



LAS ARTES Y LA ARQUITECTURA DEL PODER

Víctor Mínguez (ed.)



UNIVERSITAT JAUME I

VÍCTOR MÍNGUEZ
(ED.)

LAS ARTES
Y LA
ARQUITECTURA
DEL
Poder

UNIVERSITAT JAUME I

Las artes y la arquitectura del poder / Víctor Mínguez (ed.) --
Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2013

p.; cm.

Bibliografia. Recull de ponències presentades al XIX Congreso CEHA,
celebrat el 2012 a la Universitat Jaume I

ISBN 978-84-8021-968-6

I. Art – Espanya – Història – Congressos. 2. Arquitectura i Estat –
Congressos. 3. Art i Estat – Congressos. I. Mínguez, Víctor, ed. II. Universitat
Jaume I. Publicacions. III. Congreso Español de Historia del Arte (19é.
2012. Castelló de la Plana)

7(460)(063)

72:321(063)

7:321(063)

AC

AM

JP

IDSE



IMAGEN DE PORTADA: Mathäus Seutter, *Europäische Monarchien Statua Regum Europaeorum*, hacia 1755, grabado calcográfico coloreado, 58,9 x 50,2 cm. Deutsches Historisches Museum, Berlín.



© de esta edición: PUBLICACIONES DE LA UNIVERSITAT JAUME I, 2013

www.tienda.uji.es • publicaciones@uji.es

Corrección de textos: JUAN CHIVA BELTRÁN, DAVID MARTÍNEZ BONANAD
Y CRISTINA REVERT.

Coordinación de la edición: M. CARMÉ PINYANA I GARÍ

ISBN: 978-84-8021-968-6

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Arte.XIX.CEHA.2013>

Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal

MATILDE MIQUEL JUAN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: En la culminación del proceso constructivo y decorativo de la catedral de Toledo, el arzobispo Pedro Tenorio decide contratar en 1387 un gran retablo mayor a Esteve Rovira para la capilla mayor (o del Salvador), y poco después, en 1395, un paño pintado a Gherardo de Jacopo, conocido como Starnina. Con el encargo de estas obras parcialmente conservadas y destinadas al espacio más visible y significativo de la catedral, Tenorio reafirmaba así la primacía del poder episcopal frente al regio dentro del recinto de la catedral Primada de España.

Palabras clave: catedral Primada de Toledo, Esteve Rovira, Starnina, capilla del Salvador, altar mayor, retablo mayor

Abstract: At the end of the constructing and decoration process of the cathedral of Toledo, the archbishop Pedro Tenorio decided contract in 1387 a big major retablo to Esteve Rovira for the the main chapell (or the Salvator), and little after, en 1395, some pictures to Gherardo of Jacopo, named Starnina. With this contract of the paintings partially conservated and destinated to the more visible and important space of the cathedral, Tenorio reaffirm the primacy of the religious power in front of the royal inside of the cathedral of Toledo.

Keywords: Cathedral of Toledo, Esteve Rovira, Starnina, chapel of Salvator, main chapell, major retablo.

Introducción

La catedral de Toledo es un edificio rico en obras de arte, profusamente decorado, objeto de atención y trabajo de múltiples artistas a lo largo de su historia, y en definitiva un templo en el que confluyen muy variadas corrientes estilísticas, a veces incluso contradictorias, de forma simultánea. Esta intensa actividad ha producido que de manera constante el edificio sufriera reformas y cambios que han desvirtuado su aspecto primitivo, enriqueciéndolo, pero también dificultando la labor de los historiadores que observan piezas de muy diferente estilo y cronología¹. Por ejemplo, en el altar mayor hoy en día conviven esculturas pertenecientes a las primitivas capillas del Salvador y la Santa Cruz fechadas entre los siglos XIII al XVI.

La capilla mayor es uno de los espacios más complejos del conjunto catedralicio, debido en primera instancia a la primitiva estructura doble realizada durante el reinado de Sancho IV el Bravo (1284-1295) y destinada a ser altar mayor del templo y a la vez capilla funeraria del monarca, y en segundo lugar a la reforma integradora llevada a cabo por el cardenal Cisneros, con el beneplácito de los Reyes Católicos desde finales del siglo XV y principios del XVI. La capilla mayor de la catedral de Toledo, diseñada desde los mismos inicios constructivos góticos del templo, se caracteriza por una disposición semicircular, rodeada por una doble girola, y erigida a imitación de los novedosos diseños de las catedrales de París, Bourges o Le Mans. En 1289 el rey Sancho IV decide ser enterrado en el altar mayor de la catedral de Toledo, culminando un proceso de aproximación de las capillas funerarias regias a los presbiterios de las iglesias. Para reafirmar su decisión trasladará los sepulcros de Alfonso VII el Emperador y Sancho III el Deseado, antes situados en la capilla del Espíritu Santo, al altar mayor, que organizará en dos niveles: la capilla inferior o cripta, y la superior a su vez subdividida entre la capilla del Salvador y la de Santa Cruz (o de los

I. Artículo realizado dentro del proyecto de investigación HAR2009-0890I aprobado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Agradezco a los investigadores Olga Pérez Monzón y Javier Docampo Capilla su ayuda, compañía y atención en la elaboración de este trabajo, y a mis compañeros de grupo de investigación haberme escuchado aportando sus conocimientos e ideas.

Como ejemplo de la riqueza artística de la ciudad de Toledo en el siglo XIII: Ruiz Souza, Juan Carlos, «Toledo entre Europa y Al-Andalus en el siglo XIII. Revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 1:2, 2009, pp. 233- 271. La más reciente monografía sobre la catedral de Toledo, con la principal bibliografía anterior: González Ruiz, Ramón, *La Catedral Primada de España. Dieciocho siglos de historia*, Toledo, 2010.

Reyes Viejos), en la zona más oriental². Con la reforma del siglo XVI se unificaron las dos capillas y se construyó un nuevo retablo mayor (1498-1504), eliminando el antiguo que fue desmembrado, y disponiendo algunas de sus tablas en diferentes espacios catedralicios. El presente artículo tiene como objetivo conocer la ornamentación pictórica del altar mayor de la catedral de Toledo, tratando de identificar las obras hoy en día conservadas con aquellas que originalmente formaron parte de la capilla del Salvador, y destacar el mecenazgo del obispo Pedro Tenorio que reivindicaba para el cabildo catedralicio el espacio litúrgico de la capilla mayor en la catedral Primada de España.

El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal

Pedro Tenorio fue el arzobispo que emprendió las tareas de ornamentación del espacio presbiterial. Ocupó la sede episcopal entre 1377 y 1399, y durante estos veintidós años al mando de la catedral primada ejerció un activo gobierno que se tradujo principalmente en empresas centradas en reforzar los espacios propios del cabildo catedralicio, como es la construcción del claustro y en provecho propio la conocida capilla funeraria dedicada a san Blas³. Tenorio fue un intelectual de la época, formado en Bolonia donde conoció al cardenal Guido de Bolonia. Por desavenencias con el rey Pedro I fue desterrado a Aviñón, lo que le procuró primero el nombramiento de obispo de Coimbra y después de Toledo; y fue además embajador del reino de Castilla durante un periodo de inestabilidad con el reino de Portugal, y diplomático durante el periodo del Cisma de Occidente. Se sabe que durante su arzobispado, el taller arquitectónico-escultórico de la catedral terminó la capilla de san Ildefonso y el trascoro, la parte alta de la fachada principal, el claustro, la portada de santa Catalina, y la capilla de san Blas, principalmente. Mientras que en el campo pictórico se

