

Historia del Retablo Mayor

por Francisco De Caso

1. INTRODUCCION

Poca presentación es necesaria cuando de lo que se trata es de una obra tan de primera fila como el retablo mayor de la catedral de Oviedo. Adaptado al muro poligonal del ábside, mide doce metros de altura y otro tanto de ancho, espacio organizado en torno a cinco calles y poblado por una multitud de figuras, agrupadas unas en cuadros de iconografía cristológica y mariana, aisladas otras, y amparadas todas bajo afiligranados doseletes. En su momento tuvimos la oportunidad de señalar que, para un adecuado conocimiento de la obra, era necesaria la profundización en determinados aspectos.¹ Consecuencia de aquella observación son estas páginas, destinadas a clarificar su historia.

Desde la ya lejana publicación, por J. Cuesta y F. Artibas, de una conocida serie de documentos, la aportación de datos procedentes de fuentes manuscritas pareció quedar zanjada.² La contribución había sido sin duda importante, pero sus textos iluminaban sólo parcialmente la historia del objeto de nuestro estudio. Faltaban una serie de eslabones que permitieran establecer los oportunos enlaces hasta componer una secuencia única. Sabiendo de la riqueza del Archivo Capitular del Salvador, pensamos que una obra de la categoría de la que nos ocupa bien podría haber dejado un rastro más amplio que el señalado. De hecho, en su *Guía de la Catedral de Oviedo*, J. Cuesta facilitaba ya algunos datos que tendían a confirmar la sospecha, aunque lo hiciese, quizás por la misma naturaleza del libro, de manera muy breve, no siempre clara, algo dispersa y omitiendo las oportunas referencias.

La búsqueda en el Archivo resultó doblemente efectiva. Apareció primero el libro de actas capitulares de 1510 a 1513, extraviado durante mucho tiempo, y en el que, por el trabajo al que al principio hacíamos referencia, sabíamos que se hallaba el contrato con Giralte de Bruselas. Localizamos también otros documentos incluidos en la misma publicación, gracias a lo cual pudimos, no sólo hacer la corroboración oportuna, sino precisar la extensión exacta de cada texto, ya que en las transcripciones de J. Cuesta y F. Arribas existe cierta confusión, debida a que los testimonios se enlazan unos a otros sin la separación y datación oportunas.³

Pero además, y junto a ese primer bloque, nuestra búsqueda nos permitió reunir un segundo grupo de documentos. Eran éstos inéditos, y aunque analizados aisladamente o comparados con los anteriores, acaso pudieran ser calificados en algunos casos de menores, pronto se verá que insertos en un contexto específico tal vez no lo sean tanto. Todo investigador ha tenido oportunidad de comprobar alguna vez cómo testimonios en apariencia secundarios, que incluso hacen de otro tema su motivo central, pueden resultar en extremo útiles.

Con el concurso de ambos tipos de textos y el conocimiento profundo que hoy se tiene de la historia catedralicia de la época, trataremos de trenzar la del propio retablo mayor, una de las grandes obras de la *Sancta Ovetensis*, pero quizás no la mejor conocida.

2. UN RETABLO ANTERIOR

Es Alonso Marañón de Espinosa, en su *Historia eclesiástica de Asturias*, escrita a finales del siglo XVI y principios del XVII, quien facilita la noticia de que el obispo don Diego Ramírez de Guzmán (1412-1441) “dio principio al retablo”,⁴ lo que suscribe el cronista de Felipe IV Gil González Dávila;⁵ y a fines del siglo XVII el padre Carvallo añade incluso que “en tiempo de este mismo prelado se acabó el Retablo”, afirmación según él avalada “por papeles que tiene la misma Iglesia”.⁶ Sin entrar en más averiguaciones, autores del XVIII como Jovellanos⁷ o Risco⁸ dan por buena la atribución, y Llaguno se atreve a afirmar, como prueba de la calidad artística del objeto, “que en 1440 era estimado por uno de los mejores de España”.⁹ En la centuria siguiente, nombres de todos conocidos, como Quadrado,¹⁰ Canella,¹¹ Ceruelo¹² o Vigil,¹³ por citar algunos, hacen arrancar la obra, invariablemente, del mandato del obispo don Diego.

Con alguna excepción,¹⁴ los autores que desde comienzos de este siglo trataron el tema, antes incluso de que se publicase cualquier documento, tendieron a apartarse de la opinión habitual. De hecho, en 1908, Selgas, en su trabajo sobre *La Basílica del Salvador de Oviedo*, al referirse a Ramírez de Guzmán, ya no le relaciona con el retablo actual, sino con uno anterior cuya existencia fundamenta “en documentos del Archivo catedral”. Dice el autor recibir su información del entonces arzobispo de Valladolid y antiguo magistral de Oviedo, Sr. Cos, y aunque la exposición de aquella resulte algo confusa, por no ser de primera mano, lo importante es que le sirve, en primer lugar, para romper con la cronología tradicional, e inmediatamente, para hablar de dos retablos distintos. Añade Selgas que el antiguo, junto con el altar, estaban “cobijados... bajo magnífico ciborio de madera tallada, cuajada de imaginería y de afiligranada crestería”,¹⁵ extremos estos últimos más fáciles de suponer que de probar, pero lo que sí acreditan los documentos, aunque sea del modo brevísimo que veremos, es la existencia de ambas piezas, retablo y ciborio, hoy perdidos.

El testimonio más antiguo relativo al primero es un mandamiento de 25 de agosto de 1497 en el que los capitulares “mandaron dar al sennor Fernando de Llanes el camafeo que estaba en el retablo para enbiar al sennor obispo, dexando un conocimiento firmado en su nombre que lo bolverá”.¹⁶ Sólo cinco días después, “traxieron al cabildo, por mandado de los dichos sennores, un camafeo en cornalina e engastado en plata”, del que se aclara “que se quitó del retablo que se desfizo del altar mayor”.¹⁷ Eran éstos, sin duda, tiempos de cambio en el interior de la catedral. A punto de cerrarse las naves, la última década del siglo es también la de la sillería,¹⁸ se trabaja, como veremos, en el ciborio, se prepara la instalación de las rejas “que se han de poner entre el choro y el altar”,¹⁹ etc.

Es comprensible, pues, que las innovaciones afectasen a la capilla mayor y a su más digno revestimiento.

No parece que el desaparecido retablo fuese obra especialmente valorada porque ni se reinstaló en otro lugar, ni, como en el caso del baldaquino, fue proyectada su reutilización de modo alguno. Pero ello no significa, ni mucho menos, que no se tratase de una pieza interesante. Respecto a su cronología, parece desprenderse de lo dicho, como hipótesis más aceptable, que el retablo que Marañón de Espinosa sitúa en tiempos de Ramírez de Guzmán, y que confunde con el actual, sea precisamente el desaparecido. Es conocida la magnífica labor de ese prelado, bajo cuyo mandato, y con gran adelanto, prendieron en la catedral las formas flamígeras. Además, fue prácticamente en su tiempo cuando comenzó a utilizarse la recién construida capilla mayor gótica, por lo que habría sido muy normal que don Diego hubiese encargado a alguno o algunos de los artistas que acudieron a la nueva obra del Salvador, en ocasiones extranjeros, la

realización de un retablo para el flamante ábside. Y si para las labores arquitectónicas se preocupó de buscar a los más avanzados del momento, dudamos de que para la ejecución de una pieza a ubicar en el lugar principal del templo se conformase con mediocridades. De ahí que, de confirmarse la hipótesis cronológica, su pérdida sea más que lamentable.

