

ALBORNOZ, TENORIO Y ROJAS: LAS EMPRESAS ARTÍSTICAS DE TRES ARZOBISPOS DE TOLEDO EN LA BAJA EDAD MEDIA. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Diana Olivares Martínez¹

Resumen: Los obispos se constituyeron como uno de los grupos de promotores más importantes del panorama artístico bajomedieval castellano. El objetivo de este estudio es ofrecer una visión de conjunto sobre la promoción artística de tres importantes prelados de la sede toledana: Gil de Albornoz, Pedro Tenorio y Sancho de Rojas. Para ello, se ofrece una visión actualizada del conocimiento de los encargos de cada prelado en la que se ha tratado de resaltar las aportaciones más relevantes, además de destacar los aspectos que merecen un estudio específico.

Palabras clave: promoción artística; Gil de Albornoz; Pedro Tenorio; Sancho de Rojas; tardogótico; obispos; mecenazgo; Toledo; siglo XIV; siglo XV.

ALBORNOZ, TENORIO Y ROJAS: THE ARTISTIC ENTERPRISES OF THREE ARCHBISHOPS OF TOLEDO DURING THE LATE MIDDLE AGES. STATE OF INVESTIGATION

Abstract: Bishops became one of the main groups of patrons in the Castilian late medieval artistic scene. The aim of this paper is to show an overall view of the foremost issues concerning the artistic patronage of three important prelates of Toledo: Gil de Albornoz, Pedro Tenorio and Sancho de Rojas. With that objective, we present an up to date outlook of the knowledge of each archbishop's commissions where we have tried to highlight their most outstanding contributions, as well as those issues that deserve a specific study.

Key words: Gil de Albornoz; Pedro Tenorio; Sancho de Rojas; late gothic; bishops; Toledo; patronage; 14th Century; 15th Century.

* Entregado: 30/10/2012. Aceptación definitiva: 08/02/2013

¹ El presente estudio se enmarca en el proyecto de investigación "Arte y reformas religiosas en la España medieval", HAR2012-38037 financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. INTRODUCCIÓN²

La atención de la historiografía artística medieval de las últimas décadas ha virado hacia diversos puntos de vista que se alejan de la llamada ‘historia de los estilos’, con especial interés en la promoción artística o mecenazgo³ de reyes, nobles y obispos. En palabras de Yarza: “los obispos medievales de la Corona están en óptimas condiciones, no compartidas por la mayor parte del clero, de constituirse en los promotores más audaces, o al menos más importantes, de empresas artísticas que desborden los marcos geográficos de sus diócesis”⁴. En esta ocasión, nuestro interés se orienta hacia los prelados de la sede primada de Toledo.

Han sido seleccionadas tres personalidades claves para la evolución de la catedral toledana y también para la propia caracterización del obispo promotor en el gran período de cambios que supusieron las últimas décadas del siglo XIV y las primeras del XV. Gil de Albornoz representa la internacionalidad de nuestros prelados y la convivencia de unas mismas ideas en ámbitos tan distintos como el castellano y el italiano. Con Pedro Tenorio es posible comprobar los diferentes niveles de actividad dentro de una promoción artística centrada en la diócesis de Toledo, pero que abarca desde la arquitectura civil a la funeraria. Sancho de Rojas, por su parte, ya había desarrollado una interesante labor como promotor en la catedral de Palencia antes de llegar a Toledo, por lo que ha de ser considerado como un caso de estudio que permite observar la evolución de dicha promoción en el contexto de su ascenso en el *cursus honorum* eclesiástico.

² Este estudio forma parte de los resultados obtenidos en el Trabajo de Fin de Máster defendido en la Universidad Autónoma de Madrid en octubre de 2012, en el marco del Máster de Estudios Medievales Hispánicos. Dicho trabajo fue dirigido por la Dra. Dña. Gema Palomo Fernández, a la cual agradezco su guía y consejos. Este material también forma parte de una Tesis Doctoral, actualmente en curso, desarrollada bajo la dirección del Dr. D. Javier Martínez de Aguirre en la Universidad Complutense de Madrid, gracias a una beca FPU concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

³ Parece apropiado optar por el término ‘promotor’ para referirnos al papel del episcopado de manera general, si bien la adecuación de la utilización del término ‘mecenas’ ha de ser estudiado para cada caso de modo específico. Acerca de la correcta utilización de estos términos existe toda una polémica, para cuya mejor comprensión remitimos a las siguientes publicaciones: HASKELL, F., “Mecenatismo e Patronato”, s.v. en *Enciclopedia Universale dell’Arte, Vol.8*, 1958, Instituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, p. 940; YARZA LUACES, J., “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA 1988*, Universidad, Murcia, 1992, pp.15-17; CASKEY, J., “Whodunnit? Patronage, the Canon and the Problematics of Agency in Romanesque and Gothic Art”, RUDOLF, Conrad (ed.), *A companion to medieval art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Blackwell, Malden, 2006, pp.193-212.

⁴ YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993, p. 168.

Muchos autores han puesto en paralelo las figuras de Gil de Albornoz y Pedro Tenorio, pero Campoy asoció también las figuras de Pedro Tenorio y Sancho de Rojas, al igual que sus fundaciones toledanas, considerando que Rojas, siguiendo a Tenorio “señaló el camino a los Mendoza, a los Cisneros, a los Taveras y Silíceos, que hicieron fundaciones que inmortalizaron sus nombres, y a tantos otros prelados que están esperando una historia documentada”⁵. Esta reflexión se encuentra en la línea de los objetivos de este trabajo, que pretende poner en parangón las actuaciones de estas figuras para lograr un mayor conocimiento de la promoción artística episcopal castellana.

2. GIL DE ALBORNOZ (h.1302/3-1367)

La figura de Gil de Albornoz ha sido intensamente estudiada debido a la multitud de campos en los que este prelado destacó: la carrera eclesiástica, la política, la guerra y la promoción artística, entre otros. El papel desarrollado por Gil de Albornoz ha sido tratado principalmente desde el campo de la historia⁶ debido a los cargos que ostentó en la Corona de Castilla y en la Curia Pontificia; pero no se ha profundizado en su labor como promotor de obras de arte hasta las últimas décadas. Entre los estudios más recientes, debemos señalar la tesis doctoral inédita de Almudena Cros⁷, así como varias publicaciones de Amadeo Serra⁸, que destacan no solo por ofrecernos nuevas interpretaciones desde la Historia del Arte, sino por aportar nuevos datos y mostrar una visión de conjunto sobre esta promoción.

⁵ CAMPOY, J. M., “Capilla parroquial de San Pedro en la Iglesia Primada”, *Boletín de la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 26-27 (1926), p. 109.

⁶ Los estudios dedicados a la figura de Gil de Albornoz son muy numerosos, por lo que presentamos aquí una selección que permitirá ampliar aquellos datos referentes a su biografía, que aquí hemos tratado de manera breve: JARA, A., *Albornoz en Castilla*, Imprenta Española, Madrid, 1914; FILIPPINI, F., *Il cardinale Egidio Albornoz*, Zanichelli, Bologna, 1934. Seis volúmenes de la colección “Studia Albornotiana” bajo el título: VERDERA Y TUELLS, E. (ed.), *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*, Cometa, Bolonia-Zaragoza, 1972-1979; FERRER I MALLOL, T., SAINZ DE LA MAZA, Regina, SÁEZ, E., y TRENCHS, J., *Diplomatario del cardenal Gil de Albornoz*. 3 vols, CSIC, Barcelona, 1976, 1981 y 1995 (abarcen hasta el período 1351-1359); BENEYTO, J., *El Cardenal Albornoz*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986.

⁷ CROS GUTIÉRREZ, A., *The Artistic Patronage of Gil de Albornoz, a Cardinal in context, 1302-1367*, University of Warwick, 2008. Lamentablemente, no ha sido posible consultar este trabajo dado que solo se puede acceder a una copia en papel en la propia Universidad de Warwick.

⁸ Destacamos el más reciente, ya que los demás serán citados a lo largo del texto: SERRA DESFILIS, Amadeo, “*Iuxta decentiam status mei*. El mecenazgo del cardenal Gil de Albornoz en Castilla y en Italia en tiempos del papado de Aviñón”, en LEMERLE, Frédérique, PAUWELS, Yves y TOSCANO, Gennaro (eds.), *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Institut de Recherches Historiques du Septentrion, Lille, 2009, pp. 169-195.

Los orígenes de este prelado se sitúan en una familia de la nobleza castellana establecida en Cuenca que le habría destinado desde su infancia a la carrera eclesiástica. Estudió en Zaragoza, ciudad de la cual su tío don Ximeno de Luna era arzobispo, y años después obtuvo el título de doctor en Decretos en alguna Universidad del sur de Francia⁹. A su vuelta a Castilla se incorporó al cabildo toledano siguiendo a su tío, y fue nombrado en 1332 arcediano de Calatrava, uniéndose a la corte de Alfonso XI, en la que figura como capellán y consejero del Rey. Al tomar parte de diferentes legaciones diplomáticas y eclesiásticas, viajó en varias ocasiones a Avignon, lo que desembocó en su nombramiento como capellán del Papa por Benedicto XI en 1335. A pesar de las reticencias del Cabildo, fue elevado a la mitra toledana en 1338, sucediendo a su tío como primado de las Españas y canciller mayor del reino de Castilla. A partir de entonces adquirió un papel de mayor relevancia política en las misiones diplomáticas como canciller del Rey y embajador en Francia, buscando apoyos para la campaña de Andalucía, en la que participó activamente¹⁰. Durante este período, intervino en la reforma de las costumbres del clero, incidiendo en mejorar la formación intelectual del mismo¹¹. Según Serra¹², no parece probable que antes de 1340 tomara iniciativas destacadas como promotor artístico.

En 1350, tras la muerte de Alfonso XI y la subida al trono de Pedro I, Albornoz se trasladó a la corte pontificia de Avignon y poco después recibió el capelo cardenalicio con el título de San Clemente, por parte de Clemente VI. El comienzo de su carrera al servicio del Papa le llevó a abandonar definitivamente tierras castellanas. En un primer momento, ocupó el cargo de Penitenciario pontificio, pero en 1353 Inocencio VI encomendó a Albornoz la recuperación y el gobierno de los Estados pontificios. Durante las dos legaciones que realizó en Italia (1353-1357 y 1358-1367) desempeñó un importante papel militar, político y legislador, evidenciándose este último con la promulgación en 1357 de las *Constitutiones Aegidianae*, que estuvie-

⁹ Al parecer su etapa universitaria no está muy clara. Algunos autores, como Beneyto señalan Toulouse como posible lugar de estudio, y otros, como Serra, apuntan a Montpellier: BENEYTO, J., *El Cardenal...*, p. 37. y SERRA DESFILIS, A., “*Iuxta decentiam*”, p.169.

¹⁰ De hecho, nombrado comisario de la Cruzada, participó en la batalla del Salado (1340), en el cerco y toma de Algeciras (1342-1344) y en el sitio de Gibraltar (1350): ALONSO, B. “Álvarez de Albornoz, Gil” en ALDEA VAQUERO, Q., MARÍN MARTÍNEZ, T. Y VIVES GATELL, J., *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Vol. III, Instituto Enrique Flórez – CSIC, Madrid, 1973, p. 51. (Desde ahora nos referiremos a esta obra como *DHEE*).

¹¹ No obstante, según el *Synodicon Hispanum*, los concilios provinciales y sínodos diocesanos que se celebraron durante su prelatura en Toledo no tuvieron una destacada importancia, ni poseen una cohesión o forman parte de un plan pastoral como haría más tarde para la administración de los estados pontificios; GARCÍA Y GARCÍA, A. (dir.), *Synodicon Hispanum*. X: Cuenca y Toledo, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2011, p.554.

¹² SERRA DESFILIS, A., “*Iuxta decentiam*”, p. 170.

ron en vigor hasta 1816. Junto con otros territorios, el cardenal Albornoz recuperó la ciudad de Bolonia, que tendrá una gran importancia dentro de su promoción artística. Finalmente, tras haber presenciado la entrada del papa Urbano V en Italia, no así en Roma, falleció en 1367 en Viterbo.

Con el fin de analizar la extensa promoción artística de Gil de Albornoz, hemos optado por estudiar en primer lugar las obras del territorio castellano, para acercarnos posteriormente a aquellas que tuvieron lugar en lo que hoy es Italia. A pesar de que la gran fundación del cardenal en Castilla fue la de su capilla funeraria en la catedral de Toledo, debemos mencionar otras actuaciones de menor trascendencia, pero que también gozan de interés. Parece ser que su primera fundación tuvo lugar en 1341 con la capilla de Santa María de la Asunción en Alcalá la Real (Jaén), convirtiéndose posteriormente en una abadía de patronato real. En 1347 fundó en Villaviciosa de Tajuña (Guadalajara) una capilla dedicada a San Blas, que después se transformó en una iglesia llevada por canónigos regulares de San Agustín¹³. Por otro lado, realizó ciertas intervenciones en la capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca¹⁴, que había sido fundada por sus padres, García Álvarez y Teresa Luna, bajo la advocación de Santa María de la Seo; aunque ésta se vio afectada por las reformas ejecutadas en la catedral durante el siglo XV¹⁵.

La capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo, ampliamente estudiada¹⁶, fue la principal aportación del Cardenal en su legado a la iglesia castellana. Se trata de la primera capilla funeraria cerca de la cabecera que

¹³ Esta capilla fue dotada en el testamento del Cardenal con las rentas de la villa de Paracuellos.

¹⁴ En su testamento agregó dos capellanías perpetuas a las que ya existían, además de un cáliz de plata dorada, una cruz de su capilla personal y varios ornamentos. Además, por su semejanza con los relieves de la capilla de San Ildefonso de Toledo se ha atribuido a su promoción el sepulcro de pizarra y caliza blanca de Teresa Luna: SERRA DESFILIS, A., “*Iuxta decentiam*”, p. 171 y AZCÁRATE, J. M., *Arte gótico en España*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 203.

¹⁵ PALOMO FERNÁNDEZ, G., *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*, Diputación de Cuenca, Cuenca, 2002, vol.II, p. 23.

