

# **El retablo de la Epifanía del Monasterio de San Pablo de Toledo de Monjas Jerónimas**

**David RODRÍGUEZ LUNA**  
Universidad Complutense de Madrid



El patrimonio artístico que atesoran los monasterios femeninos españoles es, desgraciadamente, aún bastante desconocido. En esta comunicación ofrezco algunas notas, especialmente sobre iconografía, para el análisis del interesante Retablo de la Epifanía que se conserva en el Monasterio jerónimo de San Pablo<sup>1</sup>, en Toledo. Se trata de una obra del gótico internacional, que participa mucho de la nueva estética venida de Flandes a la Península en el siglo xv. Es una obra apenas estudiada con profundidad y sin documentar<sup>2</sup>.

El Monasterio de San Pablo está habitado por monjas de la Orden de San Jerónimo (Jerónimas), cuyos inspiradores son San Jerónimo de Estridón y Santa Paula Romana<sup>3</sup>. Tiene su origen en 1373, fundado por Dña. María García de Toledo, de la Casa de los Gavias de Toledo<sup>4</sup>. Comenzó como beaterio de piadosas mujeres, ejercitándose en obras de humildad y caridad<sup>5</sup>. En 1374 se funda el segundo monasterio masculino (Santa María de la Sisle), extramuros de Toledo, por el mismo fray Pedro de Guadalajara<sup>6</sup>, que va orientando y perfilando el

---

1. Aunque popularmente los toledanos y la bibliografía manejada denominan «convento» a este edificio, prefiero emplear el nombre de monasterio, más correcto, al vivir en él una comunidad de monjas contemplativas.

2. MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Conventos de Toledo. Toledo, castillo interior*, Madrid 1990, p. 303. La profesora Cviró realizó un importante esfuerzo en la investigación de las clausuras toledanas, recogido en éste y otro libro. Consultó los archivos de los cenobios de la ciudad, entre ellos el de San Pablo. Ella misma dice que no existe documentación alguna sobre esta pieza.

3. Este año se cumple el XVI Centenario del tránsito de Santa Paula. Al aparecer ella en la obra objeto de análisis, y al cumplirse esta efeméride, me animé a presentar esta humilde aportación que dedico con cariño y gratitud a la comunidad de monjas jerónimas de Toledo.

4. RUBIO CASTRO, A. (coord), *Voces del silencio*, Toledo 2000, p. 215.

5. REVUELTA, J., *Los jerónimos, una orden religiosa nacida en Guadalajara*, Guadalajara 1982, pp. 300-305.

6. La orden de San Jerónimo se funda en 1373 inicialmente como orden monástica masculina en Lupiana (Guadalajara), siendo el primer prior fray Pedro Fernández Pecha, camarero del rey don Pedro, que en religión tomará el nombre de fray Pedro de Guadalajara. MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., o.c., p. 287.

beaterio conforme a la forma de vida de los monjes jerónimos, conociéndose pronto el cenobio como de «beatas de San Jerónimo»<sup>7</sup>. En 1464 la orden se hace cargo de la fundación, siendo el primero de los monasterios jerónimos femeninos de la Península<sup>8</sup>, aunque no se incorpora jurídicamente a ella hasta el capítulo general de 1510, fecha en la que también son admitidos los monasterios femeninos de Santa Paula (Sevilla y Granada) y la Concepción Jerónima (Madrid)<sup>9</sup>.

Las jerónimas de San Pablo viven en la soledad y el silencio de la clausura, siguiendo la regla de San Agustín. Actualmente son 19, y se dedican a la oración, las alabanzas divinas, el estudio de la Sagrada Escritura y el trabajo manual (taller de costura litúrgica). Toledo llegó a contar con tres cenobios femeninos de la Orden de San Jerónimo<sup>10</sup>, además del masculino anteriormente mencionado de Santa María de la Sisle, extramuros.

El retablo se encuentra actualmente en la iglesia del monasterio, de estructura gótica tardía<sup>11</sup>, en una capilla lateral del lado de la Epístola, cubierta con sencilla bóveda de crucería, justo enfrente de la puerta de acceso al templo desde la calle. No es su ubicación primitiva. Desde antiguo estuvo en clausura (sala capitular), pero concluidas las obras de reparación de la iglesia tras la guerra civil, fue trasladada en abril de 1946 al emplazamiento actual<sup>12</sup>. Bajo el retablo, hay una mesa de altar, de gusto barroco, y a los pies de ésta se encuentra una lauda sepulcral en mármol blanco del racionero de la Catedral Primada Juan de San Andrés<sup>13</sup>. El retablo está sujeto a la pared mediante machones de madera embutidos al muro. Como dato anecdótico, en esta capilla, y con el retablo como fondo, la comunidad prepara el Monumento Eucarístico de Jueves Santo. Cubriendo

7. MADRID, I. de, OSH, «La orden de San Jerónimo en perspectiva histórica (iv). Primera centuria (1373-1473)», en *Claustro Jerónimo*, 6 (2000) 11. La profesora CAVIRÓ atrasa esta fecha diez años, aunque más adelante ella misma se contradice; véase MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., o.c., pp. 287-288.

8. CANABAL RODRÍGUEZ, L., «Las comunidades religiosas femeninas de Toledo. Implantación y características generales de su patrimonio fundacional (siglos XII-XVII)», en *Toletana*, 9 (2003) 297.

9. MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., o.c., p. 290.

10. San Pablo y los desaparecidos de la Encarnación o Vida Pobre y de La Visitación o la Reina. Véase CANABAL RODRÍGUEZ, L., o.c., pp. 298-299.

11. MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., o.c., p. 291.

12. Comunicación verbal con Sor Carmen de Cea, OSH, del Monasterio de San Pablo.

13. MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., o.c., p. 303.

casi toda la tabla central se dispone una arqueta barroca para la reserva eucarística, adornada con multitud de flores, como las monjas saben muy bien hacer.

