el fresco salmantino, es por la impresionante figura de *Cristo Juez* que destaca casi desnuda en el centro de la composición.

De esta figura se ha dicho en muchas ocasiones que se anticipa casi un siglo al Cristo del Juicio Final que pintó *Miguel Ángel* en la *Capilla Sixtina*, hacia 1540. Aun-

que la comparación estilística entre estas dos obras pueda parecer gratuita e inverosímil, fundamentalmente por razones geográficas y cronológicas, lo cierto es que, tanto en un caso como en el otro, la probable fuente de inspiración puede ser buscada en lugares comunes: modelos toscanos del Trecento y el Quattrocento e indudablemente, en la escultura clásica.

Hasta la realización del Juicio Final salmantino nunca se había visto (o al menos no lo conocemos) un “*Cristo Juez*” de semejantes características. Las dos fórmulas más comúnmente representadas eran la del “*Cristo Apocalíptico*” y la del “*Cristo Redentor*”.

La primera, basada en las *Visiones del Apocalipsis de San Juan* se desarrolla principalmente en el arte románico y en líneas generales consiste en un Cristo que muestra su veredicto por medio de la posición de sus brazos, de manera que bendice con la mano derecha a los elegidos y aparta hacia un lado con la izquierda, que apunta hacia abajo, a los condenados.

A partir del siglo XII y tomando como fuente literaria el *Evangelio de San Mateo* se va a sustituir el *Cristo Justiciero del Apocalipsis* por la imagen, más humana, del “*Cristo Redentor*” del Evangelio cuya característica fundamental es la “*ostensión de las llagas de la crucifixión*” de manera que deja al descubierto parte del pecho para que pueda verse la herida del costado y eleva las dos manos mostrando las huellas de los clavos.

Bajo uno y otro aspecto, Cristo siempre es presentado vestido con túnica o manto y sentado de forma majestuosa, dirigiéndose tanto a los bienaventurados como a los condenados.

Pero en el fresco de la Catedral Vieja de Salamanca, Nicolás Florentino rompe bruscamente con la tradición medieval procediendo, a una arriesgada renovación iconográfica del tema.

La actitud del Cristo es radicalmente diferente, ya que ahora, no sólo esta “*de pie*” sino que abandona la posición estática y solemne de las representaciones medievales y se nos muestra en movimiento, de manera que adelanta su pierna izquierda en un difícil escorzo para dar la sensación de que viene hacia nosotros.

La posición de los brazos también resulta novedosa, aunque existen algunos precedentes aislados. Con la mano izquierda, Cristo se abre la llaga del costado (como si quisiera recriminar a los condenados, responsabilizándolos de ella), mientras que la mano derecha se eleva de forma amenazadora como si se tratara de un *Júpiter* dispuesto a lanzar un rayo.

Ya no se trata de un *Dios Justiciero o Redentor*, sino más bien de un *Dios Vengativo*, que olvida dar su bendición a los elegidos y se dirige únicamente contra los condenados volviéndose hacia ellos con el semblante enojado y el gesto amenazador.

En el arte toscano, de la segunda mitad del siglo XIV se pueden encontrar algunos ejemplos aislados de Juicios Finales en los que Cristo se muestra igualmente con rostro enojado y actitud amenazadora. La primera y probablemente, la más interesante la encontramos en el fresco del *Juicio Final del Campo Santo de Pisa*, obra que en un principio fue atribuida a *Orcagna*, posteriormente a *Jacopo Traini*, y que en la actualidad se atribuye a *Buffamalco*⁸. El modelo pisano presenta bastantes puntos en común con el salmantino. La actitud del Cristo Juez se dirige únicamente contra los condenados, levantando igualmente el brazo derecho con gesto contrariado, y aunque con la mano derecha no llega a tocarse la llaga del costado como en el modelo salmantino, se separa la tela de su túnica para que pueda verse la herida.

En cualquier caso, la acción de abrirse a sí mismo la llaga del costado que tanto llama la atención en el modelo salmantino no es muy común en este tipo de representaciones, siendo una actitud reservada más bien a otros temas como el “*Ecce Homo*” el “*Cristo Doliente*” o algunas representaciones de la *Duda de Santo Tomás* ⁹.