En cuanto al antiguo baldaquino, las noticias que sobre él poseemos proceden de dos documentos en los que el “ciborio” es aludido de manera indirecta. Uno de ellos es conocido: en el contrato con Giralte de Bruselas se especifica “que las maderas e imaginerías que oy están en el çiborio, que el dicho Giralte aproveche todo lo que podiere dello para el retablo”.²⁰ El otro es inédito y de gran interés, porque nos permite precisar una fecha en la que se trabajaba en la obra, fecha en algún momento apuntada pero no confirmada ni documentada.²¹ En una sesión del cabildo se discute sobre la oportunidad de que fuese o no cerrada una determinada puerta, a lo que “el dicho sennor provisor dixo que fasta agora toviere neçesidad la fábrica de aquella puerta *por cabsa de los maestros que labraban el çiborio*”.²² Corría el mes de mayo de 1497. Los documentos alusivos al retablo, que hemos visto, lo presentan como deshecho en agosto de ese mismo año, lo que significa que ambas piezas apenas pudieron estar juntas. Respecto a lo que queda de la obra, es decir, a lo que Giralte de Bruselas pudo aprovechar para el nuevo retablo, como constaba en su contrato, se ha sugerido que “pudieron haber sido las (imágenes) de los cuatro Doctores Latinos, de la parte inferior del banco, la de San Roque y, sobre todo, las de San Pedro y San Pablo”, hipótesis no fácil de confirmar.²³ De lo que no hay duda es de la corta vida del “çiborio”, en el que, como hemos dicho, aún se trabajaba en 1497, y que deja de existir cuando el de Bruselas emprende su trabajo en 1512.

3. EL MAESTRO DEL RETABLO MAYOR

El siglo XVI se abre para la catedral de Oviedo con un gran proyecto: el de la construcción del pórtico. Para llevarlo a cabo se contratará a Juan de Badajoz, cuyo maestrazgo estudiamos en su momento de manera pormenorizada. El arquitecto se mantuvo en su puesto hasta 1511, y durante sus largas ausencias, motivo al fin de su cese, quien asumió todas las funciones fue el aparejador Pedro de Buyer, que también sería su sucesor.

Es a éste, que gozaría de toda la confianza del cabildo, a quien en el verano de 1510 se concede permiso “para que por este mes de agosto pueda yr e bolver a Burgos”, ciudad en la que se contrataría a Giralte de Bruselas.²⁴ No sabemos cuál sería su misión, pero es claro que atañía a la fábrica, porque de otro modo, conociendo los hábitos del cabildo, no se hubiera ordenado que fuese “en su salario avido por presente por el dicho tiempo”, y entra dentro de lo posible que emprendiese alguna gestión relacionada con lo que por esas fechas sería aún el proyecto del retablo. También a Burgos había vuelto, pocos meses atrás, un hombre que conecta a esa ciudad con nuestra catedral, y que figura como testigo en la contratación de Giralte: el maestro de vidrieras Diego de Santillana. Y, sobre todo, la capital castellana era la residencia habitual de quien entre 1508 y 1512 es titular de la sede ovetense, don Valeriano Ordóñez de Villaquirán, que a su condición de obispo unía la de miembro “del consejo de la reyna nuestra sennora”.

Es en esa ciudad donde el 30 de agosto de 1511 se suscribe el acuerdo con el artista. Siendo este un documento publicado, no es necesario extenderse en él.²⁵ Nos interesa, sin embargo, hacer alguna observación. Por ejemplo, no hay en el contrato aproximación alguna al plan de la obra, ni descripción de ningún género; sólo se dice que se “ha de fazer de la muestra que el dicho maestro ha dado a su señoría”. Tampoco se concreta el delicado capítulo de emolumentos ni, como es habitual, se habla de plazos de ejecución, conformándose con decir

que “como fuere andando la obra, asy dé dineros al dicho Giralte para sy e los ofiçiales que anduvieren en la obra”. Estos vacíos invitan a pensar en que existiese un texto que sirviese de complemento al contrato, idea que parecen confirmar breves pero significativas alusiones que se hacen en otros documentos. Lo que sí queda claro es que el cabildo controlaría estrechamente los materiales empleados y el número de oficiales, especificándose también que los trabajos se iniciarían “del día de Pascua de Flores primero que viene en delante”, es decir, que se fija el comienzo para la primavera de 1512.

Pero existió un cierto retraso sobre lo en principio previsto, porque hasta finales de julio de ese año no se constata que “el maestro que ha de faser e labrar el dicho retablo hera venido”, aunque éste se apresura a manifestar que “quería comenzar la obra”.²⁶ Así debió de ser, puesto que en septiembre se habla ya de “el retablo que se fase e labra de presente”.²⁷

Se pensó comenzar los trabajos con un generoso donativo del obispo, y los capitulares recuerdan “cómmo su sennoría avía mandado dar para el retablo que se manda faser en la capilla mayor trescientos ducados de oro”,²⁸ a cambio de lo cual, y como muestra de gratitud, se había acordado “se posiese su vulta pontificalmente en el retablo”, como de hecho sucedió.²⁹ Pero el prelado jamás llegó a verlo, porque falleció el mismo mes de agosto de 1512. Se complicó entonces la entrega del donativo, que el cabildo urgió por todos los medios.³⁰ De cualquier manera el retraso no comprometía en exceso la empresa, que como queda dicho se puso en marcha aquel mismo verano, gracias a los buenos vientos que por esas fechas corren para las finanzas catedralicias.³¹

Tradicionalmente se venía aceptando la argumentación de J. Cuesta de que los trabajos habían dado comienzo “en Pascua de 1512, pues el 18 de Mayo de dicho año, siendo Obispo ya Don Diego de Muros (1512-25), aparece un requerimiento del Maestro Giralte al cabildo, para que se le abonen sus honorarios, si no lo hacen así abandonará la obra”.³² Después de cuanto hemos dicho, es claro que la fecha no es exacta. Además en mayo de 1512 era aún obispo de Oviedo Ordóñez de Villaquirán; Diego de Muros no tomó posesión hasta el 1 de octubre. Y, en cuanto al requerimiento invocado por el autor, sí existe, y enseguida hemos de referirnos a él, pero no es de 1512, sino de 1515.