-
2. Para una aproximación a la originaria disposición de la capilla mayor de la catedral de Toledo véase Pérez Higuera, M^a Teresa, «La catedral de Toledo en la época de la reina Isabel (1474-1504)», «El retablo mayor y su función eucarística», *Ysabel, la reina católica (Una mirada desde la catedral primada)*, Toledo, 2005, pp. 119-122, 385-391. Con una dimensión más amplia sobre el mecenazgo de Sancho IV: Gutiérrez Baños, Fernando, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997, pp. 163-194. El traslado de los enterramientos tuvo lugar el 21 de noviembre de 1289. En esta capilla fueron reubicados también los restos del rey Sancho II de Portugal, del arzobispo infante don Sancho de Aragón, y el del arzobispo don Sancho de Castilla (aunque no está del todo claro los de este último). Posteriormente fue enterrado aquí el infante don Pedro de Aguilar, hijo de Alfonso XI y doña Leonor de Guzmán. Sobre la cuestión de los dos niveles del altar mayor no hay una postura definida, puesto que mientras la documentación parece aludir a un único nivel, la experiencia y estructura de estos espacios funerarios y capillas mayores aluden a la existencia de dos espacios superpuestos, el inferior dedicado a cripta y el superior a capilla.
 3. Las principales referencias sobre el mecenazgo del obispo Pedro Tenorio: Sánchez-Palencia, Almudena, *Fundaciones del Arzobispo Tenorio. La capilla de san Blas en la catedral de Toledo*, Toledo, 1985; Sánchez-Palencia, Almudena, *Vida y empresas del arzobispo don Pedro Tenorio*, Toledo 1988; Franco Mata, Ángela, «El arzobispo Pedro Tenorio: vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la Catedral de Toledo», *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93.

puede confirmar documentalmente el encargo del retablo mayor de la catedral, unas pinturas en la capilla del Salvador, y la decoración de la capilla claustral de san Blas, principalmente.

Dejando de lado la capilla de la Santa Cruz que ya ha sido analizada dentro del contexto de capillas funerarias regias⁴, sería interesante centrarse en el altar mayor, o capilla del Salvador, cuya decoración estuvo a cargo del cabildo catedralicio. Se trataba de un espacio rectangular abierto a la nave central, delimitado por el tramo del crucero, y en la zona oriental por la capilla de la santa Cruz. Era el área más significativa de la catedral Primada, el punto al que se dirigían todas las miradas en las ceremonias sacras, y el que en esas fechas reclamaba por parte del cabildo catedralicio una atención mayor. La construcción de la capilla de la santa Cruz como lugar de enterramiento regio había mermado tanto la superficie de los más importantes ritos episcopales como, sobre todo, la imagen del poder del obispo, que Tenorio pretendía reafirmar a partir de esta nueva decoración dentro del recinto de la catedral Primada de España.

Rovira y Starnina en el altar mayor de la catedral de Toledo

Los estudios sobre el mecenazgo del obispo Pedro Tenorio en la catedral de Toledo se han centrado principalmente en el análisis de su capilla funeraria en el claustro de dicha catedral. La atribución de las pinturas superiores, centradas en la iconografía del Credo de los Apóstoles, a un maestro de origen italiano han llamado la atención de historiadores españoles e italianos, atribuyéndolas a Antonio Veneziano o a Starnina, o incluso a sus discípulos en España, Nicolao d'Antonio y Simone di Francesco⁵. Su trascendencia atiende a

-
4. Ruiz Souza, Juan Carlos, «Capillas Reales funerarias catedralicias de castilla y León. Nuevas hipótesis interpretativas de catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, num. 18, 2006, pp. 9-30. Sobre la escultura de Sancho IV y algunas de las esculturas de la capilla de la santa Cruz, con referencias a la bibliografía anterior: Gómez-Calcerrada, María, «El yacente de Sancho en la catedral de Toledo: una promoción artística de tradición francesa», *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 67-82.
 5. El italianismo de las pinturas ha sido confirmado por todo los historiadores: Vegue y Goldoni, Àngel, «Gerardo Starnina en Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, (en adelante: *AEAA*) 17 (mayo-agosto) 1930, pp. 199- 203 (nota 3), (lo considera de Starnina); Angulo Iñiguez, Diego, «La pintura trescentista en Toledo», *AEAA*, VII, 1931, p.23-29 (habla de la relación del Juicio Final con el del Campo Santo de Pisa); Tormo, Elías, «Gerardo Starnina en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, pp. 82-101 (los atribuye a Starnina); Bertaux, Emile, «La peinture giottesque en Castille et en Andalousie», *Historie d'Art*, (ed. A. Michel), III, 2, Paris, 1908, pp. 634-759 (Starnina); Almarche Vázquez, Francisco, «Mestre Esteve Rovira de Chipre, pintor trescentista desconocido», *Archivo de Arte Valenciano* (en adelante: *AAV*), año VI, 1920, pp. 5-8, pp. 4-20 (lo considera de Esteve Rovira); Piquero López, M^a Ángeles, *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*, 2 vol., Toledo 1984 (capítulo 1), (Starnina el registro superior, y Rodríguez de Toledo el inferior); van Waadenoijen, Jeanne, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, Florencia 1983, (nota 3), (Starnina); Post, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, vol. III, part 4, New York 1970, pp. 221-228 (Juan Rodríguez, de Toledo); Miquel Juan, Matilde, «Starnina ed altri pittori toscani nella Valencia medievale», *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Firenze, 2007, pp. 32- 43 (hipotiza sobre la participación de Nicolao d'Antonio y Simone di Francesco).

la presencia de estos maestros foráneos en Toledo y al inicio de una escuela local de pintura de tradición italianizante en la península con significativos ejemplos conservados⁶. El presente artículo no abordará la cuestión del italianismo, ni la atribución de estas pinturas de la capilla de san Blas, que extensamente han ocupado la atención de los historiadores, sino más bien, las obras decorativas emprendidas bajo el obispado de Pedro Tenorio en la zona de la cabecera de la catedral como el retablo mayor, encargado al pintor Esteve Rovira, de Chipre, y la decoración del muro de dicha capilla a Gerardo di Jacopo, también llamado Starnina.

Esteve Rovira, conocido como procedente de Chipre, es un pintor que se considera de formación italianizante, activo en los territorios de la Corona de Aragón de Zaragoza, Barcelona en 1384-1385, y desde enero de 1387 consta como vecino de Valencia. La importancia de este pintor del que se tienen escasos datos lo corroboran las noticias conservadas referidas al acuerdo para confeccionar el retablo mayor de la catedral de Toledo por encargo del obispo Pedro Tenorio el 17 de julio de 1387 en Brihuega⁷. La documentación fechada en Valencia se refiere a la solicitud por parte de las autoridades eclesiásticas de Toledo del viaje de Esteve Rovira, vecino de Valencia, a Toledo para realizar el retablo mayor de la catedral Primada según estipulaba el contrato firmado en Brihuega. El análisis de este documento publicado por Almarche en 1920 es un poco compleja: en Valencia, el 14 de abril de 1388 el notario Francesc Çaidía, en la casa del mercader florentino, Johan Esteve, hace lectura del requerimiento hecho al maestro Esteve Rovira de Chipre el día 31 de marzo de 1388 (en la población de Montesa, además, parece que no fue la primera vez que se solicitaba su presencia), aludiendo al convenio firmado en Brihuega el 17 de julio de 1387 por el que el pintor Esteve Rovira, vecino de Valencia, se comprometía con el arzobispo de Toledo a la confección de un retablo para el altar mayor de la catedral de Toledo. Al recordar el pacto se aluden a las dimensiones, condiciones de pago, y obligaciones de cada una de las partes, pero con la indicación de que llegado el momento se llamaría a Esteve Rovira para que en 15 días como máximo se trasladase a Toledo (seguramente cuando estuviera la madera confeccionada), y especifica que con todo aquello necesario para iniciar la tarea, es decir, tanto los materiales como los aprendices o aquellos que quisieran trabajar con el maestro.

6. Piquero López, M^a Ángeles, *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Cuadernos de Arte Español, Madrid, 1992.