¹⁶ Su importancia fue ya reconocida por TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura Gótica. Ars Hispaniae. VII*, Plus Ultra, Madrid, 1955; y por BANGO TORVISO, I.G., “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992), pp. 93-132. Las publicaciones más recientes son: SERRA DESFILIS, A., y MARÍAS, F., “La capilla Albornoz en la catedral de Toledo y los enterramientos monumentales de la España bajomedieval”, en GUILLAUME, J. (ed.), *De-meures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV et XVIe siècles*, Picard, Paris, 2005, pp. 33-48 y FRANCO MATA, Á., “Las capillas”, en GONZÁLVEZ RUIZ, R. (coord.), *La Catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Promecal, Toledo, 2010, pp. 208-210.

conjugó la posición axial con la forma octogonal, definiendo un modelo que tendrá continuidad a lo largo de los siglos XV y XVI tanto en Castilla como en Portugal¹⁷. A pesar de las reticencias del Cabildo, las obras podrían haber comenzado en los años cuarenta del siglo XIV, aunque con su traslado a Avignon y posteriormente a Italia, no pudo seguir los trabajos; si bien en 1352 garantizó la percepción de sus rentas a la Catedral¹⁸. La capilla ocupa el espacio de las tres capillas centrales de la girola y es de planta cuadrada, aunque se convierte en octogonal en su parte alta al estar cubierta por una bóveda de crucería de ocho nervios convergentes en la clave central (Fig.1). En la parte inferior se ubican seis arcosolios funerarios.

La utilización de este tipo de planta de manera exenta resulta interesante dado que hasta entonces los espacios utilizados con finalidad funeraria solían estar cubiertos con una forma octogonal inscrita en cuadrado -como la capilla de Arnaldo Barbazán en la catedral de Pamplona- mientras que aquí ese octógono exento remite también al simbolismo de Resurrección. También ha sido relacionada con la tradición de la *qubba* islámica¹⁹. Serra señala no solo la evidente asociación con la Anástasis, sino también una posible relación con la capilla de la Trinidad y la Corona de Santo Tomás Becket en la catedral de Canterbury, que Alborno pudo haber conocido en su viaje a Inglaterra de 1351²⁰. La capilla actuaría como un símbolo de exaltación de su poder y de la importancia de su familia, cuyos escudos con banda verde sobre campo de oro se encuentran tanto en los arcosolios como en la bóveda, haciendo que el oro que decora las líneas arquitectónicas de la capilla adquiriera una connotación heráldica (Fig.2). Este espacio se convirtió en todo un panteón familiar, habiendo sido elegido por prelados y eclesiásticos emparentados con la familia Carrillo de

¹⁷ Aspecto tratado en: PEREDA, F., “Magnificencia, también propaganda. Las capillas funerarias en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media”, en ÁLVAREZ PALENZUELA, V. (ed.), *Jornadas de cultura hispano-portuguesa*, Universidad Autónoma, Madrid, 2000. y “Entre Portugal y Castilla: la secuencia formal de las capillas ochavadas de cabecera en el siglo XV”, en GUILLAUME, J. (ed.), *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV et XVIe siècles*, Picard, Paris, 2005, pp. 33-48.

¹⁸ SERRA DESFILIS, A., “*Iuxta decentiam*”, p. 172. Hay constancia de que en un intento por congraciarse con el Cabildo, Alborno entregó 2.500 maravedíes anuales como compensación por el derribo del refectorio capitular para abrir una plaza ante la puerta del Perdón, en la fachada occidental de la catedral. Por otro lado, el hecho de que la capilla y el altar estuvieran dedicados a San Ildefonso, favorecía la asociación entre una ilustre figura de la Iglesia toledana y la memoria del cardenal difunto.

¹⁹ RUIZ SOUZA, J. C., “La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13 (2001), pp. 3-27.

²⁰ SERRA DESFILIS, A., “*Iuxta decentiam*”, p. 173.

Albornoz²¹. Gil de Albornoz dejó constancia en su testamento -dado en Ancona en 1364- de su voluntad de ser enterrado aquí, y sus restos fueron trasladados solemnemente a Toledo en 1372 tras haber estado sepultado provisionalmente en la capilla de Santa Catalina, en la iglesia inferior de San Francisco de Asís. El monumento funerario²² fue encargado en 1368 por los albaceas testamentarios de Albornoz (Fig.3), que también dotaron la capilla según se había establecido en el testamento.

Tras el traslado de Gil de Albornoz a Italia, sus esfuerzos como promotor se centraron en este territorio. Su papel como legado pontificio estuvo marcado por unos objetivos que tuvieron su reflejo en las empresas constructivas que promovió²³. Por ello, el hecho de que debiera recuperar el dominio de los estados de la Iglesia en los que la autoridad papal se había debilitado, redundó en un programa de edificación o reconstrucción de fortalezas y castillos orientados al control territorial. Además, la preparación de la venida del Papa y de los representantes del poder pontificio requirió el acondicionamiento y la construcción de palacios y residencias que hicieran más atractivo dicho regreso y permitieran acomodar al Papa y a los diferentes cardenales legados en ciudades como Ancona, Spoleto o Cesena. Con tal fin, acondicionó interiores residenciales de pretensiones áulicas diferenciados de aquellos edificios con un objetivo defensivo.

Dicho programa constructivo se ha situado entre 1354 y 1370, incluso después de su muerte, e incluiría una serie de fortalezas -siguiendo un impulso constructivo de sur a norte, según el avance militar- que él mismo definió en las *Constitutiones Aegidianae* como “instrumentos de la tranquilidad y de la paz”²⁴. Algunas de estas fortalezas son las de Viterbo, Asís, Montefiascone, la *rocca* de San Cataldo en Ancona, Spoleto, Forli, Orvieto,

²¹ Entre ellos, Íñigo López Carrillo y Alonso Carrillo de Albornoz, con un monumento funerario firmado por Vasco de la Zarza. FRANCO MATA, Á., “Las capillas”, p. 210.

²² SERRA DESFILIS, A., “Sepulcro del cardenal Gil de Albornoz”, en GÓMEZ NEBREDAS, M. L. (ed.), *Isabel, la Reina católica. Una mirada desde la catedral primada*, Arzobispado de Toledo, Toledo, 2005. La adscripción de este sepulcro también ha sido tratada por: LAHOZ GUTIÉRREZ, M. L., “La escultura en la Corona de Castilla: una polifonía de ecos”, *Artigrama*, 26 (2011), pp. 243-286.

²³ En la colección VERDERA Y TUELLS, E. (ed.), *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*, Cometa, Bolonia-Zaragoza, 1972-1979, encontramos numerosos trabajos que abordan este período, como: CLARAMUNT RODRÍGUEZ, S. y TRENCHS ODENA, J., “Itinerario del cardenal Albornoz en sus legaciones italianas (1353-1367)”, pp. 369-432. DUPRÉ THESEIDER, E., “Egidio de Albornoz e la riconquista dello Stato della Chiesa”, pp. 433-459 o MARONGIU, A., “Il cardinale d’Albornoz e la ricostruzione dello Stato pontificio”, pp. 461-480, entre otros.

²⁴ SERRA DESFILIS, A., “*Iuxta decentiam*”, p. 185.

Orte y Narni; aunque no todas eran de nueva planta, ya que se sirvió de algunas ya existentes, como la de Asís²⁵.

Los gastos corrían a cargo de la cámara apostólica, pero en muchas ciudades el Cardenal impuso cargas fiscales y obtuvo indulgencias para los que colaboraran en las construcciones y reparaciones. Aunque Albornoz tenía experiencia militar previa, se ha señalado que podría haber contado con la ayuda de personajes como el conde Ugolino di Montemartre, promotor de la *rocca* de San Cataldo en Ancona. Además contaría con ingenieros que llevaran a cabo los proyectos²⁶, siendo uno de ellos Matteo Gattapone, que aparecía citado como *ingegnerius* y considerado arquitecto de la *rocca* de Spoleto²⁷, una de las fortalezas mejor conservadas y más estudiadas, que tuvo también funciones residenciales como palacio del propio Albornoz (Fig.4). Este tipo de construcciones y renovaciones resultan de un gran interés, dado que se convirtieron en un medio para introducir novedades en la arquitectura del palacio fortificado en la Italia del siglo XIV procedentes del ceremonial de la corte pontificia de Avignon, como es el caso del modelo de patio con escalera ceremonial, doble galería de arcadas y vistas a un jardín²⁸.

En la ciudad de Asís, Gil de Albornoz también permaneció muy cerca del convento de San Francisco, manteniendo los lazos entre el papado y la orden franciscana. De hecho, les legó 1000 florines de oro y quiso enterrarse en la iglesia inferior de San Francisco mientras se mantuviera la hostilidad

²⁵ El impulso constructivo llevado a cabo por Gil de Albornoz en este tipo de edificaciones ha sido estudiado por diversos autores, cuyas publicaciones han sido recogidas por Amadeo Serra (SERRA DESFILIS, A., “*Iuxta decentiam*”, p. 186, nota 47), y a ellos remitimos para un análisis en mayor profundidad: BENAZZI, G. “La rocca di Spoleto: assetto interno e decorazioni pittoriche dall’Albornoz a Alessandro IV”, en CHIABO, M. (ed.), *Le rocche alessandrine e la Rocca de Civita Castellana*, Roma nel Rinascimento, Roma, 2003, pp. 261-273; CANSACCHI, C., “L’Albornoz, i suoi uomini, le sue roche”, *Bollettino dell’Istituto storico dell’arma del Genio*, XIX 1941, pp. 31-67; SANS TRAVÉ, J., *L’attività edilizia militare e civile dell’Albornoz*. Tesis doctoral dirigida por O. CAPITANI, Università degli studi di Bologna, 1972-1973.

²⁶ Aparte, parece que la práctica habitual era la de contar con maestros de obras locales como Giovanni d’Angelo de Montefiascone, Giovanni Aymerici de Parma, Andrea di Canino y otros: SERRA DESFILIS, A., “*Iuxta decentiam*”, p. 187.

²⁷ FILIPPINI, F., “Matteo Gattapone da Gubbio, architetto del Collegio di Spagna in Bologna”, *Bollettino d’Arte*, II (1922-1923), pp. 91-92; SERRA DESFILIS, Amadeo, “La Rocca di Spoleto. Matteo Gattapone, il cardinale Albornoz e il palazzo fortificato in Italia”, *Castellum. Revista dell’Istituto Italiano dei Castelli*, 41 (1999), pp. 19-28 y *Matteo Gattapone, architetto del Colegio de España*. Colección Studia Albornotiana, LVII, Bolonia-Zaragoza, Publicaciones del Real Colegio de España, 1992.

²⁸ Se ha considerado una aportación de origen mediterráneo llegada desde Mallorca y la Corona de Aragón a través de Avignon al patio de honor de la *rocca* de Spoleto o la de Ancona: SERRA DESFILIS, A., “*Iuxta decentiam*”, p. 188. y KERSCHER, G., “Palazzi prerinascimentali: la rocca di Spoleto e il Collegio di Spagna a Bologna. Architettura del cardinale Aegidius Albornoz”, *Annali di architettura*, 3 (1991), pp. 14-25.

del rey de Castilla hacia él y su familia²⁹. Para ello, eligió la capilla de Santa Catalina, ubicada en el extremo norte del transepto de entrada a la iglesia inferior, y dejó a sus albaceas testamentarios como encargados de reformar la capilla y dotarla de una nueva decoración³⁰. Una vez más, Matteo Gattapone fue el arquitecto que dirigió la intervención, si bien lo que habitualmente sobresale es la decoración con pinturas murales llevada a cabo por el pintor boloñés Andrea de' Bartoli³¹, que también pintó los frescos de la capilla de San Clemente en el Colegio de España en Bolonia. Precisamente en estos frescos encontramos una de las pocas imágenes contemporáneas de don Gil de Albornoz, arrodillado como donante ante Santa Catalina de Alejandría (Fig.5). No se realizaron más intervenciones dado que el cardenal no sabía si la capilla sería definitiva, comprometiéndose en ese caso a gastar 2000 florines más en embellecimiento y un sepulcro de mayor dignidad; algo que no llegó a ocurrir ya que finalmente se llevó a cabo la mencionada capilla de San Ildefonso en Toledo.

La gran obra de Gil de Albornoz en Italia fue la fundación del Colegio de España o de San Clemente³², en la ciudad de Bolonia, tras haberla

²⁹ Parte de su donación se invirtió en la obra de la enfermería nueva del convento, por eso aparecen sus armas en uno de los muros del patio interior. Además, en su testamento también legó al mismo convento una imagen de plata de la Virgen María y tres alfombras. FILIPPINI, F., "Il Cardinale Albornoz e la costruzione dell'Infermeria nuova nel convento di S. Francesco in Assisi", *Rassegna d'arte umbra*, 1 (1909-1910), pp. 55-62; PIANA, C., "Il Cardinale Albornoz e gli ordini religiosi", en VERDERA Y TUELLS, E. (ed.), *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*, vol. I, Cometa, Bolonia-Zaragoza, 1972, pp. 481-519.

³⁰ Esto implicó restaurar el pavimento, la cubierta, columnillas y capiteles; además de cerrar la puerta de acceso al cementerio y dos ventanas y acondicionar la sacristía.

³¹ FILIPPINI, F., "Andrea da Bologna, miniatore e pittore del secolo XIV", *Bollettino d'arte*, 5 (1911), pp. 50-62.

³² Quizás el Colegio de España sea la fundación de este cardenal que más publicaciones ha suscitado. Muchas de ellas se encuentran recogidas en los volúmenes de la colección "Studia Albornotiana". Destacamos aquí los estudios más relevantes: BELTRÁN DE HEREDIA, V., "Primeros estatutos del Colegio Español de San Clemente de Bolonia", *Hispania Sacra*, 11 (1958), pp. 187-224, 409-426; MARTI, B., *The Spanish College at Bologna in the Fourteenth Century. Edition and translation of its Statutes with introduction and notes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1966. En este volumen, *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*, vol. II, Real Colegio de España en Bolonia, Zaragoza, 1972, destacamos los siguientes artículos: CLOUGH, C. H., "Cardinal Gil Albornoz, the Spanish College in Bologna, and the Italian Renaissance", pp. 227-238, DELARUELLE, E., "La politique universitaire des papes d'Avignon –spécialement d'Urbain V– et la fondation du Collège Espagnol de Bologne", pp. 8-39, y FLETCHER, J.M., "The spanish college. Some observations on its foundations and early statues", pp. 75-91; KIENE, M., "L'architettura del Colegio di Spagna di Bologna: organizzazione dello spazio e influssi sull'edilizia universitaria europea", *Il Carrobbio*, 9 (1983), pp. 234-242; SERRA DESFILIS, A., *Matteo Gattapone, arquitecto del Colegio de España*, Real Colegio de España en Bolonia, Bolonia-Zaragoza, 1992, y "El Colegio de España en Bolonia y la arquitectura universitaria del primer Renacimiento en Italia y Es-

recuperado para los Estados pontificios en 1359. El principal objetivo de este proyecto era fundar un lugar que sirviera de residencia y lugar de estudio a alumnos hispanos que acudían a la Universidad de Bolonia, procurándoles manutención y formación intelectual a la par que les dotaba de cohesión frente a otras naciones de alumnos, afirmando una identidad que agrupase a los distintos reinos peninsulares. A esto, se unió la adición de una nueva facultad de Teología que equiparase a esta universidad con la de París. La voluntad de realizar esta fundación estaba presente en el testamento del Cardenal, redactado el 29 de septiembre de 1364, en el cual quedaba el Colegio como heredero universal de sus bienes y se daban unas directrices para su organización y edificación³³.