Entre estos dos años la actividad desarrollada por Giralte de Bruselas y sus oficiales debió de ser notable, podríamos decir que central en la realización de la obra que, a juzgar por el mutismo de las actas capitulares, no se vio interrumpida o dilatada en su ejecución por las tan habituales fricciones entre clientes y artista, aunque éstas no tardarían en llegar. Por una determinada consignación hecha en las cuentas de fábrica, podemos saber el lugar en el que el maestro Giralte tenía ubicado su taller. En ese documento se habla del pago efectuado a la abadesa de la Vega en concepto “del alquiler de las casas suyas... donde labró el retablo”, casas que se especifica, “están contra la Puerta Nueva”,³³ la cual se alzaba al final de la actual calle de la Magdalena.³⁴

Como habíamos adelantado, es en 1515 cuando el escultor presenta ante el cabildo un requerimiento “para que le pagase”, amenazando que, de lo contrario, “dexaría la obra”.³⁵ En su alegato hace constar el incumplimiento del cabildo en “lo que heran obligados cerca de la madera e dinero en la dicha obra del dicho retablo a consecuencia de lo cual “non se ha dado tanta prisa e diligencia quanta se requería para que la obra se acabe”. Los capitulares aceptan “que sea verdad lo que el dicho Giralte dize”, pero argumentan, opinamos que exagerando, que “la fábrica de la dicha Iglesia, que es obligada al dicho cumplimiento, non tiene de qué pagar sy no de çiertos maravedía de los casos... que se predicaron en este obispado para la dicha fábrica”.³⁶ Pero como ese dinero está en poder del obispo, sugieren “que requiera el dicho Giralte que haga e yntente el dicho requerimiento e protestaçión al dicho señor obispo”.³⁷

No debió ir el problema mucho más allá. Diego de Muros fue un prelado generoso y entusiasta de las empresas artísticas del Salvador. Prueba de la eventualidad de la situación es la inmediata prosecución de los trabajos, en los que por estas fechas la documentación desvela la presencia del escultor Juan de Balmaseda.

Su nombre se ha unido siempre, de manera casi mecánica y demasiado indeterminada, al de Giralte, lo que ayuda poco a clarificar el difícil problema de la actuación de cada cual. Por eso preferimos tratar de él en un apartado independiente, pese a la parcial simultaneidad del trabajo de ambos, dando a nuestras conclusiones sólo el alcance que la documentación nos permita.

Ya en diciembre de 1516, el cabildo encarga a “Bemardo de Ferreres y a Juan Alvares, entalladores vecinos de León”, que lleven a cabo “la vista del retablo”, pagando la catedral la mitad de los gastos y “la mitad a cuenta del maestro Giralte”.³⁸ Bien poco tardaron los peritos en dar su opinión, que no debió ser del todo grata al maestro, ya que sólo dos días después “mandaron a Antonio Guillén, canónigo administrador de la fábrica, que no acceda con ningunos maravedís al maestro Giralte hasta que dé acabado el retablo en toda perfección”.³⁹

De todos modos parece que la mayor parte de la obra, a falta de cosas de menor cuantía, estaba acabada. Así lo confirma un documento de las mismas fechas en el que, al aludir a ciertos señores que “avían fyado al maestro Giralte, entallador para que faría el retablo desta iglesia”, se señala que “agora lo avía fecho”, aunque no se olvide la alusión a “ciertas cosas que ha de faser, según lo declararon los entalladores de León”.⁴⁰ De hecho, sin que acabase el año, ya se consigna un pago a Giralte,⁴¹ seguido de otro más del que detraen “quarentamill maravedís para las faltas del retablo”,⁴² que en las cuentas de fábrica de 1517 figuran ya como entregados.⁴³ Precisamente en mayo de ese año, en sesión muy concurrida, “pareció presente Giralte de Bruxeles, maestro que fizo el retablo desta santa yglesia, e dio carta de pago a la fábrica desta dicha yglesia de todos los maravedís y otras cosas que obo de aver por la fechura de todo el dicho retablo”, reconociendo de manera explícita los capitulares “que el dicho Giralte hizo en toda perfección el dicho retablo”.⁴⁴ El mismo 8 de mayo se da la orden para hacerle efectiva una cierta cantidad, y “para calçar sus criados dos ducados”.⁴⁵

Así pues, es claro que en diciembre de 1516 el grueso de la labor escultórica podía darse por terminada, aunque quedasen pendientes “ciertas cosas”. Debían de ser de poca importancia, porque los “mill y ochocientos y sesenta y siete maravedís” consignados en las Cuentas de fábrica por “aver comprado y pagado madera para el dicho retablo” en 1517 no podían dar para mucho. En cualquier caso, el proceso no puede llevarse más allá de la primavera de este último año, restando, por supuesto, las labores de pintura y dorado. En consecuencia, desde el verano de 1512, en el que Giralte puso manos a la obra, habían transcurrido algo más de cuatro años y medio.

Lo que por desgracia no nos permite la documentación es hacer atribuciones de cuadros o figuras concretas. El único recurso es detenerse ante el documento más importante, la propia obra de arte, acudir al análisis de estilo y aplicar el método comparativo; pero esta es una labor que cae fuera de las pretensiones de estas páginas. Como se sabe, Gómez Moreno piensa que pueden ser de Giralte las escenas de las Bodas de Caná y de la Huída a Egipto, así como la Virgen de la Asunción, el San José de la Presentación y el San Roque de la predela.⁴⁶

Concluida su labor, el de Bruselas abandonó Oviedo, recibiendo 750 maravedís “para ayuda de su camino”,⁴⁷ aunque algún tiempo después volvería a la ciudad “por los dineros que le debía la fábrica”, compensándole el cabildo con “çinco ducados... por la costa que hiço en venir”.⁴⁸

4. LOS COLABORADORES

Dado el volumen de la obra y el tiempo invertido en ella, es obvio que Giralte contó con un nutrido grupo de colaboradores, de los que el más importante fue, sin duda, Juan de Balmaseda. El nombre de este escultor no figura en los documentos capitulares hasta 1516, fecha terminal en la realización de la obra. Sin embargo, existen testimonios de los que se deduce que, lógicamente, su actividad debió comenzar antes, aunque creemos que con posterioridad a la de Giralte.

También es claro que este último mantuvo siempre su condición de máximo responsable, de “maestro del retablo”, mientras que a Balmaseda, colaborador sin duda distinguido, se le cita siempre como “entallador”, “imaginero”, e incluso se le sitúa junto “a otros oficiales”.⁴⁹

Curiosamente, la primera mención que de él se hace no tiene que ver con el retablo. Se trata del encargo hecho a ciertos capitulares, en la sesión del 8 de octubre de 1516, para que hable “con Malvaseda (sic), entallador, sobre las tres sillas que se han de fazer cabe el altar para el peste, dyácono e subdiácono, e de lo que se fablare e conçetare se trayga la espuesta al primer cabildo”.⁵⁰ Pero el asunto no volvió a ser tratado, acaso porque el escultor se negó a cualquier encargo mientras no se le abonase lo que se le debía. De hecho, lo que se trató en el cabildo celebrado sólo nueve días después fue de la deuda que con él existía, de modo que “por evitar el pleyto que entre el dicho cabildo e el dicho Malvaseda (sic) se podría recreçer por non pagalle, determinaron le prestar los dichos mil reales para que cumpla la fábrica lo que deve”.⁵¹

Los términos de este conflicto indican claramente una relación contractual anterior a 1516. Es más, en esta fecha Balmaseda ya había concluido el trabajo a él encomendado. Cuando en diciembre de ese año se llama a los entalladores leoneses para la “vista del retablo”,⁵² señalan que a Giralte le quedan algunas cosas por hacer, pero nada objetan al trabajo de su segundo, por lo que se decide “dar y pagar al honrrado Iohan de Balmaseda, vecino de Burgos, por las ymágenes que fizo para el retablo del altar mayor desta yglesia, çient ducados de oro”.⁵³

