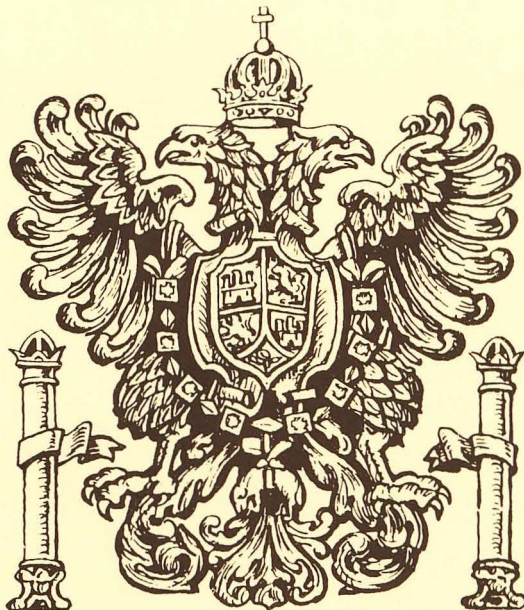


# TOLETVM



BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS  
ARTES Y CIENCIAS HISTÓRICAS DE TOLEDO

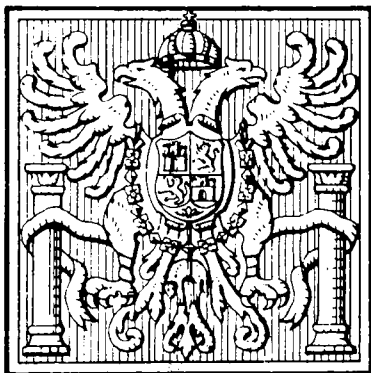
31

2º Semestre

TOLEDO

# TOLETVM

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS  
ARTES Y CIENCIAS HISTÓRICAS DE TOLEDO



Año LXXVII

Segunda época, núm. 31

TOLEDO, 1994

## SUMARIO

Págs.

### DISCURSOS ACADÉMICOS

- Orígenes y evolución de los símbolos municipales de Toledo,*  
por Ventura Leblic García, Numerario \_\_\_\_\_ 9

### TRABAJOS ACADÉMICOS

- Consideraciones sobre la expulsión de los judíos,*  
por Julio Porres Martín-Cleto, Numerario \_\_\_\_\_ 71
- Nuevos datos sobre Santa María la Blanca,*  
por Julio Porres Martín-Cleto, Numerario \_\_\_\_\_ 77
- La Inmaculada en el arte español y toledano,*  
por Juan Nicolau Castro, Numerario \_\_\_\_\_ 85
- Los frescos del claustro catedralicio (Historia, arte,  
técnica y conservación),*  
por Félix del Valle Díaz y Jaime Colomina Torner,  
Numerarios \_\_\_\_\_ 119
- El arpa y la evangelización del nuevo mundo,*  
por María Rosa Calvo-Manzano, Correspondiente \_\_\_\_\_ 147
- Toledo en Portugal: Toledo y su paisaje vistos por escritores  
portugueses en el siglo XX,*  
por Juan José Fernández Delgado, Correspondiente \_\_\_\_\_ 157
- Localismo e internacionalidad en el gótico toledano,*  
por M<sup>a</sup> Ángela Franco Mata, Correspondiente \_\_\_\_\_ 169
- El arzobispo D. Francisco Valero y Losa. Presentación,*  
por Luis Alba González, Numerario \_\_\_\_\_ 237
- El arzobispo D. Francisco Valero y Losa,*  
por José Iglesias Gómez \_\_\_\_\_ 239
- Vestidos y joyas de la Virgen del Sagrario (ss. XVII-XVIII),*  
por José María de Mena, Correspondiente y  
Jaime Colomina Torner, Numerario \_\_\_\_\_ 257

GENEALOGÍA Y HERÁLDICA

*La heráldica en las Iglesias de Toledo (VIII),*  
por Mario Arellano y Ventura Leblic, Numerarios \_\_\_\_\_ 273

*La familia Sánchez Cota,*  
por Mario Arellano García, Numerario \_\_\_\_\_ 283

VIDA ACADÉMICA

*Informe,*  
por Luis Moreno Nieto, Numerario \_\_\_\_\_ 313

*Recensiones de libros,*  
por José Miranda Calvo, Numerario \_\_\_\_\_ 315



DISCURSOS  
ACADÉMICOS

## ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DE LOS SÍMBOLOS MUNICIPALES DE TOLEDO

VENTURA LEBLIC GARCÍA  
Numerario

Los símbolos de una ciudad son como la síntesis de una trayectoria histórica que permanece viva en el colectivo humano a quien representa, por su identificación con ellos y uso continuado. Esto último, a veces, por las diversas interpretaciones que se hacen, provocan alteraciones que permanecen en el tiempo, corriendo el riesgo de fijarse y perturbar el propio significado del símbolo.

El caso de Toledo, donde su escudo, se reproduce hasta la saciedad, está sometido a los peligros que apuntamos y se nos antoja difícil o cuando no confuso, identificar a las instituciones a quien representa por usarse de igual o parecida forma, negando así el fundamento diferenciador de un escudo.

Al ciudadano de a pie se le escapa en muchos casos, el distinguir entre armas, escudos, emblemas; cuales son los elementos genuínos, los puramente ornamentales, etc... y crea un mundo confuso y subjetivo que se refleja en las distintas composiciones del «escudo» de Toledo que desean representar.

Con este informe pretendemos introducirnos en los orígenes históricos de nuestros símbolos municipales, su evolución y

ordenamiento conforme a la ciencia heráldica o vexilológica, «para utilizar los signos que nos identifican como institución, correctamente».

Haremos un recorrido sucinto por la historia de la ciudad buscando los orígenes y la evolución de nuestros símbolos municipales intentando despejar algunos interrogantes, sumándonos, o discrepando con unos y otros y aportando soluciones al mal uso y abuso de un símbolo con el que todos los toledanos nos identificamos y cada uno utiliza según su conveniencia.

### **Lo fabuloso, lo tradicional y lo documental en las armas de la ciudad.**

Como ocurre con el origen de las grandes ciudades históricas que se pierde en lo fabuloso, también buscaron los cronistas toledanos en esa neblina de lo imaginario el origen de los distintivos de la ciudad.

Pretenden algunos <sup>1</sup> basándose en lo numismático o en documentos apócrifos, que los símbolos de la ciudad son tan antiguos como la misma población histórica. Afirman que ya en la época céltico-romana Toledo usaba como emblema un jinete con lanza tendida en la mano, morrión en la cabeza y casi desnudo, sobre un caballo sin montura, con la inscripción TOLE (Fig. 1). Así lo recoge Martín Gamero <sup>2</sup> en 5 de las monedas que

<sup>1</sup> MARTÍN GAMERO en su *Historia de la Ciudad de Toledo* pp. 67 a 69, hace referencia a los autores antiguos que escribieron sobre los símbolos primitivos de Toledo.

<sup>2</sup> MARTÍN GAMERO, A.: «*Historia de la Ciudad de Toledo*». Toledo, 1862, edic. facsímil por Ed. Zocodover 1979, tomo I, lám. 2.

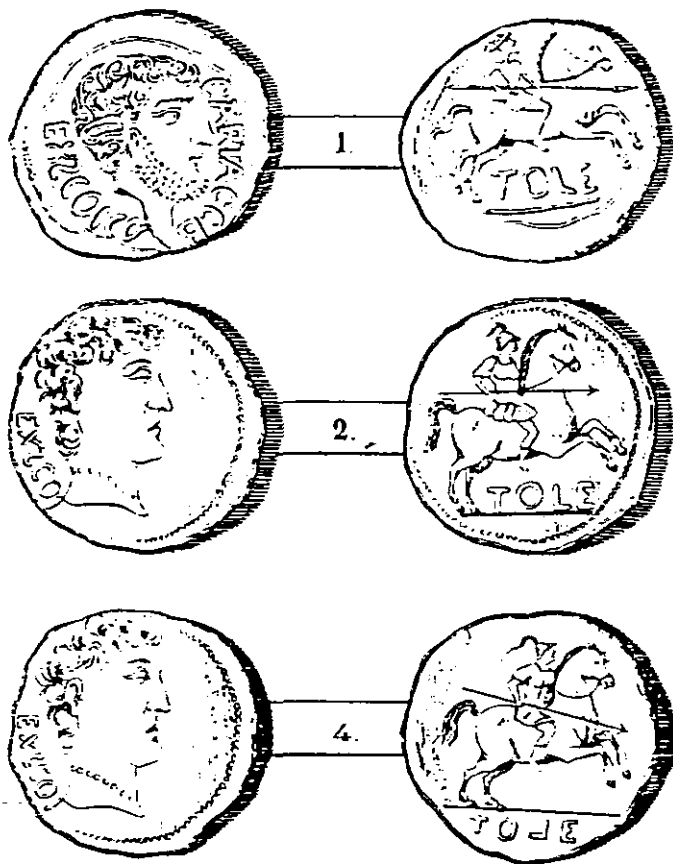


FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3



reproduce en su célebre «Historia de la Ciudad», advirtiendo que significa la «propensión guerrera» de los carpetanos, «su destreza en el manejo de las armas, su valor y sus esfuerzos».

Los romanos, continúa el mismo autor siguiendo al Conde de Mora, al convertir Toledo en colonia independiente, la dieron por símbolo un águila negra «rampante» (SIC) en campo de oro. Descripción heráldica moderna que pretendía convertir uno de los símbolos del Imperio Romano, que sin duda debieron existir en el Toletum de aquel momento, en un blasón «adecuado» que reproduce el Conde de Mora en el S. XVIII (Fig. 2). Nos trasladan después los cronicones recogidos en el Libro Becerro del Ayuntamiento toledano, a la «heráldica» visigoda, diciendo que fue Recesvinto, queriendo compensar los servicios de la ciudad, quien le concedió por símbolo un león «bermejo o rojo, levantado en campo de plata»<sup>3</sup>, noticia que se nos antoja también fabulosa y sin fundamento documental fiable (Fig. 3).

Toledo se declara independiente del Califato de Córdoba tras los primeros síntomas de su descomposición, gobernándose por una especie de asamblea local que provoca serias alteraciones de la vida ciudadana por lo que se decide recurrir a los gobernantes de Cuenca, la familia Banu-Du-L-Num, solicitando uno de sus miembros para regir Toledo con el título de rey. Recayó en Ismael ben Abd-al-Raman, hijo del gobernador independiente de aquella cora, convirtiéndose en el primer rey independiente de Toledo. Ambrosio Morales dice que los musulmanes toledanos utilizaron como símbolos, dos círculos y dos estrellas en forma de cruz, como aseguró haber visto en una moneda utilizada en el reinado de Alfonso VI. Efectivamente, en las acuñadas en la ceca de

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

Toledo en el período de nuestros reyes musulmanes independientes, se puede observar, en las de Al-Mamun (1043-1075), a modo de colofón en las inscripciones del reverso, una estrella de seis puntas. Se repite en las monedas de su inmediato sucesor al-Qadir Yanyá II (1075-1085) donde en el anverso corona la inscripción arábiga, una especie de media luna o círculo y en el reverso sobre la inscripción una pequeña estrella de seis puntas. Encontramos este mismo motivo en un dirham de vellón acuñado en la medina de Toledo de Yahyá I al-Mamun y Yahyá II al-Qadir en donde vemos estos pequeños signos estrellados acompañados de dos circulitos.

La estrella de seis y ocho puntas, es el motivo central de los dinares acuñados en España en la primera época de la invasión musulmana entre el 711 y 755, incluso se dan casos de ser bilingües, después desaparece y la encontramos de nuevo en las cecas de Toledo y Valencia, aunque con distinta composición<sup>4</sup>. Quizás estos sean símbolos relacionados con al ceca o quizás identificasen la dinastía. Es posible que incluso se pudieran interpretar como símbolos de la taifa independiente toledana. Nos sirve de apoyo en esta hipótesis la moneda que vio Ambrosio Morales, que no es sino un «dinero» (Fig. 4) en cuyo anverso figura la inscripción ANFUS REX y una cruz de brazos iguales, y en el reverso una leyenda retrógrada con cruz inicial e IMTELOT, dos círculos y dos estrellas, con un punto dentro de uno de ellos y otro entre los círculos y estrellas. Existe otra variante de esta moneda que carece de puntos, con la leyenda TOLETUM. En las monedas toledanas del reinado de Alfonso VI, se alternan en los reversos el crismón y los círculos con las

---

<sup>4</sup> MEDINA GÓMEZ, ANTONIO.: *Monedas Hispano Musulmanas*, IPIET. Toledo, 1992.



FIG. 4

estrellas. Esta última simbología es continuación de la utilizada por las cecas toledanas de la taifa como hemos visto, recogida por el monarca como símbolo de su autoridad sobre las dos religiones, tomando la cruz y los elementos musulmanes descritos, como tema principal; lo que nos indica la paridad en la simbología numismática para musulmanes y cristianos. Dada la importancia que se otorga a los símbolos árabes de la moneda, debe hacernos sospechar que no pertenecen a la marca de la ceca, sino que nos encontramos ante la posible «señal» del reino o ciudad de Toledo musulmán.

Después de la conquista de la ciudad entramos en una época preheráldica sin fijación alguna de símbolos de los que tampoco se hace mención alguna en los fueros primitivos.

Toledo en el 1085 volvió a ser considerada la ciudad regia de los visigodos y su organización administrativa fue muy peculiar, respetando las comunidades étnicas y religiosas, incentivando los reyes su repoblación, y haciendo a los toledanos libres de pechos y servicios. Como tal y en aquellas fechas, no concurrían a las

Cortes «ni había para que» según Alcocer <sup>5</sup> ya que estaban excluidos de participar en los repartimientos generales del reino que se acordaban en aquellas asambleas, representativas de las villas y ciudades cristianas. La ciudad no fue entregada a ningún señor, sino que se puso bajo la protección real.

Si hojamos el Libro Becerro de los privilegios toledanos tomo I, folio 68 vuelto, se dice que Alfonso VII en 1135 concedió «el sello e insignia y pendon real y armas» a Toledo, aunque tal privilegio al parecer, no lo han visto los historiadores contemporáneos. No obstante, es una tradición que sostienen los antiguos cronistas toledanos, recogida en el S. XVI y mantenida en la historiografía de la ciudad al menos gráficamente, hasta hoy.

Alcocer en el S. XVI habla del privilegio. Pisa en el XVII dice «que según parece» existió el documento, limitándose a recoger la tradición que habla del mismo, diciendo que Alfonso VII confirmó a Toledo el título de imperial que su abuelo le dio, «señalándole por armas y divisa un Emperador asentado en tribunal o trono, vestido de una capa de oro, como la que usaban los sacerdotes, con cetro real en una mano que significa señorío y gobierno, y en la otra una espada que denota justicia, como lo tiene hoy y de estas armas usa la ciudad en el sello y en lugares públicos juntamente con las armas reales: por lo cual se verifica que esta ciudad no tiene otras divisas ni otro pendón o sello que otras ciudades suelen tener, sino el mismo que los reyes de España, que no es pequeña preeminencia».

El Libro Becerro que se conserva en el Archivo Municipal

---

<sup>5</sup> ALCOCER, P.: *Historia o descripción de la Imperial ciudad de Toledo*. Imprenta de Juan Ferrer. Toledo, 1554.

recopilado en el siglo XVIII, no sólo aporta documentos contrastables con los originales, sino que recoge las tradiciones más antiguas de la ciudad, aunque muchas de ellas sin excesivo rigor histórico. El emperador sentado en su trono o las armas reales como de Toledo, no pueden ser una invención de los que escribieron el citado Becerro <sup>6</sup> ya que como hemos apuntado lo recogen cronistas e historiadores anteriores y explícitamente el famoso privilegio de Pedro I en el que dice que la ciudad no tiene otras armas que las suyas, como era sin duda conocido en Toledo desde tiempo inmemorial, porque «fueron e son merced de los reyes onde yo vengo...» No indica a ningún rey en particular, sino que apela a sus antepasados, a su propia genealogía, para certificar un uso de inmemorial. Quizás en el siglo XIV no vieran tampoco el privilegio de Alfonso VII, pero existía memoria histórica del origen de los símbolos toledanos y Pedro I, fiándose de la tradición, usos y costumbres, confirma lo que las generaciones toledanas sostuvieron: que nadie les dió pendón, ni sello, porque no lo necesitaban, pues ya disponían de ambas cosas, por merced de los reyes de Castilla.

Tenemos como hipótesis que Alfonso VII pudiera haber concedido a Toledo el uso de su sello, que como símbolo real, en este caso no sería un «emperador», sino un león, que coronado, se representa en las monedas de su reinado, tal y como lo usa también la ciudad de Zaragoza <sup>7</sup> quien presume que este rey, les dió por emblema las armas de su «imperio leonés». Aunque el sello más antiguo que se conoce de Zaragoza parece ser de 1299,

---

<sup>6</sup> *Informes presentados acerca del supuesto pendón de Toledo*. Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Toledo, 1926.

<sup>7</sup> SAN VICENTE PINO, ANGEL: *Legionario Cesaraugustano*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 1966.

autores aragoneses como Blancas, en *Aragonensis Rerum Comentarii* traslada la fecha de concesión a 1134. Recordemos que al pretendido privilegio toledano, le fechan en 1135, año en que fue coronado Alfonso VII, rey de León. Sea una fecha u otra, no es el caso nuestro el único, vemos cómo Zaragoza ante un hecho similar ha mantenido estas armas hasta hoy, enlazando con una primitiva tradición en torno a unas fechas casi coincidentes con las toledanas. Pese a que las armerías reales en el reinado de Alfonso VII están en un momento arcaizante y sin definir, el símbolo que predominó en este período fue el referido león <sup>8</sup>, aunque en los sellos aparece también el rey mayestático, como veremos más adelante, por lo que estas noticias no serían totalmente contradictorias.

Otro dato que recuerda la carencia heráldica en el período del que hablamos, nos lo aporta la tumba de este rey en la catedral de Toledo. Al ser reformada la capilla mayor en 1507, sobre los mausoleos de los reyes, colocaron sus armas, incluso las de Alfonso VII que posiblemente por no conocerlas, se improvisaron con un tremendo anacronismo en el primer cuartel, donde pintaron un águila bicéfala de sable sobre oro, y cuartelado de Castilla y León en el segundo. Se recurrió al águila bicéfala como representación simbólica del emperador conocido en esos momentos (S. XVI), que nunca tuvo nada que ver con los monarcas castellano-leoneses, alguno de los cuales se autotitulaban emperadores, como es el caso de Alfonso VII. Aunque alternando con el anterior, se pinta el águila con una sola cabeza en la decoración que rodea el sepulcro.

Este águila bicéfala fue el primero utilizado en Toledo, aunque fuera por error.

Resumiendo, sobre el uso emblemático de un emperador sentado, supuestamente concedido por Alfonso VII a Toledo o, el derecho a usar el sello real, desconocemos si fue otorgado en algún privilegio <sup>9</sup>, si bien damos por cierta la existencia de una tradición que se mantiene en la simbología municipal toledana y de la que existen testimonios como el susodicho de Pedro I, situado en el siglo XIV, que hace referencia a la utilización de unos símbolos de tiempo inmemorial y los confirma.

### **La tradición sigilográfica primitiva.**

Si la «señal» preheráldica de Alfonso VII es un león, no por ello deja de usar en sus sellos un rey mayestático o ecuestre, manteniendo estas figuras sus inmediatos sucesores Alfonso VIII, Enrique I, Fernando II y Alfonso IX <sup>10</sup>. Vuelve a emplear el rey mayestático Alfonso X de donde lo toma Ciudad Real para su escudo municipal <sup>11</sup>. Sancho IV lo utiliza con gran profusión (Fig. 5) con un cetro rematado en águila, en una mano y un mundo con una cruz en la otra, acompañado de un castillo y un león, que alterna con flanes ecuestres en el reverso.

En los sellos del reinado de Pedro I aparece la tipología

---

<sup>8</sup> MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F.: *Heráldica Medieval Española. La Casa Real de León y Castilla*. HIDALGUÍA. Madrid, 1982.

<sup>9</sup> IZQUIERDO BENITO, R.: *Privilegios Reales otorgados a Toledo durante la Edad Media (1101-1494)*. IPIET. Toledo, 1990.

<sup>10</sup> Ver nota 6.

<sup>11</sup> RIESCO TERRERO, ANGEL: *Introducción a la sigilografía*. HIDALGUÍA. Madrid, 1978.



FIG. 5



FIG. 6



FIG. 7



FIG. 8



anterior con un rey sentado y la leyenda SIGILUM MEUN SECRETUM.

El mayestático continúa en los sellos de la Casa de Trastámara alternando con el ecuestre en el anverso. Estos sellos son siempre personales, representan al rey que gobierna y no a otro. En el caso de los consortes aparece el titular de Castilla como ocurre en el de los Reyes Católicos donde vemos una reina sentada en su trono con cetro, globo crucífero y el escudo contracuartelado de Castilla-León y Aragón (Fig. 6) o a la reina Juana I para los sellos de su reinado (Fig. 7) y el de su hijo el Emperador Carlos, que eliminando la heráldica anterior, vuelve al mayestático tradicional manteniéndose hasta Felipe III (fig. 8).

Toledo pues, pudo usar antes de Pedro I, desde la época imprecisa «de los reyes onde yo vengo», los sellos o el sello real según el modelo de rey mayestático que ya se usaba como hemos apuntado con Alfonso VII, y continúa después con los Trastámara hasta la Casa de Austria.

En el Ayuntamiento de Toledo según Francisco de Borja San Román <sup>12</sup> existió un sello de placa en cera roja fijado a una escritura fechada el 6 de enero de 1428, cuyo texto concluye diciendo que estaba sellado «con el sello de Toledo», que representa a un rey mayestático, es decir sentado en su sede o trono, empuñando en su mano derecha una espada y en la izquierda un cetro, viste túnica y manto, ciñendo su cabeza con una corona abierta. La única leyenda que se distingue es REX IOHANS que nos ayuda a identificar la imagen del monarca.

---

<sup>12</sup> S. ROMÁN y FERNÁNDEZ F.B.: «Sellos municipales toledanos del siglo XVIII». *Revista Castilla*, nº. 1. Toledo, 1918.

El mismo historiador, describe otro sello municipal toledano fechado en 1493 muy parecido al anterior, con una inscripción que dice: SELLO DE LA MVI NOBLE ET CIBDAT DE TOLEDO circunvalando a una figura real como la descrita anteriormente.

Esta evidencia viene a demostrar que en el siglo XV continuaba la ciudad autenticando sus documentos con «nuestros sellos» al decir del documento de Pedro I, y con los de «los alcaldes e el aguacil según es uso e costumbre desta cibdat...»

En estas dos muestras de la sigilografía y también de la emblemática de la ciudad, encontramos una simbiosis entre los símbolos reales y los de Toledo, confirmando lo expresado anteriormente.

Pero existe una prueba más de que Toledo usaba a finales del S. XV como escudo un rey o emperador sentado. En la iglesia parroquial de Ventas con Peña Aguilera y sobre su fachada principal, se pueden ver dos bajorrelieves en piedra caliza que representan cada uno un rey mayestático, con idéntica posición, los mismos atributos, vestidos y decoración que los sellos referidos, de donde parecen haber tomado el modelo (Fig, 9). Son las armas de la ciudad de Toledo, de quien fueron vasallos los vecinos de esta población monteña. Hasta la fecha es el emblema más primitivo de Toledo tallado en piedra que se conoce<sup>13</sup>. Lo que demuestra su utilización en ámbitos extradocumentales y administrativos, donde aún no se adopta la forma heráldica. Así los encontramos también en la fachada interior de la torre del puente

---

<sup>13</sup> RUZ MARQUEZ y LEBLIC GARCÍA: *Heráldica Municipal Toledana*. IPIET. Toledo, 1983.



FIG. 9



FIG. 9

de Alcántara, a derecha e izquierda de tres inscripciones, colocados allí, quizás sustituyendo a otros más antiguos, por el corregidor Gutiérrez Tello en 1575, que recogen la tradición medieval ya avanzado el Renacimiento (Fig. 10).

Si nos mantenemos en el estudio del rey mayestático como armas exclusivas de la ciudad, lo encontramos en el libro de los Aranceles <sup>14</sup> y en una miniatura que encabeza el Libro de Juramentos (Figs. 11 y 12) fechado el 25 de agosto de 1594 que se custodia en el Archivo Municipal de Toledo, en donde se representa a un rey emperador sentado, en el que se ha querido encontrar parecido con Felipe II, ataviado con manto y atributos reales, siguiendo la tradición sigilográfica, careciendo de todo sentido heráldico. Un último descubrimiento nos demuestra que Toledo, pese a la generalización en el siglo XVI y XVII del águila bicéfala, aún a principios de este último siglo, sigue utilizando en sus sellos de placa el rey mayestático; lo podemos comprobar en unos documentos de 1628 relacionados con Isabel de Ovalle, custodiados en el Archivo Municipal de Toledo, en los que se autentifican con dos tipos de sellos circulares en los que se lee SELLO DE LA MUY NOBLE Y MUY LEAL CIUDAD DE TOLEDO rodeando al rey en posición sedente, en dos tamaños distintos, uno con un diámetro de 7,5 cms. y otro de 4,5 cms., (Fig. 13). Posiblemente sean los últimos sellos de esta antigua tipología toledana.

El siglo XVII le podremos definir como el de la fijación de las armas municipales aunque todavía no se han determinado los criterios para su utilización. Si bien en la ampliación del nuevo

---

<sup>14</sup> *Libro de los Aranceles de Toledo*. Archivo Municipal de Toledo. Cajón 6, leg. 1, nº. 11.

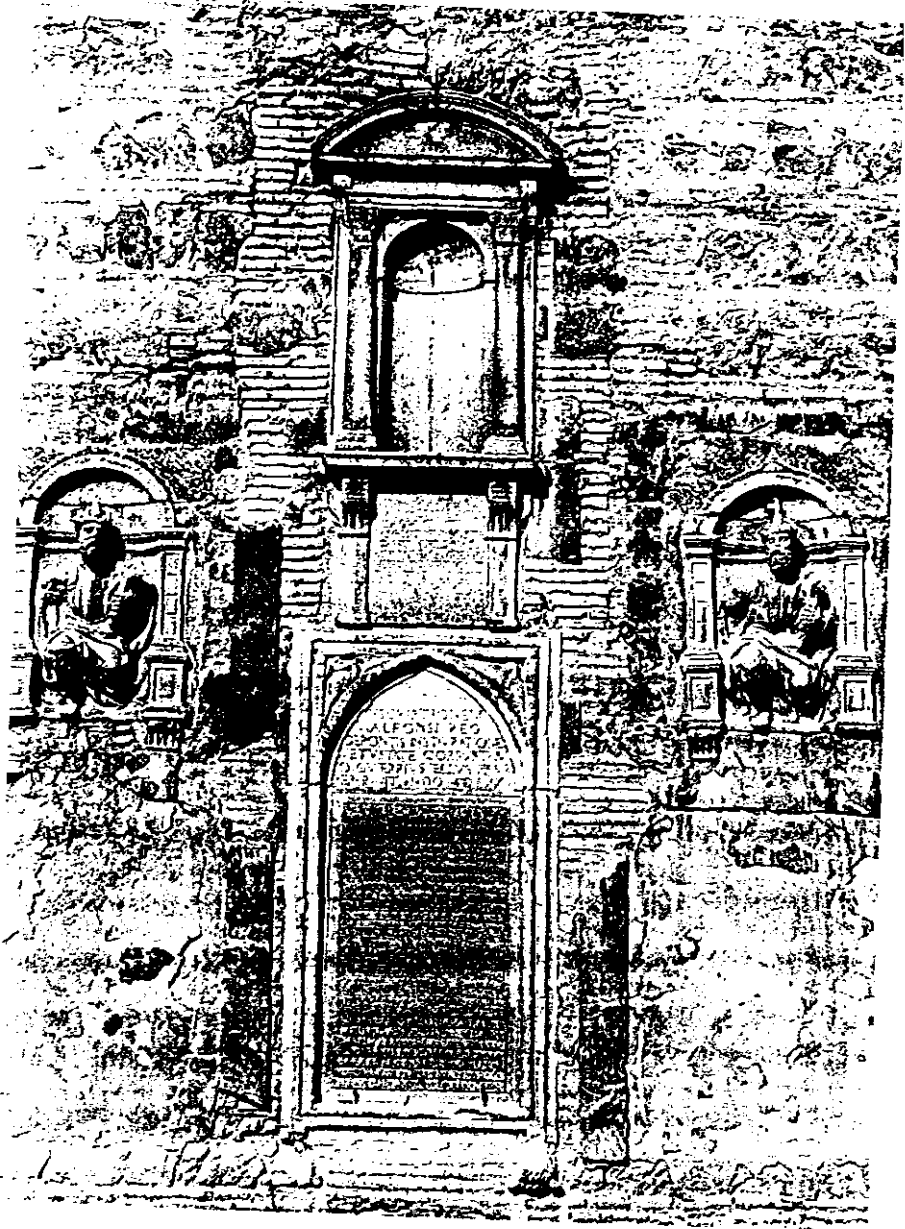


FIG. 10

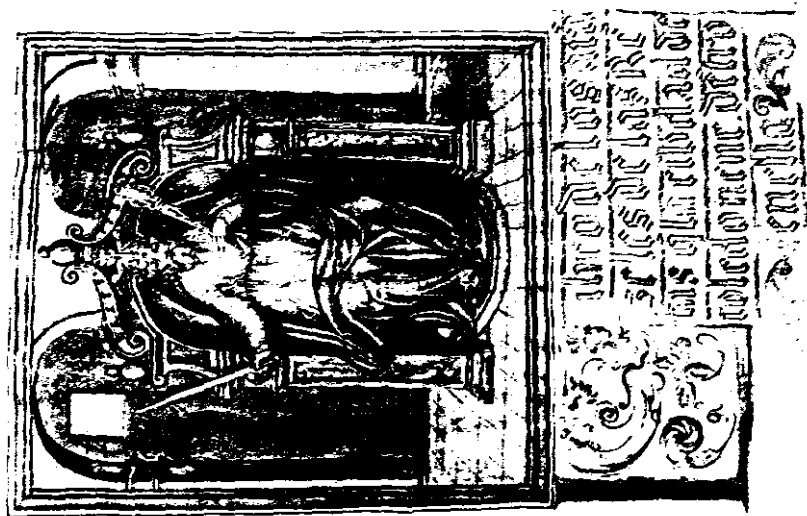


FIG. 11



FIG. 12

edificio del Ayuntamiento, como veremos, ya se coloca la composición de Covarrubias de la Puerta de Bisagra, oficializando de alguna manera las tres figuras tradicionales, pese a que en los sellos municipales, se prescinde del águila bicéfala.

Sin embargo existe un intento de hacer compatibles de forma simplificada las tres figuras. Se trata de un escudo con el rey sentado acolado a un águila bicéfala coronada (Fig. 14) pintado en el *Libro de lo que contiene el prudente gobierno de la Imperial Toledo* escrito por el jurado Juan de Soria en 1635. Es un deseo de sincretismo entre la simbología medieval y la moderna, que no volverá a repetirse hasta comienzos del siglo XX con el diseño de otro escudo del que más adelante hablaremos.

### El águila bicéfala

Quizás tengamos que remontarnos a Bizancio para encontrar el origen del águila bicéfala <sup>14</sup> propia de las dinastías de sus últimos emperadores (Fig. 15) que se consideraron herederos del Imperio Romano de occidente.

El águila de las legiones romanas pasó a constituir el símbolo de los emperadores tanto orientales como occidentales. Al recaer en uno sólo (el oriental), la condición honorífica de ambos imperios, debería usar un águila por cada uno, quedando simplificado entonces el concepto en un águila, pero con dos cabezas.

En la Baja Edad Media europea localizamos este símbolo en el escudo del matrimonio compuesto por el rey Leopoldo VI el glorioso duque de Austria en 1199 y Teodora hija de Isaac de Angeli emperador de Costantinopla. La Casa de Battenberg, a la



FIG. 15

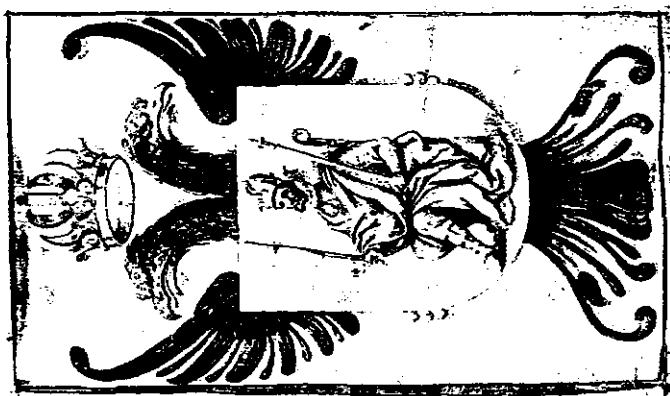


FIG. 14



FIG. 13



que perteneció este rey austriaco, había tenido entre sus ascendientes varios monarcas con el título de Emperador de los Romanos y alguno de ellos emparentados con los Comeno bizantinos <sup>15</sup> por lo que ya utilizaron el águila bicéfala. Este símbolo pues, introducido en centro Europa a través de la Casa de Austria, fue usado por los reyes que poseyeron el título de *Emperador de los Romanos* para diferenciarse del águila unicéfala que utilizaron los que ostentaron el título honorífico de *Rey de los Romanos*, refiriéndonos siempre a la dinastía austriaca, pues hubo emperadores de otras que utilizaron el águila de una sola cabeza.

Federico II de Austria llevó el título de Emperador de los Romanos desde 1440. Estuvo casado como es bien sabido con Leonor hija de D. Duarte rey de Portugal siendo los progenitores de Maximiliano I de Austria, Rey de los Romanos y Emperador del Sacro Imperio Romano, casado en 1477 con María de Borgoña en primeras nupcias, siendo los padres de Felipe I el Hermoso rey de España por su matrimonio con doña Juana de Castilla hija y heredera de los Reyes Católicos. Su hijo Carlos I rey de España en 1516, fue Rey de Roma en 1519 fecha en la que pudo usar para soporte de su escudo, el águila de una sola cabeza. En 1530 consiguió que los electores alemanes le alzasen con el título de Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, momento que se introduce en la heráldica real española el águila bicéfala como la reconocemos hoy. Por ser un título personal sólo lo utilizó este rey de 1530 a 1556. De los dos grandes escudos que conocemos del Emperador en Toledo, uno está situado en el Alcázar fechado

---

<sup>15</sup> Enrique II (1114-1177) casó en 1147 en segundas nupcias con Teodora, fallecida en 1184 que era hija de Andronie Comeno, cuyas armas eran también un águila bicéfala.

en 1551 <sup>16</sup> bajo el cual se puede leer: CAR. V. RO. IMP. HIS. REX. MDLI y corresponde a sus verdaderas armas políticas que esculpíó Covarrubias (el que hoy vemos es una copia). El otro es una simplificación o nueva composición de las armas anteriores colocado en el cuerpo exterior de la Puerta de Bisagra, construida en 1557 por el Ayuntamiento, un año después de la abdicación del Emperador, simultaneando los símbolos antiguos de la ciudad, con el águila bicéfala y las armas de Castilla. Quiso el consistorio significar con este gesto el agradecimiento al monarca por devolver a Toledo la condición de «urbs regia» e imperial, sede y cabeza por tanto de su imperio, perpetuando así este glorioso período de la historia toledana. La nueva composición si bien no fue adoptada hasta casi un siglo más tarde, se mantuvo como modelo base para su desarrollo y fijación posterior en el Ayuntamiento de la Ciudad (Fig. 16).

En este escudo de la Puerta de Bisagra se eliminaron los cuarteles de todos los reinos y títulos europeos no castellanos del Emperador, manteniendo las propias del reino al que perteneció

---

<sup>16</sup> En un medallón ovalado, un águila bicéfala como soporte de las armas completas del Emperador. El Collar del Toisón de oro pende de sus alas quedando el bellocino fuera del óvalo. El timbre es una corona imperial. Acompañan a esta composición enmarcada entre dos columnas y frontón clásico, las columnas de Hércules con cinta y sin corona y dos heraldos por tenantes. En la fachada principal se repite sobre las ocho ventanas del primer cuerpo, el águila bicéfala con el escudo de sus reinos individualizados dentro de un óvalo y en el patio de igual forma y esquema, sobre las columnas hasta treinta y dos escudos con el águila bicéfala entre los que figura el Reino de Toledo simbolizado por una corona imperial en campo único.

En el último cuerpo de esta fachada hemos de advertir la presencia de seis grandes escudos cuartelados de Castilla y León sin Granada rodeados del Collar del Toisón y timbrados de Corona real cerrada. El león del tercer cuartel está contrapuesto en todos, quizás por licencia del original que tuvo por modelo el cantero.

Las tres fachadas restantes aparecen también blasonadas con armería real, que será objeto de estudios posteriores.



FIG. 16



FIG. 17

Toledo y que no eran otras que las contracuarteladas de Castilla y León, usadas desde Fernando III y en punta Granada, añadida después de su conquista. Esta composición de nuestro escudo había sido utilizada por vez primera en el reinado de doña Juana, como las vemos en unas monedas <sup>17</sup>, acuñadas en Méjico (Fig. 17) en la primera mitad del S. XVI.

El escudo que comentamos se encuentra acompañado de dos columnas rematadas con sendas coronas que al decir de algunos heraldistas, corresponden a las de Carlos V como Emperador y Rey. Aunque con anterioridad se usaban abiertas. Las rodea una cinta con la leyenda PLUS ULTRA, divisa que hace referencia a las nuevas tierras descubiertas y colocadas sobre ondas que representan las aguas del «mar Océano».

El 1550 se esculpió el mismo escudo sin los reyes mayestáticos, pues representaba exclusivamente al Emperador, en el primer cuerpo arquitectónico del conjunto de esta puerta, en su

<sup>17</sup> Ver nota 8.

fachada interior que da a la ciudad, bajo el cual se inscribieron los nombres de las cuatro generaciones presentes en la familia real comenzando por la reina madre doña Juana que aún vivía, don Carlos y sus herederos don Felipe y D. Carlos que no llegó a reinar. Esta misma disposición, es decir, las armas de Toledo en el exterior de las puertas y las reales en el interior mirando a la ciudad, se mantiene a partir del siglo XVI en las entradas que se reedifican o restauran.

En 1571 el Corregidor Gutiérrez Tello transformó la Puerta del Cambrón donde permanece un escudo «completo» de Toledo aunque el águila no posee más que una cabeza (Fig. 18) retomando el modelo usado por Isabel la Católica, como se encuentra en el Puente de Alcántara (Fig. 19) manteniendo el collar del Toisón y una corona real abierta sobre el escudo cuartelado, apartándose del modelo de la Puerta de Bisagra con el abandono del águila bicéfala, que como hemos dicho anteriormente era privativa del monarca anterior al reinante en el momento que se reedifica la Puerta del Cambrón. Se mantiene en la composición los reyes con los atributos tradicionales a los lados del águila, aunque a modo de figuras tenantes, lo que relega al primitivo escudo de la ciudad a ser acompañante duplicado por mera simetría con el escudo central.

En la fachada interior de esta Puerta se encuentran un escudo de Felipe II.

El frontón que remata la fachada del Ayuntamiento sirvió de marco en 1612, para colocar de nuevo el grupo simbólico que hemos descrito en la Puerta de Bisagra, prescindiendo de las columnas de Hércules, momento en el que se oficializan de hecho

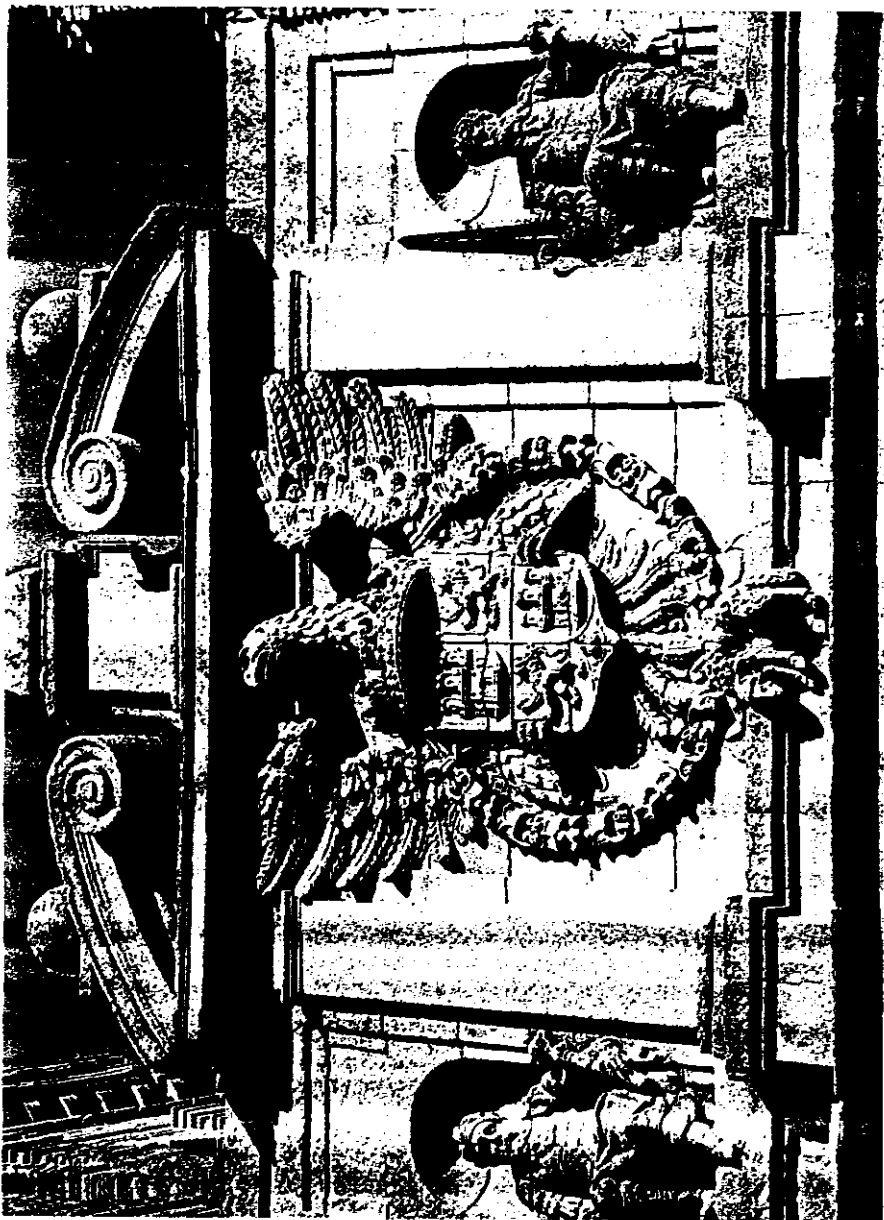


FIG. 18

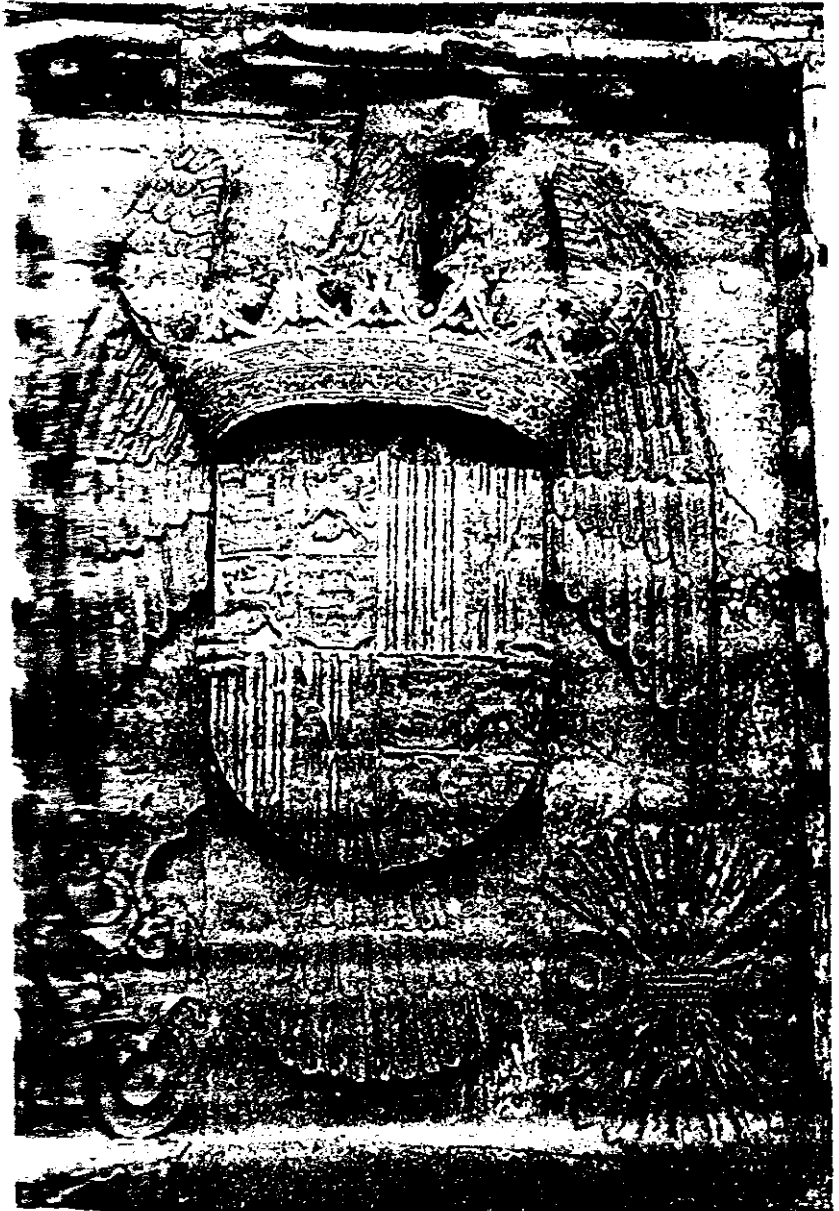


FIG. 19



FIG. 20

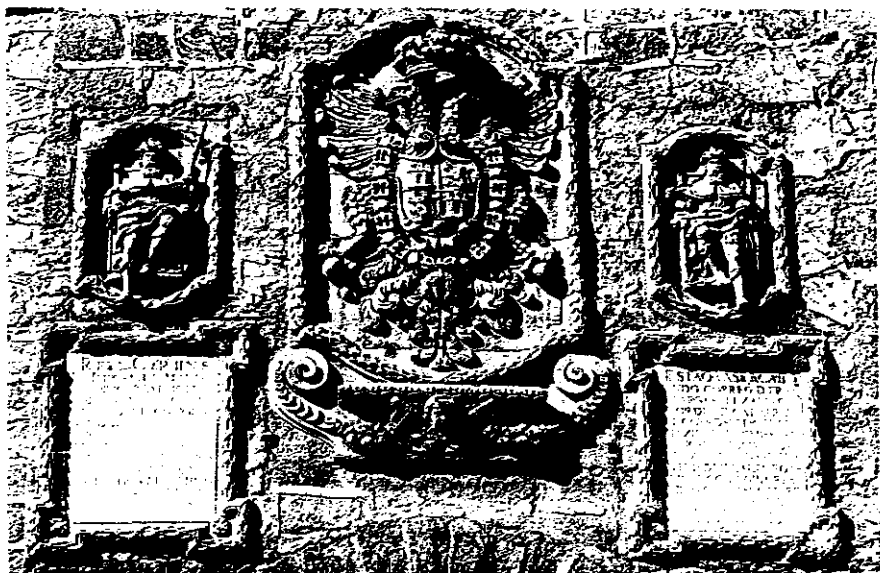


FIG. 21



las armas de la ciudad de Toledo y este modelo (Fig. 20) será utilizado hasta hoy.

En el Puente de San Martín se repite el criterio general de las entradas: las armas de la ciudad hacia fuera y las reales mirando al interior. Las primeras se encuentran formando una hermosa composición tradicional (Fig. 21) donde se ha tenido como probable modelo el grupo de la puerta del archivo secreto del Ayuntamiento al menos en lo que al águila se refiere. Los reyes o emperadores están de frente y parecen salirse de la cartela que les enmarca (Fig. 22). Todo ello fechado a finales del siglo XVII.

En el torreón exterior y muy deterioradas, se encuentran las armas del Emperador siguiendo el modelo de Bisagra acompañadas de dos columnas (Fig. 23) un tanto desproporcionadas.

El águila bicéfala con el escudo cargado de tres flores de lis en el escusón, lo encontramos en el exterior de la puerta que sustituye al viejo torreón demolido del puente de Alcántara en el reinado de Felipe V, que introduce esta nueva pieza al escudo tradicional y el collar de la orden del Espíritu Santo junto al Toisón. En la composición se prescinde de los reyes (Fig. 24).