7. Almarche Vázquez, Francisco, *Op. cit.*, 1920, pp. 5-8; Sanchis Sivera, José, «Pintores medievales en Valencia», *AAV*, 1928, pp. 20-21. Las noticias del periodo valenciano del chipriota, con nuevas aportaciones revisadas, y donde se publica íntegro el requerimiento de regreso a Toledo: Company, Ximo; Aliaga, Joan, et alii, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1238-1400)*, vol. I, Valencia, 2005, pp. 289, 302-306 (Toledo), 322-323. En 1387 seguía manteniendo relaciones en Barcelona, como referencia: Madurell Marimón, José María, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I. Texto apéndice documental. Índices», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (en adelante ABMAB), vol. VII, 1949, p. 58; vol. VIII, 1950, p. 77.

Resulta llamativo que además se comprometiera en exclusividad la labor de Rovira hasta que finalizase la pintura. El arzobispo Tenorio debía proporcionar casa en Toledo para el maestro el tiempo de realización del retablo. Se establecía una multa de 1.000 florines de oro de Aragón a quien no cumpliera, y la posibilidad de acudir a cualquiera de los instrumentos de poder del rey de Aragón para que cliente y pintor se atuvieran a la alianza firmada. En dicho acto de requerimiento en el que no estaba presente Esteve Rovira, es el mercader florentino, Johan Esteve, quien se ofrece para transmitírselo al pintor, que finalmente se hizo efectivo por el dicho notario el 4 de mayo de 1388. Esteve Rovira contesta que no va a responder a dicha carta, ni obedecerla a no ser que se demuestre que es cierto lo expuesto por el arzobispo de Toledo (esta parte del manuscrito no se encuentra en muy buenas condiciones). Se desconocen cuáles fueron las razones que motivaron la negativa de Rovira a trasladarse a Toledo, tal y como detallaba el escrito, y quizás se pueda aventurar algún detalle incumplido por parte del arzobispado como el ofrecimiento de la casa, la oposición a trabajar en exclusividad hasta que termine la obra, la entrega de la madera preparada por mazoneros de Toledo y proporcionada ya tallada al pintor, o cuestiones más importantes como el segundo pago del conjunto.

Aunque no se haya conservado el contrato donde se estipularían todas las condiciones técnicas y pecuniarias del retablo, en el requerimiento se detallan algunos datos muy interesantes que ayudan a comprender la estructura del primitivo altar mayor de la catedral Primada. El políptico de unas dimensiones de 66 palmos de ancho y 20 de alto, lo que supone aproximadamente unos 13 por 4 metros de alto, debía tener 19 historias, y sobre estas medidas se añadirán 8 «puntas», o tablas cimera, con una imagen en cada una de ellas, un guardapolvo que rodearía y protegería el conjunto, y debía de situarse a espaldas del altar mayor. La calle principal superaría en 5 palmos la altura del resto del conjunto. Entre las obligaciones del maestro se encontraba la de proporcionar todo aquello que fuera necesario para confeccionar unas bellas figuras, el uso de azul de lapislázuli y fino oro, y sobre todo a permanecer en Toledo todo el tiempo que requiriera la obra, aunque con ciertas licencias para regresar a su «casa» los días de fiesta, un máximo de 20 días. De esta descripción se deduce que el conjunto debía tener una estructura apaisada de 8 calles con dos escenas cada una, más la calle central más elevada, todas coronadas por una punta que albergaría el busto de un santo. Además de incidir en el uso de buenos colores y materiales, el precio del retablo fue de 1.500 florines de oro de Aragón (y equivalentes, por tanto, a 16.500 sueldos valencianos), una cantidad muy considerable, y muy superior a los grandes retablos valencianos, cuyos precios máximos oscilaban entre los 5.000 y 6.000 sueldos. Dicha desorbitante cantidad podría ponerse en relación con otros grandes retablos destinados al altar mayor de catedrales o grandes centros conventuales, como podría ser el caso del retablo para el monasterio de Santes Creus contratado inicialmente a Pere Serra por 10.000 sueldos, o el retablo mayor de plata de la catedral de Valencia a Bertomeu Coscolla por 1.000 florines (11.000 sueldos), pero teniendo en cuenta que se trataba de una pieza de orfebrería.

El dicho requerimiento soslaya el tema y la iconografía general del retablo, pero considerando que se trataba del altar mayor de la catedral y que se ubicaba en la capilla del Salvador,

entre los dos pilares que seguramente marcarían la separación de esta capilla con el espacio funerario de la capilla de la santa Cruz, y que actualmente se identifican con los del Pastor y el Alfaquí, es posible que se centrara en la infancia y vida de Cristo. Además la estructura apaisada se correspondería con este espacio especialmente ancho, permitiría la visión de la capilla de la santa Cruz situada detrás (y en la que se seguían celebrando ceremonias y ritos por los monarcas difuntos), y entroncaría con otros conjuntos de la escuela de pintura de Toledo de estos años, que se comentarán, y otros polípticos mayores confeccionados en el siglo XIV y caracterizados por esta distribución rectangular, como es el caso del retablo mayor de plata de la catedral de Girona, o el de la Cinta de la Catedral de Tortosa, o dentro del territorio castellano, y en un ámbito más reducido, el políptico de Quejana (Art Institute of Chicago), de esas mismas fechas.

Aunque se desconoce si este retablo mayor fue finalmente realizado por Esteve Rovira, puesto que la documentación nada informa de su traslado a Toledo, y más bien al conocer el maestro el requerimiento se muestra muy reticente a cumplir este acuerdo, debe de ser tenido en cuenta que el 4 de septiembre de 1389 establece dos contratos de aprendizaje en Valencia con los jóvenes Arnau de Camprodón y Alfonso de Córdoba, hijos de los pintores Bernat de Camprodón y Alfonso de Córdoba⁸, que deben de aludir a una intensa vida de obrador, que quizás sólo la documentación indique si es a la confección de este gran retablo. El hecho de que el convenio con estos jóvenes se realice por un año, y no por cuatro años, como es habitual en un compromiso de aprendizaje, además de que fueran hijos de pintores, apunta más bien a un contrato de oficialato, y a una labor que se centraría en actividades de mayor responsabilidad, como podrían corresponder a la confección de un retablo de estas características. Ninguna otra noticia se conoce de Esteve Rovira, ni en Valencia, que ayudaría a despejar dudas, ni en Toledo, que reafirmaría la hipótesis de relacionar el retablo, o al menos algunas de las tablas conservadas actualmente, con Esteve Rovira.

Poco tiempo más tarde, el 22 de diciembre 1395, Pedro Fernández de Burgos, consejero del obispo Pedro Tenorio, abona la cantidad de 40 florines de oro de Aragón (440 sueldos) por la pintura de un «panno de la Pasión de Jhesucristo» para la capilla del Salvador de la catedral de Toledo⁹. A pesar de la importancia del documento no parece clara la ubicación

8. Company, Ximo; Aliaga, Joan, et alii, *Op. cit.*, 2005, pp. 322-323. 4 de septiembre de 1389. Valencia. Sobre los contratos de oficialato: Miquel Juan, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, pp. 166- 182.

