



LA CAPILLA DE SAN BLAS
DE LA CATEDRAL DE TOLEDO



LA CAPILLA DE SAN BLAS DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN

DE IBERDROLA

XI



La capilla de San Blas es una joya única en España por su factura dentro de los cánones del Gótico florentino, una extensión en España de la mirada del maestro Giotto, y porque nos manifiesta la fuerza de las convicciones religiosas de una época y el rango, la ordenación precisa, que éstas tenían en el imaginario de las gentes. Los maestros que nos donaron su mejor oficio, entre ellos Juan Rodríguez de Toledo y Gerardo Starnina, pusieron en su trabajo no sólo las técnicas, entonces muy novedosas, implantadas por Giotto, sino también las convicciones de su época.

Quiero destacar el gran trabajo que ha realizado todo el equipo técnico, y resulta curioso que haya estado compuesto por italianos y españoles, en una especie de rehabilitación del grupo de artistas original y como símbolo de que el arte y la cultura es un patrimonio universal. Quisiera mencionar a Jaime Castañón, arquitecto director del proyecto, Sabino Giovannoni, director de restauración del equipo italiano, y Antonio Sánchez-Barriga, director de restauración del equipo español.

Del mismo modo, la posibilidad material de llevar a cabo este trabajo vino impulsada desde diferentes instituciones a las que justo es agradecer su esfuerzo. La Junta de Castilla-La Mancha, el Arzobispado de Toledo, Iberdrola y la World Monuments Fund (con fondos provenientes de la Fundación Robert W. Wilson Challenge) han colaborado estrechamente en hacer posible que los frescos de la capilla de San Blas puedan ser admirados por las futuras generaciones y que la catedral de Toledo, que guarda numerosos tesoros de distintas manifestaciones del arte y de la fe, pueda desde ahora mostrar uno que veía amenazada su permanencia.

World Monuments Fund España celebra con orgullo el haber alcanzado el objetivo propuesto y tiene la ilusión puesta en futuros proyectos para seguir contribuyendo a conservar nuestro legado artístico y cultural.

S.A.R. la Infanta doña Pilar de Borbón

Con la restauración de la capilla de San Blas de nuestra catedral primada se hacen realidad los deseos de muchos de mis queridos predecesores y del Cabildo primado.

Durante largo tiempo veníamos lamentando con dolor el deterioro progresivo de las pinturas de esta capilla de características desconocidas fuera de Italia.

Gracias a Dios y a la ayuda de técnicos expertos y de generosos mecenas, como son la World Monuments Fund, la Fundación Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha e Iberdrola, no sólo se ha detenido el deterioro, sino que se ha recuperado el esplendor de lo que el paso del tiempo ha respetado.

Los especialistas en arte, los mejores conocedores de la existencia e importancia de esta obra excepcional, construida y decorada a finales del siglo XIV, venían solicitando que se realizara la restauración oportuna. Para la mayoría del pueblo ésta era una pieza desconocida.

Hemos conseguido salvar lo que nos quedaba y lo dejamos expuesto a la contemplación de todos los que quieran acercarse a admirarlo y disfrutar de una obra única, de importancia extraordinaria. Las pinturas representan el arte de una época de historia difícil para la Iglesia. Estamos hablando del Toledo del cardenal don Pedro Tenorio, que vivió el tiempo en que los papas estuvieron fuera de Roma, en Aviñón. Su gobierno en Toledo es contemporáneo al Cisma de Occidente.

Con la apertura de esta capilla se inauguran también otras dos realizaciones: la restauración de las bóvedas de la catedral y el comienzo de la exposición que conmemora el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica. En su reinado se cerraron las últimas bóvedas de la catedral y en tiempo de sus antecesores, los Trastámara, enterrados en la capilla de Reyes Nuevos de nuestro templo primado, se construyó y se decoró la capilla de San Blas.

Deseamos, como dijo el Concilio Vaticano II en su mensaje final dirigido a los artistas, que estas tres obras «ayuden a traducir el mensaje divino en la lengua de las formas, convirtiendo en visible el mundo invisible».

Doy las gracias más sinceras a cuantos han hecho posible las restauraciones y la exposición que inauguramos.

Antonio Cañizares Llovera
Arzobispo de Toledo, Primado de España

El acervo popular sentencia que la ciudad de Toledo debe buena parte de su grandeza histórica y riqueza patrimonial a sus arzobispos. Sin duda, el arzobispado de Pedro Tenorio corrobora este principio.

Pedro Tenorio, designado en 1377 por el papa Gregorio XI para regir la Sede Primada toledana, acometió la construcción de obras civiles de capital importancia urbanística para el Toledo del siglo XIV. Los puentes del Arzobispo y de San Martín son sólo un ejemplo.

Su contribución a engrandecer el patrimonio artístico de Toledo también merece no ser pasada por alto; el máximo exponente lo constituye la capilla de San Blas que, insertada en el claustro bajo de la Catedral de Toledo, el propio arzobispo encargó construir para albergar su sepulcro.

Por desgracia, esta joya que aún armónicamente las estilizadas formas del gótico arquitectónico español con la belleza hierática del gótico pictórico florentino, se encontraba hace dos años en un lamentable estado de conservación que parecía abocarla a la desaparición.

Sólo ahora, cuando ha culminado con un rotundo éxito el proyecto de su rehabilitación, se puede afirmar con plenas garantías que la capilla de San Blas permanecerá como un valioso legado artístico para las generaciones venideras. Esta es sólo una muestra más de lo que se puede conseguir cuando un proyecto se cimienta en la suma de esfuerzos interinstitucionales que, materializados en un riguroso trabajo científico, han fructificado en devolver todo su esplendor a la capilla de San Blas.

Esta restauración, financiada conjuntamente por la World Monuments Fund España, Iberdrola y la Fundación Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, evidencia que no hay reto inalcanzable ni empresa inasequible cuando se tiene como aliada la sinergia que nace de la colaboración de las instituciones públicas y privadas.

La riqueza del patrimonio de Toledo es de tal magnitud que parecía impensable que esta ciudad pudiera ofrecer un nuevo aliciente para ser visitada. No obstante, estoy convencido de que la labor efectuada por Jaime Castañón, arquitecto director del proyecto de rehabilitación, y por Sabino Giovanonni y Antonio Sánchez-Barriga al frente de los equipos de restauración italiano y español, respectivamente, ha contribuido a que Toledo recupere uno de sus tesoros artísticos.

Además, esta restauración parece estar rubricada por un acto de justicia poética. Siete siglos después, el trabajo conjunto de restauradores italianos y españoles ha devuelto a su estado originario a un conjunto artístico que salió de la paleta de un pintor italiano, Gerardo Starnina, y de los planos de un maestro arquitecto español, Rodrigo Alfonso.

José María Barreda Fontes
Presidente de Castilla-La Mancha

Trabajar y ver trabajar a gusto produce agrado; trabajar y ver que otros trabajan con ilusión produce entusiasmo contagioso. Si ese trabajo, además, está dirigido por personas inteligentes y expertas, hace sentir alegre seguridad. Esto es lo que ha ocurrido en la capilla de San Blas con la restauración y rehabilitación que se ha llevado a cabo durante el año 2004.

Desde hacía tiempo se venían meditando planes y proyectos; se habían realizado estudios, prospecciones dentro y fuera de la capilla, análisis de las pinturas y del estado en que se encontraba la piedra; se estaban buscando los ejecutores materiales que contasen con todas las garantías técnicas y con una experiencia probada y ya demostrada en obras anteriores.

Los técnicos responsables de la conservación y restauración de la catedral primada, Jaime Castañón y Antonio Sánchez-Barriga, se encargaron de buscar y de presentar al Cabildo primado a la empresa Geocisa, capaz de hacer lo que el Cabildo venía deseando desde hacía muchos años y lo que ellos venían proyectando.

Estos dos técnicos junto con Geocisa se pusieron en contacto con restauradores españoles de reconocida competencia y con el restaurador italiano Sabino Giovannoni, que había realizado grandes obras de restauración en Italia, sobre todo en la Toscana, y que es un gran conocedor y experimentado trabajador sobre monumentos de la época y el estilo de la capilla de San Blas. Profesionales españoles e italianos han formado un equipo muy compenetrado entre sí y con los maestros que les han dirigido y controlado.

Durante los meses en que han trabajado daba gusto visitarlos con frecuencia. Se palpaba la precisión y la delicadeza con que manejaban algodones, finos pinceles y otros instrumentos con los que iban descubriendo capas de pintura, quitaban extrañas adherencias, y, sobre todo, se veía cómo disfrutaban con lo que hacían, la ilusión con que señalaban lo que iban consiguiendo, como si se tratara de un padre o una madre que muestran a un hijo pequeño e inteligente y presumen de los progresos que va realizando en sus estudios.

Han dedicado muchas horas, con cuidado exquisito, conocedores de lo que tenían entre manos y conscientes de su responsabilidad ante la obra que se les había confiado. Cuando terminaron estaban felices y al mismo tiempo con cierto pesar, como si se separaran de un hijo que, por haber terminado sus estudios, se aleja de casa y se establece en otro lugar. Aquí eran ellos los que se iban y la obra de seis siglos, con su trabajo de un año, es la que permanece para que todos la disfrutemos. En nombre del Cabildo les doy las gracias.

Gracias también a quienes han hecho posible esta obra con su generosidad y mecenazgo: World Monuments Fund España, la Fundación Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha e Iberdrola. Sin la colaboración de estas entidades y el entusiasmo de sus directivos, esta restauración no hubiera podido llevarse a cabo. Gracias a todos y también a la Dirección General del Ministerio de Cultura que orientó a alguno de ellos para que salvara la capilla de San Blas que estaba en peligro.

Ya está casi todo hecho. Sólo nos queda rematar el trabajo defendiendo la capilla de las humedades exteriores, con el deseo de que la obra realizada se consolide y pueda durar siglos para provecho y disfrute de todos.

Santiago Calvo Valencia

Deán de la Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo

Es un motivo de satisfacción presentar un nuevo número de los Cuadernos de Restauración dedicado, en esta ocasión, a la capilla de San Blas, en cuya restauración ha tenido ocasión de colaborar Iberdrola con el gobierno de Castilla-La Mancha, a través de la Fundación Cultura y Deporte de esa Comunidad, y con la World Monuments Fund España.

La capilla de San Blas se encuentra en el claustro bajo de la catedral primada de Toledo, ese monumento de la humanidad que es obra de siglos y expresión genuina de la memoria, del arte, de la historia y, especialmente, de la espiritualidad y tradición religiosa de España. Dentro de ese «centro creador en constante transformación», custodiado durante siglos por los ciudadanos de Toledo, la capilla de San Blas, ahora magníficamente restaurada, es un ejemplo paradigmático de lo que significa el esfuerzo ingenioso de muchos hombres a lo largo de mucho tiempo; un ejemplo que nos muestra la naturaleza humana y espiritual de la que está hecha esta magna obra. Fue construida a finales del siglo XIV por encargo del arzobispo don Pedro Tenorio, bajo la advocación de San Blas y como lugar para su enterramiento, y fue el mismo don Pedro quien la dotó económicamente y constituyó una fundación piadosa de varios capellanes para el desarrollo de obras de interés religioso, público y social, todo ello en una época azarosa y difícil.

Las obras de restauración de esta capilla han sido llevadas a cabo, con paciencia y rigor, por Jaime Castañón, arquitecto director del proyecto, y Sabino Giovannoni y Antonio Sánchez-Barriga, directores de los equipos italiano y español de restauración. A ellos quiero expresarles, en nombre de Iberdrola y de todas las personas que podrán disfrutar de la riqueza artística y cultural de esta capilla, nuestro reconocimiento por el extraordinario trabajo realizado. Porque como se dice en estas páginas, la restauración de la capilla de San Blas nos va a permitir, a partir de ahora, la evocación de «un espacio de arquitectura real de lo que fue la fábrica medieval»; nos va a permitir ver y mostrar lo que antes permanecía oculto para la mayoría.

Ha sido un honor para Iberdrola haber podido contribuir a la conservación y mejora de esta importante obra toledana, a través de una rehabilitación que da fe de nuestro compromiso con el Patrimonio Histórico y Artístico español y que aporta, además, un nuevo ejemplo de eficaz colaboración entre instituciones públicas y privadas en beneficio del interés general. La publicación de este Cuaderno de Restauración, que hace ya el número XI de los editados por nuestra empresa, viene a completar la tarea realizada, al difundir entre los estudiosos y el público en general, los valores y la historia de la capilla de San Blas.

Iñigo de Oriol Ybarra

Presidente de Iberdrola







El arzobispo don Pedro Tenorio y su contexto eclesial y político

Ángel Fernández Collado

Canónigo archivero

Ha habido arzobispos cuyas actuaciones han influido decisivamente en la vida de la catedral de Toledo. Uno de ellos fue, sin duda, don Pedro Tenorio. Su decisión de construir el claustro bajo de la catedral y de ubicar en uno de sus ángulos la capilla de San Blas como lugar para su enterramiento ha configurado un espacio arquitectónico, litúrgico y artístico que ha sido, y es, objeto de admiración y belleza en la catedral toledana.

Nacimiento y estudios

La ciudad de Toledo parece que fue el lugar de nacimiento de don Pedro Tenorio. Fueron sus padres Diego Alfonso Tenorio, alguacil mayor de Toledo, natural del reino de Galicia, posiblemente de una aldea próxima a Pontevedra, y Juana Duque de Estrada, natural de Talavera de la Reina. Hermanos suyos fueron Mendo Rodríguez y Juan Tenorio. La casa familiar estaba situada enfrente del monasterio de la Santísima Trinidad.

Por cuestiones de índole política, pues su padre formaba parte del bando de don Enrique de Trastámara, al subir don Pedro I al trono de Castilla, la familia tuvo que huir de Toledo y refugiarse en Francia.

En 1359 lo encontramos realizando estudios de derecho en Toulouse, donde consigue el título de bachiller. De allí pasó a Perugia donde, en 1368, se doctoró en Decretos. En esa universidad sería profesor y su rector. Fue alumno del insigne decretalista Baldo Degli Ubaldi. Habiendo explicado leyes en Roma, su carrera profesional culminó con el desempeño de una cátedra como doctor regente, a partir de 1364, en el Estudio Romano de Aviñón.

Con los recursos de su patrimonio y los ingresos que percibía por las clases, comenzó a formar una gran biblioteca, hasta el punto de poder afirmar él mismo, en 1383, que ningún otro profesor de su tiempo disponía de más y mejores libros que él. Al final de su vida, y estando ya en Toledo, donó todos sus códices a la catedral primada, donde hoy permanecen, y construyó una sala para alojarlos.

Carrera eclesiástica

Don Pedro Tenorio inició su carrera eclesiástica en la catedral de Toledo, donde obtuvo una canonjía en 1359. En la catedral de Zamora consiguió también una canonjía y la dignidad de arcediano de Toro. Pero apenas pudo disfrutar de las rentas de estos beneficios pues, al tener que huir de las iras de Pedro I de

Fig. 1 Vista de la bóveda y muro sur de la capilla de San Blas

Castilla, estos títulos le fueron concedidos a un hijo de Mateo Fernández, pariente de Juan Fernández de Inestrosa, canciller del sello y favorito del rey castellano. Posteriormente, por su prestigio y trabajo como profesor, los papas le recompensaron con diversos beneficios en las iglesias de Coimbra, Lisboa y Sevilla.

Los hermanos Tenorio, habiendo regresado a Castilla, después de sufrir una derrota en la batalla de Nájera, fueron apresados y ajusticiados por orden de Pedro I el Cruel, salvándose únicamente Pedro, merced a su condición de clérigo y a la valiosa intercesión del cardenal legado Guido de Bolonia. Con la muerte de sus hermanos, éste quedó como cabeza y heredero de la casa y de la fortuna familiar. Formando parte del séquito del cardenal legado, al que prestaba excelentes servicios por sus conocimientos canónicos, pasó con él a Portugal.

Una vez muerto Pedro I, en 1369, Pedro Tenorio, que ya había recibido la ordenación de presbiterio y que gozaba de una sólida posición en la curia pontificia, desempeñó para el nuevo rey de Castilla, Enrique II, el cargo de procurador en Aviñón. En recompensa obtuvo, en 1371, la dignidad de arcediano de Calatrava en la iglesia de Toledo. Pocos meses después, en ese mismo año, el Papa lo nombró obispo de Coimbra (Portugal).

Arzobispo de Toledo

Tras la muerte del arzobispo de Toledo, don Gómez Manrique, en diciembre de 1375, el Cabildo toledano se reunió para proceder a la elección de un nuevo arzobispo. Fruto de esa reunión fue la designación de dos candidatos: el deán de la catedral, don Pedro Fernández Cabeza de Vaca, que obtuvo un número importante de votos, y don Juan García Manrique, obispo de Orense y sobrino del difunto arzobispo. El resultado de la votación fue enviado a Roma en donde, como en otras ocasiones semejantes, la Santa Sede se inclinó por un tercer candidato. El papa Gregorio XI,



Fig. 2 Juan de Borgoña, supuesto retrato del arzobispo Pedro Tenorio en la *Galería de obispos* de la sala capitular de la catedral de Toledo, 1509-1510

que conocía a Pedro Tenorio por haberlo designado recientemente obispo de Coimbra, optó por su persona y, el 13 de enero de 1377, lo nombró nuevo arzobispo de Toledo.

Se da la circunstancia histórica y curiosa de que la bula de su nombramiento se expidió en el barco donde navegaba el Papa, un día antes de que la flota que le transportaba desde Aviñón a Roma enfilase la desembocadura del Tíber, rumbo a la Ciudad Eterna, poniendo con ello fin a la estancia de los papas en la ciudad francesa. Parece probable que el propio Pedro Tenorio lo acompañase en la travesía marítima, pues estaba actuando como embajador del rey de Portugal ante la sede apostólica.

Aunque fue un prelado embebido en los asuntos políticos de su época, no descuidó sin embargo sus deberes pastorales. Se rodeó de un consejo de sabios eclesiásticos, algunos de ellos obispos sufragáneos, visitó personalmente la diócesis, y celebró un sínodo diocesano en Alcalá de Henares, en 1379, promulgando

unas constituciones que habían de servir de norma para la reforma del clero.

Entre sus más insignes colaboradores, hombres capaces e inteligentes, se encontraban don Vicente Arias, primer glosador de leyes del Fuero Real de Castilla, de quien dicen las crónicas de Aragón que era «el mejor letrado del mundo»; el doctor Gonzalo González, que escribió *La Peregrina*, una concordia de las leyes del reino con el derecho común; don Juan de Illescas, que gobernó el arzobispado de Toledo durante los años que estuvo vacante, y su hermano Alonso de Illescas, obispo de Zamora y Burgos, ambos eminentes juristas.

Dos acontecimientos eclesiales de graves consecuencias, puesto que agudizaron la decadencia del Papado y de la Iglesia haciendo imperiosamente urgente la reforma integral de la Iglesia, cabeza y miembros, se desarrollaron durante la vida de don Pedro Tenorio y en los que tuvo que intervenir, primero de forma indirecta y después directamente: el destierro de los papas en Aviñón y el cisma de Occidente.

El destierro de los papas en Aviñón

Habiendo fallecido en Perugia, en 1304, el papa Benedicto XI, sucesor de Bonifacio VIII, a los pocos meses de su elección, los cardenales reunidos en cónclave y divididos en dos bandos, unos partidarios de Felipe IV de Francia y otros de la línea de Bonifacio VIII, y no siendo capaces de ponerse de acuerdo para elegir a uno de los cardenales presentes, fijaron su mirada en una persona de fuera del cónclave y eligieron como nuevo papa al arzobispo de Burdeos, Bertrand de Got, que tomó el nombre de Clemente V (1305-1314). Los cardenales, desde Perugia, le invitaron a presentarse en Roma para su coronación, pero él rechazó el ofrecimiento por las continuas revueltas de los romanos y mandó, a su vez, que los cardenales se trasladasen a Lyon donde quería ser coronado.