## Ayuntamiento

Además del que preside la fachada principal del Ayuntamiento y el que remata una moderna puerta lateral con un águila bicéfala de inspiración alcazareña a cuyo escudo le falta la granada, a los reyes su aspecto masculino (Fig. 25) y la posición tradicional del cetro y la espada, encontramos escudos completos de la ciudad en el interior de todo el edificio, realizados en metal, madera,



FIG. 22



FIG. 23



FIG. 24

cerámica, pintados, bordados, etc... con las correspondientes variedades de estilos acordes con el de la época en que se trabajaron. Los comentaremos brevemente puesto que no ofrecen modificaciones sustanciales con respecto al que se ha considerado como modelo.

Ya hemos señalado que el escudo situado en la fachada principal del Ayuntamiento quedó como prototipo de escudo de la ciudad. Su talla en general es de factura tosca y descuidada. Falta la granada en la punta del escudo que desaparece entre una cartela, feo remedo de Bisagra. De los dos reyes mayestáticos, uno se desprendió, debiéndose hacer otro nuevo quedando asimétrico con el primitivo ya que se esculpió frontalmente, sin el giro tradicional que aún conserva el primero.

Las figuras de los reyes sedentes se acomodan vueltos ligeramente desde su posición, hacia el águila. Otros llegan al perfil, aunque en ocasiones la figura es frontal, con un giro de cabeza hacia el águila.

El vestido es variopinto aunque nunca abandona el manto como símbolo imperial, ya que en realidad es a un emperador sentado lo que representa, introduciendo en la indumentaria elementos de época como petos de armadura o gorgueras. Entre los pliegues del manto dejan ver todos los artistas, una rodilla y pierna desnuda adelantada. Siempre están coronados. Los más antiguos con una corona imperial y otros en los que el artista no reconoce la diferencia entre coronas, lo hacen con la real. Igualmente se mantiene como constante la posición de la espada en la mano diestra y en la izquierda el cetro (Fig. 26). Al trono se le da en casi todas las representaciones un tratamiento secundario (Fig. 27).



FIG. 25



FIG. 26



FIG. 27

La posición que ocupan ambos reyes con respecto al águila, recurriendo al escudo de la fachada y otros de esa misma centuria, es la de fuera de los límites de la embergadura de sus alas, coincidiendo el eje horizontal del águila con el centro de las dos figuras (Fig. 28). Su tamaño varía: suele corresponder con la mitad del eje vertical del águila que se inicia sobre la corona hasta el final de las plumas del timón, siempre que se utilicen las proporciones naturales de un águila real.

Con el tiempo las figuras fueron colocándose bajo las alas buscando su acomodo para sellos, estampillas o espacios sujetos a unas formas geométricas determinadas (Fig. 29).

Estas dos figuras, que las hemos venido tratando como reyes o emperadores indistintamente, son indispensables en la composición del escudo municipal, sin ellas podría ser interpretado arbitrariamente y sin ningún rigor histórico, del que se ha prescindido en muchas ocasiones.

En cuanto al águila bicéfala empleada, pierde en las composiciones españolas su rigidez o dureza germanófila, pasando del realismo renacentista de sus primeras manifestaciones, a la relajación imaginaria del barroco, perdiendo a veces su condición de águila transformándose en híbridos extraños que paradójicamente son utilizados con profusión en la actualidad, incluso oficialmente teniendo como modelo la composición en bronce (Fig. 30) incrustada en los bancos (1690) de la Sala Capitular, donde existe otra en el dosel que la preside (Fig. 31).

El único escudo que existe en toda la composición que venimos estudiando, es el real, cuartelado de Castilla, León y en punta Granada, unas veces colocado sobre una cartela muy del gusto

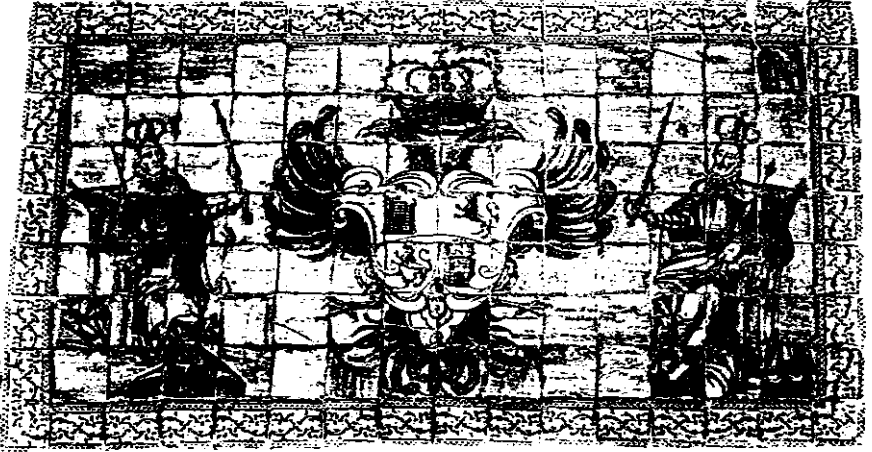


FIG. 28

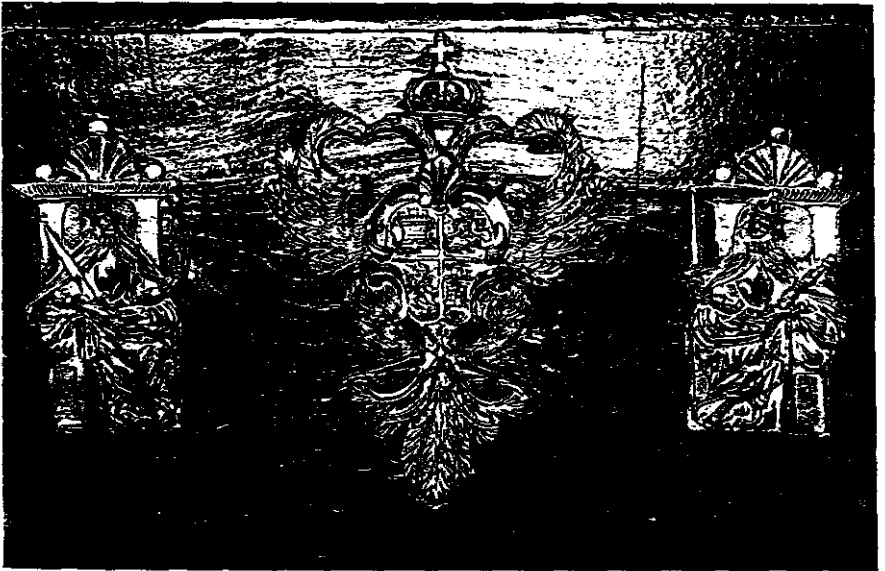


FIG. 30



FIG. 29



FIG. 31



renacentista o barroco y otras sobre extrañas arbitrariedades a desterrar y en muy escasas ocasiones con embocadura española. Las variantes en las que aparece una corona sobre el escudo, no son comunes en la armería tradicional toledana.

El Collar de la Orden del Toisón de Oro que rodea al escudo, comienza y se sujeta en el codo de las alas con unas cintas y del centro, situado bajo la punta de escudo, pende la piel de un carnero, interpretada erróneamente como un cordero. A veces se suprime el collar.

La Corona sobre las cabezas del águila es la conocida en España como imperial. Suele confundirse con la real.

### **Intentos de simplificar las armas de la ciudad**

En un escudo del siglo XVI con una corona imperial en su campo, sostenido por un águila bicéfala coronada, existente en el patio del Alcázar o sin águila como aparece en la decoración de sus fachadas, e incluso en planos de Toledo de época y en otros documentos, se han querido ver las armas simplificadas de Toledo, cuando en realidad son las del reino de Toledo o "imperio toledano" de la reconquista, que quiso ser representado en el siglo XVI con una corona imperial de oro sobre campo de azur, composición más acertada para haber sido tomada por la Diputación Provincial en el s. XIX para representar la parcela del viejo reino toledano que ha quedado entre sus límites provinciales, enumerado entre los primeros títulos de la lista que relacionaba los reinos de los monarcas castellanos y españoles, evitando así su olvido.

La Diputación adoptó para la Provincia el escudo de la ciudad reducido al águila bicéfala, eliminando los reyes por ser privativo de la municipalidad toledana (Fig. 33). Las columnas (Fig. 34) se introducen más tarde.

Tenemos otra muestra poco conocida (Fig. 14) de 1635, de la que hemos hablado anteriormente, como deseo de síntesis entre la simbología antigua y moderna en un momento que las armas toledanas están sedimentando sus formas definitivas. No obstante en 1905 se volvió sobre el asunto y se pidió un informe al rey de armas D. Luis Rubio y Ganga, quien basándose en la descripción del *Libro Becerro del Cabildo de Jurados*, ordena un nuevo escudo donde introduce los elementos tradicionales tantas veces repetidos, describiéndole como, «*compuesto de un cuartel de esta forma: sobre el águila imperial partido en pal: a la diestra cuartelado, 1º y 4º un castillo de oro en campo de gules, 2º y 3º un león rampante de gules en campo de plata y en la siniestra la figura de un emperador sentado en el trono que sostiene una espada en la mano diestra y un mundo en la siniestra en campo de azur*»<sup>18</sup>. Este escudo del que no sabemos si fue adoptado por la Corporación, llegó a reproducirse en algunos impresos (Fig. 32) pero no le conocemos en ninguno oficial ni tampoco usado en los sellos. Debió abandonarse muy pronto la idea ya que al poco tiempo de emitir el informe el rey de armas, cesó la Corporación y cayó en el olvido.

La tendencia a simplificar las armas de Toledo se produce en el propio Ayuntamiento desde el siglo XIX (Fig. 35) por desconocimiento de los verdaderos símbolos de la ciudad. Ello produjo

---

<sup>18</sup> Ver nota 12.



FIG. 32



FIG. 33



FIG. 34

y produce una permanente confusión con el de la Diputación, por lo que el municipio debería extremar los cuidados en mantener correctamente en su escudo los elementos diferenciadores e históricos.

### **Sigilografía municipal moderna**

La sigilografía como ciencia histórica auxiliar, íntimamente relacionada con la Diplomática, la Heráldica, el Derecho... nos ha sido un valioso instrumento para estudiar la evolución y desarrollo de las armas de la ciudad a partir del siglo XV en cuyos sellos al menos desde 1493 se puede leer: «Sello de la Muy Noble ciudad de Toledo», aunque es posible que como afirma D. Francisco de Borja y San Román<sup>19</sup> que con anterioridad a esta fecha, ya tuviese Toledo sello propio con la figura del rey mayestático que se convirtió en el símbolo de la ciudad utilizado hasta el siglo XVII (Fig. 36).

De la decimoséptima centuria el Archivo Municipal conserva una matriz de hierro, circular de 5,5 cms. de diámetro, en el que su figura principal es el águila bicéfala con los reyes y la leyenda: + SELLO DE LA MUY NOBLE Y MUY LEAL CIUDAD DE TOLEDO (Fig. 37). Se corresponde o tiene gran parecido al menos con el modelo de los bancos (1690), bandeja de plata (1654-1685) del Archivo y con el friso de cerámica que existe sobre la puerta de la Sala Capitular Baja (1695).

El segundo sello reúne las mismas características materiales que el anterior con la leyenda circular: LA MUY NOBLE MUY

---

<sup>19</sup> Ver nota 12.



FIG. 35



Sello Municipal de Toledo. Siglo XV. Año 1428.  
(Arch. Mun. de esta ciudad).



Sello Municipal de Toledo. Siglo XV. Año 1493.  
(Archs. Nacionales de Paris).

FIG. 36



FIG. 37



FIG. 38

**LEAL IMPERIAL CIUDAD DE TOLEDO** (Fig. 38). Es de fecha posterior a 1700 ya que advertimos la presencia del Collar de la orden francesa del Espíritu Santo que se introdujo en la heráldica real española bajo el reinado de Felipe V de Anjou, aunque en el escudo del sello no se ha puesto el escusón de la Casa de Borbón, como ocurre en el de la Puerta exterior del puente de Alcántara donde también se aprecia la cruz de la referida Orden gala, aunque sin la paloma (Fig. 24).

Dentro de esta serie podemos considerar dos estampillas impresas en el siglo XVIII. La primera (Fig. 39) es una xilografía muy cuidada con el escudo completo, ajustado a un rectángulo vertical. Los reyes ocupan los ángulos inferiores bajo las patas del águila y carecen de cetro, tan sólo llevan una espada en la mano diestra.

En la segunda, el escudo (Fig. 40) está sin enmarcar y la composición artística es inferior al descrito anteriormente. En lugar del Toisón colocan una cinta con la leyenda: **ARMAS DE LA IMPERIAL CIUDAD DE TOLEDO**. Los cuarteles están alterados ya que fueron grabados sin criterio de estampación. De estos dos modelos, el primero se extendió con mayor fortuna y lo vemos en impresos municipales a lo largo de todo el siglo XVIII. Parece que en 1836 se mandó elaborar un sello municipal de tinta con el águila bicéfala sin los reyes, que al decir del informante de 1876, fue con el único interés de simplificarlo. Esta desafortunada decisión fue corregida tras las reales órdenes de 28 de abril de 1848 y 26 de septiembre de 1849 fechas en las que hemos encontrado un sello con las tres figuras que caracterizan al Ayuntamiento toledano. Es de cuño ovalado con la leyenda: **AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL TOLEDO** (Fig. 41) donde los reyes han encontrado acomodo bajo las alas del águila.



A Vecino de esta Ciudad, se le dà licencia para que pida limosna, por ser pobre impedido, y de solemnidad. Toledo, y de 17

FIG. 39



A Vecino de esta Ciudad, se le dà licencia para que pida limosna, por ser pobre impedido, y de solemnidad. Toledo, y de 17

FIG. 40



A consecuencia de las órdenes mencionadas diversas casas comerciales<sup>20</sup> ofrecieron sellos con las armas reales estandarizadas. Toledo también las utilizó a partir de 1848 con la leyenda **ALCALDÍA CORREGIMIENTO DE TOLEDO** (Fig. 42). Del mismo año es otro de iguales características con la leyenda **ALCALDÍA CONSTITUCIONAL DE TOLEDO** (Fig. 43).

Durante la primera república e incluso en años posteriores se utilizó un sello comercial ovalado con las armas de Castilla, León y Granada (Fig. 44) mal cuarteladas por defecto de grabación, rodeadas de una palma a la derecha y una rama de roble a la izquierda, sin timbre y la leyenda **ALCALDÍA CONSTITUCIONAL TOLEDO**. Posiblemente tiene su origen en la regencia de Serrano y en la Constitución de 1869. Encontramos también este sello en documentos del reinado de Amadeo de Saboya (1870-1873). Un nuevo sello de cuño se realiza en 1880 según los modelos tradicionales toledanos y la leyenda **AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE TOLEDO** muy similar al descrito de 1848 (Fig. 45).

De 1918 es otro modelo con el tema heráldico tradicional.

El sello que comienza a usarse en 1919 es ovalado y ligeramente mayor que los anteriores, dando al águila un gran protagonismo, en perjuicio de unos reyes desproporcionadamente pequeños. La leyenda continúa siendo **ALCALDÍA CONSTITUCIONAL** (Fig. 46).

---

<sup>20</sup> En 1850 D. Ricardo Alcalá ofrecía su establecimiento de grabados de sellos en bronce para ayuntamientos, entre los diversos modelos aparecía este sello a un precio de 60 pts., mas 10 pts. por la «Caja, tinta y explicación» (SIC).



FIG. 41



FIG. 42



FIG. 43

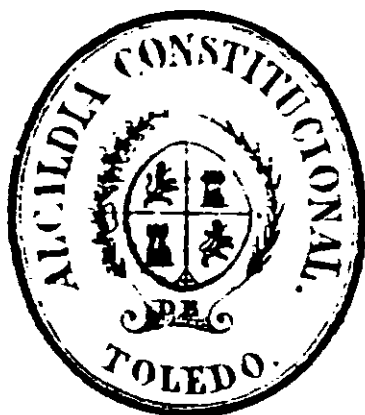


FIG. 44



FIG. 45



FIG. 46

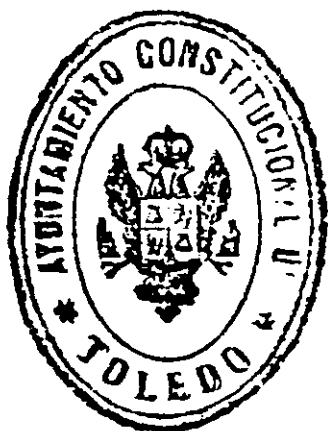


FIG. 47

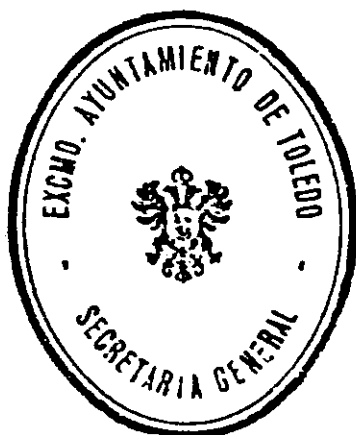


FIG. 48

Desde 1935 a 1947 se estampó un sello ovalado para autenticar los folios de los libros de actas, con el águila bicéfala coronada y los dos reyes tan reducidos que pierden su significado (Fig. 47).

Durante la Segunda República y los Gobiernos de Franco se alternaron los escudos de España con los de Toledo, predominando estos últimos.

En el actual período constitucional se usan varios sellos todos con el escudo incompleto de Toledo, unos de forma ovalada (Fig. 48) y otros circular con la leyenda del servicio municipal correspondiente, donde se observa con respecto al verdadero escudo de la ciudad, un abandono y decadente uso de los símbolos municipales.

En la actualidad se recupera el simbolismo auténtico en algunos impresos procedentes de unidades administrativas que conocen su origen y composición, mientras que otros lo ignoran.

### **Descripción heráldica de los símbolos de la ciudad.**

Escudo español, cuartelado 1º y 4º en gules, un castillo de oro mazonado de sable y aclarado de azur, 2º y 3º de plata un león rampante de gules coronado de oro, linguado y armado de lo mismo. Entado en punta de plata con una granada de su color rajada de gules, tallada y hojada con dos hojas de sinople. Rodea al escudo el collar de la Orden del Toisón de Oro compuesto de eslabones dobles, entrelazados de pedernales de azur y llamas de gules, en el cabo pendiente de él, la piel de un carnero liada por el medio, de oro.

El todo, sobre un águila bicéfala exployada, de sable, con el pico y las garras de gules, éstas armadas de oro. Timbrado de corona imperial de oro.

A la derecha e izquierda un emperador sentado en su trono con capa de oro y corona imperial de lo mismo, que sostiene en su mano derecha una espada de plata y en la izquierda un cetro de oro. El resto de su color (Fig. 49).

Si esta descripción se mantiene oficialmente, no debe prestarse a equívocos las nuevas composiciones, cuyas mutilaciones o interpretaciones parciales han partido en muchos casos del propio Ayuntamiento que evidentemente debe usar de forma correcta los símbolos de la ciudad, problema que no es de ahora, sino que viene arrastrándose desde el siglo XIX, unas veces por indiferencia, otras por falta de información o desconocimiento de la historia de la ciudad, o por pasar inadvertido para la corporación debido a otras preocupaciones, aunque ésta debería estar entre las de fácil solución.

## **La bandera municipal**

No hemos de concluir este trabajo sin hacer una breve reseña sobre otro de los símbolos corporativos, como es el pendón real de la ciudad.

El origen de esta enseña se recoge en el mismo documento que habla del sello y armas. Los historiadores clásicos lo remontan al célebre privilegio de Alfonso VII cuya existencia no está comprobada por ahora, pero que como hemos apuntado, tradicionalmente

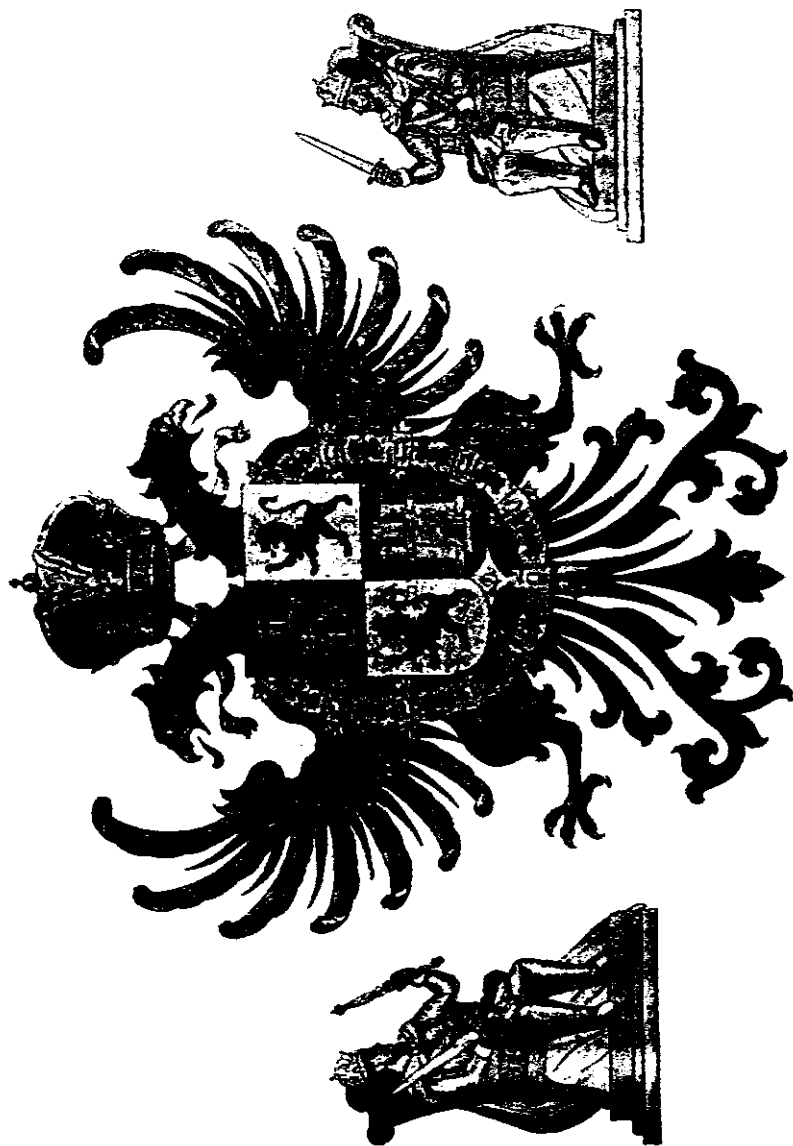


FIG. 49

se tuvo por cierto, asegurando que las armas y enseñas toledanas eran las del Rey.

Ya fuera Toledo concejo o ayuntamiento, tuvieran milicias propias o fueran las encargadas de la custodia real como guardia personal, estos milites toledanos «no levaban pendon del concejo, pues lo non eran, salvo cada rico home e caballero levaba su pendon e sus armas» al decir del Canciller López de Ayala y no le faltaba razón. Toledo no tenía pendón particular, sin embargo una parte de la milicia toledana usaba las insignias reales. ¿En base a qué? Algún privilegio debió existir ya que de otra manera hubiera sido contravenir la ley y si Pedro I ratifica esta costumbre, es que estaba vigente con anterioridad y en su propio reinado.

Podemos entenderlo, si conocemos la hipótesis que apuntan algunos historiadores señalando que las milicias representantes del gobierno de la ciudad, conocidas y llamadas «noble guarda como de la ciudad de Toledo», eran quienes portaban la enseña del monarca en su condición de guardia noble y el resto de las huestes toledanas se identificaban con el pendón de cada «rico ome o caballero» de la ciudad.

En todo caso, este relato de López de Ayala, hace referencia a la organización de la ciudad varios siglos antes de escribir sus «Crónicas de los reyes de Castilla...» por lo que también realiza el mismo ejercicio que otros historiadores toledanos posteriores, es decir recoge la tradición y explica lo que ocurre en la ciudad en el siglo XIV, afirmando que en esas fechas no tienen pendón propio, privativo y distinto a otros. Efectivamente usaban el de la institución real.

Por si existiera duda y a pesar de controvertidas

opiniones <sup>21</sup> el rey D. Pedro I en las Cortes de Valladolid de 9 de noviembre de 1351 <sup>22</sup> afirma que «Toledo fue et es cabeza del ymperio de Espanna de tiempo de los Reyes Godos a acá...» <sup>23</sup> «... e non les dieron pendon nin sello, et fueron et sson merced de los reyes onde yo vengo et non ovieron pendon ssinon el de los ryees onde yo vengo ni an ssinon el mio...» Mantiene el rey las afirmaciones siguientes:

a) Que Toledo es considerado como cabeza del Imperio de España y lo confirma. Ello justifica la condición que tiene de «ciudad imperial» antes del advenimiento de Carlos I. (Sus armas tradicionales lo representan mediante la figura de un *emperador*).

b) Que a Toledo no se le hizo merced de otorgarle pendón, ni sello, pues no lo necesitaba puesto que ya los tenía.

c) Sus símbolos no eran otros que los usados por los reyes antepasados de Pedro I y los suyos propios o los de sus oficiales, representantes en todo caso del rey.

Evidentemente Pedro I no concede símbolos a la ciudad, lo que hace es confirmar que usan los de sus antepasados y los suyos, reconociéndolo como un hecho evidente.

En cuanto al pendón que es lo que en este apartado nos ocupa, tendremos que conocer cuál era la insignia real para asociarla con Toledo.

---

<sup>21</sup> Ver nota 6.

<sup>22</sup> Archivo Municipal de Toledo. Cajón 1º, nº. 4.

<sup>23</sup> Ver nota 9.



Es sabido que a la muerte de Isabel la Católica <sup>24</sup> Toledo guardaba un pendón real puesto que el 7 de diciembre de 1504 se alzó por la reina doña Juana de Castilla y que igual ceremonia se había realizado en 1474 con su madre. En ambos casos no se describe.

No obstante conocemos que Isabel la Católica, usaba, según Gaspar Gricio al inventariar las pertenencias de la reina en el Alcázar de Segovia: «un pendón real grande de tafetán blanco e encarnado fecho a cuarterones, los leones en campo blanco están fechos de tafetán colorado e todo bordado de oro y lado, e los castillos amarillos e las puertas azules».

En otra parte del inventario recoge varios pendones de tafetán *colorado* o *carmesí*.

En el reinado de doña Juana de Castilla y su hijo Carlos, el color del estandarte real, fue *rojo carmesí* según se desprende de varias actas de proclamación de ambos reyes en diversas ciudades de España. También de *damasco rojo* con las armas pintadas del rey, fueron los que levantaron muchos conquistadores al tomar posesión de territorios descubiertos en las Indias y de las mismas características el que ondeó en la ciudad de Orán en 1542.

El 12 de abril de 1556 alzó la ciudad de Toledo por el rey Felipe II su pendón real que «era de tafetán colorado» con las armas reales descritas como «castillos y leones y la águila con una cabeza» como las vemos en la Puerta del Cambrón, modelo que debió utilizar al principio de su reinado.

---

<sup>24</sup> LÓPEZ DE AYALA, J.: *El pendón real de esta ciudad*. Ayuntamiento de Toledo. Toledo, 1927.

En 1554 había utilizado Felipe II un estandarte real de *damasco carmesí*, al embarcarse en Coruña para Inglaterra. El mismo fue utilizado en Flandes en 1567 y el que ondeó la Armada Invencible en 1588.

Con el advenimiento de Felipe III en 1598 la ciudad volvió a la ceremonia de costumbre alzando el pendón real de Toledo por el nuevo rey, si bien no describen el estandarte, conocemos que en 1600 era de color *carmesí*<sup>25</sup>. En el llamado libro de «Protocolos» del jurado Juan de Soria escrito en 1635<sup>26</sup> se especifica que el pendón de la ciudad «se hace de damasco carmesí»

En 1621 comenzó a reinar Felipe IV y la ciudad encargó un estandarte nuevo para la proclamación: «el cual sea de damasco con dos escudos bordados, en el uno con las armas reales y el otro con el de la ciudad». Aquí encontramos un estandarte con anverso y reverso al uso de la época, en el que por vez primera el escudo de la ciudad se encuentra bordado sobre tela que debió ser del mismo color que los anteriores. Esta incorporación de las armas toledanas el paño del pendón real, no dejará de producirse siempre que se confeccione uno nuevo.

Al iniciarse el reinado de Carlos II la ciudad mandó hacer un estandarte «como se ha hecho en otras ocasiones» que se bendijo el 28 de octubre de 1665. En las actas capitulares de ese día se dice que era «de damasco carmesí de una vara de largo y dos tercios de ancho, en un lado y cara, las armas reales y en otro lado las

---

<sup>25</sup> PUELLES Y PUELLES, A. María: *Símbolos nacionales de España*. Cádiz, 1941.

<sup>26</sup> SÁNCHEZ DE SORIA, Juan: *Libro de lo que contiene el prudente gobierno de la ciudad de Toledo y las cortesés ceremonias con que le exerçe...* Archivo Municipal de Toledo.

armas desta ciudad ymperiales con los reyes de armas a los lados, bordados de oro fino de Milán con muchos realces y con fleco de oro guarnecido y puesto en un asta grande estriada y dorada con una lanza por remate dorada la punta, fixada con dos cordones de seda carmesí con borlas de oro y seda, pendiendo de dicha lanza». Excepto el «oficio» que da a los reyes diciendo que son «de armas»<sup>27</sup> ignorando su verdadero significado, la descripción no puede ser más exhaustiva y puntual.

En el acta capitular del 24 de noviembre de 1700 en la que se expresa la voluntad de la ciudad de iniciar las ceremonias tradicionales reconociendo a Felipe V por soberano, consta que se levantó el estandarte «de damasco carmesí con flecos de oro y bordado de bordadura de oro y seda de colores matizados las armas de Castilla y León y en el reverso las de Toledo con emperadores a los lados...»

No advierten modificación alguna pese que la nueva monarquía introdujo el escusón de la Casa de Borbón y otros símbolos de origen francés como la Orden del Espíritu Santo junto al Toisón en las armas reales. Quizás no se hizo nuevo y utilizasen el que sirvió para proclamar a Carlos II.

Tras la renuncia del primer Borbón en 1724 le sucede su hijo Luis I y Toledo se apresta a repetir las ceremonias de reconocimiento, valiéndose del pendón que había servido en otras ocasiones, con las adaptaciones precisas que en opinión del Conde de Cedillo, fueron aquellas que caracterizaban a la nueva monarquía y figuran en el pendón viejo de la ciudad (Fig. 50).

---

<sup>27</sup> El Rey de Armas es el técnico que organiza, identifica, expide certificados, etc... sobre las diferentes armerías y sobre quienes las ostentan.



FIG. 50



FIG. 50

En las proclamaciones de los diferentes reyes hasta Isabel II, se utilizó el mismo estandarte. En 1881 con motivo de unas fiestas celebradas en Madrid se confeccionó uno de damasco morado sobre el que fijaron el águila y emperadores aprovechados de otro bordado (Fig. 51) en el siglo XVII sobre una tela de color *carmesí*, siendo la única alteración que conocemos del color original, dada la «moda» sin fundamento, de atribuir a Castilla el morado, lo que rechaza hoy la crítica histórica.

Copia del pendón viejo es el actual, bordado por las monjas concepcionistas en 1961.

Resumiendo diremos que Toledo no tuvo pendón municipal sino que usó desde tiempo inmemorial y por privilegio confirmado por Pedro I el real, de color *rojo carmesí* con las armas del monarca reinante por el anverso y las de Toledo por el reverso. Se usó esta insignia eventualmente para la proclamación de los reyes colocándola en una torre del Alcázar hasta que el tiempo la destruía, hecho, que se repitió posiblemente hasta el reinado de Felipe V en el que pasó a custodiarse en casa del regidor alferoz o del alcaide de los reales alcázares y posteriormente en el propio Ayuntamiento de la ciudad.

Al desaparecer el carácter militar y guerrero de estas insignias, los ayuntamientos los conservaron como representaciones corporativas propias, especialmente desde el siglo XIX. Prueba de ello es la eliminación del escudo real en el estandarte de 1881.

Por orden de 29 de mayo de 1926 se asignaron honores militares al estandarte toledano. Al año siguiente el Conde de Cedillo sugería al Ayuntamiento de la ciudad, la solicitud del



FIG. 51

reconocimiento para esta insignia de «los máximos honores oficiales».

En el actual régimen de Estado de Derecho, las entidades locales recuperando su propia historia, en consonancia con su grado de autonomía y conforme a la legislación vigente pueden dotarse de los símbolos más adecuados a su tradición. Toledo los tiene revalidados posiblemente desde épocas no lejanas a la Reconquista de la ciudad. Aunque en el caso de la bandera con formato actual carece de reconocimiento oficial por lo que se propone su rehabilitación partiendo del pendón real.

Técnicamente ha de configurarse como un paño de color carmesí de proporciones 2:3, es decir una vez y media más largo que ancho y en el centro el escudo pleno y completo de la ciudad (Fig. 52).

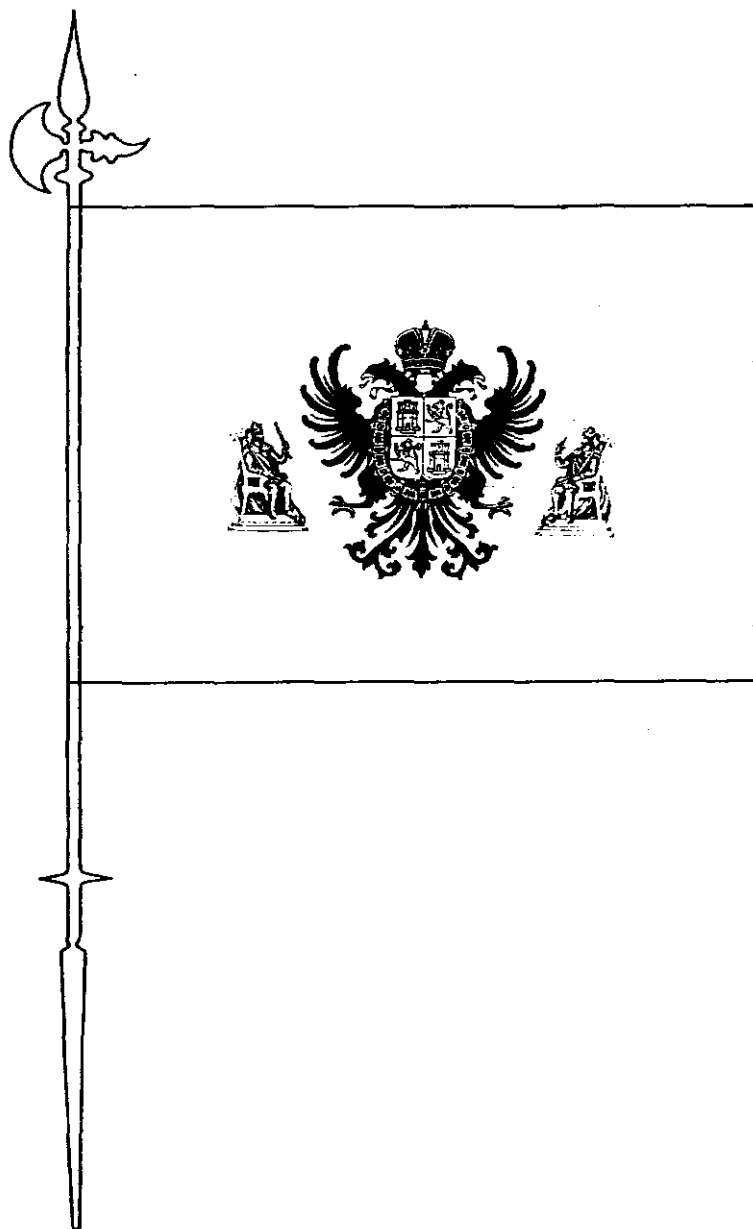


FIG. 52



## CONSIDERACIONES SOBRE LA EXPULSIÓN DE LOS JUDÍOS

JULIO PORRES MARTÍN-CLETO  
Numerario

Hay un tema en el que, curiosamente, coinciden el interés de los políticos y el de los historiadores: conocer la población de un país. En la actualidad esto parece fácil, aunque no esté exento de errores y aunque casi siempre de un resultado algo inferior a la cifra real. Siempre hay personas que no se inscriben, por desinterés, por no informarse a tiempo o por extravío de documentos. Pero ahora tenemos censos, estadísticas y un organismo encargado de determinar la cifra más completa posible. En principio, pues, los datos que se recojan parecen ser bastante fiables.

No sucedía así cuando, con fines fiscales, se intentó saberlo en el siglo XVI. Por tener un objetivo solamente recaudatorio, las «averiguaciones» hechas entonces contaban solamente los vecinos, esto es, los cabezas de familia. No se contaban los pobres de solemnidad, los esclavos, los encarcelados o los acogidos en hospitales. Y como había dos estamentos exentos, nobleza y clero, tampoco se los solía contar. En 1591 sí se incluyeron a estas personas en teoría, ya que se trataba de un «donativo» que todos debían pagar; pero no parece que el clero secular y regular estuviera censado. En 1829 y por orden de Fernando VII, tal censo fue publicado por primera vez, añadiendo a la población de las ciudades importantes los vecinos censados en 1528, como dato curioso añadido por don Tomás González, maestrescuela de

Plasencia a quien se encargó reordenar el Archivo de Simancas, tras de los destrozos y expolios realizados por los invasores franceses. Es de suponer que tales cifras de vecinos, facilitados por los Ayuntamientos respectivos, fueran inferiores a las verdaderas, ya que el impuesto se repartía a cada municipio según los vecinos declarados.

Extrapolar tales datos de 1528 al año 1492 no es nada seguro. No sabemos cuantas personas formaban una familia al finalizar el siglo XV. El hogar del conde de Fuensalida, por ejemplo, con numerosas personas a su servicio, no podía ser igual que el de una viuda. Se suele usar la cifra 5 como promedio por familia, aunque sea sólo como coeficiente convencional para esta época.

Al estudiar la expulsión de los judíos, surge enseguida la pregunta de cuántos fueron los exiliados por no querer cambiar su religión. Sobre este dato se ha tendido, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XIX, a estimar cifras máximas.

En lo que hoy nos interesa, el censo de 1528 asigna a Toledo capital 5.898 vecinos pecheros, es decir, sujetos a impuestos directos. Aplicando el coeficiente 5, serían 29.500 habitantes. Añadiendo un diez por ciento de exentos (nobleza y clero) vivirían en la ciudad 32.500 habitantes en números redondos.

Pero al estudiar la expulsión de los judíos en 1492 (y lo mismo para saber las víctimas de 1355 o de 1391), como no han aparecido documentos contemporáneos que indiquen cuántos fueron los exiliados entonces o los fallecidos el siglo antes, se suele recurrir a los cronistas locales que relataran lo ocurrido en su pueblo o su ciudad. No es de creer que contaran realmente los que se fueron, ni menos aún que lo hicieran con los que se convirtieron y siguieron siendo un súbdito más, al menos de momento (luego vendría la Inquisición) aunque procedente de una comunidad religiosa legalmente disuelta. Tales cronistas nos dan casi siempre una cifra redonda y frecuentemente superior a la verdadera.

Como ejemplo tenemos que en el asalto a la Judería toledana por los partidarios del rey Enrique de Trastámara en 1355, el gran cronista don Pedro López de Ayala indica que en «la judería apartada que dicen el Alacaba, mataron los judíos que hallaron hasta mil e doscientas personas». Si pensamos el tiempo que requiere asesinar a 1.200 personas, el sitio que ocupan tales cadáveres y el problema de su entierro, tendremos que deducir que tal cifra es exagerada. Tal judería apartada era muy reducida para que tuviera tantos habitantes, más los que pudieran escapar. ¿Cuántos huyeron? Y, sobre todo, ¿quién contó los muertos? No parece que lo hiciera el Canciller Ayala.

Cifras parecidas se han admitido y repetido al tratar de los expulsados en 1492. Se ha llegado a publicar en la Prensa, en el aniversario del éxodo, que en Toledo vivían más de 80.000 judíos; otros tantos en Ocaña y de 40.000 a 80.000 en Talavera y en Maqueda. Al leer tales cifras publiqué en el mismo diario que, comprendiendo el recinto amurallado de la Judería toledana poco más de diez hectáreas, tales 80.000 hebreos nos dan ocho personas por metro cuadrado y, por tanto, no habría habido expulsión, pues hubieran muerto asfixiados. Peor todavía sería la situación en Ocaña, Talavera y no digamos en Maqueda. Y como el recinto de la Judería era el diez por ciento del total de la ciudad, si en ésta había 4.000 viviendas, cada una tendría que albergar a 200 personas, cifra increíble.

En el segundo curso de verano de la Universidad de Castilla-La Mancha, hay un interesante artículo del prestigioso hispanista Dr. Henry Kamen, exponiendo sus investigaciones sobre cifras de expulsados, basadas en noticias de cronistas contemporáneos y repetidas hasta hoy sin un análisis serio. En la Corona de Aragón, por ejemplo, tenemos que en Mallorca no había judíos desde 1436, pues se convirtieron todos y son los llamados chuetas, cristianos sinceros aunque de origen hebreo. En Barcelona no

había judería desde años atrás. Pero un historiador catalán, creído por el P. Fita y por el prof. Beinart, especialista en el tema dijo que en 1492 llegaron a Barcelona diez barcos con 10.000 judíos, embarcados en Tortosa y Tarragona. Pero el documento original utilizado para esta noticia, del Archivo del Consell barcelonés, dice en realidad que llegaron ocho barcos y carabelas, en los que *se dice* haber hasta 4.000 almas judías embarcadas en Tarragona. Descontando el de los tesoros, que no admitiría pasajeros pero llevaría soldados, quedan siete, que tendrían que llevar 570 personas de promedio en cada uno. Las carabelas tenían un arqueo medio de 300 toneladas; ¿cabían en este tipo de barcos tanta gente, más los marineros, provisiones, agua, etc.? Ya los 10.000 judíos se han reducido a menos de la mitad y aun así, no es posible que cupieran en tal número de embarcaciones. Y como los expulsados no tenían dinero, ¿quién pagó el convoy? Y ¿quién contó a los embarcados? Sólo *se dice*...

Otra dificultad advertida por el Dr. Kamen es el destino de los expulsados. Caro Baroja afirmó que la población judía de España eran 350.000 personas, sin justificar tal cifra. Se afirma que gran parte fueron a Portugal (donde se los expulsó cinco años después). La población total de Portugal no llegaba entonces al millón de habitantes; un aumento repentino de casi la cuarta parte hubiera producido conflictos enormes y casi una revolución, y no consta que hubiera nada de eso. Otros se dice que fueron a Turquía, pero ¿qué interés tendría el sultán para hacerse cargo de tal muchedumbre? Y, como en el caso de Barcelona, ¿quién pagó la enorme flota necesaria para tal traslado? No hay noticia alguna, dice Kamen, de que los españoles ni los turcos financiaran tan costosa operación, ni en la documentación turca de la época sobre impuestos se reflejan tales gastos.

La realidad más probable, a nuestro juicio, es que al menos la mitad de los judíos españoles se convirtieron, como hicieron

bastantes de sus jefes más prestigiosos. Así lo habían hecho en otras ocasiones tan trágicas, esperando -pues así sucedió en ellas- que el ambiente se serenara, que cambiaran los gobernantes o que pudieran volver a su religión y de momento, practicarla en secreto, haciendo posible que muchos exiliados regresaran. Tres rabinos contemporáneos de éxodo, como destaca el citado Kamen, dicen que «muchos de los judíos se convirtieron»; o que «la mayoría de los que se enorgullecían de su sabiduría lo hicieron también»; el tercero, que «en aquellos desolados días, miles y miles de judíos apostataron». Se los ha tachado de exagerados, cosa que no se dice de los que seguramente por afectarlos más la expulsión, nos dan cifras cuanto más elevadas mejor. Pero no podemos atribuir tan pésima opinión de sus compatriotas a un simple deseo de denigrarlos, pues no lo hicieron por su voluntad, sino para soslayar una orden regia que a ninguno agradaba.

En definitiva, hemos de concluir que estos datos numéricos hay que analizarlos con gran prudencia. Y que, 1º, hay que seguir investigando este tema si queremos conocer la verdad, o, al menos, aproximarnos más a ella, 2º no debe admitirse sin más, basados sólo en la probidad científica indudable de quienes lo han dicho así, las cifras repetidas durante años sobre la expulsión, incluso afirmando algunos que salieron *todos* los judíos españoles. 3º hay que evaluar -lo que desde luego es difícil- los que se convirtieron y se quedaron, analizando las cifras de rehabilitados por la Inquisición en su primera época, o encausados pocos años después. Y 4º, los números hay que revisarlos y contrastarlos con lo que era posible en aquel tiempo, conforme a los medios disponibles para llevar y alojar a los expulsados.

Lo mismo que se hace con las batallas de la Edad Media, habrá que quitar muchas veces un cero a lo que sus contemporáneos dijeron y que se viene repitiendo como hechos seguros. La Historia no puede hacerse sobre rumores, impresiones subjetivas,

por muy respetables que nos parezcan. Hay que volver, como ya dijo hace años el gran investigador Vicen Vives, a la «batalla de los archivos».

Tal vez, entonces, podamos conocer la verdad.    ♣

## NUEVOS DATOS SOBRE SANTA MARÍA LA BLANCA

JULIO PORRES MARTÍN-CLETO  
Numerario

Uno de los edificios más notables de Toledo es la sinagoga de Santa María la Blanca que, por su importancia artística, no sólo figura en todas las obras que describen a la ciudad, sino que ha sido objeto de valiosas monografías bien conocidas y que sería ocioso citar.

Sobre su historia, en cambio, quedan bastantes lagunas por cubrir. Varios hallazgos han sido publicados recientemente sin que, extrañamente, hayan sido recogidos en publicaciones posteriores, por lo que creemos necesario tenerlos en cuenta. Figuran en la obra, que hemos de calificar de monumental, titulada *Judíos de Toledo*, fruto de casi quince años de investigaciones sobre archivos toledanos de difícil acceso y que constituye el feliz remate de la dilatada tarea investigadora de la doctora Pilar León Tello.

La mayoría de los historiadores, hebraístas y arquitectos que han estudiado este viejo templo (Francisco Cantera, Fidel Fita, M. Harkavy, Elie Lambert o Cecil Roth, por citar a los más conocidos) la identifican como la «Sinagoga Nueva» que construyera, tal vez sobre el solar de otra anterior, y a sus expensas, R. Yusef ben Xuxén (o Sosán) a fines del siglo XII. Este rabino falleció probablemente en diciembre de 1205, conservándose el texto de su lauda sepulcral, donde se indica que fue almojarife (recaudador) del rey Alfonso VIII (1158-1214); que construyó la

## NUEVOS DATOS SOBRE SANTA MARÍA LA BLANCA

JULIO PORRES MARTÍN-CLETO  
Numerario

Uno de los edificios más notables de Toledo es la sinagoga de Santa María la Blanca que, por su importancia artística, no sólo figura en todas las obras que describen a la ciudad, sino que ha sido objeto de valiosas monografías bien conocidas y que sería ocioso citar.

Sobre su historia, en cambio, quedan bastantes lagunas por cubrir. Varios hallazgos han sido publicados recientemente sin que, extrañamente, hayan sido recogidos en publicaciones posteriores, por lo que creemos necesario tenerlos en cuenta. Figuran en la obra, que hemos de calificar de monumental, titulada *Judíos de Toledo*, fruto de casi quince años de investigaciones sobre archivos toledanos de difícil acceso y que constituye el feliz remate de la dilatada tarea investigadora de la doctora Pilar León Tello.

La mayoría de los historiadores, hebraístas y arquitectos que han estudiado este viejo templo (Francisco Cantera, Fidel Fita, M. Harkavy, Elie Lambert o Cecil Roth, por citar a los más conocidos) la identifican como la «Sinagoga Nueva» que construyera, tal vez sobre el solar de otra anterior, y a sus expensas, R. Yusef ben Xuxén (o Sosán) a fines del siglo XII. Este rabino falleció probablemente en diciembre de 1205, conservándose el texto de su lauda sepulcral, donde se indica que fue almojarife (recaudador) del rey Alfonso VIII (1158-1214); que construyó la



sinagoga nueva y que escribió un comentario sobre el tratado Aboth <sup>1</sup>.

Durante poco más de dos siglos perteneció el templo a la numerosa y rica judería toledana. Pero en 1407 o tal vez en 1411 -en ambas fechas estuvo en Toledo- fray Vicente Ferrer, predicando en Santiago del Arrabal, exaltó el ánimo de sus oyentes de tal forma que, acompañándole, fueron a la sinagoga principal de los hebreos toledanos y la consagraron como iglesia cristiana. Tal cambio de uso se haría, lógicamente, contra la voluntad de los judíos, si bien el profesor Cantera Burgos considera «estúpidas leyendas» que su actuación fuera cruenta <sup>2</sup>. Los historiadores toledanos más cercanos al suceso no recogen tal tipo de actuación, desde luego.