Entre septiembre de 1993 y febrero de 1994 la Real Fundación Toledo restauró el retablo. Se encomendó a Canto González, Paloma Hernández, Deli Illán, Rita Regojo y Rocío Bruquetas, siendo las dos últimas las encargadas de la dirección de los trabajos. También colaboró Marta Presa, que hizo los análisis químicos de materiales y técnicas<sup>14</sup>.

El retablo se compone de seis tablas, dispuestas en dos cuerpos y tres calles, más otras tres de menor tamaño a modo de remate. Las escenas representadas forman un ciclo iconográfico básicamente neotestamentario, con pasajes de la vida de Cristo; cuatro del ciclo del nacimiento, y otras dos referentes a su muerte y resurrección. También hay referencias al Antiguo Testamento, con profetas que rematan las tablas laterales del segundo cuerpo, y a la iglesia, en los santos encima de la tabla del Calvario y los de la tabla del remate superior.

La escena principal, la «Adoración de los Magos» o Epifanía, que da nombre al retablo, está en la calle central del primer piso o cuerpo, de mayor tamaño que el resto. En la calle de la izquierda aparece el tema de la «Presentación del Niño en el Templo»<sup>15</sup>. En la de la derecha está la escena de la «Natividad» fundida con el «Anuncio a los pastores». En el segundo cuerpo aparecen «La Anunciación» (izquierda), «el Calvario» (calle central) y la «aparición de Cristo resucitado a María Magdalena» o *No li me tangere* (derecha). Estas escenas están cobijadas en un arco conopial y las tablas rematan con figuras de profetas y santos. Las escenas aparecen distribuidas sin un orden lógico a priori. Para una lectura ordenada cronológicamente

---

14. La restauración permitió hacer un estudio de la obra, cuyas conclusiones están recogidas en PRESA, M.; BRUQUETAS, R., y CONNOR, M., «Oil painting in the late middle ages in Spain: the relationship of style to technique in the epiphany altarpiece of Saint Paul's convent in Toledo», en *Painting Techniques history. materials and studio practice*, London 1998, p. 77. Se actuó respetando la integridad material de la obra y sus adiciones históricas, dando prioridad a la conservación respecto a la restauración. Sólo se eliminaron materias que ocultaban y desvirtuaban la integridad estética de la obra, y se restauraron los elementos necesarios para la comprensión de la obra.

15. También llamado Circuncisión del Niño o Purificación de la Virgen.



*Fig. 1. Retablo de Epifanía (detalle) Monasterio de San Pablo, Toledo  
(Monjas Jerónimas). Vista General.  
Foto: David Rodríguez Luna. Mayo 2004.*

hay que ir dando saltos. Comentaremos escena por escena siguiendo la narración bíblica.

La primera escena sería la «Anunciación de la Virgen» (primera calle del segundo cuerpo), pasaje narrado por Lucas<sup>16</sup>. Aparece el arcángel Gabriel anunciando a María que va a ser Madre del Hijo del Altísimo. La escena acontece en el interior de una habitación, evocando la de María en su casa de Nazaret, pero acondicionada como los dormitorios de la época en que se pinta la obra, con un reclinatorio, con una escuadra de ebanistería calada bajo dosel gótico y unas cortinas recorridas negras y rojas. Detrás está la cama o un arcón abierto, aunque la perspectiva no está conseguida. La habitación forma una especie de caja espacial en oblicuo, que se recorta sobre un fondo de oro minuciosamente decorado con incisiones. María aparece postrada ante un reclinatorio, en oración, leyendo un libro (las Escrituras). Debajo aparece un reloj de arena, que alude al paso del tiempo, a que es un hecho ocurrido en un momento concreto de la historia, el comienzo de la Nueva Ley, pues el Niño que nacerá será Rey de cielos y tierras, y su reinado durará por los siglos, como dice el *Pseudo Mateo* o el *Libro de la Natividad de María*<sup>17</sup>.

María viste un largo vestido azul con crisografías en los bordes. Lleva un destacado nimbo dorado con decoración incisa. Está de espaldas, con la cabeza girada hacia el ángel; tiene una larga cabellera rizada morena, más cercana a la estética flamenca, recordando a las vírgenes de un maestro de Flémalle (*Virgen de la pantalla de paja*, h. 1420-30). El ángel, de perfil, señala con su brazo a la Virgen. Lleva túnica blanca enriquecida con una puntilla dorada en los bajos, mangas y cuello, y una estola cruzada, al modo de los sacerdotes. Esto es típico en la pintura flamenca, en obras como el «Tríptico de Mérode», del maestro de Flémalle (h. 1420). Las alas están hechas con bastante detallismo. Sujeta en la mano izquierda una filacteria que se despliega hacia arriba con parte del Ave María en lengua latina y letra gótica, perfectamente legible: «AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM BENEDICTA TUI IN MULIERIBUS»<sup>18</sup>. El suelo de la sala es un mo-

16. Lc 2, 26-38. Para las citas bíblicas he manejado la *Biblia del Peregrino* (ed. de L. A. Schökel), Bilbao 1993.

17. *Pseudo Mateo*, IX. 2; *Nativitate Mariae* IX. 3. Para las citas de los apócrifos he manejado la edición de SANTOS, A., *Los evangelios apócrifos*, Madrid 1996.

18. «Dios te salve, María, llena eres de gracia, el Señor está contigo, bendita entre las mujeres».

saico de cerámica en tonos ocres, pero se aprecia que el pintor no domina la perspectiva.

Encima, fuera de la representación, aparecen dos figuras de medio cuerpo con túnicas rojas, nimbos y filacterias en las manos. Son profetas del Antiguo Testamento, que anuncian la llegada del *Mesías*, por el que queda inaugurada la Nueva Alianza de Dios con los hombres. Uno es Isaías y el otro no está identificado.