Clemente V vivió durante dos años sucesivamente en Burdeos, Lyon, Poitiers y Toulouse, hasta establecerse de forma definitiva en Aviñón (1309), ciudad



Fig. 3 Atribuido a Ferrant González, detalle de la escultura funeraria del arzobispo Pedro Tenorio realizada para la capilla de San Blas, ca. 1399

enclavada en el sur de Francia, en un pequeño territorio perteneciente al emperador de Alemania, que lo había dado en feudo a la familia real de Nápoles. Posteriormente, el papa Clemente VI, en 1348, compraría este condado a la reina Juana de Nápoles, pasando a formar parte de los Estados Pontificios. Con la decisión tomada por Clemente V se inició la residencia o destierro de los papas en Aviñón, alejados de Roma durante casi setenta años. Las buenas condiciones climáticas de Aviñón, ciudad bañada por el río Ródano y rodeada de verdes colinas, y las constantes presiones del rey de Francia, Felipe IV, que quería abolir los decretos de Bonifacio VIII contra su persona y la corona francesa, tener bajo su influencia al Papa, a la vez que abolir la orden del Temple, motivaron la equivocada decisión de Clemente V, dominado por el rey francés. En enero de 1377, pasado más de medio siglo de residencia de los papas Juan XXII, Benedicto XII, Clemente VI, Inocencio VI, Urbano V y Gregorio XI en suelo francés, este último dio un paso definitivo y regresó de nuevo a Roma, terminando con la estancia de los papas en Aviñón. Al llegar a la Ciudad Eterna fijó desde entonces la residencia papal en el Vaticano, y abandonó la habitual en el palacio del Laterano.

Dos hechos eclesiales marcaron también este período, de los cuales Pedro Tenorio conocería sus repercusiones: la celebración del concilio de Vienne y la supresión de la orden de los templarios.

El concilio de Vienne (1311-1312), convocado y presidido por Clemente V, contó con la presencia de ciento catorce obispos y se celebró en tres sesiones solemnes. Los temas previstos para tratar eran los siguientes: la supresión de los templarios, el proceso contra Bonifacio VIII, la posible convocatoria de una cruzada para Tierra Santa, la reforma de la Iglesia, y el problema de la pobreza tal como la entendían algunos frailes de la orden franciscana.

La orden del Temple fue suprimida por decisión papal, en contra de la opinión de los padres conciliares. Esta decisión impidió que, según quería Felipe IV el Hermoso, se abriese un proceso judicial con-

tra el papa Bonifacio VIII para declararlo hereje y quemar su cadáver. El concilio declaró plenamente ortodoxo al papa difunto y al rey francés libre de toda responsabilidad en el ultraje de Anagni. La iniciativa de una cruzada en Tierra Santa no prosperó por los enfrentamientos existentes entre los príncipes cristianos. Apenas se dieron pasos para impulsar la reforma de la Santa Iglesia y simplemente se aprobaron algunos cánones disciplinarios, aunque poco eficaces. El concilio, finalmente, estudió el problema de la pobreza en la orden franciscana y condenó ciertas ideas de Pedro Juan Olivi; introdujo la enseñanza de las lenguas orientales en la universidad; y suprimió el movimiento de los «begardos» y las «beguinas», hombres y mujeres que, sin pertenecer a ninguna orden monástica, hacían profesión de vida religiosa. Este movimiento afirmaba que el hombre puede llegar a tal grado y tal estado de perfección que en él no está sujeto a ninguna autoridad humana y se hace completamente incapaz de cometer pecado alguno; por tanto, no tiene necesidad de orar, ni de ayunar y puede conceder al cuerpo todo lo que éste le pida.

La supresión de la orden de los templarios bajo el pontificado de Clemente V fue una verdadera tragedia, con repercusiones en el campo religioso-eclesástico y en la historia de las órdenes religiosas. El sobreseimiento del proceso contra Bonifacio VIII, que impulsaba tenazmente Felipe IV, había tenido un precio: la promesa de instruir un proceso contra los templarios.

La orden del Temple tenía su punto de apoyo en Francia y constituía algo así como un reino dentro de otro reino; un territorio independiente en los dominios del rey francés, con caballeros, monjes-soldados, con una gran preparación y disciplina. Ciertamente, superada la etapa de las cruzadas, habían perdido parte de su disciplina y del espíritu evangélico y evangelizador de sus orígenes. Las inmensas riquezas acumuladas en sus monasterios les situaban como una entidad bancaria fuerte en Europa. Sus fortalezas eran un lugar seguro y muchos nobles y personas



Fig. 4 Giorgio Vasari, *Gregorio XI traslada la sede papal de Aviñón a Roma*, fresco en la sala Regia de la basílica de San Pedro de Roma

acaudaladas les confiaban la custodia de sus fortunas. Felipe IV, celoso de su autonomía, pues dependían directamente del gran maestro de la orden y éste del Papa, y ansioso de sus riquezas, decidió acabar con la orden recurriendo a acusaciones absurdas de herejías, malas costumbres y blasfemias.

Cuando el Papa consintió en abrir el proceso, en 1307, el rey francés apresó cerca de dos mil templarios, incluido su gran maestro Santiago de Molay, y confiscó todos sus bienes. Con diversas torturas les obligó a confesar algunos delitos y crímenes, demasiado burdos para ser verdaderos. Algunos monjes murieron en el fuego y la mayoría permanecieron en la cárcel. El Papa, aunque presionado fuertemente por el rey, se resistió a emitir un juicio y remitió el problema al concilio de Vienne. La mayoría de los padres

conciliares, después de la lectura de los procesos, no encontraron culpabilidad en los templarios y pidieron que se les escuchase en el concilio, pero las presiones de Felipe IV eran tan fuertes que el papa Clemente V decidió la supresión. En la bula *Vox in excelso* (1312) especificaba que la supresión se hacía no en virtud de una sentencia judicial, sino por una disposición de carácter administrativo. Los bienes materiales se asignaron en Francia a la orden de San Juan; en España, a las ordenes militares españolas; y en Portugal, a la orden de Cristo, fundada expresamente para heredar esos bienes. El juicio sobre la tragedia de los templarios está hoy día fuera de toda discusión. Eran inocentes, aunque a principios del siglo XIV no tuvieran ya aquel espíritu noble y evangélico que les había dado origen.

La estancia de los papas en Aviñón fue en su conjunto negativa para la Iglesia. Decayó internamente la imagen del Papado por la necesidad constante de contar con la protección, a la vez que sometimiento, de la monarquía francesa, por el afrancesamiento de la Santa Sede y las numerosas promociones de cardenales franceses y por el creciente influjo del colegio cardenalicio en los asuntos de la Iglesia. Igualmente decayó la imagen externa del Papado porque daba la impresión de que al Papa únicamente le interesaban los intereses políticos de Francia, porque el pueblo cristiano se acostumbró a ver en él a un jefe político y no al pastor de la cristiandad, porque las campañas de desprestigio de Felipe IV y los espirituales franciscanos contra Bonifacio VIII acabaron por infiltrar en las mentes cristianas la posibilidad de que el Papa pudiera caer en la herejía, y porque se abusó de las sanciones eclesiásticas, con continuas condenas papales, excomuniones y entredichos, aplicadas más por intereses políticos y financieros que pastorales y sin ningún efecto práctico. Finalmente, el sistema financiero inventado por los oficiales de Aviñón contribuyó también grandemente a la decadencia del Papado, por los siguientes motivos: porque la positiva centralización del gobierno de la Iglesia fue acompañada de una política financiera indigna, porque los papas aviñoneses abusaron sin reparo de la simonía y el favoritismo, porque los gravosos impuestos no eran conforme a lo establecido canónicamente y se emplearon para dar fastuosidad a las cortes papales y cardenalicias, porque la base principal de ingresos eran los «reservados» eclesiásticos, y porque el sistema financiero de Aviñón despertó una oposición nacional en toda Europa y fomentó la acumulación de beneficios eclesiásticos.

Don Pedro Tenorio conoció y vivió personalmente la etapa final de ese período histórico durante sus años como profesor y como representante en Aviñón de los reyes de Castilla y de Portugal. Estos hechos influyeron, sin duda, en su comprensión de la vida eclesiástica y en la toma de decisiones como gobernante.

El «Cisma de Occidente» y la postura del arzobispo Tenorio

Muerto Gregorio XI (1378), al poco tiempo de su regreso a Roma, los cardenales presentes en Roma, en número de dieciséis, se reunieron en cónclave para elegir un sucesor. El pueblo romano, temeroso de que fuese elegido un papa francés y de que se trasladase de nuevo la curia a Aviñón, se arremolinó ante el cónclave exigiendo un papa «romano o, al menos, italiano». Ante el miedo que les infundía la plebe y al no lograr ponerse de acuerdo en uno de los cardenales presentes, pensaron en una persona de fuera del cónclave y por unanimidad eligieron al arzobispo de Bari, Bartolommeo da Prignano, que se encontraba en Roma, pero que no era cardenal. Aún no se había anunciado la elección al pueblo cuando éste irrumpió en la sala del cónclave. En la confusión todos creyeron que el elegido había sido el anciano cardenal italiano Tibaldeschi, al cual le tributaron honores de papa, mientras los cardenales huían de Roma. Aclarado el error, los romanos aceptaron pacíficamente que se hubiese elegido otro papa italiano.

A la mañana siguiente fue entronizado el nuevo papa, que tomó el nombre de Urbano VI (1378-1389), el último elegido fuera del colegio de cardenales. La noticia de la nueva elección fue comunicada a toda la cristiandad y los cardenales que se encontraban en Aviñón escribieron cartas de felicitación. En el comportamiento correcto de los cardenales durante la coronación y en los meses siguientes radica la legitimidad de este pontificado pues, aunque la elección fue dudosa e irregular, los cardenales no manifestaron nada en contra cuando ya no existía peligro de que el pueblo romano atentase contra su integridad física.

Urbano VI, inmediatamente, manifestó un carácter orgulloso y autoritario, especialmente con los cardenales. Inútiles fueron las llamadas a la moderación por parte de Santa Catalina de Siena. Los cardenales se sintieron ofendidos ante las continuas vejaciones y reaccionaron negativamente, lo que provocó

una crisis en la Iglesia que duró casi cuarenta años, el llamado gran «Cisma de Occidente» (1378-1414).

Las cosas llegaron a tal extremo que trece cardenales se trasladaron en agosto a Anagni y desde allí hicieron pública una declaración en la que afirmaban que la elección de Urbano VI había sido forzada, con coacción, y que por tanto no era válida. A ellos se unió muy pronto el cardenal español Pedro de Luna y los también cardenales Orsini, Brossano y Corsini. Bajo la protección de los reyes de Francia y Nápoles, estos cardenales se trasladaron a la ciudad de Fondi y allí eligieron un nuevo papa en la persona del cardenal Robert de Genève, pariente del rey de Francia, que tomó el nombre de Clemente VII (1378-1394). Éste intentó entrar en Roma, pero los soldados de Urbano VI se lo impidieron y tuvo que marcharse a Aviñón a esperar otra oportunidad más propicia.

Las consecuencias de esta doble elección fueron de extrema gravedad: dos papas, uno romano y otro aviñonés; la Europa cristiana dividida en dos obediencias, con dos territorios enfrentados. Los dos papas se excomulgaron mutuamente, con lo que, nominalmente, toda la cristiandad estaba excomulgada. El papa Urbano VI complicó aún más la situación al excomulgar a la reina Juana de Nápoles, protectora del antipapa Clemente VII, y conceder la corona del reino de Nápoles a Carlo di Durazzo. Éste, en una expedición militar, conquistó Nápoles e hizo ajusticiar a la reina Juana. Pronto surgió la enemistad con Urbano VI, que lo excomulgó y depuso.

Habiendo fallecido Urbano VI en 1389, el cisma podía haber terminado si los cardenales romanos hubiesen reconocido a Clemente VII, pero prefirieron elegir a un nuevo papa: Bonifacio IX (1389-1404), al que muy pronto sucedieron Inocencio VII (1404-1406) y Gregorio XII (1406-1415). A su vez, Clemente VII murió en 1394. Los cardenales aviñoneses, en contra de la voluntad del rey de Francia y de la Universidad de París, eligieron también ellos un nuevo papa, el cardenal español Pedro de Luna, que tomó el nombre de Benedicto XIII (1394-1417). El cisma se mantenía en vigor.

Inmediatamente se elaboraron planes para resolver esta crisis eclesial. Se ensayaron tres vías o caminos: la vía de la cesión, invitando a los dos papas a renunciar al Papado, abdicando espontáneamente, pero se negaron; la vía del compromiso, aceptando ambos papas someterse al arbitraje de un tribunal, donde cada uno presentaría sus razones, con el compromiso de respetar la sentencia que se dictase, pero el plan fracasó; y la vía de convocar un concilio universal que de forma irrevocable, y prescindiendo de los dos papas en litigio, diera una solución al cisma. Esta tercera vía, basada en un error teológico llamado conciliarismo, porque afirma que el concilio es superior al papa, fue la que comenzó a dar los primeros pasos y la que finalmente daría una solución a este grave conflicto.

Desde 1408 en toda la cristiandad se pensaba que el único camino posible era la convocatoria de un concilio general. Un grupo de cardenales se constituyeron en colegio cardenalicio autónomo y decidieron la convocatoria de un concilio ecuménico en Pisa (1409). Sus primeras decisiones fueron las de declarar sede vacante, deponer por herejes y cismáticos a los dos papas y, reunidos en cónclave, elegir un nuevo papa que tomó por nombre Alejandro V (1409-1410). Su nombramiento fue reconocido por la mayoría de los príncipes católicos, pero no tuvo tiempo de imponer su autoridad pues murió prematuramente. A su muerte fue elegido Juan XXIII (1410-1415), hombre excesivamente mundano y de costumbres reprobables. Ahora en lugar de dos papas, la cristiandad tenía tres (el romano Gregorio XII, el aviñonés Benedicto XIII y el pisano Juan XXIII), en lugar de una «diabólica duplicidad», había surgido una «maldita triplicidad». Establecer quién era el papa legítimo era todavía más difícil. La única solución para solventar este cisma era la convocatoria de un nuevo concilio general en la Iglesia.

A instancias del emperador Segismundo, y con el respaldo inicial de Juan XXIII, se iniciaron las sesiones del concilio de Constanza (1414-1417). El 6 de abril de 1415 el concilio aprobaba el decreto Sacrosancta, en el cual se declaraba: primero, que el concilio reunido en Constanza representaba a toda la Iglesia,

y por tanto era ecuménico; segundo, que su poder le venía directamente de Cristo; y tercero, que todos, incluido el Papa, le debían obediencia. El decreto era la expresión de las ideas conciliaristas reinantes, pero una auténtica herejía.

Poco tiempo después Juan XXIII, que había abandonado el concilio nada más iniciarse las sesiones, sumiéndolo en una crisis, era arrestado. Se presentaron graves acusaciones contra él y fue depuesto. Murió en 1419. Gregorio XII hizo saber que estaba dispuesto a abdicar si se reconocía que el concilio había sido legitimado y convocado por él. Así se hizo y terminó su vida como cardenal de Porto. Murió en 1417. Respecto a Benedicto XIII, el emperador Segismundo acudió a Perpiñán para hablar con él y lograr su abdicación, pero el papa Luna rechazó enérgicamente la propuesta. El concilio entonces lo depuso, acusándolo de perjurio, cismático y hereje, y él se retiró a Peñíscola donde murió en 1423 convencido de su legitimidad. Los cardenales reunidos en Constanza entraron en cónclave y eligieron como nuevo papa al cardenal Otonne Colonna, que tomó el nombre de Martín V (1417-1431). El «Cisma de Occidente» había concluido. El nuevo papa clausuró el concilio declarando que aprobaba todo lo que éste había determinado conciliarmente en materia de fe. Quedaba excluida, por tanto, la teoría conciliar.

En el intrincado problema del «Cisma de Occidente» el arzobispo don Pedro Tenorio, cabeza de la Iglesia española, actuó inicialmente con extrema prudencia; posteriormente resultaba muy difícil descubrir dónde estaba la verdad y qué papa era el legítimo. La autoridad de Tenorio como gran letrado inspiró la conducta del rey castellano, que en un principio se decantó por Urbano VI, el papa de Roma, en la asamblea celebrada en Illescas (1378) y en el sínodo diocesano de Toledo celebrado en Alcalá (1379); después adoptó una actitud de neutralidad activa, hasta que se descubriese la verdad; finalmente, después del concilio nacional de Palencia, celebrado en 1388 bajo la presidencia del cardenal Pedro de Luna, reconoció como papa verdadero a Clemente VII.

Pedro Tenorio, con el fin de ayudar a solucionar el problema, elaboró unos dictámenes o informes canónicos y, en vista de las grandes contradicciones que aparecieron en ellos, optó por promover la vía del concilio general, que era la que propugnaba la Universidad de París, arrastrando consigo el parecer de buena parte de los prelados castellanos. En su momento apoyó también, buscando el final del cisma, las vías del compromiso y de la renuncia. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos realizados, no pudo contemplar su gozosa solución, pues la muerte le sobrevino antes de su desenlace final y con muy poco entusiasmo por el papa de Aviñón, Benedicto XIII, a cuya obediencia pertenecía por decisión real.

Intervenciones en la política de Castilla

La vida de don Pedro Tenorio se desarrolló durante el reinado de cinco grandes reyes, Alfonso XI, Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III, participando activamente en la política de los cuatro últimos, en la que destacó como gran gobernante.

En materia de política interior Pedro Tenorio desempeñó el papel de consejero principal durante el reinado de Juan I de Castilla (1379-1390). Formó parte del Consejo de Regencia durante la minoría de edad de Enrique III (1390-1393), que condujo al enfrentamiento entre dos bandos, en uno de los cuales militaba el arzobispo, el cual estuvo encarcelado un cierto tiempo por sus adversarios. Por este motivo la corte estuvo en entredicho y el rey excomulgado.

En el aspecto militar dirigió contra Portugal la batalla de Troncoso, donde fue derrotado; y estuvo encargado de los preparativos de la guerra de Granada, que no llegó a declararse. Ante la inesperada muerte de Enrique II (1379), tuvo que desplegar todas sus dotes de político, sobre todo durante la minoría de Juan I, en cuyo reinado gozó de gran ascendiente.



Fig. 5 Puente sobre el río Tajo mandado edificar por Pedro Tenorio en la actual población de Puente del Arzobispo (Toledo)

Obras y fundaciones del arzobispo Tenorio en la diócesis

A pesar de los turbulentos tiempos que le tocaron vivir, don Pedro Tenorio dispuso de tiempo y recursos para realizar obras de interés religioso, público y social. Las más destacadas son las siguientes:

- El claustro bajo de la catedral primada, construido bajo la dirección del arquitecto Rodrigo Alfonso. El 14 de agosto de 1389 se colocó la primera piedra en el lugar donde antes había estado parte del mercado de la ciudad o alcaná.