Al convertirla en iglesia debió pasar a depender a todos los efectos del Arzobispado, como lugar de culto que ya era. Así, en la expulsión de 1492 los Reyes no disponen de este edificio, como hicieron expresamente con la sinagoga de Samuel Leví o con la que llaman «Sinagoga Vieja». Se encargaba del edificio, no el párroco de Santo Tomé en cuya colación estaba, sino un administrador, generalmente un clérigo. Tal cargo lo ostentaba en 24 de agosto de 1436 (una veintena de años tras de su cambio de uso) cierto Diego Sánchez, «sodeán» (sustituto del deán) de la ermita de Santa Leocadia extramuros de la ciudad, hoy más conocida

---

<sup>1</sup> LUZZATO: *Abné Zikaron* núm. 75, según F. CANTERA y J.M. MILLAS VALLICROSA: *Inscripciones hebraicas de España* (Madrid, 1956), núm. 25, pp. 62-64.

<sup>2</sup> F. CANTERA: *Sinagogas Españolas*, reimp. de 1973, pp. 22 a 25 y 36; VIZCONDE DE PALAZUELOS, *Guía artístico-práctica* de Toledo, Toledo, 1890; FRANCISCO DE PISA, *Apuntamientos para la segunda parte de la Historia de Toledo*, inédita al fallecer el autor el 3-12-1616, editada en 1976 por el Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos (IPIET), pp. 71 y 107. Lo fecha en 1405.

como Cristo de la Vega. Tal clérigo se titulaba como «administrador perpetuo de la iglesia de Santa María la Blanca» al aceptar en tal fecha la cesión de un censo entre Simuel Anacahua y su hijo Abraham, censo constituido sobre unas casas y su necesaria en la judería toledana. Tales casas eran de Santa María la Blanca desde que ésta era sinagoga <sup>3</sup>, y sus rentas se invertían en mantener el edificio.

Se conserva también un memorial interesante, del año 1487. Fue elevado por los miembros de la cofradía de Santa María la Blanca, integrada en su mayoría por conversos, al cardenal don Pedro González de Mendoza. En él expusieron que los pocos bienes que la ermita tenía de cuando era sinagoga, eran precisos para conservar el edificio y mantener el culto. Pero denuncian que algunos clérigos que se titulan capellanes del templo (parecen referirse a varios sucesivos, no que hubiera varios simultáneamente) y que suponemos que serían nombrados por el arzobispado cuando reclaman al Cardenal, cometen abusos al administrar tales bienes o sus rentas. Indican que todos los años reciben allí a un procesión, el día de Santa María de las Nieves «e por consiguiente en las pasquas», procesión que partía de Santiago del Arrabal, conmemorando sin duda la que encabezara san Vicente Ferrer; y que además deben decir dos misas semanales en la ermita. Pero que no lo hacen y, en cambio, retienen los dos tercios o más de las rentas que tales bienes producen.

Figura en el expediente una nota formada por el cardenal Mendoza, diciendo que no es admisible que malos administradores disipen los bienes de la ermita, perjudicando a la devoción que tienen en ella las buenas gentes. Y manda que se cite el capellán que era en aquella fecha, cierto Diego de Morales.

---

<sup>3</sup> P. LEÓN TELLO: *Judíos de Toledo*, Madrid, 1979, 2 vols., C.S.I.C., vol. I, doc. 52, pp. 453-455.

A continuación se instruyó una información, declarando entre otros un antiguo administrador del templo que, al comparecer en el expediente, había ya cesado por ser cura de Val de Santo Domingo. Indica éste que es notorio que la ermita fue antes sinagoga y que en su tiempo, cuando era administrador, vio en la dicha iglesia en muchos lugares letras hebraicas «e aun que este testigo se fallo andando trastejando la iglesia unos pedaços de pergamino escriptos de las atorás (sic), que los judíos ge la compraron a este testigo, e que los oyo desyr a muchos judíos que venían de fuera a la ver, que era del segundo templo después de la de Jerusalén para la edificar...<sup>4</sup> e que oyo desyr e es publico e notorio que en tiempo de fray Vicente la dicha eglesia fue tornada de xinagoga eglesia catolica».

Otro testigo indica que preguntó «porqué no se abría una capilla que dentro de la dicha yglesia está a mano derecha del altar e que siempre está çerrada, e que el dicho Fernando de San Pedro [uno de los cofrades denunciantes] le respondió a este testigo que «porque en el tiempo de los judíos que era aquella yglesia sinagoga que era aquel el santo santorum, e que era cosa muy santa». Añade que manifiesta lo que pone en letra hebraica, seguramente en los letreros del interior del templo citados por el testigo anterior y « nombra a rabi Mayr Abenxuxen, año 4960»<sup>5</sup>. Resulta de esta

<sup>4</sup> Comentando esta afirmación de Pisa, que éste tomó de otros dos autores anteriores, indica el cardenal Lorenzana que «Sube tan alto esta noticia, q. por lo mismo se haze inverosímil». Tal atribución legendaria era, sin embargo, creída por los mismos hebreos en 1487; P. LEON, o.c., I., p. 523.

<sup>5</sup> La doctora León Tello, que transcribe parte de este memorial, da como referencia del mismo tan sólo: «Toledo, catedral, Obra y Fábrica». Este archivo catedralicio, distinto del capitular, fue catalogado en 1977 por D<sup>a</sup> Carmen Torroja, publicándose su trabajo por el IPIET; pero en esta obra, única existente hasta la fecha sobre tal fondo documental, no se cita a este expediente. Luego no se le asignó entonces una signatura propia y hallarlo será una «obra de romanos» en la actualidad.

noticia que, efectivamente, en la propia sinagoga constaba quién costeó la construcción o la reforma del edificio actual y la fecha en que se hizo, lo que ya había sugerido don Manuel Gómez Moreno, con acierto, al referirse a las cartelas decorativas hoy vacías en lo alto de los muros interiores y que se encalarían en fecha ignorada. Probablemente después de 1492.

Sería interesante conocer el texto íntegro de este expediente, que debe conservarse en el archivo de Obra y Fábrica <sup>6</sup> de la catedral toledana pero que en la actualidad es muy difícil localizar, al no tener signatura propia. Antes de presentarse el memorial que le dio origen, en los años 1436 y 1447, se cita al templo como iglesia <sup>7</sup>, aunque parece ser que en connivencia con los cofrades -de linaje converso, como dijimos- se celebraban en él ceremonias hebraicas por la noche <sup>8</sup>.

En los *Apuntamientos para la Segunda Parte de la Historia de Toledo* del Dr. Francisco de Pisa <sup>8 bis</sup>, autor que debió conocer personalmente lo que relata (nació el 12 de agosto de 1534) se indica que «perseveró esta iglesia en forma de ermita u oratorio hasta que el cardenal don Juan Martínez Siliceo [1546-1557], arzobispo de Toledo, en nuestra edad la hizo aderezar y renovar juntando con ella algunas casas cercanas [que compraría el cardenal y estarían en el jardín anejo hoy al templo] en forma de monasterio, y trajo a estas casas las mujeres recogidas para que

---

<sup>6</sup> La cita y copia de P. LEON en su o.c., I, doc. 76, pp. 520-524.

<sup>7</sup> LEÓN TELLO, o.c., I, p. 358, toma estos datos «de unos documentos conservados en el convento de jerónimas de San Pablo, en Toledo». Obviamente, este archivo tampoco está catalogado aunque sí sea consultable, por lo que carece de signatura.

<sup>8</sup> Ibid., o. 359 del vol. I: Que se realizaban ceremonias nocturnas consta, según esta autora, en el A.H.N., Inquisición, leg. 176, núm. 2, fols. 16v, 19, 21 y 22.

<sup>8 bis</sup> Vid. la o.c. cit. en nota 3, *supra*.

se sirviesen de esta iglesia, dándole por título Nuestra Señora de la Piedad»<sup>9</sup>. Seguía el edificio, por tanto, bajo la jurisdicción del arzobispado, cuando fue incluido en una fundación de las varias que hizo Siliceo. En cuanto a la «renovación» que dice Pisa, se trata de la adición de tres cabeceras absidales, obras que se atribuye sin dudas a Covarrubias aunque no consta documentalmente<sup>10</sup>; es muy posible que entonces se blanqueara toda la ermita y se cubrieran los letreros en hebreo a que antes nos referimos. Estas obras debieron comenzar en 1550 y seis años después, Nicolás de Vergara *el Viejo* y Bautista Vázquez contrataban la ejecución del retablo, pintando las capillas Luis de Velasco, obra que cobraba en 1564. Tal pago fue efectuado por el administrador del Colegio de Doncellas, fundado también por el mismo cardenal, como es sabido. Ello hace suponer a Fernando Marías que el nuevo beaterio (templo incluido, como es lógico) debía seguir dependiendo del prelado. El Colegio citado guarda un interesante archivo cuya catalogación inició uno de sus últimos capellanes, don Lucio Heredero; pero no parece que sea consultable en la actualidad. Sería útil investigar este extremo que, por otra parte, ha seguido vigente hasta nuestros días, en que se ha convenido por el Arzobispado la cesión de Santa María la Blanca a la comunidad sefardí de Madrid.

Hacia el año 1600, según el historiador Sixto R. Parro<sup>11</sup>, se extinguió el beaterio por falta de aspirantes a ingresar en él.

---

<sup>9</sup> Vid. nota 2, *supra*, pág. 71.

<sup>10</sup> F. CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI*, pp. 162-163; FERNANDO MARÍAS, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo*, Madrid, 1986, vol. III, pp. 184-186.

<sup>11</sup> SIXTO-RAMÓN PARRO: *Toledo en la mano*, Toledo, 1857 (hay edic. facsímil del IPIET, 1978), II, pp. 298-299.

Quedó el edificio como una simple ermita, en la que en 1637 se repasaban los tejados y se hacían reparaciones en el templo, su sacristía y las casas del que había sido beaterio, revocándose todas las paredes (exteriores, seguramente) «por la grande ruina que los cimientos amenazaban»<sup>12</sup>. No sabemos quién costeó tales obras, que debieron tener cierta importancia; probablemente el arzobispado, puesto que el templo tenía culto. Debe proceder de mediados del siglo XIX la inscripción indicando que en 1791 se profanó y se usó como cuartel. La cofradía que llevaba el nombre de la ermita debió emigrar a San Pedro Mártir, pues allí se la domicilia al desamortizarse sus bienes en 1842, bienes compuestos de once casas en Toledo y tres censos, con una renta total de 3.834 reales en tal fecha<sup>13</sup>.

Tal uso cuartelero deterioró bastante la vieja sinagoga, como vemos en grabados del pasado siglo, de Vallejo y de Villaamil. Menos malo fue el destino que se la dio por un Intendente de la provincia que en 1798 dispuso que se usara como almacén de enseres de la Real Hacienda. Por fin, en 1847 fue entregada a la Comisión Provincial de Monumentos de Toledo, quien consiguió restaurarla en 1851, lográndose un aceptable estado de conserva-

---

<sup>12</sup> VV.AA.: *Arquitecturas de Toledo*, Toledo, 1991, p. 369, artículo redactado por M<sup>a</sup> Teresa Pérez Higuera. Por la fecha de las reparaciones supone que existía aún el beaterio; pero si hubo que restaurarlo por estar ruinoso, se deberá más bien a estar deshabitado y sin uso. Cita como origen de esta noticia la tesis doctoral de D. SUÁREZ QUEVEDO, *Arquitectura Barroca en Toledo, siglo XVIII*, ed. Universidad Complutense, núm. 489/88, Madrid, 1988, tomo I, pág. 599, que debe ser una edición reprográfica de la tesis original y que no hemos podido consultar. En la edición parcial de esta tesis editada por la Caja de Ahorros de Toledo bajo aquel título, 1990, 314 págs., no vemos referencias a Santa María la Blanca.

<sup>13</sup> J. PORRES, *La Desamortización del siglo XIX en Toledo*, Toledo, 1966, pp. 307-308 y 325. Sobre la cofradía de Santa María la Blanca y sus miembros, vid. a J.C. GÓMEZ-MENOR: *Cristianos nuevos y mercaderes de Toledo*, Toledo, 1970, *passim* y especialmente pág. 9 y ss.

ción. El retablo de Covarrubias se había llevado a Santiago del Arrabal al usarse la ermita como cuartel, y de allí pasó a San Bartolomé; cerrada esta parroquia, la misma Comisión consiguió que volviera a Santa María la Blanca <sup>14</sup>. En cuanto a la imagen mariana que daba y da hoy su nombre al templo, debe ser la que hoy se exhibe en el templo parroquial de Santo Tomé, aunque no tenemos más indicios de ello que la advocación que tiene esta escultura.

---

<sup>14</sup> PARRO, o.c., II, pág. 303.

## LA INMACULADA EN EL ARTE ESPAÑOL Y TOLEDANO (\*)

JUAN NICOLAU CASTRO  
Numerario

Se cumple este año el Primer Centenario de la proclamación de la Inmaculada Concepción como patrona del Arma de Infantería. Con ese motivo se preparan una serie de actos que conmemorarán la efemérides. Como humilde contribución intentaremos, brevemente, hacer una semblanza de lo que el tema de la Inmaculada ha supuesto para el arte español en general y nos detendremos, en la medida de lo posible, en exponer las manifestaciones de este misterio que pueblan los templos toledanos.

Dentro de la religiosidad española, dos temas han sido en el curso de los siglos puntales y señeros. Uno de ellos el culto a la Eucaristía, manifestado de forma expresiva en las solemnidades de la festividad del Corpus Christi y en la creación de esas incomparables custodias procesionales dedicadas a portar la Forma Sagrada en el día en que, públicamente, abandona el recinto del templo. El otro tema, con muy estrechas vinculaciones

---

(\*) El presente trabajo apareció por vez primera en la Revista Ejército, en el suplemento especial del mes de noviembre de 1992 dedicado al I Centenario del Patronazgo de la Inmaculada del Arma de Infantería.

Obras de imprescindible consulta al tratar el tema de la Inmaculada en el arte español son las Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989; la de don Elías Tormo y Monzó, *La Inmaculada y el arte español*, Madrid, 1915; y la de don Manuel Gómez-Moreno, *La Inmaculada en la escultura española*, Miscelánea Comillas, XXIII.



con el anterior, es el culto al misterio de la Inmaculada Concepción de María, dogma de la Iglesia Católica español por antonomasia.

De siempre se ha comentado que en la iconografía artística de la Virgen, el tema de su vida es creación italiana, pero el tema de la Inmaculada es creación española, la más genuina y auténticamente española. Los artistas españoles, pintores, escultores, grabadores, captaron el sentir del pueblo y el ambiente que les rodeó y supieron dar forma al misterio.

Pero la representación de la Inmaculada Concepción de María ha tenido también su evolución, se podría argumentar que su prehistoria, hasta llegar a la apoteosis del barroco que es cuando el tema queda definitivamente logrado y fijado.

Por poner un punto de partida, necesario aunque siempre artificial, se podría arrancar de las propias Cántigas del Rey Sabio en las que ya se compara a María con Eva, María es la nueva Eva que escapará del legado emponzoñado de la primera madre, pero artísticamente aún no queda el tema representado. Posiblemente el primer tema inmaculista ampliamente tratado por el arte español, aunque de origen centroeuropeo, sea el del Árbol de Jessé, que en un primer momento representa sólo la genealogía terrenal de Cristo y que lentamente irá derivando hacia una exaltación de la Virgen, como protagonista de excepción en la salvación del género humano. La representación siempre responde a idéntico esquema, el anciano patriarca Jessé duerme plácidamente en el suelo y de su pecho brota un árbol ramificado en el que aparecen los antepasados de Cristo. Culminando ese árbol y centrando la composición aparece María con su hijo en brazos. Entre nosotros se difundirá de manera generalizada a lo largo del siglo XV.

En la Catedral de Toledo contamos con una espléndida representación de este tema en el tímpano interior de la Puerta de los



Juan de Borgoña. Abrazo ante la Puerta Dorada. Toledo. Catedral.

Leones. Aquí aparece en un gran relieve, al parecer del escultor flamenco Juan Alemán, tallado hacia la mitad de la centuria decimoquinta <sup>1</sup>. En la parte baja del relieve se ven esculpidas una serie de figuras de doctores de la Iglesia dando como guardia a la figura de Jessé que, en el centro, sentado sobre un trono, duerme plácidamente, y de su cuello arranca el simbólico árbol rameado. En el vértice de las ramas, en lugar de los tradicionales personajes bíblicos, una serie de ángeles portan filacterias en sus manos y en el centro, destacando claramente del conjunto, se eleva la Virgen, sentada y portando al Niño sobre su regazo, que la abraza tiernamente a la vez que se ofrecen un racimo de uvas, y bajo sus pies aparece ya un signo claramente inmaculista, la media luna, sobre la que se eleva la figura de la Virgen que muestra esa cierta melancolía típica de las esculturas de Juan Alemán.

Mucha mayor importancia tuvo el segundo motivo utilizado para representar el misterio de la Inmaculada, «*el Abrazo ante la Puerta Dorada*» protagonizado por sus padres, en cuyo momento, y según los relatos de los apócrifos medievales, fue concebida María. El tema se multiplica en el arte español a lo largo del siglo XV y tendrá supervivencias hasta muy entrado el siglo XVI, incluso con algún ejemplar posterior.

Las representaciones primeras y más interesantes existentes en Toledo de este tema se deben al pincel de Juan de Borgoña. La escena responde siempre al mismo esquema fiel al relato de los escritos apócrifos en los que se inspira. Joaquín y Ana se abrazan y se miran tiernamente en el centro de la composición teniendo como fondo la Puerta Dorada de la ciudad de Jerusalén, sobre ellos, como una especie de celestial cupido, un ángel parece impulsarles al abrazo. A derecha e izquierda de los protagonistas

---

<sup>1</sup> DURÁN SANPERE, AGUSTÍN y AINAUD DE LASARTE, JUAN, *Escultura gótica*, Tomo VIII de *Ars Hispaniae*, Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1956, pág. 304.

aparecen siempre un pastor portando un cordero y una doncella que suele llevar un cestillo. A los primeros años del siglo XVI corresponde la tabla central del retablo de la capilla de la Concepción de la Catedral, fundación del canónigo Salcedo. Esta escena centra el hermoso retablo, todo él dedicado a la Virgen, y en ella el pintor nos ha dejado una de sus obras más bellas y delicadas, con grandes influencias de las dos corrientes que dan forma a su pintura, Flandes e Italia. La otra representación del mismo tema que repitió en la Catedral lo hizo en el muro derecho de la Sala Capitular erigida por iniciativa del cardenal Cisneros. Aquí la escena gana espacio y se desarrolla bajo un gran pórtico de arquitectura renacentista, dejando espacio para un fondo de paisaje en el que se ve la aparición del ángel a San Joaquín que forma parte de la misma leyenda. Delicioso es el detalle del pastor que se introduce en la escena desde el lado izquierdo, vestido de modo popular y acompañado por su perro <sup>2</sup>.

A finales del siglo aún se sigue con la representación del tema como podemos ver en la hermosa pintura de Luis de Carvajal en la predela del retablo de las Monjas Concepcionistas, de composición ya mucho más compleja e influencia manierista, que curiosamente se ha venido publicando como la Visitación o los Desposorios de la Virgen <sup>3</sup>.

Tan abundante como en la pintura es este tema en la escultura. Por citar sólo dos ejemplos, lo podemos contemplar en la calle lateral izquierda del retablo mayor del Monasterio de Santa Isabel la Real, realizado en 1572, en un relieve en el que el ángel que une

---

<sup>2</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO, *Juan de Borgoña*, Instituto Velázquez del CSIC, Madrid, 1954.

<sup>3</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, BALBINA, *Conventos de Toledo*, Ed. El Viso, Madrid, 1990, pág. 269 y MARIÁS, FERNANDO, «Luis de Carvajal en la Concepción Franciscana de Toledo», *Archivo Español de Arte*, núms. 190-191, 1975, pág. 278.

las cabezas de los protagonistas desciende del cielo en vuelo impetuoso. Grupo mucho más hermoso, quizá el más bello de todo el conjunto, es el que centra el espléndido retablo mayor de la parroquia de San Román, atribuido al círculo de Diego de Velasco. La escena está compuesta con una gran maestría y en ella las dos figuras protagonistas, de canon elegante y alargado, se mueven parsimoniosamente destacando la elegancia de sus actitudes.

Es también típico del siglo XVI que, al margen de este tema del abrazo, la Virgen Inmaculada, tal como definitivamente quedará fijada en la iconografía, se vaya abriendo paso lentamente, incorporando elementos inmaculistas pero mezclándolos aún con otros temas. En ocasiones pisa la típica media luna pero aún sigue portando al Niño en su regazo, aunque los rasgos de la escultura apunten más a una Inmaculada que a una Virgen Madre. Ejemplo señero de este tema lo tenemos en la deliciosa tabla de la Virgen con el Niño que se eleva sobre una nube, pisando la media luna y circundada por rayos que presienten el sol del Apocalipsis, la pintura se conserva en el retablo del coro del Monasterio de Jerónimas de San Pablo y se debe al pincel del más importante discípulo de Juan de Borgoña, Juan Correa de Vivar <sup>4</sup>. En escultura un magnífico ejemplo lo tenemos en la Virgen que preside el retablo del coro alto de las Religiosas Concepcionistas.

Otras veces se intercalan signos inmaculistas en el tema de la Asunción, con el que se fundirá durante largo tiempo. Ejemplo espléndido es la Asunción del retablo mayor de la Catedral. El mismo tema se repite en el retablo del coro de Santa Domingo el Antiguo, en el de la capilla de Santo Tomé en el Monasterio de Santa Clara, de pintura y obra de Pedro de Cisneros, y en la calle

---

<sup>4</sup> MATEO GÓMEZ, ISABEL, *Juan Correa de Vivar*, Instituto Velázquez del CSIC, Madrid, 1983.

central del retablo mayor del Monasterio de San Clemente, recientemente documentado como obra del escultor Andrés Sánchez Cotán de 1579<sup>5</sup> y donde el camino hacia el tema inmaculista aparece ya con mucha mayor claridad.

También a lo largo del siglo XVI, y ya de modo definitivo, se crea la imagen de la Inmaculada tal como será venerada por el pueblo y tal como la representarán, una y otra vez, todos los artistas, mayores o menores, del arte español. A Toledo, como al resto de España, el tema llegará por dos caminos, uno de origen flamenco, a través de grabados y alguna obra original de aquella zona, y otro de origen más español. En el flamenco aparece ya la Virgen sola en el centro de la representación, alzándose sobre la media luna, con frecuencia colocada sobre un gran dragón que simboliza el triunfo sobre el pecado, las manos juntas, el rostro con los ojos recogidos y de mirada baja, Dios Padre contemplándola desde lo alto, y rodeándola se van sucediendo por los costados, los símbolos de la letanía mariana por antonomasia recogidos de la esposa del Cantar de los Cantares, huerto cerrado, fuente sellada, pozo de agua viva, estrella del mar, rosa de Sharon, lirio de los valles, palmera en el desierto, torre de David, etc., etc. Estos símbolos en ocasiones vienen con un letrero o filactería en el que se concreta su significado, pero es más frecuente que aparezcan solos ya que en aquella época su significado era suficientemente claro para los fieles. El nombre iconográfico de esta representación es la «*Tota Pulchra*» y en España dará lugar a distintas versiones del pintor valenciano Juan de Juanes, sobre todo a la versión encargada por el jesuita Martín de Albero y conservada en la Casa Profesa de la orden en la ciudad de Turia. Obra bellísima, de enorme éxito y que para muchos

---

<sup>5</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *o.c.*, pág. 75.

supone el punto de arranque definitivo de la Inmaculada en el arte español.

Aquí en Toledo contamos con una interesante obra de escultura que sigue directamente esta iconografía, de pequeño tamaño y posiblemente de origen nórdico, no español. Se trata de un tríptico, conservado en el Monasterio de las Madres Agustinas Gaitanas en el que se copia este tema de la Tota Pulchra. Tiene la curiosidad de que una vez abierto, se muestran en las puertecillas laterales una serie de pequeños relieves con temas de la vida de la Virgen y, sobre todo, que su propio pecho se abre, de aquí su nombre de Virgen abridera con el que se conoce, y en él, tallados como una miniatura, se representan distintos episodios de la Pasión de Cristo. Es pieza que sigue al pie de la letra los grabados nórdicos descritos <sup>6</sup>.

El otro tema en el que ya definitivamente aparece la imagen de la Inmaculada es el de San Juan Evangelista en la isla de Patmos en el momento de escribir el Apocalipsis, apareciendo sobre él, en el cielo, la visión de la mujer con las características que de modo definitivo darán lugar a la iconografía inmaculista, «*una mujer vestida con el sol, y la luna a sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas*». En Toledo, posiblemente, quienes más han tratado el tema han sido los pintores Diego de Aguilar, padre e hijo <sup>7</sup>. Representaciones suyas de este tipo existen en la iglesia de las Madres Concepcionistas, en la de Sta. Clara y, la más bella de todas, en el coro del Monasterio de Sta. Isabel, en la parte interior de la puertecilla del sagrario de su retablo

<sup>6</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., o.c., pág. 382 y Exposición «*Eucaristía y Arte en Toledo*», Toledo, 1992, pág. 22.

<sup>7</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO y E. PÉREZ SANCHEZ, ALFONSO, *Pintura toledana, primera mitad del siglo XVII*, Instituto Velázquez, Madrid, 1989, págs. 13 a 19.



El Greco. Inmaculada. Museo de Sta. Cruz. Toledo.





Juan Correa de Vivar. *Virgen Inmaculada* (?). Jerónimas de S. Pablo. Toledo.

plateresco y que dimos a conocer ya hace algunos años <sup>8</sup>. Miniatura exquisita, llena de sutiles delicadezas de color.

Pero la versión más conocida de esta tema existente en la ciudad se debe al propio Greco en un soberbio lienzo que hoy custodia el Museo de Sta. Cruz y que se fecha en 1570. En la pintura de alguna manera se han venido uniendo los dos temas de los que venimos tratando, la Tota Pulcha y la Mujer del Apocalipsis. En el ángulo inferior izquierdo aparece San Juan, que en este caso no escribe sino que mira la aparición de la Virgen en el cielo que centra la composición, envuelta entre desgarradas nubes y recreada por un concierto celestial que le dedican una legión de ángeles. En la parte inferior como formando parte del paisaje, y esto con frecuencia se pasa por alto, aparecen los símbolos de la letanía mariana, la luna, la puerta del cielo, la palmera, el ciprés y esa bellísima mancha de color que suponen las rosas místicas. Para Suzanne Stratton, la siempre conocida como Asunción del mismo pintor, procedente de la parroquia de San Nicolás y albergada en el mismo Museo, perteneciente a los años finales de la obra del cretense y una de sus indiscutibles obras maestras es, en realidad, una Inmaculada, como lo mostrarán los símbolos inmaculistas de la parte inferior del lienzo, las rosas, los lirios, la torre <sup>9</sup>. En todo caso es un ejemplo más de ese cierto confusionismo entre el tema de la Asunción y de la Inmaculada que apuntábamos antes.

De todos modos al final de la centuria ya tenemos ejemplos claros en los que la Inmaculada aparece con los símbolos carac-

---

<sup>8</sup> NICOLAU CASTRO, JUAN, «Miscelánea sobre pintura toledana». Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, T. LV, 1989, págs. 431.

<sup>9</sup> STRATTON, SUZANNE, *o.c.*, pág. 47.

terísticos del tema. Por citar sólo un delicioso ejemplo pero, dada su pequeñez, casi inadvertido en el arte toledano, queremos citar la Inmaculadita que aparece en el retablo lateral del presbiterio del Monasterio de Jerónimas de San Pablo. Retablo presidido por una pintura de la comunión de la Virgen de manos de San Juan y en cuyos laterales hay pequeñas, pero deliciosas, pinturas. En la calle lateral izquierda se encuentra la Inmaculada a que hacemos referencia, pisando la media luna, vestida con túnica blanca y manto azul, con las manos unidas y el rostro abstraído en la contemplación de su misterio y con dos angelillos en ademán de coronarla en la parte superior. Ejemplar precioso que nos sirve como punto de referencia para valorar un arte que en Toledo se esconde, pudoroso y delicado, en los rincones más inesperados. La pintura se debe fechar, según B. Martínez Caviro a finales del siglo XVI, con posterioridad en todo caso a 1583 <sup>10</sup>.

El siglo XVII marca el apogeo de la devoción a la Concepción de María en toda España y lógicamente es a lo largo de esta centuria cuando el tema alcanza en el arte, tanto en escultura como en pintura, su plenitud, siendo el motivo más repetido a lo largo del siglo. Por otra parte, infinidad de monasterios religiosos, de iglesias y ermitas, a lo largo de todo el territorio de la nación y de su proyección en tierras americanas, se dedican a la Virgen bajo el misterio de su Inmaculada Concepción.

Los reyes Felipe III, Felipe IV y Carlos II tomaron decidido partido en el tema e intentaron arrancar de Roma la pronta definición dogmática del Misterio. Algunos cardenales y obispos destacan también por su beligerancia en la consecución de este fin, destacando los de Andalucía con Sevilla y Granada a la cabeza. La orden franciscana hizo del tema algo propio y luchó

---

<sup>10</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *o.c.*, págs. 302.

ante el rey o enfervorizó al pueblo para alcanzar la misma meta. El pueblo se lanzaba a las calles en procesiones y rogativas públicas para apoyar a sus reyes y preladados. De algunas de estas manifestaciones públicas nos han llegado, además de infinitos testimonios escritos, representaciones artísticas, como sucede con la magna procesión celebrada en Sevilla en 1615 pintada por el pintor Juan de las Roelas en un complejo lienzo hoy conservado con el Museo de Valladolid.

Todos los esfuerzos de los teólogos españoles se verían recompensados en el año 1661 cuando el papa Alejandro VII promulga la bula «*Sollicitudo omnium ecclesiarum*», en la que, si aun no se daba carácter de dogma al tema de la Inmaculada Concepción, se reconocía que era doctrina aceptada ya unánimemente por la Iglesia universal. La noticia de la bula pontificia llegaba a Toledo casi inmediatamente después de su promulgación en Roma <sup>11</sup>, y dos años después llegaba al cabildo catedral una carta del rey Carlos II en la que se ordenaba que todos los sermones se comenzaran con un elogio a la Inmaculada <sup>12</sup>.

Parece ser que la ciudad de Toledo había jurado defender este Misterio en 1653 y algo importante, relativo al tema, debió de ocurrir hacia 1695 ó 1696, porque de este momento data la realización del actual retablo de la sala de juntas del Ayuntamiento que preside una imagen de la Inmaculada, solemnemente trasladada allí en 1696 entre un general repique de campanas de toda la ciudad <sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Archivo Catedral de Toledo, Libros de Actas Capitulares, núm. 35, fol. 258.

<sup>12</sup> *Ibidem.*, fol. 326.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, Libro núm. 46, fol. 35. Aquí se da cuenta de la petición del señor Corregidor para que se toquen las campanas de la catedral durante el traslado de una imagen «nueva» de la Inmaculada al Ayuntamiento».

Es tarea absolutamente imposible, hacer siquiera un mínimo resumen de lo que el tema supone en el campo del arte español. Simplificando al máximo, trataremos de hacer un pequeño bosquejo primero en la escultura y posteriormente en la pintura, y tratar de ver su plasmación en el arte de la ciudad de Toledo.

Los cuatro principales talleres de escultura del siglo hay que situarlos en Valladolid, Madrid, Sevilla y Granada. Con la excepción de Madrid donde, al establecerse la Corte y acudir artistas de muy variados lugares, se crea un arte menos personal, en los otros tres focos se creará un tipo de imagen de la Inmaculada que singularizará la escuela.

En Valladolid el escultor indiscutible es el gallego Gregorio Fernández, él creará un tipo de Inmaculada, de enorme éxito, que se extenderá por toda la geografía de la mitad Norte de España. Imagina a la Virgen como una doncella muy joven que se eleva sobre la media luna posada con frecuencia sobre el lomo del dragón, vestida con una túnica blanca y cubierta con un manto azul tratado como si estuviese realizado de un material duro, con pliegues quebrados, que forma como un estuche que cierra en su interior el tesoro de la Doncella sin mancha. La policromía suele ser de un gran virtuosismo y es frecuente que la rica orla del manto se adorne con grandes piedras de vidrio de color. Dadas las infinitas repeticiones hay una gran diferencia entre las originales del maestro y las de sus discípulos e imitadores a las que con frecuencia les falta gracia. Sirvan como ejemplo las Inmaculadas de la iglesia del Carmen de Valladolid o la de la Catedral de Astorga. De este tipo contamos con una muy digna representación en Toledo, en la capilla a ella dedicada en San Juan de los Reyes que procede del convento franciscano de Pastrana. Realización de un imitador del gran maestro, en ella se nota esa falta de gracia a que nos hemos referido, a pesar de la soberbia policromía que la adorna. Otro ejemplo cercano al modelo de Gregorio Fernán-



**Círculo de José Ribera. Inmaculada. Monasterio de Sta. Isabel. Toledo.**



Anónimo napolitano. Inmaculada. Monasterio de Sto. Domingo el Antiguo.



**Pedro de Mena. Inmaculada. Monasterio de Benitas. Toledo.**



dez, mucho menos conocido y de difícil contemplación es la Inmaculada que preside el retablo del presbiterio, sobre la reja del coro, del Monasterio de las Benitas. Sin el dragón y de más sencilla policromía parece ejemplar interesante a pesar de la dificultad del ingrato lugar en que se encuentra. En la sacristía del mismo Monasterio se guarda otra, también de este tipo, de mayor tamaño y más rica policromía, aunque menos delicada de talla.

La escuela madrileña, como ya hemos apuntado, de alguna manera amalgama muchas tendencias nacionales ya que aquí acuden artistas de todas las zonas o aquí envían sus obras, no obstante, es indiscutible que es capaz de crear un sello personal desgraciadamente aun poco estudiado. De todos los escultores que aquí trabajan, sin duda, el más interesante es el portugués Manuel Pereira, a él tradicionalmente se ha venido atribuyendo la más hermosa imagen de portada toledana, la Inmaculada que preside la hornacina de la fachada del templo de las Madres Capuchinas. No es, sin embargo, de Pereira esta deliciosa escultura, y nuestros estudios apuntan a Italia donde la encargaría el fundador del Monasterio, el cardenal don Pascual de Aragón, embajador español en Roma y Virrey de Nápoles, que consagraría esta su querida fundación y tumba al Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen. En el Monasterio sí abundan obras madrileñas, de modo especial una Inmaculada, de mediano tamaño, muy querida de las Madres. Magnífica es la que, trabajada en bronce, corona el templete del retablo mayo de la iglesia, obra llena de majestad, movimiento y belleza, plenamente barroca, que el Cardenal envía desde Italia <sup>14</sup>. También madrileña y obra magnífica es la talla de la Inmaculada que preside el retablo

---

<sup>14</sup> NICOLAU CASTRO, JUAN, «Unos bronce de Alejandro Algardi en el Monasterio toledano de Madres Capuchinas», *Archivo Español de Arte*, núm. 249, 1990, fol. 10.

de la iglesia del Monasterio de las Benitas, a ella dedicado, obra del arquitecto madrileño Alonso García, documentado en 1664 <sup>15</sup>. La Virgen se yergue airoísima, elevada sobre el globo terráqueo que circunda, como enseñoreándolo, un horrible dragón de rostro humano, y pisa sobre un trono de deliciosas cabecillas de ángeles. Mantiene abiertos los brazos, ondulado y flotante el manto azul y dirige su rostro hacia el cielo. Completan la belleza del conjunto una legión de ángeles portando símbolos marianos pintados en el fondo de la hornacina. Finalmente parece también madrileña y fechable a caballo entre los siglos XVII y XVIII, la espléndida Inmaculada que exponen en su museo las monjas de Santo Domingo el Antiguo, imagen muy pictórica, inspirada, sin duda, en los lienzos de los pintores madrileños del momento <sup>16</sup>.

En la escuela sevillana destaca sobre todos, el escultor Juan Martínez Montañés, «*el Miguel Ángel español y el dios de la madera*» como le apodaban sus contemporáneos. Como no podía ser de otra manera en ciudad mariana por antonomasia, él creará una imagen de la Inmaculada de enorme éxito. El tipo queda fijado definitivamente en la que talla para la capilla de Los Alabastros de la Catedral de Sevilla, en 1629 y que fue soberbiamente policromada por el pintor Francisco Pacheco, el maestro y suegro de Velázquez. No resistimos utilizar para su descripción las palabras que a ella dedica María Elena Gómez-Moreno: «*la Inmaculada de Montañés tan divinamente humana, tan virginalmente femenina, exalta a María como mujer perfecta. Debido a*

---

<sup>15</sup> AGULLÓ Y COBO, MERCEDES, «*Tres arquitectos de retablos del siglo XVII Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García*», Archivo Español de Arte, núm. 184, 1973, pág. 297.

<sup>16</sup> NICOLAU CASTRO, JUAN, *Escultura toledana del siglo XVIII*, I.P.I.E.T., Toledo, 1991, pág. 236.

*la actitud de sus ojos caídos y medio cerrados los sevillanos la conocen popularmente por el sobrenombre de 'La Cieguecita' »<sup>17</sup>. Y el profesor Camón Aznar dirá de ella «es difícil hablar de la dulzura infinita de esta imagen... la gracia la posee»<sup>18</sup>.*

La más grande personalidad de la escuela granadina es Alonso Cano, arquitecto, escultor, pintor, como los grandes del Renacimiento, pero sobre todo escultor. Sus esculturas, con frecuencia de tamaño pequeño, tienen mucho de trabajo hecho con mimo, sin prisas, como si se recrease en ellas. Depura las formas y cuida su policromía hasta el máximo, creando verdaderas joyas escultóricas. Artista de extraordinario buen gusto, de manera inconsciente refleja su inquieto espíritu en sus imágenes, quietas pero no serenas. Sus rostros suelen estar llenos de misterio y melancolía, como si contemplasen su destino divino. En los primeros años de la década de los cincuenta del siglo, realiza su obra más personal y perfecta, la Inmaculada que coronaría el facistol de la Catedral granadina. A nuestro juicio la más bella Inmaculada de la escultura española y, sin duda, la más repetida recientemente en todo tipo de tamaño y materiales. La original, de tamaño pequeño, de bellissimo rostro se alza levemente sobre una nube, sobre la que parece flotar, envuelta en el trozo de cielo de su manto que pliega ampliamente en la cintura. El granadino don Manuel Gómez-Moreno, uno de los pilares de la Historia del Arte en España y, por más señas, enamorado de la obra de su paisano, describe con emocionadas frases esta escultura, «*de una pureza virginal que aúna candor de niña y gravedad de mujer, perfección plástica y*

---

<sup>17</sup> GÓMEZ-MORENO, MANUEL y M<sup>a</sup> ELENA, *La gran época de la escultura española*. Ed. Noguer, S.A., Madrid, 1964, pág. 48.

<sup>18</sup> CAMÓN AZNAR, JOSÉ, «*Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*», Goya, núm. 91, 1969, pág. 12.

*soberanía espiritual; esbeltez de palmera, recato de torre marfileña, blancura de azucena envuelta en el azul del lirio, los cielos a sus pies y la adoración estática en manos y rostro»*<sup>19</sup>.

En Toledo existe una copia moderna de esta imagen, talla en piedra y de gran tamaño, en el jardín del colegio de los Hermanos Maristas.

Alonso Cano tendrá un discípulo, Pedro de Mena, también genial pero de temperamento muy distinto. Más realista, más apegado al sufrimiento diario de la vida terrena, pero que sabe utilizar una gran técnica y plasmar como nadie la religiosidad de la época. Del escultor guarda la Catedral toledana una joya inigualable, su San Francisco de Asís de la sacristía, y también suyas se guardan en Toledo, dos Inmaculadas, una de ellas otra obra maestra de la escultura del autor. La conservan las Madres Benitas y resulta ser una réplica o boceto de la obra que supuso la consagración del escultor, la que de gran tamaño hizo para la granadina villa de Alhendín. Tiene además la toledana la ventaja de haberse conservado intacta, sin los repintes de la granadina. De un gran virtuosismo de talla y una policromía primorosa resulta una de las más personales creaciones que de este tema repitió el escultor. El rostro, sin embargo, es de lo más cercano a su maestro Cano. Según reciente investigación la obra fue regalada al Monasterio por el canónigo Andrés Pasano de Haro, capellán de Reyes Nuevos<sup>20</sup>. La segunda Inmaculada que de Pedro de Mena guarda Toledo, la conservan hoy en su residencia los Padres

---

<sup>19</sup> GÓMEZ-MORENO, MANUEL, «Alonso Cano, escultor», Archivo Español de Arte y Arqueología, núm. 6, 1926, pág. 199.

<sup>20</sup> NICOLAU CASTRO, JUAN, «Una Inmaculada inédita de Pedro de Mena en Toledo», Toletvm, núm. 11, 1981, pág. 452 y MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., o.c., pág. 334.

Jesuitas. También de pequeño tamaño, de las mismas medidas que la de las Benitas, en ella utilizó Mena su tipo tradicional de Inmaculada inspirada ya muy directamente en la creación de su maestro <sup>21</sup>.

En la escultura toledana de la primera mitad del siglo se difunde de manera muy amplia un tipo de Inmaculada de muy personales características. La Virgen se alza sobre rica peana adornada con gallones, típicos del momento, y en ella el escultor traspassa a la madera las Vírgenes de vestir, copiando vestiduras naturales de riquísima policromía en las que se imita la calidad de la tela rica y de los bordados, pero que hacen a la imagen envarada y rígida, carente de gracia, aunque ello en ocasiones se amortigüe por la maestría del escultor, hoy anónimo, que la trabaja. Los tradicionales símbolos inmaculistas, la media luna, el dragón, los angelillos sobre los que se alza, cambian de unas a otras y en ocasiones no se usan todos, pero siempre aparecen circundadas de un halo de rayos dorados de madera en los que se intenta imitar una pieza de orfebrería. De este tipo es la que preside, con Santa Clara, el retablo de las religiosas de este nombre, adornado con pinturas de Tristán y realizado hacia 1623 <sup>22</sup>. Más interesante, con más vida y soberbia policromía, es la que preside el retablo mayor del Monasterio de Santa Isabel la Real, posterior a la obra renacentista del conjunto, y de la que Ramón Parro dice que era la que presidía el retablo de San Juan de los Reyes y ante la que la ciudad hizo el voto de respetar el dogma de la Inmaculada Concepción <sup>23</sup>. Modernamente, B. Martínez Caviró publica que se

---

<sup>21</sup> NICOLAU CASTRO, JUAN, «Una Inmaculada inédita...»

<sup>22</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO y E. PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO. *Pintura toledana...* pág. 143.

<sup>23</sup> RAMÓN PARRO, SIXTO, *Toledo en la mano*, IPIET, 1978, T. II, pág. 146.

debe a la iniciativa de la famosa religiosa de este Monasterio, doña Jerónima de la Fuente <sup>24</sup>. La más hermosa de todas es, sin embargo, la que preside el retablo del coro de las Madres Benitas. Los vestidos se mueven en esta imagen con mucha mayor libertad y realismo y su rostro resulta igualmente lleno de una vida de la que carecen el resto de las reseñadas. En la sacristía del mismo Monasterio se guarda otra imagen de este tipo, de tamaño más pequeño, que se alza pisando un gran dragón. Tal vez por su mismo tamaño la imagen tiene una serie de novedades que, de algún modo, la individualizan del resto. De gesto más dulce, de movimiento mucho más natural y de policromía delicadísima se la podría considerar la pieza maestra del conjunto.

En la pintura del siglo XVII el tema es tan abundante como en la escultura y los logros son también constantes, siendo el motivo más repetido del arte español en la centuria. En las infinitas versiones del tema se puede señalar claramente un antes y un después, la separación está en torno a 1635. Antes de esta fecha las Inmaculadas, casi sin excepción, aparecen quietas, serenas, elevadas sobre una sencilla peana de serafines, con las manos juntas y mirada recogida. Con gran frecuencia rodean a la Virgen los símbolos de la letanía mariana. Así son las Inmaculadas de Juan Pantoja de la Cruz, de los sevillanos Juan de las Roelas, Francisco Pacheco, Zurbarán, la de Velázquez de la National Gallery de Londres, las del toledano fray Juan Sánchez Cotán, el gran bodegonista que nos deja en estas Vírgenes, magníficas muestras de su arte en las flores que las adornan; de Luis Tristán, sobre todo en su espléndida versión del Museo de Sevilla, copiada con cierta libertad en ejemplar particular toledano, las de los italianos como amplia representación en España Ángelo Nardi,

---

<sup>24</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *o.c.*, pág. 217.

del que existen dos versiones en Toledo, una en el Monasterio de Santo Domingo el Real y otra en el retablo mayor del Hospital de Tavera, etc., etc... ya que el nombre de pintores y la enumeración de sus Inmaculadas harían este trabajo tedioso. <sup>^</sup>

En 1635 firma José de Ribera, en su taller de Nápoles, el enorme lienzo de la Inmaculada que presidirá la iglesia del Monasterio de Agustinas de Salamanca, fundación y sepulcro de don Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI Conde de Monterrey y Virrey de Nápoles. Aquí Ribera logrará, según palabras del profesor Pérez Sánchez, en recientísima publicación, *«una obra maestra absoluta, no sólo de Ribera, sino de toda la pintura napolitana y española de su siglo»*. Más adelante añade que en *«la obra se funden la recogida y serena devoción de la Virgen pudorosa y el apogeo triunfal de su exaltación celeste»* <sup>25</sup>. Realizada en momento culminante de la carrera del pintor, cuando éste ha abandonado el tenebrismo de su primera época, el color y la luz lo invaden todo y en el centro del bellissimo lienzo, María aparecê triunfante, uniendo aspectos de la Inmaculada y de la Asunción, vestida con telas de seda que centellean al contacto de la luz celestial, adorada por ángeles mancebos y niños, flotando en un paisaje en el que se insinúan sólo levemente los símbolos de la letanía y contemplada desde la Gloria por un Padre Eterno que mira arrobado con el mismo deleite que, cuenta la Biblia, observó el universo tras su creación. Ribera repitió el tema otras veces en versiones más íntimas y menos conocidas. La más bella de ellas, con azarosa historia, ardió tristemente en el Monasterio de Santa Isabel de Madrid. Aquí en Toledo, casi desconocida, dada su colocación en el techo del coro de las monjas del Monasterio de

---

<sup>25</sup> E. PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO, *Catálogo Exposición de Ribera*, Museo del Prado, 1992, pág. 284.

Santa Isabel la Real, se conserva una versión muy interesante, en forma de óvalo, de otra de sus creaciones del tema. En ella se ve a la Virgen menos movida y barroca con una original manera de cruzar tras ella el manto azul en muy marcada diagonal <sup>26</sup>.

El impacto de la obra salmantina será decisivo en la manera de representar a partir de ahora el misterio de la Inmaculada: la Virgen flotará sobre un cielo intensamente azul, ricamente vestida, en actitud ascendente y rodeada de una verdadera legión de ángeles. Las dos escuelas que más y mejor han representado el tema son la madrileña y la andaluza. Para no recargarnos ante le número de pintores madrileños que pintarán una y mil veces el tema, destacaremos solamente a tres que cuentan con obra en Toledo. José Antolínez que difundirá un tipo de Virgen tan popular en Madrid como las de Murillo en Sevilla, en las que la Virgen parece moverse en un amplio giro envolviéndose con el manto como si acabase de marcar un paso de baile, plena de color y riqueza, y de la que existe un ejemplar firmado en la parroquia del vecino pueblo de Mocejón <sup>27</sup>. Francisco Ricci que nos dejará en Toledo la versión más espectacular y barroca salida de sus pinceles, en el enorme lienzo del retablo mayor de las Agustinas Gaitanas. Obra espléndida con un complejo mensaje iconográfico, firmada y fechada en 1680, en los últimos años de la vida del pintor. Suzanne Stratton describe con precisión el complejo lienzo: *«la Virgen está acompañada por San Agustín, quien representa a los Padres de la Iglesia. Debajo, la figura de los santos Ana y Joaquín la adoran con sus brazos elevados. Arriba*

---

<sup>26</sup> E. PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO, «Sobre los 'Monstruos de Ribera' y algunas otras notas riberescas», Archivo Español de Arte, núm. 187, 1972, págs. 248.

<sup>27</sup> CRUZ VALDOVINOS, JOSÉ MANUEL, «Nueva 'Concepción' de Antolínez», Archivo Español de Arte, núm. 209, 1980, pág. 112.