9. Torroja, Carmen, «Pintores florentinos en Toledo», *Historia y Vida*, vol. 74, 1979, pp. 94-97; Vegue y Goldoni, Angel, «La dotación de Pedro Fernández de Burgos en la catedral de Toledo y Gerardo Starnina», *AEAA*, 18 (septiembre-diciembre), 1930, pp. 277- 279). El documento dice así: «Yo, Gerardo Jacopo, pintor de Florencia, procurador que so de Nicolai de Antonio, otrosi pintor de Florencia, otorgo e conosco que reçibi de vos, Pero Ferrandez de Burgos, receptor del arzobispo de Toledo, quarenta florines de oro, del cuño de Aragón, los cuales dichos quarenta florines vos me distes e yo de vos recibí por razón de que yo e el dicho Nicolao de Antonio vos pintamos un panno de la Pasión de Jhesucristo que vos tenedes puesto en la vuestra capilla de Sant Salvador, que vos fezistes dentro de la elesia cathedral de santa Maria de aquí, de Toledo...».

dentro de la catedral de este encargo y la la técnica empleada. Teniendo en cuenta el tema de la Pasión de Cristo y que se trataba de un paño, seguramente una tela pintada sería pausable que se emplease como una cortina que cubriese el retablo mayor en determinadas festividades pasionales, acompañando a las celebraciones litúrgicas de la catedral en las que se rememoraba la pasión de Cristo. Aunque la referencia a un «panno» también podría aludir a una pintura mural¹⁰, las palabras «vos tenedes puesto» más bien inciden en la posibilidad de que fuera una tela pintada, lo que podría estar corroborado por el pago de 40 florines, una cifra bastante reducida¹¹. La hipótesis de que se trate de un paño o colgadura que se podría emplear en las fiestas de Pascua para cubrir el altar mayor u ornamentar un espacio significativo del altar mayor parece una opción bastante probable, primero por la tradición existente de cubrir el retablo mayor en determinadas fiestas, que encontramos así mismo documentado en el libro de ceremonias de la catedral de Toledo escrito por el racionero Juan Chaves de Arcayos entre 1589 y 1643¹². Y, por otra parte, por la existencia de unas telas, procedentes de un convento toledano y conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, con escenas de la vida y pasión de Cristo que bien pudieron tener la misma función que el encargo confeccionado por Starnina¹³.

-
10. Piquero López, M^a Angeles, *Op. cit.*, 1984, vol. I, p. 306. Vuelve a citarse «paño» en 1499 a la decoración de una de las paredes del ábside de la capilla mayor, con motivo de la decoración de Juan de Flandes (Pérez Higuera, M^a Teresa, «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor don José María de Azcárate*, iv, 1994, pp. 471-481; especialmente 472, 477, nota 4). La denominación de paño a una porción de pared extensa y lisa era frecuente en la Edad Media, como indica el diccionario histórico de la Real Academia de la Lengua (Y otras referencias que lo apoyan: Fullana, Miquel, *Diccionari de l'Art i dels oficis de la construcció*, Mallorca, 1999, p. 268; Gómez-Ferrer, Mercedes, *Vocabulario de arquitectura valenciana, siglos XV al XVII*, Valencia, pp. 176-177).
11. Tampoco hay que descartar que se tratase de una parte del total, puesto que no se vincula con el abono inicial en la firma del acuerdo, ni con la época final.
12. ACT, Juan Chaves de Arcayos, (en adelante Arcayos), *Casos sucedidos en diversos tiempos en la S.I.C.T. desde el año 1435, sacados de los libros capitulares, sig. 42-29*, fol. 39r, 295, 416v-417. Por ejemplo, en la fiesta del Jueves santo si no hay obispo por ejemplo no se descubre el altar ni las imágenes, el ceremonial de Todos los Santos se detalla en fol. 390v-391, y también se narra para san Nicolás (fol. 405v), San Ambrosio (fol. 405v-406), o santa Leocadia (fol. 409v-410). Se puede recordar el paramento de Narbona, uno de los paños más bellos confeccionados en el periodo gótico, y empleado en la fiesta de Pascua (Markschies, Alexander, «Monocromía y grisalla: una perspectiva europea», *Jan Van Eyck. Grisallas*, Borchert, Till-Holger (coom.), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2009, pp. 85-117, esp. 111-113), y dentro de la propia catedral las barras que coronan el retablo de Santiago en la capilla Luna de la catedral de Toledo que tendrían como misión servir de sostén para unas cortinas, o colgaduras, que ocultarían el políptico en determinadas festividades.
13. Sobre esta propuesta: Miquel Juan, Matilde, «Pintura, devoción y Piedad en Toledo a principios del siglo XV», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n° 8, 2014, (en prensa).

Identificación de las tablas conservadas del retablo mayor. Propuesta de reconstrucción

La documentación del siglo XVI precisa que en la confección del nuevo retablo mayor algunas tablas del antiguo fueron reubicadas en otros espacios catedralicios: en 1508 Francisco de Amberes adapta la mazonería del antiguo políptico mayor a uno destinado a la capilla mozárabe por 5.000 maravedís, que en 1510 Juan de Borgoña, y su colaborador Villoldo, se encarga de repintar, por las que percibe 14.996 maravedís¹⁴. Más curioso resulta el caso del retablo de la capilla de san Eugenio por lo dilatado del proceso, puesto que en 1500 el maestro entallador Pedro se ocupa de confeccionar un retablo¹⁵, que es dorado ese mismo año por Francisco de Amberes¹⁶, en 1509 Copín de Holanda realiza la caja y tabernáculo para la figura de san Eugenio¹⁷, y en 1515 el mismo Copín se ocupa de hacer unos pilares para el nuevo retablo de san Eugenio según un modelo proporcionado por Juan de Borgoña¹⁸, pintor que en 1515-1516 será el encargado de volver a pintar las tablas del retablo mayor que se

-
14. Pérez Sedano, Francisco, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. I, Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914, p. 39; Zarco del Valle, Manuel R., *Datos documentales para la historia del arte español. V. II, Documentos de la catedral de Toledo*, Madrid, 1916, tomo I, n° 103, p. 120; Arellano García, Mario, *La Capilla Mozárabe del Corpus Christi*, Toledo, 1980, doc. 3-5, pp. 116, 117, 119-121; Viver-Sánchez, Jesusa, *Documentos sobre arte y artistas en el archivo de obra y fabrica de la catedral de Toledo: 1500-1549*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. II, p. 993. Sobre la reforma de la mazonería del retablo: ACT (Archivo de la Catedral de Toledo, en adelante: ACT), Libro de la Obra, sign. 802 (1507-1508), fol. xcvi. 3 de octubre de 1508 «... el señor Juan Ruyz, canonigo receptor de la obra, a maestro Francisco de Annuyres, pyntor, çinco mill maravedís para el pago del retablo que adoba para la capilla de los mozarabes, que era de el altar mayor de antes». Y en la documentación relativa a la pintura del retablo procedente del retablo mayor de la catedral: ACT, Libro de la Obra, sign. 804 (1509-1510), fol. 85v y ss (véase especialmente los días 29 de mayo, 5 de septiembre y 4 de diciembre de 1510). Aunque los repertorios documentales de Francisco Pérez Sedano y Manuel Zarco del Valle son fundamentales, únicamente a partir de la tesis de Jesusa Viver-Sánchez es posible conocer toda la documentación y el proceso evolutivo de estas piezas, encargos, repintes, día a día y fecha por fecha, por lo que voy a optar por aludir todas las referencias, incluidas las de archivo que no he revisado por estar ya publicadas por varios autores.
15. Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.*, 1914, p. 22; Zarco del Valle, Manuel R., *Op. cit.*, 1916, tomo I, n° 29, p. 29; Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, vol. II, p. 871. ACT, Libro de la Obra, sign. 795 (1499-1500), fol. 193 y 211. Originariamente el retablo fue encargado al entallador Oliver que se marchó de Toledo sin confeccionarlo, pasando el encargo por el mismo precio de 9.000 maravedís al maestro Pedro.
16. Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.*, 1914, p. 23; Zarco del Valle, Manuel R., *Op. cit.*, 1916, tomo I, n° 29, p. 29; Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, vol. II, pp. 987-988. ACT, Libro de la Obra, sign. 795 (1499-1500), fol. 211.
17. Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.*, 1914, p. 34; Zarco del Valle, Manuel R., *Op. cit.*, 1916, tomo I, n° 110, p. 124; Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, vol. II, pp. 780-781, documento fechado el 21 de noviembre de 1509. (ACT, Libro de la Obra, sign. 803 (1508-1509), fol. LXXXVIIIv.
18. Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, vol. II, pp. 783. ACT, Libro de la Obra, sign. 809 (1514-1515), fol. 79 y 93v. Documentos de pago fechados el 4 y 16 de julio de 1515. La cantidad de 4.500 maravedís abonada por estos pilares parecen indicar unas labores de confección y dorado significativas.