- La capilla de San Blas, levantada unos años más tarde en el ángulo norte del claustro, como lugar para su enterramiento; la dotó económicamente y erigió en ella una fundación piadosa de varios capellanes para llevar adelante los fines de la misma. La capilla está formada por una planta cuadrada de diez metros de lado, sillares de piedra y ladrillo y cubierta por bóveda gótica de ocho arcos que encuadran las magníficas pinturas trecentistas, de influencia italiana y cuyo autor principal fue Starnina. Los muros

conservaban unas magníficas pinturas aunque hoy están en gran parte desaparecidas. En el centro se encuentran dos sepulcros: el de don Pedro Tenorio y el de Vicente Arias, su secretario, hermosamente tallados.

- Un puente sobre el río Tajo, construido junto a la población llamada hoy Puente del Arzobispo, para permitir el tránsito del ganado de la Mesta y de los peregrinos a Guadalupe. En aquel lugar surgió un núcleo de población a la que dotó de fuero, Villafranca del Puente del Arzobispo, en la cual edificó un hospital bajo la protección de Santa Catalina para la crianza de niños expósitos, cura de mujeres y hombres y albergue de peregrinos. Unida al hospital, erigió una fundación piadosa, dotada de cinco capellanías, con el cargo de cantar el oficio divino diariamente, de celebrar tres misas cada día, la conventual, una por los arzobispos vivos y difuntos y otra por los bienhechores, y con la tarea de administrar las rentas del hospital y de la fundación, y de atender a los enfermos y peregrinos que allí llegasen.

- El puente de San Martín, en la ciudad de Toledo, levantando su torreón y actual estructura. Igualmente, restauró y aumentó las torres del castillo de San Servando, en Toledo, y también los castillos de Almonacid, Canales y La Guardia en la provincia toledana.

- La colegiata de Talavera de la Reina, fundada por don Rodrigo Jiménez de Rada, hacia 1211, a la que aumentó las rentas y los ministros que en ella servían y quiso que éstos viviesen en un edificio erigido en un lado de él, sin conseguirlo.

- El monasterio de Santa Catalina, en Talavera de la Reina, al que dotó de numerosas rentas, y encomendó a su querida orden de los Jerónimos.

- Construcciones de castillos y torres defensivas en Santorcaz, Alarcón, Alcalá la Real y Cazorla. Reconstrucción del monasterio de Guadalupe (Cáceres). El lugar de Villafranca del Arzobispo (Jaén), en el Adelantamiento de Cazorla, le debe su título de villa.

Además reunió una rica colección de códices de su propiedad que fue donada a la catedral de Toledo.

Muerte y enterramiento

Don Pedro Tenorio dictó un amplio y detallado testamento en Alcalá de Henares, el 4 de noviembre de 1398, ante Juan Rodríguez de Jaén y Gonzalo Gómez. Murió en la ciudad de Toledo, el 28 de mayo de 1399, domingo de Pentecostés, siendo enterrado en el lugar que él había elegido y construido para su enterramiento, la capilla de San Blas en la catedral de Toledo.

En el sepulcro contiguo, seguramente de la misma mano y algo más bajo, yace su sobrino, el obispo don Vicente Arias Balboa (¿-1414), que fue promulgado obispo de Plasencia en el año 1404, desde donde proclamó varias leyes para recaudar impuestos y aumentar las arcas muy debilitadas de la diócesis. Conocido por ser un gran jurista y terco defensor del pago de diezmos, escribió dos importantes libros que crearon jurisprudencia: *Glosa al Fuero Real* y *Comentarios al ordenamiento de Alcalá*. Actualmente se siguen estudiando sus escritos e incluso existen tesis doctorales sobre sus informes jurídicos. Terminó su vida en Toledo ayudando a su tío en la dirección de la archidiócesis en momentos muy cruciales de la historia de España.



Fig. 6 Atribuido a Ferrant González, detalle de la escultura funeraria del obispo Vicente Arias Balboa, sobrino de Pedro Tenorio, realizada para la capilla de San Blas, ca. 1399

La catedral de Toledo hacia 1400

Un centro creador en constante transformación

Isidro G. Bango Torviso

Nuestra sociedad tiene un concepto de catedral gótica falso y arbitrario. El siglo XIX conformó una visión cultural del tema que no responde a la realidad de la época en la que se construyeron las catedrales, sino al mundo romántico en el que se generó primero el gusto y el cariño por un pasado denostado por las suficiencias academicistas, y después un deseo de conocimiento y estudio por una realidad artística prácticamente desconocida, por no decir despreciada. Con un planteamiento así se abordó la restauración de los edificios medievales, y en realidad lo que se consiguió fue crear una imagen estereotipada de algo que nunca fue.

La restauración de la capilla de San Blas nos permite evocar un espacio de arquitectura real de lo que fue la fábrica medieval. No un edificio de muros descarnados que nos muestra los materiales en estado puro, con una estética claramente de los siglos XIX y XX, sino una arquitectura pintada buscando su mejor conservación y unos efectos más plásticos de lo arquitectónico según fórmulas antiguas en plena vigencia durante la Edad Media.

La catedral de Toledo durante la segunda mitad del siglo XIV resulta un ejemplo paradigmático para comprender la teoría de un proceso constructivo de un proyecto catedralicio. La enormidad del proyecto y las condiciones económicas ralentizaron el proce-

so de las obras. No ya los años, sino los siglos, se suceden y los trabajos se eternizan. ¿Hasta cuándo el proyecto es válido? ¿A quién le interesa la unidad del proyecto? Necesidades funcionales, caprichos personales, adecuación al progreso de los conocimientos técnicos y estéticos son, entre otras muchas circunstancias, agresores constantes. Ciertamente que todo esto es enemigo de la unidad teórica, pero no es menos cierto que gracias a ellos surgieron en el panorama artístico verdaderas obras maestras.

La memoria de los poderosos transforma el proyecto inacabado

Los más poderosos de la sociedad no se conformaban con el protagonismo que su poder y prestigio les habían conferido durante su vida. Ansiaban que su memoria permaneciese a la vista de todos durante el resto de la eternidad. A este respecto la catedral de Toledo se convertía en el marco arquitectónico más solemne y extraordinario que podían imaginar. Monarcas y prelados compitieron en acotar espacios del templo donde el pueblo pudiera contemplar la piedad y la magnificencia de los que dormían el sueño eterno en sus extraordinarias y suntuosas capillas funerarias.

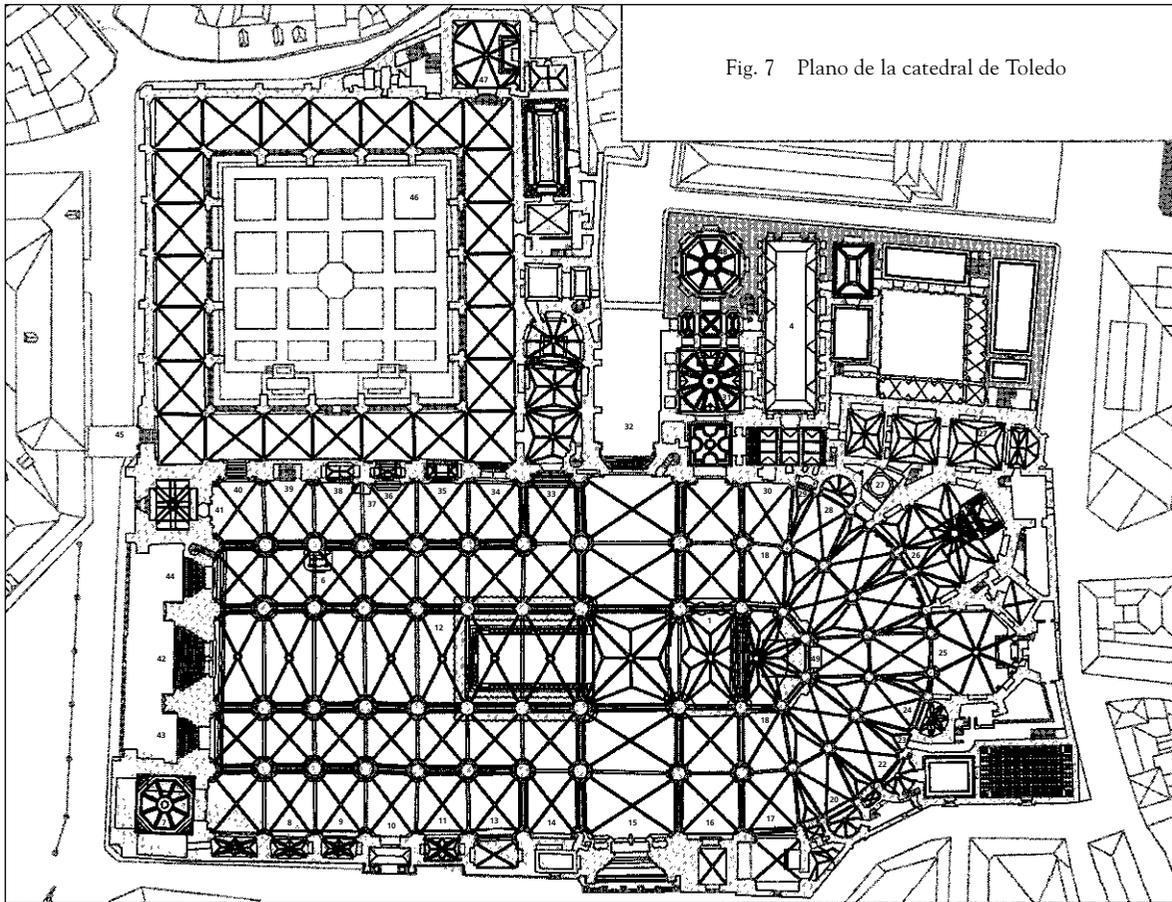


Fig. 7 Plano de la catedral de Toledo

1.Capilla Mayor 2.Coro 3.Sala Capitular 4.Sacristía Mayor 5.Tesoro 6.Altar de la Descensión 7.Capilla Mozárabe 8.Capilla de la Epifanía 9.Capilla de la Concepción 10.Puerta Llana 11.Capilla de San Martín 12.Capilla del Trascoro 13.Capilla de San Eugenio 14.San Cristóbal 15.Puerta de los Leones 16.Capilla de Santa Lucía 17.Capilla de los Reyes Viejos 18.Capilla del Santo Sepulcro 19.Capilla de Santa Ana 20.Capilla de San Juan Bautista 21.Capilla de San Gil 22.Acceso a la Sala Capitular 23.Capilla de San Nicolás 24.Capilla de la Trinidad 25.Capilla de San Ildefonso o de Gil Álvarez de Albornoz 26.Capilla de Santiago o de Álvaro de Luna 27.Capilla de los Reyes Nuevos 28.Capilla de Santa Leocadia 29.Capilla del Cristo a la columna 30.Entrada a la antesacristía y a la Sacristía Mayor 31.Capilla y antecapilla de Nuestra Señora del Sagrario 32.Puerta del Reloj 33.Capilla de San Pedro o de Sancho de Rojas 34.Puerta de Santa Catalina 35.Capilla de la Piedad 36.Capilla Bautismal 37.Capilla de la Virgen Antigua 38.Capilla de Teresa de Haro 39.Puerta del Arzobispo 40.Puerta de la Presentación 41.Puerta de la Torre 42.Puerta del Perdón 43.Puerta del Infierno 44.Puerta del Juicio Final 45.Puerta del Mollete 46.Claustro 47.Capilla de San Blas o de Pedro Tenorio 48.El Ochavo 49.El Transparente

Cuando se popularizó el deseo de crear capillas privadas con usos funerarios se inició un proceso de desintegración de las grandes fábricas de los edificios románicos. Los muros perimetrales de éstos se rompían para abrir puertas que comunicasen con construcciones que, como excrecencias, iban transformando y ocultando la imagen exterior del conjunto. La aparición de la arquitectura gótica en principio puso fin a esta acción tan destructora de la unidad de los proyectos arquitectónicos. La catedral toledana es una muestra de cómo un templo se organiza teniendo en todos sus muros perimetrales, entre los contrafuertes, capi-

llas que podían ser destinadas a funciones particulares, generalmente un espacio de uso restringido a personas o grupos sociales. Los beneficios de estas capillas no sólo afectaban a la mejor conservación del edificio, sino que además su venta facilitaba la financiación de los enormes costos que suponían las obras de un proyecto que se prolongaba durante siglos.

Cuando se llevaban ciento treinta años de construcción y aún quedaba mucho por concluir, el deseo de

Fig. 8 Vista de la doble girola de la catedral de Toledo





Fig. 9 Juan de Borgoña, supuesto retrato del arzobispo Gil Álvarez de Albornoz en la *Galería de obispos* de la sala capitular de la catedral de Toledo, 1509-1510

algunos de figurar por encima de sus iguales puso fin al sentido unitario de la catedral de Toledo. Las capillas de la girola tenían un carácter uniforme e igualitario dentro del tamaño del grupo. La condición humana no podía permitir esto. Los más poderosos conseguían marcar distancias haciendo que su capilla contase con una decoración llevada a cabo por los artistas más famosos de la época, incluso que las luminarias y los objetos sagrados para el culto fuesen los más suntuosos que los orfebres del momento pudieran cincelar. La dotación de un número considerable de capellanes para la celebración de solemnes y extraordinarias honras fúnebres contribuía a perpetuar la memoria de quien allí reposaba el sueño eterno. Sin embargo todo esto no era suficiente para satisfacer el ego de algunos egregios señores. Todas las capillas estaban constreñidas por el marco arquitectónico, y su monumentalidad debía ser la misma para todas. Pero, en el fondo, nada más humano que querer destacar por el tamaño. Sólo un personaje de la

valía y prestigio del cardenal Gil Álvarez de Albornoz, arzobispo de Toledo entre 1338 y 1350, fue capaz de someter la tenacidad del Cabildo catedralicio que se resistía a romper la unidad espacial y volumétrica del proyecto original. El señor arzobispo exigía las tres capillas que ocupaban el centro de la girola, pues sólo así conseguiría la superficie suficiente para edificar el monumental conjunto funerario que debía perpetuar de manera admirable y magnífica su memoria por el discurrir de los siglos. Se expropiaron derechos de sepultura, se trasladaron los cuerpos allí enterrados y al fin se derribaron los antiguos absidiolos centrales de la girola.

Todo parece indicar que la elección no había sido gratuita: se buscaba intencionadamente reproducir un modelo. La forma poligonal de la capilla recuerda iglesias funerarias o templarias, pero en

Fig. 10 Jenaro Pérez Villaamil (dib.), Aug. Mathieu (lit.), Bayot (figs.), *La capilla de San Ildefonso en la catedral de Toledo*, [1842], litografía, 391 x 310 mm, publicada en *España artística y monumental*, París, A. Hauser



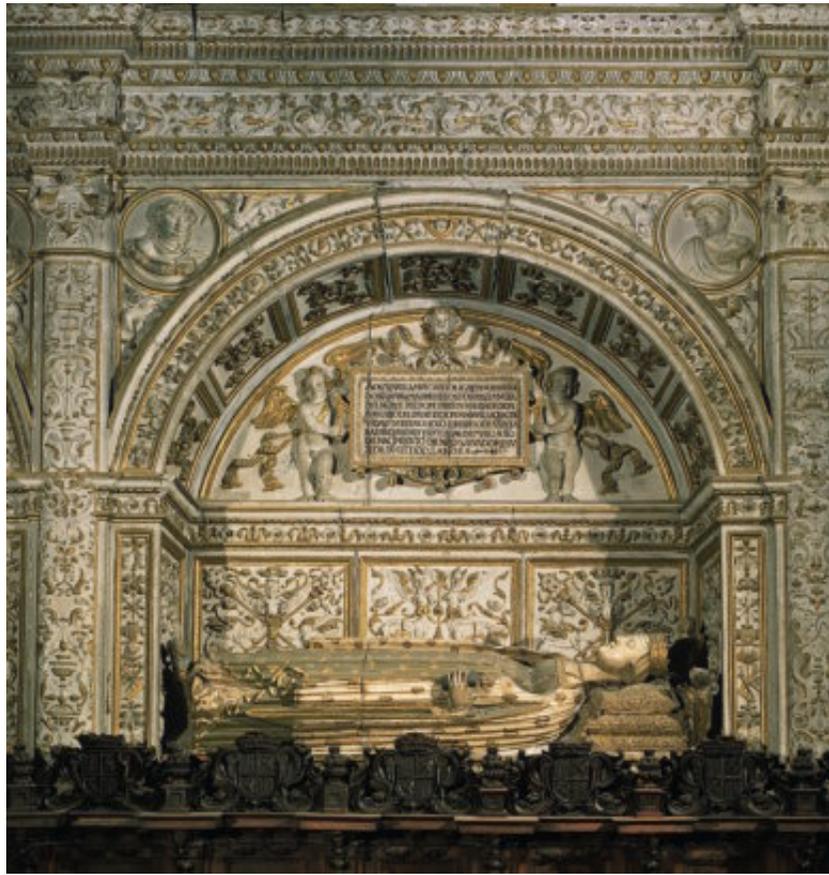


Fig. 11 Sepulcro de Juana Manuel de Castilla, mujer de Enrique II, en la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, ca. 1381

definitiva, unas y otras rememoraban la estructura central del Santo Sepulcro. Y la misma dependencia habría que señalar para la disposición axial con el templo. Gil Álvarez de Albornoz, arzobispo de Toledo, cardenal de la curia pontificia, valedor con la diplomacia y con las armas de los papas Clemente VI, Inocencio VI y Urbano V, no podía tener un monumento funerario como el común de sus iguales. Él sólo podía aspirar a ser un émulo del mismo Jesucristo. Su capilla funeraria y la catedral primada de España deberían adquirir la misma organización topográfica y el perfil volumétrico que tenían la gran rotonda y la basílica constantinianas en Jerusalén. Murió Albornoz en Viterbo el año 1364. Tres años después su cuerpo sería transportado en hombros desde Asís, donde fueron enterradas sus vísceras, hasta Toledo. Por disposición de Urbano V se concedió indulgencia plenaria a todos los que ayu-

dasen a su conducción durante algún trecho del camino. Por entonces la capilla ya había sido concluida en sus partes más importantes.

El anónimo arquitecto resolvió admirablemente todos los problemas técnicos y estéticos que suscitaba la articulación de una planta octogonal con los tres planos centrales de la girola. Se inicia con esta obra una interesante serie de monumentos ochavados de finalidad funeraria en la arquitectura del último Gótico hispano.

Los reyes de la casa de Trastámara establecieron en la catedral su panteón, pero no fueron tan osados como Albornoz y respetaron la unidad de la fábrica. El fundador de la dinastía y del panteón, Enrique II, dispuso en su testamento, fechado en Burgos el 29 de mayo de 1374, que se le enterrase en una capilla «como de Rey, en la Iglesia de Sancta María de Toledo, delante de aquel lugar do anduvo la Virgen Sancta María [...].

E mandamos e tenemos por bien que en el dicho lugar sea fecha una capilla la más honrada que se pudiere». El monarca sería sepultado en ella a su muerte en 1379. Dos años después, lo sería también su esposa Juana Manuel [fig. 11], y Enrique III en 1406, y doce años más tarde Catalina de Lancaster. No les movió la construcción de un espacio grandioso, sino la piedad de estar junto al lugar en el que había sucedido la aparición de la Virgen (Pilar de la Descensión). El panteón ocupaba los dos tramos occidentales de la nave pequeña septentrional. La arquitectura se restringía a las barreras que delimitaban los tramos, mientras que la escultura, tanto la monumental como la de los bultos funerarios respondía a esquemas muy convencionales.