La siguiente escena está en el ángulo opuesto del retablo (tercera calle del primer cuerpo). Aparecen fundidos los temas de la «Natividad» y el «Anuncio a los pastores». Aparecen la Virgen, José y el Niño recién nacido en el centro, tendido en el suelo, y ángeles, siguiendo el texto de Lucas<sup>19</sup>. María y José están arrodillados, con las manos en actitud orante, mirando atentos al Niño, porque de Él irradia una intensa luz, plasmada en una masa dorada de la que salen rayos de luz, luz espiritual que alumbraba a los hombres, que brilló en las tinieblas, según san Juan<sup>20</sup>, pero más concretamente hace referencia a los apócrifos, como el *Liber de Infantia Salvatoris*, que dice que «*el Niño lanzaba de sí resplandores, lo mismo que el sol*»<sup>21</sup>. Detrás aparece una cuadra con tejado de ramas de árbol, en el que están el buey y la mula, que no suelen faltar en la representación de este tema, aunque su presencia no se justifique por los evangelios canónicos, sino por los apócrifos. María y José visten ricos trajes de la época (azul y rosado, respectivamente), con bordes dorados. José es de edad avanzada, lleva un garrote y tiene una larga barba castaña. María es una mujer joven, con pelo largo. Detrás aparece una legión de ángeles adorando al Niño, con las manos en distintas actitudes orantes, levantadas hacia lo alto o juntas y pegadas al pecho. Al fondo se divisa un paisaje de rocas bastante acartonadas que se recortan sobre un fondo de pan de oro, en las que hay un rebaño de ovejas y pastores que reciben la Buena Nueva del nacimiento del Salvador a través de unos ángeles que llevan una filacteria, en la que se lee en letras góticas «GLORIA IN EXCELSIS DEO», recogiendo lo que cuenta Lucas<sup>22</sup>. Los nimbos dorados de María y de José están trabajados con más profusión y detallismo que los de los ángeles.

19. Lc 2, 1-7.

20. Jn 1, 4-5.

21. *Infantia Salvatoris* 73.

22. Lc 2, 8-14.

De esta tabla se pasa a la central, la «Adoración de los Magos» (calle central del primer cuerpo). Da el nombre al retablo, y es la de mayor tamaño, prolongándose un poco sobre el segundo cuerpo. A mi modo de ver, es la más interesante en cuanto a iconografía, ya que parecen esconderse bastantes simbolismos. Se toma como referencia el evangelio de Mateo<sup>23</sup>, pero se completa con referencias de los apócrifos. La escena se ambienta en el campo, en una cabaña o choza en ruinas, en la que aparece José, apartado, y a la puerta la Virgen con su Hijo cogido y sentado sobre sus piernas, mostrándoselo a los Magos. Es una derivación de la iconografía de Virgen *Kiriotissa*, de tanta fortuna en Bizancio, pues aparece María como Trono del Niño, sentada, dándole totalmente la espalda, flanqueada por dos estacas del establo, que configuran un imaginario trono improvisado, con una almohada para reposar la cabeza, en la que aparecen en letras doradas góticas el «IHS», alusivo a Cristo, Hombre, Salvador. La idea de trono se refuerza por la rica alfombra sobre la que está sentada María, verde con motivos geométricos, en cuyo borde parece haber una inscripción, que no he logrado leer. Es llamativo que se tome el esquema de la *Kiriotissa*, no una Virgen maternal, sino eminentemente teológica, para aludir al título de María Madre de Dios (*Theotokos*), cuyo originario sentido era precisamente «la que da luz a Dios»<sup>24</sup>. No obstante, también hay que entender que la posición de María y el Niño viene forzada por la composición, con la presencia de otros personajes.

Al lado están los tres Magos, identificados como reyes (llevan corona), por influencia de la tradición apócrifa, ya que en los canónicos sólo se dice que eran magos de Oriente<sup>25</sup>. Aparecen caracterizados en distintas edades, como se venía haciendo desde el siglo VI, y hay uno de color negro. La presencia del negro, en cambio, es más tardía, pues no se empieza a difundir hasta comienzos del siglo XV, por lo que podemos afirmar que esta tabla es una de las primeras, al menos en el arte hispano, en incluir el rey negro. Podemos hablar aquí ya de Melchor (anciano), Gaspar (joven) y Baltasar (negro), nombres popularizados en la literatura cristiana, fijados ya en el apó-

---

23. Mt 2, 1-12.

24. GARCÍA-MURGA, J. R., *Jesucristo. Hijo de María. mujer en Misión. Figura de la Iglesia*, Madrid 2000, p. 68.

25. Aunque en las Escrituras no se especifica el número (Mt 2,11), ya desde época temprana se fija el número de Magos en tres, por los presentes que ofrecen al Niño (oro, incienso y mirra). Eso no quita que en la historia del primer arte cristiano puedan encontrarse representaciones desde un único mago hasta quince (Armenia).

crifo *Evangelio armenio de la Infancia* y asumidos por la tradición de la Iglesia, aun sin referencia evangélica<sup>26</sup>. Tanto las distintas edades como el rey negro aluden a la universalidad del mensaje salvífico de Cristo. Son muy interesantes las distintas actitudes de los reyes. Melchor está arrodillado ante el Niño, quien, en un gesto infantil y tierno, le pone su manecilla en la cabeza, mientras el anciano le cubre el pie de besos. Tiene la corona quitada, en el suelo, en señal de respeto, reverencia y humildad, pues se está postrando ante el Rey de Reyes. Su don (oro) está en la repisa del lado izquierdo de la cabaña. Resulta curiosa esta ubicación, como diré más adelante. Detrás del rey anciano aparece Gaspar, arrodillado, mirando al Niño y con la corona quitada (la sostiene un paje), pues se dispone a adorarlo y entregarle incienso, en un interesante perfumador. Finalmente, Baltasar, con su presente en la mano (cofre con mirra), todavía con la corona puesta, pues está más alejado y aún no está contemplando al Niño para adorarlo<sup>27</sup>.