El proyecto del Colegio ya estaba elaborado en 1365, momento en el que se firmó el contrato con los maestros constructores, Andrea di Pietro, Mino di Panfilo y Zanone di Tura, los cuales debían seguir una traza discutida por Albornoz y las instrucciones del fundador, sus representantes y el *ingegnerius* Matteo Gattapone da Gubio³⁴. En 1367, a la muerte de Albornoz, las obras del edificio estaban prácticamente concluidas y un año después llegó el primer grupo de colegiales hispanos. El Colegio se articula en torno a un patio cuadrangular, con un eje de simetría marcado por la nave y el ábside de la capilla, opuesta al acceso principal (Fig.6); alrededor del patio se elevan en dos plantas cuatro cuerpos de fábrica con galerías de arcos de medio punto. En los lados septentrional y meridional, la crujía se articula en seis habitaciones de planta cuadrada en dos alturas, y los lados este y oeste están ocupados por estancias rectangulares de mayor tamaño. En los Estatutos del Colegio, ultimados en 1369, se describe minuciosamente el uso de los distintos espacios que se distribuyen con gran regularidad en una planta marcada por la simetría: la capilla, las dependencias de uso común, como el refectorio, una sala grande y la biblioteca, dos escaleras para acceder a la planta superior, veinticuatro habitaciones para los estudiantes, las cámaras del Rector y los dos capellanes y las dependencias de servicio, almacén, cocina, letrinas y alojamiento de la servidumbre.

Desde el punto de vista arquitectónico, el proyecto desarrollado por Albornoz en Bolonia supuso toda una novedad para la arquitectura universitaria europea. En esos momentos también se comenzó a concebir un

paña”, *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Fundación Carolina, Madrid, 2006.

³³ Los encargados de supervisar tanto las obras como la propia fundación fueron Fernando Álvarez de Albornoz, sobrino de don Gil y Alfonso Fernández.

³⁴ El texto íntegro del contrato se encuentra recogido y comentado en SERRA DESFILIS, A., *Matteo Gattapone*, pp. 197-206.

edificio de nueva planta destinado al estudio en otros centros europeos, pero no tuvieron la coherencia y calidad de éste. Muchos autores lo han comparado a los inicios de Oxford y Cambridge, haciendo hincapié en lo cuidadoso de esta fundación, ya que “mientras que otros fundadores solo proveían de una casa a los estudiantes, Albornoz se preocupó por erigir edificios apropiados, establecer una biblioteca con parte de sus propios libros y proveer de una amplia variedad de sirvientes y oficiales que asegurasen el bienestar de los colegiales”³⁵. No obstante, se han señalado determinadas fundaciones como posibles referentes para Albornoz, como el Colegio de San Marcial, fundado por Inocencio IV en Toulouse en 1359, las experiencias de los conventos mendicantes, donde se comenzaron a habilitar celdas individuales para favorecer el trabajo intelectual en solitario³⁶, y determinados ejemplos de la arquitectura civil europea de fines de la Edad Media, por el modelo de doble galería de pórticos³⁷. Por otro lado, resulta sumamente interesante el haber dedicado a la Biblioteca un espacio específico que cumpliera unas determinadas condiciones, así como el hecho de que Albornoz legara a ésta todos los libros de su colección personal. En cualquier caso, el Colegio de España se convirtió en todo un modelo para los colegios universitarios europeos, tanto desde el punto de vista de la tipología arquitectónica, como en lo que concierne a su estructura y organización. De hecho, este modelo se implantará en España de mano del obispo Diego de Anaya, que fundó en Salamanca el Colegio de San Bartolomé, asimilando incluso los mismos estatutos³⁸.

Gil de Albornoz dejó un gran legado que repartió entre sus diferentes fundaciones, si bien el Colegio de España fue el elegido como heredero universal. Tanto para la catedral de Cuenca como para la de Toledo realizó diversas donaciones, además de dejar rentas para la basílica de San Clemente y la disposición de que se construyera una capilla dedicada al mismo santo en la catedral de Ancona.

³⁵ FLETCHER, J.M., “The spanish college”, p. 80.

³⁶ También se suele resaltar como referente las contemporáneas fundaciones de las cartujas, con un concepto claustral que podría haber influido en la fundación boloñesa. Resulta significativo que se estableciera un número de veinticuatro habitaciones, el mismo que caracteriza a las celdas de las cartujas. Un ejemplo cercano al cardenal sería la fundación de la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon por Inocencio IV en 1352: SERRA DESFILIS, A., “*Iuxta decentiam*”, p. 179.

³⁷ KERSCHER, G., “Palazzi prerinascimentali”, pp. 14-25.

³⁸ SALA BALUST, L., “Las primeras constituciones del Colegio de San Bartolomé de Salamanca, copia de los primeros estatutos del Colegio de San Clemente de Bolonia”, *Estudios eclesiásticos*, 35 (1960), pp. 253-263.

Según señaló recientemente Serra³⁹, aunque el conjunto de las obras promovidas por Albornoz resulta abrumador, ciertas elecciones no se evidencian como excesivamente personales. Es el caso de la selección de los artistas, que se muestra en ocasiones más condicionada por la disponibilidad y cercanía de los mismos que por una cuestión de criterio estético, o el hecho de que muchas de estas obras fueran póstumas, y por tanto, supervisadas por sus albaceas, Fernando Álvarez de Albornoz y Alfonso Fernández, que se vuelven determinantes en ejemplos como la capilla de San Ildefonso de Toledo o la de Santa Catalina en Asís.

Se puede deducir de todo esto que quizás Gil de Albornoz estuvo más preocupado por la dignidad con la que esas empresas artísticas representaban su posición en la jerarquía eclesiástica, o el poder pontificio que él encarnó en sus legaciones, que por los artistas, motivos y lenguajes que se utilizaban; ya que estas decisiones quedaban en la mayoría de los casos en manos de terceros. A pesar de esto, no podemos negar que su experiencia internacional condicionó su criterio y gusto, ya que el tipo de obras que promovió y los libros que se contaban en su biblioteca reflejan un conocimiento muy amplio de las prácticas europeas a mediados del siglo XIV.

3. PEDRO TENORIO (h.1328-1399)

Los estudios acerca del que fuera arzobispo de Toledo, Pedro Tenorio, no son tan numerosos como aquellos sobre Gil de Albornoz, aunque contamos con una cantidad importante de trabajos que se acercan tanto a su biografía como a sus encargos⁴⁰. Suárez Fernández realizó el primer trabajo completo de la historiografía moderna acerca de este prelado y, a pesar de que se centró en su actividad política, dedicó unas páginas a señalar algunas de sus fundaciones, destacando su papel como constructor⁴¹. Para Lahoz⁴²,

³⁹ SERRA DESFILIS, A., “*Iuxta decentiam*”, p. 189.

⁴⁰ En todo caso, sería necesaria una monografía que unificara los diferentes aspectos de este personaje y pusiera al día los diversos estudios existentes. Una selección es: SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., “Don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. IV, Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, 1953, pp. 601-627; SÁNCHEZ PALENCIA MANCEBO, A., *Vida y empresas del arzobispo D. Pedro Tenorio*, Diputación Provincial, Toledo, 1988; FRANCO MATA, A., “El arzobispo Pedro Tenorio: vida y obra: su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo”, *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II); ciclo de conferencias celebrado del 15 al 19 de abril de 1991*, Universidad, Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93; SÁNCHEZ SESA, R., “La actividad constructiva de un arzobispo toledano a finales del siglo XIV. Notas sobre la articulación y defensa del territorio”, *Castellum*, 2 (1996), pp. 69-80; GERLI, E. M., “Tenorio, Pedro”, *Medieval Iberia. An Encyclopedia*, Routledge, New York, 2003, p. 780; FERNÁNDEZ COLLADO, Á., “El arzobispo don Pedro Tenorio y su contexto eclesial y político”, *La capilla de San Blas de la Catedral de Toledo*, Iberdrola, Madrid, 2005, pp. 11-20.

⁴¹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., “Don Pedro Tenorio”, pp. 618-620. El autor señala también la existencia de una biografía de Pedro Tenorio escrita por Eugenio de Narbona, de la cual se

Tenorio inauguró el protagonismo de fuertes personalidades episcopales cuya sensibilidad, gusto artístico y cultura visual determina el tono de la época, al hilo del individualismo que se acusa en la actividad artística de este período.

Pedro Tenorio nació en Toledo hacia 1328 en el seno de una familia de la mediana nobleza procedente de Galicia. Su primer beneficio fue el arcedianato de Toro y una canonjía en la catedral de Zamora. Sin embargo, debido a que junto con sus hermanos tomó partido por Enrique de Trastámara, cayeron en desgracia ante el rey Pedro I y se vieron obligados a exiliarse en Francia. Estudió derecho canónico en Toulouse y Perugia, se doctoró en Decretos e impartió clases de Leyes en Roma. Uno de sus hermanos murió en Avignon, otro fue ajusticiado por orden de Pedro I y Tenorio, al volver a Castilla, fue hecho prisionero tras de la derrota de Nájera⁴³; pero se salvó gracias a la intervención de Guido de Bolonia, cardenal legado en cuyo séquito prestó servicio. Esto le permitió ser nombrado en 1371 obispo de Coimbra, un período en el que desarrolló una gran actividad política y militar⁴⁴. En enero de 1377, cuando se encontraba en la curia pontificia de Avignon como embajador del rey de Portugal⁴⁵, fue nombrado arzobispo de Toledo por Gregorio XI, pese a la oposición del rey Enrique II y don Juan Gómez de Manrique, obispo de Orense.

Estuvo muy implicado en los asuntos políticos, pero también realizó numerosas visitas en su diócesis, rodeándose de colaboradores⁴⁶. Celebró un

extraen los datos que se han utilizado para realizar diversas reseñas. Narbona, a su vez, se habría basado en la información que nos aportan las crónicas de Pedro López de Ayala y Fernán Pérez de Guzmán, parcialmente contemporáneas al arzobispo Tenorio. NARBONA, E. de, *Historia de don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo*, Toledo, 1624; RIVERA RECIO, J.F., *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media (S. XII-XV)*, Diputación Provincial, Toledo, 1969, pp. 95-98.

⁴² LAHOZ GUTIÉRREZ, M. L., “La escultura en la Corona”, p. 247.

⁴³ Este dato acerca de los hermanos, aparece confundido en la mayoría de las reseñas biográficas de Pedro Tenorio, que afirman que los tres fueron hechos prisioneros en Nájera. Según Suárez Fernández, se trata de un error de Narbona y existen documentos que apoyan la diferente suerte corrida por los tres hermanos. Sin embargo, encontramos equivocado este aspecto en muchos estudios posteriores al de Suárez Fernández, incluyendo el *DHEE* [Rivera, J.F., “Tenorio, Pedro”, p. 2549-2550]. SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., “Don Pedro Tenorio”, nota 4. p.603.

⁴⁴ Este período ha sido estudiado en: SÁNCHEZ SESA, R., “Don Pedro Tenorio (c.1328-1399). Aproximación a la vinculación eclesiástica, familiar y política de un arzobispo toledano al reino de Portugal”, *Revista da Faculdade de Letras. Historia (Porto)*, 15 (1998), pp. 1479-1492.

⁴⁵ RIVERA RECIO, J.F., *Los arzobispos*, p. 95.

⁴⁶ Algunos de estos fueron: don Vicente de Arias, primer glosador de leyes del Fuero Real de Castilla, el doctor don Gonzalo González, don Juan de Illescas, que gobernó el obispado durante nueve años y su hermano don Alonso, obispo de Zamora y Burgos, SÁNCHEZ PALENCIA

sínodo diocesano en Alcalá de Henares en 1379, promulgando unas Constituciones que habrían de servir de norma para la reforma del clero⁴⁷; algo que se ha entendido como una muestra de la motivación de Tenorio por seguir las huellas del cardenal don Gil de Albornoz⁴⁸. Su pontificado coincidió con el comienzo del Cisma de Occidente, pero demostró gran prudencia en los diversos concilios y reuniones, hasta que en el concilio palentino de 1388 se aceptó la obediencia a Clemente VII.

También fue muy activo en el ámbito militar, dirigió contra Portugal la batalla de Trancoso y fue el encargado de los preparativos de la guerra de Granada⁴⁹. Sin embargo, a pesar del importante papel que desempeñó en la sucesión al trono, durante la minoría de Enrique III fue arrestado y acusado de traición junto a don Fadrique, duque de Benavente; aunque meses más tarde se resolvió el conflicto⁵⁰. De hecho, cuando Enrique III tomó las riendas del poder, escogió a Tenorio para formar parte de su grupo de colaboradores. En 1398 dictó su testamento en Alcalá de Henares y falleció el 18 de mayo del año siguiente. Fue sepultado en la capilla de San Blas de la catedral de Toledo.

La actividad desarrollada por Pedro Tenorio como constructor y promotor artístico, se desarrolló tanto en el ámbito religioso como en el civil y militar⁵¹, al igual que ocurrió con Gil de Albornoz.

Cuando Pedro Tenorio llegó a Toledo, se encontró una ciudad en un estado muy deteriorado debido a las recientes luchas civiles, por lo que tuvo que realizar numerosas intervenciones. Dentro de su programa de renovación de las estructuras defensivas, reconstruyó el puente de San Martín añadiendo un torreón exterior, restauró el castillo de San Servando y los

MANCEBO, A., "La capilla del arzobispo Tenorio", *Archivo Español de Arte*, 189 (1975), pp. 27-42.