Aunque el atrevimiento de Gil de Albornoz no afectó a la piedad regia, abrió un camino de emulación que acabaría con la unidad perimetral de la catedral. El arzobispo Sancho de Rojas (1415-1422) encargó al arquitecto Alvar Martínez la construcción de su capilla funeraria, que terminaría estando bajo la advocación de San Pedro. Su deseo de monumentalidad, y el condicionamiento del espacio disponible no permiten un gran ochavo, teniendo que contentarse con un espacio más convencional, pero que en realidad es toda una iglesia de dos tramos y un ábside poligonal. La carrera por acotar más espacio y por

alcanzar una más excelsa monumentalidad ya no tenía límites. En 1430 don Álvaro de Luna edificaría su capilla en la girola empequeñeciendo la de Albornoz y, sobre todo, rompiendo el efecto compositivo único que tan sabiamente había sido buscado.

Las obras del obispo Tenorio

Bajo la protección de Gregorio XI, Pedro Tenorio, obispo de Coimbra, es promovido al arzobispado de Toledo el 13 de enero de 1377. Gobernaría la sede hasta su muerte, el 18 de mayo de 1399. Profundo conocedor de la gramática, la retórica y la filosofía, un exilio forzado le llevó a estudiar leyes en Italia y a situarse en la corte pontificia. Al acceder a la sede toledana seguramente su satisfacción personal era muy grande tanto por su origen como por ocupar la dignidad de un personaje tan admirado por él como fue el cardenal Albornoz. Semejante a él en tantos aspectos de su personalidad y vivencias, don Pedro desplegó sus habilidades políticas, militares y religiosas en un ámbito geográfico más restringido: el reino, y en la curia pastoral de su arzobispado. Siendo un protagonista decisivo en la historia de su nación, también lo fue en los destinos de su Iglesia.



Fig. 12 Detalle del sepulcro del obispo Vicente Arias en la capilla de San Blas

Bajo su prelatura la catedral toledana conoció un fuerte impulso edilicio: se terminan algunas de las obras privadas como la de la capilla funeraria de su admirado Albornoz, o se realizan otras nuevas, como la de San Blas, destinada a su sepultura; se continúa a buen ritmo el cierre de las naves y se introducen en éstas cambios sustanciales que adecuan el proyecto original a los progresos arquitectónicos, especialmente a aquellos referidos a iluminación e infraestructura de soporte, abandonando obsoletos recursos de articulación mural; se dota la topografía catedralicia de espacios que increíblemente todavía no tenía, como el claustro. De la importancia de estas obras arquitectónicas, ellas hablan por sí mismas. El conocimiento de sus constructores es la superación de un largo período gris y anónimo. Son muchos los nombres propios que aparecen en la documentación, especialmente uno tan significativo como el arquitecto Rodrigo Alfonso. Por primera vez las obras de la catedral servirán de referencia artística importante en su inmediato entorno geográfico. El afán de imitar las novedades de la catedral, el patrocinio de don Pedro e incluso la presencia personal de sus maestros son decisivos en una importante renovación de la geografía monumental que llega por el sur hasta el mismo monasterio de Guadalupe.

Gracias a las investigaciones de Teresa Pérez Higuera en el campo de la escultura nos encontramos una larga serie de nombres perfectamente acorde con la gran actividad que se realiza: el Maestro Luys, Pedro Rodríguez, Ferrand González, etc. Sin embargo, la cantidad de obra no representa una gran renovación temática, ni plástica. Estos artistas, de técnica limitada, de ambiciones plásticas cortas y muy ancladas en la tradición, apenas realizan con corrección obras de carácter funerario y relieves para adosar a muros de capillas, coro y presbiterio. Las supuestas formas italianas detectadas por algunos especialistas no son algo sentido, sino simples ecos lejanos de copias, posiblemente de dibujos que les sirvieron de modelo.

Esos modelos dibujados debían corresponder a buenos pintores italianos que por esos años tuvieron en

la catedral toledana unos de los enclaves hispanos de su arte más significativos. Aunque la obra de estos artistas se ha perdido en su mayor parte, conservamos ejemplos suficientes como para poder afirmar con rotundidad que supusieron una renovación radical en el arte de la pintura. Entre los escasos testimonios existentes aún comprobamos dos aspectos que me parecen absolutamente significativos para confirmar el arraigo de esta nueva manera de hacer: pinturas de indudables maestros de primera línea italianos y obras de artistas locales que han asimilado su arte. La decoración mural de la capilla de San Blas es un admirable ejemplo de estos dos tipos de creaciones. El estudio de estas pinturas es una muestra extraordinaria en la que podemos comprobar cómo un artista italiano aplica formas y técnicas a unas imágenes, mientras que otra parte de la capilla es decorada con formas «a la italiana», pero con recursos técnicos más tradicionales.

Las peripecias humanas de Albornoz, primero, y de Tenorio, después, justifican por sí solas la presencia de artistas italianos en Toledo. El documento publicado por Carmen Torroja sitúa a Gerardo Starnina y Nicolás de Antonio, pintores florentinos, trabajando en la sede toledana en 1395: «Yo Gerardo Jacopo, pintor de Florencia, procurador que so de Nicolao de Antonio, otrosí pintor de Florencia».

Un claustro para una catedral y para marco escenográfico de un panteón

La catedral gótica cerraba sus muros perimetrales por la fachada occidental hacia los años treinta del siglo XIV, prueba de ello es la inscripción de las puertas de bronce de esta fachada: «Estas puertas fueron acabadas en el mes de marzo era de mil e CCC e setenta e cinco años [1337]». Por entonces surgió un nuevo problema para los responsables catedralicios: la organización de los servicios con una topografía claustral y la urbanización del entorno del templo. La anchura de las cinco naves de la iglesia había consumido la totalidad del espacio de la mezquita incluido su patio (*sham*),

incluso toda la parte al oriente de ésta que Jiménez de Rada se había visto obligado a comprar para realizar la cabecera del templo. Construida con esa precariedad espacial, la catedral aparecía ahora constreñida por el entramado urbano de su entorno. Ni siquiera podía contar con el espacio destinado a enterramientos que exigían las partidas para los templos catedralicios: «Que las iglesias catedrales o conventuales hayan cada una dellas quarenta pasadas a cada parte por cementerio» (Partida primera, título XIII, ley IV).

El cardenal Gil de Albornoz compró terrenos con el fin de organizar una plaza delante de la fachada occidental en 1334. Pero la gran obra complementaria del templo sería el claustro y de él se encargaría don Pedro Tenorio. En el siglo XIV, salvo excepciones, como en la catedral de Pamplona, los claustros catedralicios habían perdido su sentido funcional básico: organizar unas oficinas donde el Cabildo llevase una vida sometida a regla. Por esta razón los antiguos claustros contaban con una organización similar a la de los monasterios: panda del pabellón del Cabildo (dormitorio y capítulo entre otras dependencias); panda del refectorio y panda de la cilla. Para entonces ya nada de esto era necesario, sin embargo la estructura del claustro con sus cuatro galerías o pandas seguía siendo muy útil pues suponía un cómodo desahogo del ceremonial procesional, un espacio para la actividad funeraria y para un mayor aislamiento del culto del tráfico urbano del entorno. Tras el muro oriental del claustro se dispusieron dependencias alargadas destinadas en distintos niveles a servicios de la fábrica, docencia y biblioteca. Con la construcción de la capilla de don Sancho de Rojas esta zona sufriría una importante transformación. En la parte septentrional, haciendo ángulo con estas dependencias, se situaba la capilla funeraria del arzobispo. El sentido de espacio público, donde lo religioso pudiera contemplarse desde un ángulo más civil, se hacía patente, entre otras cosas, por situarse en él la plataforma desde la que el vicario de la ciudad administraba justicia. Así el claustro se erigía en un ámbito polifuncional en el que no era menor su concepción como lugar de encuentro.

La situación de la alcaicería en el costado septentrional de la catedral ofrecía serias dificultades de compra del terreno donde debía erigirse el claustro. La resistencia de los comerciantes fue doblegada por el arzobispo gracias a un incendio que arruinó el mercado. Encargado de las obras el maestro Rodrigo Alfonso, se colocó la primera piedra, según los *Anales toledanos*, el 14 de agosto de 1389. La construcción avanzó rápidamente, pues se podía dar por terminado en 1397. El escudo de Tenorio en las claves de las bóvedas confirma el protagonismo del arzobispo en su edificación [véase fig. 15]. Se compone de cuatro pandas de cinco tramos más otro de rincón en cada una de las esquinas. Un gran arco sin celosía se abre al patio central.

Ciertamente este claustro tenía como finalidad todo lo que hemos venido comentando, pero, como vamos a explicar a continuación, hubo un momento en que todo en él giraba en función de la capilla funeraria que Tenorio se hizo construir en un ángulo. La tradición nos enseña que los obispos que elegían el claustro catedralicio como lugar para su sepultura solían situarla en el centro de la sala capitular. Sólo cuando ésta estaba ocupada por igual uso la desplazaban a otro lugar. El ancho de la crujía de las dependencias orientales nos deja ver que difícilmente podía dar el tamaño necesario para la superficie de un ochavo de tamaño conveniente. Éste sólo se podía alcanzar en donde ahora se encuentra. Se conseguía así, a través de la galería, una vía directa entre el templo y la puerta que el mismo arzobispo había abierto en la catedral. El mensaje funerario de esta vía no sólo está marcado por tener en un extremo el panteón arzobispal, sino por la advocación de la puerta a Santa Catalina.

Sin duda Tenorio construyó el claustro para satisfacer una de las carencias de la catedral, pero en un determinado momento consideró que el segundo gran conjunto arquitectónico de la catedral, que era obra suya, debía organizarse teniendo en su panteón el punto de referencia, su vanagloria personal. En aquel momento la nave de itinerancia de la catedral conducía a la capilla de Gil de Albornoz. Hemos referido la intención de este prelado al concebir esta ubicación.



Fig. 13 Claustro bajo de la catedral de Toledo mandado edificar por el arzobispo Pedro Tenorio a partir de 1389

Tenorio buscaba un efecto similar en relación con el claustro y la articulación con la iglesia. Era una de las pretensiones más queridas de los poderosos del momento el que sus capillas funerarias se convirtiesen en focos de atracción de los fieles, para ello no dudaron en recurrir a la monumentalidad y artificio de las mismas, e incluso en conseguir del pontífice la concesión de beneficios espirituales a quienes las visitaran.

Si esto lo podemos deducir de la lógica de la disposición arquitectónica, la decoración mural lo confirma sin duda alguna. Todas las paredes perimetrales del claustro reproducían un amplio programa iconográfico pintado que fue concebido en función del significado de la capilla y del claustro, y que tenía en ella principio y fin. Hoy día estas pinturas no se conservan, pero conocemos una detallada descripción

de las mismas por parte del doctor Blas Ortiz (a. 1549). Nada sabemos de su fecha exacta de ejecución ni del pintor o pintores que las realizaron, pero todo parece indicar que tuvieron un sentido unitario y que fueron concebidas en función de la capilla de San Blas. Resulta imposible afirmar que se hicieran totalmente bajo su prelatura, pero se iniciaron entonces y sólo se entiende que se concluyeran como muy tarde en un período inmediatamente después de su muerte, pues no parece que mucho más tarde se tuviera tanto interés en su conclusión. Por la organización de la composición existen muchos contactos con los autores de los murales de la capilla.

La pared correspondiente a cada tramo se distribuía en tres registros horizontales con una escena cada uno, que en alguna ocasión se suprimían para dedicar

todo el espacio a una sola escena o a la adecuación a una puerta si la había. Estos tres registros iban sobre una banda a modo de zócalo que evocaba de manera unitaria la tierra: «Muchas imágenes de santos, campos de pasto y flores, villas, mar, montes, lagos, arroyos, peñascos, llanuras, bosques, valles, árboles, prados, yervas, aves, ríos y otras muchas cosas de este género». Es un programa que pone su énfasis en el sentido redentor del mensaje cristológico, con un importante papel de la Virgen. Se inicia, junto a la puerta de la capilla de Tenorio, con tres temas dedicados a Adán y Eva, para a continuación centrarse en San Joaquín y Santa Ana, padres de la Virgen, y continúa con los hechos de María en relación con la concepción y nacimiento de Cristo. Sigue con historias de la infancia de Cristo y, para terminar, se suceden la vida pública, Pasión, Resurrección, Ascensión y Juicio. El hecho de que en estas escenas la Virgen tenga un papel excepcional responde a una devoción muy popular en la Edad Media que tiene en ella la mejor intercesora ante la muerte. Concluye el programa con la escena del Juicio Final, junto a la entrada de la capilla. En esta entrada había otra composición imponente y tremenda, de un calculado terror apocalíptico: «Está pintada la batalla en que el arcángel San Miguel y sus ángeles, peleaban con el dragón, el cual cayendo con sus ángeles por su soberbia disminuyó el número de los ángeles». No coincido con Blas de Ortiz en que esta composición fuera el primer tema del programa, sino que estamos ante una imagen que conceptualmente lo sintetiza. Y en este sentido debemos considerarla como un nexo de principio y fin, con una clara intención catequética muy querida por los teólogos medievales. Se representa aquí la ilustración del Apocalipsis, XII, 1-18. Como es bien conocido se trata de un pasaje de compleja y ambigua interpretación, pero conociendo la función funeraria y el desarrollo del programa aquí enunciado parece fuera de duda que es una prefiguración de los condenados en el Juicio Final. Aunque Ortiz no señala aquí la presencia de la Virgen, es bien conocido que este pasaje apocalíptico también está relacionado con ella.

La capilla de San Blas

Cuando el claustro llevaba seis años construyéndose, don Pedro decidió edificar en él una capilla destinada a convertirse en su panteón. Un documento de 9 de noviembre de 1397 nos informa de una reunión del arzobispo con el Cabildo en la que consta la siguiente voluntad del prelado: «Había considerado de mandar enterrar su cuerpo en la dicha Iglesia, para lo cual ordenó de fazer una Capilla a honor y título del Señor S. Blas, la cual capilla él mandava e mandó fazer a sus propias expensas». El responsable de su construcción fue el maestro mayor de la catedral, Rodrigo Alfonso. Desde entonces se suceden numerosas noticias que nos suministran nombres de oficiales y peones y del progreso de la edificación. El 20 de enero de 1399 ya se está limpiando la capilla para celebrar la fiesta de San Blas. En febrero y marzo los trabajos se centran en la portada y en la cubierta. El 14 de abril de ese mismo año se preparan las bóvedas para la pintura: «Lunes catorce días de abril abení con Gogalo Ferrández Ronquillo que rreuocase las bóvedas de la capilla de partes de dentro por ciento e ochenta maravedís e por sus manos solas». Cuando da comienzo el mes de mayo se empieza a cavar la sepultura, que ya está dispuesta el 17, un día antes de morir don Pedro. Se le enterraría en ella el martes 20. Se encarga entonces a Antón Fernández los altares. Ya en diciembre se coloca la yacija con el bulto de don Pedro sobre la sepultura.

La capilla es de planta cuadrada que se transforma en ochavo mediante trompas nervadas. El tipo arquitectónico es fruto de una experiencia bien conocida en la tradición arquitectónica hispana. Una pequeña sacristía rectangular se abre en un lateral del muro oriental. Desde la misma planta el proyecto se muestra con un aspecto demasiado sólido y macizo. Este amazotamiento muy evidente al exterior no le

Fig. 14 La capilla de San Blas con su decoración pictórica y los sepulcros del arzobispo Pedro Tenorio y su sobrino Vicente Arias



importaba mucho al arquitecto. Sin embargo, al cubrirse la capilla, el interior no mostraba la esbeltez esperada. La documentación nos suministra una noticia sobre este aspecto y como don Pedro dispuso que se tomasen las medidas necesarias para corregir este fallo: «Que la dicha capilla que era baxa en ala e que congenia más afondarse porque commo deuía a respondiese el alta con el anchura por ende el dicho arçobispo mandó que fiziese afondar la dicha capilla tanto quanto el suelo por ende».

El rebaje del suelo y una decoración pictórica que enfatiza las líneas arquitectónicas convierten el espacio interior en un ámbito de elegantes y esbeltas proporciones. Las pinturas de San Blas representan una revolución en la decoración mural de la arquitectura. Como en ningún otro lugar de la Península nos sentimos aquí en un ambiente plenamente florentino. Color, encuadres arquitectónicos, concepción del volumen y de la perspectiva, y proporciones de las figuras responden a un sentimiento estético muy diferente de lo que era tradicional en la pintura hispana. Como nos dicen los restauradores en el apartado correspondiente de este libro, las técnicas de producción incluso el uso de los materiales demuestran que nos hallamos ante dos tipos de pintura: una que emplea recursos propiamente italianos y otra que responde más a usos locales. Pese a estas diferencias de producción, el efecto plástico e icónico del conjunto aparece bastante homogéneo.

Resulta muy problemática una lectura de conjunto del programa iconográfico, pues se ha perdido una parte significativa de las pinturas. Los muros se dividían hacia su mitad en dos zonas: de la inferior apenas conocemos algunas confusas descripciones; la superior es la mejor conservada. Una y otra debían estar estrechamente relacionadas, pues todavía podemos detectar algunos indicios de ello. Así, no es gratuito

que bajo la escena de Pentecostés se dispongan las figuras de San Pedro; o que haciendo *pendant* con éstas estuvieran las de San Pablo. En la pared oriental estaría el retablo dedicado a San Blas y como es lógico escenas del santo, junto a la imagen del titular la representación orante del mismo don Pedro. Pero dejando estas especulaciones bien analizadas por Blanca Piquero y centrándonos sólo en las pinturas altas, tendremos que reconocer que existe un programa cristológico desarrollando especialmente los temas de Pasión y Juicio. Sin duda recuerda por su organización el gran ciclo figurativo del claustro, pero aquí se ha reducido significativamente lo referente a la infancia y el protagonismo de la Virgen. Por otro lado, la secuencia de las imágenes y la elección del tamaño de las mismas me resulta ciertamente aleatoria, aunque hay una tendencia a que sigan un orden lógico. En todo caso se aprecia una clara composición escenográfica no tanto en función del programa iconográfico en sí mismo, como en el de la ordenación del espacio, el yacente y el público que contemplase el conjunto [véase fig. 14]. No me parece que sea casual el gran tamaño de la Crucifixión y su ubicación frente a la puerta de entrada. Hemos comentado cómo los fieles son reclamados por múltiples y diversos recursos a la puerta de las capillas funerarias, en éstas unas rejas les permiten contemplar el interior. Desde ese punto de vista la capilla nos muestra, como si se tratase de un gran telón de fondo, la espectacular composición de la Crucifixión y en primer término, bajo la misma, el sarcófago de don Pedro. A la izquierda, en sus bancales de piedra, el coro de los capellanes que elevan su salmodia hacia el altar situado frente a ellos. En medio de estos dos extremos el cuerpo sepultado del difunto. Así se nos transmite una imagen muy popular durante el medievo: las oraciones ayudan a arrastrar el alma al cielo superando los posibles escollos del purgatorio.

La capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo

Jaime Castañón, Sabino Giovannoni, Juan Luis Blanco y Antonio Sánchez-Barriga

Quiso el arzobispo don Pedro Tenorio (1328-1399) ser enterrado en un espacio privilegiado de la santa iglesia catedral de Toledo. Sin escatimar esfuerzos ni medios, se rodeó de los mejores artífices de su tiempo para construir y decorar una gran capilla que puso bajo la advocación de San Blas. Dicha capilla está situada en el ángulo nordeste del claustro de la catedral primada de Toledo, claustro que él mismo había mandado construir en la última década del siglo XIV con un estilo y una magnificencia similares a los de la gran catedral gótica. El proyecto y la dirección de la obra se la encomendó a Rodrigo Alfonso, el maestro mayor que entonces tenía la catedral.

El claustro

El arzobispo don Pedro Tenorio, como se cuenta en el texto de Ángel Fernández Collado en este mismo libro, promovió muchas edificaciones y restauraciones importantes en Toledo, pero lo que le daría más fama como constructor es el claustro bajo de la catedral toledana.