Acompañan multitud de personajes extranjeros detrás, formando la comitiva real, que es también una alusión a que el mensaje de Cristo llega hasta los confines de la tierra. Casi todos los pajes están dispuestos en parejas, conversando unos con otros. Tanto los reyes como los pajes no visten indumentaria persa típica de su tierra de origen (gorros frigos, pantalones bombachos...), es decir, Oriente según Lucas<sup>28</sup>. Visten ricos trajes de la época (siglo xv), salvo Baltasar y su corte, vestidos con indumentaria y tocados moriscos. Al fondo se divisan caballos, y en último término se distingue a un hombre montado a caballo con la mano alzada. Al fondo hay un paisaje en profundidad, aunque sin mucho interés por la perspectiva. Se aprecian siluetas de árboles recortadas sobre fondo dorado. El suelo del primer término es de color terroso, y aparece quebradizo, simulando un agrietado no muy bien conseguido.

Es interesante la representación de la cabaña del portal, en ruinas, aludiendo a que la Antigua Ley ha sido superada por la Nueva Ley, inaugurada con el nacimiento del Redentor. Esto es frecuente en el gótico internacional, y pasa a la pintura flamenca. En la parte iz-

---

26. Las reliquias de los Magos reposan, según la tradición de la Iglesia, en la catedral alemana de Colonia en espléndido relicario gótico.

27. Estos dones encierran un simbolismo teológico: el oro se ofrece al Niño porque es Rey; el incienso, porque es Dios; y la mirra (sustancia para embalsamar a los muertos), porque es hombre.

28. Lc 2, 1.



*Fig. 2. Retablo de Epifanía (detalle) Monasterio de San Pablo, Toledo (Monjas Jerónimas). Tabla de la Epifanía.  
Foto: David Rodríguez Luna. Mayo 2004.*

quierda de la cabaña aparece un elemento peculiar, realizado en madera, que pudiera ser una empalizada de estacas para delimitar el espacio de la choza. También podría tratarse de una pantalla de una hoguera (hogar) para iluminar y calentarse, aunque estaría apagada, en otra alusión simbólica, ya que no es necesaria luz alguna, porque ha nacido la Luz del mundo. El mismo simbolismo disfrazado escondería la vela de la repisa superior, apagada porque Cristo ha nacido.

En esa misma repisa aparece un objeto de oro, el don de Melchor, a mi modo de ver, una pieza enigmática por su iconografía y ubicación. Tiene una gran riqueza simbólica añadida. Este curioso objeto, en forma de ostensorio, de base tripartita (posible referencia al Dios Trino y Uno), rodeada por un paño (símbolo de respeto, para no coger directamente con las manos, porque es sagrado), y con forma circular, rematado con gabletes góticos que termina en un pináculo en el que culmina la cruz victoriosa, contiene unos símbolos de María tomados del Apocalipsis<sup>29</sup>, la luna y una estrella, en alusión a su Inmaculada Concepción. El oro hace referencia a una de las letanías de la Virgen (Casa de oro, Tabernáculo del Altísimo o primera custodia del Señor). El esplendor del oro es símbolo de la gloria de la divinidad y de quienes, por la gracia, como María, son partícipes de la divina naturaleza. Por tanto, se podría haber querido hacer con este objeto, situado apartado de Melchor, y en paralelo a María y el Niño, un paralelismo simbólico de María como Casa de Oro, como primera custodia del cuerpo del Señor. El monje armenio Gregorio de Narek dice de María: «*Tú, siendo de humano linaje, eres ángel del cielo; perteneciendo a la estirpe de los mortales, eres serafín inmortal: entre los elementos de la tierra eres oro de Ofir*»<sup>30</sup>. En un himno latino de Sedulio se dice que «*las entrañas de una madre casta de pronto se transformaron en templo de Dios*». Por la Encarnación de Cristo en el seno de María, ésta viene a ser considerada como casa real del Altísimo, como tabernáculo de oro. Dice San Efrén en un himno: «*Bendita Tú, María, casa del Rey. En Ti ha hecho su morada aquel que da el poder a quien gobierna la tierra*»<sup>31</sup>. Alcuino de York, en época de Carlomagno, dice que «*a María se le invoca como casa de oro por ser la mansión escogida del Todopoderoso y que refleja la dorada luz de Aquel que es fuente y origen de la luz*»<sup>32</sup>. Tomando es-

29. Ap 12, 1-6.

30. PONS, G., *Puerta del cielo. Las letanías de la Virgen*, Madrid 2001, p. 114.

31. *Ibid.*, p. 113.

32. *Ibid.*, p. 114.

tos pensamientos teológicos de la rica tradición cristiana, me atrevo a argumentar que el objeto de oro, que se identifica con el don de Melchor, es, además, una alusión simbólica a María en tanto que verdadera morada de la divinidad, Casa de oro, Trono de Cristo, Reflejo de Aquél que es la Luz, ya que María es auténtico Tabernáculo de ese Dios Niño que ha nacido de su seno, instaurándose con Él la Nueva Ley, que viene a dar plenitud a la Antigua (cabaña en ruinas), no haciendo ya falta luz (vela y fuego apagados), porque ha nacido la Luz del mundo, que brilla en las tinieblas<sup>33</sup>. El ya citado Gregorio de Narek, dice también: «*María vino a ser, con su propio cuerpo, la morada del Invisible, el palacio del Magnífico, el Tabernáculo del Señor, la Tienda de la divinidad, el Cáliz para el banquete eterno, el Santuario de la pureza, el Sagrario de la castidad, el Modelo de la virginidad, el Ejemplar de la vida dichosa, el Tálamo indiscutible del Esposo Eterno, el Trono excelso de la divinidad increada*»<sup>34</sup>. La identificación de María con el oro y la luz también se justifica por los apócrifos. En el *Pseudo Mateo*, se dice que al entrar María en el lugar donde daría a luz a Jesús, «*el recinto se inundó de resplandores y quedó todo refulgente, como si el sol estuviera allí dentro. Aquella luz divina dejó la cueva como si fuera el mediodía. Y mientras estuvo allí María, no faltó el resplandor, ni de día ni de noche*»<sup>35</sup>.