⁴⁷ RIVERA RECIO, J.F., "TENORIO, Pedro", p. 2549.

⁴⁸ Según Suárez Fernández, Tenorio hacía frecuentes alusiones a la memoria del Gil de Albornoz, un paralelismo también establecido por Franco Mata, que afirma que Tenorio fue un gran admirador de Gil de Albornoz, siguiendo sus huellas en su labor episcopal y en la reforma de las instituciones eclesiásticas y del clero: SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., "Don Pedro Tenorio", p. 605 y FRANCO MATA, A., "El arzobispo Pedro Tenorio", p. 77.

⁴⁹ SÁNCHEZ SESA, R., "Notas sobre la participación de un eclesiástico en la guerra a finales del siglo XIV. Don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo (1377-1399)", *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, 97-98 (1995), pp. 281-292.

⁵⁰ Una vez más, remitimos al estudio de Luis Suárez Fernández para una mejor comprensión de este proceso: SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., "Don Pedro Tenorio", pp. 609-617.

⁵¹ Para el estudio de este tipo de intervenciones de carácter civil, remitimos a: LAÍNEZ ALCALÁ, R., "El arzobispo de Toledo don Pedro Tenorio y las fortalezas del Adelantamiento de Cazorla", *Archivo Español de Arte*, 15 (1942), pp. 181-182; SÁNCHEZ SESA, R., "La actividad constructiva", pp. 69-80

muros de la ciudad. En el resto de la diócesis también actuó en diversas construcciones y edificaciones militares. Entre las nuevas edificaciones, destaca el Puente del Arzobispo o de Alcolea del Tajo (Fig.7), realizado en sillería y comenzado hacia 1380⁵², que inicialmente tenía ocho ojos de arco de medio punto y estaba fortificado con dos torres de defensa situadas en el mismo puente, acompañadas del escudo del arzobispo. Se encuentra en un lugar estratégico para cruzar el río Tajo en torno al que creció un pueblo llamado Villafranca de la Puente del Arzobispo, localidad a la que le fue concedida la exención de pechos y donde el mismo prelado financió una iglesia y un hospital dedicados a Santa Catalina en el año 1390.

No debemos olvidar que el Adelantamiento de Cazorla, territorio en el que se inscribe dicha localidad, era un señorío episcopal gobernado por el arzobispo de Toledo⁵³, por lo que la construcción de este puente tuvo gran importancia, ya que no solo configuró la articulación del espacio comarcal desde el punto de vista económico -potenciando el comercio y las vías de intercambio- sino que hizo perder importancia a otros puentes como el de Talavera y se facilitó el tránsito de peregrinos hacia el santuario de Guadalupe, dentro del apoyo de Tenorio a la orden jerónima como reformadora de la Iglesia castellana⁵⁴. También mandó edificar el castillo de Santorcaz, de nueva planta y el castillo y puente de Alamin, junto con torres en Alcalá la Real y Cazorla, según consta en su testamento. Respecto a las restauraciones, intervino en la zona norte y en la torre del noroeste del castillo de Almonacid y en el de La Guardia, pero también en el puente de Henares, el castillo de Alcalá la Vieja y las murallas de ésta y de Alcalá de Henares.

Sus fundaciones y construcciones religiosas pueden situarse en el último decenio de su vida, dentro del reinado de Enrique III. En 1397 propuso levantar un monasterio jerónimo dedicado a Santa Catalina en Talavera, por lo que se construyó inicialmente un edificio pequeño con claustro, iglesia y celdas⁵⁵. Llevó a cabo fundaciones en Alcalá de Henares, la ermita de Nuestra Señora del Val y el convento jerónimo de San Blas de Villaviciosa

⁵² FRANCO MATA, A., "El arzobispo Pedro Tenorio", p 79.

⁵³ Las consecuencias e implicaciones territoriales que desencadenó la construcción de este puente han sido analizadas por Sánchez Sesa. La existencia de este señorío implica la recepción, por parte de Tenorio, de numerosas rentas y beneficios a partir de los impuestos recogidos en este territorio que le generarán una importante fuente de ingresos SÁNCHEZ SESA, R., "La actividad constructiva", p. 74.

⁵⁴ Este aspecto se encuentra más desarrollado en: SÁNCHEZ SESA, R., "Don Pedro Tenorio y la reforma de las Órdenes Monásticas en el último tercio del siglo XIV", *En la España Medieval*, 18 (1995), pp. 289-302.

⁵⁵ También se le atribuye el proyecto de un nuevo puente sobre el Tajo, llamado de Santa Catalina, próximo al monasterio. SÁNCHEZ SESA, R., "La actividad constructiva", p. 71.

en Guadalajara, utilizando una colegiata creada por Gil de Albornoz⁵⁶. Entre estas intervenciones sobresale el monasterio de Guadalupe, también de monjes jerónimos y con artistas procedentes de Toledo (Fig.8). El sepulcro del prior guadalupense, Juan Serrano, fue labrado por Ferran González, autor del yacente de Tenorio. En este período se amplió la iglesia, levantando su altura, y se construyó el claustro y la capilla de San Gregorio. Parece ser que la colaboración de Tenorio tendría un carácter indirecto, habiendo sido él quien favoreció la llegada de los jerónimos de la mano de fray Fernando Yáñez⁵⁷. Además, en 1389 renunció a los derechos arzobispales sobre las rentas de Guadalupe para facilitar el desarrollo de la comunidad jerónima. Pedro Tenorio fue uno de los que hicieron posible la proliferación de la Orden de San Jerónimo en las tierras dependientes del arzobispo toledano a través de las diversas fundaciones que hemos ido señalando.

La catedral de Toledo fue la principal receptora de su promoción artística, centrada en una serie de empresas que reforzaron los espacios del cabildo. En torno a ella surgió un grupo de artistas que se ha dado en llamar “escuela toledana”⁵⁸, y que trabajaron tanto en la propia Catedral, como en el resto de la diócesis, al servicio de Pedro Tenorio. El 14 de agosto de 1389 se colocó la primera piedra de lo que sería el claustro bajo de la catedral primada, en lo que hasta entonces había sido el Alcaná o Alcaicería⁵⁹, encomendando su traza al arquitecto Rodrigo Alfonso. Las galerías bajas se finalizaron en 1397 y la construcción del claustro alto se prolongó hasta 1428, bajo la dirección de Alvar Martínez⁶⁰. Este segundo piso, sencillo y adintelado, con estructura de madera, fue remodelado y ampliado por el cardenal Cisneros con el fin de habilitar viviendas y otras dependencias para el cabildo⁶¹. La llamada escalera “de Tenorio”, posiblemente una de las

⁵⁶ FRANCO MATA, A., “El arzobispo Pedro Tenorio”, p. 80.

⁵⁷ VIZUETE MENDOZA, J. C., *Guadalupe: un monasterio jerónimo (1389-1450)*, Antiqua et Medievalia, Madrid, 1988.

⁵⁸ SÁNCHEZ PALENCIA MANCEBO, A., “La escuela toledana de D. Pedro Tenorio”, *Anales toledanos*, 26 (1989), pp. 61-154; PALOMO FERNÁNDEZ, G., “Algunas precisiones y nuevos datos en torno a los Alfonso, una familia de canteros en el arzobispado de Toledo (1383-1431)”, *Archivo Español de Arte*, 292 (2000), pp. 341-360.

⁵⁹ Este aspecto está cubierto de cierta polémica, dado que gracias al incendio que se produjo en el alcaná, fue posible realizar la construcción del claustro, y por ello se ha sugerido en ocasiones que Pedro Tenorio podría haber provocado el incendio. LEÓN TELLO, P., “Al alcaná de Toledo, entre los bienes del arzobispo don Pedro Tenorio”, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 75 (1968-1972), pp. 127-139.

⁶⁰ FRANCO MATA, A., “Arquitecturas de Toledo. El período gótico”, *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 1992, pp. 450-451.

⁶¹ MERINO DE CÁCERES, J. M. y BERRIOCHOA S. MORENO, V., “El Claustro y sus anejos. Morfogénesis”, en GONZÁLEZ RUIZ, R. (coord.), *La Catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Promecal, Toledo, 2010, pp. 282-287.

primeras escaleras de ‘rincón de claustro’ aparecidas en Castilla, se realizó a finales del siglo XV. Es importante tener en cuenta, que el cardenal Cisneros realizó numerosas intervenciones en el claustro a comienzos del siglo XVI, derivando éstas a su vez en la obra de Covarrubias. Esto supuso una gran modificación de la obra original que, como señalan Alonso y Martínez de Aguirre, nos impide saber si las tracerías de la época de Tenorio “respondían a fórmulas radiantes o incorporaban diseños flamígeros pioneros, lo que permitiría calibrar la recepción de novedades en este centro artístico vital para el desarrollo de la arquitectura tardogótica castellana”⁶².

Una vez hubieron avanzado las obras de construcción del claustro, Tenorio decidió edificar un espacio destinado a convertirse en el lugar para su descanso eterno: la capilla de San Blas⁶³. Además, el arzobispo estableció en su testamento que esta capilla fuera la heredera de todos sus bienes, donando también ornamentos, vasos sagrados y otros objetos de culto. Ángela Franco afirma que estaría inspirada en la de San Ildefonso, debido a la admiración que este prelado sentía hacia Gil de Albornoz⁶⁴. El emplazamiento elegido para ubicar dicha capilla fue un ángulo del claustro, enfrente de la actual puerta de Santa Catalina. Los estudios sobre este espacio funerario se han centrado en las pinturas murales que alberga, pero como ya señaló Sánchez Palencia, se ha hecho poco hincapié en su arquitectura y en su portada⁶⁵ (Fig.9). La capilla está formada por una planta cuadrada cubierta por bóveda nervada

⁶² ALONSO RUIZ, B. Y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Arquitectura en la Corona de Castilla en torno a 1412”, *Artigrama*, 26 (2011), pp. 103-148. Navascués afirma que perduran todavía vestigios de las “claraboyas” suprimidas durante la intervención de Covarrubias para atajar el riesgo de desplome: NAVASCUÉS PALACIO, P., “El Claustro y la obra de Covarrubias”, en GONZÁLVIZ RUIZ, R., (dirs.), *La Catedral primada de Toledo*, Promecal Publicaciones, Burgos, 2010, pp. 288-293.

⁶³ Los principales estudios que se han acercado al estudio de la capilla de San Blas y de sus pinturas son: POLO BENITO, J., *La capilla de San Blas de la Catedral Primada de Toledo*, Toledo, 1925; PIQUERO LÓPEZ, M.A.B., “Relación del retablo del Arzobispo don Sancho de Rojas con la Capilla de San Blas de Toledo y sus influencias italianas”, en *Actas del XIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España, entre el Mediterráneo y el Atlántico, vol. I*, Universidad, Granada, 1973, pp. 441-448; SÁNCHEZ PALENCIA MANCEBO, A. “La capilla del arzobispo Tenorio”, *Archivo Español de Arte*, 189 (1975), pp. 27-42; *Fundaciones del arzobispo Tenorio. La Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo*, Diputación Provincial, Toledo, 1985 y “La capilla de San Blas de la catedral de Toledo: nuevos datos históricos”, *Toletana, cuestiones de teología e historia*, 14 (2006), pp. 161-176; CASTAÑÓN, J., GIOVANNONI, S., BLANCO, J.L. Y SÁNCHEZ-BARRIGA, A., “La capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo”, en *La capilla de San Blas de la Catedral de Toledo*, Iberdrola, Madrid, 2005; Nickson, T., “Art and Belief in Medieval Castile”, en FOSTER, M. (ed.), *Spiritual Temporalities in Late-Medieval Europe*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2010, pp. 99-126.

⁶⁴ FRANCO MATA, A., “El arzobispo Pedro Tenorio”, p. 81.

⁶⁵ SÁNCHEZ PALENCIA MANCEBO, A., “La capilla del arzobispo”, p. 28.

radial de ocho arcos que encuadran las pinturas murales (Fig.10). El arquitecto habría renunciado a la complejidad, posiblemente viéndose condicionado por el deseo del prelado de contar con un ciclo figurativo⁶⁶. En el centro encontramos dos sepulcros, el mayor de Pedro Tenorio y el otro de Vicente Arias Balboa, su secretario y años después, obispo de Plasencia (1403-1414). El sepulcro de Tenorio (Fig.11) se encuentra en bastante mal estado de conservación, pero se puede leer una inscripción incompleta bajo las patas del león que se encuentra a los pies del yacente que decía “Feran Gonzalez, pintor e entallador”⁶⁷.

Esta fábrica fue encargada al maestro mayor de la catedral, Rodrigo Alfonso, pero también trabajaron otros artistas como Alvar Martínez, Juan Alfonso, Juan Díaz, Alfonso Fernández y el maestro Aly, que también habían participado en las obras del claustro⁶⁸. En el año 1400 se estaba terminando la construcción, y el bulto del arzobispo estaba colocado en el sepulcro⁶⁹. La portada consta de un arco apuntado con arquivoltas decoradas de hojas y cresterías, y bajo la cornisa se halla un conjunto en relieve de la Anunciación, con el escudo de armas del fundador campeando entre la Virgen y el Arcángel. Este conjunto habría sido realizado por un grupo de artistas encabezados por Rodrigo Alfonso, mientras que la autoría de las tallas de la Anunciación corresponde a Ferran González⁷⁰.

En cuanto a las pinturas que cubren los muros de la capilla, se ha dicho de ellas que representaron “una revolución en la decoración mural

⁶⁶ ALONSO RUIZ, B. Y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Arquitectura en la Corona de Castilla”, p. 112.

⁶⁷ Este dato lo aporta SÁNCHEZ PALENCIA MANCEBO, A., “La capilla del arzobispo”, p. 42. Si bien ya lo señaló en su momento Antonio Ponz. (PONZ, A., *Viage de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Tomo I. Carta II., Viuda de Ibarra, Madrid, 1783, [Edición Facsímil: Atlas, Madrid, 1972], p.55). Para un estudio sobre la figura de Ferran González, su taller y su obra, remitimos a: PÉREZ HIGUERA, M.T., “Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1384-1410)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1978 (44), pp.129-142; PALOMO FERNÁNDEZ, G., “Algunas precisiones”, pp.341-360; LAHOZ GUTIÉRREZ, M.L., “La escultura en la Corona”, pp. 243-286.