Narra Eugenio Narbona (1624) que éste se levantó en el solar que hasta entonces habían ocupado las «alcaycerías, que es el lugar donde las mercaderías se venden». Ese lugar era comúnmente conocido como

«alcaná», palabra hebrea que servía para nombrar la feria o el mercado. Las reticencias de algunos de sus propietarios a desprenderse de los negocios que regentaban y marcharse, quedaron definitivamente acalladas por un incendio que destruyó parte del mercado. Al abandonarse la zona, Tenorio aprovechó para adquirir ese lugar tan privilegiado y cercano a la catedral. Narbona también narra el bulo que en aquel momento se extendía por la ciudad: culpaban al arzobispo de haber provocado el incendio para llevar a cabo su proyecto. Pero una vez logrado su propósito, don Pedro coloca finalmente la primera piedra del nuevo claustro el 14 de agosto de 1389.

Proyectado en un principio en una planta, tuvo que adaptarse al relieve abrupto del terreno. Se asentó a seis pies (1,68 m) por encima del nivel de la catedral con un alzado —de proporción dupla— potente y sólido, preparado para soportar un segundo nivel que no se construiría hasta la llegada del pontificado del cardenal Cisneros. Su estructura original es un bello ejemplo de arquitectura gótica que ha llegado a nuestros días con añadidos posteriores y sin la decoración pictórica original [fig. 13]. Sus galerías se cubren con unas sencillas bóvedas de crucería cuatripartita, en cuyas claves se puede contemplar el escudo de Tenorio, el león rampante barrado con bandas rojas sobre campo de plata [fig. 15].

Como en otras catedrales españolas, a falta de una regla monástica que ordenara la vida comunitaria de los canónigos toledanos, el claustro nació con una finalidad estrictamente civil. Lejos de las necesidades conventuales, fue un lugar —a decir de Narbona— «donde pudiese la gente retirarse a la comunicación civil, quedando el templo sólo para los fines suyos, oración y sacrificios».

Incluso, la carencia de un edificio propio donde reunirse hizo que el Ayuntamiento de la ciudad de Toledo celebrara sus sesiones en el claustro. Con el tiempo las diferentes salas comunicadas con sus galerías se destinaron a finalidades muy variadas, como por ejemplo almacenes donde guardar la cera, el aceite, las tapicerías y el monumento de Semana Santa; a capilla mozárabe, antes de trasladarse a su ubicación actual; y, más tarde, a cabildo de verano, sala donde se leía la gramática o para otras necesidades.

La capilla en el claustro

Como hemos relatado anteriormente en el ángulo nordeste del claustro se erigió la capilla de San Blas, bajo la dirección del citado Rodrigo Alfonso, quien contó con la valiosa colaboración del maestro Alvar Martínez y su taller. Aunque en planta nació dissociada del claustro, formando una especie de apéndice, resulta evidente la relación física y hasta formal —según se expondrá más adelante— que desde su origen tuvo con el entorno arquitectónico que la rodea. En concreto, su entrada principal se abre directamente a la galería o panda oriental del claustro, manteniendo una unidad de estilo con la portada de enfrente, la puerta de Santa Catalina. Carece, pues, de cualquier conexión directa con el exterior. Además comparte con aquél uno de sus muros, el sur, sobre el que se asientan la bóveda de esquina del susodicho y la que cierra la capilla.

Se accede a la capilla por una preciosa portada gótica de arco apuntado cuyas arquivoltas están adornadas de follajes y una crestería dorada y rematada por un



Fig. 15 Clave de una bóveda del claustro bajo de la catedral de Toledo con el escudo de armas del arzobispo Pedro Tenorio

jarrón que descansa sobre la clave del arco [fig. 16]. Éste está incluido dentro de un cuerpo de arquitectura a cuyos costados se alzan dos columnas de jaspe que están coronadas por unos leones de medio cuerpo dorados. Sobre estas columnas se levantan unas pilastras de piedra blanca con la arista al frente con cresterías doradas, igual que sus esquinas y molduras. En el centro de la portada y sobre el arco hay un relieve de la Anunciación con figuras casi de tamaño natural. Encima cierra la escena el Padre Eterno con el Espíritu Santo.

El portón de acceso es una magnífica puerta de nogal de dos hojas, en las que tiene inscritas otras dos menores para el paso ordinario. Se accede a la capilla por cinco gradas del ancho de toda la puerta con escalones formados por piedras blancas y negras.

El interior de la capilla es un volumen tranquilo con unas dimensiones amplias dignas de una gran capilla funeraria. Tiene una altura de once metros, cerrada con una bóveda octogonal gracias a una transición por medio de un gracioso arco de esquina de la planta cuadrada a la octogonal [véase fig. 1].

Dicha bóveda arranca con sus arcos sobre unos capiteles profusamente ornamentados con relieves de

cabezas. Los arcos son robustos y muy decorados, lo que les dan una fuerza espectacular, remarcando su arquitectura de forma muy notable.

En su base la capilla tiene un zócalo de granito rematado en una moldura que descansa sobre el granito natural del terreno. A partir de ese zócalo sus paredes estuvieron decoradas con frescos en todos sus paños, hoy desgraciadamente muchos de ellos perdidos por filtraciones de agua.

Hay que hacer notar que la capilla está situada a una cota de siete metros por debajo de la calle, lo que ha ocasionado estos problemas de filtraciones desde poco tiempo después de su terminación.

Fig. 16 Portada de la capilla de San Blas



Su construcción

Los libros de cuentas de la capilla nada dicen del inicio de las obras. Tampoco aportan referencia alguna sobre la fecha en que se cerró la bóveda octopartita que cubre este espacio, dato este último que sería muy relevante y crucial para datar su finalización, porque parece lógico pensar que la fecha de su cierre marcaría el comienzo de los trabajos decorativos de su interior.

Las primeras noticias documentadas sobre su construcción —que no las más antiguas— datan del otoño de 1398, apenas unos meses antes de que falleciera el arzobispo Tenorio. Por aquel entonces los trabajos se desarrollaban sobre la bóveda de la capilla, en su cubierta. Se levantaban los cuatro pilares de ladrillo que le darían más altura y servirían para sostener la armadura. Esta última sería fabricada poco tiempo después por el equipo del maestro Aly, quien no tardaría en entablar sus vertientes y cubrirlas de teja. Finalmente, una vez que se protegió la estructura de las inclemencias del tiempo, se procedió a cerrar sus muros, de pilar a pilar, con piedra de mampostería. Es decir, se configuró el espacio situado sobre la bóveda de la capilla que hoy se halla ocupado por una vivienda a la que se accede desde el claustro alto.

Lo expuesto hasta ahora serviría para afirmar que la arquitectura de la capilla, en lo que respecta a su espacio principal, era una realidad manifiesta en noviembre de 1398, y tal vez muchos meses antes. La escritura de fundación y el propio testamento del arzobispo Tenorio aportan indicios en esta dirección. Así en la primera, cuando se alude a la manera en que debía celebrarse la fiesta anual de San Blas, se remite a los detalles de la oficiada en febrero de 1397, lo que podría significar que la bóveda estrellada en su interior estaba terminada para entonces. Una fecha temprana que retrasaría aún más el comienzo de las obras de la capilla, y que daría pie a plantear la hipótesis de que se hubieran iniciado al mismo tiempo que el claustro, siempre a partir del mes de agosto de 1389.



Fig. 17 Paso de la planta cuadrada a la bóveda octogonal

Volviendo a las obras documentadas de la capilla, hay que decir que las últimas semanas de vida de don Pedro Tenorio fueron de una actividad frenética en la fábrica de San Blas. Un numeroso equipo de canteros y escultores se encargó de componer su portada. Al frente del mismo permanecía siempre el maestro Rodrigo Alfonso, quien participó con el trabajo de sus manos en la talla de las decoraciones. El grupo de la Anunciación que saluda la portada fue obra de Ferrant González, sin duda alguna el artífice más destacado de los que trabajaron en la capilla. Consciente de su valía profesional, firmó como pintor y

entallador el sepulcro del arzobispo Tenorio. A su mano también se atribuye el bulto funerario de Vicente Arias [véase fig. 41].

Un espacio funerario

Si los citados sepulcros manifiestan la finalidad funeraria de la capilla, su propia concepción arquitectónica redundaba en esta significación. Su disposición centralizada y autónoma, en este caso adosada al claustro, continuaba una senda de experimentación estructural

abierta no hacía muchos años en la catedral de Toledo. Nos referimos claro está a la capilla del arzobispo Gil Carrillo de Albornoz [véase fig. 10], dedicada a San Ildefonso y fundada a partir de 1364 en la cabecera del templo, tras la girola, en su eje mayor. Su planta octogonal supuso un antecedente inmediato del espacio funerario de San Blas porque, aunque ésta nace con planta cuadrada, a la altura de su cornisa arranca la ya descrita y magnífica bóveda octopartita. El hito siguiente de esta evolución sería la capilla de Santiago, o de los Condestables, erigida a partir de 1430 en la misma catedral.

El carácter funerario de estas capillas centralizadas, de planta o abovedamiento octogonal, y del número ocho en particular, procedía del mundo antiguo, siendo su modelo la iglesia de la Anástasis de Jerusalén. Durante la Alta Edad Media había inspirado la arquitectura de algunos templos exentos españoles relacionados de forma indirecta con el Santo Sepulcro; y desde principios del Trescientos la de algunas capillas funerarias adosadas a otras iglesias.

Pues bien, la planta de la capilla de Pedro Tenorio ha de asociarse con esta senda evolutiva. Nació con disposición cuadrada hasta más allá de la cornisa. A la altura de esta última arrancaban desde unas ménsulas los ocho nervios de crucería, dos por lado, que se unían en la clave polar. En las esquinas del cuadrado cuatro trompas de tres nervios facilitaban la transición al abovedamiento octogonal [fig. 17]. Este sistema ya había sido puesto en práctica en la catedral de Toledo con anterioridad, en concreto, en los tramos irregulares de su girola y en la capilla de San Ildefonso, sirviendo de conexión al octógono de su planta con la cabeza del templo. En este último caso, con un uso que precede al utilizado en la capilla de San Blas.

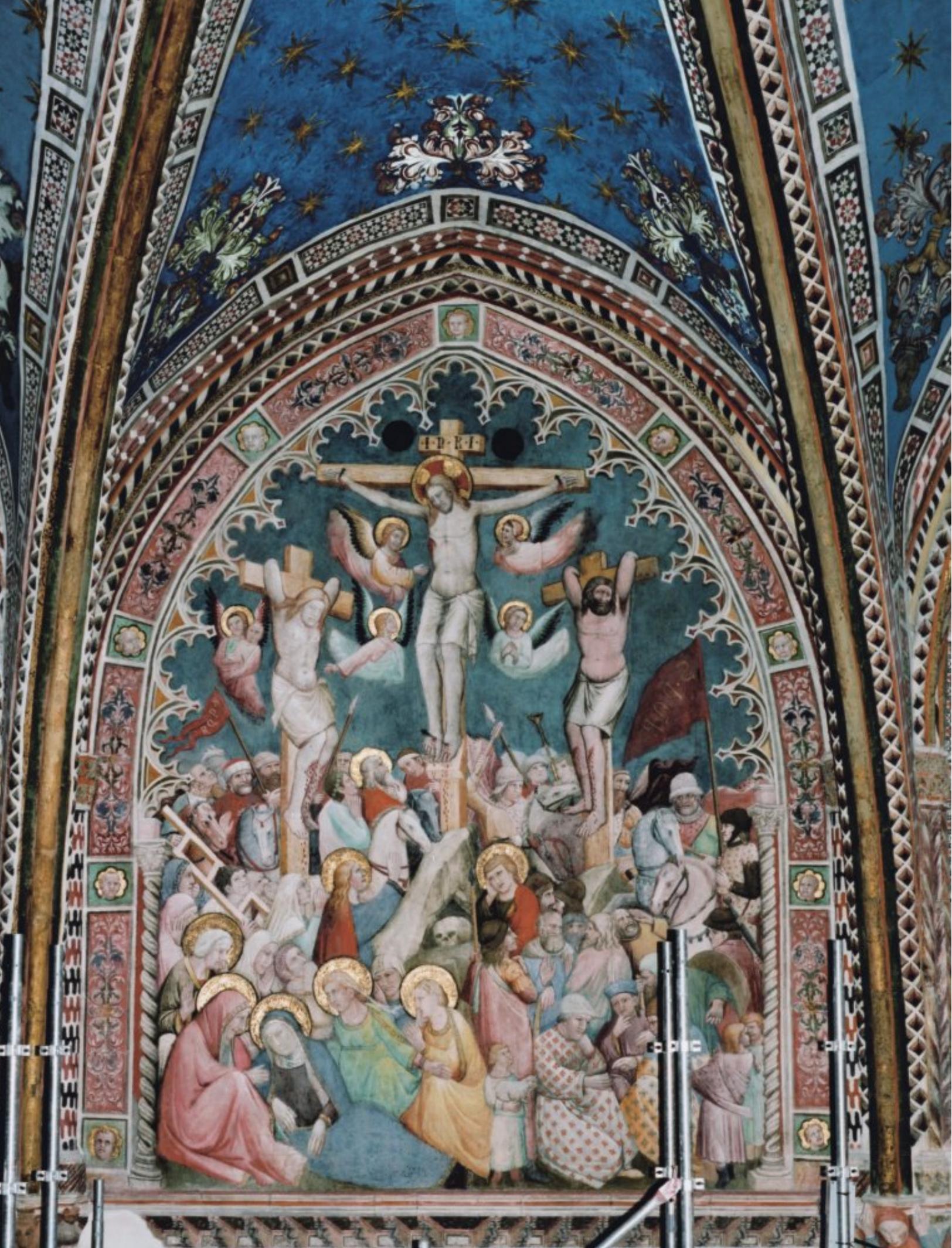
Cabe preguntarse por qué su tracista no optó por diseñar una planta octogonal desde los fundamentos, en vez de hacerlo solamente en su bóveda. No hay respuesta segura para ello, pero parece que la posición de la capilla respecto al claustro debió de condicionar su decisión. Además ambas estructuras se levanta-

ron siguiendo una misma proporción, la dupla, como se puede desprender de un curioso cambio anotado en las cuentas de la capilla en 1399. Cuando se culminaban sus decoraciones y poco antes de su fallecimiento, el arzobispo Tenorio intervino para que el nivel de su suelo se rebajara pues

que la dicha capilla que era baxa en alta e que convenía, más afondarse, porque commo deufa e respondiese el alta con la anchura por ende el dicho señor arçobispo mandó que fiziese afondar la dicha capilla tanto quanto el suelo por ende.

La iniciativa es llamativa porque trataba de deshacer la proporción dupla (altura/anchura) aplicada a este espacio por el mismo arquitecto que había hecho lo propio en las bóvedas que cubren los tramos del claustro. Esta disposición, si bien aseguraba la fortaleza estructural, dotaba al conjunto de cierta rudeza y por consiguiente de un manifiesto arcaísmo respecto a otras proporciones más estilizadas. Y parece ser que esta proporción, llevada al planteamiento integral de un templo, era una peculiaridad española que no se repite en la arquitectura gótica europea. Dos de sus mejores ejemplos fueron las catedrales de Sevilla y Toledo.

Parece lógico pensar que si la proporción dupla había sido empleada en la concepción de la planta de la catedral de Toledo, también lo fuera en su claustro y en la capilla de San Blas. Lo cierto es que en este espacio supuso una gran limitación en altura, dotando al conjunto de una sensación de pesadez muy acusada, acentuada más si cabe por la escasa luz —aunque más en la actualidad— que penetraba a su interior. Esto debió de pensar el arzobispo Tenorio cuando vio terminada su capilla funeraria. Pero entonces poco se podía hacer para resolver el problema, más que excavar el suelo. Y en esta tarea de afondar la capilla se aplicaron un grupo de peones entre el 14 de abril y el 10 de mayo de 1399. Diez días después el arzobispo Tenorio era enterrado en la bóveda de ladrillo excavada en el subsuelo de la capilla.



Memoria de la fundación

Cuando las obras de la capilla se hallaban muy avanzadas, Pedro Tenorio dejó escrita la memoria de su fundación. El 9 de noviembre de 1397 instituyó el *Statutum Cappelle Sancti Blasii*, esto es, la escritura de fundación, dotación económica y constituciones que habrían de regular su futura existencia, un documento preciso que dejaba el gobierno de la capilla bajo la autoridad del deán y el Cabildo de la catedral toledana. Quedaron asimismo descritas las obligaciones del administrador, de los seis capellanes que en un principio integrarían su plantilla y la manera en que se tendrían que cumplir las memorias y misas expresadas por su fundador.

Un año después el arzobispo otorgaba su testamento en Alcalá de Henares, en el que declaraba la

voluntad de ser enterrado en la capilla de San Blas. Tenorio tuvo tiempo de ver casi terminado el sepulcro donde reposarían sus restos antes de fallecer en Toledo el 18 de mayo de 1399.

Ciclo iconográfico

El mayor tesoro artístico que guarda esta capilla lo componen las pinturas que decoran sus muros. Según se entra por su puerta principal el visitante que levanta la vista queda impresionado por una magnífica Crucifixión de indudable progenie florentina [fig. 18]. Fue pintada por dos maestros que tuvieron muy presentes la lección de Antonio Veneciano, en concreto la de la tabla del mismo tema que se expone en el Museo Nazionale di San Matteo de Pisa. Pero en nuestro caso

Figs. 18 y 19 A la izquierda, muro norte, la Crucifixión durante el proceso de restauración, y abajo, detalle del Buen Ladrón



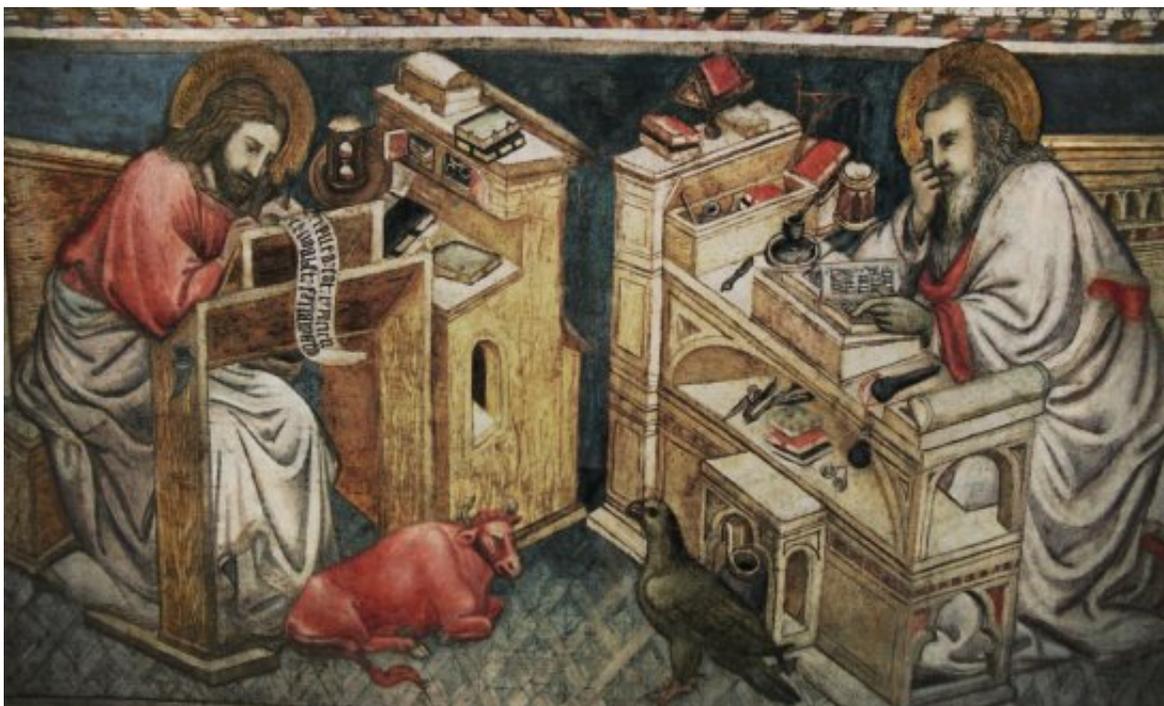


Fig. 20 Muro oeste, los evangelistas San Lucas y San Juan

el autor de este diseño complicó la composición con un remolino de figuras de diferentes tamaños —entre las que no faltan los niños en un primer plano— que envuelve las cruces, en un intento de trasladar al espectador a una escena con una perspectiva muy profunda y oblicua. Por su posición frente a la puerta de entrada y por la significación simbólica de su tema es una referencia principal de este ciclo iconográfico dedicado al Credo. Éste se desarrolla en catorce escenas distribuidas en los muros de la capilla desde la cornisa hacia arriba. Se iniciaría en el lado oeste, con la representación de los evangelistas San Juan y San Lucas en actitud de leer y escribir respectivamente [fig. 20], una alusión al Símbolo que, según una tradición legendaria muy extendida en la Edad Media, habían compuesto los apóstoles bajo la inspiración del Espíritu Santo. En el libro abierto de San Juan se puede leer la frase «in principio erat Verbum».