transformarán en este conjunto de menores dimensiones de san Eugenio¹⁹, que actualmente se conservan en la capilla del mismo nombre. El traslado del primitivo retablo mayor a la capilla mozárabe y a la de san Eugenio guarda relación con la importancia de estos espacios dentro del templo catedralicio: la capilla mozárabe fundada por el cardenal Cisneros tenía como finalidad preservar el antiguo rito cristiano, y su decoración con el primitivo retablo mayor refrendaba su importancia como principal centro religioso de la antigua comunidad cristiana de la península²⁰. En el otro caso, debido a la construcción de la capilla de Santiago a partir de 1430 como enterramiento de don Álvaro de Luna, la devoción a san Eugenio quedó sin capilla, y reunido el cabildo el 4 de noviembre de 1496 se dispuso que la antes llamada capilla de san Pedro, o del Corpus Christi por guardar la eucaristía de los parroquianos enfermos, pasase a titularse de san Eugenio, recordando así al primer obispo de la diócesis de Toledo y discípulo de san Pablo, y mereciendo a su vez albergar las tablas del retablo mayor de la catedral²¹.

Pero, además, los registros de obra aunque no citen expresamente que las tablas procedían del antiguo retablo mayor, también pudieron ser empleadas en tres retablos que entre 1506 y 1507 Francisco de Amberes tuvo que hacer; uno destinado a la capilla de la Magdalena, y los otros dos a la capilla del Bautismo (referida como capilla de la Pila) llamados del Crucifijo y de Nuestra Señora, uno de los cuales podría identificarse con el retablo del Crucifijo, en cuya predela se disponen cuatro tablas, de similar factura a las conservadas en el conjunto de san Eugenio, y que siempre se han relacionado con el políptico de san Eugenio²².

-
19. Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.*, 1914, p. 44; Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, vol. II, p. 1063-1064. ACT, sign. 809 (1514-1515), fol. 80; ACT, Libro de la Obra, sign. 810 (1515-1516), fol. 91. Pagos a Juan de Borgoña fechados el 7 de febrero de 1516, y este del 5 de diciembre de 1516 que hace una alusión expresa al retablo mayor desmembrado: «... por renovar e pintar unos tableros del retablo viejo del altar mayor para el retablo que se puso en la capilla del señor sant Eugenio en esta santa yglesia». La cantidad total abonada a Juan de Borgoña por estas pinturas fue de 22.000 maravedís.
 20. Meseguer Fernández, Juan, «El cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la capilla mozárabe», *Historia Mozárabe*, Primer congreso Internacional de Estudios Mozárabes (1975), Toledo, 1978, pp. 149- 245; González Ruiz, Ramón, «El cabildo de la capilla mozárabe», González Ruiz, Ramón, *Op. cit.*, 2010, pp. 112-119.
 21. Franco Mata, Ángela, «Las Capillas», González Ruiz, Ramón, *Op. cit.*, 2010, pp. 202-203.
 22. Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.*, 1914, p. 32; Zarco del Valle, Manuel R., *Op. cit.*, tomo I, 1916, n° 65, p. 80; Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, pp. 989-991. ACT, Libro de la Obra, sign. 800 (1505-1506), fol. LXXXV; ACT, sign. 801 (1506-1507), fol. LXXV. En este caso solamente participa Francisco de Amberes, y no Juan de Borgoña, lo que refuerza la teoría de tratarse de una obra de mazonería y adaptación del antiguo retablo mayor a otros de menores dimensiones ubicados en diferentes capillas de la catedral. El trabajo de Francisco de Amberes en estos tres conjuntos fue tasado en 20.812 maravedís, mientras que para el retablo de la capilla mozárabe recibió 5.000 maravedís y Juan de Borgoña en tareas de pintura 14.996 maravedís. Debe tenerse en cuenta que el retablo original contratado en 1387 por Esteve Rovira medía 4 metros de alto y 13 de ancho, sin contar las tablas superiores y el guardapolvo.

Finalmente, en la capilla del Sepulcro se hallan dos pinturas de los apóstoles Simeón y Juan, similares a un san Judas Tadeo, actualmente en el Vassar College Art Gallery- the Frances Lehman Loeb Art Center (Poughkeepsie, Nueva York), que conservan una mazonería parecida a la confeccionada en el retablo de san Eugenio (concretamente la tabla del Bautismo que conserva casi íntegra la mazonería). Además en la capilla mozárabe se conservan dos pequeñas tablas de santa Magdalena y san Lorenzo²³ que si nos atenemos al requerimiento de Esteve Rovira en 1388 podrían disponerse en las puntas, o tablas cimera. Aunque en estos casos nos movemos en el campo de las hipótesis por las coincidencias de datos vale la pena referirlas y tenerlas presentes en futuras investigaciones que puedan clarificar las tablas que originariamente formaron parte del retablo mayor de la catedral de Toledo.

Todas las tablas referidas y conservadas en la catedral de Toledo presentan hoy en día unos repintes que dificultan e impiden la observación de la primitiva pintura, pero que delatan unas más que otras su tradición italianizante de finales del siglo XIV. La iconografía general de las piezas conservadas en la capilla de san Eugenio se refiere a escenas relativas a la infancia y a la pasión de Cristo: la adoración de los magos, la huida a Egipto, la circuncisión, Jesús entre los doctores, Bautismo de Cristo y en la predela la oración en el huerto, el prendimiento, la negación de san Pedro, Cristo ante Pilatos y el camino del calvario (en la capilla de san Eugenio). En la capilla del Bautismo, y de un tamaño y calidad pictórica sensiblemente menor se representa la curación del ciego, san Pedro andando sobre las aguas, la expulsión de los mercaderes del templo y la transfiguración. Estas diferencias hacen más difícil que inicialmente estas tablas formen parte del primitivo retablo, por lo que no se contemplarán dentro de la hipótesis de reconstrucción, aunque su iconografía con hechos de la vida pública de Cristo permiten su inclusión en el primitivo retablo mayor.

Atendiendo a la estructura expuesta en el documento de requerimiento de Esteve Rovira, y al hecho de que la mazonería ya debía de estar confeccionada, es posible vincular y establecer una propuesta de reconstrucción con las tablas conservadas en el templo catedralicio de un retablo de estructura apaisada de 2 registros de 8 calles más la central, y santos en la parte superior. Igualmente teniendo presente las piezas existentes en la capilla de san Eugenio, la hipótesis de trabajo sería considerar que el primer registro se podría iniciar con la Anunciación y Nacimiento (estas piezas no se han conservado), seguidas por las pinturas

23. Nada se sabe del destino de las tablas que formaron parte del primitivo retablo mayor al ser trasladadas a la capilla mozárabe, puesto que el 8 de junio de 1620 la capilla se incendió, y en 1791 se eliminaron los altares y retablos antiguos y se dispuso un nuevo altar de mármol contratado al marmolista Juan Manzano (Arellano García, Mario, *Op. cit.*, 1980, pp. 17, 33-34, 39-41). Pero el hecho de que se encuentren en esta capilla estas dos tablas sueltas procedentes de la biblioteca del cabildo, o trasladadas originariamente de la capilla mozárabe debido a la reforma del siglo XVIII (véase p. 45), resulta al menos una hipótesis válida de trabajo (sobre estas tablas véase, pp. 63-66, 73).

de la Adoración de los Magos, la huida a Egipto, en la calle central la Crucifixión, seguidas por la Circuncisión, Jesús entre los doctores, el Bautismo, y quizás, por ejemplo, las bodas de Canaán (no conservada). En el segundo registro, o inferior, desde la izquierda: la oración en el huerto, el Prendimiento, el Lavatorio, Camino al Calvario, en la calle central la escultura de la Virgen con el Niño (que el canónigo de la catedral de Toledo González Ruiz identifica con la actual imagen escultórica de la Virgen del retablo mayor²⁴), y la negación de san Pedro. Pudiendo considerar como hipótesis la representación de Pentecostés, Ascensión y bajada al Limbo, como últimas escenas no conservadas, y similares a las existentes en el retablo de la Virgen de Sancho de Rojas (Museo del Prado).