⁶⁸ Sánchez Palencia recoge los nombres de todos los que trabajaron en estas obras, extraídos de la documentación, además de realizar un exhaustivo estudio acerca del sistema de trabajo llevado a cabo en esta fábrica, a través del análisis de las canteras: SÁNCHEZ PALENCIA MANCEBO, A., “La escuela toledana”, p. 74.

⁶⁹ SÁNCHEZ PALENCIA MANCEBO, A., “La capilla del arzobispo”, p. 31.

⁷⁰ Este maestro, pintor y escultor, también fue el encargado de pintar dicha portada. *Ibidem*, p. 33. Esta autora, además, nos ofrece las tareas realizadas por cada uno de los maestros, según consta en los documentos del Libro de obra de la Capilla, conservados en el archivo de la Catedral de Toledo. Ya en este primer estudio sugiere la existencia de una escuela toledana que, a pesar de la diversidad de artistas, refleja una gran unidad estilística; algo que desarrolló más adelante en: SÁNCHEZ PALENCIA MANCEBO, A., “La escuela toledana”, p. 74.

de la arquitectura”⁷¹, debido al sentimiento estético que transmiten, muy distinto al tradicional hispano (Fig.12). Éstas se realizaron entre 1402 y 1415 y su autoría resulta un tanto conflictiva, ya que la presencia del pintor italiano que las habría iniciado, Gherardo Starnina, no está documentada durante este período en la ciudad de Toledo, sino unos años antes⁷². A este respecto, Gutiérrez Baños⁷³ ha sugerido recientemente que esta decoración habría sido llevada a cabo por un taller de pintores adiestrados en la manera italiana que había incubado años antes en Valencia el propio Starnina; aparte de destacar que la formación de este taller toledano supuso la plena adopción de la influencia italiana en la pintura gótica castellana. Sí parece segura la finalización de este ciclo de pinturas de la mano de Juan Rodríguez de Toledo, cuya firma aparece en uno de los muros de la capilla. Habitualmente se destaca que estas pinturas, con un ciclo iconográfico que aludiría a los artículos del Credo⁷⁴, poseen una estética que recuerda a lo florentino, debido a rasgos como la utilización del color, los encuadres arquitectónicos o la concepción del volumen y de la perspectiva, que evidencian la conexión con la pintura italiana de tradición giottesca⁷⁵.

Por último, debemos mencionar que Tenorio realizó otras intervenciones en este templo. Durante su arzobispado, el taller de la catedral terminó la capilla de San Ildefonso, el trascoro, la parte alta de la fachada principal y la portada de Santa Catalina. Además, está documentado el encargo en 1387 del que habría sido el retablo mayor de

⁷¹ BANGO TORVISO, I., “La catedral de Toledo hacia 1400. Un centro creador en constante transformación”, en *La capilla de San Blas de la Catedral de Toledo*, Iberdrola, Madrid, 2005, p.32.

⁷² Starnina figura en un documento fechado en 1395 junto a Nicolao de Antonio en una intervención en una pintura de la capilla de San Salvador en la catedral de Toledo. Prácticamente todos los estudios realizados durante el siglo XX aceptan la autoría de Starnina y la continuación de estas pinturas por Rodríguez de Toledo. Sin embargo, en los últimos años, dicha autoría comienza a ponerse en duda; aunque los análisis técnicos realizados en la última restauración sí desvelan una diferencia de técnica en las pinturas, siendo una parte de ellas de tradición italiana y la otra local. CASTAÑÓN, J., GIOVANNONI, S., BLANCO, J.L. Y SÁNCHEZ-BARRIGA, A., “La capilla de San Blas”, pp. 54-55.

⁷³ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera”, *Artígrama*, 26 (2011), p. 412.

⁷⁴ Este aspecto es trabajado Piquero López en: PIQUERO LÓPEZ, M.A.B., *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*, Vol.I, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, Toledo, 1984, pp.191-193.

⁷⁵ Para un estudio más exhaustivo en torno a la problemática estilística y de autoría de estas pinturas remitimos a la siguiente publicación: GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “La corona”, pp. 381-430.

la catedral a un pintor activo en Valencia, Esteve Rovira de Chipre⁷⁶. Recientemente se ha considerado que a partir de estas nuevas obras decorativas emprendidas en la zona de la cabecera de la catedral, Tenorio pretendía reafirmar la imagen del poder del obispo dentro del recinto de la catedral Primada de España⁷⁷.

También fue el fundador de la moderna biblioteca capitular de la catedral de Toledo a través de una donación ‘inter vivos’ de toda su biblioteca que tuvo lugar en 1383 en una ceremonia celebrada en la sala capitular⁷⁸. En esa donación, el prelado manifestó que acababa de labrar una *solepnissimam librariam* en el claustro de la Catedral, declarando su intención de que sus libros se pusieran allí para utilidad de los beneficiados. Se le considera, por tanto, fundador de la moderna Biblioteca, habiendo sido él el primero en mandar que los libros estuvieran sujetos por cadenas para que no se perdieran⁷⁹.

4. SANCHO DE ROJAS (h.1372⁸⁰ – 1422)

Sancho de Rojas fue una destacada personalidad de la política castellana durante la minoría de edad de Juan II, y a pesar de que su figura ha quedado desdibujada con el paso del tiempo, desde la Historia del Arte su

⁷⁶ De hecho, se conserva el contrato de dicho retablo, aunque el destino del mismo ha sido discutido: *Ibidem*, p. 404. Sobre este maestro: ALMARCHE VÁZQUEZ, F., “Mestre Esteve Rovira de Chipre. Pintor trecentista desconocido”, *Archivo de Arte Valenciano*, VI (1920), pp. 3-13. El contrato se puede encontrar en: COMPANY, X., ALIAGA, J., TOLOSA, L. Y FRAMIS, M., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Universitat, Valencia, 2005, pp. 302-306, n. 511

⁷⁷ Estos aspectos han sido trabajados por la profesora Miquel, quien incide en el completo programa decorativo comenzado por Tenorio, orientado a reforzar la presencia de los obispos en la Catedral. Además, ahonda en las obras pictóricas conservadas, proponiendo una reconstrucción hipotética del primitivo retablo mayor. MIQUEL JUAN, Matilde, “Las remodelaciones arquitectónicas del arzobispo Tenorio en la Catedral de Toledo: un proyecto político”, *XIX Congreso Nacional de Historia del Arte. Las Artes y la Arquitectura de Poder*, Castellón de la Plana, 2013. (en prensa) y “Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV”, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 10 (2013-2014), (en prensa). [Agradezco la gentileza y generosidad de la profesora Miquel al proporcionarme los manuscritos inéditos antes de su publicación].

⁷⁸ González hace referencia al acta notarial que da cuenta de esta donación y señala que en su testamento Tenorio añadirá a esta donación dos misales. GONZÁLVIZ RUIZ, R., “La biblioteca capitular de Toledo en el siglo XIV”, *Toletvm*, 6 (1973), p. 50.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 54. Sobre esta cuestión también trató previamente: GÓMEZ CANEDO, L., “El arzobispo D. Pedro Tenorio y la biblioteca Capitular de Toledo”, *Archivo Ibero-Americano*, 4 (1944), p. 111.

⁸⁰ El año de su nacimiento se ha deducido del hecho de que tuvo que recibir una dispensa por minoría de edad para poder recibir una canonjía, pero no se conocen más documentos que puedan avalarlo. Esta fecha es propuesta en: FRENKEN, A., “El trabajoso y difícil camino hacia la unión: Sancho Sánchez de Rojas, arzobispo de Toledo, y el papel clave que jugó en la extinción del gran cisma de Occidente en el reino de Castilla”, *En la España Medieval*, 2009, (32), pp. 51-83.

nombre ha sobresalido debido a su papel como promotor artístico, en especial por el *Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas*, conservado en el Museo del Prado. Sin embargo, las noticias y estudios sobre este prelado son bastante escasos y, como señaló Ansgar Frenken, “solo nos permiten reconstruir una imagen de su persona llena de lagunas”⁸¹. Es precisamente ese trabajo -del año 2009- el primero que nos aporta más datos y documentos relacionados con su trayectoria, fuera de las reseñas habituales que han sido repetidas por diversos autores en las últimas décadas⁸².

Nació a comienzos del último tercio del siglo XIV en el seno de una familia de la nobleza castellana, siendo el segundo hijo de Juan Martínez de Rojas y Mencía de Leyva. Apenas se conocen datos acerca de su infancia y juventud, pero sí está documentado que estudió Teología y Derecho Canónico en Toulouse y Salamanca. Su procedencia, un importante linaje castellano vinculado a la casa de los Trastámara, le permitió un rápido ascenso que lo llevó a la Corte de Valladolid. A mediados de 1388 recibió una canonjía en la catedral de Burgos y otra en la de Salamanca, y diez años después ocupó la sede episcopal de Palencia⁸³, donde desarrolló una cierta actividad relacionada con la celebración de sínodos diocesanos⁸⁴. Desde este período comenzó a desempeñar un importante papel político en la Corte, acudiendo en misión diplomática en el año de 1399 a Portugal como emisario de Enrique III para poner fin a las guerras castellano-portuguesas.

La muerte de Enrique III constituyó el despegue del poder que Sancho de Rojas llegó a alcanzar durante la minoría de edad de Juan II en los asuntos del

⁸¹ *Ibidem*. p. 53.

⁸² Resulta destacable el hecho de que hasta la publicación de FRENKEN, A., “Sánchez de Rojas, Sancho”, *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, 28 (2007), pp. 1345-1349, en los diccionarios especializados no aparecía apenas ningún artículo dedicado a él. De hecho en el *DHEE*, tampoco lo encontrábamos, a excepción de la inclusión de su nombre en la lista de obispos españoles [RUIZ FIDALGO, L., “Obispos españoles”, *DHEE. Supl. 1* (1987), p. 551]. Sí que aparecen recogidos algunos aspectos de su vida, sobre todo de su etapa toledana en: RIVERA RECIO, J.F., *Los arzobispos*, pp. 105-106.

⁸³ La primera referencia como obispo de Palencia es de 1399, pero su nombramiento podría ser anterior. GARCÍA Y GARCÍA, A.(dir.), *Synodicon Hispanum. VII: Burgos y Palencia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1997, p. 402. REGLERO DE LA FUENTE, C., “La Iglesia de Palencia” en EGIDO, T. (coord.), *Historia de las diócesis españolas, vol.19: Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2004, p.222. Otros autores se inclinan porque su pontificado podría haber comenzado en 1402: POLANCO PÉREZ, A., *La catedral de Palencia en el siglo XV (1402-1470): poder y comportamientos sociales a finales de la Edad Media*, Institución Tello Téllez de Meneses, Palencia, 2008, p. 63.

⁸⁴ Polanco Pérez destaca de este período tres líneas de acción presentes en su episcopado palentino: la resolución de problemas económicos pendientes en la diócesis, su preocupación por la fábrica de la catedral y la conclusión de algunos problemas sociales. POLANCO PÉREZ, A., *La catedral*, p. 66.

Reino. Su influencia aumentó durante la regencia de Catalina de Lancaster y Fernando de Antequera, período en el cual se ganó la confianza de ambos regentes. Sancho de Rojas se mantuvo muy cercano a Fernando de Antequera, participando junto a él en diversas batallas contra los moros, entre las que se encuentra la toma de Antequera en 1410. Como reconocimiento a sus méritos, el prelado fue nombrado por el regente primer conde de Pernía; apoyando éste a su vez al Trastámara en sus pretensiones sobre la corona de Aragón.

En 1415 fue nombrado arzobispo de Toledo por Benedicto XIII, por lo que alcanzó la mayor dignidad en el *cursus honorum* castellano y accedió así a la sede con mayor poder político y recursos económicos del reino, en la que permaneció hasta su muerte en 1422. En este contexto se estaba desarrollando el Concilio de Constanza con el objetivo de poner fin al cisma papal, un momento en el que Sancho de Rojas desempeñó un papel fundamental en el consejo de regencia, tanto en las relaciones con Aragón como en los asuntos relativos al Cisma de Occidente. Tras varias entrevistas con el emperador Segismundo, en diciembre de 1415 se firmaron las *Capitula Narbonensia* por los representantes de Castilla, Aragón, Navarra y Foix, retirando su obediencia a Benedicto XIII; aunque Castilla lo mantuvo en secreto, ya que tanto la reina Catalina⁸⁵ como el arzobispo de Toledo estuvieron a favor de éste en un primer momento. Además, muchos prelados castellanos eran contrarios a sustraer la obediencia, puesto que habían sido nombrados por Benedicto, por lo que se sentían apoyados por la actitud de Catalina. Sancho de Rojas comenzó a inclinarse a favor de los objetivos de Constanza, consiguiendo imponerse en Castilla para que empezaran a distanciarse de Benedicto, haciéndolo público finalmente mediante el envío de una delegación a Constanza, que llegaría al lugar del concilio en 1417. Tras la muerte de Catalina de Lancaster en 1418, el reconocimiento a Martín V como Papa fue pleno y Sancho de Rojas se hizo con el control del gobierno de Juan II hasta la declaración de su mayoría de edad en 1419, llevando las riendas de la política interna castellana⁸⁶. Después de haberse convertido en

⁸⁵ En parte, esta toma de posición se vio condicionada por el rechazo que Catalina sentía hacia Fernando de Antequera, ya monarca de Aragón, así como las implicaciones que suponía para la reina retirar su apoyo a Benedicto XIII. No en vano su matrimonio con Enrique III fue posible gracias a una dispensa del Papa, por lo que si se ponía en duda la legitimidad de éste, también podría ponerse la del rey Juan II. Además, el Papa se encargó de difundir este tipo de comentarios con el fin de protegerse, a través de sus colaboradores como Francesc Climent Çapera, o Pedro de Comuel. Este asunto es tratado con mayor detalle en: FRENKEN, A., “El trabajoso y difícil”, pp. 63-64.

⁸⁶ Fue Sancho de Rojas el que consiguió acelerar la declaración de mayoría de edad de Juan II y esto se ha interpretado como un intento del arzobispo por consolidar su propio poder en un momento en el que estaba en cuestión su poder político por los enfrentamientos de intereses entre los nobles castellanos. *Ibidem*. p. 79. Sobre este período también remitimos a las

el interlocutor del papa Martín V y participar del apresamiento del arzobispo de Sevilla, Diego de Anaya y Maldonado, murió el 24 de octubre de 1422.