Desde esta primera escena se inicia el ciclo iconográfico siguiendo el movimiento de las manecillas del reloj. La Anunciación —también en el muro oeste—,

con la presencia imponente del Dios creador en la parte superior, es una de las más bellas [fig. 21]. Pintada con gran detalle y primor decorativo manifiesta el interés de su autor por experimentar con la perspectiva. Tras las figuras de la Virgen y del ángel se abre una sucesión de estancias que dotan de profundidad el interior del aposento de María. Es tal vez el mejor anuncio del estilo internacional que comenzaba a abrirse paso en las cortes europeas, con buenas manifestaciones en tierras catalanas y levantinas. Un intento, pues, por actualizar el lenguaje trecentista todavía presente en las arquitecturas sesgadas que tanto recuerdan los modelos desarrollados por los pintores florentinos del círculo de Agnolo Gaddi con el que tuvo contacto Gerardo Starnina (capilla de los Castellanos, en la basílica de Santa Croce de Florencia). No hay que descartar que detrás de esta manera de pintar estuviera la mano de un artífice familiarizado con el trabajo

Fig. 21 Muro oeste, la Anunciación



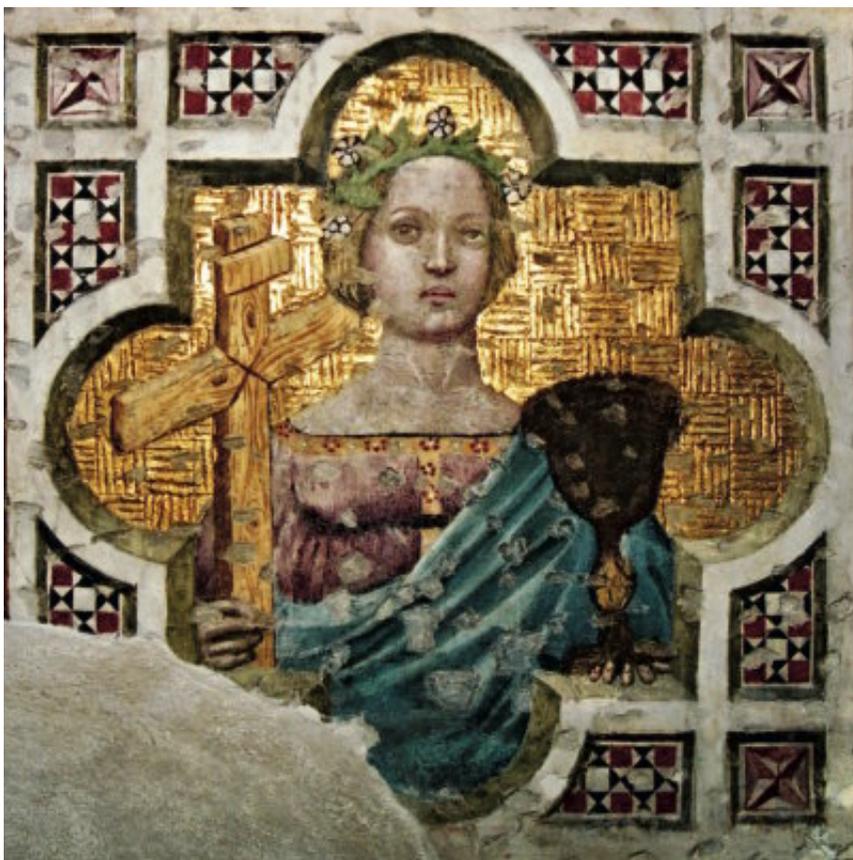


Fig. 22 Muro norte, medallón con Santa Elena

preciosista de la miniatura. Fue también el autor de una bellísima Santa Elena [fig. 22] y de un San Antón, pintados en recuadros cuatrilobulados sobre fondo de oro bajo la cornisa de la Crucifixión.

En el muro norte, además de la citada Crucifixión, se pintaron a sus lados la Adoración de los pastores [fig. 23] y Jesús ante Caifás, a la izquierda, y el Santo Entierro y el Descenso al Limbo, a la derecha. De estas últimas sólo quedan algunos restos de pintura y las viejas fotografías que delatan su ascendencia florentina, quizás más convencional y menos novedosa respecto a la Crucifixión y la Anunciación. El artista que diseñó estas composiciones representó el espacio exterior con cierta impericia, más preocupado por destacar el volumen de las figuras.

En el lado este se distribuían la Resurrección, San Marcos y San Mateo en actitud de escribir los evangelios —desaparecidos para siempre— y la Ascensión

de Cristo. Hoy sólo es visible con algunas pérdidas esta última escena, en la que se puede vislumbrar el interés por la simetría de la composición, por los amplios ropajes que marcan los volúmenes de los personajes y por el escorzo de los rostros que miran al cielo [fig. 24].

El Hijo sentado a la derecha del Padre, el Juicio Final, la Pentecostés y la Resurrección de la Carne decoran, en este orden, el muro sur [figs. 24-25]. La llegada del Espíritu Santo a los apóstoles se distribuye en una equilibrada composición sólo rota por

PÁGINA DERECHA

Fig. 23 Muro norte, la Adoración de los pastores

PÁGINAS SIGUIENTES

Fig. 24 Esquina entre los muros este y sur, con la Resurrección, y Cristo sentado a la derecha del Padre y el Juicio Final

Fig. 25 Muro sur, la Resurrección de la Carne











Fig. 27 Muro inferior occidental, el Juicio Final, detalle de la parte central con la Virgen y Dios Padre

el grupo de judíos que contemplan la escena desde el exterior. Entre ellos, un personaje ataviado con una túnica roja y con rasgos individuales mira al espectador presentando con sus manos el acontecimiento sagrado. Pudiera tratarse del autorretrato de uno de los —cuando menos— tres pintores que participaron en la decoración de la capilla de San Blas. Más a la derecha, la Resurrección de la Carne ejemplifica dos aspectos muy queridos por la pintura toscana del Trecento. Por un lado, la figura humana desnuda, a una escala destacada que tanto recuerda a los torturados personajes arrastrados por los demonios de las

pinturas murales del campo santo de Pisa; y por otro, el diseño simbólico de la ciudad —en este caso de la Jerusalén celeste— tan próximo a las arquitecturas pintadas por Ambrogio Lorenzetti.

Cierra el ciclo del Credo —de nuevo en el muro oeste— la Transfiguración en el Monte Tabor, una imagen que resume mejor que ninguna la fórmula trinitaria que constituye la esencia divina [fig. 26].

La decoración pictórica se completaba en la parte baja de la capilla, desde la cornisa hasta el suelo. Por desgracia las humedades presentes en esta zona desde los tiempos de su fundador y una intervención calamitosa, que picó y ocultó estas escenas bajo un enlucido, han dejado este conjunto con muchas pérdidas y en un estado ruinoso que ha sido paliado en la presente restauración. Del Juicio Final que abarcaba todo el frente bajo del lado occidental sólo nos ha llegado su parte central y el cortejo de los bienaventurados dirigiéndose hacia la salvación [figs. 27-29].

PÁGINA ANTERIOR

Fig. 26 Muro oeste, la Transfiguración en el Monte Tabor

PÁGINAS SIGUIENTES

Fig. 28 Muro inferior occidental, el Juicio Final, detalle con el cortejo de los bienaventurados







Fig. 29 Muro inferior occidental, el Juicio Final, detalle con seis figuras sentadas a la derecha del Padre y de la Virgen

El canónigo Blas Ortiz, en su *Summi Templi Toletani* (1549), describió en el lado contrario las «almas de étnicos infieles ardiendo en las tartáreas eternas llamas», seguro que no muy diferentes de los musulmanes que arrastrados por los demonios son engullidos por las fauces del infierno representado en el Juicio Final del campo santo de Pisa.

En el lado norte tan sólo se conserva una de las historias, también incompleta, de San Antonio Abad. Del santo titular de la capilla, San Blas, sólo nos han llegado tres escenas en el muro este: el santo, como obispo de Sebaste, es conducido por los soldados ante el gobernador; el mismo preso en la cárcel, a la que acude la mujer con el cerdo protagonista del milagro del lobo; y el entierro de San Blas, quien sería decapitado, después de ser torturado con un rastri- llo [fig. 30].

Sobre el arco de entrada a la capilla, al sur, se pintaron varios pasajes de la vida y milagros de San Pedro y San Pablo. Empezando por la izquierda, los santos ante Nerón pugnan contra el mago Simón que se lanza a volar con la ayuda de los demonios [fig. 31]. Más arriba, junto a la vieja caja del órgano, sólo se puede contemplar al tullido curado por San Pedro y parte de su barca y, en el centro, una magnífica representación de San Pedro en cátedra flanqueado por los diáconos [véase fig. 1]. A la derecha del citado muro se distribuyen la conversión de San Pablo, en este caso sin caballo, y San Pedro con el ángel [fig. 32], mientras que más abajo podemos ver sus respectivos

Fig. 30 Muro inferior oriental, escenas de la vida de San Blas: arriba, el santo como obispo de Sebaste, y en la cárcel con la mujer del milagro del cerdo; abajo, entierro de San Blas





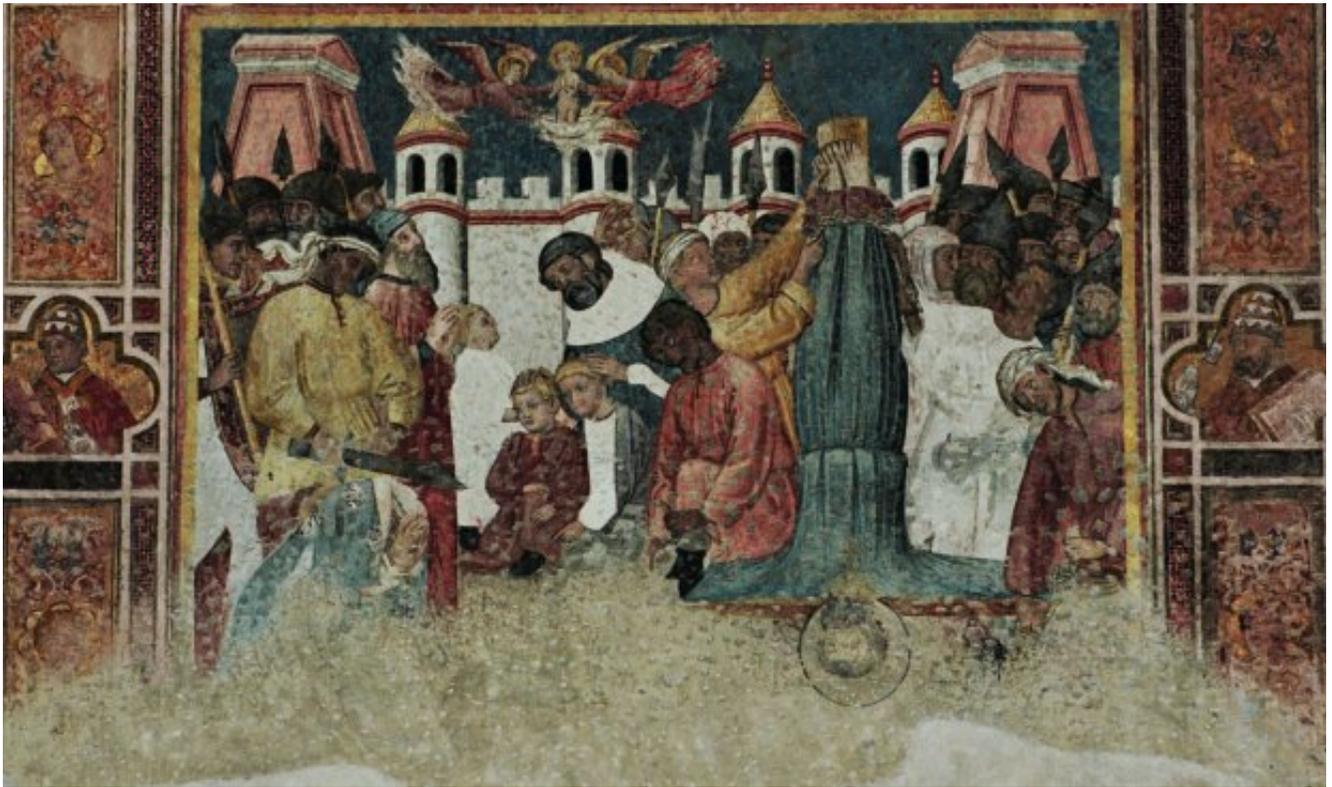


Fig. 33 Muro inferior sur, la decapitación de San Pablo y la crucifixión de San Pedro

martirios: Pablo decapitado y Pedro crucificado boca abajo [fig. 33].

Se trata de un rico conjunto de imágenes que incidían de una manera notoria en el carácter reformista del pontificado toledano de Tenorio: vuelta a los valores esenciales de las fórmulas de fe expresadas en el Credo, mantenimiento firme de la misma ante la idolatría (San Blas) y el pecado (San Antonio Abad); y la exaltación de la autoridad de Pedro como padre de la única Iglesia cristiana, en un momento en el que el cisma parecía consolidarse como una triste realidad en las cancillerías europeas.

Después de muchas vicisitudes y problemas, éste ha sido el legado pictórico de la capilla de San Blas

Fig. 31 Muro inferior sur, los santos Pedro y Pablo, ante Nerón, pugnan con el mago Simón que se echa a volar

Fig. 32 Muro inferior sur, la conversión de San Pablo y San Pedro con el ángel

que ha llegado a nuestros días. En el camino de sus más de seiscientos años de historia se han perdido buena parte de las policromías que decoraban los muros inferiores por la acción de las humedades.

En busca de una autoría

Desde que Eugenio Narbona escribiera en 1624 que el autor de las pinturas había sido «Ioto Griego excellentísimo pintor [...] discípulo de Zimabua», todos los autores que se han acercado a estas imágenes han coincidido en resaltar su influjo italiano heredero de la mejor tradición giottesca. La composición de las escenas, la construcción del espacio sólo aparentemente tridimensional, el volumen de las figuras, el uso matizado del color, de la decoración ajedrezada y algunos detalles iconográficos alejan este conjunto del ambiente castellano en el que fue pintado, acercándolo al arte

de alguno de los maestros florentinos que trabajaron en la Península a finales del siglo XIV. Es el caso de Gerardo Starnina y Nicolás de Antonio, documentados en Valencia y Toledo entre 1395 y 1401.

En lo que respecta a la catedral toledana, la presencia de estos pintores florentinos se documenta en 1395, cuando en el mes de diciembre cobraron el último plazo por un *panno* de la Pasión de Cristo pintado para la antigua capilla del Salvador. Todos los estudios históricos y estilísticos que se han realizado hasta ahora coinciden en señalar que algunas tablas de este supuesto retablo hoy se hallan dispersas —y retocadas por otros pintores— en las capillas de San Eugenio, del Bautismo y de la Cripta. Esta estancia de esos pintores en la catedral, documentada, abriría la puerta a considerar —quizás ayudados por un terce-

ro también florentino, el enigmático Simón de Francisco— que pudieran haber participado en la decoración mural de la capilla de San Blas.

Sea como fuere, la interpretación del proceso constructivo de la capilla —bien documentado desde 1398— alejaba esta posibilidad pues, según ésta, hasta 1400 no se habría terminado su arquitectura y, por ende, hasta entonces no se habrían iniciado los trabajos decorativos. Esta visión restrictiva, en lo cronológico, ha de ser revisada, pues todo indica que este espacio funerario fue diseñado al mismo tiempo que el claustro, cuya primera piedra fue colocada en agosto de 1389. Es decir, que entraría dentro de lo probable que la bóveda de San Blas estuviera ya cerrada y dispuesta para ser pintada en 1395, cuando Gerardo Starnina y Nicolás de Antonio se encuentran en la

Fig. 34 Detalle de San Juan en la Transfiguración en el Monte Tabor



catedral. Su presencia casi continua en Valencia (1395-1401) y Florencia (a partir de 1404), además de no aparecer ningún pago por su trabajo en las cuentas de la capilla en el período 1397-1404, aconsejan plantear esta hipótesis.

La estancia toledana de Starnina —el mismo pintor que desde los estudios de Jeanne van Waadenoijsen se identifica con el Maestro del Bambino Vispo— ha de ser considerada como un eslabón más de su evolución profesional. Su precedente más inmediato serían las escenas de la vida de San Antonio Abad pintadas en la capilla de los Castellanos de la basílica de la Santa Croce en Florencia. En las pinturas de San Blas son visibles todavía las huellas de esta tradición giottesca procedente de las enseñanzas aprendidas de su maestro Agnolo Gaddi. Pero al mismo tiempo son reconocibles —dando por cierta la información proporcionada por Giorgio Vasari— las influencias de la pintura colorista de Antonio Veneciano.

La reciente restauración de la capilla de San Blas ha puesto de manifiesto que este eslabón toledano puede ponerse en relación con las obras realizadas por el florentino en su etapa valenciana. En concreto, algunas figuras de su Crucifixión se repiten en el retablo de Bonifacio Ferrer que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, una obra que la crítica atribuye casi por unanimidad a Starnina. Su evolución pues hacia los presupuestos más decorativos del Gótico internacional —conocido en Valencia gracias a la obra de pintores como Marcial de Sax— tendría un escalón previo en las pinturas toledanas.

El siguiente paso en este devenir pictórico se produciría en Italia. Los frescos que se conservan en el Carmine florentino (antigua capilla de San Girolamo) y en el Museo della Collegiata de Empoli ratifican este discurrir estilístico hacia una mayor expresividad de sus figuras, con fuerte carga psicológica (casi retratos), y unos colores vivos y matizados que causaron una fuerte influencia entre los artistas florentinos en vísperas de las primeras investigaciones espaciales que desembocarían en el primer Renacimiento.

Las humedades: crónica de una lenta destrucción

Desgraciadamente, al poco tiempo de la terminación de la capilla de San Blas, comenzaron los primeros problemas de humedades en su interior debidos a los diversos desniveles del terreno exterior con respecto a la capilla, que se encuentra a siete metros por debajo del nivel de la calle. Esto ha ocasionado, con el tiempo, la filtración por capilaridad de las aguas pluviales a través de sus muros y suelo.