En el mismo documento se consignan otras dos cuestiones interesantes. La primera de ellas es la especificación de que la cantidad citada es parte del pago “de los ochenta mill maravedía que ovo de aver por las ymágenes e obra que en dicho retablo hizo”, es decir, que esta suma parece ser la pesupuestada por toda su labor. Qué imágenes se pagaron en concreto es algo que, como en el caso de Giralte, la documentación de la que hoy disponemos no aclara. Pero Quadrado afirma que el 25 de junio de 1518 se le entregaron 52.500 maravedís “por las tres imágenes de la historia de Santo Tomás y por otras cosas que renovó en el retablo”,⁵⁴ y puesto que hemos podido comprobar que este auto conoció y manejó las cuentas de fábrica de aquellos años,⁵⁵ no hay motivo, en este caso, para cuestionar su testimonio.⁵⁶ La duda de Santo Tomás sería, por tanto, la única escena que podría atribuirse con fundamento documental a Juan de Balmaseda, pero también se ha apuntado la posibilidad de que sean suyas las del Ecce Homo y la Flagelación, así como la Virgen y San Juan de la Cuci-fixión.

La segunda noticia a considerar en el aludido documento de pago es la de que los cien ducados que se habla de entregale han de ser “puestos en la çibdad de Burgos, desde día de hoy (19-XII-1516), fasta primero día del mes de junio primero venidero a salvo de todas costas”, lo que parece indicar que el artista ya había partido para la ciudad castellana. Desde ella, un año después de que expirase dicho plazo, envió Balmaseda a su criado Cristobal de Focia con un poder para cobrar los “dichos cien ducados (que) me deben e me abían de aver dado e

pagado”.⁵⁷ El cabildo reconoció la deuda, y satisfizo al menos el noventa por ciento de ella, según consta en las cuentas de 1518, en las que, primero, se dice “aver pagado a un criado de Malvaseda (sic), çinquenta ducados que le debía la fábrica”,⁵⁸ y luego «aver pagado a Balmaseda quinze mill maravedís para en pago de los çien ducados”.⁵⁹ Así pues, los datos relativos a este escultor conducen también hacia diciembre de 1516 como fecha clave en la conclusión de lo que debemos considerar como primera etapa de la realización de la obra.

Pero Balmaseda no fue, obviamente, el único colaborador con que contó el maestro Giralte, por más que la presencia de ambos sea hasta ahora la única desvelada.

Aunque del año 1516 disponemos de una amplia relación nominal de trabajadores catedralicios, todos los incluidos en ella están vinculados, con exclusividad, a la construcción del templo.⁶⁰ Nada podemos saber a través de esa fuente acerca de quiénes o cuántos se ocupaban en el retablo, ya que los ayudantes del maestro dependían económicamente de éste, por lo que no había lugar a que se consignasen sus emolumentos y nombres en las cuentas de fábrica, en las que, como se ha visto, sí figura Juan de Balmaseda, lo que acredita su especial condición.

No obstante, hay que señalar que de un modo indirecto, a través de uno de los documentos de la reclamación presentada en 1515 por Giralte, nunca transcrito, hemos logrado averiguar los nombres de dos artistas que intervinieron también en el retablo. Se trata de “Guillén de Gelande” y de “Esteban de Anver, ymaginario”, cuyos apellidos denotan un área de procedencia noreuropea compartida con el maestro, lo mismo que su trabajo en la obra, aunque fuese a un nivel inferior al de éste y al de Balmaseda.⁶¹

5. EL CASO DE ALONSO DE BERRUGUETE

Desde que Giralte de Bruselas abandona Oviedo hasta que se contrata un nuevo maestro para que se ocupe de la obra, transcurren cinco años. Es la época en que, siempre bajo la dirección de Pedro de Buyerres, se trabaja en el pórtico de la catedral, y un complejo andamiaje envuelve la construcción del segundo piso de la torre.

Fue el siempre activo don Diego de Muros, “obispo de Oviedo, del Consejo de la Cesarea Majestad”, quien convino con Alonso de Berruguete, “pintor de Su Majestad”, que se encargase “de dorar e pintar el retablo de la Capilla Mayor de la dicha Iglesia”.⁶² Este es uno de los documentos ya conocidos, pero merece la pena subrayar la relación que en él se hace de la labor a ejecutar por Berruguete, que debería quedar terminada “dentro de año y medio después de la dada de este contrato”. También interesa destacar el importante desembolso que aquella suponía, nada menos que “dos mill e dozientos ducados”, es decir, 825.000 maravedís. Para hacernos una idea de lo que significaba esta suma baste decir que los gastos de jornales de toda la plantilla ocupada en la edificación del templo no llegó a los 128.000 maravedís en 1521.⁶³ El contrato fue suscrito en Vitoria en julio de 1522.

Pero el compromiso nunca se hizo efectivo, y es sabido que Berruguete jamás puso sus manos en el retablo mayor.⁶⁴ Las razones de este brusco cambio no han sido aclaradas, o bien se ha sacado a colación un pleito surgido entre el cabildo y el artista, que en todo caso sería efecto y no desencadenante de la ruptura.

En nuestra opinión, y gracias a las abundantísimas referencias al contexto inmediato de que hoy se dispone, la explicación al hecho hay que buscarla en las circunstancias particularmente difíciles en las que en esos momentos se ve envuelta la catedral. El año 1522, en concreto, inaugura un lustro de dificulta-

des del que había sido prelude el incendio de Oviedo. La cuestión no es que el templo resultase gravemente dañado, sino que “el cabildo empleó a partir de ese momento sus recursos financieros en las labores de reconstrucción de los edificios siniestrados que poseía en la ciudad... Hemos de tener presente que los ingresos derivados de los arrendamientos de fincas urbanas suponían no poco para la economía capitular... Quedaba así la puerta abierta a una desviación de recursos hacia otros fines, lo cual resulta realmente lesivo para los trabajos de la catedral”.⁶⁵ Estos llegaron a suspenderse por completo, y el retablo, labor complementaria al fin y al cabo, no podía constituir una excepción.⁶⁶ Para colmo, muere el obispo Diego de Muros, cuyo personal interés había resultado decisivo en el caso que nos ocupa.⁶⁷

Así pues, Alonso de Berruguete se quedaba sin un importante encargo, pero disponía de un contrato, legalmente válido y formalmente perfecto, en el que no faltaba una cláusula penal previsor de este tipo de situaciones. En ella se hablaba de “mill ducados de oro que pague por pena la parte que no cumpliere lo que de lo susodicho cumplir le cabe”.⁶⁸ El paso inmediato del artista era la reclamación, y la táctica de los interpelados no podía ser otra que la demora. En el único documento conocido que alude a este conflicto se menciona “el pleito que la fábrica trata con Berruguete”, lo que ha dado pie a que se especule con la existencia de un proceso judicial en toda regla. Nuestra opinión, por el modo en que la frase se formula y su comparación con otros textos similares, es que no hubo tal, sino más bien una negociación, aunque quizás lo suficientemente cargada de tensiones como para que, cuando se retomase la obra, se piense en otro maestro para hacerse cargo de ella.