Hemos podido comprobar a través del conocimiento de su papel político y trayectoria eclesiástica que Sancho de Rojas fue un prelado de gran ambición que alcanzó altas cotas de poder a comienzos del siglo XV. Acorde con estas actuaciones, su promoción artística fue verdaderamente notable, aunque no haya sido estudiada de manera global, sino que se ha atendido a ella en diversos estudios de obras concretas⁸⁷. Como señala Herráez Ortega⁸⁸, Sancho de Rojas tenía una gran consideración de sí mismo y un fuerte deseo de propaganda, lo que encaja perfectamente con la ambición de poder que le caracterizó durante su vida. Esta afirmación se basa en la habitual ostentación de su escudo de armas, cinco estrellas azules sobre campo de plata, y también debido a que se hizo representar en varias ocasiones, de las cuales conservamos cuatro retratos, algo poco habitual en este período. El más antiguo está en un privilegio de 1406 (Fig.13), otorgado por Enrique III, que le da permiso para vender un lugar a su hermano, y las otras tres se encuentran en el retablo del monasterio de San Benito de Valladolid (hoy en el Museo del Prado), en la embocadura de la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia, y en la estatua yacente de su sepulcro en la catedral de Toledo.

En primer lugar, debemos centrar nuestra atención en las intervenciones de Sancho de Rojas en la catedral de Palencia, un edificio de gran riqueza y al que este prelado aportó varias novedades que no siempre han

publicaciones de Óscar Villarroel y a su propia tesis doctoral: VILLARROEL GONZÁLEZ, O., *Las relaciones monarquía-iglesia en época de Juan II de Castilla (1406-1454)*, Universidad Complutense, Madrid, 2006.

⁸⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., "El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado", *Archivo Español de Arte*, 45 (1941), pp. 272-277; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "Los patronos del Gótico en Palencia", *Jornadas sobre el Gótico en la provincia de Palencia*, Imprenta Provincial, Palencia, 1988, pp. 7-18.; MARTÍNEZ, R., "La catedral y los obispos de la Baja Edad Media (1247-1469)", *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia (1988)*, Diputación Provincial, Palencia, 1989, pp. 43-66; PÉREZ HIGUERA, M.T., "El sepulcro del arzobispo don Sancho de Rojas, en su capilla de la catedral de Toledo", *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Universidad Complutense, Madrid, 1992, pp. 577-584; MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., "El siglo XV en las catedrales de Pamplona y Palencia", *La piedra postrera (1) Ponencias. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Cabildo Metropolitano, Sevilla, 2007, pp. 115-148; REBOLLO GUTIÉRREZ, C., "El patronazgo de los preladados castellanos: la influencia italiana en la pintura cortesana en torno a 1400", en COSMEN ALONSO, M.C., HERRÁEZ ORTEGA, M.V., PELLÓN GÓMEZ CALCERRADA, M., (coord.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Universidad, León, 2009, pp. 127-141; HERRÁEZ ORTEGA, M.V., "Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas", *Goya*, 334 (2011), pp. 5-19.

⁸⁸ *Ibidem*. p. 6.

sido valoradas como tales⁸⁹. Esta fábrica, cuyo arquitecto se desconoce, había sido iniciada en el año 1321, pero las obras avanzaron a un ritmo muy lento e incluso tras ciertas dificultades con la peste de 1348 se interrumpieron las labores constructivas⁹⁰. En todo el siglo XIV solo se llevaron a cabo la girola⁹¹ y sus capillas, dejando delineada la planta en la parte más próxima a la cabecera, por lo que se puede considerar que el siglo XV fue su etapa de mayor esplendor y actividad. Durante el episcopado de Sancho de Rojas se completó y cerró la bóveda de la antigua capilla mayor, así como los tramos rectos de la antigua cabecera⁹². Sin embargo, las principales aportaciones de este prelado a Palencia fueron dos obras: el encargo de una nueva sillería, y la decoración de la Capilla Mayor. Es importante tener en cuenta que la ejecución de estas dos obras habría tenido lugar durante el episcopado de Rojas en Toledo, desde donde siguió financiando trabajos en este templo.

⁸⁹ Los principales estudios acerca de esta construcción son: ARA GIL, C.J., “La actividad artística en la catedral de Palencia durante los obispados de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Alonso de Burgos”, *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia (1988)*, Diputación Provincial, Palencia, 1989, pp. 67-104; DÍAZ PINÉS MATEO, F., “La catedral gótica de Palencia: un esquema de las transformaciones de la ‘Bella Desconocida’”, en NAVASCÚES, P. (ed.), *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León I*, Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila, 1994; y “Plan Director de la Catedral de Palencia”, *Ars Sacra*, 4-5 (1997-1998), pp. 99-100; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “Los patronos...”; MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., “El siglo XV...”; MARTÍNEZ, R., *La Catedral de Palencia: historia y arquitectura*, Merino, Palencia, 1988; “La catedral...”; y *La Catedral de Palencia*, Diputación Provincial, Palencia, 1992; MARTÍNEZ, R. y PAYO, R.J. (ed.), *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, Promecal, Burgos, 2011; REVILLA VIELVA, R., *Manifestaciones artísticas en la Catedral de Palencia: Estudio documentado*, Editora provincial, Palencia, 1945; RUMOROSO, G., “Consideraciones acerca de los Solórzano y su actividad en la Catedral de Palencia”, *Altamira*, LXV (2004), pp. 79-116 y “Bartolomé de Solórzano: maestro de obras de la catedral de Palencia”, en ALONSO RUIZ, B. (Coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Elecé, Madrid, 2010, pp. 363-398; SAGARRA GAMAZO, A., “Don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia”, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia. 27, 28 y 29 de abril de 1989*, vol. 4, Diputación Provincial, Palencia, 1990, pp. 489-500; SANCHO CAMPO, A., *La Catedral de Palencia: un lecho de catedrales*, Edilesa, León, 1996; YARZA LUACES, J., “Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca”, *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia (1988)*, Diputación Provincial, Palencia, 1989, pp. 105-142.

⁹⁰ MARTÍNEZ, R., “La catedral y”, p. 47.

⁹¹ No así sus bóvedas, que según Martínez de Aguirre parecen coetáneas de la capilla del Sagrario, por el empleo de nervios secundarios que mueren con entrecruzamiento a medio trazado de los arcos transversales, algo propio de los inicios de la arquitectura flamígera que se difundió por Europa hacia los años veinte y treinta del siglo XV. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., “El siglo XV”, p.135.

⁹² MARTÍNEZ, R., “La catedral y”, p. 50.

El inicio de la ejecución de la sillería se ha situado entre 1415 y 1422⁹³, habiendo sido realizada por el maestro Centellas y Juan de Lille o Lillia, de posible origen nórdico⁹⁴. Ésta constaba de noventa y dos sillas, además de la silla episcopal exenta, aunque se amplió en 1519 -debido al cambio de ubicación del coro hacia el oeste- con 20 sillas realizadas por Pedro de Guadalupe. Lo más interesante de este conjunto no es solo la ingente cantidad de dinero que destinó a este proyecto, 100 000 maravedís⁹⁵, una suma muy alta para ese momento; sino que encontramos la temprana aparición de un repertorio gótico flamígero que solo se justifica mediante la intervención de un promotor de primera fila como era Sancho de Rojas⁹⁶. En este repertorio sobresalen los arcos conopiales y las tracerías de lágrimas inclinadas y en espiral, características de obras contemporáneas ejecutadas por extranjeros (Fig.14).

Sancho de Rojas también encargó la decoración de la Capilla Mayor, actualmente Capilla del Sagrario⁹⁷. Consistía en un arco de triunfo en tirante entre pilares, que subdivide el espacio en altura con una falsa bóveda con nervios angrelados y claves decoradas que aún conservan su policromía, además de un conjunto de esculturas en piedra compuesto por cinco santos, una Virgen con Niño, orantes, un canónigo, un león y un obispo sobre el escudo del prelado (Fig.15). El espacio de la Capilla del Sagrario, calificado de “único en España”⁹⁸, se ha interpretado como una posible capilla funeraria planteada por Sancho de Rojas para su enterramiento que no se habría llegado a utilizar con tal fin, ya que su traslado a la sede toledana le podría

⁹³ En 1422 ya se habría realizado la silla episcopal, pero la terminación de esta sillería suele retrasarse hasta 1440: MARTÍNEZ, R. Á., “La lenta construcción de un gran templo. La catedral en la época gótica”, en MARTÍNEZ, R. y PAYO, R.J. (ed.), *La Catedral de Palencia*, p. 273.

⁹⁴ ARA GIL, C.J., y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “El arte gótico en Palencia”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, Diputación Provincial, Palencia, 1987, p.327.

⁹⁵ Este dato se encuentra en una carta perdida, en la que Rojas compromete 100.000 maravedíes, de los que ya había pagado 76.000 para la obra de la sillería realizada por el maestro Centellas, instando al cabildo a que ubicara en este lugar sus escudos, como obra patrocinada por él: MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., “El siglo XV”, p. 135.

⁹⁶ *Ibidem*. p. 134.

⁹⁷ El origen de tal atribución parece estar en unas palabras del canónigo Juan de Arce (s. XVI) recogidas por Fernández del Pulgar: “En tiempo de este señor obispo, siendo ya electo Arzobispo de Toledo, se edificó en esta iglesia una muy hermosa capilla, que muchos años fue la mayor, y aora es de la parroquia. Hazese aquí memoria de esto porque en el arco de ella ay unos escudos de cinco estrellas que son de los Roxas”. Recogido por: MARTÍNEZ R., “La catedral y”, p. 53.

⁹⁸ MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., “El siglo XV”, p. 140. Además, ese posible carácter funerario se justifica por la presencia en la clave del Cristo de las Llagas acompañado de almas y ángeles, un tema típicamente fúnebre.

haber llevado a cambiar su idea inicial⁹⁹. La alta valoración de este lugar se debe a su disposición ordenada en dos alturas con un gran arco de acceso que articula tanto el sistema ornamental de la capilla como su arquitectura y su programa iconográfico. En las perforadas enjutas de este arco se ubican las imágenes del obispo Rojas y del canónigo Pedro Estévez, con sus respectivos escudos¹⁰⁰ (Fig.16). Sobre él se sitúa un friso con tracerías y esculturas, antes mencionadas, que se remataba con una crestería y un Calvario, actualmente desaparecido. Se desconoce el nombre del arquitecto, pero es probable que se tratara de Isambart¹⁰¹, maestro mayor de la Catedral desde 1424 que podría ser el responsable del cambio de traza llevado a cabo en 1426, ya durante el episcopado de Gutiérrez Álvarez de Toledo. Además, este espacio está cubierto por una falsa bóveda, estrellada y de nervios angrelados con una decoración que se ha relacionado con la realizada por Isambart en la capilla de los Corporales de Daroca¹⁰². La principal novedad de este conjunto reside en el nuevo sentido de lo decorativo que se plasma mediante el virtuosismo en el trabajo de la piedra y su decoración vegetal, pero también en su sentido estructural, como los nervios que se cruzan, los pilares recambiados o la piedra, ahora casi calada a modo de celosía; una

⁹⁹ Carrero Santamaría señala que este espacio debió tener un origen funerario, y que estaría dentro de un plan del propio arzobispo que incluiría el posterior desplazamiento de la capilla mayor, no consumado hasta el año 1426. CARRERO SANTAMARÍA, E., “Retropillas, trasaltares y girolas. Liturgia, reliquias y enterramientos de prestigio en la arquitectura medieval”, en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in Memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, tomo II, Universidad, León, 2011, p. 77.

¹⁰⁰ El escudo de Rojas aparece con siete estrellas en vez de cinco.

¹⁰¹ Esta hipótesis ya fue sugerida por Rafael Martínez: MARTÍNEZ, R., “La catedral y”, p. 52. Para ampliar los datos acerca de este maestro remitimos a estudios específicos: RUIZ SOUZA, J. C. Y GARCÍA FLORES, A., “Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la catedral de Palencia”, *Jornadas técnicas de conservadores de las catedrales. Las catedrales de España*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997, pp. 123-128; e “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate”, *Anales de Historia del Arte*, 19 (2009), pp. 43-76; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. Y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón: la Capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la Catedral de la Seo de Zaragoza”, en JIMÉNEZ MARTÍN, A., (ed.), *La piedra postrera (II) Ponencias. Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Cabildo Metropolitano - Kadmos, Sevilla, 2007, pp. 75-114; ALONSO RUIZ, B., “Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano”, en ALONSO RUIZ, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Sílex, Madrid, 2011, pp. 43-80.

¹⁰² Ruiz Souza defiende las similitudes entre ambas obras para justificar la mano de Isambart, cómo se elige la falsa bóveda con el objetivo de crear un ámbito espacial nuevo en otro ya existente. Este autor formula una hipótesis según la cual se podría hablar de un equipo de trabajo formado por Isambart y Pedro Jalopa, que además de trabajar en la Seo de Zaragoza, lo habría hecho en Palencia, Toledo y Tordesillas. También adelanta la cronología de la Puerta de los Novios al primer tercio del siglo XV: RUIZ SOUZA, J. C. Y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación”, pp. 51 y 59.

característica que triunfó en la arquitectura castellana en las siguientes décadas¹⁰³.

El monasterio de San Benito de Valladolid, que en aquel momento pertenecía a la diócesis de Palencia, fue un importante destinatario de la promoción artística de este prelado¹⁰⁴. Había sido fundado mediante un privilegio de Fundación y Dotación expedido por Juan I en 1390, pero el monarca falleció sin haberlo sellado, por lo que fue un momento complicado para los catorce monjes benedictinos que la preparaban. Por ello, fueron ayudados por una serie de benefactores que colaboraron a la subsistencia de la comunidad y el acondicionamiento de las instalaciones del alcázar para este nuevo uso; entre ellos se encontraba Sancho de Rojas. En el *Libro de bienhechores*¹⁰⁵ constan las diferentes intervenciones que se realizaron con su impulso económico, siendo éstas: acondicionamiento del patio de armas del alcázar como claustro, construcción de nuevas estancias en las pandas oriental y occidental, las capillas de Santa Catalina, Nuestra Señora y Santa Marina y la hospedería¹⁰⁶. También financió el retablo del altar mayor, el retablo de Nuestra Señora -en el que figuraría una Piedad¹⁰⁷ que obtuvo del rey- y otro retablo de la Anunciación, además del Cristo de la Cepa y un cuerno de unicornio. El hecho de que Sancho de Rojas prestara tanta atención a esta fundación se debe a que no solo a su pertenencia al dominio episcopal, sino también a la condición de regente del prelado durante la minoría de edad del monarca y, en este caso, se trataba de

¹⁰³ Esta valoración ha sido realizada por Alonso Ruiz y Martínez de Aguirre. Estos autores aceptan la autoría de Isambart para la *Puerta de los Novios*, de este mismo templo, debido a las similitudes en la decoración de esta portada con la de la capilla del Sagrario. ALONSO RUIZ, B. y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Arquitectura en la Corona”, p. 131.