Otros ejemplos, aunque menos representativos de “*Cristo colérico*”, que podemos encontrar en el arte italiano son: una miniatura de un *Laudario de la Biblioteca Nacional de Florencia*, probablemente pintada en torno a 1355, una tabla de *Niccolo di Tomaso* de la “*Colección Lardere*” de Livorno e incluso en el *Juicio Final de Nardo de Cione*, para la *Capilla Strozzi de Santa María la Novella*, si bien en este último ejemplo, el Cristo se permite también un gesto benigno de bendición.

También pueden encontrarse algunos ejemplos interesantes en pintores toscanos del Quattrocento. Así, una tabla del Juicio Final pintada por *Fray Angélico* hacia 1450 que forma parte de un tríptico conservado en la *Galleria Nazionale de Roma* y una pequeña predella con el mismo tema conservada en el *Museo San Marcos de Florencia* y también otra predella atribuida a *Giovanni de Paolo* en la *Galería de Siena*.

En cualquier caso, en todos estos Juicios Finales, Cristo aparece siempre sentado y completamente vestido, además, con la excepción del fresco del *Campo Santo de Pisa*, en ningún caso llega a tocarse la herida del costado. Las implicaciones del acto de condena de Cristo están, por otra parte, mucho más extensamente desarrolladas en Salamanca, que en cualquiera de los ejemplos anteriores.

Pero el rasgo más importante y el que probablemente más impresionó, e incluso escandalizó a los coetáneos de Nicolás Florentino es que el Cristo salmantino no lleva túnica ni manto sino que esta prácticamente desnudo, cubriéndose únicamente con un paño de pureza similar al que porta en la crucifixión ¹⁰.

El Cristo así concebido, ya no es el Cristo del Evangelio. Nos encontramos ante un cuerpo desnudo y atlético que recuerda con precisión a las divinidades mitológicas, *Júpiter lanzando su rayo* o *Apolo lanzando flechas contra las Nióbides*, y si afinamos aún más se podrían encontrar incluso connotaciones con el *Apolo de Belvedere*; y al entrar en este tipo de comparaciones ya parecen más razonables los puntos en común con el *Cristo Juez de la Capilla Sixtina*.

Lo que pretendo con estos ejemplos, no es hacer un juego de comparaciones iconográficas, más o menos ingeniosas, sino demostrar que, tanto en el modelo de *Nicolás Florentino* como en el de *Miguel Angel*, por encima de la preocupación por adaptar la narración pictórica a una fuente literaria tradicional, prevalece el interés por mostrar las posibilidades expresivas de la anatomía humana, buscando nuevas y difíciles posturas para los cuerpos, algo que fue preocupación constante de los maestros florentinos del primer Renacimiento.

En este sentido, y volviendo de nuevo al juego de comparaciones, se pueden encontrar curiosas similitudes anatómicas entre el Cristo Juez salmantino y un dibujo que se atribuye a *Ghiberti* o su taller, conservado en la “*Albertina*” de Viena, en el que se representa una figura preparatoria, para uno de los esbirros de la *Flagelación de la Puerta Norte del Baptisterio de Florencia*. La postura de brazos y piernas en ambas figuras es muy parecida, si bien la figura de *Ghiberti* está vestida y evidentemente responde a una acción diferente. En cualquier caso, es una prueba más de que Nicolás Florentino tenía las mismas preocupaciones estéticas y técnicas que sus coetáneos italianos más vanguardistas.

La segunda parte de esta comunicación contempla la posibilidad de atribuir una nueva obra a Nicolás Florentino y la sospecha fundada de que existen otras muchas, ocultas bajo la capa de cal que cubre los muros de la Capilla Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca.

La fascinación que provocan el retablo y el Juicio Final de la catedral salmantina, hace que pasen desapercibidos unos restos bastante deteriorados de pinturas que han ido apareciendo en el muro norte del presbiterio, por encima del sepulcro de *Arias Maldonado, Arcediano de Toro asesinado en Burgos en 1360 por Pedro I el Cruel*.