En cualquier caso, la razón y la ley estaban de parte del escultor, de modo que, aunque tarde, el cabildo no se vio libre de afrontar sus responsabilidades, y en octubre de 1529 los capitulares ordenaron “que el bachiller Ortega, administrador, le pague de la fábrica muy bien”.⁶⁹ Por esas fechas otro artista ocupaba ya el puesto en el que Diego de Muros había deseado ver a Alonso de Berruguete.

6. LA LABOR DE DORADO Y PINTURA: LEÓN PICARDO

En enero de 1526 se da posesión al obispo don Francisco de Mendoza.⁷⁰ Durante su brevísimo mandato recupera la empresa catedralicia su pulso habitual, y otra vez, tras mucho tiempo de silencio, vuelve a hablarse de terminar la obra del retablo. Es el propio obispo quien, en carta enviada el mes de julio de aquel año, señala que “es preciso que se predicasen nuestros casos en este nuestro obispado antes de venir cruzada, y la limosna que de allí se oviese, non se gaste en otra cosa sino en la pintura del retablo”.⁷¹

Precisamente para puntualizar este asunto, “acordaron de faser mensajero a su sennoría sobre lo de los casos para el retablo”,⁷² quedando patente la gratitud de los capitulares en la orden de colocar en él las armas del obispo Mendoza junto a las de los otros pelados benefactores de la obra.⁷³

Ya en tiempo de Diego de Acuña (1527-1532), se habla de acudir a la corte para resolver ciertos asuntos económicos, peor también para tratar “sobre el retablo”.⁷⁴ Con destino a la persona encargada de la gestión, acuerdan “hazer la ynstrucción de lo que ha de procurar sobre lo del retablo”,⁷⁵ decidiéndose que sea el bachiller Laura quien parta “a procurar maestro para dorar el retablo”.⁷⁶ Era el mes de marzo de 1529.

El artista con el que se puso en contacto Laura fue León Picardo, que había concluido muy poco antes un encomiable trabajo en la burgalesa capilla del Condestable.⁷⁷ Su llegada a Oviedo se ecoge en un acuerdo de fecha 18 de mayo de 1529, en el que se indica que “avía venido con el bachiller Laura para

entender en el dicho retablo”, encargándose a un grupo de capitulares “hablar con el dicho León Picardo, maestro de pintar, e dar asyento con él”.⁷⁸ La negociación fue rápida, y en sólo cuatro días quedó firmado el contrato.⁷⁹

Este texto, publicado desde hace años, es de una enorme riqueza descriptiva, precisión especialmente valiosa en cuanto que nos permite acercarnos a lo que fue el trabajo original, antes de ser alterado por desacertadas restauraciones. El presupuesto de la obra, que debía quedar terminada “en espacio de dos años primeros siguientes”, era superior al dado por Berruguete, y quedó fijado en “dos mill e quinientos ducados de oro e de peso sy la perfección de la obra la mereciese”. Con este gasto por delante, no es de extrañar que el cabildo tomase sus medidas para que “se cumpliese lo asentado con León Picardo, maestro del retablo”.⁸⁰

Este, en una de las cláusulas contractuales, había puntualizado que “para hazer la dicha obra como está dicho en las capitulaciones háseme dar por parte de la Iglesia casas suficientes para dorar y pintar el dicho retablo”. Así se hizo. Sin embargo, “los que han de entender en el retablo” no encontraron satisfactorios los locales asignados y “se quexan”, de modo que hubo que buscar un lugar más aceptable, una casa del canónigo Juan de Siero cuya ubicación no se especifica, y en la que, a petición de aquéllos, se ordena “fase un corredor a la entrada”.⁸¹ Algunos días después, viendo que “es necesaria para los que vienen a pintar el retablo o algunos dellos”, se pone también a su disposición “la casa tyenda que está agora por acabar que está el rincón de la plaça de ante la iglesia”.⁸²

En cuanto a los colaboradores de Picardo, la única referencia documental que poseemos es que, poco después de la firma del contrato, “heran venidos dos ombres de los pintores que avían de venir a entender en reparar el retablo”;⁸³ sin embargo, nada se dice de sus nombres ni de otros oficiales. Algunos autores han situado junto al maestro a Miguel Bingeles,⁸⁴ pero ignoramos qué fundamento tienen para ello.⁸⁵

Consta que el cabildo realizó la provisión inicial de materiales a que estaba obligado,⁸⁶ y también hizo efectivo el primer pago acordado con León Picardo, que era de seiscientos ducados, aunque fuese en varias veces, “en muchos pagares” como precisa el interesado, por lo cual —señala— “yo reçebí danno”. De ahí que, próxima la cuaresma de 1539, fecha en la que habían de entregarle otro tanto, envíe una carta a sus patronos recordándoles lo imperioso que resulta que cumplan con rigor lo pactado.⁸⁷ Al mismo tiempo, comienza a dudar de que la cantidad total presupuestada pueda resultar suficiente, exponiéndose en cabildo que “León Picardo se quejó que está engañoso el capítulo que habla que la obra que hesiere que aunque exçeda el balance de tres mill ducados que non se le pagase, lo cual era darle poco ánimo para hazer la obra en perfección como convenía”.⁸⁸ La respuesta, previa consulta con el obispo, no pudo ser más favorable, y “prometyeron de dar e pagar al dicho León Picardo todo lo que más fuese tasado aunque exçeda la suma de los dichos tres mill ducados”.⁸⁹

No hay duda de que en 1530 los trabajos llevaron buen ritmo, sostenido por una constante provisión de fondos. En octubre el maestro solicitó “que la paga que se le avía de hazer adelante en la cuaresma” —es decir, en la primavera de 1531— “se le paga agora porque será mucho socorro para acabar la obra más brevemente”,⁹⁰ a lo que se accede siempre y cuando el obispo esté de acuerdo, como parece que sucedió a juzgar por las inmediatas y sucesivas entregas que se hacen al artista.⁹¹

De todos modos, al final del año surgieron algunas dificultades, en buena parte “a causa del tiempo de peste que ha corrido y corre”⁹² y, en una carta del propio León Picardo, recuerda éste que “al prinçipio de la pestilencia se me fueron todos los ofiçiales, así batidores de oro como pintores, por lo qual tube

mucha neçesidad muchas bezes de ynbiar mensajeros a Benabente y a Burgos y a Valladolid a traer oro e a buscar doradores para que biniesen ayudar”.⁹³

Sin duda en 1531 se iniciaba una etapa no exenta de problemas para las finanzas catedralicias, viéndose afectadas, en especial, las obras del templo.⁹⁴ En ese momento el trabajo de León Picardo estaba muy avanzado, porque se planea ya “abaxar la capilla mayor para que esté llana para poner e asentar el retablo más baxo, porque quedara la capilla más clara e mejor ordenada e más onrrosa”.⁹⁵ Pero faltaba dinero, imprescindible entre otras cosas “para madera que es muy neçesaria para haser los andamios para asentar el retablo”, y que se conseguirá después de “tomar plata de esta santa yglesia e empeñarla”.⁹⁶ Sorteadado el problema, encargan la adecuación del recinto al arquitecto Pedro de la Tijera,⁹⁷ urgiéndole a que “tome los offiçiales de cantería e carpintería que le pareçieren ser neçesarios e ponga diligencia en acabar e adereçar la capilla mayor en perfección para se asentar el retablo”.⁹⁸