*aparece la Trinidad: Dios Padre toca su cabeza con un cetro, el Espíritu Santo toca su cabeza con diadema de llamas... y Cristo desciende hacia ella en forma de niño pequeño. El Arcángel Miguel aparece destruyendo al dragón... Hay una infrecuente muchedumbre de arcángeles... todos identificables por sus atributos y por una plétora de inscripciones»*<sup>28</sup>. Y el tercer lienzo de que queremos hacer mención se debe a Claudio Coello, posiblemente el mejor pintor madrileño posterior a Velázquez, y es, a nuestro juicio, la más hermosa pintura de la Inmaculada existente en Toledo. Ya publicada hace unos años en ese trabajo decíamos que *«María, de facciones bellísimas, viste la vestidura tradicional, manto azul y vestido blanco, larga cabellera le cae por la espalda flotando libremente, sobre su cabeza se insinúa una corona de estrellas y la media luna, de tonos plateados, aparece a sus pies. El fondo tiene una luz suavemente dorada, como resplandor de aurora»*<sup>29</sup>. El lienzo se guarda en el Monasterio de las Madres Capuchinas.

En la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo destacan con honores singulares el gran número de Inmaculadas pintadas por Murillo, sin duda las más conocidas y copiadas del arte español. Hermosas y sencillas sobre toda ponderación, aun dentro de la aparatosidad de algunas de ellas. En estos lienzos el pintor sevillano supo darnos una imagen directa de la Virgen, inspirada siempre en el natural, de inigualado éxito en su ciudad desde el momento de ir saliendo de sus pinceles. De todas, tal vez, la más conocida es la llamada de los Venerables o del mariscal Soult, también con azarosa historia. Robada por el mariscal francés que

---

<sup>28</sup> STRATTON, SUZANNE, *o.c.*, pág. 114.

<sup>29</sup> NICOLAU CASTRO, JUAN, *«Inmaculadas firmadas por Claudio Coello y Miguel de Zayas en Toledo»*, Archivo Español de Arte, núm. 228, 1984, pág. 383.



**Claudio Coello. Inmaculada. Monasterio de Capuchinas. Toledo.**

le dio el nombre y devuelta a España en la década de los cuarenta, se guarda hoy en el Prado. Obra barroca en la que Murillo, y eso es sólo privilegio de los grandes, se adelantó a su época y supo predecir toda la gracia del rococó del siglo XVIII. De las otras muchas versiones, queremos comentar aquí una de las menos conocidas, posiblemente por la compleja historia del lienzo y por encontrarse en este momento muy lejos de España, en Puerto Rico, en el Museo de Arte de la ciudad de Ponce. Tradicionalmente se la conoce por el sobrenombre de la Inmaculada del Espejo o del Carmen. Si de esta versión queremos tratar es porque aquí, en Toledo, existe una interesante copia en la capilla del Instituto de Bachillerato «*El Greco*», heredero de la Universidad Lorenzana. A la Universidad la regaló el famoso Cardenal ilustrado a quien debió de gustar el lienzo que, con toda probabilidad, conoció en Madrid, donde a lo largo de su vida estaba, en el Monasterio Carmelita de San Hermenegildo, la hoy parroquia de San José en la calle de Alcalá <sup>30</sup>.

Tal vez en este lugar debemos ocuparnos de toda una serie espléndida de Inmaculadas napolitanas existentes en Toledo y que posiblemente deban fecharse hacia fines del siglo XVII y comienzos del XVIII. Esculturas napolitanas llegaron en gran abundancia a España y los monasterios toledanos guardan un verdadero tesoro de ellas. Sus Vírgenes, inconfundibles, destacan por sus formas esbeltas, sus elegantes facciones, sus manos delicadísimas, y sus ropas con una policromía alegre y desenfadada, que se mueven con una gracia especial. Podemos destacar las varias que conservan las Madres Carmelitas, entre las cuales, de manera excepcional, aparece una firmada por el escultor Pietro Ceraso.

---

<sup>30</sup> NICOLAU CASTRO, JUAN, «*Lienzos de la Inmaculada en el Instituto Nacional de Bachillerato 'El Greco'*», Publicaciones del INB El Greco de Toledo, 1986, pág. 65.

La que hoy se puede admirar en la parte museable del Monasterio de San Domingo el Antiguo, que muy esbelta se alza sobre un globo al que se aferra la serpiente. La del Monasterio de Santo Domingo el Real que lleva pelo natural, rasgo frecuente en las Vírgenes napolitanas, de talla deliciosamente fina y delicada. La bellísima de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de un naturalismo que nos enfrenta con algunos rostros femeninos de los famosos «*nacimientos o presepi*» napolitanos. Y, finalmente también debe ser napolitana la que guardan en una rica urna, en la Sala Capitular, las Madres Capuchinas, deliciosa en su arrogante gesto no exento de dulzura <sup>31</sup>.

En el siglo XVIII, lentamente, el arte evoluciona hacia una concepción más menuda y delicada que desembocará en el llamado rococó, en el que de alguna manera todo se hace menudo e infantil, lleno de un encanto delicioso pero al mismo tiempo de una cierta superficialidad. Al final del siglo, en España de manera más tardía que en gran parte de Europa, el arte desembocará en un estilo distinto, correcto pero frío, el neoclasicismo, en el que como siempre sabrán moverse con acierto las grandes individualidades. La imagen de la Inmaculada, ya plenamente creada, como hemos ido viendo en el siglo anterior, sigue tratándose de idéntica manera pero adaptando el tema al gusto del tiempo. En la escultura, por citar algunos ejemplos que nos puedan servir de punto de referencia, podemos enumerar al murciano Francisco Salzillo, cuya más hermosa Inmaculada, la de los Padres Franciscanos de Murcia, ardió en la pasada guerra civil, pero del que felizmente queda algún hermoso ejemplar como al de las Monjas de Santa Clara de la misma ciudad, y al vallisoletano, aunque radicado en Madrid, Luis Salvador Carmona,

---

<sup>31</sup> NICOLAU CASTRO, JUAN, *La escultura toledana...*, pág. 227.



**Juan Pascual de Mena (?). Inmaculada. Monasterio de Sta. Úrsula.**



**Círculo de P. Duque Cornejo. Inmaculada. Monasterio de Sta. Clara.**



Anónimo siglo XVIII. Inmaculada. Monasterio de S. Clemente. Toledo.

autor de la Inmaculada de la villa de Lesaca, en Navarra, tratada con tal delicadeza y finura que se diría trabajada en porcelana <sup>32</sup>.

En Toledo abundan de modo extraordinario el número de tallas que corresponden a esta centuria. Conocemos además una serie de escultores toledanos de este momento que hemos dado a conocer no hace mucho tiempo <sup>33</sup>. De todos el más entrañable, y el más representativo del estilo rococó, es Germán López, escultor muy prolífico que llenó de imágenes las iglesias toledanas e incluso llegó a enviarlas a sitios alejados de la capital. En 1756 realiza el retablo de la Concepción del coro de las Madres de San Clemente que, lógicamente, preside una imagen de la Inmaculada que resulta ser una de sus obras más logradas. Espléndida imagen del más puro estilo rococó, realizada por suave policromía, que felizmente nos ha llegado en magnífico estado de conservación. Con el estilo del escultor de Villaseca de la Sagra aunque residente en la Corte, Juan Pascual de Mena, relacionamos de algún modo y con dudas otra hermosa Inmaculada que guardan, en preciosa urna, las Madres de Santa Úrsula en el coro de la iglesia. Imagen muy típica de época, por su dulzura, su gracia e incluso por la policromía que la adorna, es figura enigmática por sus analogías con la Inmaculada de Pedro de Mena de las Madres Benitas a la que ya nos referimos, y fue donada al convento en 1778 por doña Agustina Suárez de Cuevas. Como aportación andaluza al Toledo de este momento hay que considerar la Virgencita, de pequeño tamaño, que conservan las Madres de Santa Clara y que resulta

---

<sup>32</sup> GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> CONCEPCIÓN, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990 y MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ, *Luis Salvador Carmona, Escultor y Académico*, Ed. Alpuerto, S.A., Madrid, 1990.

<sup>33</sup> NICOLAU CASTRO, JUAN, *La escultura toledana...*, pág. 159.



directamente entroncada con el estilo del sevillano Pedro Duque Cornejo. Y finalmente trataremos la que consideramos la más hermosa escultura de este siglo que existe en la ciudad. Se realizó para presidir el retablo de la capilla arzobispal, donde estuvo hasta hace breves años en que ha sido trasladada al Seminario de Santa Leocadia, y se debe a las gubias del salmantino Manuel Álvarez, escultor de gran prestigio en al España del siglo que le apodó con el sobrenombre de «*El Griego*» y que trabajó también para la Catedral. La imagen resulta una réplica de la que el escultor talló para el Palacio Real de Madrid, para presidir el Real Capítulo de la Orden de Carlos III. De tamaño casi natural, resulta hermosa y arrogante y es, como ya escribimos, una de las más hermosas imágenes marianas de Toledo, «*tocada de la gracia seductora del siglo en que se realiza*», según palabras del profesor Sánchez Cantón<sup>34</sup>.

Menos interesante son las pinturas de este siglo y de este tema existentes en la ciudad, sólo haremos mención del pequeño lienzo de la Capilla de Reyes Nuevos de la Catedral y que atribuimos, con dudas, al arquitecto, pintor y escultor toledano Eugenio López Durango y la muy hermosa pintura, de espléndido colorido, que guardan en clausura las Madres de San Clemente, ligada posiblemente al estilo del pintor Salvador Maella quien trabajó mucho para la Catedral y trató con gran acierto el tema de la Inmaculada, especialmente para el adorno de capillas y oratorios de las residencias reales de aquel tiempo. La Virgen aparece aislada, sobre un fondo intensamente azul, y muestra una gravedad que nos introduce definitivamente en lo que será el neoclasicismo.

---

<sup>34</sup> NICOLAU CASTRO, JUAN, «*Obras del siglo XVIII en la Catedral de Toledo*», *Anales Toledanos*, T. XIX, 1984, 212.

## LOS FRESCOS DEL CLAUSTRO CATEDRALICIO (Historia, arte, técnica, conservación)

FÉLIX DEL VALLE DÍAZ  
JAIME COLOMINA TORNER  
Numerarios

Situándonos ante la fachada de la catedral en las postrimerías del siglo XIV, observamos lo siguiente:

La Plaza del Ayuntamiento, más pequeña que la actual (s. XX), hace unos 50 años que empezó a existir. Fue obra del arzobispo Gil de Albornoz, quien hizo asolar varias edificaciones del Cabildo para abrir este espacio frente a la catedral.

No existía el edificio del Consistorio. Si el ayuntamiento es una realidad en Toledo desde fines del s. XI, no consta que hubiese palacios de alcaldes y corregidores antes de los Reyes Católicos. En el s. XVII, sobre planos del hijo del Greco, Jorge, se levantará el edificio que vemos, ampliado ya en el s. XX.

Vueltos hacia el Oriente desde el centro de la plaza nos encontramos ya con la fábrica gótica de la catedral. Había comenzado a construirse en la época del arzobispo historiador Ximénez de Rada, unos 160 años antes. Las estructuras del gótico más puro se han convertido en realidad, aunque sólo quedará culminada la obra de la «dives toletana» en el s. XVI con el gótico florido.

Todavía no se yergue la torre ni tampoco la cúpula de la Capilla Mozárabe. Sí está a punto de terminarse el espléndido cuerpo inferior -el superior será obra tardía del barroco- de la fachada principal. La Puerta del Perdón, flanqueada a su derecha por la

de los Escribanos, y a su izquierda por la del Juicio Final, es ya una realidad.

De improviso nos encontramos con el arzobispo. Es D. Pedro Tenorio, portugués de origen, que ha llegado aquí desde Coimbra. Nos mira con su rostro barbilampiño y juvenil, como nos mira hoy al entrar en la Sala Capitular desde el marco tercero de la galería de arzobispos, comenzando por el fondo a la izquierda. Es pontífice y pontonero. A él le debemos el Puente de San Martín, y también el sólido puente de piedra sobre el Tajo, que acercó Guadalupe a Toledo, y dio origen a la villa que lleva su nombre: Puente del Arzobispo.

La gran fábrica del templo catedralicio queda aprisionada hacia el norte por callejuelas, adarves y el zoco de la aljama judía menor, al «Alcaná», de la que hoy queda como recuerdo la calle de la Sinagoga.

Se sabe que el arzobispo se entiende bien con los sefardíes toledanos. Su médico personal es el judío Haym-ha-Leví. Aún no faltando tensiones, las revueltas antisemitas en Toledo no estallarán hasta el siglo siguiente, de forma grave.

Don Pedro ha decidido comprar a la comunidad sefardita su mercado y varias casas. Lo ha asolado todo y ha encargado la construcción de un claustro al maestro mayor Rodrigo Alfonso. Comenzaron las obras en 1389. Pero él, muerto en 1399, no verá su culminación. Esta tendrá lugar en 1425, bajo la dirección del maestro Alvar Martínez. Es casi seguro que a finales del siglo XV y principios del XVI, las grandes paredes de las crujías o galerías estuvieron pintadas al fresco con escenas de la vida de Jesús: pinceles de Berruguete, Comontes, Borgoña. Esas pinturas habían desaparecido o casi en la época de Lorenzana (s. XVIII).

El claustro alto se construiría 75 años más tarde, en tiempos de Cisneros. El bajo es de gran pureza gótica; constituye un cuadrado perfecto. sus cuatro galerías miden 52 metros cada una:

las bóvedas, cuatripartitas, sin otro adorno que el escudo de D. Pedro Tenorio en la clave de bóveda. Las verjas que le separan del jardín son ya dieciochescas.

En 1776 otro cardenal inquieto y constructor, Lorenzana, encargó a los pintores de Cámara Francisco Bayeu y Mariano S. Maella la ejecución de grandes frescos con escenas históricas, sustituyendo a los desaparecidos del claustro.

Su trabajo, inconcluso, duraría hasta septiembre de 1782.

## BAYEU Y MAELLA

**Francisco Bayeu y Subias** nace en Zaragoza (9-III-1734), y muere en Madrid (4-VIII-1795). Su familia acomodada le proporciona buena instrucción. Se hace discípulo del pintor **José Luján**. Una obra suya es premiada por la Academia de San Fernando, obteniendo una pensión para estudiar en Madrid. Aquí es discípulo de **Antonio González Velázquez**. Muy pronto, recomendado por el pintor de Cámara **Rafael Mengs**, entra en el Palacio Real.

**Mengs** comienza a dirigir sus obras. Fue nombrado académico en 1765 y pintor de Cámara. En 1788 era ya director de la Academia.

Es cierto que Bayeu no tuvo suerte como artista, por su mismo parentesco con el genial **Francisco de Goya**. No salía bien parado de la comparación entre su obra y la de su cuñado de Fuendetodos.

Hay realizaciones de Bayeu en el Museo del Prado, el Palacio Real, la Academia de San Fernando, el Palacio del Pardo, el de Aranjuez, en Zaragoza, Pedrola, Valdemoro, Vergara..., y

las bóvedas, cuatripartitas, sin otro adorno que el escudo de D. Pedro Tenorio en la clave de bóveda. Las verjas que le separan del jardín son ya dieciochescas.

En 1776 otro cardenal inquieto y constructor, Lorenzana, encargó a los pintores de Cámara Francisco Bayeu y Mariano S. Maella la ejecución de grandes frescos con escenas históricas, sustituyendo a los desaparecidos del claustro.

Su trabajo, inconcluso, duraría hasta septiembre de 1782.

## **BAYEU Y MAELLA**

**Francisco Bayeu y Subias** nace en Zaragoza (9-III-1734), y muere en Madrid (4-VIII-1795). Su familia acomodada le proporciona buena instrucción. Se hace discípulo del pintor **José Luján**. Una obra suya es premiada por la Academia de San Fernando, obteniendo una pensión para estudiar en Madrid. Aquí es discípulo de **Antonio González Velázquez**. Muy pronto, recomendado por el pintor de Cámara **Rafael Mengs**, entra en el Palacio Real.

**Mengs** comienza a dirigir sus obras. Fue nombrado académico en 1765 y pintor de Cámara. En 1788 era ya director de la Academia.

Es cierto que Bayeu no tuvo suerte como artista, por su mismo parentesco con el genial **Francisco de Goya**. No salía bien parado de la comparación entre su obra y la de su cuñado de Fuentetodos.

Hay realizaciones de Bayeu en el Museo del Prado, el Palacio Real, la Academia de San Fernando, el Palacio del Pardo, el de Aranjuez, en Zaragoza, Pedrola, Valdemoro, Vergara..., y nuestros frescos catedralicios.

**Mariano Salvador Maella, hijo del pintor Mariano Maella,**

nace en Valencia (21-VIII-1739) y muere en Madrid (10-V-1819). Aparte de su padre, aprende como discípulo de la Real Academia, del escultor **Felipe de Castro** y de **Antonio González Velázquez**. Abandonó cierto tiempo su vocación pictórica dediciándose al comercio, alternando en Cádiz esta actividad con la de la pintura. Con permiso de su padre se trasladó a Roma, ampliando estudios artísticos en la Academia de San Lucas y en la del Capitolio. Nuestra Academia de San Fernando valoró favorablemente algunas de sus obras romanas, y le concedió una pensión de ocho reales diarios durante cinco años.

Cuando retorna a España entra seguidamente al servicio del Rey, trabajando con el alemán Mengs con un sueldo de 12.000 reales. Trabaja en la decoración de la Sala de las Reliquias del Palacio y otros aposentos. Y es nombrado académico de la Real de San Fernando. En 1774 se le nombra «pintor de Cámara», en 1794 es director de la Academia, sustituyendo a Bayeu como director general tras la muerte de éste. Siendo ya «primer pintor de Cámara», es académico también de la de San Luis de Zaragoza, San Carlos de Valencia y de la de Méjico.

Su obra está muy difundida: Convento de S. Pascual, Palacio de Aranjuez y Casa del Labrador, Capilla de Palafox, cuarto del rey y despacho de la reina en El Escorial, ocho bodegones en el Oratorio de las Damas del Palacio Real, en San Francisco el Grande, Palacio de Villahermosa, Palacio de El Pardo, San Ildefonso de la Granja, Museos del Prado y Provincial de Valencia y de Zaragoza, catedral de Jaén, Segovia y Sevilla, nuestra Capilla de Reyes, y los frescos catedralicios.

## LOS FRESCOS DEL CLAUSTRO BAJO

Son doce los paños pintados por estos dos artistas: 10 de Bayeu

y 2 de Maella. Reproducen escenas de la hagiografía toledana.

*Primero*, «El Niño de La Guardia». Parte interior de la Puerta del Mollete.

Hace varios años me publicaron en una obra histórica de cooperación hispanofrancesa un trabajo. Algunas líneas del mismo se referían a este tema; las reproduzco ahora: «Tras el proceso iniciado en 1490 por la Inquisición de Ávila, fueron ajusticiados varios judíos y conversos de La Guardia, Tembleque y Quintanar, acusados de un «crimen ritual»: haber reproducido en un niño de corta edad, raptado en Toledo, la pasión y muerte de Cristo. Motivo del asesinato: odio al cristianismo e intentar superticiosamente su aniquilación mediante un hechizo obtenido con la sangre y el corazón del niño más una hostia consagrada. Pero ¿se cometió ese crimen? El P. Yepes escribió «la historia del Santo Niño de La Guardia» en 1583. Lope de Vega y Cañizares llevaron el asunto al teatro. El mismo J.A. Llorente, nada sospechoso como iniciador en 1812 de todas las críticas posteriores a la Inquisición, escribe en sus *Anales de la Inquisición española*, p. 4: «parecería increíble, si no contase por la historia, que los judíos hubiesen tenido complacencia en repetir el deicidio de Jesús, crucificando sus imágenes y a niños inocentes, hijos de cristianos».

Pero a partir de 1887 los autores judíos I. Loeb, Isaac Leví, Reinach, y, tras ellos, otros muchos negaron toda veracidad a este hecho, como calumnia de la Inquisición. Todo el proceso sería un monstruoso montaje para servir a la policía antijudía de los Reyes Católicos. Sin embargo sus razones -más bien suposiciones- no convencen a otros historiadores nacionales y extranjeros: P. Fita, Monniot, Llorca, López Martínez... Sor Marie Despina, en reciente artículo, lo juzga todo un macabro amaño del autor del «Fortalitium fidei», el franciscano Alonso de Espina, furibundo

antisemita... Quizá no sepamos nunca con certeza lo que allí ocurrió. Efectivamente, hay lagunas sospechosas en el proceso, y resulta poco creíble un crimen tan horroroso. Mas, por otra parte, la religiosidad ritualista y supersticiosa de muchos judíos y conversos de la época, unida a una mente neurotizada por su condición de grupo perseguido y marginado, pudieron sugerir en espíritus vulgares aventuras diabólicas».

Añado dos apostillas: Por las Navidades de 1454 el franciscano Espina había corrido la especie de que los judíos habían asesinado a un niño cerca de Valladolid, devorando luego su corazón. Más tarde se supo que los asesinos eran ladrones cristianos que le mataron para robarle una cadenilla de oro. En 1468 otro rumor afirmaba que los judíos de Sepúlveda habían crucificado a un niño. El obispo de Segovia, que era de raza judía, aplicó severos castigos. Ahora bien si el relato truculento del Niño de La Guardia es falso en todo o en parte, siendo confesión obligada por el tormento, constituyendo más bien un montaje para determinar a los Reyes Católicos a firmar el decreto de expulsión de los judíos hace ahora justamente 500 años, la verdad es que en dicho decreto y en su gestación no se alude lo más mínimo a este suceso.

*Segundo:* «Prendimiento de San Eulogio de Córdoba» el año 859, por los musulmanes. Era obispo electo de Toledo. Esto ya es historia. Conocemos lo esencial de su vida y el ambiente de la comunidad mozárabe en la Córdoba de los emires, siglo IX, por su *Memorial de los mártires*, su *Documento martirial*, su *Apolo-gético*, y asimismo por la biografía que le dedicó su amigo Paulo Álvaro.

Eulogio nace en Córdoba hacia el año 800. Su familia mozárabe es de hondas raíces cristianas. El niño Eulogio podía escuchar a su abuelo, cuando se oía la voz del almuédano convocando a la oración islámica: «Dios mío... no calles ni



enmudezcas. Ha sonado la voz de tus enemigos, y los que te aborrecen han levantado la cabeza». Siendo todavía niño estudió las ciencias sagradas con otros compañeros, como Álvaro, probablemente de origen sefardita, en la escuela de San Zoilo, con sabios preceptores como el abad Speraindeo.

Por la descripción que se nos ha trasmitido, Eulogio era de talante noble y distinguido, de agudo ingenio, sereno y contemplativo, de mirada limpia y pura, caritativo y tenaz. Cuando tenía algo más de 40 años tuvo que viajar fuera de Al-Andalus, con ánimo de pasar a las Galias. La situación bélica en los Pirineos le impidió salir; y entonces visitó algunos monasterios de la España libre: Leire, Siresa, S. Zacarías... Con la fraterna hospitalidad recibió también el regalo de algunas obras latinas (poetas paganos y Padres, como san Agustín), que llevó a Córdoba como un tesoro para enriquecer la biblioteca de San Zoilo.

Impresiona la descripción que hace Eulogio de la tiranía que debían soportar los mozárabes cordobeses por parte de las autoridades islámicas. La opresión había comenzado a finales del s. VIII, con Abd-al Rahman I, y se agudizaría con su biznieto, el sensual Abd-al Rahman II. Ya a principios del siglo hubo algunos mártires: Lamberto en Zaragoza, las vírgenes Nunilon y Alodia cerca de Huesca, los hermanos cordobeses Adulfo y Juan. Pero la persecución estalló virulenta bajo el reinado de Muhammad I, el año 850. Iba a durar casi toda la década, si bien hubo algún mártir como S. Pelayo y Santa Argéntea en los primeros años del gran Abd-al Rahman III. El primer mártir fue un sacerdote, S. Perfecto. Le siguieron unos 50 hasta el 11 de marzo del 859 en que era degollado el mentor y sostén de esa purpúrea legión, S. Eulogio. Él, con Speraindeo (quizá mártir también), Samson y Paulo Álvaro mantuvieron vivo este espíritu martirial, defendiendo a la vez la pureza de la Fe y de lo hispánico, frente a un islamismo asfixiante y otros clérigos y cristianos claudicantes.

nace en Valencia (21-VIII-1739) y muere en Madrid (10-V-1819). Aparte de su padre, aprende como discípulo de la Real Academia, del escultor Felipe de Castro y de Antonio González Velázquez. Abandonó cierto tiempo su vocación pictórica dedicándose al comercio, alternando en Cádiz esta actividad con la de la pintura. Con permiso de su padre se trasladó a Roma, ampliando estudios artísticos en la Academia de San Lucas y en la del Capitolio. Nuestra Academia de San Fernando valoró favorablemente algunas de sus obras romanas, y le concedió una pensión de ocho reales diarios durante cinco años.

Cuando retorna a España entra seguidamente al servicio del Rey, trabajando con el alemán Mengs con un sueldo de 12.000 reales. Trabaja en la decoración de la Sala de las Reliquias del Palacio y otros aposentos. Y es nombrado académico de la Real de San Fernando. En 1774 se le nombra «pintor de Cámara», en 1794 es director de la Academia, sustituyendo a Bayeu como director general tras la muerte de éste. Siendo ya «primer pintor de Cámara», es académico también de la de San Luis de Zaragoza, San Carlos de Valencia y de la de Méjico.

Su obra está muy difundida: Convento de S. Pascual, Palacio de Aranjuez y Casa del Labrador, Capilla de Palafox, cuarto del rey y despacho de la reina en El Escorial, ocho bodegones en el Oratorio de las Damas del Palacio Real, en San Francisco el Grande, Palacio de Villahermosa, Palacio de El Pardo, San Ildefonso de la Granja, Museos del Prado y Provincial de Valencia y de Zaragoza, catedral de Jaén, Segovia y Sevilla, nuestra Capilla de Reyes, y los frescos catedralicios.

## LOS FRESCOS DEL CLAUSTRO BAJO

Son doce los paños pintados por estos dos artistas: 10 de Bayeu

y 2 de Maella. Reproducen escenas de la hagiografía toledana.

*Primero*, «El Niño de La Guardia». Parte interior de la Puerta del Mollete.

Hace varios años me publicaron en una obra histórica de cooperación hispanofrancesa un trabajo. Algunas líneas del mismo se referían a este tema; las reproduzco ahora: «Tras el proceso iniciado en 1490 por la Inquisición de Ávila, fueron ajusticiados varios judíos y conversos de La Guardia, Tembleque y Quintanar, acusados de un «crimen ritual»: haber reproducido en un niño de corta edad, raptado en Toledo, la pasión y muerte de Cristo. Motivo del asesinato: odio al cristianismo e intentar superticiosamente su aniquilación mediante un hechizo obtenido con la sangre y el corazón del niño más una hostia consagrada. Pero ¿se cometió ese crimen? El P. Yepes escribió «la historia del Santo Niño de La Guardia» en 1583. Lope de Vega y Cañizares llevaron el asunto al teatro. El mismo J.A. Llorente, nada sospechoso como iniciador en 1812 de todas las críticas posteriores a la Inquisición, escribe en sus *Anales de la Inquisición española*, p. 4: «parecería increíble, si no contase por la historia, que los judíos hubiesen tenido complacencia en repetir el deicidio de Jesús, crucificando sus imágenes y a niños inocentes, hijos de cristianos».

Pero a partir de 1887 los autores judíos I. Loeb, Isaac Leví, Reinach, y, tras ellos, otros muchos negaron toda veracidad a este hecho, como calumnia de la Inquisición. Todo el proceso sería un monstruoso montaje para servir a la policía antijudía de los Reyes Católicos. Sin embargo sus razones -más bien suposiciones- no convencen a otros historiadores nacionales y extranjeros: P. Fita, Monniot, Llorca, López Martínez... Sor Marie Despina, en reciente artículo, lo juzga todo un macabro amaño del autor del «Fortalitium fidei», el franciscano Alonso de Espina, furibundo

antisemita... Quizá no sepamos nunca con certeza lo que allí ocurrió. Efectivamente, hay lagunas sospechosas en el proceso, y resulta poco creíble un crimen tan horroroso. Mas, por otra parte, la religiosidad ritualista y supersticiosa de muchos judíos y conversos de la época, unida a una mente neurotizada por su condición de grupo perseguido y marginado, pudieron sugerir en espíritus vulgares aventuras diabólicas».

Añado dos apostillas: Por las Navidades de 1454 el franciscano Espina había corrido la especie de que los judíos habían asesinado a un niño cerca de Valladolid, devorando luego su corazón. Más tarde se supo que los asesinos eran ladrones cristianos que le mataron para robarle una cadenilla de oro. En 1468 otro rumor afirmaba que los judíos de Sepúlveda habían crucificado a un niño. El obispo de Segovia, que era de raza judía, aplicó severos castigos. Ahora bien si el relato truculento del Niño de La Guardia es falso en todo o en parte, siendo confesión obligada por el tormento, constituyendo más bien un montaje para determinar a los Reyes Católicos a firmar el decreto de expulsión de los judíos hace ahora justamente 500 años, la verdad es que en dicho decreto y en su gestación no se alude lo más mínimo a este suceso.

*Segundo:* «Prendimiento de San Eulogio de Córdoba» el año 859, por los musulmanes. Era obispo electo de Toledo. Esto ya es historia. Conocemos lo esencial de su vida y el ambiente de la comunidad mozárabe en la Córdoba de los emires, siglo IX, por su *Memorial de los mártires*, su *Documento martirial*, su *Apológico*, y asimismo por la biografía que le dedicó su amigo Paulo Álvaro.

Eulogio nace en Córdoba hacia el año 800. Su familia mozárabe es de hondas raíces cristianas. El niño Eulogio podía escuchar a su abuelo, cuando se oía la voz del almuédano convocando a la oración islámica: «Dios mío... no calles ni

enmudezcas. Ha sonado la voz de tus enemigos, y los que te aborrecen han levantado la cabeza». Siendo todavía niño estudió las ciencias sagradas con otros compañeros, como Álvaro, probablemente de origen sefardita, en la escuela de San Zoilo, con sabios preceptores como el abad Speraindeo.

Por la descripción que se nos ha trasmitido, Eulogio era de talante noble y distinguido, de agudo ingenio, sereno y contemplativo, de mirada limpia y pura, caritativo y tenaz. Cuando tenía algo más de 40 años tuvo que viajar fuera de Al-Andalus, con ánimo de pasar a las Galias. La situación bélica en los Pirineos le impidió salir; y entonces visitó algunos monasterios de la España libre: Leire, Siresa, S. Zacarías... Con la fraterna hospitalidad recibió también el regalo de algunas obras latinas (poetas paganos y Padres, como san Agustín), que llevó a Córdoba como un tesoro para enriquecer la biblioteca de San Zoilo.

Impresiona la descripción que hace Eulogio de la tiranía que debían soportar los mozárabes cordobeses por parte de las autoridades islámicas. La opresión había comenzado a finales del s. VIII, con Abd-al Rahman I, y se agudizaría con su biznieto, el sensual Abd-al Rahman II. Ya a principios del siglo hubo algunos mártires: Lamberto en Zaragoza, las vírgenes Nunilon y Alodia cerca de Huesca, los hermanos cordobeses Adulfo y Juan. Pero la persecución estalló virulenta bajo el reinado de Muhammad I, el año 850. Iba a durar casi toda la década, si bien hubo algún mártir como S. Pelayo y Santa Argéntea en los primeros años del gran Abd-al Rahman III. El primer mártir fue un sacerdote, S. Perfecto. Le siguieron unos 50 hasta el 11 de marzo del 859 en que era degollado el mentor y sostén de esa purpúrea legión, S. Eulogio. Él, con Speraindeo (quizá mártir también), Samson y Paulo Álvaro mantuvieron vivo este espíritu martirial, defendiendo a la vez la pureza de la Fe y de lo hispánico, frente a un islamismo asfixiante y otros clérigos y cristianos claudicantes.

Entre los mártires -sacerdotes y monjes la mayoría- no faltaron seglares jóvenes de uno y otro sexo, algunos hijos de padre musulmán. Precisamente por defender a una de estas jóvenes, santa Lucrecia, degollada cuatro días después que Eulogio, fue éste apresado y condenado. Quizá también por temer el emirato que este sabio e influyente sacerdote llegara a ser consagrado arzobispo de Toledo, como pretendían los mozárabes de aquella rebelde ciudad, tras la muerte de su venerable obispo Wistremiro.

Cuando pretendían azotarle por haber escondido a Lucrecia, Eulogio se dirigió al cadí: «No, será mejor que me condenes a muerte, porque soy adorador de Jesús, hijo de Dios e hijo de María, y para mí vuestro profeta es un impostor». Y ya ante el cadalso, le dice a un visir musulmán, amigo de su familia, que hace un último esfuerzo para salvarle: «Si supieras lo que nos espera a los adoradores de Jesucristo... Si yo pudiera trasladar a tu pecho lo que siento en el mío... entonces no me hablarías como me hablas».

Así murió. Eran las tres de la tarde del 11 de marzo del 859.

### *Tercero, Cuarto, Quinto y Sexto.*

Pasada la Puerta de Santa Catalina, sobre los cuatro primeros paños de la crujía oriental, también Bayeu plasmó otra historia hagiográfica toledana: 1. la predicación de San Eugenio, primer obispo de Toledo, a fines del siglo I; 2. su martirio y muerte, arrojando el cadáver al lago; 3. la revelación hecha sobre el lugar en que se hallaba el cadáver; 4. el traslado de ese cuerpo a Toledo solemnemente en 1565.

¿Historia o leyenda? Todos los historiadores de Toledo, desde Ximénez de Rada (s. XIII) hasta Martín Gamero (s. XIX) lo consideran histórico. Ha sido el Dr. Rivera Recio, fallecido recientemente, quien demostró su carácter legendario en un análisis crítico que parece irrefutable.

San Eugenio I mártir no entra en el catálogo de arzobispos toledano hasta 1156. ¿Qué había ocurrido? En 1148 el arzobispo toledano don Raimundo, después de participar en el concilio de Reims, visitó cerca de París el monasterio de Saint Denis, cuyo abad le informó de que se conservaba y veneraba el cuerpo del primer obispo de Toledo, Eugenio, martirizado en tiempos de Domiciano. ¿En qué se basaba el abad? En el s. IX se había escrito la «Passio sancti Eugenii», relacionada con el relato martirial de S. Dionisio Areopagita, obispo de París y mártir. Hay un relato amplio, contenido en diversos códices de los siglos X al XIV y otro breve, en códices de los siglos XII al XIV. Según estos relatos, Dionisio, después de su conversión en el Areópago de Atenas, estuvo en Roma con san Pablo. Este le mandó a evangelizar las Galias, con un equipo de presbíteros, el principal Eugenio. Los otros quedaron al frente de distintas comunidades gálicas, mientras Eugenio fue enviado por san Dionisio a la lejana Toledo. Después de predicar aquí el evangelio y ampliar la comunidad cristiana, volvió a París para informar a su maestro. Había estallado la persecución de Domiciano, siendo martirizado S. Dionisio. Quedó allí para sostener la comunidad, pero pronto fue apresado y degollado, siendo arrojado su cuerpo al lago Marchais, donde se conservó incorrupto.

Ya en época merovingia, siglos más tarde, el noble Erkoldo tuvo una visión que le reveló donde estaba el santo cuerpo, sanando él de una enfermedad con el fin de ir a rescatarlo. Así lo hizo, depositándolo en Saint Denis.

Don Raimundo en el s. XII trajo a Toledo una reliquia, y más tarde en 1565, con asistencia de la Casa Real española, vino a Toledo todo el cuerpo en la urna conservada y venerada hoy dentro del Ochavo.

Pues bien, todo parece una leyenda urdida en el s. IX, sobre un hecho histórico: la presencia en Saint Denis de los restos de un

arzobispo de Toledo llamado Eugenio. Pero éste no era otro que el dulce y santo poeta de la Iglesia hispanogoda, que precedió inmediatamente a S. Ildefonso en la Silla toledana. Su cuerpo, como el de otros Santos de Toledo, había sido transportado en el s. VIII a las regiones cristianas del Norte, habiendo llegado hasta París. Hay una cierta referencia antes del s. IX a este obispo poeta de Toledo.

*Séptimo, octavo y noveno.* Estos tres frescos son también de Bayeu. Otra historia legendaria de origen toledano: Santa Casilda. 1. Caridad de esta princesa mora hacia los cristianos cautivos.- 2. El milagro de las rosas (los alimentos trocados en flores ante la pregunta del rey, su padre).- 3. Muerte de Casilda, ya cristiana, después de una larga vida penitente, cerca de Briviesca.

La primera biografía de Casilda es del s. XV, obra de Diego Rodríguez de Almeida. Es santa muy popular en Burgos. Zurbarán la representó en un magnífico lienzo, que está en el Prado. «Casilda» procede tal vez del semita «casida» = canción. Sin duda, es cierto que una dama de origen musulmán se hizo cristiana y llevó una larga vida de oración y penitencia en la región abrupta de Oberena, cerca de la villa de Briviesca. Venerada por las gentes a su muerte, se alza un lugar de culto y en el s. XVI una espléndida iglesia, con un sepulcro para contener sus cenizas, labrado por Diego de Siloé, quien esculpe su estatua yacente.

¿Era de origen toledano? Eso dice la tradición. La leyenda la cree hija de un rey de mediados del s. XI, cuyo nombre es desconocido en la nómina de monarcas musulmanes. Esta princesa, piadosa hacia los cristianos cautivos de su padre, fue sorprendida por éste en una de las visitas que les hacía en las mazmorras de palacio para llevarles vituallas. «¿Qué llevas allí? Rosas, padre», respondió serena la princesa. Y, desplegando el manto, aparecieron en su falda los alimentos trocados en rosas. Habiendo



enfermado y sabiendo por un cristiano que podría curarse si se bañaba en el lago de S. Vicente al norte de Burgos, se trasladó allí, se curó y se hizo cristiana.

Hermosa fantasía que ha tenido algún precedente en la hagiografía cristiana, y tendría, siglos más tarde, una bella secuencia, cuando las rosas reales se convirtieron en la imagen real de N. Señora de Guadalupe en la tilma de Juan Diego.

Es sumamente improbable que en la Taifa toledana del s. XI, gobernada por el tolerante y culto Al-Mamún hubiera cautivos cristianos en las mazmorras del palacio real. Precisamente el s. XI es prototipo de tolerancia y colaboración mutua entre las tres Religiones de Al-Andalus. Sin embargo, en la Córdoba de los emires, s. IX, sí hubo varias jóvenes, hijas de madre cristiana y padre musulmán que fueron verdaderas «casildas» o «casidas»: poemas de fe cristiana.

*Décimo:* Este último fresco de Bayeu representa al arzobispo S. Eladio distribuyendo limosna. Esto ya es historia. Eladio era un noble hispanorromano que entró en el «Áula regia», ocupando cargos palaciegos en el reinado de Recaredo I y de su hijo Liuva II. Pero tal vez, cuando éste fue asesinado por Witerico, nuevo rey que añoraba el perdido arrianismo de la gente goda, Eladio abandonó sus cargos y se retiró al monasterio agaliense. Pronto fue elegido abad, gobernándole largos años, hasta el 632, probablemente, en que fue elevado a la Silla arzobispal de Toledo, que rigió por espacio de tres años.

*Últimos frescos:* Al parecer, ya no son de Bayeu, aunque son de estilo similar a los anteriores, sino de Maella. Representan a Santa Leocadia, patrona de Toledo. También esto es historia, aunque, desgraciadamente, con demasiadas lagunas.

A fines del s. III el inmenso Imperio Romano estaba dividido

en dos partes: el Oriente regido por Diocleciano y el Occidente, gobernado por Maximiano, con sus respectivos Césares asociados. No sabemos la razón, pero poco antes del año 300 estalló una sangrienta persecución anticristiana, la peor sufrida por toda la Cristiandad. Las víctimas en Oriente y Occidente se cuentan por millares.

Una de ellas fue una joven toledana llamada Leucadia, es decir, «Blanca», «Pura».

No es del todo cierto que su casa natal se ubicara donde la actual Parroquia de Santa Leocadia; tampoco sabemos con certeza si estuvo encerrada en la mazmorra que se mostraba hace años bajo el muro oriental del Alcázar; ni siquiera nos consta que fue derramada su sangre, aunque ciertamente sufrió tormento y prisión por su fe en Cristo. Murió, pues, como confesa y mártir, siendo enterrada extramuros de la ciudad, donde en la época visigótica se construyó una gran basílica, que tuvo el honor de acoger algunos de los célebres concilios de Toledo.

Sólo queda un fresco de Maella. Tenía que haber dos. D. Félix del Valle a quien cedo ya la palabra, sospecha que tal vez quedaron incompletos ambos por no ser del agrado de Rafael Mengs, la gran autoridad académica de entonces.

JAIME COLOMINA TORNER



Fotografía rasante de deterioro con criptofluorescencias.



Santa Leocadia ante el Pretor.



Entrada de los restos de San Eugenio en Toledo.



**La prisión de San Eulogio.**

## CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS AL FRESCO DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

El día 21 de abril de 1987, un alemán, Hans Joachim Bolhmann, de cincuenta y un años, rociaba de ácido sulfúrico en la pinacoteca de Munich tres cuadros de Alberto Durero: María Mater Dolorosa, El llanto por Cristo y el tríptico Retablo Baumgartner, obras que quedaron casi totalmente dañadas por los efectos destructores del ácido corrosivo. Pero no era la primera vez que este desequilibrado personaje usaba este ácido contra obras de arte. El 8 de octubre de 1977, había arrojado igualmente ácido sulfúrico sobre tres obras de Rembrandt y una de Wilhelm Drost. Y, tras posteriores interrogatorios, Bolhmann declaró haber causado daños, por el mismo procedimiento, a una obra de Paul Klee, media docena de cuadros del Museo de Hannover, un cuadro de Rubens, otro en la iglesia de San Pedro de Hamburgo y unas pinturas del siglo XV en la iglesia de San Nicolás de Lueneburg, utilizando siempre el ácido sulfúrico.

De este la larga lista de agresores de obras de arte a través de la historia y los distintos procedimientos empleados, llama poderosamente nuestra atención este caso del «sulfurado» caballero alemán. Nos escandalizamos al saber que un hombre arroje ácido sulfúrico directamente sobre unas obras de arte que no le han hecho a él otra cosa, pensamos, que posibilitar su felicidad con su contemplación. Y, a pesar del escándalo que nos produce este hecho, no nos damos cuenta de que nosotros también, probablemente sin pensarlo, estamos cada día arrojando ácido sulfúrico sobre las obras de arte que hay en nuestro entorno.

El grado de contaminación atmosférica que el hombre con sus progresos está logrando en el aire que respiramos, es una de las mayores causas de destrucción de los tesoros humanos llamados

obras de arte. Y si a esta polución le añadimos humedad, se creará el agente más destructor de los tesoros artísticos: el ácido sulfúrico.

La creciente industrialización y motorización de nuestras vidas, hace que vayan en aumento los gases corrosivos y otras sustancias nocivas que invaden el aire que nos rodea, aire del que también necesitan estar rodeadas nuestras obras de arte. De entre estas sustancias nocivas que invaden la atmósfera, la más peligrosa es el dióxido de sulfuro, expelido en buena parte, como todos sabemos, por los coches y camiones que, cada día en mayor número, invaden las calzadas de nuestras ciudades. Este gas esparcido en el aire tiene la propiedad de, al disolverse en la lluvia o en la niebla, convertirse en ácido sulfúrico. Y este ácido, con enormes poderes de corrosión, ataca las piedras, los metales, una buena parte de barnices y las pinturas carentes de la debida protección, y, en general, casi todos los materiales de que están compuestas las obras de arte que, heredadas de generaciones anteriores, o realizadas en nuestros días, nos ha tocado guardar a los habitantes de esta era del motor, para legarlas a generaciones venideras.

El dióxido de sulfuro, convertible después en ácido sulfúrico, es, pues, la nueva y gran amenaza de nuestra época hacia los tesoros artísticos del mundo.

En una gran ciudad, está calculado que el tráfico rodado puede llegar a despedir unas 400 toneladas diarias de dióxido de sulfuro. Cifra que se ve aumentada por los gases emanados de hornos y calefacciones que utilizan carbones y aceites para su combustión. Los fenómenos de la decoloración, de la corrosión de superficies y del desmoronamiento, pueden verse aumentados de un año para otro en las zonas más castigadas por el tráfico de vehículos de motor.

Cuando las obras de arte están exhibiéndose en un museo, la

entrada del aire que las llega está de alguna manera controlada. Pero aún debería estarlo más. Mientras el aire de la calle contenga las impurezas propias de nuestro tiempo, y mientras no se ponga remedio a esta contaminación atmosférica, todo museo debería contar con un sistema de renovación y de filtración de aire que eliminara el finísimo polvo, imperceptible casi siempre, que arrastra. Y si la colocación de este tipo de filtros resultase cara para el mantenimiento de un museo y de las riquezas que guarda, habría que instalar al menos, en todos, por muy modesto que cualquiera de ellos pudiera ser, un sistema de lavado de aire para evitar la entrada del dióxido de sulfuro. El dióxido de sulfuro, como ya hemos dicho, tiene la propiedad de ser muy soluble en el agua, y mediante un procedimiento de filtración a través de agua pulverizada, pasaría el aire limpio quedándose en el agua el ácido sulfúrico que a su contacto se hubiera formado.

Esto en cuanto a la protección de las obras de arte que se guardan en museos. Mas, ¿qué hacer con las que se encuentran a la intemperie a merced de que el aire las lleve sus gases y otras impurezas, y sea a la vez el vehículo de humedades arrastrando nieblas y lluvias? Comprendemos que el aire que rodea a estas obras no se puede filtrar. Y si no se puede filtrar el aire en las obras «al aire libre», ¿qué hacer con la luz?

Todos sabemos que la incidencia de la luz en una obra de arte pictórica puede ser otra de las causas de su deterioro. Y no es precisamente la luz visible la que puede causar estos estragos, sino los rayos invisibles ultravioleta, procedentes tanto de la luz solar, como de la iluminación artificial.

Las reacciones químicas producidas por la luz ultravioleta pueden provocar un rompimiento de la estructura molecular de ciertos cuerpos frágiles; y ciertos cuerpos duros pueden descomponerse en capas frágiles coadyuvados por otros agentes.

Es ejemplar el celo con que algunos directores de museos

controlan la entrada de la luz, sobre todo en las salas en las que exhiben sus obras de colores. Tuvimos ocasión de comprobar un modelo de esta eficacia en el Victoria and Albert Museum, de Londres. La entrada de la luz a la colección Real de tapices y cuadros, está graduada por un sistema electrónico de persianas venecianas que se abren o se cierran siguiendo la variación de la intensidad de luz controlada mediante fotocélulas adaptadas a los circuitos eléctricos de los motores.

El cuidador de aquel museo conoce las reglas internacionales de medición de la luz. Y sabe que la medida óptima de luz para la exhibición de sus cuadros al óleo no deberá exceder de 150 lux. Medida que debe rebajarse cuando de acuarelas y tapices se trata, hasta los 50 lux. Todo controlado, podríamos decir que casi perfectamente, con su sistema de fotocélulas y persianas en las claraboyas y balcones.

En un día normal de verano español, cualquier superficie expuesta directamente a la luz solar puede registrar alrededor de los 100.000 lux. Podemos, pues, hacernos una idea de la cuantía a rebajar hasta llegar a esos 150 ó 50 lux, acordados por los conservadores internacionales de pinturas para la exhibición en los museos, a fin de evitar la acción de los rayos ultravioleta.

Es cierto que los efectos destructores de estos rayos ultravioleta producen mayor daño en la decoloración de los barnices y su descomposición, siendo por ello más vulnerables los cuadros al óleo así protegidos; y que las acuarelas sobre papel son mucho más sensibles a los efectos de estos rayos; y es cierto también que la carbonatación de la superficie en las pinturas al fresco ofrece cierta protección de estos y otros efectos destructores. No vamos, pues, a esgrimir estos argumentos como las únicas causas destructoras de las pinturas al fresco. Pero es evidente que existen otros fenómenos que rompen la capa de carbonato cálcico en cierto pinturas murales; volviéndolas indefensas a estos y otros agentes.



Y de algunas de estas causas destructoras en las pinturas al fresco de los claustros de la catedral de Toledo, nos vamos a ocupar acto seguido, con la única intención de contribuir con ello a concienciar en lo posible sobre la necesidad de su conservación.

#### CAUSAS DE LA DEGRADACIÓN DE LAS PINTURAS AL FRESCO EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

Francisco Bayeu y Mariano Maella, conocían la técnica de la pintura al fresco. Su espléndida obra lo demuestra. Pero no estudiaron en profundidad las consecuencias que la humedad del sombrío claustro catedralicio acarrearía con el tiempo. Puede que se conformaran con el momentáneo saneamiento que se hiciera al picar las pinturas antiguas; saneamiento no muy duradero, ya que, después de realizada la obra de Bayeu en los paños mejor orientados y protegidos, se hizo imposible la continuación de los de Maella.