Descubierta una porción mínima del revoco de cal que cubre este muro, se puede apreciar un plano medio de guerreros en movimiento, agrupados en varias filas, algunos portan lanzas en actitud ofensiva, y en otros aún pueden verse los rostros de su armadura. La mayoría de los rostros están prácticamente perdidos, sin embargo, en el primer plano de esta composición se aprecia perfectamente en soldado vestido con un sayo oscuro ceñido en la cintura y tocado con un amplio turbante moruno sobre su cabeza, por el fondo se adivinan las patas y parte de la cabeza de un caballo; todo parece indicar que se trata de la representación de una batalla, tal vez entre moros y cristianos ¹¹. En el aspecto estilístico es muy difícil hacer un juicio de valor sobre estas pinturas, dado su precario estado de conservación, pero lo poco que se aprecia de las indumentarias y de los rasgos anatómicos incita a pensar que nos encontramos ante una prolongación de los frescos de la bóveda y que estamos por lo tanto ante una nueva obra de Nicolás Florentino, o tal vez, de su hermano *Dello*.

Pero la sospecha de que muchos metros cuadrados de pintura están tapados por la cal se extiende a la totalidad de los muros y de la bóveda de la capilla mayor. Contamos, de hecho, con algunos testimonios de principios de siglo que son bastante reveladores.

Así, *Gómez Moreno*, que ya intuyó algo de lo que aquí decimos, en su *Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca*, redactado en 1905, describía la existencia de doraduras e incluso de figuras enteras en el cañón de la bóveda y sobre todo en el arco toral donde, al parecer, podían verse tres escudos dentro de laureas y una fila de ángeles con la alas desplegadas (desgraciadamente, estos restos fueron eliminados en la restauración de 1950).

Pero lo más importante, es que probablemente contamos con base documental para demostrar que, efectivamente, Nicolás Florentino llegó a decorar la totalidad de los muros y bóveda del presbiterio.

Esto puede deducirse de una minuciosa lectura del contrato que firmó Nicolás Florentino en 1445 con el cabildo catedralicio.

Allí se indica que el cabildo se compromete a pagar 75.000 maravedís —... *por razón que vos Nicolao, pintor pintedes el cuerpo de la bóveda del altar mayor desde encima hasta abajo sobre el retablo que ahora nuevamente está puesto ... segund las nuestras e historias que vos mostrasteis dibujadas en pergamino*—.

Hasta aquí, el contrato ofrece dudas sobre cual ha de ser la superficie pintada, hasta ahora pensábamos que el contrato únicamente se refería al Juicio Final del casquete del ábside, y efectivamente en el contrato en principio se habla únicamente de “*pintar el cuerpo de la bóveda*” sin embargo, a continuación se añade “*desde arriba hasta abajo*” y posteriormente se habla de pintar “*historias*” en plural.

Nuestras dudas se despejan un poco si seguimos leyendo el contrato, ya que, tras dar un plazo de año y medio al artista para que termine la obra, a continuación se especifican con bastante claridad las partes de que consta el trabajo:

–*“Treinta mil maravedís por hacer y pintar a acabar “lo alto” del cuerpo de dicha bóveda ... e los otros maravedís fincables diez mil maravedís por cada costado de la dicha bóveda ...*

Vemos pues como se especifican separadamente “lo alto” y “los costados” por lo cual ¿Cabe entender “lo alto” como el casquete del ábside y “los costados” como los muros laterales? Por otra parte, si el precio del trabajo se ajustó en 75.000 maravedíes y se le pagan 30.000 por lo alto y 10.000 por cada costado ¿a que fueron destinados los otros 25.000 que sobran?

En la parte final del contrato, se despejan aún más nuestras dudas, al ser el propio pintor quien toma la palabra:

–*“Y yo el dicho Nicolao Florentino otorgo y conozco por esta dicha carta que recibo de vos Dean e Cabildo, a hacer e pintar la obra de la dicha capilla del altar mayor de la dicha iglesia desde lo alto hasta abajo, de las muestras e historias que hube mostrado en pergamino ...”.*

Vemos pues, como el propio artista habla de decorar la *capilla del altar mayor* y no únicamente el casquete de la bóveda. Además, vuelve a hablarse de “historias” en plural, por lo que no puede referirse solamente al Juicio Final.