Por otra parte, conviene fijarse en la figura de San José, sentado, en la cabaña, junto al pesebre con los animales, en lugar secundario, pasando desapercibido<sup>36</sup>. Viste camisón rojo y traje marrón, y está pensativo, mesándose la barba, mirando lo que sucede a su alrededor, pero ausente de la escena. En su mano derecha lleva un garrote, haciendo referencia a que era mayor, lo cual no se dice en los evan-

---

33. Jn 1, 5.

34. PONS, G., o.c., pp. 113-114.

35. *Pseudo Mateo*, XIII, 2.

36. Hasta finales de la Edad Media, pero sobre todo a partir de la Edad Moderna, José no empieza a tener un papel destacado en las representaciones, a partir de la publicación de libros piadosos, que revalorizaron su figura, señalando cómo el Niño no podría haber crecido correctamente sin la presencia de su padre putativo (ayuda a la Virgen en el parto, salva al Niño de morir, llevándose a Egipto, lo educa y enseña...). Una de las figuras que influyeron en la difusión y revalorización de la figura de San José fue Sta. Teresa de Jesús (siglo XVI), quien pone 12 de las 17 fundaciones que hace del Carmelo, bajo su protección. Pero no será hasta 1621, en el pontificado de Gregorio XV, cuando la Iglesia proclame la fiesta de San José como Patrono de la Iglesia.

gelios canónicos, sino en los apócrifos<sup>37</sup>, que se refieren a José como hombre viejo (pasaje desposorios). En la mano izquierda lleva una especie de collar con cuentas, a modo de rosario, pero no lo es, pues sería un anacronismo. Es más acertado pensar que se trate de un *komboloi*, instrumento de origen oriental, usado desde la Antigüedad, no tanto para rezar, sino para relajarse pasando las cuentas una y otra vez<sup>38</sup>.

Finalmente, hay que hablar de la figura de pequeño tamaño del extremo inferior izquierdo, en actitud orante, contemplando la escena. Es una monja, con hábito crema, escapulario pardo y toca negra, con una inscripción a su lado en letra romana mayúscula en la que pone «SANTA PAVLA», lo cual hace identificarla con Santa Paula Romana, fiel discípula de San Jerónimo y madre espiritual de las monjas jerónimas. La presencia de este personaje está justificada por el lugar en el que se encuentra la obra, un monasterio de jerónimas, pero, si nos fijamos bien, se pueden observar varias cosas. En primer lugar, la cara tiene marcados rasgos de hombre, con un discreto, pero a la vez llamativo, bigote. Además, las letras de la inscripción no son del mismo tipo que las góticas del resto del retablo. Teniendo en cuenta también que el velo y los labios parecen repintes posteriores, hace pensar que originariamente esta figura era de un monje jerónimo, que luego es convertido en Santa Paula. Pero de eso hablaremos más adelante.

La siguiente escena, siguiendo el orden de los evangelios, sería «La Presentación del Niño en el Templo» (calle izquierda del primer cuerpo), que narran los canónicos<sup>39</sup>. Este rito servía, según la tradición judía, para presentar a Dios al primogénito de la familia y purificar a la madre. Los personajes se recortan sobre un fondo de pan de oro. En el centro está el Niño sobre un ara, sostenido por el sacerdote judío Simeón, que se lo entrega a la Virgen. A los lados están San José y una criada (izquierda) y la profetisa Ana y otra criada con las tórtolas para la ofrenda en una cesta y la candela para el rito de la purificación (derecha). Tanto José como la profetisa son de avanzada

37. Varios apócrifos hacen hincapié en la ancianidad de José. Entre ellos, *Protoevangelio de Santiago*, IX, 2; *Pseudo Mateo*, VIII, 3.

38. Será posteriormente cuando este elemento derive en instrumento de oración, usado por cristianos (seguir las Ave Marías del rosario) y musulmanes (recitar suras del Corán). Estos instrumentos para la relajación tendrán diversas formas. Un ejemplo lo encontramos en *El Matrimonio Arnolfini* (1434), de Van Eyck.

39. Lc 2, 21-40.

edad. Para facilitar su identificación aparecen sus nombres en letras góticas en los nimbos: «*Sant Joseph*» y «*Ana la viuda*». Las vestimentas son contemporáneas a la moda de la época, salvo Simeón, que viste indumentaria de sacerdote judío. El suelo es un interesante mosaico de cerámica mudéjar, plano, sin el mínimo interés por la perspectiva.

Con esta tabla concluyen los temas de la Infancia de Cristo. La siguiente representación da un salto hasta el punto culminante de su pasión. «La Crucifixión en el Calvario», en la parte inferior de la tabla de la calle central, en el segundo piso, sigue la narración de los evangelios canónicos<sup>40</sup>. La escena está contenida en un arco conopial. Los personajes están en primer plano. Al fondo se divisa un paisaje de árboles, cuyas ramas se recortan sobre un fondo de pan de oro. En el centro aparece Cristo en la cruz, rodeado por tres personajes a cada lado. A nuestra izquierda están San Juan y Santa María Magdalena, que sostienen a la Virgen, que parece desvanecerse. En el lado opuesto aparecen tres esbirros romanos, con sus lanzas. Uno, el más ricamente vestido, pudiera identificarse con el centurión del que hablan los sinópticos<sup>41</sup>, pues parece salir de su mano una filacteria que llega hasta el paño de pureza de Cristo, que podría tener las palabras de este personaje al morir Cristo<sup>42</sup>, pero parece que está en blanco. La cruz está clavada en el suelo, reforzada por un montón de tierra. En la parte superior está el «INRI», alusivo al motivo de su condena, con letras góticas. Es un Cristo de tres clavos, típico del gótico, ya muerto, con la cabeza inclinada, y de su costado brota la sangre de la lanza que le habían clavado para que se cumpliera la Escritura: «*No quebraréis ni un hueso*», y «*Mirarán al que atravesaron*»<sup>43</sup>.