En todo caso, nos encontramos hoy con estas magníficas obras de arte del siglo XVIII, no admiradas en exceso ni valoradas, en parte por el poco aprecio que del arte dieciochesco se hace en nuestros días, y en parte por estar emplazadas en un monumento donde el arte rebosa en magníficas y numerosas manifestaciones, velando el esplendor de estas obras, cuyo acceso, hemos de ser sinceros, no se facilita demasiado al visitante.

La más importante de las causas de degradación de las pinturas murales suele ser la humedad; incluso en las pinturas murales al fresco, donde la capa de carbonato cálcico que preserva los pigmentos y que actuó en su momento de fijativo, es insoluble en agua.

Mas, no es únicamente la humedad la que altera por sí sola, estas decoraciones de los muros. La mayoría de las veces, es

además la causa que desencadena otras condiciones adversas que, por ellas mismas, o combinadas con la que fue su origen, dañan las obras de arte mencionadas.

La humedad en los murales suele manifestarse por tres causas: por INFILTRACIÓN, por CAPILARIDAD y por CONDENSACIÓN. Y en el caso que nos ocupa, estas tres formas de humedad se han ensañado con las pinturas al fresco de Bayeu y Maella.

La INFILTRACIÓN, procedente de agua de lluvias, ha perjudicado las pinturas cuyas paredes exteriores dan a la calle, como es el caso de la fachada oeste que alberga la Puerta del Mollete.

La calle se apoya a lo largo de toda la fachada, en una cuesta exterior por donde han discurrido las aguas en los días de lluvia a través de los años, y por donde aún siguen discurriendo, si bien aminorado ya su poder de infiltración por el asfalto de las aceras. Esta calle, llamada del Arco de Palacio, por el arco que une el Palacio Arzobispal con el templo catedralicio, está situada algunos metros por encima del suelo del claustro -metro y medio aproximadamente por la parte más baja y unos cuatro metros por la más alta-; es decir, la línea del suelo de la calle atraviesa en diagonal el muro oeste del claustro en el que únicamente pintó Bayeu la escena del martirio del «niño perdido», cuyo acusado deterioro, en el que la parte más importante de su causa ha sido la humedad por infiltración, se pone de manifiesto en esta ya casi perdida excelente pintura.

La humedad por CAPILARIDAD es evidente en las cuatro paredes del claustro. La razón salta a la vista: en el patio que forman las cuatro naves hay un frondoso jardín, bien cuidado y, debemos suponer, bien regado también. Pero lo extraordinario del caso es que el jardín está enclavado, aunque sólo desde hace algunos años, un metro aproximadamente sobre el suelo del

claustro, circunstancia que, en invierno sobre todo, ocasiona humedades al solado claustral de porosa piedra vieja de granito.

La humedad por **CONDENSACIÓN**, también afecta a la salud de las pinturas de las que nos estamos ocupando. Todos conocemos las mañanas de nieblas toledanas; la humedad relativa del aire en algunos de estos días alcanza el 90%; si a esto añadimos un descenso de la temperatura en la caja del patio-jardín sin techo, y en la calle, la humedad por condensación estará servida: las paredes pintadas del interior del claustro chorrearán agua, que acabará socavando algunos puntos de la capa impermeable que creara el ejecutor del mural al provocar la carbonatación hace doscientos años.

Pero, como ya hemos dicho, no son estos tres tipos de humedad los únicos daños que sufren nuestras pinturas al fresco; la humedad producida por cualquiera de estos medios es desencadenante de otras vías de deterioro cuyo factor principal es el agua.

Puede considerarse al agua el más general de los disolventes. La mayor parte de las sales son solubles, en mayor o menor grado, en el líquido elemento; y éste, al discurrir por cualquier superficie, arrastrará las sales ya disueltas cambiándolas de lugar, con el resultado de que, al volver a cristalizar nuevamente, se habrá provocado el lógico desorden en el primitivo entramado defensivo de la capa pictórica.

También los gases atmosféricos, capaces de dañar la composición de los pigmentos, encontrarán una fácil vía de acceso a través del agua, principal aliado de migraciones, transportes y recristalizaciones de sales solubles y gases.

En el último de los frescos, el más deteriorado de los de Maella, podemos ver un caso claro de migración de sales y recristalización, habiendo provocado una criptoflorescencia con el consi-





guiente levantamiento de la capa pictórica en el lugar que ocupó un nuevo cristal, que posteriormente sería disuelto, movido y recristalizado de nuevo.

El levantamiento que señalamos se ha producido sin duda, de la siguiente forma:

Al efectuarse la recristalización, en este caso debajo de la capa de pintura y del «intonaco», es decir, del último enlucido fino, se han creado una serie de tensiones entre el cristal y el mortero que lo rodea, tensiones que, al no haber sido capaces de expulsar el cristal, produjeron en su día el abovedamiento entre el «arriccio» e «intonaco», que se puede apreciar en un punto de este lienzo de pared.

Podemos observar en la mayoría de los murales del claustro que la parte más dañada es la más cercana al solado; es decir, su parte inferior. No es esto, ni mucho menos, una casualidad: es consecuencia de la absorción por capilaridad de las sales del suelo cargadas de nitratos, cuyos depósitos van quedando tras la evaporación periódica del agua que los transportó.

Por otra parte, si tenemos en cuenta la existencia del jardín central, al que suponemos en su trato de conservación una periódica fertilización mediante aplicaciones de abonos de cualquier clase, no podemos descartar la posibilidad de que la humedad del subsuelo haya hecho llegar a las obras de arte de las paredes nitratos de sodio, potasio y calcio, productos repetidos en el «cuadro de dominantes de Ville» como elementos fertilizantes preferidos para la mayoría de las plantas, y que vienen a contarse entre las sales más peligrosas, tanto para los enlucidos como para las capas pictóricas, junto a otras sustancias orgánicas nitrogenadas. La humedad por capilaridad eleva estas agresiones hasta la parte baja de los cuadros pintados al fresco, y su daño se ha hecho notar a través del tiempo.

El daño que está hecho, hecho está. Sólo resta pensar en evitar

su continuación y crecimiento. ¿Cómo? Lo más importante sería la eliminación de los distintos tipos de humedad que acosan las paredes de los claustros catedralicios, para acabar con las causas originarias de la paulatina destrucción de las maravillosas pinturas al fresco que en él se exhiben.

Y ya que nos hemos puesto a hacer un estudio, si bien que somero, de las causas de deterioro señalando la llaga, intentaremos facilitar la medicina, después de, también un estudio superficial, que podría mejorarse con los análisis precisos, y propondremos soluciones para salvaguardar estas obras de arte de las agresiones a las que la intemperie las tiene sometidas.

Nuestro deseo es que en un futuro, que quisiéramos fuese lo más cercano posible, fueran abiertas de nuevo las verjas del claustro para que volvieran a ser admiradas estas magníficas obras de arte pintadas al fresco en el siglo XVIII, y, por qué no, acompañadas en los paños hoy desnudos, por otras del siglo XX.

Alguien ha dicho que la mejor manera de conservar una obra de arte sería protegiéndola del aire y de la luz, guardándola en una caja fuerte. Pero, ¿qué objeto tendría una obra de arte en una caja fuerte sin que nadie la pudiera admirar? Las obras de arte que tenemos al alcance de nuestros ojos y nuestros sentidos no nos pertenecen; igual que no pertenecieron a las generaciones anteriores a las nuestras, y tampoco pertenecerán a las generaciones que nos sucedan, aunque, sin embargo, estemos obligados a conservarlas para ellas. Pero también tenemos la obligación de admirarlas; se lo merecen por el hecho de estar ahí. Una obra de arte existe para ser admirada por los hombres de las distintas generaciones a las que ve pasar. Y los hombres tienen la obligación de mantener su existencia, de no permitir su muerte. Cualquier cosa que podamos hacer para mantener una obra de arte y no hagamos, será un atentado contra ella. ¿Qué podríamos, pues, hacer, para mantener en buen estado los murales pintados al fresco del

claustro de la Catedral de Toledo?

Preservar. Conservar. Restaurar. Estas son las normas que deberíamos seguir para mantener toda obra de arte, aplicables también a las que en este trabajo nos ocupan; y llevándolas a cabo por el orden mencionado.

Para conservar una obra de arte hay siempre que preservar, pero no siempre hay que restaurar. Es pues, evidente, que las dos primeras acepciones, conservar y preservar, están muy unidas entre sí. En el caso que contemplamos, y para preservar, habría que proceder a estudios previos y diagnosis de las procedencias de las distintas causas de humedades, así como del desarrollo de microorganismos y mohos que estas producen. Se llegaría así a dilucidar que tanto la humedad por *condensación* como la de *capilaridad*, tendrían cada cual una diferente consistencia según la incidencia del sol y del aire en sus muros y suelos cercanos.

La de *infiltración*, al haber sido su procedencia el agua de lluvias de las calles adyacentes, estaría hoy casi resuelta al estar estas calles asfaltadas o cuajadas de adoquines de piedra unidos por cemento, que hacen que el agua de lluvias o de riegos discurra por su superficie sin filtrar al muro. De todas formas, la infiltración que aún persistiera podría solucionarse impermeabilizando las paredes exteriores.

La humedad por *capilaridad* que, procedente del jardín pasa a los muros a través del suelo, como si de vasos comunicantes se tratara, se puede remediar aislando el muro del suelo de la forma siguiente:

A la altura deseada, y siempre por debajo de las pinturas, se practicarían unos rebajes alternativos alineados, de la profundidad que aconsejaran las calicatas previas y según la penetración de la humedad que se rellenarían de un metal no férreo o de resinas sintéticas. Si este aislamiento alternativo no fuera suficiente para evitar la subida de la humedad, se podrían vaciar los



espacios de muro entre cada rebaje anterior, y rellenarlos también del mismo material aislante y resistente que se hubiera puesto en los primeros huecos.

Y por último, tenemos la humedad por *condensación*, para eliminar la cual, se puede idear un sistema que, a la vez que evite el perjuicio de la condensación sobre las pinturas murales, evite también la entrada de aire contaminado, con lo que a la vez se aminorase la entrada de luz y se controlara su regulación. Esto se conseguiría cerrando las ventanas del claustro al patio, poniendo delante de las rejas unos cristales especiales que llevaran adheridos un sistema similar al ya descrito del Victoria and Albert Museum. Los cristales especiales podrían estar compuestos por dos láminas de vidrio transparente, en medio de las cuales y a modo de «sandwich» iría una lámina de plástico con el color preciso para absorber los rayos ultravioleta.

Con estas medidas de prevención se habrían resuelto las humedades y las entradas de polvo y luz excesiva. La conservación, por tanto, estaría en marcha. Sólo restaría realizar unas buenas operaciones de consolidación de las capas de mortero y pintura sobre el muro, para lo que la elección de los adhesivos y dispersantes es esencial. Un buen dispersante que haga viajar al fijativo con la velocidad adecuada a las condiciones climáticas creadas en la estancia, y un adhesivo cuyo poder de acumulación de electricidad estática estuviera en consonancia con los aerosoles y el polvo del ambiente, evitarían reblandecimientos y pulverulencias que evidenciaran descaradamente el proceso de consolidación y conservación en las partes tratadas.

#### PROPUESTA DE RESTAURACIÓN REVERSIBLE.

Y después de todo esto, se puede abordar la restauración

reversible que proponemos, de la siguiente manera:

Se marcará una línea límite entre la parte en buen estado y la deteriorada, picando la parte en mal estado, que suele ser la más cercana al suelo, hasta llegar al muro, o sea, quitando el «arriccio» y el «intonaco» original. Después de hacer desaparecer estas dos capas de mortero en la parte estropeada del mural, se sacará una plantilla del hueco que quede, para reproducirla en cualquier tipo de panel de los usados para traslados de pinturas murales, si bien recomendamos el panel de «nido de abeja» por parecernos el más apropiado. Este panel deberá ir atornillado a la pared, y se medirán las distancias desde los bordes a los tornillos para hacer más tarde unas señales de su emplazamiento sobre la decoración final. Una vez colocado el panel se tenderá sobre él la primera capa de mortero grueso, para, a su tiempo, tender sobre ella el mortero fino donde se pintará empalmando la escena, pero sin llegar a cubrir la línea de unión con la pintura original. En esta operación de pintura al fresco nuevo, empalmando con el fresco viejo, será donde el restaurador habrá de poner todo su saber y entender, pues en el fresco viejo, y a pesar de la capa de carbonato cálcico de su superficie, el tiempo también ha pintado. En la manipulación de los pigmentos nuevos habrá que actuar teniendo en cuenta que esta nueva pintura con sus colores brillantes no deberá desentonar del resto del mural; sin olvidar, claro está, los cambios que se efectúan desde que la pintura está húmeda hasta que seca totalmente.

Una vez concluida esta operación de restauración, se marcará, según ya hemos dicho, con unas pequeñas cruces o puntos, el lugar que corresponde a la situación de las cabezas de los tornillos que sujetan el panel a la pared del mural. Esto se hará en prevención de que algún día hubiera que separar la restauración de la parte original.

Y ya tenemos, hipotéticamente, los murales restaurados, saneadas las humedades y controladas las entradas de aire y luz a la estancia por medio de esas imaginadas cristalerías. Pero también tenemos 9 paños de pared vacíos. Si estamos imaginando abrir los claustros, así puestos, al recreo del espíritu del visitante, ¿no sería conveniente ofrecerle algo en esas desnudas paredes? ¿Y por qué no unas pinturas del siglo XX? Imagínense que esto lo hubiéramos pensado antes y hubiéramos podido exornar esos muros con pinturas al fresco de Picasso, o de Dalí. El tesoro artístico de nuestra Catedral se habría visto aumentado. Y el interés del visitante internacional también.

No ha sido nuestro deseo importunar con estas aclaraciones y sugerencias. Ni hemos querido meternos donde no nos llaman. Nos sentimos siempre llamados a estas y tantas otras injerencias aunque sólo sea como miembros de una de esas generaciones a las que las obras de arte duraderas ven pasar, miembros por y para los que ellas existan.

FÉLIX DEL VALLE DÍAZ





reversible que proponemos, de la siguiente manera:

Se marcará una línea límite entre la parte en buen estado y la deteriorada, picando la parte en mal estado, que suele ser la más cercana al suelo, hasta llegar al muro, o sea, quitando el «arriccio» y el «intonaco» original. Después de hacer desaparecer estas dos capas de mortero en la parte estropeada del mural, se sacará una plantilla del hueco que quede, para reproducirla en cualquier tipo de panel de los usados para traslados de pinturas murales, si bien recomendamos el panel de «nido de abeja» por parecernos el más apropiado. Este panel deberá ir atornillado a la pared, y se medirán las distancias desde los bordes a los tornillos para hacer más tarde unas señales de su emplazamiento sobre la decoración final. Una vez colocado el panel se tenderá sobre él la primera capa de mortero grueso, para, a su tiempo, tender sobre ella el mortero fino donde se pintará empalmando la escena, pero sin llegar a cubrir la línea de unión con la pintura original. En esta operación de pintura al fresco nuevo, empalmando con el fresco viejo, será donde el restaurador habrá de poner todo su saber y entender, pues en el fresco viejo, y a pesar de la capa de carbonato cálcico de su superficie, el tiempo también ha pintado. En la manipulación de los pigmentos nuevos habrá que actuar teniendo en cuenta que esta nueva pintura con sus colores brillantes no deberá desentonar del resto del mural; sin olvidar, claro está, los cambios que se efectúan desde que la pintura está húmeda hasta que seca totalmente.

Una vez concluida esta operación de restauración, se marcará, según ya hemos dicho, con unas pequeñas cruces o puntos, el lugar que corresponde a la situación de las cabezas de los tornillos que sujetan el panel a la pared del mural. Esto se hará en prevención de que algún día hubiera que separar la restauración de la parte original.

Y ya tenemos, hipotéticamente, los murales restaurados, saneadas las humedades y controladas las entradas de aire y luz a la estancia por medio de esas imaginadas cristalerías. Pero también tenemos 9 paños de pared vacíos. Si estamos imaginando abrir los claustros, así puestos, al recreo del espíritu del visitante, ¿no sería conveniente ofrecerle algo en esas desnudas paredes? ¿Y por qué no unas pinturas del siglo XX? Imagínense que esto lo hubiéramos pensado antes y hubiéramos podido exornar esos muros con pinturas al fresco de Picasso, o de Dalí. El tesoro artístico de nuestra Catedral se habría visto aumentado. Y el interés del visitante internacional también.

No ha sido nuestro deseo importunar con estas aclaraciones y sugerencias. Ni hemos querido meternos donde no nos llaman. Nos sentimos siempre llamados a estas y tantas otras injerencias aunque sólo sea como miembros de una de esas generaciones a las que las obras de arte duraderas ven pasar, miembros por y para los que ellas existan.

FÉLIX DEL VALLE DÍAZ

## TOLEDO EN PORTUGAL: TOLEDO Y SU PAISAJE VISTOS POR ESCRITORES PORTUGUESES EN EL SIGLO XX

JUAN JOSÉ FERNÁNDEZ DELGADO

Correspondiente

Es cierto que para esta nuestra segunda entrega al *Boletín* de la Academia toledana nos habíamos propuesto hablar de un pueblecito portugués -pedanía agrícola- que orgullosamente ostenta el nombre de nuestra ciudad. Pero otros autores lusitanos de renombre nacional hemos encontrado que hablan con detenimiento de Toledo, a los que nos referiremos en esta y próximas entregas. Además, adelantamos, tres aldeas más llevan el nombre de Toledo en su frente: una, más arriba de Oporto, pertenece a la freguesía de Fradelos; las dos restantes en las islas Azores. Como merecen visitas obligadas, despedámoslas hasta entonces.

En esta ocasión, nos vamos a referir a Antero de Figueiredo que trata de la ciudad en su libro *Toledo. Impressões e evocações*<sup>1</sup>, dedicado a Júlio Dantas, autor cuyo artículo a Toledo comentamos en nuestra anterior entrega<sup>2</sup>. Pero antes digamos que A. de Figueiredo (1866-1953) es un escritor de temperamento sensorial que se inició en la literatura apegado al decadentismo,

---

<sup>1</sup> FIGUEIREDO, ANTERO DE: *Toledo: Impressões e Evocações*. Lisboa. Livraria Bertrand, 1932.

<sup>2</sup> FERNÁNDEZ DELGADO, JUAN JOSÉ: «Toledo en Portugal», en *Toletum*, número 27, 1992.



rastreado en sus libros de viajes y en varias de sus novelas de acusado lirismo y tintes románticos. Se ocupó también del tema histórico en varias novelas y en páginas biográficas de personajes casi legendarios; en su última etapa literaria se interesó por el tema religioso. Digamos también que es un virtuoso de la lengua y que sobresale por su riqueza léxica y la facultad para pintar ambientes y crear atmósferas acordes con aquellos tiempos. Su estilo literario, pues, se diseña con estas cualidades que se manifiestan en frases amplias y poéticas por donde llega, con frecuencia, a lo rebuscado y meticuloso. Y de todo se compone *Toledo...*, y se expresa en hondas evocaciones a la ciudad y a su paisaje anímico, y al Tajo y sus alrededores, y en memoraciones a personajes portugueses que ahí vivieron y murieron y ahí permanecen en el frío silencio del sepulcro. Destaca también en este libro su enorme poder de evocación, su facultad para captar el ambiente toledano urdido por múltiples culturas y tejido por centenas de leyendas y para levantar estampas del pasado ambientadas en su época, sugerentes y llenas de sentimiento.

El libro va a ser, pues, el encuentro de un escritor con alma de poeta melancólico con una ciudad -escenario idóneo para su proyección anímica-, enojada, pero mísera y abandonada y llena de misterios históricos. Y sobre este fondo, Antero de Figueiredo plasmará sus impresiones palpitantes, llenas de sentimiento y de sinceridad, pero con acusada afectación en momentos descriptivos que, mediante comparaciones extravagantes y alambicadas, digresiones y excesiva presencia de lo religioso para crear atmósfera, van a dañar el fondo de sus impresiones y evocaciones. Viene precedido por una cita de Antonio Sardinha, autor que dedica un libro de emocionados sonetos a Toledo y que trataremos en otra entrega al *Boletín*: «E cada pedra alma/ E cada alma un segredo». El autor hace constar en los mismos preámbulos, que estas páginas son producto de un viaje que hizo a Toledo «en mayo

de 1930» y que en ese mismo año las escribió...

Se presenta Antero de Figueiredo en Toledo provisto de un amplio bagaje cultural toledanista que, naturalmente, influirá en su prefiguración de la ciudad, y decidido a dar cuenta de las relaciones históricas que unen la ciudad con Portugal, además del Tajo. A este respecto, cuando acude a visitar la Catedral, se adentra en el Palacio Arzobispal, «A Alcaçaba da saudade», en donde murió Sancho II, hijo de D<sup>a</sup> Urraca, para tejer una semblanza de este rey portugués. Aprovecha también para recordar a Martim Freitas, alcalde de Coimbra que había recibido el mando de Sancho II, como ejemplo de lealtad, pues se presentó en Toledo para comprobar la veracidad de la muerte de su señor antes de entregar la vara de mando al nuevo dueño de la ciudad portuguesa. Asimismo, en el Palacio de Fuensalida evoca con altos vuelos retóricos la figura de la Emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, que murió en los amplios salones del palacio; y en el convento de las Concepcionistas tendrá recuerdos para D<sup>a</sup> Beatriz de Silva, dama de honor portuguesa de la Emperatriz Isabel y fundadora del convento. En estas evocaciones de personajes históricos y en la narración de varias leyendas toledanas, se encuentra muy a su gusto el autor portugués que si no se corrige en retoricismo, sí en dispersión y plumbeabilidad.

Sobre todo, acude a Toledo sin prisas: recorrerá las calles y las plazas en donde «el sol siempre es sorpresa», y los cobertizos, de noche y de día; se detendrá en las sinagogas. Encuentra San Juan de los Reyes en obras y su espíritu se viene abajo: «San Juan de los Reyes es, en este momento, una iglesia profanada, una iglesia sin alma, una iglesia muerta». Entre tanta ruina recordará la fragosidad de la batalla de Toro. Por la catedral pasa casi de puntillas y no entra en la Sacristía, pero describirá con detenimiento la capilla mozárabe y asiste al rito y lo reivindicará para la actualidad. Acudirá a la casa de El Greco y deja suculentos

comentarios sobre el candiota y varios de sus cuadros. En su callejeo se encuentra también con El Cristo de la Luz y la ermita de El Cristo de la Vega, y con los conventos y hablará de su recato y misticismo, de su contextura pequeña y abandonada. De los conventos deja este comentario: «¡Tao pobrinhos! Por fuera, los rotos mantos de las fachadas de arcilla pulverizada con sobre puestos remates de ladrillos al desnudo; encima, a la sombra de los aleros, humildes postigos agujereados; -estos conventinhos, en las esquinas de las calles o en las placitas solitarias donde las hierbas medran verdes y libres, mal tiempo para ellos, tan encogidos en sí mismos, para sí propios. Dentro, la misma pobreza, la misma tristeza, la misma humildad». Y visitando varios de ellos, deja correr su alma de escritor sensual y su pluma entre las evocaciones, los ribetes románticos de su prosa y una sensualidad religiosa que irá cada vez más lejos en su trayectoria de escritor: «En Toledo, se arruinarán las ruinas; la pobreza de estos conventos empobrecerá, destruyendo, en su funesta derrota, el silencio casto de estas celdas, la paz inefable de estos claustros de dulce luz enverdecida, la beatitud de estos coros...» Se hace eco también de las leyendas toledanas ->y son tantas las de esta tierra, que hasta el aire está impregnado de ellas->; acude al Puente de San Martín y bajará hasta la Cueva de Hércules; y dará cuenta también del paisaje y de los colores y de la luz de la ciudad. En la iglesia de Santiago del Arrabal, ante el púlpito que enseña la figura de San Vicente Ferrer, rememora el día en que el santo no pudo detener al pueblo que, enfurecido, salió de la iglesia para ir contra los judíos de las sinagogas...

Desde el Hotel Castilla, inicia su incursión en la ciudad. En el primer capítulo, «Plazas y plazuelas; calles y callejones», precedido de enormes divagaciones, se asombra ante la morfología real de Toledo, y de su luz y color, logrando plasmar esos contrafuertes ciudadanos apreciados sólo por los artistas. Pero su visión de

la ciudad está expresada en una prosa alambicada y en exceso retórica y efectista, en una prosa post-romántica y decadente que la empaña y diluye. De manera que el exceso de ropaje prosístico ocasiona que lo ganado en sensaciones pictóricas y coloristas pierda en reciedumbre y contundencia. Entre esas notas realistas, pues, se pone de manifiesto el poder de captación ambiental de este autor portugués, plasmado en cuadros que se debaten entre el costumbrismo y el realismo, llegando, en ocasiones, a adquirir tintes naturalistas: «Hace dos horas que deambulo y sesgueo a través de mil entuertos, enmarañadas calles y callejas, plazas y callejones yermos, donde la hierba brota en la calzada, y desembocan dos, tres, hasta seis callejuelas estrechas y empinadas que, a las esquinas, desde lejos y por el fondo, vienen trepando, cansadas, por estas colinas adustas. ¡Un laberinto! Dentro la cordura queda perpleja, la orientación pierde el rumbo y, a veces, los pasos equivocados sufren decepciones: el callejón no tiene salida».

Percibe también el juego de las luces y las sombras y el color de los callejones, «mitad carbón, mitad oro», y los diversos mantos de la ciudad: el desolado y miserable codeándose con manifestaciones nobles del siglo XV: «Fachadas desconchadas y agrietadas en que la arcilla a la vista se desmigaja; manchas de tejados rojizos y de piedras de tonos azulados en las que se lastra la dolencia de los granitos y de los barros viejos (...) Puertas pequeñas y ventanas estrechas en casas constreñidas. De vez en cuando, en medio de esta pobreza, la riqueza de portones magníficos, del siglo quince, agujereados con clavos enormes como empuñaduras de espadas toledanas, adornados con mascarones y aldabas de bronce cincelado, del Renacimiento -restos de suntuosos palacios de la época de esplendor».

Después de estas notas realistas, Figueiredo se evade en detalles coloristas en su intento de dar con el color de la ciudad

y logra unos cuadros tenebrosos próximos -como dijimos- al naturalismo: «Anda el sol por los altos clavando placas de latón en las chimeneas de ocre, en las aberturas de los tejados, en los salientes de los aleros. Allá, la luz fuerte como el verde de una cortina; ahíta de oro, en las aristas de los balcones de hierro batido; cintilea en la cal de los dinteles y umbrales, y es como de metal amarillo un tubo de gres que sube por la fachada. En el fondo de esta otra calleja en sombras, restos de sol dibujan listas de blanco limpio en un toldo blanco sucio y destiñen el azul de la falda de una joven con alpargatas de lona y medias encarnadas. Echado junto a la puerta, un «setter» alazano, lleno de sol, parece un perro de cobre». Recoge también los gritos de los vendedores callejeros: «¡Escobas de paja», «Lías a perragorda!», «¡Buena arenita!», «¡Alcachofas, dos un real!», «¡Agua fresca, agua fresca!», y a un grupo de seminaristas, «bando de estorninos humanos», que le obliga a pegarse a la pared.

Cuando se encuentra con los patios toledanos, ->pobres, como los del Pozo Amargo, severos, como el del Arcipreste; humildes, como los de ciertos conventos pobres y pacíficos; lujosos, como el de Benacazón-, presididos por la imagen del Corazón de Jesús sobre el dintel, se apresta a anotar la gravedad de su aspecto, en flaco contraste con los andaluces, llenos de sol y de luz. Alegres y frescos y siempre entre flores, vienen a ser «sonajas de panderetas con cintas colorinas». Los toledanos los compara a las cornamusas, por la tonada grave de su luz discreta. «Con la luna, los patios andaluces son, a veces, acuarelas; los toledanos son siempre aguas-fuertes».

Más sobrio y comedido se presenta Figueiredo en la síntesis que hace de la ciudad, señalando el amasijo arquitectónico de sus edificios: Por estas calles sesgadas «a cada paso topamos con restos de fustes romanos en umbrales de casas viejas; empotrados en los muros, fragmentos marmóreos con crucetas visigóticas o

relieves musulmanes; capiteles bizantinos que sirven de asiento en pequeños jardines de arrayanes; una baranda gótica en la boca negra de una carbonera; en el suelo y en las paredes de patios pobres, restos de azulejos mozárabes; junto al cierre de un arco mudéjar de ladrillos, el arco de vuelta entera renacentista; en el alero y la segunda fila de tejas modernas, corre un friso de grafitos antiguos; y a veces vemos surgir, a ras de la calzada, la repisa de una bóveda ojival, de soporte, que parece la bandera de la ventana de un palacio gótico soterrado allí».

A pesar del empaque y la altisonancia pretendida con esta prosa rebuscada de frases demasiado amplias, A. de Figueiredo abre un pequeño lugar para la ironía cuando anota el nombre de algunas calles, «cada una con su historia o su leyenda», que le llaman la atención: «Calle de la noche toledana», de trágica memoria; «del pozo amargo», de romántico recuerdo, «de los alfileritos» (...); «Callejón de los muertos», tan triste; «de Jesús», tan angosto, que los aleros casi se tocan; «de la Soledad», que no llegan a tener un metro de ancho; «Callejón de los codos», como si en Toledo las callejas no fuesen todas codos.

Por la noche, con los ecos de las *Leyendas* de Bécquer y reminiscencias de su prosa romántica y alucinada, se pierde por los cobertizos donde ve erigirse delante de él escenarios trágicos y fantasmagóricos y el mundo de las leyendas leídas, evocados con poéticas frases e imágenes sensuales: las «noches de Toledo son de carbón y del caro lunar -escenario romántico de poesía medieval! Las sombras murmuran, los espectros vagan...» Otras noches se le ofrecen como aguafuertes de Frank Brangwyn, «poeta de los dolores de las viejas piedras, de los viejos puentes, de las viejas casas, de las viejas cabezas y de los movimientos de miseria que vapulea la vida en los andenes populosos, o en las sombras de los barrios pobres; -el trágico grabador de la vejez y del descalabro».

Pero dicho sea en honor del autor portugués, esta prosa refinada corresponde a las intenciones artísticas con las que se presentó en la ciudad: descubrir a través de lo pintoresco y del carácter profundo, en el color, en el silencio, en las emanaciones de la belleza que aquí vivió, el alma de semejante tierra. A partir de aquí, el autor se lanzará a interpretar Toledo y su prosa gana en intensidad y hondura, una vez que encuentra recortadas las alas de la evasión. Dice que en ninguna otra ciudad como en Toledo se siente tan penetrado por el prestigio de las cosas que tienen historia y tan apenado por la grandeza y belleza que aquí reinó y también murió. Desea conocer la biografía de las piedras toledanas, de vejez noble y colorida, y se avergüenza de no saber nada del origen «de estos pazos de granito corrompido y de ladrillos ennegrecidos, que el tiempo va limando y arruinando». Sin duda alguna, pues, Antero de Figueiredo ha sido tocado por el alma de la ciudad, y con sinceridad declara su deseo de «interrogar a las piedras antiguas», como Ruskin a las de Venecia; «oír» crónicas hidalgas a los tímpanos y esquinas honrosas; «descifrar» inscripciones borrosas en los dinteles y umbrales desgastados; «obligar» a hablar a quienes parecen obstinados en callar; «quebrar el silencio en las bocas de las cosas por sistema cosidas con sus secretos»; «violar» el orgullo de las fachadas nobles mudas ante el mirar del turista.

Y en ese intento de dar con lo más intrincado de Toledo, acude a las tenebrosas «Cuevas de Hércules» y presta atención al decir de las leyendas que, como dijo Wagner, «son el cristal de la verdad». Al final, el escritor ha percibido el «destino dramático» de Toledo y ello le mueve a una extraña piedra: «en todas estas paredes en ruina está escrita la palabra: ¡VENCIDOS!... Oyense, en un zumbido doliente, lamentos de grandeza decaída; y cuando, desde fuera y desde lejos observamos esta ciudad, reconocemos, en su aspecto de descalabro, la máscara desbastada de los

«¡Pedros-Sin que ya tuvieron y ahora no tienen!»; y en su fisonomía de ceniza, leemos que yace allí, sepultada bajo el polvo de los siglos, la imaginación ardiente, la fantasía luminosa de los árabes religiosos, sabios y artistas». Y termina esta reflexión comparando Toledo con las Tanágoras, «a las que cayó oro y colores, apenas barro, y van viviendo calladas, resignadas». Y en estos momentos de síntesis, cabe traer la acertada definición de Toledo: «Ciudad de dobleces, Toledo es un alma sosegada. Ciudad de callejas a media luz, Toledo vive en la sombra triste de un formidable ciprés de verde-ceniza... Ciudad toda recogida en sí misma, Toledo es sinónimo de secreto» que el propio Figueiredo intenta explicarse con esta pregunta: «Si el roquedo formidable en el que está edificada la ciudad define políticamente a Toledo, ¿puede contribuir esta otra ciudad subterránea para explicar la fisonomía grave de quien como su gente vive en un laberinto de galerías tenebrosas? ¿Lo tétrico de algunas de sus leyendas no tendrá sus raíces en estas tinieblas? ¡Y éste es uno más de los muchos misterios de Toledo!»

Y hecho ya con la síntesis toledana, el poeta se pregunta por la forma que ha de dar a «las coloridas y tiernas impresiones que me llenan los ojos, la cabeza y el corazón» provocadas por la ciudad. Y es, precisamente, en la respuesta donde encontramos la originalidad, porque no recordamos autor alguno -quizá Félix Urabayen- que se pronunciara sobre la prosa adecuada para describir Toledo: «¡Ah, si la prosa con que se describe cada tierra hubiese de tener corte, pasta y color en todo adecuadas a la fisonomía local que se pretende retratar, la línea sintáctica que habría de describir Toledo debería ser sesgueada, enmarañada, como su laberíntica topografía; algo pastosa la urdimbre de oraciones como es densa la atmósfera de algunas callejas, -prosa sin luz, que mostrase el aire-hollinado de ciertos callejones oscuros. Sí, los períodos habrían de ser angulosos como las



esquinas que se quiebran; sinuosos como las vueltas y revueltas que estamos obligados a dar; llenos de comas que, a cada momento, interrumpen la andadura de las frases, tal cual acontece cuando, desnortados, suspendemos, un momento, nuestros pasos indecisos; de puntos y comas que, a menudo, las traban, y con nuestras demoradas incertidumbres de rumbo; de varios paréntesis que le quiebran la luz, semejando esa luz empeñada; y de diversos corchetes que les ahogan el sonido -¡los ecos en medio tono de esas callejas de allí viene uno!»

En el Puente de San Martín simboliza la belleza emblemática de la ciudad, y ante el río y sus alrededores arestes que lo encajonan y maltratan, pone de manifiesto el escritor portugués sus cualidades de gran paisajista y su enorme poder de la personificación: «Si hay lugares que caracterizan una ciudad, la explican y, conteniendo la esencia de su pintoresquismo, definen su belleza, -uno de esos lugares es el Puente de San Martín». Y después de aludir a los orígenes del renombrado puente, describe la andadura del río desde su nacimiento, el Puente, el atardecer lleno de colores y la vista de la ciudad desde esos parajes: «¡Maravilloso Puente de San Martín, cuando, al ponerse el sol los peñascos de las márgenes sangran y las aguas del Tajo parecen reflejar un velero de púrpura franjeado de oro! ¡Impotencia extraña le aumenta y valoriza el cuerpo, le señala el carácter, le marca la fisonomía, a la hora encarnada de los ponientes de fuego: los torreones de las cimas gigantescas y almenadas; los prismas colosales de los diques en cuyos cortes de esquinas vivas la corriente se bifurca y se destroza en espumas de llamas; el cuerpo macizo del Puente con sus formidables arcos de enormes bloques de vieja cantería tiznada que a esa hora, bajo la luz de oro rojizo, toma los colores calientes de hierro calcinado y de arena quemada; -teniendo todo como fondo una masa de verdor, donde se reflejan claros escarlatas, y las sombras violáceas de las aguas del

río chispeado por el sol que, a lo lejos, es un disco latente de sangre luminosa!» Estas cualidades sobresalen al anotar el contraste del curso del río -atormentado y doloroso- desde el Puente de Alcántara hasta el de San Martín, y libre y plácido discurriendo por las vegas toledanas camino de Talavera: «En medio del Puente de San Martín, cuando se mira al montante, los ojos van al encuentro de cerros fragosos, color de escoria y cobre, a un lado y a otro, deslizados en V, hasta allá abajo, hasta el río lodoso que, desde el Puente de Alcántara, en curva atormentada, y despeñándose en vértigo en las presas, viene gritando impaciente, su secular protesta clamorosa contra aquella violencia de la Naturaleza injusta. Mas, mirando hacia la corriente, de pronto, nuestro pecho se abre, nuestras pupilas cintilean de alegría y la vista y el alma se dilatan en un paisaje de luz y colores deliciosos, por esa «Vega Baja» de campos verdes, en medio de los cuales el Tajo, desaparecida la negra injuria, que le turbó de cólera, sigue azul, manso, feliz. Lo que aún hace poco era desgüeñado, es ahora deslizamiento; lo que antes era tormento, es ahora paz; -¡la tragedia se ha resuelto en sonrisa azul!»

Y a fuerza de ser pesados, no resistimos la tentación de traer otra cita impresionista y de gran poder sugestivo por el sentimiento de la personificación, en la que el escritor rastrea el curso del Tajo desde su nacimiento hasta las tierras portuguesas: «¡Y es tan feliz viniendo desde su cuna modesta, en la sierra de Albarracín, en Aragón, tranquilo en la campiña de Guadalajara, explayándose en la meseta central de Castilla la Nueva! Adelante, su amor propio de provinciano se lisonjea con regar los jardines reales de Aranjuez, y de sentir sus aguas serranas navegadas por cisnes blancos, orgullosos de su esbelta aristocracia. Después, se desliza azul, esmaltado y decuidado, entre habales, por la llana «Vega Galiana» fuera, cuando, de repente, veo oscurecerse la luz de su sol, acortarse el horizonte de sus sueños: le salen al paso estos

peñascos malvados que le impiden el paso y le obligan ¡con qué crueldad!, humillándole, a torcer violentamente, entre trechos pedregosos, su libre, su honrado curso de aguas bellas y fecundas...» Luego, las tierras portuguesas le recompensarán del «vejamen toledano».

Desde aquí, «El caserío de Toledo se cubre de ceniza que se va adensando hasta convertirse en hollín».

Y en su intento de agotar todo el espíritu toledano y dar con la esencia de la ciudad, el último día y la última noche se entrega a recorrer los rincones no visitados y plasma su interpretación definitiva sobre Toledo: «¡Todo adaptaciones, todo superposiciones! ¿Y qué habrá aún debajo de muchas de esas paredes cubiertas de cal? ¡Cuántas decoraciones bizantinas y románicas, cuántos azulejos hispano-árabes; cuántos frescos renacentistas! Toledo es una Pompeya pagana, visigótica, morisca y católica, donde hay mucho que escarbar, mucho que rebuscar». Pero su último adiós, lleno de patetismo, es para el Tajo, al que espera encontrar dichoso y feliz en tierras de Portugal, una vez superados los esfuerzos y agravios toledanos.

## LOCALISMO E INTERNACIONALIDAD EN EL GÓTICO TOLEDANO <sup>1</sup>

M<sup>a</sup> ÁNGELA FRANCO MATA  
Correspondiente

Toledo es una ciudad singular a lo largo de la historia (fig. 1). Durante la Edad Media, se suceden diferentes circunstancias históricas, que inciden en su idiosincrasia, lo que generará una simbiosis de elementos propios y foráneos, que dará lugar a una amalgama muy particular y con personalidad propia. Dos ejemplos demostrativos: la portada del Reloj de la catedral, de hacia 1280-1300, presenta conexiones estilísticas con Francia, tamizadas por Burgos y León. El programa iconográfico, sin embargo, está en función de la liturgia mozárabe. El esquema del trascoro, del siglo XIV, está inspirado en Francia, el estilo de los relieves proviene de Italia, y el sustrato sociocultural conecta con lo judío.

En el presente estudio aportaré datos <sup>2</sup>, a través de los cuales intentaré demostrar que el carácter de internacionalidad del arte vendrá sobre todo de la mano de la personalidad abierta hacia el exterior de varios de los prelados que han regido la sede

---

<sup>1</sup> El presente artículo se corresponde con el texto de la ponencia presentada en el *Kunstgeschichtliches Seminar und Kuntsammlung der Georg-August-Universität Göttingen und Carl-Justi-Vereinigung e.V.*, bajo el título *Spanien und die europäische Architektur der Gotik*, celebrado en Gotinga del 4 al 6 de febrero de 1994.

<sup>2</sup> Los datos a analizar no son evidentemente exhaustivos, cosa imposible en un artículo, sino un punto para la investigación sistemática en tema tan sugestivo.

sucesivamente, con ejemplos tan significativos como D. Rodrigo Jiménez de Rada, D. Gil Álvarez de Albornoz o D. Pedro Tenorio, y en menor medida de los deseos de los monarcas, menos marcados en la catedral -Enrique II, Catalina de Lancâster- que en el otro monumento gótico relevante del siglo XV, San Juan de los Reyes, mandado levantar por los Reyes Católicos. La nobleza se deja atraer ocasionalmente por las novedades foráneas, como es el caso de D. Álvaro de Luna. El sustrato local, por su parte, aflora constantemente, y como yedra que se atenaza a los muros, así se incardina lo toledano sobre lo externo, proporcionando unos frutos de extraordinaria personalidad.

De ser capital del *Regnum visigotorum* del 569 al 714<sup>3</sup> pasa a depender de Al-Andalus hasta su conquista por Alfonso VI en 1085<sup>4</sup>. Dicho período atraviesa diversas etapas, desde los levantamientos acaecidos durante el emirato (s. IX), pasando por la pacificación durante el califato (s. X), hasta el período de la taifa (s. XI). La toma de la capital de los *Banu Di-l-Nun* por los castellanos proporcionó a éstos la primera ocasión de conocer una verdadera ciudad islámica<sup>5</sup>. Su población estaba formada por mudéjares<sup>6</sup>, gran número de judíos y grupos de mozárabes en

<sup>3</sup> L.A. GARCÍA MORENO, *Historia de España visigoda*, Madrid, 1989, Franco Mata, A., Castiglia Nuova, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, 1993, vol. IV, pp. 461-466.

<sup>4</sup> PORRES MARTÍN-CLETO, JULIO, *Historia de Tulaitula (711-1085)*, Toledo, 1985.

<sup>5</sup> DELGADO VALERO, C., *Toledo islámico: ciudad, arte e historia*, Toledo, 1987; Id., *Materiales para el estudio morfológico y ornamental del arte islámico en Toledo*, Id., *Toledo islámico, Arquitecturas de Toledo*, 1ª ed., Toledo, 1991, pp. 61-69.

<sup>6</sup> Término adoptado del árabe *mudayyan*, ya en el siglo XIV, que significa sometido, tributario y también «el que no emigra», cfr. PÉREZ HIGUERA, Toledo mudéjar, *Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 71-83.

cantidad nada despreciable. A ellos se sumaron los nuevos repobladores castellanos y gallegos, y en inferior proporción europeos o francos. Así se desarrolla la convivencia de cristianos, judíos y musulmanes en la ciudad de las «tres religiones», que tendrá su plasmación material en el arte <sup>7</sup>.

No hay que entender, sin embargo, que dicha convivencia no careció de vaivenes. Si al principio de la conquista de Toledo, los musulmanes fueron tratados con benevolencia, el reinado de Alfonso X inicia el proceso que durante la baja Edad Media irá cercenando progresivamente los derechos de la población mudéjar hasta el decreto de 1502, que ordena la expulsión total del reino, conmutable sólo con la conversión<sup>8</sup>. A diferencia de éstos, los judíos poseían un nivel cultural y económico superior, lo que repercutió evidentemente en el mejor trato por parte de los monarcas castellanos, quienes les concedían los mismos privilegios que a los cristianos. El citado monarca trató duramente a los musulmanes en el repartimiento de Sevilla (1248), mientras los judíos -en su mayoría de Toledo- recibieron casas, olivares, campos y molinos en similar proporción que los caballeros que intervinieron en la conquista de la ciudad del Guadalquivir. Los judíos prestaron a los reyes grandes servicios en el campo de la política y la administración. Destacaron particularmente en la recaudación de impuestos, por la que percibían una comisión como pago a su servicio. Los *almojarifes* -término árabe con que se les denominaba- eran en su mayoría toledanos, y organizaron la recaudación de impuestos de todo el reino. Su enriquecimiento

<sup>7</sup> CARDAILLAC, LOUIS (dir), *Tolède, XIIe-XIIIe. Musulmans, chrétiens et juifs: le savoir et la tolérance*, París, 1991; hay traducción española.

<sup>8</sup> GARCÍA AREÑAL, MERCEDES, *Cristianos, moros y judíos en la época de Alfonso X*, catálogo de la exposición *Alfonso X. Toledo 1984*, Madrid, 1984, p. 35.

económico influyó en su ascenso social <sup>9</sup>, como es el caso del tesorero del rey Pedro I de Castilla, Samuel ha-Leví Abulafia, cuyas enormes riquezas le permiten edificar a sus expensas la sinagoga del Tránsito (1357), extraordinaria construcción mudéjar, cuyo sentido del espacio está sabiamente logrado (fig. 2) <sup>10</sup>. La masa judía, sin embargo, vivía en la inseguridad y sujeta a las arbitrariedades reales, como se manifiesta en la contradictoria actitud de Alfonso X, durísimo con la población agrícola y artesana, y generoso con sabios e intelectuales. La Escuela de Traductores de Toledo es buena muestra de ello <sup>11</sup>.

A diferencia de lo que sucede en el resto de Europa, con ciudades dominadas por la impronta del arte románico o gótico, el Toledo bajomedieval utiliza para expresar su identidad cultural el *arte mudéjar*, entendido como «consecuencia de la síntesis de elementos procedentes de la cultura occidental, representada por el románico y el gótico, y de la hispano-musulmana, en sus diversas etapas desde el califato al arte nazarí, que, tras un proceso de asimilación, surge como nueva opción artística para ciertos sectores de la sociedad hispánica» <sup>12</sup>. En este sentido, el

<sup>9</sup> GARCÍA ARENAL, op. cit. pp. 37-41.

<sup>10</sup> CANTERA BURGOS, Sinagogas españolas, Madrid, 1956; *Guía del Toledo judío*, Toledo, 1990, p. 71.

<sup>11</sup> GARCÍA ARENAL, op. cit. pp. 41-46; GIL, JOSÉ S., *La Escuela de Traductores de Toledo y sus colaboradores judíos*, Toledo, 1985, donde estudia las dos épocas, la raimundiana (1125-1152) y la alfonsina (1252-1284); Jacquart, Danielle. L'école de traducteurs, *Tolède XIII-XIIIe...*, cit. pp. 177-191; GÓMEZ-MENOR, JOSÉ. *Alfonso X el Sabio un toledano, emperador de la cultura medieval*, Toledo, 1985.

<sup>12</sup> PÉREZ HIGUERA, *Paseos por el Toledo del siglo XIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, pp. 6-8; Id., *Toledo mudéjar*, cit. p. 71. Sobre arte mudéjar toledano, vid. también MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, 1980.

estilo gótico de la catedral, como afirmación del poder episcopal, se contrapone a la preferencia por el mudéjar en palacios y viviendas -influencia musulmana en las costumbres de reyes y nobles- así como en iglesias parroquiales o sinagogas -levantadas por los sectores populares. En mi opinión, no puede entenderse el gótico toledano si no se tiene en cuenta el peculiar carácter de la ciudad.

Toledo representa el prototipo de las denominadas por Torres Balbás «ciudades mudéjares»<sup>13</sup>, resultado de la transformación de las musulmanas al pasar a ser ocupadas por los nuevos pobladores. Éstos, en un primer momento aprovechan sus casas, mezquitas, baños y zocos; posteriormente, y de manera lenta y paulatina, la ciudad se adapta a sus nuevas necesidades creadas por ellos, que acometen la construcción de iglesias y otros edificios. Estos, incluida la propia catedral, se levantan sobre los primitivos islámicos -lo que justifica la escasa conservación de dicho arte-. Se respeta el trazado de las angostas calles, muchas de las cuales pueden identificarse a través de la documentación de los siglos XII y XIII. Perviven numerosos cobertizos, verdaderas calles encubiertas que permiten la comunicación de ambos lados de la calle por medio de los pisos altos, con la posibilidad de circular por debajo. Derivaciones árabes son las confluencias de las calles adoptadas como plazas, los *adarves* -calles sin salida-, y pervive gran parte de la disposición de los barrios, con zonas residenciales, sector comercial y arrabales. Los propios cigarrales actuales son herencia de las *almunias* islámicas<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Algunos aspectos del mudejarismo urbano medieval, Real Academia de la Historia, Madrid, 1954.