Cada día que pasa van apareciendo más indicios de ello, la humedad, en lucha con la cal, le va ganando la partida y saca a la luz nuevos restos; a principios de este mismo año se desprendió otro pequeño trozo de cal justo por debajo de uno de los focos que iluminan el retablo, apareciendo una nueva porción de muro pintada en la que se aprecian restos de decoración vegetal, aunque curiosamente, la textura y el tono de los colores hace pensar que se trata de otras pinturas más antiguas que las anteriormente descritas, tal vez en conexión con los frescos trecentistas de la *Capilla de San Martín*, a los pies de la Catedral ¹².

Si algún día se lleva a cabo una restauración adecuada y se consigue recuperar al menos una parte de los muchos metros cuadrados de pintura que debe haber ocultos bajo la cal, podremos disfrutar del más impresionante conjunto de pintura cuatrocentista florentina que se conserva fuera de Italia, con una características particulares que lo ponen en parangón con otros grandes conjuntos pictóricos florentinos casi coetáneos como la *Capilla Brancacci* o los frescos del *Claustro Verde en Santa María la Novella*.

Podemos imaginar que los frescos de Nicolás Florentino debieron causar una fuerte impresión en el ámbito artístico castellano y que sin duda gozaron de una gran fama, en los años posteriores a su realización. La prueba más fehaciente de esto que decimos la encontramos precisamente en la *Catedral de León*.

Existe un documento que prueba que en 1452, el Cabildo ordenó al pintor *Nicolás Francés*, activo en la catedral, que fuera a Salamanca “... para ver las pinturas de la storia del Juicio, para la pintar aquí en la iglesia”. Sabemos que Nicolás Francés llegó a ejecutar ese Juicio Final, en el paramento mayor de la fachada de la Catedral de León, y que estaría terminado hacia 1459, fecha en la que recibe el último pago a cuenta de esta obra ¹³. Desgraciadamente, esta obra fue destruida unos años más tarde, según parece, a causa del excesivo naturalismo de los desnudos, esto demuestra quizá, que la mayor repercusión de la obra de Nicolás Florentino sobre los artistas españoles fue precisamente la representación del cuerpo humano desnudo.

En cualquier caso, el suceso leonés es una prueba de que el estilo de Nicolás Florentino, a pesar de la calidad objetiva de sus manifestaciones, no logró calar hondo en la mentalidad artística castellana que prefirió evolucionar estéticamente por otros cauces.

En primer lugar, porque los artistas castellanos, todavía apegados a las formas de expresión medievales, debieron experimentar un auténtico complejo de inferioridad ante el impresionante despliegue técnico del conjunto salmantino; y en segundo lugar, porque el desarrollo y auge del *Estilo Hispanoflamenco* en Castilla, con artistas de la talla de *Fernando Gallego* y *Jorge Inglés* (en algunos momentos activos al mismo tiempo que Nicolás Florentino) se adaptó mejor a los gustos artísticos de la época, abortando temporalmente el primer intento de entrada del Renacimiento Florentino en España.

NOTAS

1 CONDORELLI, A. "Precisazioni su Dello Delli e su Nicolá Fiorentino" en *Comentari* n.º XIX, 1968, págs. 197-211.

2 GRONAU, G. "Il primo soggiorno di Dello Delli in Spagna" en *Rivista d'Arte*, XIV, 1932, págs. 385-386. Publica un documento con fecha de octubre de 1433 en el que un pintor llamado Ambrosio Salarii comparece ante un notario florentino, para nombrar procurador suyo en Barcelona al pintor Bernardo Martorell para que encarcele a Dello a causa de una deuda de 14 florines de oro que había contraído con él desde hace un año. De este documento deducimos que Dello pasó una temporada en el reino de Aragón antes de recalcar en Castilla.

3 RUBIO, J. "Alfonso el Magnanim Rei de Napols i Daniel Florentino" en *Miscellania Puig i Cadafalch*, Vol 1. Barcelona, 1951, págs. 29-30.