Sin duda alguna las humedades han sido y siguen siendo el problema que atraviesa de forma transversal la historia de la capilla de San Blas, con unas persistencia y reiteración que en ciertos momentos supusieron un verdadero quebradero de cabeza para los capellanes, los visitantes y el Cabildo catedralicio de Toledo. Se pueden citar dos tipos de respuestas a este problema que evidencian, en cierto modo, la impotencia de sus responsables: la que trató de resolver el origen de las humedades, casi siempre planteada con escasa convicción, como si se supiera de antemano que era técnicamente imposible su solución; y la que se empleó de forma machacona en corregir sus consecuencias, la mayoría de las veces con repintes y blanqueos.

Los intentos infructuosos por solucionar el problema vienen de antiguo y están documentados numerosos intentos de repararlo. Existen en los archivos de la catedral muchos datos que así lo confirman en las cuentas de «Obra y Fábrica».

La desigual batalla contra las humedades nació de forma inopinada en 1403, cuando se acometió una obra «a las espaldas» de la capilla para reconducir el agua que se acumulaba en un corral contiguo. La intervención se saldó con el empedrado del citado corral y con la fabricación de un caño labrado que desaguaba hasta el claustro y desde éste seguía adelante «hasta echallo fuera hasta la puerta de las ollas».

Esta solución no debió atajar el problema porque en los siglos XV y XVI se sucederían los pagos a varios

pintores por repintar los muros de la capilla: a Juan Rodríguez (1456), Francisco Guillén, Francisco de Amberes (1497), Hernando de Ávila (1566), Vicente Machado (1578) y Luis de Velasco. Este último contrataría a finales del Quinientos la ejecución de los tres retablos que se instalarían en el muro oriental, en un intento de ocultar los menoscabos producidos por las humedades en este sector de la capilla. El problema afectó incluso al mobiliario de la sacristía adosado al muro, que hubo de ser protegido con un entablado en 1609.

A esta situación de deterioro material pronto se uniría una importante reducción de las rentas percibidas por la capilla. A lo largo del siglo XVII las deudas arrastradas no dejarían de crecer hasta el punto de que el mantenimiento de los oficios litúrgicos se hizo imposible. Tras verificar el estado ruinoso de su contaduría, el 3 de septiembre de 1685 el Cabildo catedralicio decretó el cierre y la suspensión de sus actividades. Fue el comienzo de un largo túnel cuyo fin no se vislumbró hasta bien entrado el año 1692, cuando intervino el cardenal Luis Manuel Fernández Portocarrero, arzobispo de Toledo (1677-1709). A lo largo de su pontificado llegó a instaurar hasta cuatro nuevas fundaciones que de forma razonada, medida y generosa, trataron de resolver los problemas estructurales que arrastraba y de asegurar la viabilidad de la misma en el futuro.

Resueltos los problemas económicos, llegó el momento de abordar de nuevo el de las pinturas. El 28 de diciembre de 1719 los visitantes se reunieron con el fabriquero de la capilla para parlamentar sobre la manera de solucionar el deterioro que presentaban los muros pintados. A iniciativa de este último acordaron solicitar al cabildo catedralicio

que para dar más luz a la capilla y quitar la indecencia, que causan los muchos remiendos de yeso negro y descostrados, que ay en ella, pudiera labarse la pintura de la bóveda, que está menos deslucida y blanquearse de cornisa abajo juntamente con el derramo de la única ventana por donde recibe luz.

La propuesta fue aprobada en la reunión capitular del 12 de enero de 1720, dándose comienzo a una agresiva intervención cuyos efectos se pueden observar todavía en las pinturas bajas de la capilla. Se picaron y blanquearon los muros de cornisa para abajo, incluido el derrame del ventanal oriental, y se repararon las pinturas de la parte superior. Esta última tarea fue realizada por el pintor Francisco Rodríguez de Toledo.

De esta manera llegamos al pontificado del cardenal Lorenzana (1772-1800), quien acometería una profunda remodelación del claustro catedralicio que también afectaría a la portada exterior de la capilla de San Blas. Hacia 1775, se decidió sustituir lo que quedaba de las pinturas renacentistas de Berruguete en los muros del claustro ya que en su mayoría presentaban importantes deterioros por el efecto de las humedades que provenían de la capilla. Entonces el Cabildo decidió encargar a los pintores Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella que pintaran al fresco las paredes de dicho claustro. Pero las mismas humedades que durante siglos habían dañado la capilla impedirían a Mariano Salvador Maella pintar los claros de las pandas norte y oeste del claustro, justo en los muros más cercanos a la capilla de San Blas. En cambio, en la portada de San Blas, nos han llegado San Julián y San Ildefonso (en los laterales) iluminados por el Espíritu Santo (en el vértice) pintados por Francisco Bayeu.

Lorenzana no se daría por vencido ante este contratiempo y trataría de atajar el origen de las filtraciones. Así, a finales de 1779 y principios de 1780, el alarife José Díaz llevó a cabo una importante obra en la calle Hombre de Palo —financiada a medias por el Ayuntamiento de Toledo y la Iglesia Primada— para canalizar las alcantarillas que vertían sus aguas sin control sobre el claustro. La intervención no debió de surtir los efectos deseados porque Maella no pintaría en los citados claros. Sobre ellos, en cambio, se colgarían grandes lienzos de pinturas que el rey Carlos III había regalado al cardenal.

Durante los acontecimientos históricos vividos en España a causa de la Guerra de la Independencia

contra los franceses, la capilla permaneció cerrada desde 1810 hasta 1815.

Cuarenta y dos años más tarde, el historiador Sixto Parro escribió en su guía de Toledo: «Pero hace algunos años que se cubrieron con el blanqueo estas pinturas, con otros letreros que allí había condenando la simonía en un lenguaje antiguo y extravagante e impropio del sitio»; y continúa: «Hoy sólo permanece pintada al fresco la bóveda y el tercio más alto de los muros». Sixto Parro describe el desastre de la zona inferior en sintonía con el grabado que conocemos de Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854): un enlucido con dibujos esgrafiados en el yeso, que recorre desde la cornisa hasta el suelo; en una esquina el monumento de Valeriano de Salvatierra (1790-1836); en el centro de la pared norte, el cuadro del pintor Andrés de la Calleja (1705-1785) y un zócalo de azulejos talaveranos recorriendo las paredes de la capilla [fig. 35]. En la pared oriental se encontraba el retablo dedicado a San Blas del pintor renacentista Luis de Velasco (hacia 1540-1606) y que parte de él se encuentra actualmente en el seminario toledano.

En 1924, gracias al interés del deán Julio Polo Benito, se limpió la capilla de los enlucidos de la zona inferior y bajo ellos aparecieron los restos muy deteriorados de sus pinturas murales y la firma del enigmático pintor Rodríguez de Toledo.

Posteriormente, en 1925, el mismo deán en su descripción de las pinturas murales de San Blas critica su estado, diciendo, «la puerta se abre y el visitante, ansioso de espaciar la vista da con la ingrata sorpresa de una cerrazón que entebrece, de un vaho de humedad que molesta. Es que por el único ventanal existente penetra sólo una segunda luz, es que la barbarie invasora se apropió del terreno catedralicio, construyó un lavadero doméstico y las aguas vertieron por muchos años, y aún siguen vertiendo en parte, sobre las pinturas murales con notorio perjuicio del arte toledanista» —y prosigue— «provocando en sus muros una descomposición por haberse formado salitre, quedando en forma de polvillo blanco en la superficie de la pared».



Fig. 35 Jenaro Pérez Villaamil (dib.), Aug. Mathieu (lit.), *La capilla de San Blas en el claustro de la catedral de Toledo* [1842], litografía, 391 x 310 mm, publicada en *España artística y monumental*, París, A. Hauser

La capilla permaneció cerrada, aunque otras intervenciones desafortunadas se siguieron llevando a cabo durante los siguientes años. Hay que llegar hasta el año de 1965 para que se acometiese la que fue la última reparación hasta ahora. En ella se continuaron aplicando los consabidos repintes y fijaciones con cola orgánica y el arranque de algunas de sus pinturas, que desgraciadamente siguen desaparecidas.

En 1975, el Cabildo catedralicio realizó una petición para que se iniciase la restauración de la capilla por parte del Estado; problemas posteriores de orden técnico hicieron que se desistiese de una intervención, hasta que en el año 2000 se comenzaron los primeros estudios.

La primera medida era contar con un estudio previo de las alteraciones que afectaban a la capilla y sus causas. Para ello el Cabildo y los técnicos conservadores de la catedral decidieron encargar un estudio

exhaustivo con tecnología no destructiva a diversas empresas italianas de la región de la Toscana. Las conclusiones finales fueron expuestas en un informe previo que sirvió de base para la elaboración del proyecto definitivo. En ese estudio inicial se utilizó un georradar, dirigido por las empresas italianas IDS, IRMA y EDITECH, para realizar la termografía y el análisis de las pinturas. Así mismo, se estudiaron mediante endoscopio con hidrómetro las medidas de temperatura y humedad durante un año y se acometió un estudio exhaustivo del terreno y los muros mediante sondeos geotécnicos por la empresa española GEOCISA.

Después de estos estudios previos, y con el proyecto terminado, se logró, gracias a la financiación y patrocinio de World Monuments Fund, Iberdrola y la Fundación Cultura y Deporte de la Comunidad de Castilla-La Mancha, poner en marcha el proyecto de restauración de la capilla. Al poco tiempo, con la firma de un convenio de todos los patrocinadores, el Cabildo catedralicio y el arzobispo de Toledo, se comenzaron las obras el día 10 de diciembre de 2003.

Estado de conservación y técnica de ejecución

En los análisis realizados antes de la restauración se pudo constatar que el mortero presente en la capilla de San Blas tiene un espesor de cerca de un centímetro, y está compuesto principalmente de yeso, arcilla, negro carbón y algo menos de calcita, de tal manera que las proporciones yeso/calcita/cuarzo son, aproximadamente, 10/1/0,5. Las dimensiones de los gránulos de yeso y de otros materiales inertes están en torno a 5-150 μ . Todas las muestras tienen una preparación similar, un mortero en dos capas que denominaremos enfoscado (inferior) y enlucido (superior). No tiene las proporciones que generalmente nos encontramos en los morteros de cal con árido de yeso y arena, ya que en ellos la proporción de cal y yeso es generalmente de 1:1 a 1:3 y no de 1:10 como la que encontramos en

éste. La capa superior, visible en casi todas las muestras, es un mortero más tamizado, con un tamaño de partículas máximo de entre 30 y 35 μ . Es de particular interés el estrato de cola animal que se encuentra como imprimación en el mortero final, lo que nos ha llevado a sospechar que alguno de los maestros de la capilla empleó una técnica pictórica muy parecida a la pintura sobre tabla típica de la Baja Edad Media.

La técnica de aplicación de los colores, en general, podría describirse como mixta; esto es, unos colores se aplican al temple y otros al óleo; por ejemplo, las escenas del Credo están realizadas con pigmentos a base de un legante de naturaleza oleosa (el rojo es con óleo, mientras el azul, los grises y las carnaciones están ejecutados con un medio orgánico, en otros casos se utiliza una técnica mixta).

En cuanto a la escena de la Crucifixión podemos decir que se ha ejecutado de manera distinta a las demás. Está realizada en tres *pontate* o «andamiadas» y sobre ellas una *giornata* o «jornada» a la cal, lo que la convierte en la escena realizada con este último sistema más antigua de las que hemos podido encontrar en España hasta ahora. Los colores aplicados sobre las tres «andamiadas», como en el cielo, el manto azul de la Virgen, alguno de los mantos rojos y el amarillo de María Magdalena, están realizados a seco, unos con legantes orgánicos y otros de naturaleza grasa. Mientras los colores aplicados en las «jornadas», que comprenden casi todas las figuras de la Crucifixión, están realizados al fresco.

En los análisis efectuados antes de la intervención se comprobó que muchas de las escenas habían sido repintadas con témpera, seguramente a partir del siglo XVIII. También se encontraron otros repintes más antiguos de pigmento al barniz (óleo rico en resina de conífera) debajo de los anteriores; y en sitios concretos los repintes son de una mezcla de dos materiales, temple y óleo.

Según las muestras analizadas, hay junto a los repintes una impregnación en casi toda la superficie pictórica de aceite y resina muy diluidos, procedente de alguna de las restauraciones precedentes.

En las pinturas de la parte inferior del muro, la técnica es al temple más magro que en las pinturas que se encuentran a partir de la cornisa. Tienen también en su superficie una capa de suciedad formada por yeso recristalizado con polvo (negro carbón y arcillas) del yeso que fue aplicado sobre las pinturas en el siglo XVIII.

La bóveda

Tanto la superficie de cada una de las divisiones del cielo estrellado como las nervaduras están realizadas al temple con medio orgánico sobre un mortero compuesto de hidrato de cal, yeso y negro carbón que le confiere una tonalidad gris oscura y que ha servido de imprimación con la idea de ahorrar la aplicación del pigmento azul que en aquel momento era poco asequible.

Los lunetos

Las escenas de los lunetos fueron realizadas con temple y con otros legantes de distinto tipo que confieren a estas pinturas unas características de ejecución especiales. Entre éstas se ha podido averiguar, gracias a la reflectografía IR, que el dibujo preparatorio realizado por los pintores está aplicado sobre la capa de enlucido de tres maneras diferentes: una con incisión directa de un punzón, otra con dibujo estarcido al carbón, y la tercera con líneas de carbón y tinta para señalar las sombras de los paños y contornos de las figuras y arquitecturas. Se observa en esto un paralelismo con la técnica aplicada en la pintura sobre tabla de la Baja Edad Media, en la que, sobre una capa muy fina de preparación de yeso, se aplicaba una capa de cola orgánica y se realizaba el dibujo general —transferido desde un cartón— para finalmente ir aplicando los colores con diferentes adhesivos, según el pigmento elegido.

La escena central de la Crucifixión, como hemos dicho anteriormente, se ejecutó de manera diferente. Los dorados de las diversas aureolas están todos realizados al mixtión, mientras que los dorados incrustados en los vestidos y mantos son de oro fino en polvo aplicado con pincel.

Existe un tipo de degradación general de los materiales en alguno de los lunetos causada por filtracio-

nes y por la pérdida de agua de la tubería de un baño en el piso superior, problemas hoy solucionados, pero que provocaron el desprendimiento definitivo de parte de la fábrica y de las pinturas, con aparición posterior de fluorescencias salinas, levantamientos del color y caída del mortero.

Muros inferiores

De la zona inferior, dos muros conservan escenas casi completas; en los otros dos queda muy poco, pues lo que falta ha sido atacado y disuelto por el agua. Todas estas pinturas han dado en los análisis una técnica de ejecución al temple, y presentan una tipología de destrucción y degradación muy característica provocada por varias causas. Una de ellas se debe a una intervención realizada entre los años 1719-1720 en la que se picaron todas estas paredes para poder adherir un enlucido de yeso y cal con una decoración de incisiones y dibujos repetitivos [véase fig. 35]. Este estrato fue eliminado en una actuación de 1924, que causó la pérdida de una parte finísima del empaste y de la capa pictórica original, dejando a su vez una pátina blanquecina con los restos de los yesos aplicados en el siglo XVIII.

Otra de las causas es la derivada de las filtraciones del agua de la lluvia, que descargaba en el reverso del muro nordeste, y que como consecuencia produjo la caída de todo el mortero con la capa pictórica original, y por tanto su desaparición definitiva. En el intento de salvar lo que quedaba de original en esas zonas, en los años setenta del siglo XX, el empleo de un mortero de cemento acentuó mucho más la pérdida al provocar la formación de sales.

La restauración

La bóveda y consolidación de las pinturas

La consolidación previa del color, que estaba a punto de caer, se ha hecho mediante el empleo de una fórmula de caseinato de amonio en algunas zonas y una solución de hidróxido de bario filtrada en otras.



Ésta fue aplicada con pinceles y jeringas especiales bicomponentes sobre un papel japonés o sintético, para evitar posibles caídas de pintura, y también para que sirviera de retención del líquido aplicado. Una vez comprobada su eficacia se aplica, sobre la superficie tratada, agua desionizada con una esponja natural ligeramente humedecida, para favorecer la adherencia del color y la eliminación del exceso de consolidante.

Posteriormente, y comprobando la firmeza de las diversas capas de mortero, se efectuó una prueba para conocer la penetración del consolidante por medio de análisis químicos.

Estos análisis han sido determinantes para medir la eficacia del sistema y sus buenos resultados en cada muestra estudiada. La presencia de hidróxido de bario se encuentra a diferentes profundidades según la técnica de ejecución pictórica utilizada por el artista: unas veces penetra hasta la preparación, y en otras zonas, como en las que se pintó con laca roja, solamente aparece hasta la capa aislante de cola orgánica que se encuentra debajo. En cuanto al oro, se comprueba que no es ningún obstáculo para la penetración del hidróxido de bario, aunque sí en otras capas que contienen componentes oleosos, ya que a través de éstos se introduce poco por su escasa porosidad.

La eliminación del negro de humo y de otros restos inadecuados se ha realizado mediante la adhesión de un papel japonés sobre la capa pictórica con un pincel cargado de agua desionizada, dejándolo que actúe durante un tiempo de contacto breve, para posteriormente efectuar el sucesivo tratamiento de la esponja humedecida.

La limpieza se acometió con una solución de bicarbonato de amonio al 3-10 % aplicado con pincel sobre el papel japonés de gramaje idóneo con un tiempo de contacto de 6 a 15 minutos. Después se eliminaban los depósitos con un algodón impregnado de agua desionizada. En ciertas zonas muy localizadas este trabajo

se ha repetido. En cuanto a los repintes y a la capa de protección aplicada en las restauraciones anteriores, se han eliminado con hisopos de algodón o con pinceles pequeños embebidos en carbonato de amonio, para después efectuar un tratamiento con agua desionizada.

El estucado de las zonas faltas de mortero se ha realizado a nivel con hidrato de cal y arena lavada de una granulometría similar a la original. La restitución pictórica se ha hecho con veladuras y en algunas lagunas muy específicas con selección cromática, siempre con pigmentos minerales disueltos en caseinato de amonio al 1,5 %.

Las zonas faltantes de decoración repetitiva de las nervaduras se han reconstruido con tono ligeramente más bajo, transfiriendo el dibujo por medio de estarcido y aplicando colores de pigmento mezclado con goma arábica al 3-4 %.

Los lunetos

La consolidación del color desprendido y microdesprendido se ha efectuado con el empleo de caseinato de amonio mezclado en una solución saturada de hidróxido de amonio filtrado, con el mismo método que en la bóveda, aunque con alguna variante en zonas muy concretas. En las áreas en las que existen exfoliaciones de la capa pictórica se ha empleado una resina acrílica E330, al 3-5 % en alcohol etílico inyectada con jeringa y protegiendo, a su vez, con papel japonés las zonas afectadas, y siempre con el consabido tratamiento con una esponja natural ligeramente humedecida en una solución de agua desionizada y alcohol etílico para adherir la zona desprendida y eliminar el exceso de consolidante. Cuando se termina la operación, después de entre 2 y 4 horas, se elimina el papel japonés con pasadas de un pincel impregnado en alcohol etílico.

La eliminación del negro de humo y el polvo superficial incrustado ha sido realizada con el mismo sistema ya descrito en la intervención de la bóveda, excluyendo los depósitos de los materiales caídos en las cornisas, que han sido eliminados con aspiradores y pinceles pequeños.