Uno de los problemas para tal disposición se debe a las diferentes dimensiones de todas tablas, cortadas con motivo de su nuevo destino en la capilla de san Eugenio el interior del templo, pero si se relacionan con la tabla del Bautismo de Cristo (1,38x 0.74 m) que parece mantener prácticamente las dimensiones originales se comprenderá el recorte de todas las tablas, la reducción considerable de las escenas y la fragmentación incluso de las figuras que han limitado al máximo cada una de las composiciones.

Verdaderamente se trata de un programa iconográfico especial al primar escenas como la negación de san Pedro o la Transfiguración por la Última Cena, por ejemplo. Pero en respuesta es interesante llamar la atención a la advocación de los altares y capillas de la catedral, y al elevado número de ellos dedicados a escenas de la vida de Cristo como la Natividad, la Santa Aparición, la santa Pasión, la santa Resurrección, la santa Ascensión y el santo Sepulcro. Y, por otra parte, la predilección por las escenas vinculadas a san Pedro dentro de la narración de la Pasión de Cristo se puede deber a la devoción del obispo Pedro Tenorio por el primer Papa de la Cristiandad, y de nombre homónimo, que igualmente se atestigua por las pinturas de la capilla de san Blas, cuyo segundo registro se dedica a la vida de san Pedro y san Pablo, y el frente de su sepulcro está ornamentado con las cabezas de los apóstoles, iniciándose concretamente con las de san Pedro y san Pablo.

El mejor paralelo del retablo mayor de la catedral de Toledo es el conjunto de la vida de Cristo, encargado por el obispo Sancho de Rojas, actualmente conservado en el Museo del Prado y procedente del monasterio de san Benito el Real, que originalmente pudo tener una disposición muy similar a la contratada por Esteve Rovira para el retablo mayor de la catedral de Toledo, basada en dos registros con 4 calles laterales por cada lado, más la central. Se trata de un políptico fragmentado que no conserva su disposición original, pero que podría tener una narración en zig-zag partiendo del lateral izquierdo con las escenas del Nacimiento y la Adoración de los Magos, y a los que se podría añadir la huida a Egipto

24. González Ruiz, Ramón, «La devoción mariana», González Ruiz, Ramón, *Op. cit.*, 2010, p. 579. Sobre la escultura: Pérez Grande, Margarita, «Anónimo. Virgen con el Niño, <del Retablo>», *Ysabel, la reina católica (Una mirada desde la catedral primada)*, Toledo, 2005, pp.

y Jesús entre los doctores (o la circuncisión) que actualmente no se conservan, le seguiría el registro inferior izquierdo con las escenas conservadas de la Presentación en el templo, los Improperios, la Flagelación y Cristo con la cruz auestas, la calle central arriba con la Crucifixión, en el registro superior derecho, la Piedad y el Entierro de Cristo, y se podría añadir la Resurrección y en Encuentro con las Marías (no conservadas), mientras que en la parte inferior en el centro la imagen de la Virgen con el Niño, santos, ángeles y donante, seguida por la Ascensión, Pentecostés, la Misa de san Gregorio y la Bajada al Limbo²⁵. El otro paralelo es posible establecerlo con el llamado Maestro de Horcajo (o de Cuenca), autor del retablo de Horcajo de Santiago, hoy en día ubicado en la capilla del seminario conciliar de san Julián de Cuenca. Es un políptico de al menos 7 calles de único registro, más imágenes de profetas en las tablas cimera, cuyas piezas conservadas proporcionan una estructura que se inicia con la Anunciación, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes, la central de la escultura de la Virgen con el Niño, el camino a Egipto, Jesús entre los Doctores, y la pieza que falta podría ser la Circuncisión o el Bautismo (dependiendo del tema iría antes o después de Jesús entre los doctores). Lo coronarían las representaciones de los profetas Daniel, Isaías, Oseas, Abacuc, Zacarías y Jeremías y la crucifixión en la parte central (no conservada).

Volviendo a las tablas conservadas en Toledo, mayor problema presenta la ubicación de las tres tablas de los apóstoles san Juan, san Simón y san Judas Tadeo (aproximadamente 1,92 –con mazonería– o 1,65x 0,74 cm), por su temática y posible disposición dentro del conjunto del altar mayor. La representación de estos apóstoles alude a la existencia de todo un apostolado. El gran tamaño de estas piezas impide vincularlas a la zona de la predela, o incluso como puertas del retablo mayor, y quizás no formen parte del retablo mayor, aunque pudieran proceder de algún otro espacio del altar mayor, o de la cripta. Los restos de la mazonería original son similares a los conservados en las piezas conservadas del retablo mayor, pero la disposición de todas estas piezas en un único conjunto no parece verosímil. Ciertamente el estilo de los apóstoles Juan, Simón y Tadeo, parece diferir de las otras escenas, pero tanto los repintes sufridos en el siglo XVI como la mutación que han sufrido las escenas impide ser más precisos. Se sabe que en el siglo XVI se sacaban en determinadas fiestas, como Navidad, san Esteban, Anunciación, Ascensión, san Juan de Letrán, Pentecostés, Trinidad, Corpus Christi, san Juan Bautista, san Pedro Pedro y Pablo, y otras muchas, unas esculturas de plata de los apóstoles al altar mayor en el siglo XVI, que quizás tuvieron como

25. Esta propuesta de reconstrucción está avalada por su mazonería y las medidas de las piezas conservadas, con unas dimensiones ligeramente mayores el registro inferior, al que correspondería la Presentación en el templo y la Bajada al Limbo que hoy en día aparecen en el registro superior.

precedentes estas tablas más grandes a lo largo del siglo XV, y que con la reforma del altar mayor se sustituyeron por estas figuras de carácter móvil²⁶.

Los problemas de atribución

La atribución de dichas piezas es bastante problemática, principalmente por la transformación de las tablas en un nuevo retablo de dimensiones más reducidas, y los repintes que presentan la mayor parte de las composiciones. Algunas pinturas han sido atribuidas, retomando la tesis de Vasari a Antonio Veneziano, especialmente las de los apóstoles Simón, Juan y Tadeo. Más recientemente, a la presencia documentada de Starnina en Toledo algunas de las tablas del retablo de san Eugenio, concretamente las tablas del Prendimiento, Negación de san Pedro, Cristo entre los doctores y algunos detalles repintados. Y finalmente el resto de pinturas del retablo de san Eugenio a otro maestro principal que se relaciona con Rodríguez de Toledo, autor de las pinturas de la capilla de san Blas y del retablo de Sancho de Rojas (Museo del Prado)²⁷. Actualmente, y pesar de que la hipótesis de considerar a Starnina como el iniciador de la escuela de pintura de Toledo es la que ha gozado de mayor predicamento, las posturas relativas a Starnina son más difusas, puesto que las publicaciones monográficas del florentino no contemplan dentro de su producción estas tablas toledanas, como sucede en el último, y más exhaustivo, estudio de la figura de Starnina realizado por Alberto Lenza²⁸. Es por ello que atendiendo al contrato de 1387, y que se reclama en 1388,