<sup>14</sup> Para las calles de Toledo, vid. PORRES MARTÍN-CLETO, JULIO, *Historia de las calles de Toledo*, 3ª ed., Toledo, 1988, 3 vols.



Sobre esta base se sustenta el Toledo mudéjar, con sus construcciones de aparejo de mampostería encintada en los exteriores y decoraciones de ladrillo a base de combinaciones de arco de herradura y lobulado y sistemas de arcos entrecruzados, yeserías y maderas talladas en los interiores. Toledo representa dentro del mudéjar un centro creador a partir de la herencia califal y taifa y a la vez centro transmisor hacia Castilla de influencias recibidas de Al-Andalus, a través de los mozárabes, que emigran a territorios cristianos, obligados por la fuerte intransigencia religiosa de almorávides y almohades. Gran parte de ellos, según consta en la documentación, se instalan en Toledo y provincia.

Paralelamente al asentamiento en Toledo de gentes venidas del sur, se instala una población procedente de Castilla, lo que origina interconexiones artísticas, resultado de lo cual es la asimilación en Toledo de formas artísticas cristianas del románico final y gótico inicial. A partir de la toma de las Navas de Tolosa, el reino castellano se consolida en Toledo, donde se desarrolla un proceso constructivo de gran envergadura. Desde mediados del siglo XIII a comienzos del siglo XIV se levantan iglesias espaciosas, con evidente influencia castellana. Tal es el caso de Santiago del Arrabal, donde conviven detalles de arcaísmo, como los tres ábsides inspirados en modelo románico, con la bóveda de crucería en el tramo central del crucero y el tipo de arco apuntado, doblado por otro liso, y sobre traza de triángulo equilátero característico del primer gótico. Son también castellanos los pilares de separación de las naves, de planta cruciforme, más grandes y acodillados en el crucero, destinados a posible apoyo de bóvedas de crucería. Estos elementos, foráneos de lo toledano, se conjugan con otros de tradición cordobesa, como sucede con el esquema de composición de las portadas junto a otros típicamente toledanos, como la combinación del arco de herradura cobijado por otro lobulado en las arquerías de la cabecera <sup>15</sup>.

El edificio toledano más representativo del estilo gótico es evidentemente la catedral (fig. 3), que junto a la mole del Alcázar, se eleva espléndido dentro del tortuoso entramado de calles y callejuelas en el centro de la ciudad <sup>16</sup>. Su construcción proviene del arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada (1209-1247), que como su amigo el obispo Mauricio de Burgos, tenía un espíritu internacional. Había estudiado en la naciente universidad de París -lo que explica su conocimiento de las nuevas corrientes artísticas- y viajó a Roma, manteniendo frecuentes relaciones con cuatro pontífices que se sucedieron a lo largo de su vida, Inocencio III, Honorio III, Gregorio IX e Inocencio IV. Desempeña un activo papel en la reconquista. Fue consejero de Alfonso VIII e intervino en el corto reinado de Enrique I, tuvo contacto con doña Berenguela y Fernando III, y actuó en los reinos de León y Navarra. Detentó extraordinario poder en todos los órdenes, lo que se tradujo en grandes posibilidades de ejecutar proyectos del más alto alcance. En su cometido específico de pastor de la Iglesia, lleva a efecto una profunda reorganización de la diócesis.

El prelado conocía las grandes catedrales francesas, y si bien no pudo levantar la catedral de Toledo con la idea de regia, atributo reservado a la de Burgos como capital del reino de Castilla, lograría erigirla como metropolitana. Consigue, además, un privilegio real: los reyes castellanos se enterrarían en el sitio privilegiado, la capilla mayor. En la capilla de Santa Cruz, situada detrás del antiguo altar mayor, son enterrados Alfonso VII, Sancho III y Sancho IV. Los reyes castellanos, a diferencia de otras casas europeas, no tenían sepultura fija, reposando sus

---

<sup>15</sup> PÉREZ HIGUERA, Toledo mudéjar, cit. pp. 285-287.

<sup>16</sup> Para el estado actual de las investigaciones vid. FRANCO MATA, *Catedral, Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 421-479.

restos en diversos emplazamientos. A diferencia de los reyes de Francia, enterrados en el panteón real de St. Denis, los monarcas españoles del bajomedioevo destinan el suelo patrio a sepulcro, en los sucesivos avances de la reconquista. Fernando III el Santo, conquistador de Sevilla (1248) y su hijo Alfonso X se hacen enterrar en dicha ciudad. Los Reyes Católicos, que proyectaron San Juan de los Reyes de Toledo como panteón real, deciden finalmente enterrarse en Granada, último reducto árabe, por ellos conquistada. La dispersión de enterramientos reales <sup>17</sup> a lo largo y ancho de la geografía española coincide con la de Alemania de 918 a 1125 <sup>18</sup>.

Enrique II, iniciador de la dinastía Trastámara, a raíz del asesinato perpetrado por él en la persona de su hermanastro Pedro I, elige una capilla en la catedral de Toledo, la primitiva de Reyes Nuevos, como panteón dinástico, con claro objetivo de legitimación. El mismo encargó la construcción en su testamento, otorgado en Burgos el 29 de mayo de 1374, que no se termina hasta 1406. Estaba situada a los pies de la iglesia, en la zona norte, que llegaba hasta el muro del claustro. Allí fueron inhumados Enrique II, Juan I y Enrique III con sus respectivas cónyuges. El monarca había elegido uno de los lugares de mayor significación de la catedral toledana, es decir, delante del sitio donde la tradición colocaba la

---

<sup>17</sup> DEL ARCO, RICARDO, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid 1945; Id. *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954. Más recientemente *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos. Los Enterramientos de los Reyes de León y de Castilla*, Junta de Castilla y León, León, Evergráficas, 1988, pp. 23-24.

<sup>18</sup> EHLERS, JOACHIM, *Pratiques funéraires et sépultures des rois allemands de Henri Ier à Henri V, La figuration des morts dans la chrétienté médiévale jusqu'à la fin du premier quart du XIVe siècle*, 1er Cahier de Fontevraud 26-28 mayo 1988, pp. 209-222.

aparición de la Virgen a San Ildefonso (fig. 4) (+ 667)<sup>19</sup>, como se constata en la *Crónica de Enrique II*<sup>20</sup>. San Ildefonso fue uno de los santos de la época visigoda con mayor reconocimiento en Castilla durante la edad media, como afirman varios autores<sup>21</sup>. Carácter de continuidad dinástica y por lo tanto, legitimatorio, parece observarse, en opinión de J.M. Nieto Soria, en la fundación de la capilla el estar presente el modelo de la realizada por su padre Alfonso XI en Córdoba<sup>22</sup>. El citado panteón familiar fue trasladado a la actual capilla de Reyes Nuevos (fig. 5)<sup>23</sup>. El mismo

<sup>19</sup> DIEZ DEL CORRAL, ROSARIO, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, 1987, pp. 88-89.

<sup>20</sup> «Lo segundo mandamos este nuestro cuerpo, que nos dio Dios, á la tierra de que fué hecho é formado, para que sea enterrado honradamente como de Rey, en la iglesia de Sancta Maria de Toledo, delante de aquel lugar do anduvo la Virgen Sancta Maria é puso los pies quando dio la vestidura a Sancto Alfonso: en la qual nos avemos muy grand fucia é devoción, porque nos acorrio é libró de muchas priesas é peligros, quando lo ovimos menester. E mandamos é tenemos por bien que en el dicho lugar sea fecha una capilla la mas honrada que pudiere, é que sean y puestas é establecidas doce capellanías perpetuas, é canten, é digan los capellanes dellas cada dia misas é las otras horas canónicas por la nuestra ánima que quiera Dios perdonar», *Crónica de Enrique II*, testamento, p. 39, cfr. NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 98-99, nota 4.

<sup>21</sup> BRAEGELMANN, S.A., *The life and writings of Saint Ildephonsus of Toledo*, Washington, 1942; MADOZ, J., San Ildefonso de Toledo, *Estudios Eclesiásticos*, 26, 1952, pp. 427-505; RIVERA RECIO, JUAN FRANCISCO, *San Ildefonso de Toledo. Biografía, época y posteridad*, Madrid, 1985. Para su iconografía vid. LÓPEZ TORRIJOS, ROSA, Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, t. I, n. 2, 1988, pp. 165-212.

<sup>22</sup> «E que sean puestas guardas, é sacristan, é ornamentos en la dicha capilla, é todas las otras cosas que fueren necesarias, segund que están puestas é ordenadas en la capilla del rey Don Alfonso, nuestro padre, que Dios perdone, que está enterrado en la cibdad de Córdoba», cfr. NIETO SORIA, nota 4, p. 238.

<sup>23</sup> PÉREZ HIGUERA, TERESA, Capilla de Reyes Nuevos, *Tekne*, n. 1, 1985, pp. 131-139.

templo alberga el panteón de los reyes de Castilla en la capilla llamada de Reyes Viejos, prueba flagrante del individualismo hispánico.

En la catedral de Toledo se detectan *grosso modo* tres influencias foráneas que provienen respectivamente de Francia (siglo XIII), Italia (siglo XIV) y Países Bajos y Alemania (siglo XV), en perfecta convivencia con el arte local toledano. Comenzada en el primer tercio del siglo XIII, no se finaliza hasta tres siglos más tarde, con la obra de los magníficos artistas venidos del norte de Europa.

El tracista, Maestro Martín, indudablemente francés, documentado como maestro de obra en 1227 y 1234, superó la solución de los problemas constructivos de la girola, mientras en Notre-Dame de París y en Le Mans, modelos para Toledo, sólo fueron resueltos parcialmente.

La girola es el elemento genial de la catedral de Toledo (fig. 6), donde el tracista ha superado a las catedrales francesas que la han inspirado. Maestro Martín ha conseguido el máximo grado de perfección en la arquitectura gótica. Ha logrado dominar el problema del equilibrio mediante la división de los espacios en triángulos y rectángulos como en Le Mans. De esta manera los nervios de las bóvedas se cruzan en el centro de los tramos rectangulares y se bifurcan en los tramos triangulares. Con ello, los empujes de la bóveda del presbiterio se dividen al apoyar el vértice del triángulo del pilar del presbiterio volviendo a diverger los empujes al pasar a la nave exterior, al mismo tiempo que desciende escalonadamente, dada la desigualdad de altura de las naves. El número de pilares se multiplica por dos a partir de los cuatro que sustentan la capilla mayor (fig. 7). Así se convierten en ocho en el siguiente ambulatorio y dieciséis en el exterior, donde se abren las quince capillas radiales que rodean en ábside, siete circulares grandes, que alternan con ocho cuadradas más

pequeñas, generadas de la disposición de los pilares. El número de quince supone un avance considerable con respecto a las catedrales francesas. A diferencia de Le Mans, más grandes, en Toledo son minúsculas, y recuerdan a los cinco absidiolos añadidos en los tramos cuadrangulares de la girola de Bourges.

La compartimentación del ábside en triángulos y rectángulos, que si bien nos acerca inicialmente a las soluciones de Bourges, Tours y Le Mans, supuso una novedad en Toledo, al ser aplicada contemporáneamente en los dos ambulatorios, y es éste el primer elemento de diferenciación con las catedrales francesas indicadas, es por cuanto implica un sistema de bóvedas y de distribución de fuerzas muy distintas<sup>24</sup>. Aunque París inspira a Toledo el sistema se ha perfeccionado, consiguiéndose uniformar las fuerzas de distribución (fig. 8). La aplicación del sistema de arbotantes se realizará de forma perfecta, a la vez que se suprimen las tribunas, como en Bourges, elemento usado, por el contrario, en París<sup>25</sup>.

El problema del equilibrio de las bóvedas presenta analogías y diferencias de solución entre Toledo y Le Mans. El empuje de la bóveda alta toledana está dividido a partir del primer pilar, mientras que en la catedral francesa es sólo a partir del pilar intermedio. Los problemas de Toledo quedan solventados por la menor altura del ábside, pues, como advierte Lambert<sup>26</sup>, el sistema de arbotantes en Toledo es utilizado torpemente; en Le

---

<sup>24</sup> CONRAD, Distribución de fuerzas en el ábside de la catedral de Toledo, *Estudios e Investigaciones*, Madrid, a. 1, n. 4, octubre, 1976, pp. 35-45.

<sup>25</sup> CONRAD, La catedral de Toledo y al concepción del volumen en la estructura gótica, *Estudios e Investigaciones*, Madrid, a. 1, n. 4, octubre, 1976, pp. 39-48, sobre todo p. 45.

<sup>26</sup> LAMBERT, *El arte gótico en España, Siglos XII y XIII*, trad. del original francés, Madrid, 1977, p. 206.

Mans, en cambio, la ligereza y elegancia rayan en la temeridad. El sistema de capillas en Toledo deriva del de París y Bourges, y se diferencia del de Le Mans en la comunicación alternativa de los arcos formeros, al ser aquéllas de diferente desarrollo y forma. La solución toledana resulta de una aplicación más perfeccionada de la planta de Notre-Dame. Así pues, Bourges se presenta como una etapa intermedia entre París y Toledo-Le Mans. Sin la doble girola parisina hubiera sido imposible la creación toledana. Ésta es una consecuencia de la supresión de la tribuna y de las nuevas invenciones de los arquitectos góticos.

Las cinco naves en que está dividida la catedral, a la vez que parecen aprovechar el trazado de la primitiva mezquita mayor o aljama [*al-Yami*], coinciden en número con Notre-Dame. Deben de ser obra del segundo maestro, Pedro Pérez (+ 1291), que modificó parcialmente el trazado del primero. Suprime el triforio en el muro occidental del crucero, destinando el espacio a grandes ventanales que calan todo el muro desde las grandes arcadas hasta las bóvedas superiores. Ventanaje y triforio del coro y de la girola de Toledo difieren absolutamente de Le Mans. Los caracteres propios de Normandía en la catedral francesa, se sustituyen por la influencia árabe, y contrasta violentamente con las formas góticas puras. En el coro y ábside principal las ventanas superiores están formadas por simples lancetas de desigual altura y los arcos trilobulados del triforio se entrelazan para formar de dos en dos arcos pentalobulados y de cuatro en cuatro arcos de siete lóbulos, siguiendo una combinación de origen musulmán, que recuerda a veces lo califal cordobés. El triforio de la girola interior presenta también dos tipos de elementos de extraña yuxtaposición: rosetones de tipo parisino sobre arcos polilobulados sostenidos por columnillas geminadas, en mármol de color, procedentes de la primitiva mezquita.

Según Chueca Goitia, aunque el templo gótico no pise exacta-

mente sobre la sala de oración musulmana, si se ensancha aquélla hasta convertirla en una iglesia de cinco naves [cosa que acontece en Toledo], la nueva estructura se superpondrá casi exactamente a la vieja (fig. 9). Las dos extremas son algo más anchas que las intermedias, lo que rompe la lógica del gótico, si bien se respeta el sentido de escalonamiento en cuanto a alturas. Para dicho investigador, el tracista ideó una iglesia gótica canónica de tres naves con la consabida correlación y proporción entre la nave mayor y las colaterales, y luego se limitó a llenar el espacio sobrante disponible con otras naves de la anchura requerida. La inferior altura de la nave central en relación con las proporciones del edificio, produce un efecto de horizontalidad que contrasta con la verticalidad de las francesas, dato observado por E. Lambert<sup>27</sup>. En cuanto a la motivación es muy posible la pervivencia del concepto planiforme de la mezquita sobre una falta de pericia del arquitecto. El sistema de bóvedas utilizado en la nave central es de crucería sobre planta alargada (fig. 10), como en Le Mans y Coutances, no sexpartita como en París y Bourges<sup>28</sup>.

La catedral de Toledo responde en su traza a una proporción geométrica que recoge en cierto sentido la desarrollada en París (fig. 11) y Chartres, en las cuales el punto central se halla en el centro del crucero. En Toledo, dicho punto se sitúa en la tangente de los círculos iguales generados en la girola y en el cuerpo de aquélla<sup>29</sup>.

La mezquita se había levantado a su vez sobre la iglesia visigoda, donde se celebraron presumiblemente los concilios de

<sup>27</sup> *El arte gótico en España, cit.*

<sup>28</sup> Las bóvedas altas actuales son posteriores.

<sup>29</sup> FRANCO, Toledo gótico, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 410.



655 y 675. Practicada una prospección gavimétrica en el solar catedralicio, los resultados, según G. Conrad von Konradsheim, permiten distinguir una planta de cruz griega, identificable con la iglesia visigoda, cuya capilla mayor o presbiterio coincide con el tramo inmediato al llamado «pilar de la Descensión»<sup>30</sup>. La localización precisa de la mezquita dentro del recinto puede deducirse de la prospección antedicha, que señala la presencia de cimientos de un edificio de planta rectangular, que encerrando la iglesia visigoda, se prolonga hacia el sur y este casi hasta el actual crucero.

De la mezquita se reaprovecharon también materiales. De las obras realizadas en el siglo X debe de corresponder el capitel empotrado en la capilla de Santa Lucía, así como los fustes situados en la cerca exterior del coro, obrado en la segunda mitad del siglo XIV (fig. 12). Dichos fustes, demasiado estrechos, pudieron estar adosados dos a dos en la obra islámica.

Participa del espíritu gótico en la simbología de la luz y de la música, cuyo horizonte metafísico y teológico era patente para el hombre medieval. La catedral era mística y litúrgicamente, una imagen de la Jerusalén celeste, como recientemente ha sido analizado por Anne Prache para la emblemática catedral de Chartres<sup>31</sup>, lo cual es trasladable a Toledo<sup>32</sup>. La cabecera continua, cuya estructura es más corta que en las catedrales francesas, evoca parcialmente un edificio de planta central, como

---

<sup>30</sup> FRANCO, Toledo gótico, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 421.

<sup>31</sup> *Notre-Dame de Chartres. Image de la Jérusalem céleste*, París, CNRS, 1993.

<sup>32</sup> DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ANA, El testamento de Alfonso X y la catedral de Toledo, *Reales Sitios*, n. 82, 1984; Id. El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo, *Reales Sitios*, 83, 1985, pp. 11-28.

indica G. Conrad<sup>33</sup>. La inspiración estaría en esos planos ideales de Jerusalén como ciudad amurallada que encierra el templo de Salomón, el Santo Sepulcro y el Calvario, advocaciones existentes en Toledo hasta las modificaciones de los Reyes Católicos en 1494: la capilla del Santo Sepulcro, en la cripta, y la de Santa Cruz [o del rey don Sancho], sobre ella. Además, las 15 capillas radiales de la cabecera están dedicadas al Credo apostólico, sobre idea y exigencia explícita de Jiménez de Rada.

El tipo arquitectónico de la catedral forma parte de la denominada por P. Héliot «famille monumentale de la cathédrale de Bourges»<sup>34</sup>, cuyo trabajo ha servido de punto de partida a G. Conrad para su propuesta sobre la filiación de la catedral toledana<sup>35</sup>. Iniciada la catedral de Bourges en 1195 e inspirada parcialmente en Notre-Dame de París (1182), la familia monumental indicada tiene sus mejores representaciones en las catedrales de Le Mans (1217) y Toledo. Con París se relaciona sobre todo en el número de naves, donde las laterales se prolongan por detrás del altar mayor, rodeando el presbiterio como un doble pasillo semicircular. La catedral de Bourges presenta en alzado una extraordinaria elevación de la nave central, y un marcado desnivel con las naves extremas. Responde así al esquema *ad triangulum*. Toledo, en cambio tiene las naves intermedias proporcionalmente más bajas que las extremas, por lo cual, como advierte Lampérez,

---

<sup>33</sup> El ábside de la catedral de Toledo, *Archivo Español de Arte*, n. 190-191, 1975, p. 218. Vid. también LORENTE JUNQUERA, M., El ábside de la catedral de Toledo, *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. XIII, 1937, pp. 25-36.

<sup>34</sup> HÉLIOT, La famille monumentale de la cathédrale de Bourges et l'architecture de l'Europe au Moyen Age, *Gedenkschrift Erns Gall*, Munich, 1965, pp. 143-170.

<sup>35</sup> CONRAD, La famille monumentale de la cathédrale de Toledo et l'architecture gothique contemporaine, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XI, 1975, pp. 545-563.

el alzado está tratando como una iglesia de tres naves (fig. 10)<sup>36</sup>.

La grandiosidad arquitectónica de la catedral toledana no corre pareja con la escultura conservada del siglo XIII<sup>37</sup>, que corresponde a la portada del Reloj -crucero norte- (fig. 13), relieves reaprovechados para la portada del Juicio Final -occidental derecha- (fig. 14) y algunas esculturas en el interior. La calidad está, en general, muy por debajo de lo realizado en Burgos y León, catedrales de donde se toma el esquema iconográfico. Además de lo dicho, supone Parro y afirma justamente Azcárate<sup>38</sup>, existió una portada anterior en el crucero sur, llamada de la *Alegría* y del *Sol*, en el lugar ocupado actualmente por la Puerta de los Leones, la más bella de las catedrales.

La presunta portada primitiva correspondería a finales del siglo XIII -en ese siglo se estaba terminando el hastial del crucero- y de ella se aprovecharon algunas historias de ángeles, como documenta Zarco del Valle<sup>39</sup>, además de la escena de la Coronación de la Virgen (fig. 15)<sup>40</sup>, hoy sobre la puerta de Santa Catalina

<sup>36</sup> El trazado de la catedral de Toledo y su arquitecto Pedro Pérez, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, III, 1899, pp. 15-30.

<sup>37</sup> Para sus relaciones con Francia vid. FRANCO MATA, Influence française dans la sculpture gothique des cathédrales de Burgos, Leon et Tolède, *Diskurse zur Geschichte der europäischen Bildhauerkunst* sobre el tema «Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts». 6-8 diciembre 1991, Frankfurt am Main (en prensa).

<sup>38</sup> PARRO, SIXTO RAMÓN, *Toledo en la mano*, Toledo, 1857, reed., Toledo, IPIET, 1978, I, p. 295; AZCÁRATE, Análisis estilístico de las formas arquitectónicas de la puerta de los Leones de la catedral de Toledo, *Homenaje a Cayetano Merigelina*, Madrid, 1962, p. 98.

<sup>39</sup> ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para la historia del Arte Español. II. Documentos de la catedral de Toledo*, Madrid, 1916, pp. 3-17.

<sup>40</sup> AZCÁRATE, J.M., El maestro Hanequín de Bruselas, *Archivo Español de Arte*, Madrid, XXI, 1948, p. 180, recogido en Id., Análisis estilístico de las formas arquitectónicas... cit. p. 110.

en el lado que da al interior de la catedral. Este tema, de raigambre estrictamente francesa (fig. 16), es incoherente con la actual ubicación y obligado en cambio en una portada dedicada a la Virgen, como es la del lado sur. La actual obra de Hanequín de Bruselas (fig. 17) responde a una filiación estilística muy diferente <sup>41</sup>. Iniciada el 21 de febrero de 1452 y finalizada hacia 1465, repite presumiblemente el programa iconográfico del siglo XIII. Se figura el Árbol de Jessé -en el interior- (fig. 18), la Muerte -dintel- y la Asunción de la Virgen -ésta última, escultura barroca- <sup>42</sup>. La división del tímpano en dos arcos iguales está tomada, según G. Conrad de la arquitectura belga -Tirlemont, Huy, Brujas <sup>43</sup>; la decoración de arcos combinados y superpuestos, fina y ondulante, así como la característica «burbuja» son reflejo del bagaje del que venía provisto Hanequín. Sin embargo, en Francia existe una traza similar del siglo XIII, el portal occidental central de la catedral de Sens, cuyo tímpano es, según W. Sauerländer posterior a 1268 (fig. 19) <sup>44</sup>. Evidentemente es insuficiente este dato para afirmar una ascendencia francesa de dicha portada. Sin embargo, el programa iconográfico mariano fortalece dicha hipótesis. El tipo de la Coronación de María proviene de la secuencia creada en Notre-Dame de París, donde María es

---

<sup>41</sup> Se levantó durante el pontificado del arzobispo Alonso Carrillo de Acuña y el canónigo obrero Rodrigo de Vargas.

<sup>42</sup> AZCÁRATE, El maestro Hanequin de Bruselas..., cit. pp. 178-180; id., Análisis estilístico de las formas arquitectónicas..., cit.

<sup>43</sup> Hanequin Coeman de Bruxelles, introducteur de l'art flamand du XVe siècle dans la region toledane, *Mélanges de la Casa Velázquez*, París, t. XII, 1976, pp. 131-136.

<sup>44</sup> SAUERLÄNDER, WILLIBALD, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, París, 1972, pp. 97-99, lám. 59.

coronada por un ángel (fig. 16) <sup>45</sup>.

La portada del Reloj (fig. 20) ha venido siendo considerada como el principio de la escultura toledana del siglo XIV <sup>46</sup>, y ha sido relacionada reiteradamente con la escultura italiana, hasta que en fecha reciente T. Pérez Higuera precisa su cronología entre 1280 y 1300 y su dependencia estilística de Francia <sup>47</sup>. Su estructura de portada entre contrafuertes, con decoración de gabletes, lleva a suponer que la fachada primitiva, antes de las sucesivas alteraciones sufridas, sería un modelo muy semejante a las fachadas laterales del crucero norte de Notre-Dame, realizadas entre 1250 y 1258. Las novedades decorativas parisinas son retomadas en Toledo: el tipo de gablete que remata las portadas laterales, muy alto y puramente decorativo, nichos estrechos cobijados por doseletes de cinco caras; el tipo de basamento en el parteluz con remate de tracería, con origen en Amiens; decoración de bajorrelieves inscritos en cuadrifolios, en la parte baja, tomados de Rouen, Lyon, Auxerre...; la división del tímpano en fajas separadas por pequeños doseles, con los gabletes unidos en

<sup>45</sup> Para dicha iconografía y sus orígenes vid. Thérél, Marie-Louise, *Le Triomphe de la Vierge-Eglise*, París, 1984.

<sup>46</sup> STREET, G.E., *La arquitectura gótica en España*, trad. del original inglés, Madrid, 1876; BERTAUX, EMILE, *La sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle en Italie et en Espagne*, *Histoire de l'Art*, dir. por A. Michel, París, A. Colin, 1906, t. II, vol. II, p. 209; LAMBERT, op. cit.; GÓMEZ MORENO, M<sup>a</sup> ELENA, *Breve historia de la escultura española* 2<sup>a</sup> ed., Madrid, 1951, p. 52. El Vizconde de Palazuelos (*Toledo. - Guía artístico-práctica*, Toledo, 1890, p. 297) indica que lo más importante del lado exterior debió de hacerse a finales del siglo XIV o principios del XV.

<sup>47</sup> PÉREZ HIGUERA, TERESA, *La puerta del Reloj en la catedral de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorro, 1987. Anteriormente González Simancas, M., *Excursiones por Toledo: En la catedral. Puerta del Reloj*, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1904, p. 32. Azcárate coloca el comienzo en el siglo XIII y la terminación en la primera mitad del siguiente (*Arte gótico en España*, Madrid, 1990, p. 195).

línea continua; ángeles de las arquivoltas con las alas asimétricas; el tipo de *crochet* característico de Ile-de-France. Estas coincidencias tan marcadas sugieren la intervención de un artista formado en el taller de Notre-Dame.

Dicha portada desarrolla un programa evangélico en relación con la liturgia mozárabe, elemento de tipo conservador, y por tanto, alejado de los cánones franceses. Se incluyen dos ciclos iconográficos dedicados, a la Infancia de Jesús -con algunas escenas tomadas de los Apócrifos-, y a la Vida Pública, cobrando especial importancia lo narrativo. En la bovedilla se han dispuesto aparte de relieves de carácter profano, la historia de San Juan Bautista, frecuente en la iconografía gótica francesa y presente en la portada de su nombre en León, y varias escenas de la vida de San Ildefonso, patrono de Toledo (figs. 21-22), siguiendo el relato de fray Juan Gil de Zamora, en el que se incluye el traslado de San Froilán. Este elemento evoca directamente la *Pulchra Leonina*, aunque existen precedentes en Francia (fig. 23)<sup>48</sup>. Con el ciclo narrativo del santo taumaturgo toledano, con el traslado de sus reliquias, suceso casi contemporáneo a la construcción de la portada, se suma Toledo a la corriente europea del momento. San Ildefonso recaba para sí la portada central del pórtico occidental, correspondiente canónicamente al Juicio Final, desplazando éste a la derecha.

Desde el punto de vista estilístico, existe una relación muy estrecha entre el tímpano de la portada del Reloj y el de Sant María de Olite (Navarra) (fig. 24). Navarra mantuvo alianzas y relaciones políticas con Francia, como se demuestra a través de los reinados de Felipe IV el Hermoso de Francia y su esposa Juana

<sup>48</sup> Traslado de las reliquias de Saint-Benoît desde Monte Cassino a la abacial de su nombre (Saint-Benoît-sur-Loire) en Francia, vid. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France...*, cit. p. 102, lám. 66.

I, que lo fueron también de Navarra <sup>49</sup>. La fachada de Olite debe de corresponder al reinado de la citada reina (1274-1305). Esta relación política de Navarra con Francia justifica la introducción del arte francés y concretamente parisino en el citado reino. La portada toledana parece que ha sido realizada por cuatro talleres. El primero de ellos, relacionado con el tímpano de Olite, deriva de Notre-Dame, y pueden adscribirse los relieves del tímpano, a excepción del grupo de la Dormición de la Virgen, obra del cuarto, la Virgen del parteluz, San José, La Virgen de la Visitación, la Virgen de la Anunciación y varias figuras de las arquivoltas, donde intervienen el segundo y tercer talleres. El segundo, relacionado con Reims, esculpe además las figuras de los Reyes Mayos, el paje y Santa Isabel (fig. 20).

La portada del Juicio Final, muy recompuesta, es una síntesis de elementos burgaleses y leoneses. De León toma a María y San Juan arrodillados, y como en Burgos, dos ángeles sostienen la cruz. De ambas se repite el tema heráldico de castillos y leones en jambas y dinteles. Burgos y León se inspiran en diferentes templos franceses, que no es el momento de tratar <sup>50</sup>. La portada izquierda está ocupada con decoración vegetal, simulando el paraíso. También en París se representa el árbol del paraíso en la portada del Juicio Final, pero en Toledo las conexiones no son con el gótico, sino con el mundo hispanomusulmán, con incidencias sobre el mudéjar toledano <sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Para el siglo XIV y primer cuarto del XV, vid. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, JAVIER, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, 1987.

<sup>50</sup> FRANCO MATA, *Influence française dans la sculpture gothique des cathédrales de Burgos, Léon et Tolède* (en prensa).

<sup>51</sup> PÉREZ HIGUERA, T., *El Jardín del paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispano-musulmán y cristiano medieval*, *Archivo Español de Arte*, n. 241, 1988, pp.

Los arzobispos de Toledo, durante la segunda mitad del siglo XIII parecen estrechamente ligados a los reyes de Castilla. Uno de ellos, Gonzalo García Gudiel (1280-1299), que fue notario mayor en tiempo de Alfonso X el Sabio, acompañó a éste a Francia, *cuando el malhadado fecho del imperio*<sup>52</sup>. A la muerte del monarca, sigue sirviendo lealmente a Sancho IV, con el que efectúa el traslado de las tumbas reales desde la capilla del Espíritu Santo a la del Salvador, en 1289, y asiste al testamento, muerte y sepultura del rey en la misma catedral, el 25 y 26 de abril de 1295. La disposición de los cenotafios reales, situados actualmente a derecha e izquierda de la capilla mayor (fig. 25), es, en mi opinión, de filiación francesa. Las yacentes, presumiblemente de Sancho IV y Alfonso VII, y las respectivas estatuas en pie, sugieren una posible inspiración en los reyes franceses enterrados en Saint Médard de Soissons (fig. 26); las coincidencias existentes no me parecen en modo alguno casuales. En la abadía francesa fundada por Clotario I estuvieron sepultados éste y su hijo Sigeberto I bajo sendas piedras tumbales y en los muros de la cripta aparecían las estatuas en pie<sup>53</sup>.

Dentro de la imaginería, hay que mencionar la estatua de la *Virgen Blanca* (figs. 27-28), datada por la crítica artística en el

---

37-52. El tema, abreviado, se figura en un sarcófago gótico, probablemente palentino, conservado actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, cfr. FRANCO MATA, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*, 2ª ed., Madrid, 1993, pp. 91-94, n. 74, y en el sepulcro del prelado leonés D. Martín Arias, en la catedral, Id., *Escultura funeraria en el siglo XIII en León y su área de influencia* (en prensa).

<sup>52</sup> RIVERA RECIO, JUAN FRANCISCO, *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media*, Toledo, 1969, p. 67.

<sup>53</sup> SAUERLÄNDER, op. cit. pp. 19, 138; ERLANDE-BRANDENBURG, ALAIN, *Le Roi est mort. Etude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Ginebra, Droz, 1975, pp. 54-55, figs. 63-66.



siglo XIV. W. Sauerländer ha revisado dicha cronología y propone el tercer cuarto del siglo XIII, en torno a 1270<sup>54</sup>, algo temprana, en mi opinión. Quizá habría que posponerla algunos años, y situarla en torno a 1280-1300, como la portada del Reloj. En cuanto al estilo, el citado autor propone dos hipótesis, o bien se trata de una importación francesa o por el contrario es una obra local. Caso de aceptarse la segunda propuesta, el autor conocía puntualmente la escultura francesa. Su filiación hay que buscarla en torno a París. Recuerda el ejemplar recogido por el citado autor alemán, de Marle (Aisne) (fig. 29). La cariñosa actitud del Niño que acaricia el mentón de la Virgen, así como su colocación sobre el brazo izquierdo, es de raíz bizantina, que pasa a Occidente, como lo acredita la Virgen con el Niño de la portada del paraíso de la catedral de Paderborn, de hacia 1250. Ternura materna se aprecia también en el ejemplar del coro de San Miguel de Hildesheim, de hacia 1195. Derivada de los ejemplares más hermosos de Ile-de-France en el período clásico es la Virgen con el Niño que juega con el velo de su Madre<sup>55</sup>.

El siglo XIV está marcado por la influencia italiana, que penetra fundamentalmente de la mano de los preladados<sup>56</sup>. Las dos

---

<sup>54</sup> Von der Glykophilousa zur «Amie Gracieuse». Überlegungen und Fragen zur «Virgen Blanca» in der Katedrale von Toledo, *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat*, Tolosa, 1992, pp. 449-461, sobre todo p. 459.

<sup>55</sup> Para las Vírgenes góticas de Ile-de-France vid. SUCKALE, ROBERT, *Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnestatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300*, Munich, 1971, figs. 27-29, 32, 34, 36.

<sup>56</sup> El primero de ellos, Juan IV, hijo del rey Jaime II de Aragón, que rigió la diócesis entre 1318 y 1328. Más tarde se traslada a Tarragona, en cuya catedral está enterrado. Su sepulcro evoca formas italianas, cfr. FRANCO MATA, *Relaciones hispano-italianas en la escultura funeraria del siglo XIV, La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 112-

figuras más representativas son el cardenal don Gil Alvarez de Albornoz y sobre todo el arzobispo don Pedro Tenorio (1376-1399), a quien se debe una gran obra constructiva. El cardenal, personalidad activa, enérgica y emprendedora, despliega sus energías en el campo eclesiástico, bélico y político. Renuncia a la sede toledana que había regido desde 1338 a 1350 para pasar a servir directamente a varios pontífices, Clemente VI, Inocencio VI y Urbano V. Funda el colegio de San Clemente de Bolonia, y fallece en Viterbo en 1364. Su cadáver es trasladado a Toledo tres años más tarde y es sepultado en la catedral en ostentoso sepulcro en una capilla destinada a tal fin, la de San Ildefonso (fig. 30). Para su construcción hubieron de destruirse tres, y parece probable que fue el propio cardenal quien la inició, llevándose a término por Pedro Tenorio, gran admirador suyo.

El carácter de internacionalidad de don Gil se refleja entre otras cosas, en el sistema de enterramiento. Él sigue la costumbre de personajes de la realeza -sobre todo en Francia- y eclesiásticos, de hacerse construir cuando menos dos sepulturas. Tuvo un sepulcro para las vísceras en Asís, y se conserva el más suntuoso en Toledo <sup>57</sup>. El sarcófago, exento, está recorrido en sus cuatro

---

116. Id. Aspectos de la escultura gótica toledana del siglo XIV, *Actas del III Curso de Cultura Medieval «Repoblación y reconquista»*. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, Septiembre, 1991, Aguilar de Campoo, 1993, pp. 47-56. Relaciones con Italia se detectan en la iluminación artística de comienzos del siglo XIV, cfr. SILBERT, E., The reconstructed Toledo Speculum Humanae Salvationis. The Italian connexion in the early fourteenth century, *Journal of the Warburg and the Courtauld Institute*, Londres, 43, 1981, pp. 32-51 (referencia que agradezco a Ana Domínguez).

<sup>57</sup> FRANCO MATA, Relaciones hispano-italianas..., cit, pp. 122-123; GARDNER, JULIAN, Arnolfo di Cambio And Roman Tomb Design, *Burlington Magazine*, 115, 1973, p. 438; Id., *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 170, fig. 223.

frentes con relieves de las exequias (fig. 31), tema funerario de gran predicamento en Castilla, menos en Francia y con carácter de excepción en Italia<sup>58</sup>. La yacente responde al estilo del taller del maestro Ferrand González, nombre evidentemente hispano, como muchos otros del taller<sup>59</sup>, cuya labor coincide *grosso modo* con el pontificado de Tenorio. Los artistas son notables artífices, que prestan corrección a sus obras. Conocen bien el arte italiano, presumiblemente a través del pintor Gherardo Starnina, autor de parte de las pinturas que ornán la capilla funeraria del arzobispo de San Blas., donde se desarrolla un programa iconográfico con los 12 artículos del Credo (fig. 32), amén de otros temas, entre ellos un Juicio Final<sup>60</sup>. Tenorio es también un ejemplo representativo de internacionalidad, detectado en multitud de facetas de su azarosa vida, entre ellas en su biblioteca. Su estancia en Avignon se refleja en ello. Precisamente en dicha ciudad pudo adquirir el *Responsorio ad quendam Judaeum*, cuyas miniaturas reflejan un arte parisino de las décadas sesenta del siglo XIV<sup>61</sup>. Sin embargo,

<sup>58</sup> FRANCO, Relaciones..., cit. p. 123; GÓMEZ BÁRCENA, M<sup>a</sup> JESÚS, La Liturgia de los Funerales y su Repercusión en la Escultura Gótica Funeraria en Castilla, *La Idea y el Sentimiento...*, cit. pp. 31-50.

<sup>59</sup> Exhumados del archivo de Obra y Fábrica de la catedral por SÁNCHEZ PALENCIA, ALMUDENA, *Fundaciones del arzobispo Tenorio. La capilla de San Blas en la catedral de Toledo*, Toledo, 1985; Id., *Vida y empresas del arzobispo D. Pedro Tenorio*, Toledo, 1988. He aquí los nombres de dichos artistas, que aparecen también trabajando en la portada de los Leones: Antón Rodríguez, Alfonso Rodríguez, Diego López, Pedro Martínez el Viejo, Antón Ferrández, Ferrán Sánchez, Juan Alfonso el Mozo, García Martínez, Gil Gómez, Pedro criado del maestro, Juan Díaz, Ferranz Pérez y Ferrán González.

<sup>60</sup> POLO BENITO, JOSÉ, *Las pinturas murales de la capilla de San Blas en la Catedral Primada de Toledo*, Toledo, 1925; PIQUERO LÓPEZ, M<sup>a</sup> DE LOS ÁNGELES BLANCA, *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el trecento)*, Toledo, 1984, I, pp. 47-226.

<sup>61</sup> LAGUNA PAUL, TERESA, Originalidad y variantes iconográficas en las Postillae

por lo que respecta a la influencia italiana, se interpreta frecuentemente según los cánones de la reiteración mudéjar, referible tanto a la decoración vegetal como heráldica. Así se ve en el sepulcro del arzobispo (figs, 33-34) y los restantes del taller, así como en la portada de la citada capilla funeraria, en la de Santa Catalina en la propia catedral <sup>62</sup>, y en la de los antiguos palacios de los Toledo y Ayala, actual convento de Santa Isabel de los Reyes (fig. 35) <sup>63</sup>. El cordón franciscano que rodea los escudos en el frente del sepulcro de don Pedro Suárez (fig. 36) -en su capilla funeraria, ejemplo de construcción mudéjar adoptada para capilla privada- responden a la misma idea, intención que preside la decoración de los sarcófagos obrados en el taller <sup>64</sup>.

Durante el pontificado del arzobispo Pedro Tenorio se levanta el coro en medio de la nave central (fig. 12), repitiendo al disposición de Santiago de Compostela. Se trataba de una solución adoptada secularmente en España y también en la Francia gótica. No disponemos de datos para saber si la actual obra es una ampliación o una sustitución de una anterior del siglo XIII. Para

---

Litteralis de Nicolás de Lyra conservadas en España, *V Congreso de Historia Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1986, T p. 126; FRANCO MATA, El arzobispo Pedro Tenorio: Vida y Obra. Su capilla funeraria en el Claustro de la catedral de Toledo, *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93.

<sup>62</sup> FRANCO, El arzobispo Pedro Tenorio..., cit, pp. 73-93.

<sup>63</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Palacios y conventos..., cit.; FRANCO MATA, El sepulcro de Don Pedro Suárez..., cit.; PÉREZ HIGUERA, Convento de Santa Isabel de los Reyes, *Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 180-186.

<sup>64</sup> PÉREZ HIGUERA, TERESA, Ferrand Gonzalez y los sepulcros del taller toledano (1385-1410), *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, t. 44, 1978, pp. 129-142. Las fechas han sido revisadas posteriormente por A. FRANCO, El sepulcro de don Pedro Suárez..., cit.

Bertaux la cerca del coro y capilla mayor de la catedral de Toledo constituyen una iglesia dentro de la iglesia, destinada a aislar a los oficiantes durante la celebración de los Misterios o cantos de las Horas. La compartimentación litúrgica y jerárquica está presente en el arte visigodo, en el asturiano y en el mozárabe. El cerramiento corresponde a tres muros, norte, oeste y sur, quedando abierto el que mira a la capilla mayor. Se divide en alzado en dos cuerpos, el inferior formado por una serie de dobles arquillos ciegos cobijados por uno apuntado, éste a su vez bajo un gablete, con un rosetoncillo inscrito. La similitudes con los pilares del Pastor de las Navas y del Alfaquí (fig. 39) sugieren una continuación cronológica. En las albanegas se disponen de nuevo teorías de arquillos apuntados con insistencia mudéjar. Los arcos mayores montan sobre fustes de mármol oscuro, presumiblemente reaprovechados de la primitiva mezquita <sup>65</sup>.

La existencia de coros en las grandes catedrales francesas <sup>66</sup> desmonta parcialmente la teoría al respecto de «invariantes castizas de la arquitectura española» de Chueca Goitia <sup>67</sup>. Chartres (fig. 37), Amiens, Estrasburgo (fig. 38) y París (fig. 40), entre otras, son indicativas al respecto. La *clôture* de Notre-Dame desarrolla un programa iconográfico del Antiguo y Nuevo Testamento, en el que Dorothy Guillerman ha visto un sentido eucarístico y político (fig. 40) <sup>68</sup>. La cerca toledana, levantada un

<sup>65</sup> FRANCO MATA, Escultura gótica en Castilla, siglo XIV, *Cuadernos de Arte Español*, 94, Madrid, 1993, p. 22.

<sup>66</sup> Se conoce la existencia de varios: Estrasburgo, Saint-Denis, que estuvo en pie hasta el siglo XVII, Amiens (BARON, FRANÇOISE, Mort et résurrection du jubé de la cathédrale d'Amiens, *Revue de l'Art*, París, 1990, pp. 29-41).

<sup>67</sup> Madrid, 1971.

<sup>68</sup> GUILLERMAN, DOROTY, *The Clôture of Notre-Dame and its Role in the Fourteenth Century Choir Program*, Nueva York-Londres, 1977.

siglo más tarde, presenta un paralelismo, aunque aplicado a otros conceptos. El carácter regio de la obra francesa se torna social, pasando lo judío a compartir un protagonismo con las creencias cristianas. La relación con la liturgia eucarística se sustituye por la liturgia bautismal, como se infiere de la representación del programa iconográfico del Génesis y el Éxodo en relación con la liturgia de la Vigilia Pascual<sup>69</sup>. Otra relación entre París y Toledo puede conjeturarse en el presente contexto: los actuales relieves de la cabecera de la capilla mayor de Toledo, obra de Juan Guas y Sánchez Bonifacio (fig. 41), podrían ser sustitución del grupo de relieves del Nuevo Testamento, contemporáneos de la obra del coro, actualmente en el claustro<sup>70</sup>.

La relación con el mundo judío se precisa en el paralelismo del programa iconográfico con las Haggadoth, y muy particularmente con la Haggadah de Sarajevo<sup>71</sup>. Adán y Eva, en el momento de la creación, aparecen sin ombligo (figs. 42-43), como en la biblia de la Casa de Alba, ilustrada por miniaturistas toledanos, según se lee en el prólogo<sup>72</sup>, y cuya relación con el mundo judío ha sido

<sup>69</sup> FRANCA MATA, El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo, *Toletvm*, 21, 1987, pp. 53-160; Id., Escultura gótica en Castilla, cit. pp. 22-23.

<sup>70</sup> Existe la duda entre si pudieron idearse para la cabecera de la capilla mayor o para la capilla funeraria de Enrique II, cfr. FRANCO MATA, Toledo gótico, cit. p. 450.

<sup>71</sup> FRANCA MATA, El Génesis y el Éxodo..., it.; Id., Relaciones artísticas entre la Haggadah de Sarajevo y la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo, *Espacio, Tiempo y Forma* (de próxima aparición), donde se alude al paralelismo y diferencias con relación al programa desarrollado en la Chapter House, de Salisbury, obra del siglo XIII. Para las Haggadoth vid. METZGER, MENDEL, *La Haggada enluminée. Etude iconographique et stylistique des manuscrits enluminés et décorés de la Haggada du XIIIe et du XVIe siècle*, Leyden 1973; Id., *The golden Haggadah*, ed. facsimil, Londres, 1970.

<sup>72</sup> DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ANA, La ilustración en los manuscritos, *Historia*

analizada por C.O. Nordström<sup>73</sup>. Las plagas de Egipto, que en el resto de Europa carecen de especial interés, adquieren un rango iconográfico muy importante, pues en la Haggadah se figuran en su totalidad y en Toledo siete, con carácter reiterativo. La muerte de Abel por Caín por medio de un mordisco en la yugular proviene no de fuentes cristianas, sino de textos apócrifos judíos -Zohar, *Vita Adae et Evae*<sup>74</sup>- modalidad que se repetirá un siglo más tarde en la sillería de Cuenca por los hermanos Egas, artistas bruseleses asentados en España, que adoptaron la fórmula evidentemente por indicación expresa de los encargantes<sup>75</sup>.

La misma mezcla de elementos locales y foráneos continúa en el siglo XV hasta la llegada de la larga serie de artistas del norte de Europa, quienes revolucionan el arte hispano en todas las provincias donde se instalan<sup>76</sup>. Se documentan nombres de

---

*ilustrada del libro español. Los manuscritos*, dir. por H. Escolar, Madrid, 1993, p. 347; SÁNCHEZ MARIANA, MANUEL, El libro en la Baja Edad Media. El Reino de Castilla, *Historia ilustrada del libro...* cit. p. 214; METZGER, The «Alba Bible» of Rabbi Moses Arragel, *Bulletin of the Institute of Jewish Studies*, III, 1975, pp. 131-155; YARZA LUACES, JOAQUÍN, La imagen del Rey y la imagen del Noble en el siglo XV castellano, *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, coor. A. Rucquoi, p. 281.

<sup>73</sup> *The Duke of Alba's Castilian Bible*, Upsala, 1968.

<sup>74</sup> «Et dixit Eua ad Adam, domine mi dormiens uidi per uisum quod sanguinem filii tui Abel Caym manibus suis perducebat et ore suo deglutit».

<sup>75</sup> Fue contratada a Egas Cueman, quien la realiza entre 1454 y 1460, GONZÁLEZ SÁNCHEZ-GABRIEL, MARÍA, Los hermanos Egas de Bruselas en Cuenca. La sillería de coro de la colegiata de Belmonte, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1936-39, pp. 21-34.

<sup>76</sup> KEHRER, HUGO, *Alemania en España. Influjos y contactos a través de los siglos*, traducc. del original alemán, Madrid, Aguilar, 1966. Más recientemente Riestra, Pablo de la, *El Claustro de Comendadoras de Santiago en Valladolid y el patio Welser de Nuremberg*, Valladolid, 1994, pp. 9-21; Id. *La catedral de Astorga y el gótico alemán*, Astorga, 1993.

maestros hispanos, como *Rodrigo Alfonso*, el iniciador del claustro bajo en 1389, que se finaliza en 1397<sup>77</sup>, y *Alvar Martínez*, cuya biografía artística ha sido trazada por J.M. de Azcárate y A. Sánchez Palencia<sup>78</sup>. Sus obras en la catedral -remates en la costanera de Santa Lucía, tímpano de la Puerta del Perdón, partes altas de la fachada occidental, terminación del claustro alto con la portada del Gollete- son encargos del arzobispo D. Sancho de Rojas, que rigió la sede de 1415 a 1422.