Cristo, Juan, la Magdalena y la Virgen llevan nimbo. Los trajes de los personajes son lujosos, especialmente el de María y el del centurión, simétricamente colocados. Reflejan la moda elegante del siglo xv. Destaca el largo cabello de la Magdalena, mientras San Juan tiene el pelo rizado. El suelo parece del mismo tipo que el de la «Adoración de los Magos», de apariencia quebradiza. En el extremo derecho de la composición aparece un pequeño árbol.

40. Este pasaje lo cuentan los cuatro evangelistas: Mt 27, 33-56; Mc 15, 23-41; Lc 23, 26-49; Jn 19, 18-37.

41. Mt 27,54; Mc 15, 39; Lc 23, 46-47.

42. «Verdaderamente este hombre era inocente». Lc 23, 47.

43. Jn 19, 36-37.

En la parte superior de esta misma tabla, sobre fondo azul, aparecen dos figuras, una vestida de rosa (izquierda) y otra de verde (derecha), de las que sólo vemos el cuerpo, ya que están cortadas. Fueron descubiertas en la restauración realizada en 1993-1994. Son dos santas mártires, perfectamente identificables por sus símbolos parlantes. La de la izquierda es Santa Lucía, con sus ojos en una bandeja, pues se los sacaron en su martirio. La de la derecha, con una rueda, es Santa Catalina de Alejandría, de gran devoción en la orden, pues ya la iglesia del primer monasterio fundado por Santa Paula en Belén estaba dedicada a ella<sup>44</sup>.

Las escenas evangélicas concluyen el tema del *Noli me tangere* (aparición de Cristo Resucitado a María Magdalena), en la tercera calle del piso superior. Este hecho lo narra Juan<sup>45</sup>. Cristo, de pie, muestra las llagas de manos, pies y costado, dirigiéndose a la Magdalena, postrada en el suelo con las manos juntas, en actitud orante. Se recoge el momento concreto en que Cristo la dice: «*Suélrame, que todavía no he subido al Padre*»<sup>46</sup>. Cristo lleva una vara con una banderola con la cruz, símbolo de la victoria sobre la muerte, y viste manto rosa y verde, con los bordes dorados. Magdalena lleva un vestido rojo, también con bordes dorados. Ambos llevan nimbo dorado. La escena se desarrolla en un campo cercado por una tapia, con plantas y árboles. Se justifica porque la Magdalena confundió al Señor por un hortelano, según Juan<sup>47</sup>. Tras la muralla hay un fondo de oro.

En la parte superior de la tabla, sobre fondo azul, aparecen dos personajes con filacterias. El de la izquierda, vestido de rojo con manto verde, es un santo con las palabras «*NOLI ME TANGERE*» en la inscripción, aludiendo al tema. El de la derecha, vestido de verde con manto rosado, es Malaquías, según la filacteria, y en ella pone «*SATIUM VENIET AB TEMPLUM*». Las letras de las filacterias son góticas.

Queda hablar de los personajes de las tres tablillas del coronamiento del retablo. Originariamente formarían parte de la predela, hoy desaparecida<sup>48</sup>. Aparece una pareja de santos en las tablas extremas, y en la central, tres, representados de medio cuerpo, con nimbo. De izquierda a derecha son: San Juan Bautista, con el *Agnus Dei*;

44. LAGRANGE, F., *Santa Paula*, Barcelona 1962, p. 208.

45. Jn 20, 11-18.

46. Jn 20, 17.

47. Jn 20, 15.

48. PRESA, M.; BRUQUETAS, R., y CONNOR, M., o.c., p. 77.



*Fig. 3. Retablo de Epifanía (detalle) Monasterio de San Pablo, Toledo (Monjas Jerónimas) Santa Paula (Tabla de la Adoración de los Reyes Magos). Foto: David Rodríguez Luna. Mayo 2004.*

Santiago Apóstol, con los atuendos de peregrino (bordón y sombrero); San Lorenzo, revestido de diácono y con la parrilla de su martirio; un santo obispo, revestido de pontifical (con báculo, mitra y capa pluvial) y con las Sagradas Escrituras; San Jerónimo, como anciano eremita penitente y las Sagradas Escrituras; San Andrés, con un libro y la cruz en aspa en la que fue martirizado; San Pedro, con las llaves del reino. El único que no podría identificarse con seguridad es el obispo. Al estar conversando con San Jerónimo, y ambos tener en sus manos las Escrituras, permite identificarlo con San Agustín de Hipona, contemporáneo suyo y con quien tuvo relación epistolar en relación con la interpretación de las Escrituras<sup>49</sup>.

Aunque la distribución del retablo no corresponde con la primitiva, parece que las tablas principales conservan la distribución original y se articulan formando un programa iconográfico, cuya lectura no sería tanto una secuencia cronológica de los hechos evangélicos, sino que respondería a una distribución en aspa. Comenzaría por la «Anunciación», que se relaciona con la «Natividad» y «Anuncio a los Pastores» (escenas de anuncio). Se anuncia la llegada de Dios, su presencia. Continuaría con la tabla central del conjunto (Epifanía), en la que se hace hincapié en la universalidad del mensaje de Cristo, comunicando que la Salvación es para todos los hombres. Culminaría con las otras dos escenas en aspa, «La Presentación en el Templo» y el «Noli me tangere» (escenas en las que Cristo, Salvación de los hombres, se manifiesta: en su infancia es presentado en el templo, y resucitado se presenta ante La Magdalena). Quedarían, por un lado, la escena del «Calvario», cuya ubicación más frecuente en los retablos es en el remate de la calle central (espina), y, por otro, las tablas del actual coronamiento, que, como se ha dicho, su lugar originario sería la predela o banco, formando un ciclo de santos mártires y doctores de la Iglesia. Queda hablar de la estructura. Tampoco es la primitiva, pues actualmente se articula mediante una arquitectura plateresca en madera dorada, con columnas separando las calles<sup>50</sup>. El marco que contiene todas las escenas, salvo el coronamiento, creando una forma casi cuadrada también es de madera, dorada y policromada, con una moldura sencilla decorada con una especie de ovas y medallones con los símbolos de la Pasión (*Arma Christi*: clavos, co-