Fig. 36 Vista de la bóveda octogonal con la Crucifixión de Jesucristo

La limpieza de los lunetos ha necesitado un método diferente por la técnica de ejecución de su pintura. Nos encontramos con zonas de blanco de cal de diferentes extensiones junto con otras de pintura al temple y con algunas más de pintura al fresco, posiblemente realizadas por distintos autores, y sobre todo con extensísimos repintes de temple con cola animal. Por tanto, la limpieza se ha realizado en diferentes fases cambiando los porcentajes de los disolventes. Por ejemplo, algunas escenas se han limpiado con una solución saturada de hidróxido de bario filtrada y aplicada con pincel, interponiendo papel japonés, con un tiempo de contacto de 5 a 8 minutos. Este procedimiento es muy válido para ciertas zonas en las que con un poco de agua se consigue transformar el repinte de una fase cristalina a gel, para, una vez lograda esta transformación, poder eliminarlo con un pequeño hisopo de algodón ligeramente humedecido con agua. La limpieza se puede repetir des-

pués de 4 a 6 horas en aquellas áreas en las que los repintes son difíciles de eliminar, y siempre con un suave tratamiento a través de un papel japonés y con una esponja natural ligeramente humedecida con agua desionizada.

En otros lunetos se ha continuado con el mismo sistema de limpieza, mientras que en algunas zonas en las que éste no funcionaba, se ha trabajado con una solución saturada de carbonato de amonio más EDTA tetrasódico en una proporción de 0,5%. La solución se aplicó con pincel, siempre interponiendo papel japonés o tejido de algodón (tipo gasa) y procediendo de abajo a arriba con un tiempo de contacto de 4 a 6 minutos. El empleo de EDTA ha sido necesario por la detección en los análisis químicos de oxalatos de calcio que hacían muy resistente la eliminación de los repintes.

En cuanto a la limpieza de los colores que tienen en su composición cobre u otros minerales sensibles a los disolventes descritos, se ha llevado a cabo con

Fig. 37 Muros inferiores martilleados antes de la restauración



diferentes aplicaciones de bicarbonato de amonio con tiempos de contacto muy breves y diferentes porcentajes en la solución. Después de la limpieza toda la superficie se ha lavado con agua mezclada con anhídrido carbónico.

Después de diferentes controles analíticos, se realizó, en alguno de los lunetos y en zonas concretas, un tratamiento con hidróxido de bario en diferentes porcentajes, transmitido a través de fibra de celulosa, interponiendo dos estratos muy finos de papel japonés, y con diferentes tiempos de contacto.

Las zonas de la fábrica donde existían formaciones salinas se han tratado, previa limpieza con vapor de agua, con cataplasmas desalinizantes a base de agua desionizada con fibra de celulosa y sepiolita, siempre interponiendo el papel japonés, con un tiempo de contacto de 15 a 20 días. Esta operación se repitió donde fue necesario.

La reintegración pictórica se ha realizado, donde existían abrasiones grandes y medianas y para disminuir una visión desagradable de las partes faltantes, por medio de veladuras; en las zonas con pequeñas pérdidas de color, por medio de veladuras a bajo tono, y en otras zonas de reconstrucción particularmente sensible, y una vez estucadas, por medio de selección cromática.

Los muros inferiores martilleados

La consolidación del color se ha realizado con caseinato de calcio en una solución saturada de hidróxido de bario filtrado, aplicado con un pincel y una jeringa bicomponente. La eliminación del negro de humo y del polvo incrustado en la superficie se ha hecho con un ligero tamponado de agua desionizada y una esponja natural humedecida, interponiendo, como anteriormente, una tela de algodón de pequeñas dimensiones.

Fig. 38 Muros inferiores martilleados después de la restauración





Figs. 39 y 40 Muro inferior oriental antes y después de la restauración, donde se puede apreciar la pérdida del mortero por las filtraciones de agua

El material de polvo en superficie procedente de alguno de los martilleados más profundos se ha eliminado por aspiración.

La limpieza de la superficie pictórica se ha realizado siguiendo dos sistemas:

Eliminación de los residuos de yeso y de diferentes carbonataciones dejadas por las restauraciones precedentes mediante la aplicación de una resina de cambio de iones de tipo catódico, aplicada con un pincel, interponiendo un papel sintético, con un tiempo de contacto de 2 a 5 minutos y tamponando con algodón humedecido en agua desionizada.

Aplicación de una solución de EDTA tetrasódico al 3 % sobre papel japonés con un tiempo de contacto muy breve y eliminando los restos con un hisopo de algodón, ligeramente humedecido en la misma solución y en áreas muy específicas.

En otras zonas, solamente se ha empleado una esponja natural humedecida con agua desionizada y un tamponado sobre papel sintético. También en este caso el empleo de EDTA tetrasódico ha servido para eliminar la pátina superficial formada indebidamente por oxalatos con residuos carbonatados procedentes de la aplicación del mortero de yeso en el siglo XVIII.

El estucado se ha realizado a nivel a lo largo de las faltantes grandes y pequeñas, en tanto que, los agujeros del martilleado se han dejado sin estucar, con excepción de los más profundos.

La consolidación de los morteros muy separados del muro sustentante se ha efectuado mediante la inyección de un mortero semifluido especial. La reintegración pictórica se ha realizado con veladuras neutras en los martilleados para eliminar la falta de color en los agujeros, mientras que las lagunas

pequeñas y medianas han sido tratadas con veladuras a bajo tono.

Los dorados encontrados en la capilla se han protegido con una solución de resina acrílica, Paraloid B72 al 5 % diluida en nitro y acetona antes de efectuar la limpieza general de las pinturas, para ser eliminada posteriormente con un disolvente apolar. La limpieza de estos dorados se ha efectuado con una solución de bicarbonato de amonio al 3 % en alcohol etílico, acetona y un 1,1 % de glicerina. Donde había pequeñas pérdidas en las zonas doradas, se han reintegrado a veladuras o, en partes muy concretas, se ha aportado en la reintegración un oro en polvo en caseinato de amonio, reversible y reconocible con respecto al original.

El arranque de las pinturas en los muros norte y oeste

En los muros norte y oeste había dos segmentos de pintura de tres por un metros, a punto de caer y con una separación del muro sustentante de unos 20 cm. Se decidió su arranque inmediato y su posterior traspaso a un nuevo soporte.

Uno de los dos fragmentos, dada su extensión, se dividió en dos para facilitar el traslado. Antes de arrancar las pinturas se protegieron con una tela doble de algodón, llamada «calicot», que fue adherida con Paraloid B72 al 20 % en disolvente nitro. Se realizó una incisión por la línea a partir de donde se debía arrancar la pintura con un micromotor de alta velocidad. La pintura que se debía extraer se sostuvo con una rejilla de madera unida con poliuretano a la tela de arranque. La separación de la pintura con su mortero se efectuó con una lanza especial para estos casos.

Los tres fragmentos de pintura se llevaron a un habitáculo cerrado con plásticos situado cerca de la capilla, para poder eliminar correctamente parte del reverso y dejarlo con un grosor de entre 4 y 5 milímetros e igualado. Para ello se empleó una máquina de molar especial que evita vibraciones indebidas.

Una vez obtenido el grosor apropiado, se limpió el reverso con un aspirador y se aplicó con brocha

una solución de leche magra con agua de cal filtrada (150 cc de leche + 100 cc de agua de cal). Al mismo tiempo, en las zonas martilleadas, se dio un estuco de caseinato de cal y arena inerte. Después de 12 a 14 horas se aplicó la primera tela de algodón adherida con caseinato cálcico en una proporción de tres partes de hidrato de cal y una de caseína humedecida en agua desionizada. Después de otras 12 a 14 horas de la aplicación de la primera tela en el reverso se aplicó la segunda con el mismo adhesivo. Posteriormente, y al cabo de 30 a 40 días, se pudo eliminar la tela adherida con Paraloid, que sirvió para cubrir la pintura para el arranque, porque el caseinato estaba completamente seco.

Para ello se acondicionó una zona de trabajo protegida con cabina de plástico y se preparó una tabla con una parte de agua desionizada en Arbocel BC1000 y otra de Arbocel BC200, hasta obtener una densidad idónea. Sobre esta «cama» se apoyó el reverso de la parte que habíamos arrancado para impedir el paso del adhesivo Paraloid B72 a los sustratos interiores cuando se eliminase la tela que protegía la pintura durante su arranque. Para la eliminación de esta tela se utilizó un papel secante especial de 80 x 80 cm empapado en disolvente nitro y con un tiempo de contacto de 6 a 8 horas. Posteriormente se aplicó, en lugares en los que constaba más la eliminación de la tela, una mezcla de dos partes de acetona y una parte de disolvente nitro con algodón y pincel.

Adhesión del fresco al nuevo soporte

El nuevo soporte de vidrio-resina de poliéster para la adhesión de la pintura se reforzó con una red metálica antioxidante; el conjunto mide 4 mm. El adhesivo elegido fue Acril 33 puro con polvo de piedra pómez, carbonato cálcico micronizado y arena del grano idóneo para obtener una buena densidad de aplicación. El estrato donde se tiene que intervenir está constituido por un cartón de 50 x 70 cm. Este cartón se humedece con agua desionizada y sobre su reverso se aplica el adhesivo con una brocha; se coloca sobre toda la superficie del soporte de vidrio-resina y, para

que se adhiriera bien, se pasa un rodillo, presionando correctamente.

Después de 24 a 36 horas, para colocar ese soporte en el reverso de la pintura, se emplea un adhesivo más débil (60 partes de Acril 33 y 40 partes de agua desionizada) y con los mismos inertes antes descritos. Éste se da sobre el cartón con un pincel de modo homogéneo. Se coloca la pintura sobre el soporte, se lava ligeramente la superficie pictórica con agua desionizada nebulizada y se continúa la adhesión con el método de vacío, aspirando unas 2 o 3 horas.

La obra se coloca de nuevo en la pared fijándola con pernos de plástico y tornillos de acero inoxidable en los agujeros de antiguos golpes. Después se realiza el estucado de unión con la zona no arrancada.

Limpieza de la estructura y secado de los muros

Este proceso de limpieza se realizó en dos fases. Se comenzó por la zona superior de la bóveda, limpiándola de sales y materiales inadecuados procedentes de anteriores intervenciones, también se limpió toda la superficie faltante de cemento y los arcos dañados hasta llegar a la piedra sana. Al mismo tiempo, y con seguimiento por parte de arqueólogos, se empezó a realizar catas en el suelo de la capilla para ver la composición del subsuelo, aunque ya se habían hecho sondeos y estudios con georradar para la elaboración del proyecto.

Paralelamente se empezó una campaña de medidas higroscópicas, tanto dentro del muro, gracias a las perforaciones que se realizaron en el estudio previo, como en el ambiente general de la capilla.

Consolidación de la estructura

Los nervios de la bóveda se encuentran en general en buen estado, excepto en una esquina, la noreste, donde han perdido de media un 60% de su sección. En esa misma zona también encontramos pérdida del volumen de la piedra del plemento. Así mismo, se había producido pérdida del volumen de piedra en el mismo plemento noreste.

El procedimiento de consolidación se hizo primeramente con una limpieza mediante cepillo de cerdas naturales, hasta conseguir una superficie sana y dura en la piedra para después aplicar una mezcla de celulosa para la extracción de sales en sucesivas etapas hasta su completa eliminación. Posteriormente, se aplicó un consolidante a la piedra por pintado de la superficie con EOS.

En los plementos de la bóveda no dañados por la humedad se consolidó el soporte del fresco que estaba separado o abombado de la base de piedra mediante perforaciones y con inyecciones sucesivas de una cal aditiva de PLM en pequeñas cantidades.

Reintegración estructural

Para la reintegración de los nervios y del plemento de la esquina noreste se pusieron varillas de fibra de vidrio cosidas a la piedra en perforaciones a rotación rellenas con resina epoxi y éstas se conectaron a una malla de fibra de vidrio, mediante resina de dos componentes. Finalmente, se colocó un mortero pétreo que, una vez seco, se talló hasta darle una apariencia similar al conjunto.

En el plemento de misma esquina, se procedió después de su consolidación a la colocación de las varillas de fibra de vidrio como en el caso anterior. Fueron fijadas a la base con resina epoxi, también se dispuso una malla de fibra de vidrio, que junto al mortero pétreo aplicado se consiguió la planimetría original, aunque se ha dejado tres milímetros de diferencia con el resto del plemento para que, si se observa con detenimiento, se diferencien las zonas nuevas.

La reintegración se ha realizado sobre la capa fina de mortero en las zonas arquitectónicas, factibles de repetir con tonos tres puntos más claros, consiguiendo así una armonía más lógica en la intervención. La reintegración se realiza con caseinato cálcico (40 % de leche + 60 % de agua de cal) con agua mezclado con pigmentos. La tonalidad de color es acuosa más o menos fría, según la zona de la laguna y el original.



Fig. 41 Sepulcros del arzobispo Pedro Tenorio y su sobrino Vicente Arias Balboa en la capilla de San Blas

Las superficies donde existían grandes fluorescencias salinas, en especial donde se aplicó cemento, han sido tratadas con empaques absorbentes de Arbocel 1000 con tiempos de contacto muy largos, según fuera necesario.

Los sepulcros

Los sepulcros del arzobispo Tenorio y de su sobrino don Vicente Arias están realizados con material pétreo de dos clases: piedra caliza para las basas y alabastro veteadado para los yacentes [fig. 41].

El estado de conservación desgraciadamente era muy malo, pues había perdido su policromía; algunas de sus partes estaban desmontadas, otras destruidas en distintas épocas, y, a causa de intentos de restauración desafortunados, tenía añadidos de diferentes materiales y parte de sus molduras rotas.

En primer lugar se desmontaron varias de sus piezas y se limpió toda la superficie de cera y cola orgánica procedentes de otras restauraciones.

Una vez eliminado el polvo superficial, se quitaron todos los estucados de yeso con un micromotor con terminales ajustados y se trataron los hierros oxidados.

Después de varias pruebas, se decidió limpiar el alabastro mediante la aplicación de emplastos de agua desionizada 10 l, carbonato de amonio 300 gr, Sepiolita 1 kg y Arbocel 100 + Arbocel 200, de cinco horas de duración. Se eliminó con agua desionizada y esponja. La cera de la antigua restauración se suprimió posteriormente con bastante facilidad con pequeñas espátulas, e incluso en zonas más difíciles con vapor caliente.

Se aplicó, posterior y superficialmente, una protección de cera microcristalina al 5 % en *white spirit*.



Bibliografía

- Angulo Íñiguez, Diego: «La pintura trecentista en Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 19, Madrid (1931), pp. 23-29.
- Camarasa, Santiago: «La capilla del arzobispo Pedro IV Tenorio», *Toledo. Revista de Arte*, n.º 206, Toledo (1924), pp. 886-890.
- De Moraleda Esteban, Juan: «La capilla de Tenorio», *Toledo. Revista de Arte*, n.º 203, Toledo (1924), pp. 825-827.
- Narbona, Eugenio: *Historia de D. Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo*, Toledo, 1624.
- Piquero López, M.^a Ángeles B.: *La pintura gótica toledana anterior a 1450: (el trecento)*, Toledo, 1984.
- *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV*, Barcelona, 1989.
- *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Madrid, 1992.
- Polo Benito, Julio: «Importantísimo descubrimiento en la Catedral Primada. Nueva gloria para Toledo. La capilla de San Blas», *Toledo. Revista de Arte*, n.º 203, Toledo (1924), pp. 823-824.
- *Las pinturas murales de la capilla de San Blas de la catedral primada de Toledo*, Toledo, 1925.
- Sánchez-Palencia Mancebo, Almudena: «Los retablos de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, n.º 188, Madrid (1974), pp. 407-410.
- «La capilla del arzobispo Tenorio», *Archivo Español de Arte*, n.º 189, Madrid (1975), pp. 27-42.
- *Fundaciones del arzobispo Tenorio: la capilla de San Blas en la catedral de Toledo*, Toledo, 1985.
- «Pintores del siglo XV y primera mitad del XVI en la catedral toledana. La capilla de San Blas», *Anales toledanos*, t. XXV, Toledo (1988), pp. 57-80.
- «La escuela toledana de don Pedro Tenorio», *Anales toledanos*, t. XXVI, Toledo (1989), pp. 61-153.
- Suárez Fernández, Luis: «Don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo (1375-1399)», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. IV, Madrid, 1953, pp. 601-627.
- Tormo y Monzó, Elías: «Gerardo Starnina en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XVIII, Madrid (1910), pp. 82-101.
- Vegué y Goldoni, Antonio: «Gerardo Starnina en Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 17, Madrid (1930), pp. 199-203.
- «La dotación de Pedro Fernández de Burgos en la catedral de Toledo y Gerardo Starnina», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 18, Madrid (1930), pp. 277-279.



La restauración de la capilla de San Blas de la catedral primada de Toledo ha sido posible gracias al patrocinio de la World Monuments Fund España con fondos provenientes de la Fundación Robert W. Wilson Challenge, la Fundación Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha e Iberdrola, y ha sido realizada por la empresa Geocisa siguiendo el proyecto del arquitecto don Jaime Castañón y bajo la dirección de don Antonio Sánchez-Barriga y don Sabino Giovannoni, responsables de los equipos español e italiano de restauración.

La iluminación de la capilla ha sido posible gracias al patrocinio de la Fundación Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha e Iberdrola, quien, a través de sus servicios técnicos, y bajo la dirección de don Víctor Barbero Cámara, llevó a cabo los trabajos de renovación e iluminación.

COORDINACIÓN Y PROYECTO
ARQUITECTO RESTAURADOR

Jaime Castañón Fariña

CONSERVADOR RESTAURADOR

Antonio Sánchez-Barriga Fernández

COORDINACIÓN DE LA RESTAURACIÓN

Sabino Giovannoni

JEFE DE OBRA

Andrés Hernández Hernández

HISTORIADOR DE ARTE

José Luis Blanco Mozo

ESTUDIO QUÍMICO DE MATERIALES

Enrique Parra

ARQUEÓLOGA

Soledad Sánchez Chiquito

RESTAURADORES

Alberto Navarro Álvarez

Teresa Fernández-Muro Ortiz

Miguel González Jiménez

Francesco Giovannoni

María José Linares Romero

Daniela Murphy

Grazia Ventura

Simone Vettori

EMPRESA ADJUDICATARIA

Geocisa

Catálogo

PRODUCCIÓN

Ediciones El Viso

DISEÑO

Subiela

FOTOGRAFÍAS

Archivo Histórico de Toledo

Joaquín Cortés

Cuauhtli Gutiérrez

Antonio Sánchez-Barriga

FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN

Brizzolis, Arte en Gráficas

ENCUADERNACIÓN

Encuadernación Ramos

© Fundación Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha

© World Monuments Fund España

© Iberdrola

ISBN: 84-933107-7-8

Depósito Legal: M-21985-2005

**CUADERNOS DE RESTAURACIÓN
DE IBERDROLA**

I

LA REJA DEL MONASTERIO DE GUADALUPE

II

EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE LA ENCINA
DE ARCENIEGA EN ÁLAVA

III

LA FUENTE DE LOS TRITONES Y DE LAS CONCHAS
EN EL PALACIO REAL DE MADRID

IV

EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

V

LA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO

VI

EL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES DE TOLEDO

VII

EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

VIII

EL SAGRARIO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA

IX

EL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

X

LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO

XI

LA CAPILLA DE SAN BLAS DE LA CATEDRAL DE TOLEDO





Castilla-La Mancha



IBERDROLA

WORLD MONUMENTS FUND ESPAÑA