-
26. ACT, Arcayos, sig. 42-29, fol. 39r. No hemos encontrado ninguna otra alusión a la representación de los apóstoles en la capilla mayor que nos pudiera orientar sobre su posible uso, o incluso, existencia dentro del espacio litúrgico.
27. La pintura del trecento en Toledo fue abordada por Piquero López, M^a Angeles, *Op. cit.*, 1984, 2 vols (sobre las citadas piezas: vol. I, pp. 229-310); Piquero López, M^a Ángeles, *Op. cit.*, 1992, pp. 11-13. Más recientemente: Piquero López, M^a Angeles, «Gherardo Jacopo Starnina. Retablo de san Eugenio», *Ysabel, la reina católica (Una mirada desde la catedral Primada)*, Toledo, 2005, pp. 447- 448. Otra vía de investigación sobre los citados apóstoles: Bologna, Ferdinando, «Un altro pannelo del retablo del Salvatore a Toledo: Antonio Veneziano o Gerardo Starnina?», *Prospettiva*, n^o 2 (julio), 1975, pp. 43-52, que aluden por una parte a la diversa factura de las tablas de los apóstoles, y a la posible presencia de Antonio Veneziano en España, que fue apoyada por: Boskovits, Miklos, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Edam, Firenze, 1975, pp. 69-73, 152-157, y al año siguiente por: Sricchia Santoro, Fiorella, «Sul soggiorno spagnolo di Gerardo Starnina e sull'identità del Maestro del Bambino Vispo», *Prospettiva*, n^o 6, 1976, pp. 11-29.
28. Lenza, Alberto, *Gherardo Starnina e il gotico internazionale tra la Spagna e Firenze*, Università degli Studi di Siena, Scuola di Dottorato in Logos e Rappresentazione, Tesis doctoral inédita. Resulta además bastante difícil aceptar que el autor del retablo de los Siete Sacramentos (Museo de Bellas Artes, Valencia), y representativo de la actividad de Starnina en Valencia fuera el autor de las piezas del retablo de san Eugenio, incluso es posible comparar las escenas del Bautismo en ambos retablos y comprobar el diferente estilo y personalidad artística de sus autores. El mejor estudio sobre el retablo de fray Bonifacio Ferrer: Strehlke, Carl B., «Gherardo Starnina. Retablo de Bonifacio Ferrer», *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2002, pp. 22-33.

Lo más lógico sería relacionar las pinturas conservadas a Esteve Rovira, de Chipre, quien percibió cierta cantidad por las pinturas, y dotó a su obrador de dos oficiales que perfectamente podrían participar en esta gran empresa. Sin embargo no se conserva nada de la actividad pictórica de Esteve Rovira que permitiera atribuirle estas piezas con mayor fiabilidad. Sin duda, el maestro debió de haberse formado dentro de la corriente italianizante, y atendiendo a su procedencia, Chipre, es bastante probable que hubiera sido en la misma Italia donde podría haber entrado en contacto con la pintura florentina, coincidiendo con el estilo de las piezas toledanas²⁹. En 1395 se confeccionan unas cortinas encargadas a Starnina, y en 1418 se abona al platero Alonso García de Valladolid una cantidad «por la imagen de santa María del altar mayor», que debe referirse a su trabajo por chapar en plata las vestiduras de esta imagen que se considera del siglo XIII. Este último dato podría aludir a la terminación del retablo mayor en estas fechas, y por tanto a un considerable retraso, que podrían denotar la finalización del retablo por un discípulo de Esteve Rovira, o un pintor de su círculo, entre los que se podría aventurar al maestro Rodríguez de Toledo, respondiendo así a las concomitancias entre las tablas del retablo de san Eugenio, el conjunto de Sancho de Rojas, fechado entre 1415-1416³⁰, y las pinturas murales de la capilla de san Blas, que llevaban su firma.

Pero entre la documentación de archivo de principios del siglo XV aparecen otros pintores como Alfonso González (1395), Juan García (1403), Juan Alfonso (1418, 1424) y Pedro García (1424), además Esteve Rovira tuvo como ayudantes a Alfonso de Córdoba y Arnau de Camprodón, y Starnina a los artistas Nicolao d'Antonio y Simone di Francesco. No sabemos nada de la personalidad estilística de estos pintores (a excepción de Starnina), ni el grado de actividad que pudieron desarrollar en Toledo, pero todos ellos deberían tenerse en cuenta para estudiar en profundidad la pintura toledana de estos años. A pesar de la notable falta de documentación, las obras de arte conservadas denotan la presencia de más de un artista, lo que debería hacer replantear el estudio de la pintura internacional en Toledo a partir de la existencia de un gran taller con varios maestros activos durante el primer tercio del siglo XV.

La importancia del encargo en 1387 del retablo mayor de la catedral Primada fue la de marcar el origen y trayectoria de la escuela de pintura de ascendencia italiana en la ciudad

29. Además de ser la corriente estilística imperante, y atendiendo a la categoría de maestro de Esteve Rovira en esas fechas, su formación debió de hacerse dentro del estilo italogótico. Igualmente debe tenerse muy en cuenta que es en casa del mercader florentino Joan Esteve donde se lee el requerimiento solicitado por el obispo Pedro Tenorio, y es el mismo mercader el que se ofrece a hacerle llegar este documento.

30. En esa primera década del siglo XV también se debieron confeccionar las pinturas murales de la capilla de san Blas, cuya construcción se finaliza en 1399. Esta cronología además rechaza la participación de Starnina tanto en la capilla como en el retablo que regresa a Florencia entre 1401-1402.

de Toledo, que tuvo su continuidad en la figura de Rodríguez, de Toledo³¹, y los nombres de laboratorio del Maestro de Horcajo (o de Cuenca)³², y el Maestro de la Piedad³³.

Conclusiones

La nueva decoración del altar mayor tenía su paralelo en el coro dispuesto inmediatamente después del crucero, y ocupando los dos tramos siguientes de la nave central. Parece que las obras del nuevo coro se habían iniciado hacia 1370 y entre los varios autores de los relieves, el principal y de mayor calidad, se considera a un maestro de ascendencia italiana, conectado con las obras de Andrea Pisano³⁴. La combinación de estas dos áreas vinculadas

31. Polo Benito, José, *Las pinturas murales de la capilla de san Blas de la Catedral Primada de Toledo*, Toledo, 1925. José Polo Benito en su discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes aludía a la inscripción que identificó como «... Rodríguez, de Toledo, pintor, lo pinto», interpretando la palabra anterior a Rodríguez como Joan o Maestro. En 1930 Chandler R. Post le parecía más correcto leer «maestro» (Post, Chandler R., *A History of the Spanish Painting. The italo-gothic and international styles*, vol. III, Cambridge, (reprinted, Nueva York, 1970), 1930, p. 226). En el repertorio de datos de archivo de la catedral de Toledo, Pérez Sedano localizaba a un miniaturista llamado Juan Rodríguez, lo que ha hecho que se identificase con el autor de la inscripción. Pero primero habría que matizar que el miniaturista está fechado en 1459 (Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.*, 1914, p. 13-14), y que las pinturas se consideran posteriores a la terminación de la capilla (según la documentación en 1399-1400), lo que todavía podría alargarse un poco más. Por otra parte, uno es miniaturista, y el otro pintor está especializado en pintura sobre tabla y muro. Con la obra que nos resta no es posible establecer una línea tan directa entre dos artistas de posible mismo nombre pero cronología y especialidad diversa. Hoy en día dicha inscripción ha desaparecido, por lo que sería adecuado denominar a este pintor Rodríguez, sin aludir a ningún nombre que bien podría desvirtuar las posteriores investigaciones. A favor de la posible identificación de este maestro Rodríguez con Juan Rodríguez hay que decir que se documenta en Valencia un pintor llamado Juan Rodríguez el 22 de mayo de 1423, cobrando 21 libras y 15 sueldos por unas obras realizadas en la sala Dorada de la Casa de la Ciudad (Tolosa, Lluïsa; Company, Ximo; Aliaga, Joan, *Op. cit.*, 2011, pp. 650-651, 665).