49. MORENO, F., *San Jerónimo. La espiritualidad del desierto*. Madrid 1994. pp. 138-143.

50. REVUELTA, M. (coord.), *Inventario artístico de Toledo capital 1*, Madrid 1982, p. 190.

lumnas, tenazas, martillo...). En el remate, a los lados de las tablas con santos, aparecen dos escudos con corderos místicos y dos tallas de bulto redondo, y encima un escudo con el «IHS», aludiendo a Cristo, sostenido por putti. Esto nos está remitiendo a una cronología en torno a comienzos del siglo XVI<sup>51</sup>.

No hay unanimidad entre los investigadores en cuanto a la adscripción de la pieza a un determinado estilo, y, por consiguiente, tampoco en cuanto a la cronología. Para unos está dentro de la estética del gótico internacional<sup>52</sup>. Según otros, aun estando dentro del estilo internacional, acusa en diversos detalles influencia flamenca<sup>53</sup>. Otros lo clasifican como pintura del gótico internacional tardío con influencia borgoñona y flamenca y también italiana<sup>54</sup>. Más imprecisamente se ha catalogado como pieza de transición del gótico al renacimiento<sup>55</sup>. Hay quien la inscribe directamente dentro de la tradición flamenca<sup>56</sup>. Lo mismo ocurre con la cronología. Parece claro que la obra es del siglo XV. Según unos es de mediados de siglo<sup>57</sup>, otros lo adelantan hasta el entorno de 1430<sup>58</sup>, y otros lo fechan en los comienzos del siglo XVI<sup>59</sup>. Fijándonos en características estilísticas, siguiendo a la profesora Pérez Higuera<sup>60</sup>, considero más correcto adscribir el retablo dentro del gótico internacional, pero con algunos rasgos de la nueva pintura surgida en el foco de Flandes en el entorno de 1400. Por eso, yo la adscribiría en el marco cronológico 1440-69, cuando ya se conoce en España la forma de trabajar de los flamencos, pero aún no se ha abandonado el estilo internacional<sup>61</sup>.

51. *Ibid.*, p. 190.

52. MORENA BARTOLOMÉ, Á. (coord.), *La España Gótica. Castilla-La Mancha I. Cuenca. Ciudad Real y Albacete*, Madrid 1997, p. 61.

53. PÉREZ-HIGUERA, T., «Toledo», en A. Morena Bartolomé (coord.), *La España Gótica. Castilla-La Mancha II. Toledo. Guadalajara y Madrid*, Madrid 1998, p. 133.

54. PRESA, M.; BRUQUETAS, R., y CONNOR, M., o.c., pp. 77-78.

55. REVUELTA, M. (coord.), o.c., p. 190.

56. MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., o.c., p. 303.

57. MORENA BARTOLOMÉ, Á. (coord.), o.c., pp. 60-61.

58. PRESA, M.; BRUQUETAS, R., y CONNOR, M., o.c., pp. 77-78.

59. MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., o.c., p. 303.

60. PÉREZ HIGUERA, T., o.c., p. 133.

61. No puede ser posterior a 1469, fecha de la unificación política de Castilla y Aragón con el matrimonio de Isabel y Fernando, porque a partir de entonces, según Gudiol es clara la unidad estilística de la pintura hispana en cuanto a la asunción de los primitivos de los Países Bajos. Véase CHICO PICAZA, M. V., *La pintura gótica en el siglo XV*, Barcelona 1989, p. 43.

No se conoce nada del autor. Tan sólo existe la referencia a un maestro Felipe, que aparece en una inscripción en caracteres góticos en la parte baja de la tabla central<sup>62</sup>. Esta inscripción, oculta por pintos y descubierta durante la restauración en 1993-94, parece fiable, pues tiene el mismo tipo de letra que las filacterias (no así la inscripción de Santa Paula, que parece posterior). Pero no se tiene noticia de este maestro en la pintura de fines del gótico en Castilla. Examinando las pinturas con detalle, se pueden apreciar varias manos, es decir, distintos estilos. Esto, junto a otros datos referentes a la técnica (empleo de aceite de linaza, riqueza cromática de los pigmentos...), ha hecho pensar a los restauradores en la intervención de tres maestros<sup>63</sup>. Uno sería el maestro Felipe, pintor del gótico internacional, de origen borgoñón, del que sólo conocemos el nombre, que presenta puntos de contacto con la obra de Nicolás Francés; a él atribuyen las tablas de la calle central y el coronamiento. Otro, que haría «La Natividad» y «La Anunciación», sería un pintor imbuido en la estética trecentista del entorno toscano. Las tablas de «La Presentación» y el «Noli me tangere» los atribuye a un tercer maestro, al que le gustaría las composiciones sencillas con figuras monumentales.