Llegado el mes de abril de 1531, la labor de León Picardo tocaba a su fin. Lo prueba el hecho de que se decida “contratar e igualar con cualquier maestro en el arte de estofar e dorar e pintar para que venga a ver e taxar el retablo desta santa yglesia el dorado e pintura de lo que a fecho León Picardo”.⁹⁹ Y en mayo “mandaron sus merçedes a León Picardo, maestro del retablo, que ponga en el retablo, en los lugares convenientes, las armas reales e las armas de los señores don Valeriano Ordóñez de Villaquirán e las de don Diego de Muros e las de don Francisco de Mendoça, obispos que fueron desta santa yglesia de Oviedo uno en pos del otro”.¹⁰⁰ Resulta extraño que no se haya incluido el escudo del obispo Diego de Acuña, bajo cuyo mandato se había llevado a cabo esa segunda fase de ejecución de la obra que ahora concluía. En la actualidad tampoco están las armas reales, sustituidas el pasado siglo por la del obispo restaurador Sanz y Florés.

Según el contrato con León Picardo, conluído su trabajo, debía ser “sentenciado por dos maestros pintores juramentados, tomados uno por parte de los dichos señores Obispo Deán y Cabildo, y otro por parte del dicho León Picardo”. Así fue, en efecto. Los tasadores llegaron a fines de junio; permaneciendo en la ciudad doce días, al menos Andrés de Espinosa, llamado por el cabildo, mientras que en nombre del maestro actuaba Andrés de Nájera.¹⁰¹ En principio no hubo acuerdo entre ellos o, como señala el propio Picardo en carta enviada al cabildo, “paréceme que los maestros que juzgan esta obra no se conçiertan”. El mismo indica que “la causa es porque Espinosa dize que él no tiene facultad ni poder para juzgar sy no es aquello que be y hecho en el retablo”, mientras que el artista y el perito que le representa pretenden que se tengan en cuenta también gastos como los derivados de ir a contratar operarios, desmontar y montar el retablo, etc.¹⁰²

Por fin, el día 3 de julio fue presentado al cabildo el fallo de los tasadores, según los cuales “bale todo el dicho retablo, de dorar y estofar e pyntar como agora está, nobesientos y beynte y seys mill y quynientos maravedís, y asy mismo declaramos y juzgamos que está echo y acabado conforme al dicho contrato y quapytulos”.¹⁰³ La suma indicada equivalía a 2.470 ducados, y se recordará que el precio fijado en el contrato había sido de «dos mill e quinientos ducados”. Contra lo habitual en la época, el plazo de ejecución, que concluía el 1 de agosto de 1531, se había cumplido escrupulosamente. Y en cuanto a las reclamaciones del maestro relativas “al asentar y quitar del dicho retablo y otros casos... lo remitymos a verdad y concyencya de los señores deán y cabildo”.¹⁰⁴

Deseaban los capitulares hacer cuanto antes las liquidaciones que quedaban, por más que “la dicha fábrica tyene de presente otras muchas neçesidades e non ay dineros de que poder pagar”; de modo que “mirando que el cruçefijo grande con las ymágenes de reja de plata no ay lugar donde syrva a esta santa yglesia...

acordaron que se desfiziesen e dello se pague e cumpla lo que se debe”, citándose en concreto que “se deben muchas quantías de maravedís al maestro León Picardo”.¹⁰⁵

Este, por su parte, “allende de lo que fue tasado por los maestros”, no dejaba de reclamar “lo demás de gratyfycación e peticiones de cosas que pedía ser pagado e gratificado”.¹⁰⁶ Así que, una vez que remató lo indicado por los tasadores, le entregaron “sesenta mill e ochoçientos maravedís en que está lo que fizo en el retablo después de la tasa dél”, y además “treynta e nueve mill çiento e sesenta maravedís... por la remuneración e gratyfycación e cargos que pedya el dicho León Picardo, así del asyento del retablo como de otras pérdidas y gastos que se le avyan seguido”, aunque se precisa que “por lo susodicho el dicho León Picardo a su costa pinte e dore la imagen de San Sebastyan con San Antón e San Lorenço a los lados de pincel e con su espada”, todo lo cual aceptó y selló con su firma.¹⁰⁷

El 21 de agosto de 1531 “dieron carta de pago e por libre e quito al dicho León Picardo”.¹⁰⁸ Poco después, “el señor Pedro de Avia, aministrador, entregó la carta de pago sygnada de Diego de Carreño, escribano, que es la carta de pago que dio León Picardo. Entregáronla al señor vicario Francisco de Santullano para que la guarde e la ponga con las otras escrituras”.¹⁰⁹ Se cerraba así un trabajo iniciado allá por el verano de 1512, aunque en realidad, descontando el tiempo que aquél estuvo interrumpido, su duración fue de algo menos de siete años: casi cinco emplearon los Giralte de Bruselas, Juan de Balmaseda, Guillermo de Holanda, Esteban de Amberes... y dos León Picardo y sus ayudantes.

7. CONSERVACION Y RESTAURACION

Como en toda obra de arte, concluir el capítulo de la realización significa dar paso a uno nuevo, el de la conservación. Ya en mayo de 1721, se habla de que “se hallaban en esta ciudad Antonio y Juan Finarte, quienes dicen ser maestros de limpiar retablos, quadros y otras pinturas, y que traen certificaciones de el señor obispo y cabildo de Mondoñedo y de otras partes de haber limpiado retablos y otras cosas”, siendo su pretensión la de “limpiar el retablo mayor, que dicen se obligan a que no padezca ruyna”.¹¹⁰ Llegaron, sin embargo, noticias de que los solicitantes no eran gente diestra, lo que naturalmente ellos rechazaron, “y para recuperar su crédito”, se ofrecieron a realizar el trabajo “sin más ynterés que servir a su señoría”. Lo que al fin se decidió fué permitirles “hacer experiencia en alguno de los retablos menores y que los señores deán y prior vean el modo que tienen de limpiar y si se podrá seguir perjuicio al retablo grande de limpiarlo”.¹¹¹

Si la preocupación era justificada simplemente para proceder a la limpieza de la obra, con mucha más cautela debió de actuarse en el siglo XIX cuando se afrontó una completa restauración. A comienzos de 1879 se daba la noticia de que “se ha desarmado el gran retablo del altar mayor, procediéndose a su restauración, que será costosa. Tal empeño hace honor al actual Obispo, cuyo celo se demuestra así en esto como en sus empeños respecto a Covadonga”.¹¹²