Sobre la relación de las pinturas de la capilla de san Blas y el retablo Sancho de Rojas: Piquero López, M^a Ángeles, «Relación del Retablo del Arzobispo don Sancho de Rojas con la capilla de san Blas de la catedral de Toledo y sus influencias italianas», *España, entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, tomo I, pp. 441-448. El último estudio sobre el retablo de Sancho de Rojas, con bibliografía actualizada: Herráez Ortega, M^a Victoria, «Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas», *Goya. Revista de Arte*, 334, 2011, pp. 5-19.

32. Angulo, Diego, «Nuevas pinturas trecentistas toledanas», *Archivo Español de Arte*, 1942, pp. 316-319; Piquero López, M^a Ángeles, «Retablo de Horcajo de Santiago», *Cuenca*, n^o 21-22, 1983, pp. 7-42; Ibáñez Martínez, Pedro Miguel, «Anónimo. Maestro de Horcajo y taller de Rodríguez de Toledo. Cuatro tablas de un retablo procedente de Horcajo de Santiago (Cuenca)», *Arte en el Tiempo. Obra restaurada del patrimonio diocesano conquense*, Cuenca, 2004, pp. 76-81.

33. Luna, Juan J., «Maestro de Horcajo. La Natividad, y Cristo atado a la columna y Piedad», *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939*, Madrid, 1989, pp. 30-32; Sureda, Joan, «Maestro de la Pietà», *Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao*, Padova-Roma, 1991, pp. 21- 23, 56.

34. Pérez Higuera, M^a Teresa, *Escultura gótica toledana: la catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1976, pp. 549 y ss. Más recientemente ha abordado el tema de la cerca exterior, con bibliografía actualizada: Franco Mata, Ángela, «El coro de la catedral de Toledo», *Abrente*, 42-43, 2010-2011, pp. 113-165. Agradezco enormemente a la siempre atenta doctora M^a Jesús Gómez Bárcenas darme a conocer este artículo.

con el arte italiano proporcionaba un espacio singular al cabildo catedralicio que celebraba sus ceremonias y a la vez desde el coro podía observar con atención la ornamentación que se exponía en el altar mayor, que ahora sí respondía a la imagen que debía proporcionar la catedral Primada de España. La preferencia de maestros italianos por parte del arzobispo Tenorio se vincula tanto con su formación académica como, y sobre todo, por la admiración que procesaba a uno de sus predecesores, el cardenal Gil de Albornoz, un prelado que había reforzado el poder y la presencia de los obispos en la catedral a través del mecenazgo artístico³⁵.

Tras poco más de cien años de existencia en el altar mayor, el retablo auspiciado en el obispado de Pedro Tenorio fue sustituido por uno nuevo que respondería a la ambición y exigencias del cabildo; suponía la eliminación la capilla real de Sancho IV y la ampliación del espacio litúrgico. Y tras esta victoria no es de extrañar que en 1520 en presencia de Carlos V y ante la solicitud de su capilla real de celebrar misa en el altar mayor en memoria de sus antepasados, el cabildo rechazase tal posibilidad³⁶, negando así las prerrogativas que la monarquía hispánica había gozado durante más de trescientos años en la Catedral Primada de España.

35. Rebollo, Carmen, «El patronazgo de los prelados castellanos. La influencia italiana en la pintura cortesana en torno a 1400», *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 127-141, especialmente pp. 134-141.

36. ACT, Arcayos, sig. 42-29, fol. 163v-164. «...y acabada la Procesión, el Arzobispo se subió al choro del Altar mayor, y con él las Dignidades, y se vistió de Pontifical, y vestido, vino el emperador, y se puso donde estaban sus cortinas en lo alto, y los cantores, y Capilla Real del Emperador querían officiar la Misa en el choro, y el Arzobispo, y Cabildo no lo consintió, y se fueron al Choro a officiar, y allí los cantores de la Iglesia, el oficio de la Misa, y los Cantores del Emperador los Kyries, y los de la Iglesia la Gloria, Alleluya, y Prosa, y los del Emperador el Tracto, Credo, y Agnus, y no más. En el Altar mayor se hicieron ceremonias al Emperador: el Diacono, luego que acabó el Evangelio fue al Emperador, y se le llevó abierto y le besó, aunque su capellán mayor quisiera llevarsele, pero no se lo consintieron, más de quanto le hizo cierta salva, y después que hubo el Prelado incensado el Sacramento, y Altar, el Diácono fue a incensar al Emperador, y después a dar la Paz».



Fig. 1. Visión actual del altar mayor tras la unificación de la capilla de la Santa Cruz y del Salvador a finales del siglo XV. Ambas capillas estaban separadas por un muro que discurría entre el pilar del Alfaquí y el del Pastor, y que albergaría en la capilla del Salvador el retablo mayor de la catedral y la parte superior las pinturas de la Pasión de Starnina

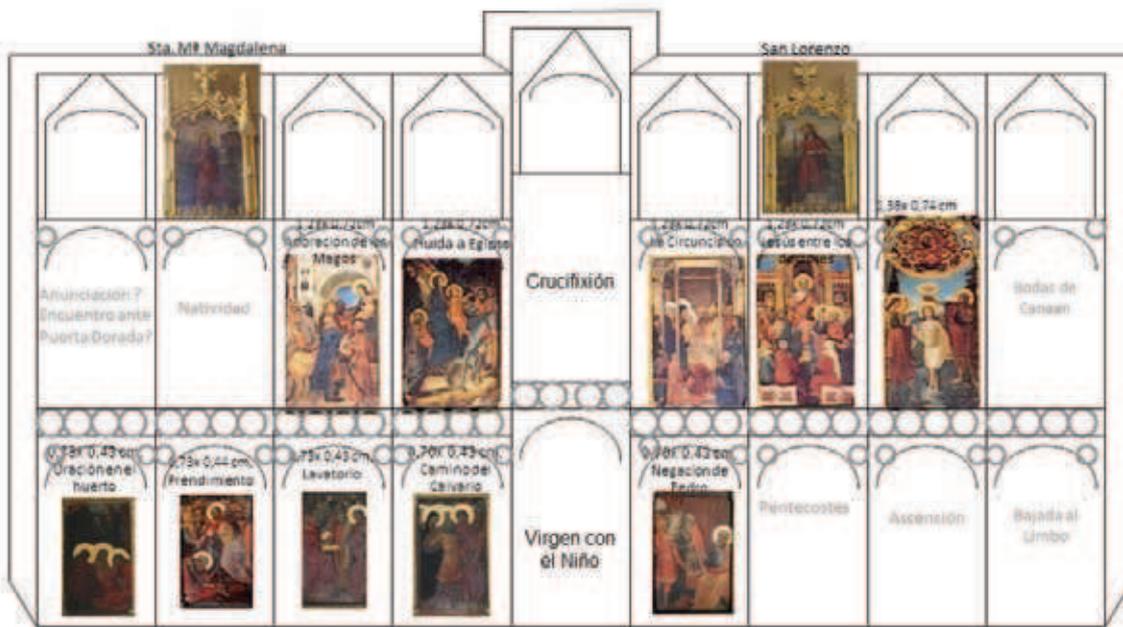


Fig. 2. Esteve Rovira y taller (atribuido), Reconstrucción hipotética del retablo mayor de la catedral de Toledo, ca. 1387- 1418, temple y oro sobre tabla, Catedral Primada de Toledo



Fig. 3. Rodríguez de Toledo (atribuido), Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, *ca.* 1415- 1416, temple y oro sobre tabla, 532x127cm, procedía del convento de san Benito el Real de Valladolid, actualmente en el Museo Nacional del Prado



Fig. 4. Anónimo, Apóstol san Judas Tadeo, *ca.* 1387-1418, temple y oro sobre tabla, 170,2x 87,3 cm, Vassar College Art Gallery- the Frances Lehman Loeb Art Center (Poughkeepsie, Nueva York)