Es propio del gótico internacional la preocupación por el sentido narrativo, con un interés por lo anecdótico y simbólico, detalles descriptivos y temas secundarios. En este retablo podemos hacer referencia a la vela apagada, la custodia de Melchor (si fuera cierta la hipótesis vertida anteriormente), la actitud cariñosa del Niño, el personaje a caballo del fondo... En la pintura flamenca estos aspectos se exaltan, especialmente todo lo referente al simbolismo disfrazado. En el gótico internacional hay una preocupación por el ambiente, aunque todavía el paisaje es bastante convencional. Lo vemos perfectamente en estas tablas de la calle central, donde al final se esbozan unos árboles, pero sin excesivo detalle. En la pintura flamenca el interés por el paisaje y el ambiente en los interiores es fundamental, con un gran detallismo. Otra característica de la estética internacional es la representación de los personajes con aspecto algo amanerado, bastante estilizados y siluetas ondulantes, moviéndose con elegancia y gestos delicados. La Virgen de «La Adoración de los Magos» es un buen ejemplo de todo esto. Es muy estilizada (si se levantara llegaría al techo de la cabaña).

---

62. «Artífex Philipus ora pro eo», que quiere decir «Ruega por el maestro Felipe (que hizo la obra)».

63. PRESA, M.; BRUQUETAS, R., y CONNOR, M., o.c., pp.77-81.

Los restauradores hablan de una influencia italiana en la forma de los rostros de las tablas laterales, a base pequeños trazos<sup>64</sup>. Pero no tiene por qué extrañar esta influencia, porque hay que tener en cuenta que la estética internacional bebe en las fuentes de la pintura de la pintura italiana del Trecento. Ellos mismos reconocen que la pintura en el foco toledano estaba desde finales del siglo XIV muy influida por el estilo toscano. Así, pintores del internacional como Nicolás Francés, caracterizados por el rico colorido, la luminosidad y la elegancia de sus composiciones, muestran influencias de la pintura trecentista (Giotto, Simone Martini...). Hay que tener también en cuenta la presencia del florentino Gherardo Starnina en Toledo a finales del siglo XIV<sup>65</sup>.

A mi modo de ver, sin invalidar las hipótesis de los restauradores, hablar de tres maestros me parece algo excesivo, pues sólo firma uno la obra. Parece claro que se aprecian varias manos, pero eso no impide que la obra se deba a un único maestro, el misterioso maestro Felipe, con ayuda de su taller. La sintonía con la obra de Nicolás Francés es clara. Comenzaría realizando la obra dentro de la estética internacional, en el estilo de Nicolás Francés, y a lo largo de la ejecución fue incorporando los nuevos procedimientos compositivos y técnicos llegados de Flandes, posiblemente por la incorporación a su taller de artistas venidos de allí. La influencia italianizante es patente, como también lo es en toda la pintura internacional, por lo que no debe justificar por sí sola la presencia de manos distintas. Por la existencia de un ciclo iconográfico que apuntaba más arriba, me parece más adecuado pensar que la obra la debió realizar una única persona, ese misterioso maestro Felipe, pintor activo en el foco castellano en la primera mitad del siglo XV, con la intervención de su taller o de colaboradores. Por eso se detectan varias manos. En ese taller pudieron trabajar pintores que conocían la pintura italiana, y se debió incorporar algún pintor que conociera la técnica y el estilo de la pintura que se estaba haciendo en Flandes en ese momento. Esto explicaría las diferencias de estilo que se perciben en el conjunto.

Para terminar, volvamos a la enigmática figura de Santa Paula contemplando atenta la escena de la Epifanía. Dijimos que la inscripción con su nombre es distinta al resto de la caligrafía empleada en la obra y que presenta rasgos varoniles, con un discreto bigote. La

---

64. *Ibid.*, p. 77.

65. CHICO PICAZA, M.V., o.c., p. 41.

toca parece pintada después, al igual que el retoque de los labios con color rojo. Esto lleva a pensar que originariamente era un monje jerónimo que luego se «transforma» en la santa romana, discípula de San Jerónimo, fundadora o inspiradora de la orden en su rama femenina<sup>66</sup>. Cabe la posibilidad de que fuera San Jerónimo, pero es poco probable, porque ya está representado en una tabla del coronamiento (antigua predela) y porque no hay rastro alguno de un posible nimbo. Más bien pudiera tratarse del retrato de un prior jerónimo, posiblemente fray Pedro Fernández Pecha (fray Pedro de Guadalajara) o alguno de sus sucesores más cercanos en el tiempo. Con fray Pedro comenzó la orden masculina en 1373, siendo el prior del primer monasterio (Lupiana, Guadalajara), y más tarde prior de Santa María de la Sisle, extramuros de Toledo, teniendo mucha relación con el beaterio de San Pablo, siendo el alma de la floración de la rama femenina de la orden jerónima. Recordemos que el Monasterio de San Pablo es admitido en la orden en 1464, aunque hasta 1510 no es incorporado jurídicamente a ella mediante la aprobación por el capítulo general, dándole unas constituciones. Teniendo en cuenta esto, no quiero terminar sin apuntar que la procedencia de este retablo pueda ser el propio Monasterio de la Sisle, para donde pudo encargarse la obra. Esto justificaría la presencia del monje como donante, el prior, en representación de la comunidad. Por eso apuntaba que podría tratarse de fray Pedro de Guadalajara, ya muerto, o alguno de sus sucesores más cercanos. Posiblemente con motivo de la admisión de San Pablo en la orden (1464), como gesto de gratitud y fraternidad, pudo entregarse el retablo a la comunidad femenina toledana, modificando el donante por la representación de Santa Paula, en recuerdo de la que desde entonces y hasta hoy es modelo de vida cristiana y monástica para las mujeres que han consagrado su vida a Dios en ese monasterio. Si esto fuera cierto, nos permitiría acotar el arco cronológico de la obra (1440-1464). Soy consciente de la necesidad de profundizar más en la investigación para verificar esta hipótesis. No puedo más que apuntarla, dejando la línea de investigación abierta para un futuro.

---

66. Es fundadora si consideramos la Orden Jerónima como prolongación en España de las fundaciones de San Jerónimo y Santa Paula en Belén. Es inspiradora si consideramos que la Orden como tal nace en 1373 en España, teniendo como modelos los ideales monásticos de San Jerónimo y Santa Paula en Belén.