El prelado en cuestión era Benito Sanz y Florés, que encomendó el trabajo de pintar y dorar de nuevo el retablo al valenciano Antonio Gash al que, precisamente, “había traído a Covadonga para decorar el nuevo camarín de la Virgen”.¹¹³ El presupuesto para la restauración era de “más de 6.000 pesos”,¹¹⁴ y las licencias que en ella se tomó el citado Gash fueron enormes, “perdiéndose así todo vestido de la primitiva policromía”.¹¹⁵

Los últimos trabajos llevados a cabo, y concluídos en 1989, han contribuído sin duda a dar vida a la obra, pero, después de lo acontecido, difícilmente podrían haber rescatado la labor que, siglos atrás, realizará León Picardo.¹¹⁶

NOTAS

- (1) F. De Caso, "Arte gótico: estado de la cuestión y nuevas vías de investigación", *Primeras jornadas sobre el patrimonio histórico-artístico y etnográfico asturiano*, Oviedo. 1978.
- (2) J. Cuesta y F. Arribas, "La documentación del Retablo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XXV, Madrid 1933, pp. 7-20.
- (3) Todos estos documentos están reunidos hoy en el Archivo Capitular de Oviedo, en una *Carpetas de documentos del Retablo*, en la que se han incluido también otros hasta ahora inéditos y que no formaban parte de los libros de Actas, como una carta de León Picardo o folios sueltos de Cuentas de Fábrica.
- (4) A. Marañón de Espinosa, "Historia eclesiástica de Asturias", vol. III de *Monumenta Histórica Asturiensia*, Gijón 1977, p. 137.
- (5) G. González Dávila, *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia de Oviedo. Vida de sus obispos y cosas memorables de su obispado*, Ed. Gran Biblioteca Histórico-Asturiana, Oviedo, 1866, p. 127.
- (6) L. A. de Carvallo, *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, Madrid, 1695, p. 440.
- (7) Jovellanos, "Carta IV a Ponz", en J. A. Bonet, *Asturias en el pensamiento de Jovellanos*, Oviedo, 1947, p. 52.
- (8) M. Risco, *España Sagrada*, t. XXXVIII, Madrid 1795, p. 50.
- (9) E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. I, Madrid, 1829, p. 73.
- (10) J. M. Oquendo, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855, p. 124.
- (11) F. Canella y Secades, *El libro de Oviedo*. Guía de la ciudad y su concejo, Oviedo, 1887, p. 184.
- (12) J. Ceruelo de Velasco, *Revista histórico-iconográfica de la Santa Iglesia Basílica de Oviedo*, Oviedo, 1881, p. 7.
- (13) C. Miguel Vigil, *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, t. I, Oviedo, 1887, p. 4.
- (14) E. Rodríguez Bustelo, *Comentarios y notas sobre Arquitectura y arquitectos del Renacimiento en Asturias*, Oviedo, 1951, p. 22.
- (15) F. de Selgas, "La Basílica del Salvador de Oviedo", *Boletín de la Sociedad Española de excursiones*, t. XVI, Madrid, 1908, p. 178.
- (16) A.C.O. Actas Capitulares de 1497 a 1499, fol. XL r. Los documentos que citamos en adelante, y mientras no se indique lo contrario, ha de entenderse que son inéditos.
- (17) *Ibid.* fol. XLI r. A este documento alude J. Cuesta, *Guía de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1957, p. 76.
- (18) Cf. F. De Caso, "Colección documental sobre la catedral de Oviedo I (1300-1520)", vol. XIII de *Monumenta Histórica Asturiensia*, Gijón 1982, docs. 88, 89 y 90, pp. 66 a 68.
- (19) A.C.O. Actas Capitulares de 1497 a 1499, fol. LXXXIV r.
- (20) J. Cuesta y F. Arribas, *op. cit.*, p. 8. *Vid infra* nota 25.
- (21) F. de Selgas, *op. cit.*, p. 178.
- (22) A.C.O. Actas Capitulares de 1497, fol. XCIV v.
- (23) J. Cuesta, *Guía...* p. 76. Este autor se contradice poco después (p.78) y afirma que es posible que estas imágenes "estuvieran ya en el retablo que se deshizo para colocar el actual".

- (24) F. De Caso, *Colección documental...*, doc. 150, p. 107.
- (25) J. Cuesta y F. Arribas, *op. cit.*, pp. 7 y 8. En esta transcripción faltan las líneas siguientes, relativas a la inserción del traslado: "... para que se tenga, guarde e cumpla segun en el mismo contrato se contiene etc. Testigos los señores don Fernando de Hevia, chantre, e don Pedro de Grado, arçediano de Ribadeo, e Lavandera e Areçes, canónigos". A.C.O. Actas Capitulares a 1510 a 1513 (Libro II), ff. 132 v.
- (26) A.C.O. Actas Capitulares de 1510 a 1513 (Libro II) fol. CCXII v.
- (27) *Ibid.* fol. CCXXV r.
- (28) *Ibid.* fol. CCXII v.
- (29) *Ibid.* fol. CCXXV r.
- (30) *Ibid.* fol. CCXXV v.
- (31) Cf. F. De Caso, *La construcción de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1981, p. 370.
- (32) J. Cuesta, *Guía...*, p. 74. Tampoco acierta este autor cuando escribe "*No creemos pues que haya ninguna duda. Se comenzó (el retablo) en el 1511*" (p. 73). Además de contradictoria con la anterior, la afirmación es equivocada, porque identifica feha de contrato y comienzo de los trabajos.
- (33) A.C.O. Cuentas de Fábrica de 1517, fol. 22 r.
- (34) J. Tolivar Faes, *Nombres y cosas de las calles de Oviedo*, Oviedo, 1985, p. 339.
- (35) J. Cuesta y F. Arribas, *op. cit.*, p. 8.
- (36) A.G.S. Consejo Real, Leg. 9, fol. 23 v. Este documento es aludido por J. Cuesta y F. Arribas (*op. cit.*, p. 9) pero no había sido transcrito.
- (37) *Ibid.*, fol. 24 r.
- (38) A.C.O. Actas Capitulares de 1515 a 1520 (Libro III), fol. CVII v.
- (39) *Ibid.*, fol. CVIII r.
- (40) *Ibid.*, fol. CIX v.
- (41) *Ibid.*, fol. CX r.
- (42) *Ibid.*, fol. CX r. (distinto del anterior).
- (43) A.C.O. Cuentas de Fábrica de 1517, fol. 16 v. A esta suma alude QUADRADO, *op. cit.*, p. 125, nota 1.
- (44) A.C.O. Actas Capitulares de 1515 a 1520 (Libro III), fol. CXX v. J. Cuesta (*op. cit.*, p. 73) alude a esta carta de pago, pero debe referirse a un documento distinto al manejado por nosotros, puesto que dice que va firmado por Giralte, mientras que en el nuestro sólo consta el nombre de los testigos.
- (45) *Ibid.*, fol. CXXI r.
- (46) Cf. M. Gómez Moreno, "El Retablo Mayor de la catedral de Oviedo", *A.E.A.A.*, XXV, Madrid, 1933, pp. 1-6. Anterior y casi puramente descriptivo es el artículo de E. Serrano Fatigati "El retablo de la catedral de Oviedo", *B.S.E.E.*, t. X, Madrid, 1902, pp. 176-178. El más reciente trabajo, en el que se efectúa una reflexión global sobre la obra, es el de J. Barroso Villar "En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo", *Imafronte*, 3-4-5, Universidad de Murcia, 1987-88-89, pp. 1-15.
- (47) A.C.O. Cuentas de Fábrica de 1517, fol 16 v. También QUADRADO (*op. cit.*, p. 125, nota 1) da esa noticia.
- (48) A.C.O. Cuentas de Fábrica de 1518, fol. 35 v.
- (49) A.C.O. Actas Capitulares de 1515 a 1520 (Libro III), fol. CII r.
- (50) *Ibid.*, fol. C v.
- (51) *Ibid.*, fol. CII r.