¹⁰⁴ Las intervenciones de Sancho de Rojas en este monasterio han sido tratadas recientemente en: HERRÁEZ ORTEGA, M.V., “Castilla, el Concilio”, pp. 5-19.

¹⁰⁵ Se trata de un código transcrito por COLOMBÁS, G.M., “El libro de bienhechores de San Benito de Valladolid”, *Studia Monastica*, 5 (1963), pp. 305-404.

¹⁰⁶ Según Herráez, la fuente fundamental para la historia de este monasterio es Fray Mancio de Torres, que en su *Historia de San Benito el Real de Valladolid*, recoge información tanto del archivo como del *Libro de bienhechores*: HERRÁEZ ORTEGA, M.V., “Castilla, el Concilio”, p. 7 y nota 17.

¹⁰⁷ Esta piedad se ha identificado con la conservada en el Museo Nacional de Escultura. De posible filiación bohemia a través de Italia, ha sido comparada con la Piedad de la catedral de Toledo. Herráez propone que la llegada de estas tallas se podría enmarcar en los encuentros en torno al Concilio de Constanza. AGAPITO Y REVILLA, J., “La Virgen de la Piedad: un grupo de piedra blanca policromada”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 9 (1927), pp. 152-162; PÉREZ HIGUERA, M.T., “El sepulcro del arzobispo...”; FRANCO MATA, Á., “Grupo de la Piedad”, en BALLESTEROS GALLARDO, Á. (coord.), *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada. Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo: del 15 de junio al 26 de noviembre de 2005*, Instituto Teológico San Ildefonso, Toledo, 2005, pp. 482-483; HERRÁEZ ORTEGA, M.V., “Castilla, el Concilio”, p.11.

una fundación regia que se encontraba en línea con el espíritu reformista de la observancia de la regla desarrollado en este período.

El llamado “Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas”, conservado en el Museo del Prado y realizado por Juan Rodríguez de Toledo, es una de las obras encargadas por este prelado para la iglesia del monasterio de San Benito (Fig.17). Este retablo se habría realizado hacia 1415 con el fin de sustituir el anterior, mucho más humilde. Sin embargo, no permaneció en su emplazamiento original¹⁰⁸: primero se instaló en la primitiva iglesia y luego en el nuevo templo hasta que fue reubicado en una capilla absidal y finalmente, hacia 1612, fue desmontado y trasladado a la iglesia de San Román de Hornija, al ser sustituido por uno más novedoso realizado por Alonso Berruguete. En el cementerio de esa misma localidad lo descubrió Manuel Gómez Moreno, quien posibilitó la adquisición por parte del Museo del Prado en 1929.

En cuanto a las pinturas, realizadas al temple, fueron relacionadas por Sánchez Cantón con el foco desarrollado en Toledo a partir de la presencia de Gerardo Starnina y de la decoración mural de la capilla de San Blas; Angulo lo secundó y Gudiol Ricart identificó al autor con el maestro Juan Rodríguez de Toledo, que había firmado algunas pinturas de la parte baja de la capilla¹⁰⁹. Este artista es uno de los más importantes del taller trecentista toledano, y algunas de las obras que se han relacionado con este retablo y su taller son una pintura de la Imposición de la casulla a San Ildefonso en Illescas y una Misa de San Gregorio del convento de Concepción Francisca de Toledo. El retablo posee dieciocho tablas organizadas en siete calles y tres cuerpos, además de la predela, pero no sabemos si era la composición original, al haberse encontrado ya desmontado; éstas narran la Infancia, Pasión, Muerte y Glorificación de Cristo. La tabla central es la más importante y en ella aparecen la Virgen con el Niño rodeados de ángeles, imponiendo la mi-

¹⁰⁸ RUIZ QUESADA, F., “Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas”, en CALVO SERRALLER, F. Y ZUGAZA MIRANDA M. (dir.), *Enciclopedia del Museo del Prado*, Tomo V: M-R (Mehus-Roos), Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2006, p. 1321.

¹⁰⁹ Los principales estudios acerca de este retablo son: ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “La pintura trecentista en Toledo”, *AEAA*, 19 (1931), pp. 23-29; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., “El retablo viejo...”; GUDIOL RICART, J., *Pintura Gótica. Ars Hispaniae. IX*, Plus Ultra, Madrid, 1955, pp. 206-211; PIQUERO LÓPEZ, M.A.B., “Relación del retablo”; *La pintura gótica, e Influencia italiana en la pintura gótica castellana. Cuadernos de Arte Español. 60*, Historia 16, Madrid, 1993, pp. 17-22; RUIZ QUESADA, F., “Retablo del arzobispo”, p. 1321; ARA GIL, C.J., “El siglo XV: influencia europea y singularidad castellana”, en GARCÍA SIMÓN, A. (coord.), *Historia de una cultura. La singularidad de Castilla*, vol. 2, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1995, pp. 103-175; ROBINSON, C., “Preaching to the Converted: Valladolid’s *Cristianos nuevos* and the *Retablo de don Sancho de Rojas* (1415)”, *Speculum*, 83/1 (2008), pp. 112-163.

tra y la corona a dos personajes presentados por sendos santos¹¹⁰. Estos personajes han sido identificados con Sancho de Rojas (Fig.18), vestido con atributos arzobispales que indican que la obra es posterior a 1415, y con un monarca, sobre cuya identidad hay diversidad de criterios, ya que se ha defendido que podría tratarse tanto de Fernando de Antequera, como de Juan II¹¹¹. En todo caso, se podría hablar de una iconografía legitimadora de la institución regia.

El siguiente lugar que se vio beneficiado por Sancho de Rojas fue la catedral de Toledo, cuya prelatura ocupó entre los años 1415 y 1422. Durante este período se llevaron a cabo numerosas intervenciones. Según Campoy¹¹² continuó la obra de la Torre, empezada por Tenorio, emprendiendo en 1418 la fachada principal, la cristalería policromada y la capilla de San Pedro. Sin embargo, sabemos que en estos momentos se realizaron más trabajos bajo la dirección del maestro Alvar Martínez¹¹³, como los remates en la costanera de Santa Lucía, el tímpano de la puerta del Perdón y el cierre del claustro con la puerta del Mollete¹¹⁴, además de la finalización de la parte alta de la fachada occidental, ya mencionada por Campoy. En cualquier caso, su principal fundación en este edificio fue la Capilla de San Pedro¹¹⁵, elegida como lugar para su enterramiento, aunque debido a las intervenciones en 1788 del Cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo, actualmente no se encuentra en el estado en el que habría sido concebida por Sancho de Rojas. En 1421, el arzobispo vio comenzar la construcción de esta

¹¹⁰ Gutiérrez Baños ha trabajado recientemente sobre esta pieza, insistiendo en la importancia de esta tabla, inscrita en la tradición de las *Madonne* del *Duecento* y del *Trecento*: GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “La corona”, p. 442.

¹¹¹ No es el lugar de tratar esta compleja problemática, por ello remitimos a la puesta al día de la misma realizada por Herráez Ortega y a las obras por ella reseñadas, así como al posicionamiento de Gutiérrez Baños: HERRÁEZ ORTEGA, M.V., “Castilla, el Concilio”, p. 13 y GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “La corona”, pp. 422-423.

¹¹² CAMPOY, J.M., “Capilla parroquial”, p. 110.

¹¹³ Sobre este arquitecto remitimos a: AZCÁRATE, J. M., “Alvar Martínez, maestro de la Catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, 89 (1950), pp. 1-12; YUSTE GALÁN, A. M., “La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna”, *Archivo Español de Arte*, 307 (2004), pp. 291-300; ALONSO RUIZ, B., “Los tiempos y los nombres”, pp. 43-80.

¹¹⁴ En las enjutas de esta puerta figura el escudo de los Rojas.

¹¹⁵ No son demasiado abundantes los trabajos acerca de este espacio: CAMPOY, J.M., “Capilla parroquial”, pp. 107-118; SAN ROMÁN, F.de B., “La Capilla de San Pedro de la Catedral de Toledo. Datos artísticos”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12 (1928), pp. 227-235; ARELLANO GARCÍA, M., “Nuevos datos para la historia de la capilla-parroquia de San Pedro, hoy capilla penitencial”, *Toletum*, 17 (1985), pp. 159-170; PÉREZ HIGUERA, M.T., “El sepulcro del arzobispo”, pp. 577-584; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A., “La Parroquia y el Cabildo de la Capilla de San Pedro”, en GONZÁLEZ RUIZ, R. (coord.), *La Catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Promecal, Toledo, 2010, pp. 120-132, y FRANCO MATA, A., “Las Capillas” ..., pp. 208-210.

capilla, que además sería sede de la parroquia de San Pedro, entre el claustro y la Puerta de la Feria, con acceso desde el interior de la catedral. Como corresponde a un prelado de su categoría, la fundación fue dotada con muchos bienes que permitieron ponerla en marcha, algunos incluso provenientes de la familia del arzobispo¹¹⁶. Sin embargo, su prematura muerte en el año 1422 hizo que Rojas no llegara a ver terminada su obra.

El diseño de la capilla se inició en 1418¹¹⁷ y los trabajos dirigidos por el maestro Alvar Martínez concluyeron en 1426. Está orientada al norte y consta de una nave cubierta con dos tramos de bóvedas de terceletes (Fig.19), pero ha perdido las pinturas murales que habrían realizado Francisco de Comontes y Pedro Berruguete¹¹⁸; sí se conservan las de la entrada, que narran escenas hagiográficas de San Pedro. En el muro occidental había unos ventanales que fueron cegados en época de Cisneros (Fig.20), cuando se levantó la planta alta del claustro, y en el interior de la capilla también hubo una reja labrada por el maestro Paulo¹¹⁹, que separaba el altar mayor y el coro de capellanes del resto de la capilla; su colocación motivó un ligero cambio de ubicación del sepulcro de Sancho de Rojas, siendo retocada su decoración pictórica por Íñigo de Comontes. Destaca la inscripción en latín referida al enterramiento de Rojas que se encuentra en la entrada de la capilla¹²⁰ (Fig.21), coronada con esculturas de mármol pintado que

¹¹⁶ Al igual que en Palencia, hablamos de unas cantidades bastante elevadas, como se puede deducir a partir de la enumeración del patrimonio de la fundación: la dehesa de la Higuera, en Layos, la dehesa del Sotillo, en San Pablo de los Montes, dos molinos en el río Guadarrama, un juro de 5.000 maravedíes, las tres partes de los derechos de la venta de cebada en la ciudad de Toledo y tres tiendas en la plaza de Zocodover: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A., “La Parroquia”, p. 121.

¹¹⁷ Esta fecha se señala dado que en ese año se paga a los mismos maestros que trabajaban en la puerta del Perdón por piezas talladas para el entablamento con figuras y decoración vegetal. PÉREZ HIGUERA, M.T., “El sepulcro del arzobispo”, p. 578. Además, en 1417 el arzobispo de Toledo ya solicitaba permiso a Martín V para hacer testamento y comenzaba a acumular rentas y piedades destinadas a la construcción de su magnífica capilla funeraria en la catedral primada: HERRÁEZ ORTEGA, M.V., “Castilla, el Concilio”, p. 15.

¹¹⁸ San Román lanzó la hipótesis de una posible pintura mural en el interior de la capilla en su estudio de 1928. En él recoge documentos de 1494 que atestiguan varios pagos a estos pintores: SAN ROMÁN, F. de B., “La Capilla”, p. 232. Entre estos documentos transcritos destacan también aquellos acerca de los pagos a Juan Francés en 1494 por la reja de la portada, así como a Pedro Bonifacio por las vidrieras de la capilla, que no se conservan. En cuanto a otros elementos decorativos de la capilla como los retablos, Arellano aporta varios documentos del siglo XVIII que indican cuál fue su paradero tras las reformas de Lorenzana: ARELLANO GARCÍA, M., “Nuevos datos... pp. 159-170.

¹¹⁹ Según San Román, esta reja se trasladaría en el año 1706 al atrio de la Puerta del Reloj. SAN ROMÁN, F. de B., “La Capilla”, p. 228.

¹²⁰ La inscripción ha sido transcrita y traducida por Ramón Parro: PARRO, R., *Toledo en la mano. I*, Imprenta y librería de Severiano López Fando, Toledo, 1857, pp. 489-490. Azcárate señala que la disposición en tarjetones en las jambas de dicha inscripción recuerda a la de un camarín del castillo de Escalona. AZCÁRATE, J. M., “Alvar Martínez... p. 5.

representan a las dignidades catedralicias, un grupo escultórico de gran valor¹²¹ (Fig.22).

Tras la muerte de Rojas, su sucesor y testamentario, Juan Martínez de Contreras (1423-1434), dio un gran impulso a la construcción, decidiendo, entre otros aspectos, que se hicieran tres altares en la capilla dedicados a las advocaciones de San Pedro, San Nicolás y San Esteban¹²², aunque fue el Cabildo como patrono y administrador de la capilla el encargado de continuarlas tras la muerte de Contreras¹²³. En todo caso, tanto él como sus testamentarios debieron ejecutar el testamento de Sancho de Rojas y trabajaron en la redacción de las Constituciones de la capilla, según las cuales se instituyeron, entre otras cosas, seis capellanías muy bien dotadas. Éstas incluyen además un primer inventario de ornamentos de plata, cálices, libros y vestiduras litúrgicas con fecha de 1426¹²⁴. Posteriormente se enterraron en la capilla otros miembros del cabildo que también realizaron generosas aportaciones a esta fundación.

El sepulcro de Sancho de Rojas (Fig.23) se ha considerado uno de los primeros ejemplos del estilo borgoñón en Toledo, en relación directa con el maestro que realizó los sepulcros en los muros laterales de la capilla de don Álvaro de Luna¹²⁵. Este yacente habría sido realizado por el maestre Juan, entallador, según un pago realizado en 1440, y sabemos que estuvo pintada con vivos colores. Para Pérez Higuera¹²⁶ se trataría de un único escultor que habría realizado los sepulcros de Rojas, la familia Luna y el de Gómez Carrillo en el presbiterio de la catedral de Sigüenza. En 1443 se registra un pago por elevar al altar mayor que se correspondería con el momento de la instalación del sepulcro del arzobispo en el centro de la cabecera, en los pies del altar, aunque hoy se encuentre empotrado en un nicho del muro del evangelio, debido a la reforma ejecutada en época de Lorenzana.