Pero la obra de más empeño fue su capilla funeraria, iniciada en vida del prelado y terminada por su sucesor y testamentario D. Juan Martínez de Contreras (1422-34). La capilla es un buen ejemplo gótico toledano del primer tercio del siglo XV. El maestro, formado en la escuela del maestro Alfonso durante el pontificado de Pedro Tenorio continúa la tradición, incorpora nuevos elementos, como la reiteración de arquerías y baquetones en los paramentos del presbiterio. Es un tipo de decoración derivado, en opinión de T. Pérez Higuera<sup>79</sup>, de la influencia del estilo perpendicular inglés, cuya presencia en Toledo está justificada a través de la reina Catalina de Lancaster (+ 1418) (fig. 5), que intervino en la desaparecida capilla de Reyes Nuevos<sup>80</sup>. La soberana y su esposo Enrique III (+ 1406), así como Enrique II

<sup>77</sup> El claustro alto se demora hasta 1425.

<sup>78</sup> ALVAR MARTÍNEZ, maestro de la catedral de Toledo, *Archivo Español de Arte*, 1950, pp. 1-12; SÁNCHEZ PALENCIA, La capilla del arzobispo Tenorio, *Archivo Español de Arte*, 48, 1975, pp. 27-42 y publicaciones en nota 51; FRANCO, Toledo gótico, cit. pp. 455-456.

<sup>79</sup> El sepulcro del arzobispo don Sancho de Rojas, en su capilla de la catedral de Toledo, *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 577-583.

<sup>80</sup> Es aventurado justificar la posible inspiración iconográfica de los relieves del Génesis y el Éxodo de la Chapter House de Salisbury, del siglo XIII, por medio de la misma soberana.



(+ 1379) y su esposa Juana Manuel (+ 1381) <sup>81</sup> estuvieron enterrados en la citada capilla, conociéndose la autoría de los sepulcros -Maestro Luys [probablemente González] firma los de Enrique II y el de la reina inglesa, y maestro Pedro Rodríguez el de Juana Manuel [1383].

El sepulcro de don Sancho de Rojas presenta sin embargo, una filiación diferente (fig. 44). Responde al estilo del cardenal de San Eustaquio, don Alonso Carrillo de Albornoz, encargado por su sobrino y albacea Juan Carrillo, muerto ya aquél. Un hecho coyuntural, su embajada a Francia en 1435 por motivos políticos, pudo suponer el encargo a un artista francés, y es lo que justificaría su estilo franco-borgoñón, presente también en otro grupo de sepulcros, adscribibles al mismo, bautizado actualmente como «maestro de don Alvaro de Luna». Ellos son, aparte del indicado, el de Gómez Carrillo, el del prelado toledano Sancho de Rojas <sup>82</sup> y algunos miembros de la familia Luna [Pedro de Luna (+ 1414), don Juan de Cerezuela (+ 1442)] en la capilla de D. Álvaro, en la catedral toledana y el de Gómez Carrillo en Sigüenza <sup>83</sup>. Gusto por lo francés se aprecia en varios manuscritos para uso de prelados toledanos, así el *Pontifical* que perteneció a D. Alfonso Carrillo de Acuña, con texto de Guillermo Durand y miniaturas de estilo francés <sup>84</sup>.

<sup>81</sup> Las joyas de la yacente de esta soberana están inspiradas en el arte islámico, en opinión de Lighthbown, investigador que no descarta relaciones con Europa durante el siglo XIV, cfr. LIGTHBOWN, RONALD W., *Mediaeval European Jewellery with a catalogue of the collection in the Victoria & Albert Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum y Paul Getty, 1992, pp. 240-241.

<sup>82</sup> Aproximadamente en el tercer decenio del siglo XV.

<sup>83</sup> PÉREZ HIGUERA, El sepulcro del arzobispo don Sancho de Rojas..., cit. p. 581.

<sup>84</sup> SÁNCHEZ MARIANA, op. cit. p. 214, fig. p. 213.

La obra maestra de Alvar Martínez es la construcción del cuerpo cuadrado de la torre de las campanas, iniciada antes de 1428 y 1432 aproximadamente (fig. 45). La pérdida de los Libros de Fábrica entre 1433 y 1442 impide desvelar la fecha precisa de llegada a Toledo del gran artista renovador flamenco, Hanequín de Bruselas, que aparece citado por primera vez como maestro mayor de la catedral en 1448 <sup>85</sup>. Antes de él se documentan algunos nombres de pedreros coterráneos suyos, así Felipe y Daniel, que labran en 1428 dos capiteles de piedra blanca del Regachuelo por encargo de Alvar Martínez <sup>86</sup>.

Pero él es el introductor del estilo flamígero en tierras toledanas, donde realizan una serie de importantes trabajos, entre ellos el remate de la torre de la catedral (fig. 45). Sobre la estructura cuadrada de Alvar Martínez, Hanequín coloca un airoso cuerpo octogonal, acompañado de pináculos y arbotantes, que remata en flecha con tres coronas como una tiara. En este cuerpo figuran las armas del arzobispo don Juan de Cerezuela, hermano uterino del condestable don Álvaro de Luna. Desde el punto de vista estructural, afirma G. Conrad, el octógono toledano concuerda perfectamente con la tradición bruselesa. Los modelos del primer cuerpo de la torre de Grand'Place e incluso las partes octogonales proyectadas para las torres de la fachada de Santa Gúdula han podido influir en Hanequín. Los vanos de las torres indicadas, aunque divididos en cuerpos dobles, se encuen-

---

<sup>85</sup> Hacia 1443, según Azcárate, hacia 1443, fecha que adelanta G. Conrad a 1435, para hacerse cargo de la capilla de Don Álvaro de Luna, cfr. Azcárate, *Arte gótico en España*, cit. p. 116; CONRAD, Hanequin Coeman..., cit. p. 133, citando a AZCÁRATE, Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, XXXVII, 1971, p. 205.

<sup>86</sup> AZCÁRATE, Alvar Martínez..., cit. p. 10.

tran en Toledo. Incluso, los gabletes decorativos coronados por un florón y encuadrados por una triple banda de arcadas, acercan la solución toledana a la torre de la Grand'Place.

Sin embargo, sobre estos elementos de estirpe bruselesa, toma de nuevo consistencia lo local. En los órganos de apoyo, mientras las obras nórdicas se sostienen en cada ángulo por una torre o pináculo, desempeñando el papel de apoyo por intermedio de un arco, en Toledo se trata de pináculos muy pesados y decorados por flechas más pequeñas. Dado que el efecto visual tendente a proporcionar el máximo de transparencia en las obras nórdicas no existe en la catedral toledana, el citado investigador estima que la intervención del maestro de Bruselas debió de ser sólo en las trazas, y la ejecución correría a cargo de artistas locales, toda vez que se observa una marcada relación con la estética árabe <sup>87</sup>.

Sobre los estudios de Azcárate <sup>88</sup>, G. Conrad ha trazado un árbol genealógico familiar, pues fueron varios los miembros que trabajaron en Toledo y otros lugares de España <sup>89</sup>. Anton y Egas son hermanos de Hanequín. El primero toma el nombre de Antón Martínez probablemente por su matrimonio con una mujer española. Hanequin, que debió casarse en Toledo, tiene un hijo llamado Martín, citado por primera vez en 1461. Vuelve a ser mencionado en 1463 y 1475, nombrado a veces Martín de Bruselas, identificable quizá con un Martín Sánchez de Bruselas citado en 1491. Es verosímil que el maestro y el grupo acompa-

---

<sup>87</sup> CONRAD, G., Hanequin Coeman de Bruxelles, introducteur de l'art flamand du XVe s. dans la region toledane, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 12, 1976, 132-133.

<sup>88</sup> *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, 1958, pp. 13-15, 26-32; Id., El Maestro Hanequín de Bruselas, *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, pp. 173-188; Id., Antón Egas, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 22, 1957, pp. 15-22.

<sup>89</sup> Hanequín Coeman..., cit. p. 131.

ñante vinieran a España a raíz del proyecto de la catedral de Sevilla. Juan de Cerezuela, que pasó de Sevilla a Toledo en 1434, es el constructor de la capilla bautismal, una de las primeras obras realizadas en estilo flamígero en Toledo.

También el Condestable de Castilla siente admiración por las nuevas formas flamencas. Don Álvaro de Luna<sup>90</sup>, requiere la presencia de maestros flamencos para su palacio de Escalona y para su capilla funeraria en la catedral de Toledo, en esta última desde 1435 (figs. 46-47). Iniciada en 1430, no se completa hasta bastantes años después de su muerte, decapitado en Valladolid en 1453. Retoma las obras su viuda María Pimentel y las lleva a término su hija María de Luna en 1488. Su planta octogonal como capilla ochavada, con bóveda estrellada, va a alcanzar extraordinaria proliferación, siendo la estructura preferida en el siglo XVI. Chueca destaca el flamigerismo de la capilla: «Es extraño encontrar un flamígero tan depurado como el de la capilla de Santiago. Las caladas tracerías pétreas de sus arcos de entrada son de lo más refinado en el estilo y se presentan como los más estupendos ventanales flamígeros que pueden imaginarse. El mismo ondulante y sinuoso trazo encontramos en las labores de claraboya de los arcos ciegos del interior. Puntiagudos gabletes de ascendencia nórdica, sutiles cairelados, trepados de follaje cardinoso, adelgazados nervios que arrancando del suelo se cruzan en la bóveda formando magnífica estrella, son características de este arte alambicado y exótico, ajeno al brillo y valentía del léxico español<sup>90</sup>.

La decoración interior ha sido justamente relacionada por G. Conrad con interiores de iglesias de Brabante. Esta «tapicería mural» se acerca también a portadas esculpidas belgas, cuyo prototipo se encuentra en Notre-Dame del Lac de Tirmont, obra

<sup>90</sup> CHUECA, *La catedral de Toledo*, León, Everest, 1978, p. 68.

de Jean d'Oisy. Los motivos de la decoración brindan un dibujo muy homogéneo <sup>91</sup>. Los actuales monumentos funerarios de don Álvaro y su esposa sustituyen a los ingeniosos bultos de latón, que estaban provistos de un resorte para disponerlos de rodillas a la hora de la celebración eucarística <sup>92</sup>. Son encargados por doña María de Luna el 7 de enero de 1478 a Sebastián de Toledo <sup>93</sup>. Los sarcófagos con yacente encima, son exentos, están decorados en sus cuatro frentes, y en los ángulos se disponen cuatro figuras de rodillas, caballeros de Santiago el de don Álvaro [era caballero de Santiago] y religiosos en el de su esposa (fig. 48). Se incluyen alegorías de las Virtudes, tema bastante escaso en España y desarrollado esplendorosamente en el contemporáneo sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal en la cartuja de Miraflores <sup>94</sup>. El retablo pictórico, dedicado a Santiago, es obra de Sancho de Zamora, Juan de Segovia y Pedro de Gomiél en un estilo flamenco, acorde con el resto de la capilla <sup>95</sup>. La propia comitente, María de Luna, exige en el contrato que «la ymagineria de pinsel (fuera) de muy gentiles ordenanças del arte nueva e de muy finos colores labrados al olio... e de gentiles autos e contenencias e

---

<sup>91</sup> Hanequín Coeman, p. 133.

<sup>92</sup> Fueron destruidos por el pueblo en 1449, cfr. GONZÁLEZ PALENCIA, C., La capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo, *Archivo Español de Arqueología*, Madrid, t. V, 1929, pp. 109-112.

<sup>93</sup> CARRETE PARRONDO, JUAN, Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna, *Revista de Ideas Estéticas*, n. 131, julio-septiembre, 1975, pp. 231-237; AZCÁRATE, *Este gótico en España*, cit. p. 247; P. M<sup>a</sup> BARRERA, *Sepulcro de Don Álvaro de Luna*, Madrid, 1882.

<sup>94</sup> Obra de Gil de Siloe, de 1489-1493, cfr. GÓMEZ BÁRCENA, M<sup>a</sup> JESÚS, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 203-216.

<sup>95</sup> GONZÁLEZ PALENCIA, op. cit. pp. 118-121.

graciosos rostros e extranjeros». El estilo tiene en efecto ecos del arte de Roger van der Weyden <sup>96</sup>.

Como se advirtió anteriormente, Hanequín de Bruselas dirige la construcción de la puerta de Los Leones (fig. 17), imponiendo su sello artístico. Con él se documentan otros nombres, unos flamencos y otros hispanos: Egas y Antonio Martínez, hermanos suyos, Alfonso, su cuñado, y Pedro Guas, como maestros. Junto a ellos se menciona a los oficiales Juan y Alfonso, criados de Hanequín; Gonzalo y Pedro Polido, criados de Antonio Martínez; Juan Guas, hijo de Pedro Guas, uno de los arquitectos más dotados del arte hispano-flamenco; Antonio, criado de Benito Martínez; Francisco y Antón, criados del aparejador de la obra Cristóbal Rodríguez, Juan, hijo de Juan Sánchez; Francisco, hijo del aparejador; Alfonso de Valderrobro, Francisco de Egas, Alfonso de Mesa, Gutierre de Toledo, Juan Blachar, Juan de Ávila y Juan de Salamanca <sup>97</sup>. El mismo equipo debió de realizar la portada de la Oliva, en 1465, sustituida por la actual Puerta Llana, de Ignacio Haan -siglo XVIII.

La última obra catedralicia de envergadura en el siglo XV corresponde al cerramiento de la capilla mayor (Fig. 41). Llena prácticamente el pontificado de Pedro González de Mendoza (1484-95), pues se comienza en 1485, finalizándose ocho años más tarde, siendo ya Juan Guas maestro mayor de la catedral. Es la única obra conocida durante el maestrazgo de Martín Sánchez Bonifacio. Se contrató por partes iguales entre los dos maestros, el primero ayudado por su hijo Pedro y Juan Guas en colaboración

<sup>96</sup> GONZÁLEZ PALENCIA, op. cit. p. 121. Más recientemente SILVA MAROTO, M<sup>a</sup> PILAR, Dos nuevas tablas del taller del llamado «Maestro de los Luna», *Archivo Español de Arte*, 1992, n. 257, p. 78.

<sup>97</sup> Estos y otros se siguen mencionando en años sucesivos bajo la dirección del maestro, cfr. AZCÁRATE, *Análisis estilístico...*, cit. p. 91.

con Egas. A partir de 1490 deja el trabajo el primer equipo. Los paños del cerramiento responden a una traza común, ideada indudablemente por los dos maestros contratantes. Están divididos en cinco calles los más cercanos al crucero y los dos restantes en tres, al sufrir una mutilación en el siglo XVIII. El inferior sirve de basamento y se orna con riquísimas tracerías y se separa del siguiente cuerpo por escudos del cardenal y la cruz griega, alusiva a su título de Cardenal de Santa Cruz. En el segundo cuerpo se abren nichos encuadrados por tracerías y rematados por arcos conopiales, en los que se figuran varias escenas de la Infancia de Cristo en el lado derecho y de la Vida Pública y Pasión en el contrario. Sobre este cuerpo se completa el programa con una serie de personas, generalmente en parejas, que representan profetas y santos.

Lo realizado por Juan Guas es de mayor calidad y riqueza imaginativa. Se repiten formas presentes en San Juan de los Reyes y en el palacio del Infantado. Contrasta la parte correspondiente al otro artista por su monotonía e insistencia en arcos mixtilíneos.

La sillería baja del coro (fig. 49) es obra de un artista nórdico, Rodrigo *alemán*, o Rodrigo Duque (?), como se le llama en la documentación seguntina<sup>98</sup>. Si desde el punto de vista estilístico denuncia su procedencia de la Baja Alemania, desde el ángulo iconográfico lleva a efecto un encargo novedoso entre los años 1482-1498: el plasmar en una serie de 54 relieves correspondientes a la toma de las sucesivas plazas en torno a Granada a los árabes, como si se tratara de una crónica ilustrada<sup>99</sup>. Parece que

---

<sup>98</sup> AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, cit. pp. 248-249.

<sup>99</sup> KEHRER, op. cit. pp. 53-56; MATEO GÓMEZ, *La sillería del coro de la catedral de Toledo*, *Temas toledanos* 3, Toledo, 1980; Juan de la Mata Carriazo, *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Granada, 1985.

intervino también en el banco del retablo mayor de la catedral de Toledo, que constituye, junto con el de Oviedo <sup>100</sup> y Sevilla, uno de los conjuntos más monumentales de fines del siglo XV. Es obra de varios artistas, casi todos extranjeros. En la traza, efectuada en 1498, intervino el arquitecto Enrique Egas. La mayor parte de la talla, se debe sin embargo, a Diego Copín de Holanda, con la colaboración de Petijuan y Sebastián de Almonacid y Felipe Bigarni, escultor atraído por las nuevas formas renacentistas <sup>101</sup>. El dosel de la calle central (fig. 50) es similar a la estructura de la custodia del genial orfebre Enrique de Arfe (fig. 51), padre de una dinastía memorable, los Arfe. Como los Colonia, que se asientan en Burgos, la citada familia de orfebres tiene la misma procedencia <sup>102</sup>.

---

Precedente de la representación de hechos contemporáneos lo tenemos en la cubierta del monumento funerario de Santa Eulalia, en la cripta de la catedral de Barcelona, donde se figura el traslado de las reliquias de la santa, hecho contemporáneo a la realización de dicha parte del sarcófago, 1339; cfr. FRANCO MATA, *Relaciones hispano-italianas de la Escultura Funeraria del siglo XIV, La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 110-111. Tiene fortuna la representación de la toma de Granada, pues unos años más tarde, 1511, se pinta la toma de Orán en la capilla mozárabe de la misma catedral.

<sup>100</sup> FRONTÓN SIMÓN, ISABEL M<sup>a</sup>, PEREZ CARRASCO, FRANCISCO JAVIER Y PURAS HIGUERAS, JESUS M<sup>a</sup>, *El retablo mayor de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Hidroeléctrica del Cantábrico, S.A., 1994.

<sup>101</sup> AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, cit. p. 250.

<sup>102</sup> H. KEHRER (op. cit. p. 62), considera que el nombre Harfe procede quizá de una casa solariega cuyas armas ostentaban posiblemente un arpa, y estaba muy extendida en la Edad Media por el Bajo Rín, encontrándose en la lista de ebanistas de Colonia durante los siglos XIII y XIV. Sobre los Arfe existe mucha bibliografía, de la que reseño sólo algunos títulos: SÁNCHEZ CANTÓN, F.S., *Los Arfes*; JUSTI, KARL, *Die Goldschmiedefamilie der Arphe, Miscellaneen*, I, p. 269; HERRÁEZ, M<sup>a</sup> VICTORIA, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988.



La custodia de Arfe, de plata dorada, cobija una bellísima custodia de asiento, de oro, que consta la estaba realizando en 1495 el orfebre barcelonés Jaume Aimerich (Almerique) <sup>103</sup> para la Reina Católica, no con destino a la catedral de Toledo. Resulta por ello, curioso que su nombre aparezca actualmente relacionado con el templo toledano en relación con la custodia. Dicha custodia fue vendida en la almoneda de la Reina Católica el 13 de marzo de 1505, por mandato del rey D. Fernando, ya viudo, con acuerdo de los testamentarios de la reina «a los canónigos de la Yglesia de Toledo». Dado que en el inventario del cardenal Tavera realizado en Toledo en 1539 se indica que la custodia se compró por mandato del arzobispo fray Francisco Ximeno de Cisneros, a él se adscribe normalmente su adquisición <sup>104</sup>.

No termina aquí la larga lista de artistas nórdicos en la catedral. Durante el mandato de Mendoza se realiza una espléndida serie de vidrieras a cargo del maestro Enrique Alemán, cuya procedencia delata (fig. 52). Aprovechó gran parte de los cartones utilizados en la catedral de Sevilla. En Toledo lleva a cabo, entre 1484 y 1488, la labor de un «espléndido retablo translúcido» sobre todo en la nave central y paramentos occidentales del crucero. Dominan las figuras aisladas, generalmente personajes del Antiguo Testamento y Santos, con carácter individualizado <sup>105</sup>. A su

---

<sup>103</sup> El orfebre trabajó para la Reina Católica entre 1489 y 1499, cfr. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, catálogo de la exposición, Madrid, 1992, pp. XXVI-XXVIII.

<sup>104</sup> CRUZ VALDOVINOS, op. cit., pp. XXVII-XXVIII; BAZA, GONZALO DE, *Cuentas*, t. I y II; MORTE GARCÍA, CARMEN, Fernando el Católico y las artes, *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Zaragoza, 1993, p. 169.

<sup>105</sup> NIETO ALCAIDE, El Maestro Enrique Alemán, vidriero de las catedrales de Sevilla y Toledo, *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. XL, 1967, pp. 72-81.

muerte, finalizan sus herederos el trabajo del asentamiento, con la intervención de Pedro Bonifacio y Pedro el Francés.

El localismo toledano se manifiesta fuertemente en la arquitectura civil. Se ha relacionado erradamente con Juan Guas la fachada de la Posada de la Hermandad (fig. 53) <sup>106</sup>. Su composición es típicamente toledana. Lampérez la relaciona con lo mudéjar por el encuadramiento de los dos huecos, las esbeltas líneas verticales y las voladas ménsulas sosteniendo leoncillos. Es un tipo que se repite en Toledo <sup>107</sup> y Sevilla durante los siglos XIV y XV. Es uno de los ejemplares más típicos de construcción civil española de fines del siglo XV, que recuerda al mal llamado palacio del Rey Don Pedro, del segundo tercio del siglo XV, y la portada del palacio de Fuensalida. Otros palacios típicos del momento son el de Maqueda y el de la Cava, ambos en Toledo.

Juan Guas representa en el arte hispano-flamenco toledano lo que Simón de Colonia representa en Burgos. Ambos arquitectos son hijos de artistas venidos de tierras del norte. Juan Guas viene del norte del Ducado de Bretaña; había nacido en la ciudad francesa de León -la actual Saint-Pol-de-León- y viene de niño acompañando a su padre antes de 1448, con quien se formó a la sombra de Hanequín <sup>108</sup>. De Hanequin toma diversos elementos, así el típico tema decorativo de la «burbuja» en los arcos de los arcos de los grandes ventanales de la parte superior de cada tramo del hastial en la iglesia de San Juan de los Reyes, cuya inspiración

<sup>106</sup> El edificio se analiza en Franco, Posada de la Hermandad, *Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 559-567.

<sup>107</sup> BERMEJO, ELISA y COLA, ZORAIDA, Portadas toledanas con frontispicio de vuelta redonda, *Archivo Español de Arte*, t. XVII, 1945, pp. 268-269.

<sup>108</sup> Su biografía ha sido trazada recientemente por RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*, Madrid, 1993, pp. 29-37, sobre datos de estudios anteriores.

procede de la capilla de Don Álvaro de Luna <sup>109</sup>. Por su parte Simón, hijo de Juan de Colonia, artista alemán traído presumiblemente por el obispo don Alonso de Cartagena hacia 1440, debió de nacer en Burgos, formándose con su padre <sup>110</sup>. El estilo de los dos artistas, conocedores del arte de sus respectivos padres y del país de adopción se caracteriza por una fusión de elementos castizos y germánicos, tanto en lo arquitectónico como en lo decorativo. Las diferencias entre ambos estriban en que mientras en Juan Guas la decoración no esmascara las estructuras arquitectónicas, en Burgos las edificaciones se envuelven en una explosión de virtuosismo escultórico que les presta una personalidad propia.

La obra maestra de Juan Guas es el monasterio de San Juan de los Reyes, construido por los Reyes Católicos en conmemoración de la victoria de Fernando sobre Alfonso V de Portugal en Peleagonzalo, cerca de Toro en 1476 (fig. 54). Un siglo antes el triunfo había sido a la inversa -batalla de Aljubarrota, 1385- honrándose con la erección del monasterio de Batalha. En 1477 los reyes visitan Toledo, decidiendo la soberana la construcción del monasterio franciscano <sup>111</sup>. Como reina de Castilla la avalaban razones de carácter legitimador. Toledo reunía todas las condiciones simbólicas y míticas necesarias para legitimar a la Reina Isabel en el trono. Se trataba del antiguo centro político y

---

<sup>109</sup> FRANCO MATA, San Juan de los Reyes, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 503.

<sup>110</sup> DOMÍNGUEZ, op. cit. pp. 51-57.

<sup>111</sup> El encargo de la obra a Juan Guas está indudablemente ligado al especial interés de la soberana por el arte flamenco. Para el mecenazgo de la Reina Católica vid. YARZA LUACES, JOAQUÍN, Isabel la Católica, promotora de las artes, *Reales Sitios*, n. 110, 1991, pp. 57-64; Id., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993; CAMAÑO MARTÍNEZ, JESÚS M<sup>a</sup>, *Arquitectura y mecenazgo en la Corona de Castilla, Las Artes en Aragón...*, cit. pp. 223-239.

espiritual de la monarquía visigoda, que había gobernado sobre toda la península antes de la toma de España por los árabes, y de la que venían considerándose herederos todos los reyes de Castilla. En la catedral de Toledo se hicieron enterrar los Reyes Viejos y en la misma construyó un panteón dinástico el iniciador de la casa de Trastámara, Enrique II. San Juan de los Reyes se erigía en símbolo de la recuperada unidad representada a través de la unión de Fernando e Isabel.

Pero junto a dicho simbolismo, los Reyes Católicos desearon plasmar la idea de pervivencia en la construcción de un panteón real. No se explica de otra manera la suntuosidad del espacioso crucero: escudos y cenefas con leyendas alusivas a la monarquía con reiterativo ritmo mudéjar (fig. 55) <sup>112</sup>. A los mencionados elementos parlantes de la regia prosapia se une un programa iconológico en el que se involucra lo celeste -una nutrida serie de santos, muchos de ellos relacionados directamente con el patronazgo franciscano, y Santa Elena (Fig. 56), la descubridora de la cruz- y terrestres -conjuntos de cabezas-, presentes en las regias exequias. Contrasta el estilo hispano individual de las cabezas con la grandiosidad y elegancia nórdica de las figuras intemporales de los santos patronos <sup>113</sup>.

La idea de iglesia sepulcral está presente además en el exterior; se aprecia perfectamente vista desde el otro lado del puente de San Martín (fig. 57). El templo simula un catafalco y los pináculos son

<sup>112</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, op cit. pp. 344-349; id. San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, LVI, Valladolid, 1990, pp. 364-380. Sobre la influencia mudéjar vid. DURAN SAMPERE y AINAUD DE LASARTE, Escultura gótica, *Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, 1956, p. 327; AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, cit.

<sup>113</sup> FRANCO, San Juan de los Reyes, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 502.

los cirios que se sitúan en torno al cadáver de cuerpo presente <sup>114</sup>. El crucero se acusa en planta por la mayor anchura del tramo y en alzado por la mayor elevación, amplitud que se acentúa por la estructura poligonal de la capilla mayor, y difiere bastante del primitivo trazado, del que se conserva un dibujo en el Museo del Prado.

La idea de iglesia, de una sola nave, responde al tipo utilizado en otras iglesias, como la del monasterio de Santa Cruz de Segovia, El Parral (Segovia), San Pablo de Valladolid, San Jerónimo el Real (Madrid), Capilla de Granada y otras. El alzado y la decoración, así como el cimborrio (fig. 58), la hacen singular. Cuenta con una serie de capillas laterales entre los contrafuertes, una por tramo. Se cubre con bóvedas de crucería, sin nervios diagonales, consecuencia del enriquecimiento del llamado por Lampérez tipo *alemán*, que consiste en la introducción de nervios secundarios y el refuerzo de la parte central mediante dos nervios ligazones que se cruzan en ángulo recto en el polo de la bóveda, uniendo así las cuatro claves secundarias. Es un tipo de bóveda usada muy frecuentemente por Guas, y tiene su claro precedente en la obra de Hanequín de Bruselas <sup>115</sup>.

La estructura poligonal y finalidad funeraria de la iglesia tendrá éxito en Toledo. Así lo demuestra la cabecera de la iglesia de San Andrés (fig. 59), encargada por D. Francisco de Rojas para enterramiento familiar <sup>116</sup>, a los hermanos Enrique y Antón Egas,

---

<sup>114</sup> FRANCO MATA, Toledo gótico, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 493.

<sup>115</sup> AZCÁRATE, La obra toledana de Juan Guas, p. 20-21; Id. El maestro Hanequín de Bruselas, *Archivo Español de Arte*, Madrid, XXI, 1948, pp. 173-188.

<sup>116</sup> FRANCO, Toledo gótico (Iglesia de San Andrés), *Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 532-543. Otras iglesias toledanas disponen de capillas funerarias, así en la de San Bartolomé se adapta para tal finalidad el grosor de los muros en el tramo del presbiterio. En el lado del Evangelio se dispone la capilla de los Vargas, cubierta con

que la trazan en 1504. Incluso, la gran cruz que domina el tímpano del muro de fondo de la capilla de la Epifanía deriva de la ideada para la capilla mayor de San Juan de los Reyes, hoy en la portada exterior del monasterio, llamada del *pelicano* -por la eucarística ave que sustituye al Crucificado.

La idea de la construcción de un ostentoso conjunto funerario para acoger los monumentos exentos de los Reyes Católicos no es original. La Reina Isabel se inspira directamente en el panteón de la cartuja de Miraflores erigido para acoger los sepulcros de sus padres, Juan II e Isabel de Portugal (fig. 60). En 1464 el monarca, poco antes de morir, había expresado su deseo con precisión: «la capilla ha de ser bien ancha e alta, e por cuanto ha de venir en ella el altar mayor con sus gradas, e en medio della la sepultura del Rey nuestro señor don Iohan de gloriosa memoria, e entre las gradas e la sepultura ha de haver algun espacio po algunas ceremonias que acostumbramos facer a la grada del altar»<sup>117</sup>. La cartuja de Miraflores fue diseñada por Juan de Colonia y levantada en su mayoría bajo Isabel la Católica, quien siguió de cerca las obras. El templo se concluye en 1488 bajo la dirección de Simón de Colonia, que se encarga del mismo a la muerte del padre

---

bóveda de crucería sencilla, único resto conservado. La correspondiente al lado de la epístola se abre en arco conopial con decoración característica de fines del siglo XV, como la pequeña bóveda de crucería con terceletes, pintada. En el muro de fondo se figura a Santa Elena con donantes, de la misma fecha, en estilo hispanoflamenco; en el muro de la derecha, la Natividad, ya de comienzos del siglo XVI, cfr. PÉREZ HIGUERA, Toledo mudéjar (Iglesia de San Bartolomé), *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 215. En la cabecera de la epístola de la iglesia de San Lucas debió de fundarse a fines del siglo XV la capilla privada de los Carriones, donde todavía se conservan dos laudas y escasos restos pictóricos, cfr. *Ibidem* (Iglesia de San Lucas), p. 228. También la iglesia mudéjar de San Vicente contiene capillas de estilo gótico, cfr. *Ibidem* (Iglesia de San Vicente), pp. 251-252.

<sup>117</sup> LAMPÉREZ Y ROMEA, VICENTE, Juan de Colonia, p. 406, cfr. DOMÍNGUEZ, op. cit. 344, nota 530.

en 1466 <sup>118</sup>. La cabecera burgalesa evoluciona en Toledo hacia formas más esbeltas, como es el cimborrio, remedo del de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, obra asimismo de Juan de Colonia, destruido en 1539 <sup>119</sup>.

Desde 1479 aparecen documentados los constructores del conjunto de San Juan de los Reyes, el citado Juan Guas y Egas Cueman, designados por la Reina como «maestros mayores de las obras que yo mando faser en el Monesterio de señor Sant Juan de Portalatyna». Posiblemente Egas se encargaría de ejecutar la labor escultórica del crucero en consonancia con sus propios criterios y los del arquitecto Guas; el sentido unitario parece confirmarlo. En la decoración se aprecia, como la propia de Guas, una evolución hacia «una síntesis de dos estéticas de distinto origen geográfico que hasta entonces coexistían separadas: la del gótico flamígero y la del gusto mudéjar» <sup>120</sup>. El tema de la burbuja lo interpreta con reiteración mudéjar, y en este sentido ha asimilado de tal manera dicho estilo que las peanitas del ábside, decoradas con dicho elemento, sugieren auténticos mocárabes. Sus portadas mixtilíneas, tanto en San Juan como en otros lugares, evocan de nuevo lo mudéjar (fig. 61). A la muerte de Juan Guas en 1495, se cita a Enrique y Antón Egas como maestros mayores de la catedral de Toledo y del monasterio de San Juan de los Reyes. La sillería del coro, tallada entre 1494 y 1496, es obra de un artista hispano, Juan Millán, destruida desgraciadamente por las tropas napoleónicas <sup>121</sup>.

<sup>118</sup> Para la descripción de la cartuja de Miraflores, vid. SAGREDO FERNÁNDEZ, SANTIAGO, *La cartuja de Miraflores*, León, 1987.

<sup>119</sup> AZCÁRATE, *Arto gótico en España*, cit. p. 125.

<sup>120</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta...*, cit. pp. 39-40.

<sup>121</sup> DOROTY Y HENRY KRAUS, *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, Alianza, 1984, p. 208, nota 21 del cap. 9.

Juan Guas debió de trazar el claustro e iniciar su construcción, pero debe de entenderse todo él como obra suya <sup>122</sup>. Es de planta cuadrada, ligerísimamente escuadrada con relación a la iglesia (fig. 62). Tiene siete tramos por lado, con cubrición en el claustro bajo por medio de bóvedas de crucería, de tipo alemán, sin clave central, salvo los tramos angulares, que son de terceletes. En cada tramo se observan dos fajas verticales con decoración vegetal que completan, con la faja epigráfica, el encuadre del paño de cada tramo, a modo de *alfiz* -elemento mudéjar. También en el claustro está presente la característica burbuja de Hanequin.

La portada de ingreso al claustro desde la calle es obra de Enrique y Antón Egas, así como la sacristía <sup>123</sup>. Ambos hermanos llevan a cabo varias obras dentro <sup>124</sup> y fuera de Toledo en gótico cuando dicho estilo comienza a periclitar frente a las novedades del renacimiento <sup>125</sup>. Ellos mismos se dejan seducir por este estilo: la traza del hospital toledano de Santa Cruz, aunque decorado en formas góticas, es renaciente. La planta de cruz griega, sobre cuya inspiración en diversos edificios italianos -Hospital Mayor de Milán, de Averlino Filarete; Hospital de Santo Espíritu de Roma, id de Santa Maria Nuova de Florencia- se ha especulado sobradamente, sustituye a los viejos modelos medievales de

<sup>122</sup> AZCÁRATE, La obra toledana de Juan Guas, pp. 27-28.

<sup>123</sup> ARRIBAS PALAU, FILEMÓN, Noticias sobre San Juan de Iso Reyes, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, t. XXIX, 1963, pp. 53-58.

<sup>124</sup> Antón Egas traza la iglesia de Santiago, dentro del convento de Santa Fe, que debió comenzarse hacia 1528, estando finalizada en 1537, cfr. DELGADO VALERO, Convento de Santa Fe, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 175.

<sup>125</sup> MARÍAS FRANCO, FERNANDO, *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1986, III, p. 87.



planta irregular y planta basilical <sup>126</sup>.

Juan Guas dejó también su impronta estilística en el derruido convento de San Juan de la Penitencia, atribuido a Pedro Gumiel. De su estructura gótica pervive tan sólo la portada (fig. 63) <sup>127</sup>.

La conquista de Granada en 1492 hizo variar los planes de los monarcas en cuanto a su lugar de enterramiento. Ya no era la unidad de Castilla y Aragón: se trataba de conmemorar la unidad de España, y así como San Fernando se hizo enterrar en la avanzadilla de sus conquistas, en Sevilla, ellos ampliaron el gran cementerio hispano al último reducto perdido de los reyes nazaríes. Curiosamente, aunque San Juan de los Reyes deja de ser propiamente panteón real, continúa siendo un espacio de la muerte, a la vez que un escenario de ceremonial funerario. Los reyes de armas situados en la fachada forman parte del mismo, aunque estuvieron pensados para el primitivo panteón real.

Un aspecto a considerar dentro del mudéjar toledano, es la incorporación de formas *góticas* dentro de edificios anteriores. Es el caso citado de la parroquial de San Andrés, donde se añade una espacio cabecera con bóveda de crucería en los años finales del gótico <sup>128</sup>. Otro tanto puede decirse de Santo Tomé, Santa Isabel de los Reyes y la desaparecida de la Magdalena. En Santo Tomé, donde se realiza una gran reforma en la primera mitad del siglo XVI, desaparece el ábside mudéjar que se convierte en un tramo del crucero. Se añade una capilla mayor en estilo gótico, que se cubre con bóvedas de crucería, cuya traza, con numerosos nervios de ligazón rectos, entronca con la escuela toledana. En dicho estilo se realizan algunas capillas privadas, una de las cuales,

---

<sup>126</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, op. cit., pp. 43-44.

<sup>127</sup> FRANCO, Portada de San Juan de la Penitencia, *Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 554-557.

fundada por doña Catalina Suárez, mujer de Bernardo Núñez, se terminó en 1559. Es de planta irregular, por su situación entre la torre y la estrecha travesía del conde, se cubre con dos tramos de bóveda de crucería con terceletes, que recuerdan los de la capilla mayor <sup>129</sup>. Por lo que respecta a la Magdalena, la primitiva iglesia sufrió una importante remodelación en el siglo XV. Se reconstruyó completamente la cabecera, con una capilla mayor de planta ochavada cubierta por bóveda de crucería estrellada, destruida en 1936; la actual forma agallonada lisa proviene de la posterior restauración <sup>130</sup>.

El capítulo de la arquitectura civil responde a la misma dinámica. Se conservan suficientes testimonios de cara a establecer una evolución tipológica de los palacios mudéjares, fundamentados en el arte taifa, y como el arte hispanomusulmán, la vivienda se organiza en torno a un patio de planta rectangular. Desde comienzos del siglo XV aunque perviven las constantes musulmanas, el esquema varía y el patio rectangular es sustituido por el de planta cuadrada con galerías en los cuatro lados, como aparece ya en Fuensalida. La conservación de varios palacios en el convento de Santa Isabel de los Reyes permite comprobar dicha evolución en los siglos XIV y XV, además de las posteriores remodelaciones para su adaptación al estilo gótico toledano <sup>131</sup>.

<sup>128</sup> PÉREZ HIGUERA, Toledo mudéjar, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 79; FRANCO MATA, 533-544.

<sup>129</sup> PÉREZ HIGUERA, Toledo mudéjar, cit. pp. 295-296.

<sup>130</sup> PÉREZ HIGUERA, (Iglesia de Santa María Magdalena), Toledo islámico y mudéjar, *Arquitecturas de Toledo*, p. 279.

<sup>131</sup> PÉREZ HIGUERA, Toledo islámico y mudéjar, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 82; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Mudéjar toledano. Palacios y conventos; FRANCO MATA, El sepulcro de don Pedro Suárez III (s. XIV) y el taller toledano de Ferrand González, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, t. IX, n. 1 y 2, 1991, pp. 87-100.

La población judía toledana vivía constreñida en dos barrios propios, la «*Judería vieja*» o «*Judería menor*» y la «*Judería mayor*». La primera estaba situada parcialmente en lo que luego fue el claustro de la catedral, mandado construir por D. Pedro Tenorio (1367-1399)<sup>132</sup>. Los judíos, que se vieron afectados en sus propiedades con la citada construcción, hubieron de abandonar el barrio definitivamente el 5 de agosto de 1391, a raíz de las persecuciones antisemitas iniciadas en Sevilla. La *Judería Mayor*, cuya nacimiento hay que llevar por lo menos a comienzos del siglo IX, se situaba más o menos en lo que actualmente corresponde a la parroquia de Santo Tomé<sup>133</sup>. Sus dos exponentes religiosos más significativos en el Toledo medieval son la citada sinagoga del Tránsito y la de Santa María la Blanca<sup>134</sup>, de estilo y estructura muy diferentes.

---

<sup>132</sup> FRANCO MATA, El arzobispo Pedro Tenorio... cit., pp. 80-81.

<sup>133</sup> PORRES MARTÍN-CLETO, JULIO. Los barrios judíos de Toledo. *Simposio «Toledo Judaico»*, Toledo, 1973, pp. 43-76.

<sup>134</sup> F. CANTERA BURGOS (La sinagoga. *Simposio «Toledo judaico»* cit. p. 22) advierte la existencia por lo menos de doce.