4 BOLOGNA, F. *Napoli e le rotte mediterranee della pittura d'Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Católico*. Nápoles, 1977, págs. 89-90.

5 FILARETE *Tratatto d'Architettura*, Libro VI, folio 44.v, Edición facsimil, El Polifolio. Milán, 1972.

6 En este sentido, conviene aclarar de forma definitiva que el contrato que en 1445 firmó Nicolás Florentino con el cabildo de la catedral de Salamanca, afecta únicamente a los frescos del Altar Mayor y no al retablo, del cual se dice en el mismo documento que acaba de ser puesto. Inexplicablemente este documento fue expuesto en la exposición documental de Las Edades del Hombre en Burgos, como contrato del retablo.

7 YARZA, J. *La Capilla funeraria hispana en torno a 1400*. Universidad de Barcelona, 1987, págs. 68-91. Coincide en cuanto al posible mecenazgo de Diego de Anaya e incluso manifiesta la sospecha de que alguno de los Delli trabajara en la decoración de la Capilla funeraria de Diego de Anaya en el claustro de la catedral.

8 BELLOSI, L. *Buffamalco e il trionfo della Morte a Pisa*. Turín, 1974, págs. 38 y ss. La atribución de la obra a Buffamalco es significativa en cuanto que atrasaría la realización de la misma a 1336, con lo cual echaría por tierra la atractiva teoría de M. MEISS que explica la actitud del Cristo Juez pisano así como la iconografía de todo el ciclo de frescos del Camposanto como una consecuencia de la peste negra de 1448. MEISS, M. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Alianza Forma. Madrid, 1988, págs. 99-100. L. Bellosi, en cambio explica la actitud del Cristo Juez pisano como un fenómeno de disidencia giottesca (oponiendo este Juicio Final al de Giotto en Padua) que se manifestó por una corriente expresionista y gótica que tuvo su centro de irradiación en el área toscana en los primeros decenios del siglo XIV, y de la cual Buffamalco fue su más característico exponente.

9 En el Museo Victoria y Alberto de Londres se conserva una escultura en terracota, atribuida a Dello Delli que representa la impresionante figura de un Cristo que se abre con las dos manos la herida del costado de la cual mana sangre, tal vez este modelo pudo también influir en el salmantino. MIDDELDORF, U. "Dello Delli and the man of sorrows in the Victoria and Albert Museum" en *Burlington Magazine*, LXXVIII. Londres, 1941, págs. 71-78.

10 Sin embargo, en el *Elucidarium de Honorius d'Autum* Cap. XII se indica que Cristo aparecerá el día del Juicio, tal y como fue muerto en la cruz.

11 En relación con este hecho puede resultar interesante la noticia aportada por algunos historiadores de principios del siglo XIX como Cean Bernúdez o el francés Quilliet a propósito de un gran lienzo de 150 pies de largo, que se encontró en una torre del Alcázar de Segovia, el cual representaba la Batalla de La Higuera, ganada por Juan II a los moros. Según el testimonio de estos historiadores, en la parte inferior había un letrero que decía "*DELLO EQUES FLORENTINUS*". Esta escena fue traspasada un siglo después, por Los Bergamascos a la Sala de las Batallas del Escorial. CEAN BERMUDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes*. Madrid, 1800, Tomo I. pág. 276, Tomo II, pág. 11. QUILLIET, F. *Les Arts italiens en Espagne*. Roma, 1825, pág. 2.

12 Este hecho no debe parecernos inverosímil pues lo verdaderamente extraño es que una Catedral como la de Salamanca que inició su culto en la primera mitad del siglo XIII, estuviera sin decoración en el ábside durante casi doscientos años. Es por tanto probable que bajo el revoco de cal del altar mayor se escondan los restos de dos generaciones de frescos, unos del siglo XV y otros del siglo XIII ó XIV en relación con los frescos de la Capilla de San Martín, situados a los pies de la iglesia.

13 SANCHEZ CANTON, F. J. *Maestre Nicolás Francés*. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1964, pág. 25. DE LOS RIOS, D. *La catedral de León*, II. León, 1895, pág. 216.