¹²¹ En torno a San Pedro aparecen el arzobispo y las catorce dignidades que existieron hasta 1851: arcedianos de Toledo, Calatrava, Talavera, Guadalajara, Alcaraz y Madrid, el capiscol, el tesorero, los abades de Santa Leocadia y San Vicente, el vicario del coro, el maestrescuela, el capellán mayor del coro y el deán: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A., “La Parroquia”, p. 130.

¹²² Este documento lo recogen tanto Campoy como San Román, y en él se detallan los bienes y Constituciones que debían regir la capilla, siendo constituida la parroquialidad de San Pedro por los testamentarios de Sancho de Rojas. CAMPOY, J.M., “Capilla parroquial”, p. 112 y SAN ROMÁN, F. de B., “La Capilla”, p. 228.

¹²³ Esto se debe a que el patronato se había encomendado al Cabildo, pero como parroquia, dependía del arzobispo. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A., “La Parroquia”, p. 120.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 125.

¹²⁵ El principal estudio acerca del sepulcro fue realizado por Teresa Pérez Higuera: PÉREZ HIGUERA, M.T., “El sepulcro del arzobispo”, pp. 577-584.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 580.

La filiación estilística de esta capilla resulta algo complicada. La cronología de su realización, entre 1418 y 1426, y que el maestro mayor de la Catedral, Alvar Martínez, fue quien dirigió las obras, parecen datos claros. Sin embargo, la presencia de una tracería en uno de los vanos cegados, con una decoración de carácter tardogótico (Fig.20), que tradicionalmente se ha pensado como posterior¹²⁷, hace que se plantee la hipótesis de una posible intervención de otro maestro que trajera estas formas novedosas a la sede primada¹²⁸. Pérez Higuera afirma que la capilla de San Pedro es un buen ejemplo del gótico toledano del primer tercio del siglo XV representado por Alvar Martínez, dentro de la escuela formada en época de Pedro Tenorio, pero incorporando nuevas formas que según esta autora podrían derivar del estilo perpendicular inglés, habiendo llegado a través de la reina Catalina de Lancaster y su intervención en la desaparecida capilla de Reyes Nuevos¹²⁹. La autora destaca el interés de este problema de desconocimiento en torno a la introducción del estilo ‘flamenco’ en Toledo, así como la ausencia de los libros de obra y fábrica entre 1433 y 1442, momento en el que debió hacerse el sepulcro.

5. CONCLUSIÓN

Mediante este estudio hemos podido comprobar cómo el importante papel de promoción artística desarrollado por los arzobispos de Toledo puede tener distintos niveles de lectura, aparte de que no es posible comprenderlo en su totalidad sin contemplarlo en el contexto en el que estos encargos tuvieron lugar. Hechos como la presencia de la corte papal en Avignon, la reforma de las órdenes mendicantes y el clero, o el papel de los obispos en la política cortesana, resultan fundamentales para el conocimiento e interpretación de las distintas implicaciones de los programas constructivos y demás encargos artísticos de los distintos preladados.

¹²⁷ En su estudio sobre Hanequín de Bruselas, Azcárate señaló que en 1448 aparejaron y labraron piedra para “las claraboyas que asentaron encima de la capilla de San Pedro, los mismos que trabajaron en la torre de campanas”. De ahí, infiere que las mencionadas claraboyas podrían ser los ventanales ubicados a ambos lados de la capilla, muy diferentes de los de la cabecera por su carácter ‘flamígero’, conservándose íntegra la tracería del vano del lado del Evangelio, aunque se encuentra cegada desde que se construyó el claustro alto en época de Cisneros. Además, relaciona esta tracería con las ejecutadas en los fondos de los nichos sepulcrales de la capilla de don Álvaro de Luna, sugiriendo que fue Hanequín el que realizó ambas intervenciones: AZCÁRATE, J. M. de, “El maestro Hanequín de Bruselas”, *Archivo Español de Arte*, 83 (1948), p. 181.

¹²⁸ Martínez de Aguirre y Alonso Ruiz han hecho hincapié en el desconocimiento que tenemos del trabajo de muchos “nacionales” como Alvar Martínez, especialmente haciendo referencia a las grandes novedades arquitectónicas que encontramos en esta capilla toledana: ALONSO RUIZ, B. y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Arquitectura en la Corona de Castilla”, p. 143.

¹²⁹ PÉREZ HIGUERA, M.T., “El sepulcro del arzobispo”, p. 578.

La introducción de novedades arquitectónicas y ornamentales canalizada por los encargos episcopales es lo más destacable. En este sentido, Gil de Albornoz fue el gran referente al crear tendencia, en muchos casos a partir de ideas procedentes de su estancia en Avignon. De hecho, aportó nuevas tipologías en tres líneas de actuación distintas: la arquitectura funeraria, generando la primera capilla funeraria octogonal exenta ubicada en la cabecera en posición axial, la arquitectura civil, introduciendo novedades en la estructura del palacio fortificado en Italia –razón por la cual no cabe esperar de ellas eco en la Península Ibérica-, y la arquitectura universitaria, iniciando una tradición de edificios del saber en los que la capilla se conforma como eje del mismo.

Pedro Tenorio, siguiendo la estela de Albornoz, legisló para reformar al clero diocesano e invirtió importantes sumas de dinero en arquitectura civil. A diferencia de su antecesor, no se trataba de reafirmar el dominio territorial papal, sino de reconstruir una serie de fortificaciones y puentes que favorecieron tanto la percepción de impuestos como la peregrinación al monasterio de Guadalupe, asignado a la reformada orden jerónima. Las novedades artísticas de este prelado se localizan en la catedral de Toledo. Construyendo en ella un nuevo claustro, otorgó a su capilla funeraria un monumental marco que se complementaba con la novedosa decoración pictórica de raíz italiana que la ornamentaba. Pero no solo fue continuador de Albornoz por generar un espacio funerario privilegiado, sino que también fundó un ámbito específico destinado al saber, la librería de la catedral de Toledo, que se encontraba en ese nuevo claustro que articuló buena parte de sus encargos.

Sancho de Rojas prosiguió el camino iniciado por sus predecesores en la línea de las aportaciones novedosas. Tanto en Palencia como en su capilla funeraria de la catedral primada aparece un temprano repertorio flamígero en el que la piedra es trabajada con gran virtuosismo y se aporta la novedad estructural de que ésta se presente calada; aunque ha de tenerse en cuenta que la conclusión de la capilla toledana es posterior a su muerte. Es por ello que con la figura de Rojas se plantea un problema que no siempre ha sido tratado al estudiar este tipo de encargos, el de los testamentarios y ejecutores que llevan a término las obras iniciadas previamente por los prelados. Factor que ha de ser tenido en cuenta a la hora de valorar determinadas novedades, ya que decisiones cruciales como la elección del artista o la forma a ejecutar quedaron a menudo en manos de estas figuras; a ello se debe, por ejemplo, la presencia del conjunto escultórico que representa a las dignida-

des catedralicias y preside la portada de la capilla de San Pedro en la catedral de Toledo.

Éste es tan solo uno de los muchos aspectos que aún están por investigar y cuyo estudio podría aportar unos resultados muy interesantes. Entre ellos, merece un análisis más profundo el criterio seguido para la elección de los artistas, la cuestión de la procedencia local o foránea de los mismos, así como el importante asunto de la financiación. Es fundamental conocer el importe de determinadas rentas y precisar el origen y cuantía del capital empleado para poder valorar objetivamente la envergadura de unas intervenciones respecto a otras.

6. APÉNDICE FOTOGRÁFICO



Fig. 1: Bóveda. Capilla de San Ildefonso. Catedral de Toledo. Fotografía de Diana Olivares.



Fig. 2: Interior. Capilla de San Ildefonso. Catedral de Toledo. Fotografía de Diana Olivares.



Fig. 3: Sepulcro de Gil de Albornoz. Capilla de San Ildefonso. Catedral de Toledo.
Fotografía de Diana Olivares.



Fig. 4: Rocca de Spoleto. Patio de honor y vista exterior.
<http://www.assoroccaspoleto.it/ambienti.php> [Consultado: 11/09/2012]



Fig. 5: Retrato de Gil de Albornoz. Pintura mural en la capilla de Santa Catalina. Iglesia inferior de San Francisco de Asís. BENEYTO, Juan, *El cardenal Albornoz: canciller de Castilla y caudillo de Italia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950.

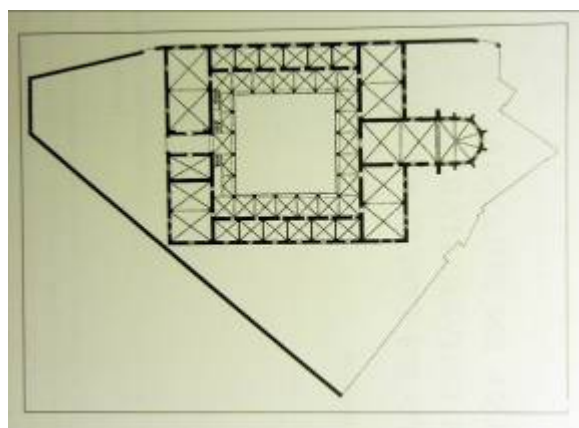


Fig. 6: Planta. Colegio de San Clemente o de España. Bolonia. SERRA DESFILIS, Amadeo, “El Colegio de España en Bolonia y la arquitectura universitaria del primer Renacimiento en Italia y España”, *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Fundación Carolina, 2006, p.18.



Fig. 7: Puente del Arzobispo.

<http://www.turismocastillalamancha.com/lugares/toledo/el-puente-del-arzobispo/fotos/>
[Consultado: 11/09/2012]



Fig. 8: Claustro. Monasterio de Guadalupe. Fotografía de Diana Olivares.



Fig. 9: Portada de la capilla de San Blas y panda del claustro. Catedral de Toledo. Fotografía de Diana Olivares.



Fig. 10: Bóveda. Capilla de San Blas. Catedral de Toledo. Fotografía de Diana Olivares.



Fig. 11: Sepulcro de Pedro Tenorio. Capilla de San Blas. Catedral de Toledo. Fotografía de Diana Olivares.



Fig. 12: Interior y detalle de las pinturas murales. Capilla de San Blas. Catedral de Toledo. VVAA, *La capilla de San Blas de la Catedral de Toledo*, Madrid, Iberdrola, 2005, p. 31.



Fig. 13: Retrato de Sancho de Rojas. Privilegio de Enrique III. 1406. Instituto Valencia de don Juan. HERRÁEZ ORTEGA, M.V., “Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas”, *Goya*, 334 (2011), p. 6.



Fig. 14: Vista general y detalles de la sillería. Catedral de Palencia. MARTÍNEZ, R. y PAYO, R. J. (ed.), *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, Burgos, Promecal, 2011, pp. 271-273.



Fig. 15: Vista frontal de la Capilla del Sagrario. Catedral de Palencia. MARTÍNEZ, R. y PAYO, R. J. (ed.), *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, Burgos, Promecal, 2011, p. 217.



Fig. 16: Detalle de la bóveda y enjuta del lado sur de la entrada. Capilla del Sagrario. Catedral de Palencia. MARTÍNEZ, R. y PAYO, R. J. (ed.), *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, Burgos, Promecal, 2011, p. 216.



Fig. 17: Retablo del arzobispo Sancho de Rojas. Museo Nacional del Prado.

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/retablo-del-arzobispo-don-sancho-de-rojas/oimg/0/> [Consultado: 11/09/2012]



Fig. 18: Detalle de la tabla central de la Virgen. Retablo del arzobispo Sancho de Rojas. Museo Nacional del Prado.



Fig. 19: Interior. Capilla de San Pedro. Catedral de Toledo. Fotografía de Diana Olivares.



Fig. 20: Detalle tracería. Muro occidental. Capilla de San Pedro. Catedral de Toledo. Fotografía de Diana Olivares.

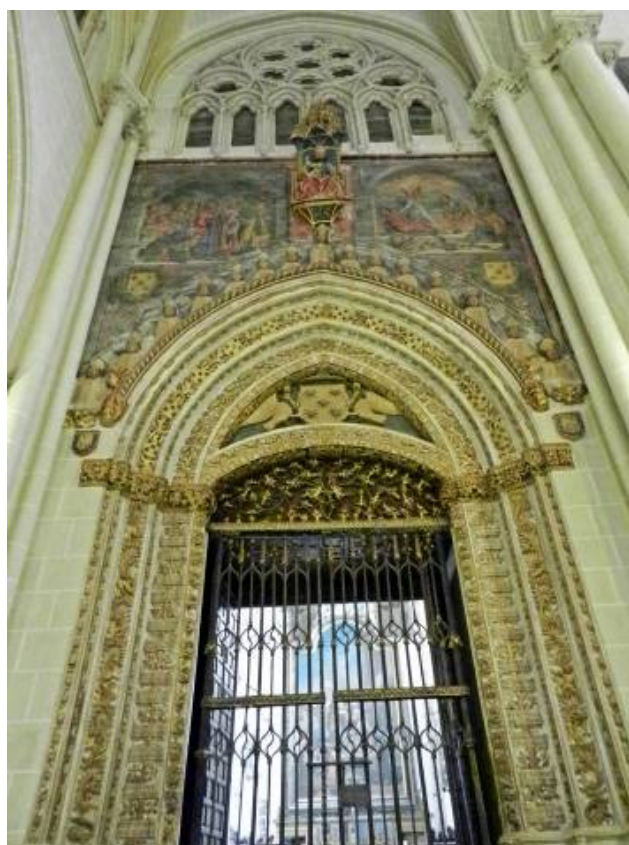


Fig. 21: Portada. Capilla de San Pedro. Catedral de Toledo. Fotografía de Diana Olivares.



Fig. 22: Detalle de la portada. Enjuta izquierda. Capilla de San Pedro. Catedral de Toledo. Fotografía de Diana Olivares.



Fig. 23: Sepulcro de Sancho de Rojas. Nicho en muro occidental. Capilla de San Pedro. Catedral de Toledo. Fotografía de Diana Olivares.