- (52) *Ibid.*, fol. CVII v.
- (53) *Ibid.*, fol. CIX r.
- (54) J.M. Quadrado, *op. cit.*, p. 125, nota 1.
- (55) *Vid. supra*, notas 43 y 47.
- (56) J. Cuesta (*Guía...*, p. 73) afirma que en una escritura de junio de 1518 se hacía constar la entrega al artista de 50 ducados de oro “por la imaginaria que hizo en el retablo, esto es, las imágenes de la historia de Santo Tomás y otras”. Hemos podido comprobar la entrega de esa suma (*Vid. infra*, nota 58), pero sin ninguna otra especificación.
- (57) J. Cuesta y F. Arribas, *op. cit.*, p. 10, A.C.O. Carpeta de documentos del Retablo.
- (58) A.C.O. Cuentas de Fábrica de 1518, fol. 35 v. Este documento corrobora otro transcrito por J. Cuesta y F. Arribas (*op. cit.*, p. 11) en el mismo sentido.
- (59) *Ibid.*, fol. 36 r.
- (60) F. De Caso, *La construcción de la catedral...*, p. 363.
- (61) A.G.S. Consejo Real, Leg. 9, fol. 23 v.
- (62) J. Cuesta y F. Arribas, *op. cit.*, pp. 11 a 13. J. Cuesta, *Guía...*, pp. 171 a 173 y A.C.O. Carpeta de documentos del Retablo.
- (63) F. De Caso, *Colección documental sobre la catedral de Oviedo II (1520-1599)*, vol. XIV de *M.H.A.*, Gijón 1983, doc. 190, pp. 18 a 23.
- (64) J. M. de Azcárate, *Escultura del siglo XVI*, t. XIII de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, p. 145.
- (65) F. De Caso, *La construcción de la Catedral...*, p. 372.
- (66) F. De Caso, *Colección documental... II*, doc. 196, p. 28.
- (67) A.C.O. Actas Capitulares de 1521 a 1528 (Libro IV), fol. CLXVI r.
- (68) *Vid supra*, nota 62.
- (69) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V), fol. XXXII r. A esta noticia alude J. Cuesta, *Guía...*, pp. 73 y 75.
- (70) A.C.O. Actas Capitulares de 1521 a 1528 (Libro IV), fol. CLXXXVII r.
- (71) *Ibid.*, fol. CCXII v.
- (72) *Ibid.*, fol. CCXIII v.
- (73) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V), fol. CXLIII v.
- (74) *Ibid.*, fol. V v.
- (75) *Ibid.*, fol. VI r.
- (76) *Ibid.* fol. VII r.
- (77) M. Gómez Moreno, *Las Águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941, p. 46.
- (78) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V) fol. X r.
- (79) J. Cuesta y F. Arribas, *op. cit.* pp. 13 a 18. A.C.O. Carpeta de documentos del Retablo.
- (80) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V) fol. XVI v.
- (81) *Ibid.*, fol. XXVII r.
- (82) *Ibid.*, fol. XXXI v.
- (83) *Ibid.*, fol. XXVI v.
- (84) J. Ceruelo de Velasco, *op. cit.*, p. 22. R. Becerro de Bengoa, *De Palencia a Oviedo y Gijón*, Palencia 1884, p. 218; J. Cuesta, *Guía...*, p. 73.

- (85) En la sesión capitular de nueve de diciembre de 1529 (A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531, Libro V, fol. XL r.) se encarga a dos canónigos que “vean sy será bien tomar por ofiçial al entallador o a Juan de Ciencia”, pero nada se sabe de la resolución adoptada.
- (86) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V), fol. XL r.
- (87) J. Cuesta y F. Arribas, *op. cit.*, p. 19.
- (88) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V), fol. LI v.
- (89) J. Cuesta y F. Arribas, *op. cit.*, p. 19.
- (90) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V) fol. XCIV r.
- (91) *Ibid.*, ff. CII v., CIV v., CV v. y J. Cuesta y F. Arribas, *op. cit.*, p. 20
- (92) *Ibid.*, fol. CIV v.
- (93) *Vid. infra*, nota 102.
- (94) Cf. F. De Caso, *La construcción de la catedral...*, p. 282 y ss.
- (95) F. De Caso, *Colección documental...II*, doc. 241, p. 118.
- (96) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V) fol. CXXVIII r.
- (97) *Ibid.*, fol. CXXVIII r.
- (98) *Ibid.*, fol. CXXXI r.
- (99) *Ibid.*, fol. CXXXI v.
- (100) *Ibid.*, fol. CXLIII v. A este documento alude J. Cuesta, *Guía...*, p. 73.
- (101) *Ibid.*, fol. CLII v.
- (102) A.C.O. Carta de León Picardo, Carpeta de documentos del Retablo. Este documento, inédito y sin fecha puede datarse entre el 20 de junio y el 1 de julio de 1531.
- (103) J. Cuesta y F. Arribas, *op. cit.*, p. 20.
- (104) *Ibid.* Consta que el tasador Andrés de Espinosa recibió “*quarenta e dos ducados de oro que ubo de aver por su trabajo de la venida e estada e buelta a su casa de la tasa del retablo*” (A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531, Libro V. fol. CLI r.), cantidad que se le entregó “*en dineros contados en presençia de mí, el notario e testigos, e lo fymó*”. Sigue el autógrafo de Andrés de Espinosa (*Ibid.* fol. CLI v).
- (105) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V) fol. CLV r y v.
- (106) *Ibid.*, fol. CLXIII r.
- (107) *Ibid.*, fol. CLXIII r. (distinto del anterior).
- (108) *Ibid.*, fol. CLXIII v.
- (109) *Ibid.*, fol. CLXXII v.
- (110) A.C.O. Actas Capitulares de 1719 a 1723, fol. 175 r.
- (111) *Ibid.*, fol. 177 r.
- (112) R. De Larra, “La Catedral de Oviedo”, *La Ilustración gallega y asturiana*, Madrid 10 de enero de 1879, p. 5.
- (113) L. Menéndez Pidal, *Los monumentos de Asturias: Su aprecio y restauración desde el pasado siglo*, Madrid 1952, p. 33.
- (114) R. De Labra, *op. cit.*, (continuación) 20 de enero de 1879, p. 16.
- (115) L. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 33.
- (116) En la versión que de este artículo publica el Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se tratan algunas otras cuestiones relativas al proceso de restauración llevado a cabo en el siglo XIX, formulándose también nuevas hipótesis sobre el desaparecido y primitivo retablo mayor.