FIG. 1

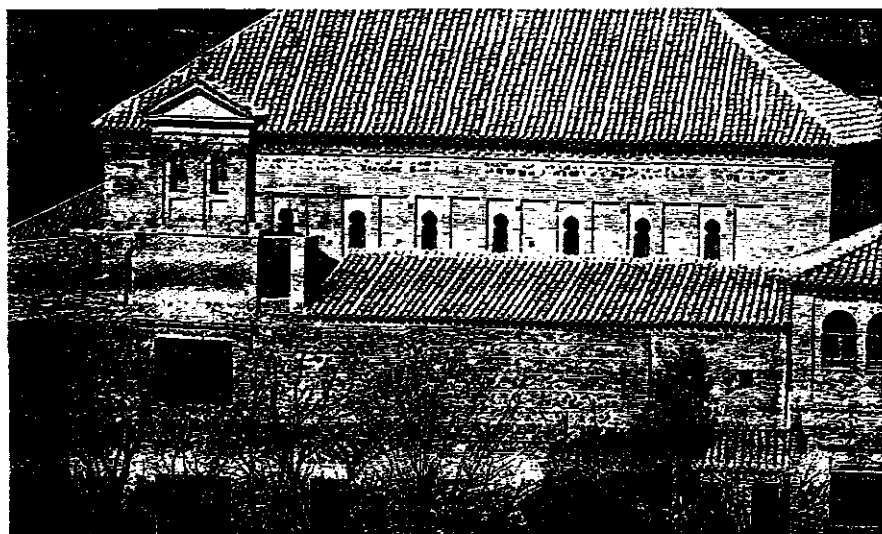


FIG. 2



FIG. 3

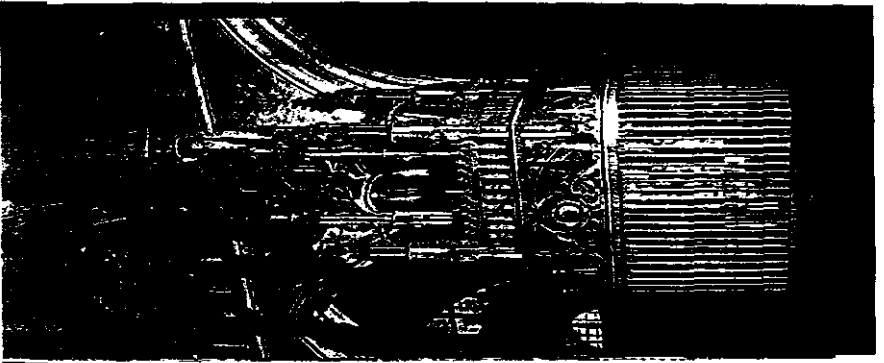


FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6

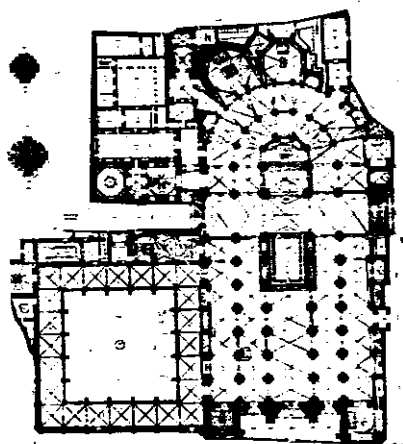


FIG. 7

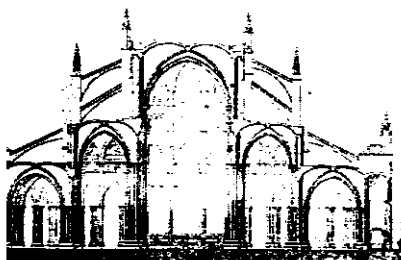


FIG. 8

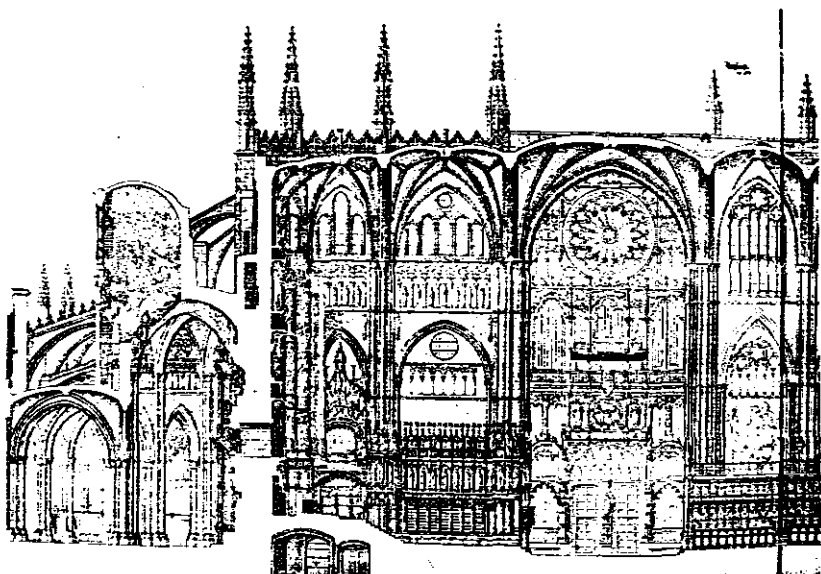


FIG. 9

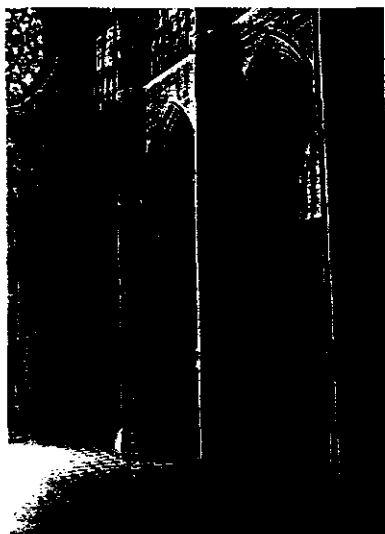


FIG. 10

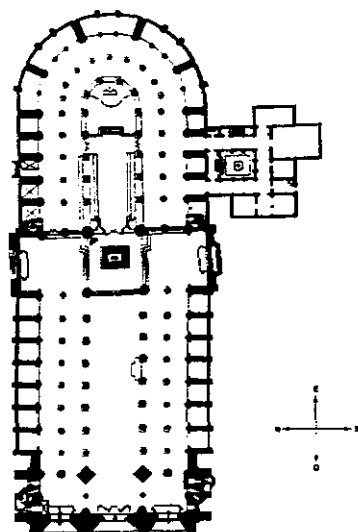


FIG. 11

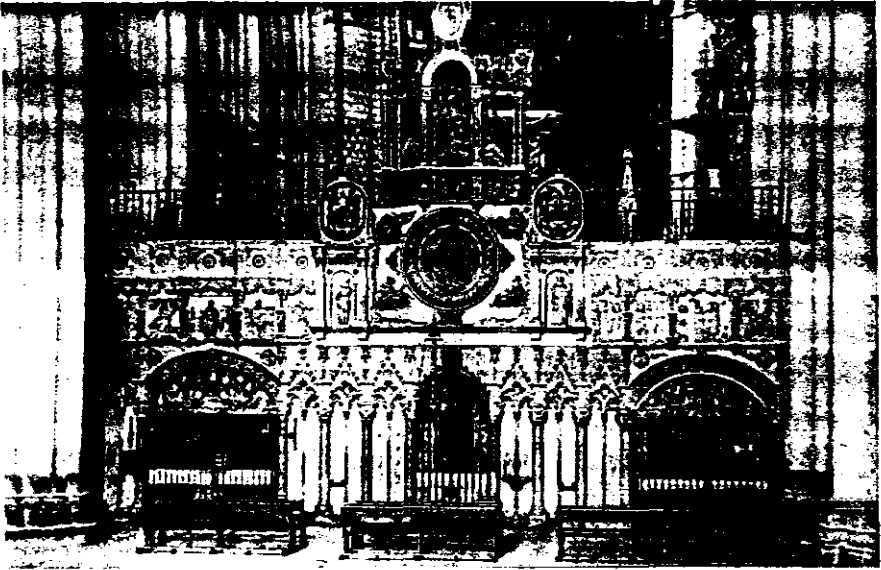


FIG. 12

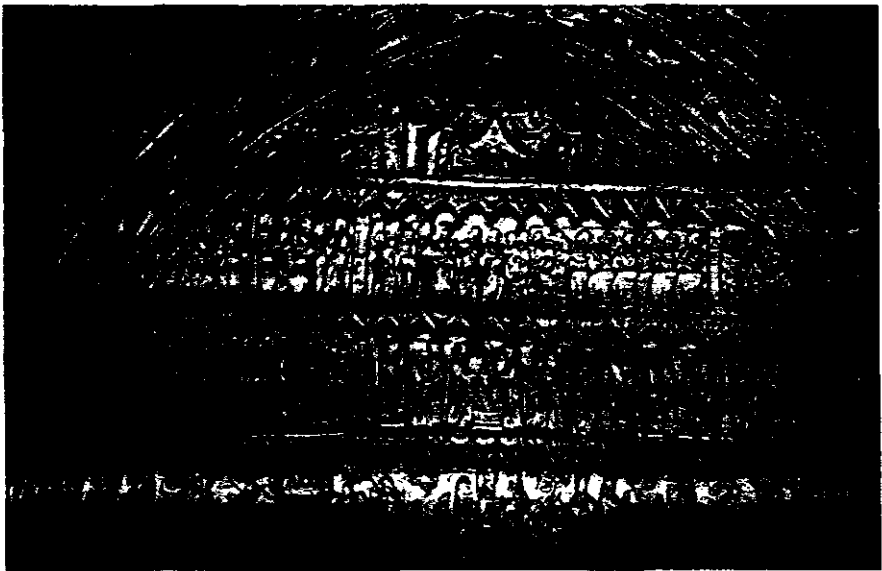


FIG. 13





FIG. 14



FIG. 15



FIG. 16



FIG. 17



FIG. 18

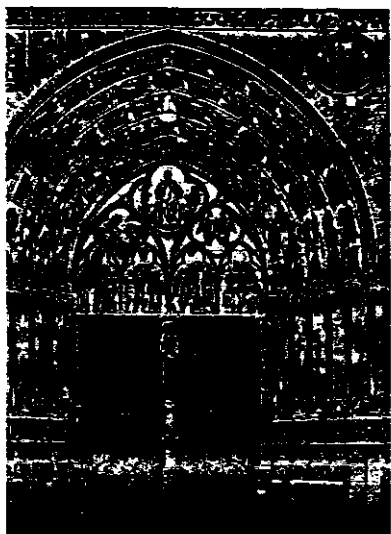


FIG. 19



FIG. 20

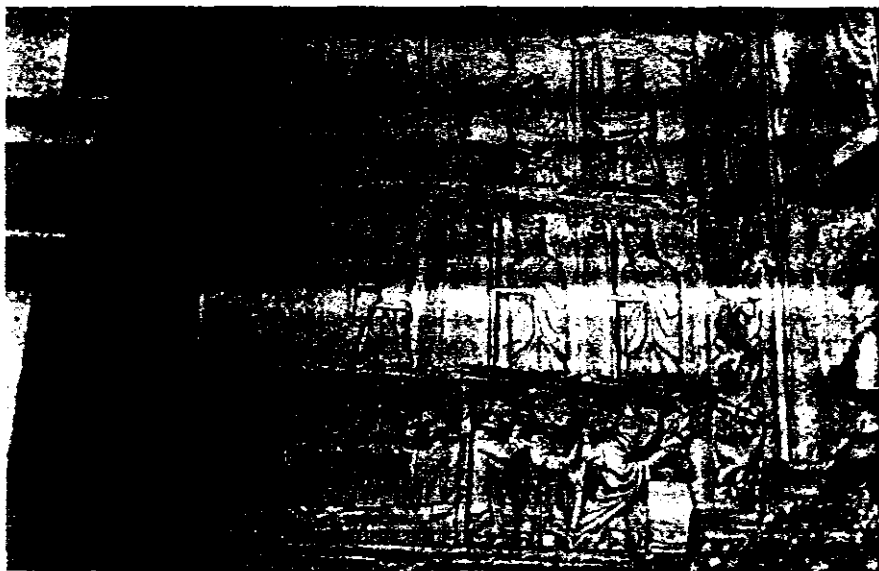


FIG. 21



FIG. 22



FIG. 23



FIG. 24

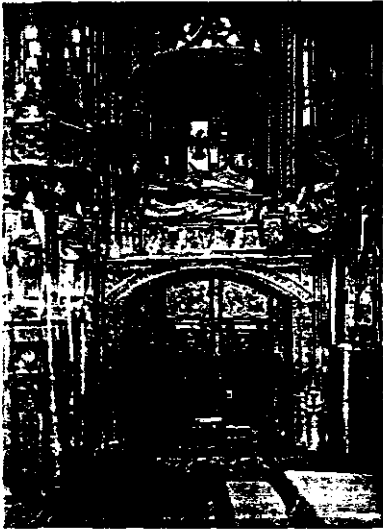


FIG. 25

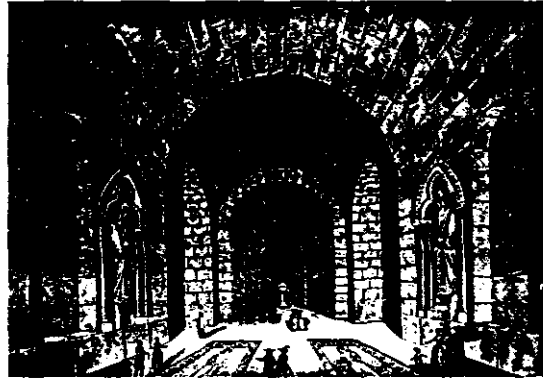


FIG. 26



FIG. 27



FIG. 28



FIG. 29



FIG. 30

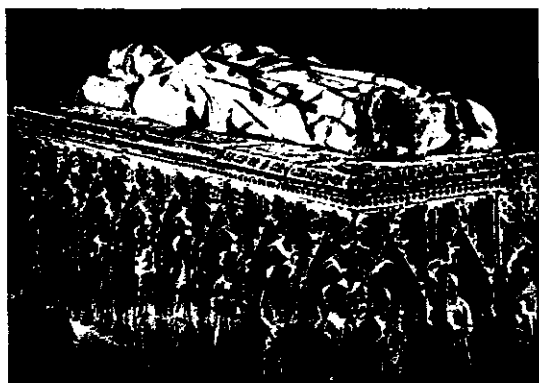


FIG. 31



FIG. 32

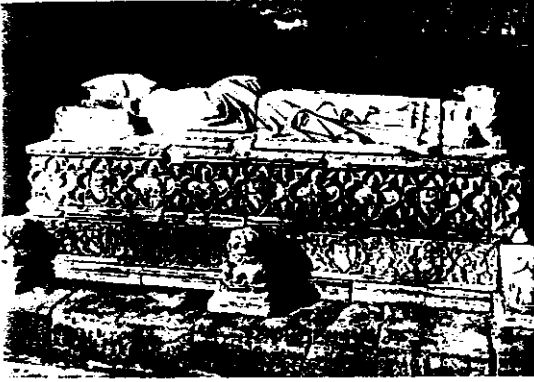


FIG. 33



FIG. 34



FIG. 35

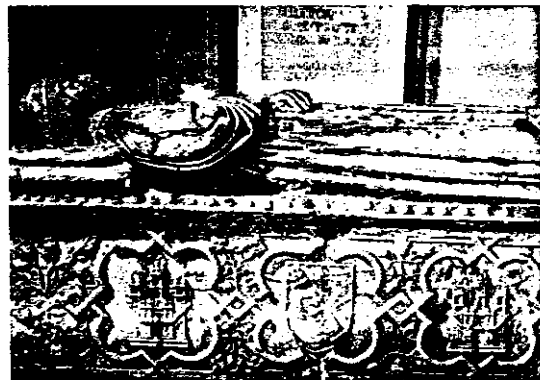


FIG. 36



FIG. 37

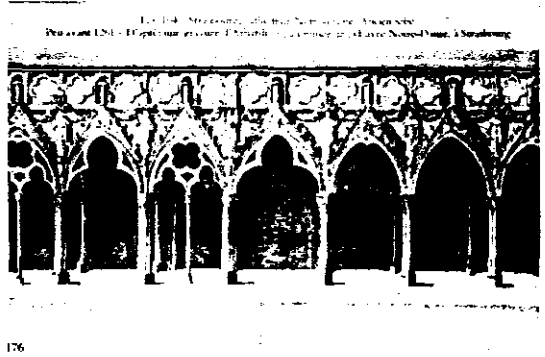


FIG. 38



FIG. 39



FIG. 40



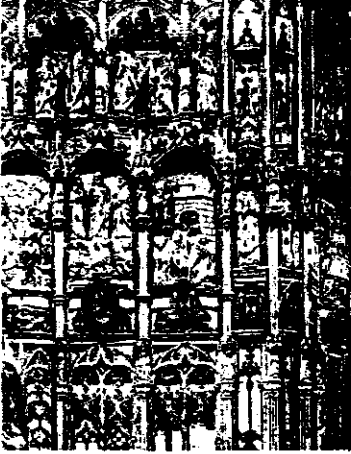


FIG. 41



FIG. 42



FIG. 43



FIG. 44



FIG. 45

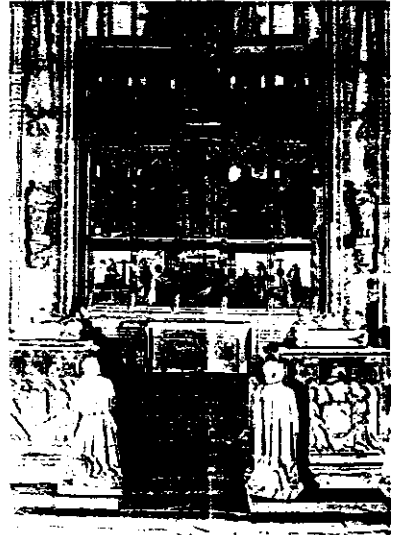


FIG. 46



FIG. 47



FIG. 48

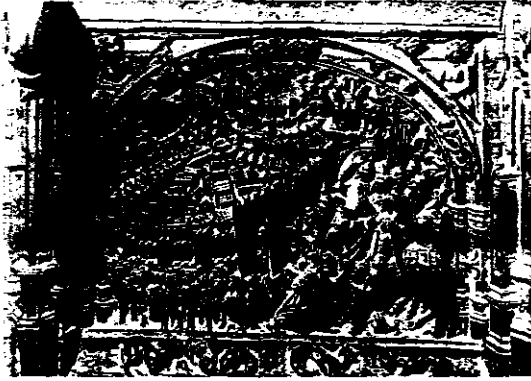


FIG. 49



FIG. 50



FIG. 51

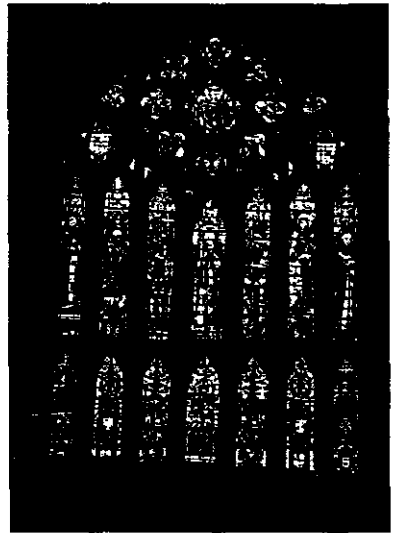


FIG. 52



FIG. 53



FIG. 54

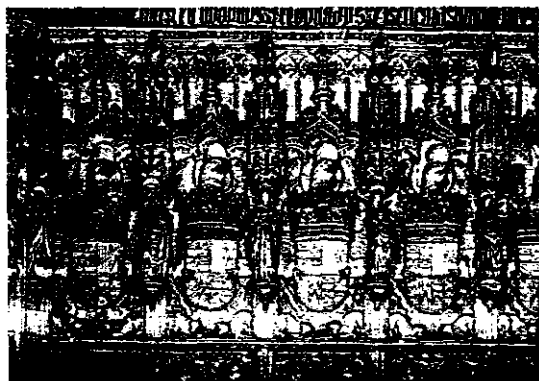


FIG. 55



FIG. 56

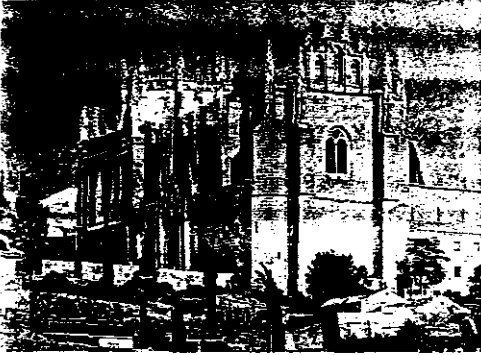


FIG. 57



FIG. 58



FIG. 59



FIG. 60

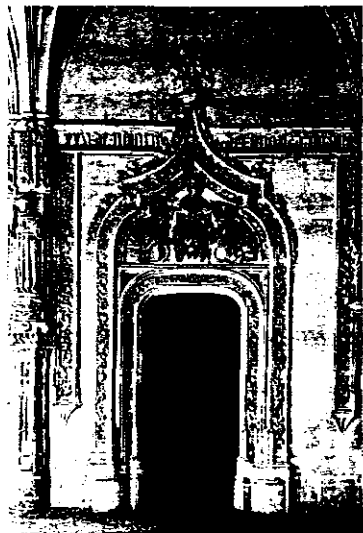


FIG. 61



FIG. 62



FIG. 63

## EL ARZOBISPO D. FRANCISCO VALERO Y LOSA (\*)

LUIS ALBA GONZÁLEZ  
Numerario

### PRESENTACIÓN

Excmo. Sr., Ilustrísimo Sres. Académicos, Señoras y Señores:

Unas cortas palabras de presentación del conferenciante D. José Iglesias Gómez, castellano-manchego, natural de Cuenca.

Intendente mercantil y abogado en ejercicio se ha dedicado durante largos años a la investigación histórica, habiendo plasmado ya, parte de su trabajo en un libro sobre la historia de la Orden del Temple en Cuenca desde su implantación y trayectoria, hasta la disolución de la Orden en 1313 por el Papa Clemente V.

Ha realizado también estudios sobre el Honrado Concejo de la Mesta de Cuenca sacando a la luz numerosos documentos inéditos relativos a esta antigua institución de ganaderos.

Hoy llega a esta Real Academia como autor de una biografía de D. Francisco Valero y Losa, Arzobispo de Toledo durante los años 1715 a 1720. Trabajo que realizó aún con mayor interés y cariño al descubrir por azar que era descendiente del mismo en línea colateral al ser 7º nieto de D<sup>a</sup> Esperanza Valero y Losa hermana del Arzobispo.

Y viene aquí para hacer la justa reivindicación de este Prelado que habiendo nacido en Villanueva de la Jara, provincia de

---

(\*) Conferencia pronunciada el día 21 de noviembre de 1993, en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Cuenca aún carece no sólo de una profunda valoración religiosa y espiritual sino de la simple constatación y valoración de su existencia entre los personajes conquenses donde quizá sólo le adelantara en proyección histórica el que fue considerado por D. Marcelino Menéndez Pelayo el mayor genio político de la Península Ibérica: El cardenal Gil de Albornoz.

Por todo ello creo muy oportuna esta conferencia que vamos a escuchar.



**EL ARZOBISPO D. FRANCISCO VALERO Y LOSA**

JOSÉ IGLESIAS GÓMEZ

Tratando de completar una genealogía en el Archivo Histórico Nacional, hallé un testamento en el que se expresa que doña Esperanza Valero era hermana del Ilmo. Sr. D. Francisco Valero, natural de Villanueva de la Jara, provincia de Cuenca, Arzobispo que fue de Toledo durante los años 1715 a 1720. Puesto que este dato venía a confirmar mi parentesco con tan ilustre personaje, me propuse conocer con alguna profundidad el rastro de su paso por el mundo. Y hallé con sorpresa que, mientras entre los autores de Cuenca únicamente Mateo López, del siglo pasado, había dedicado unas escasas líneas a su biografía, grandes historiadores tales como de la Fuente, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, se refieren a él con admiración llamándole «el venerable Arzobispo Valero».

El miembro de esta Real Academia de Toledo, don Luis Alba aumentó mi primera información procurándome una biografía sintetizada pero muy completa cuyo autor es el también académico señor Gómez-Menor, y un extracto por don Teodoro San Román. Y después, el encuentro de la «Vida de don Francisco Valero y Losa» escrita en 1792 por el carmelita P. Antonio de los Reyes, me impulsó a rehacer, actualizándola, su biografía. La oración fúnebre que se pronunció en sus exequias me fue facilitada por el académico señor Gonzálvez.

Escrita en un castellano ahora en desuso, la obra del P. de los Reyes necesitaba, por una parte, presentar al personaje a la luz de nuestro tiempo, un «aggiornamento» con sentido crítico para valorarlo en la realidad de su época -que se corresponde en su final con la «crisis de la conciencia europea»- y, por otra parte, exigía trasvasar elpreciado vino de sus expresiones con sabor castizo, de sus odres viejos a los odres nuevos del lenguaje de ahora.

\*

Los datos genealógicos utilizados proceden de las diligencias que don Antonio Maldonado, Rector en Alcalá de Henares, recogió directamente en Villanueva y después en Sisante y Vara de Rey en abril de 1683, para la información, averiguación y pruebas de la limpieza de sangre del licenciado don Francisco Valero y Losa como actos positivos y de acceso al Colegio de San Clemente. En el acta de Bautismo se lee que Francisco Valero nació en Villanueva de la Jara, provincia de Cuenca, el tres de diciembre de 1664, hijo legítimo de don Felipe Valero y de doña Ana de Losa.

En cuanto al rastro heráldico, tanto el escudo existente en la catedral de Badajoz como el ovalado que figura en la sala Capitular de la catedral de Toledo, coinciden con el escudo existente en Villanueva de la Jara, en su casa solariega.

\*

La «Societas Jhesu» de Yñigo de Loyola andaba en época de esplendor por la atracción que sobre la juventud ejercía su ideal heroico, y, en su expansión por Cuenca, había recalado en Belmonte donde vemos a Francisco de niño, fuera de su villa natal, asistiendo al Colegio de la Casa-Convento propiedad de aquella Orden, para iniciarse en los estudios de Gramática y Retórica, como resto del Trivium, superado ya, y de latinidad.

\*

A la llegada a Alcalá de Henares del estudiante Valero, la

Universidad, aunque conservaba en buena parte su esplendor, había entrado en disgregación. Aún se mantenían los órganos originados en las Partidas y el Fuero académico por el que los estudiantes quedaban sujetos a la jurisdicción del Rector del Colegio de San Ildefonso.

«Primum omnium», como todos los futuros estudiantes, Francisco se «escribió» en la matrícula para gozar del apetecido fuero. No pudo, al principio, ser becado, -ésto es, Colegial manteísta-, por lo que se vio precisado a vivir en régimen de pupilaje.

Según los datos de los documentos universitarios hallados, la licenciatura de 1683 se corresponde con los estudios de Arte y Filosofía, necesario vestíbulo para acceder a la licenciatura. En 1690 se doctoró en Filosofía, y su licenciatura en Teología data de 1691.

La beca que obtuvo en 1684 era del Colegio de San Clemente, también llamada de los Manchegos, cuyos becarios llevaban manto y beca de paño burriel.

\*

«Y ocurrió que sintiéndose enfermo el doctor don Francisco del Cañizo, durante la noche, rogó -eran las dos de la madrugada- se llamara inmediatamente a un Notario, buscar a testigos y avisara a don Felipe Valero, porque deseaba urgentemente se levantara acta de su resignación del curato de Villanueva, en favor de su sobrino Francisco Valero».

El curato que ahora recibía el doctor Valero, era el más rico de la Diócesis de Cuenca, con una dotación de siete anejos.

\*

A continuación, la Guerra de Sucesión, en un rápido episodio, iba a dejar en Villanueva de la Jara una huella de extrema violencia a finales de septiembre de 1706.

El archiduque Carlos se había desplazado desde Barcelona para participar en la campaña del Centro, pero notándose en terreno

terreno decididamente hostil, -la situación en Castilla no era tan favorable- no quiso pasar a Madrid y desde Pastrana se unió al ejército aliado procedente de Extremadura, hecho que aceleró la inminente toma de Cuenca, a la que el Marqués das Minas había invitado a proclamar al Archiduque por Rey de España. Un súbito empuje de las tropas borbónicas que recuperaban Madrid el cuatro de agosto, hacía aconsejable su retirada hacia el reino de Valencia, y en este gran desplazamiento en arco hacia La Mancha de los ejércitos del Archiduque se vio envuelta la pequeña Villa cuando, temerariamente, opuso resistencia a su paso.

«Noticiosos los de Villanueva de aquella resolución de los imperiales» y «como es paso esta Villa de Valencia, creyéronse expuestos a las violencias de un Ejército enemigo y poderoso». «La consternación se apoderó de todos», y desató las prisas por ocultar y proteger las alhajas y bienes. Sin embargo, la permanencia de las fuerzas en Huete y en Cuenca, parecía orillar el paso de los imperiales por Alarcón, con lo que se distrajeron de la primera alarma.

Al amanecer del veinte de septiembre, creyeron que los ecos de los clarines y tambores que oían aproximarse eran tropas amigas; pero cuando vieron al Archiduque «venir entre ellos a la frente de su Ejército», retrocedieron «a la villa, tocaron a rebato, y todos los que pudieron, tomaron las armas».

Los Generales del Emperador «enviaron recado para que la Justicia se presentase ante ellos a rendirle obediencia, y amenazando que, de repetirse, los pasaría a cuchillo». La Justicia resolvió presentarse «el cura a la frente», y cuando caminaban hacia el campo del Emperador, «llegaron órdenes estrechas de los del campo de nuestro Ejército» para que cualquier súbdito se saliera del pueblo y se sumara a las tropas. Así lo hicieron, y de esta forma el cura Valero que los acaudillaba se libró de la violencia, pues «se había determinado sacrificarle primero que a

los demás»... «Tocaron cajas y clarines a degüello y se mandó quemar la villa después de saqueada y muertos sus habitantes». Las tropas enemigas, en efecto, entraron al saqueo y «quemaron muchas de las casas principales y las provisiones de granos, vino y aceite, que no podían aprovechar». En fin, «cinco días con cinco noches duró el saqueo hasta que destruyeron todo y se sació su furor».

\*

«A la hambre y a la guerra se siguió bien presto la calamidad de la peste». Los muchos heridos de las tropas del Rey eran evacuados a Requena «donde por la falta de asistencia y sobras de necesidad morían los infelices sin remedio. «A principios de noviembre del año 1706, fue Dios servido de levantar la mano de su azote, compadecido de la calamidad de su pueblo».

El Concejo de Villanueva consideró de urgencia acudir al Rey para obtener la dispensa de las contribuciones a la Corona, a cuyo efecto se disputó al cura Valero y a otras dos personas más para que se desplazaran a la Corte y pedir la exención al Consejo de Castilla.

Envuelto en la popularidad del suceso comentado en los foros y mentideros de la Corte, esta visita del cura Valero aumentó su prestigio ante Felipe V, y acabó por determinar su nombramiento para la dignidad episcopal de Badajoz.

\*

La consagración como Obispo de Badajoz tuvo lugar el primero de mayo de 1707 en el Colegio Imperial de los Jesuitas de Madrid, actuando como consagrante el Arzobispo de Valencia don Antonio Folch de Cardona. Extraño encuentro el de estos dos personajes porque, para entonces, la simpatía del Arzobispo Folch hacia el Archiduque era notoria; no resultaba por tanto del agrado del Obispo Valero. El Arzobispo Folch, dos años más tarde, mostraba públicamente en Madrid su adhesión al Archidu-

que, movido por la política regalista del gobierno y la desproporcionada y brutal represalia contra Játiva, ordenada por Felipe V, en cuya destrucción y en su inútil cambio de nombre, Macanaz tuvo tanto que ver.

\*

Solamente vamos a hacer dos referencias rápidas a su época de Obispo de Badajoz.

La primera se refiere al retablo que mandó fabricar para el Altar Mayor de la catedral, obra que transfiere fielmente el dulzón y esplendoroso gusto del barroco inminente de Ribera. Las columnas salomónicas, más los estípites y zócalos como único testimonio de lo lineal y las molduras de rosetas y hojarasca relleno los espacios, disuelven la impresión del espectador en una sensación glorificada del conjunto.

La segunda se refiere al conflicto que mantuvo el Arzobispo contra el Corregidor Spínola con motivo de la procesión del Corpus que en Badajoz se celebraba con una enorme participación de gremios, con bailes e, incluso, con máscaras. Con licencia, la resumimos así:

El obispo ordenó que no saliera aquel conjunto que nada tenía de sentido religioso: El Corregidor Spínola se opuso a la anulación del elemento popular; el Obispo siguió en sus trece;

->No saldrá por mis calles-> dijo Spínola:

El obispo fue preguntando: ->Su Ilustrísima, entonces, ¿por dónde va a ir la procesión?>

->La procesión va por dentro, por dentro de la Catedral», respondió, en frase que ha debido servir como raíz de la popular expresión.

\* \* \*

Y por fin, Toledo. Es de imaginar la expectación despertada por la llegada del nuevo Arzobispo y el esplendor que sus calles lucirían. La ciudad, con asiento meridional en una concavidad del

Tajo, se levantaba desde el puente de San Martín y San Juan de los Reyes, hasta la puerta del Cambrón, y, siguiendo la altiva escarpada Norte, alcanzaba la puerta de Bisagra, la puerta del Sol y el convento de la Concepción hasta el puente de Alcántara oteado por el famoso Alcázar, que en 1710 había sufrido un importante incendio. Casi, pues, con la misma configuración panorámica que ostentaba su monumental conjunto en tiempos de Garcilaso -sobresaliendo la soberbia torre de su Catedral- la imperial ciudad

«estaba puesta en la sublime cumbre  
del monte y, desde allí, por él sembrada  
aquella ilustre y clara pesadumbre  
de antiguos edificios adornada».

\*

El día primero de la Pascua del Espíritu santo, nueve de junio de aquel año de 1715, el Arzobispo don Francisco Valero entraba en Toledo a las diez de la noche como hora propicia para «huir de las lisonjeras demostraciones», -al igual que hiciera cuando entró como Obispo en Badajoz.

Al día siguiente, «tomó la posesión personal de su Iglesia con gran solemnidad y ceremonia accediendo por la puerta del Perdón», también denominada de los Arzobispos, puerta central de la triple entrada de la fachada de la Catedral de Toledo. Ya en el altar mayor la comitiva, después de bendecir al pueblo, «recibió la obediencia y omenaje del mismo gravísimo Cabildo» y, concluido el acto y retirado a su Palacio, recibió también las visitas y cumplimientos del Concejo de la ciudad, priores y superiores de los innumerables conventos toledanos, «parte esencial del alma de la ciudad», representantes de la Universidad de Alcalá, dignidades diversas, nobles y un inmenso gentío de fieles.

\*

Durante su episcopado en Badajoz había hecho campaña contra

la relajación de costumbres. Ahora dictó dos decretos con aprobación expresa del Rey, contra los Carnavales y contra las comedias que interrumpían las procesiones.

Tanto la nobleza como el pueblo llano aburguesado acogió con desagrado el escrito sobre el Carnaval que Madrid, celebraba con verdadera intensidad: largas comparsas y mojigangas en cuadrillas, donde se mezclaba gente de toda laya, con gran estruendo salían haciendo críticas tan ingeniosas como feroces de personas, instituciones y tributos mientras los justicias y alguaciles dejaban en suspenso su oficio para dejar libre correr el sentimiento dionisiaco de la vida.

En cierta forma, la sociedad aquella resultaba carnavalesca. Los caballeros embozados y las lindas tapadas eran estampas costumbristas, y el antifaz un complemento más de la personalidad. Era la época de la capa larga y el sombrero de ala ancha. Las violentas asonadas que por aquel motivo tuvieron lugar en tantas capitales iban a quedar vacías de sentido por el paso del tiempo. El uso del redingote y del sombrero de tres picos acabaría por arrumbar aquellas prendas lenta y pacíficamente.

El espíritu del severo eclesiástico que en él habitaba, alérgico a lo equívoco y a lo superfluo, tenía que rechazar por fuerza las indumentarias carnavalescas. En la redacción del Decreto tendría seguramente presente las circunstancias de la muerte de su antepasado, asesinado durante unas Carnestolendas en Villanueva de la Jara.

El edicto contra las representaciones teatrales -recalquémoslo: las que se celebraban interrumpiendo las procesiones- era necesariamente impopular. De tal forma, teatro y liturgia se hallaban unidos, que a la celebración religiosa le eran ya inherentes las representaciones del Auto Sacramental como obra dramática mayor, más las piezas menores del entremés, la mojiganga y la loa. En suma, el lado laico superaba en fuerza la significación



religiosa del «CORPUS Christi», suprema fiesta sacramental barroca, o como dice Bataillon, «la fiesta primaveral de la Iglesia». De cualquier manera, ambas clases de representación teatral -la clásica y la «Commedia dell'arte» se hallaban en decadencia, e iban siendo desplazadas por el avance de la Opera -la Comedia de la Música-, que abría para la escena una inmensa variedad de presupuestos estéticos.

La finalidad del edicto es separar dos hechos de naturaleza distinta que no deben interferirse: el acto litúrgico y el hecho cultural, esto es, el acto de fe y el hecho artístico.

\* \* \*

La obra principal del Arzobispo Valero es, desde luego, su Carta Pastoral, publicada en junio de 1717. Está escrita en un estilo clásico de resonancias arcaicas, llena de imágenes en una admirable trabación piadosa e ingenua, donde hace gala de una amplia erudición bíblica.

Para su publicación no dejó de guardar sus prevenciones: estaban recientes el proceso contra Macanaz y la caída del inquisidor cardenal Del Giudice y acaso no quedara tan lejos el doloroso recuerdo del arzobispo Carranza. Las alabanzas del P. D'Aubenton y del Inquisidor General acabarían por tranquilizarlo.

La Carta Pastoral contiene más intención divulgativa doctrinal que contenido teológico.

Las alusiones a los libros de la Sagrada Escritura, Evangelistas, San Pablo, Padres de la Iglesia... jalonan el comentario del autor, junto a numerosas figuras del S. XVII y son también de destacar las relativas a Séneca, como único filósofo profano a quien el Prelado admira y concede cabida en sus páginas, si exceptuamos una sola mención a Diógenes.

Como persona de formación seiscentista, el arzobispo Valero carece de una concepción dinámica de la riqueza; su modelo no

está en la acumulación sino en el desprendimiento, no en la especulación, sino en una resignada conformidad que descansa en lo providencial.

Exhorta a la austeridad, al desasimiento de los bienes temporales; aplica la terapéutica de la confianza en la Divina Providencia contra la excesiva previsión.

De la tensión entre riqueza-pobreza y pecado-salvación, arranca lo que pudiera denominarse su concepción de lo económico que, por carecer de ánimo de lucro y ser consecuencia de la primordial salvación, se la ha calificado como una «economía a lo divino».

La pobreza implica, por lo que tiene de recomendable, un valor positivo, y la riqueza representa un obstáculo moral, su acumulación conduce a la adoración del becerro de oro. «El que ama el oro, no se justificará».

La pobreza, por divina alquimia, enriquece al cristiano ante Dios.

En suma, el Arzobispo carece de visión para el orden de lo material y lo práctico, porque desdeña ambos desde su profunda espiritualidad. Como el seráfico de Asís tiene las manos horadadas para el dinero.

Alude al *Cantar de los Cantares* como libro de lectura difícil, se queja del gran número de ordenaciones que se conceden: «se ordenan a banderas todos los años». Critica el apego a las cosas materiales, y carga los acentos dramáticos con la forma interrogativa, tan utilizada en la poesía latino-cristiana, con un «ubi» = adónde, reiterativo y, aun elidido, martilleante al estilo de los poemas cluniacenses que, en nuestra literatura tiene reflejos en el canciller Ayala, en el marqués de Santillana o en Jorge Manrique: «¿A dónde aquella pureza? ¿a dónde aquel criar los nobles a sus hijos...?»

\*

La mayor parte de las homilias de la Carta tiende a mostrar el lado amenazante escatológico, la dificultad de la salvación. «Ocurre -dice- que donde habríamos de poner más cuidado, en lo espiritual, no lo ponemos, y en lo temporal, donde tendríamos que poner menos, ponemos más». Responde esta conducta al lema «Magis et minus; minus et magis» que irremediamente nos conduce a recordar los cuadros de «El sueño del caballero» de Pereda o las «Postrimerías» con su «Ni más ni menos» del «Finis Gloriaemundi» donde la arrebatada religiosidad de Valdés Leal sintetiza, en el más profundo barroco, el lado tenebrista de la vida y el brillantismo de la muerte, lo transitorio de la gloria terrenal y lo efímero del mundo.

La palabra AMOR, en el contexto es un albo nexo entre el Creador y sus criaturas: «Verdadero amor a Dios» o «ley de amor» son las expresiones que utiliza, y la de «amor al dinero» como perífrasis de la avaricia. Para el Arzobispo la hermosa palabra -envilecida hoy- tiene su máxima expresión de «AGAPE, de Caridad, es decir, el amor de Dios por el Hombre y del Hombre hacia Dios y hacia los demás, a través de Él».

La Carta, al rechazar nuevas formas sociales, deja percibir una corriente modernizadora. En los hombres aparece un precoz abandono de las pelucas, -se hacían también con cabellos de apestados- y no especialmente por resultar nido de ácaros, (la peluca del Rey Sol) sino por el avance del sentido de lo práctico.

La sensibilidad varonil del Arzobispo rechaza con indignación el «chichisbeo», costumbre galante procedente de Italia, extendida por Francia y la Europa central donde, acogida por la sensiblería imperante, activó el surgimiento del romanticismo al estilo de Werther. De «cicisbeare», galantear, consistía en que, en ausencia del marido, uno o varios galanes, autorizados por éste, se ocupaban de hacer compañía honestamente a la esposa, escoltarla, darla el brazo para cruzar la calle... La alarma

expresada en la Carta Pastoral indica que en sectores de alto nivel, la foránea costumbre prendió con fuerza. Entre frívolos andaba el disparatado juego y no se sabría qué admirar más: si la veleidad de la esposa, la ingenuidad del marido o la suerte del galán. La seca repulsa del Arzobispo alcanza el sentido de lo patriótico: «Y que a la vista de las advertencias de la Santa Escritura se dispute en la cristiandad sobre el uso de los chichisbeos. ¡Oh Dios! ¡Oh Virgen Santísima! ¡Oh honra! ¡Oh España!

\*

Injustamente, se ha concentrado en el edicto del arzobispo Valero la supuesta aversión de la Iglesia a la por antonomasia llamada «Fiesta Nacional».

Es menester acotar que en su época, el espectáculo consistía en el alanceamiento del toro y en su posterior desjarrete. Lo que hoy se ha convertido en la fiesta de los toros se celebraba a la tradicional usanza que solamente desde 1726 comenzó a ir adquiriendo las formas actuales. Puede decirse que entonces se encontraba sin refinar; aún no se esperaba al toro cara a cara y a pie firme y, por no parecerse «todavía no se ponían banderillas a pares, sino cada vez una, que la llaman harpón» (Moratín).

Es preciso diferenciar históricamente, por tanto, dos etapas en la lidia, muy distintas, pues mientras que a principios del dieciocho predominaba el toreo a caballo, en la época actual las suertes taurinas se realizan a pie, con la excepción del rejoneo, sucesor del alanceamiento y, por tanto, sucesor del toreo castizo. La primera fue una etapa caballeresca de hidalgo a caballo; la segunda es plebeya y socializada, en la que se espera pie a tierra la embestida. Acabada la faena del alanceador, la suerte del desjarrete -que se anunciaba por trompeta- resultaba en extremo brutal. Los de a pie sacaban las espadas y todos a una acometían al toro, acompañados de perros y unos lo desjarretaban con



chuzos y pinchazos con el estoque corriendo y de pasada, sin esperarle y sin habilidad.

Si hoy las corridas de toros constituyen un espectáculo sangriento, será preciso convenir que, en aquella primera etapa de la tauromaquia, la crueldad de la fiesta alcanzaba su grado máximo. La brutalidad del desjarrete sobrepasa tanto los límites de la sensibilidad actual, que no nos queda más remedio que adherirnos al sentir del Arzobispo.

\*

La gente buscaba en la Iglesia el remedio a sus necesidades económicas, a su escasez de medios. Ciertamente que el Ejército, la Guardiamarina, o la burocracia con los «empleos de garnacha» en Consejos, Cancillerías y Audiencias ofrecían futuro sin perder la hidalguía; que los hábitos de caballero eran consuelo de segundones y demás excluidos de títulos; y que la reducida emigración ofrecía la aventura de probar fortuna en la diáspora a América. Pero el primer destino que se pensaba para los sin vínculo de mayorazgo, era el eclesiástico.

De aquí la gran preocupación del Arzobispo por impedir que gente sin vocación alguna entrara a depender de la Iglesia; decía que el oficio del clérigo, antes el más rechazado, se ha hecho el más apetecido por más útil y de mayor descanso. La Iglesia, cosa de todos, no hacía sino reflejar en lo humano los mismos males de la sociedad de donde provenía.

\*

Ha quedado en la memoria popular el hecho de que el gremio de laneros de Toledo tenía por costumbre reunirse en el Trascoro; sus conversaciones resultaban tan extremadamente ruidosas mientras se celebraban los Oficios, que provocaron el disgusto de Su Ilustrísima. Y ha perdurado también que el Arzobispo, al perder un litigio contra dicho gremio, determinó ser enterrado bajo el suelo donde los laneros se reunían, para ser pisado por sus

vencedores después de su muerte, en un supremo gesto de autohumillación.

Por nuestra parte, respetando la anterior tradición por lo que entraña de sublimación del personaje, el Arzobispo descansa en paz en un especialísimo sitio no necesariamente de tránsito, -por lo que puede pasar desapercibido-, bajo una lápida de dimensiones moderadas, nada ostentosa, ante la modesta capilla de Nuestra Señora de la Estrella, elegida -creemos- por tener la misma advocación que la de una de sus añoradas ermitas de su villa natal, y de acuerdo con el deseo, expresado en su testamento: «Ruego y encargo den sepultura a mi cuerpo en el lugar más humilde, solo debido a quien tan indignamente ocupó el primer lugar».

La severa observación del orden y la humildad y la modestia han quedado popularmente, pues, como los rasgos más acusados de la etopeya del arzobispo Valero. De ningún otro Primado ha hecho la opinión popular una interpretación más patéticamente humilde.

\*

La muerte del Arzobispo tuvo en la gota su principal «causa morbi»: desde largos años atrás arrastraba esta dolencia entonces sin tratamiento específico. Podemos imaginar al Arzobispo sentado en un alto sillón frailuno con la pierna extendida para mejor soportar los dolores de la podagra. A nivel popular aún se insistía en la perenne validez de las doctrinas de Hipócrates y Galeno. Contra la gota no se contaba con otro medio más eficaz que algún tratamiento alcalino con ingestión abundante de agua; había que esperar a conocer las propiedades de la colchicina para su analgesia y curación.

En el cuadro de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo que representa al Arzobispo, se revelan varios detalles que pueden afirmar este diagnóstico: son el tono oscuro del semblante, que se corresponde con el color cetrino de la tez, y la quiragra que, bajo

los finos guantes, se delata en los tofos de los dedos. La coincidencia de que el padecimiento de la gota recae frecuentemente en sujetos con alta capacidad intelectual e incansable energía, nos permite insistir en esta hipótesis.

Su actitud ante la enfermedad tiene su base en una resignada aceptación próxima a un estoico «sustine et abstine» -sufre y abstente- fuente de paz, pero también de apatía -Séneca, el estoico, es uno de los pocos filósofos que admite el Arzobispo. A esta base humana, el Arzobispo superpone la esperanza cristiana que, mediante esa aceptación sublima la enfermedad, transforma en penitencia al trascenderla dando al sufrimiento un sentido axiológico cristiano.

Cabe también considerar su costumbre de mantenerse en un extremo recato, al punto de que «no permitía que nadie viera desnuda parte alguna de su cuerpo». Y cabe pensar también que, por guardar celosamente su pudor, llegara a ocultar, a impedir a los físicos el tratamiento de alguna enfermedad por lo que tuviera de especialmente íntima. Tal ocurriría con la tremenda aplicación de las candelillas usadas entonces para combatir el mal de próstata que, dada su edad, probablemente acompañó su cuadro clínico.

\*

Cuando el Arzobispo regresaba a Toledo de Madrid por última vez, se preparaba para el momento final. Al perfeccionismo que observó en vida -siempre teniendo presente el «memento mori»-, responde la acesis que rodeó su tránsito.

\*

En definitiva, el personaje deja un poso patético por su ortodoxia contra viento y marea. Su recio individualismo transmite soledad. Su excelsitud estriba precisamente en comprenderlo: hombre que solo confía en su propio esfuerzo que, mediante su impresionante ejemplo, pretende evangelizar por donde pasa. Su biógrafo exalta sus momentos ascéticos o de éxtasis, pero no



lo adorna con poderes taumatúrgico: no produce una conversión multitudinaria o una radical curación. Sobre sus hombros no se posan los pájaros como a san Francisco de Asís, sino la grave realidad que le opone la existencia cotidiana. Para nuestros ojos de hombre, al Arzobispo le falta la sublime peripecia de un milagro.

Al final, da la impresión de hallarse recogido sobre sí mismo en lamentación silenciosa, contemplando cómo el paso del tiempo no permite que nada permanezca y su corriente arrastra costumbres y usos, mientras su figura queda envuelta en un tinte nostálgico hermano del llanto de Heráclito, de quien lo separa un devenir alentado por la esperanza en Dios y su antropológica cristianidad.

\*

«Como los dolores se aumentaban y no se hallaba remedio para mitigarlos, -dice el P. de los Reyes- mandaron llamar a Madrid al médico de Cámara del Rey, quien con sus visitas y recetas le causó tanto alivio que, en breve espacio, le dexó al parecer del concurso, fuera de peligro y quasi bueno. Se despidió este médico ordenando se levantase al día siguiente y se cortase la barba. Aquella misma noche quando estaban consolados y en su mayor sosiego, llamó el siervo de Dios a su Page y le dixo que se moría, pero que no despertase a ninguno hasta haber amanecido. Turbóse el Page y abandonando la sala apresuradamente avisó al abogado. Levantóse la familia y entrando el médico, que ya estaba despedido, reconoció el peligro del nuevo insulto. Conservando hasta el último momento la voz y el conocimiento, como quien se va a dormir sosegadamente, -sin horror ni ademán alguno- encogió los hombros, que en él era acción muy natural, y entregó su alma al Criador el 23 de abril de 1720".

\* \*

Angélico por su pureza, apostólico en su predicación, insigne

en la modestia, de sus dimensiones humana, intelectual y religiosa, quedan en pie su humanismo y su austeridad; su rigor en la formación intelectual y su independencia moral; su fidelidad a los valores tradicionales que Roma representa y su inquebrantable confianza en el mensaje salvador de Cristo. El arzobispo Valero representa el último momento histórico en el que el esplendor de la mitra se une con la austeridad más ascética, en el crepúsculo de una Iglesia todavía poderosa.

\* \* \*

## VESTIDOS Y JOYAS DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO (ss. XVII - XVIII)

JOSÉ MARÍA DE MENA  
Correspondiente  
JAIME COLOMINA TORNER  
Numerario

D. José María de Mena, Correspondiente en Sevilla, nos envía la siguiente comunicación:

Hace no mucho tiempo se envió en un mercadillo de viejo, el mercadillo del «jueves» de Sevilla, una colección de papeles manuscritos, que compró un profesor de Dibujo de Bachillerato, quien tuvo la amabilidad de prestármelos para leerlos y que me permitió fotocopiar algunos de ellos.

Estos manuscritos nos ponen en contacto con un personaje curioso, no sabemos si un sacerdote de la Curia Arzobispal hispalense, pero sí persona versada en liturgia y ceremonial, latinista, conocedor de la correcta ortografía de su tiempo, y hombre amante de las noticias, casi un periodista en una época en que aún no había periódicos. Empezó a escribir en 1770. Unas veces redactaba él mismo la reseña de solemnidades religiosas, misas de pontifical, funerales de arzobispos, o de personas Reales. Otras veces reseñaba juicios contra criminales o bandidos, y copiaba al pie de la letra las sentencias, a las que probablemente por ser persona influyente, tenía acceso. Finalmente, cuando no tenía noticias suyas copiaba curiosidades de diversas fuentes.

Este señor se llamaba, y así lo pone al final de cada cuadernillo, don Manuel de la Cruz Ramírez Mora y Valle. Estuvo escribiendo sus cuadernillos de noticias desde 1770 hasta 1823, es decir

cincuenta y tres años dedicado a sus manuscritos. Como tenía acceso a los papeles más reservados del Arzobispado, copia algunos de ellos, por ejemplo una carta de Carlos IV al Arzobispo, comunicándole que por estar el Papa cautivo de Napoleón, corte sus relaciones con Roma, por el momento, hasta saber en qué queda aquel asunto.

Entre 10s 104 cuadernillos que he revisado, encontré esta noticia sobre el Vestido, Corona y Joyas de la Virgen del Sagrario de Toledo. Noticia curiosa, que nos asoma al momento de mayor esplendor de la Catedral Primada, por los años de 1615, cuando se inauguró la nueva Capilla de la Virgen del Sagrario, y cuando se completó el ajuar, de incomparable riqueza, de la imagen de Nuestra Señora.

He transcrito el texto pero respetando la ortografía dieciochesca, de gran sabor y encanto.

Ortografía con sus leyes de entonces, como la Y en *Yglesia*, o la t doble en *althernando*, y la Z en lugar de C en *luzen*.

Y el vocabulario: joyas de *labor prima*, *Balages* de a mil ducados, haberse *fabricado* nueva Capilla.

El texto no aclara suficientemente una cuestión: ¿el ajuar de la Virgen, es el que habían ido costeando los arzobispos y catedral con anterioridad, y se usó en la fiesta inaugural de la capilla vistiendo con él la sagrada imagen? O ¿debe entenderse que antiguamente tenía un ajuar, y que ahora, en el momento de inaugurarse la Capilla, se le ha hecho todo nuevo, por iniciativa del cardenal Sandoval?

Sería necesario cotejar lo que dice el manuscrito sevillano con lo que escribió en su tiempo el licenciado de Pedro de Herrera. Es, pues, un asunto a tratar y que merece la pena. Esperemos que alguien lo haga. Yo por mi parte me limito a presentar aquí lo que escribió en el siglo XVIII el paciente copista sevillano.

**El vestido de Nuestra Señora del Sagrario que se venera en la Santa Iglesia de Toledo y que usa en el día de su celebración que es el día 15 de agosto de cada año.**

Se compone de lo siguiente:

Con motivo de aver fabricado nueva capilla mui sumptuosa en donde se colocare a Nuestra Señora el Emmo. Sr. Cardenal Dn. Bernardo de Sandoval y Roxas, Arzobispo de Toledo, y Ynquisidor General, y héchose unas funciones grandes de Yglesia y diversiones públicas, se hizo la traslación de la dha nueva Capilla despues de aver andado la Procesión por varias calles de Toledo, el día 21 de Ottobre del año de 1615. Y dize el Aucthor, el Lizardo. Pedro de Herrera que escribió libro expreso de estas fiestas que muchos años antes tenía la Sta. Ymagen una Vasquiña bordada cubierta de perlas, aljofar, oro, rubíes y zafiros y esmeraldas; lo mismo la Ropita del Niño, todo tan costoso por haverse dedicado a ello differenttes Arzobispos con Hacienda propia y de la Catedral, llegado al estado que se ve alcanza precio que la iguale, ni esperado que pudiera hazer tantto correspondiente para que todo estuviese conforme. Pero la devoción del dho Cardenal pudo comprenderlo según su afecto por no dejar este veneficio a la posteridad y mandó hazer otro al tanto que se (reduce) a lo siguiente:

Dize el Aucthor se compone de:

Siette varas de tela blanca bordada de trescientas onzas de oro de canutillo.

Ciento y veintte de hilado.

Doscientas y treinta de Aljofar.

Setenta y ocho mil perlas muchas como avellanas y muchisimas poco menores.

Quatro Balages de a mil ducados cada uno por tasa.

Dos de a quinientos.

Quatro esmeraldas de las mayores que se han visto.

Ocho zafiros muy crecidos y perfectísimos que por tales y conformes no se les puede poner precio.

Todas estas piedras están puestas en buena correspondencia donde luzen mucho. Tiene orladas las fimbrias de ciento y quarenta piezas de oro vaciadas, cinceladas y esmaltadas, con cierta hechura de florones; ay en cada uno dos rubíes y una perla mui gruessa alternando, pesan diez libras y media de oro. En la interna parte del posterior en una chapa de lo mismo un Escudo de Armas del Cardenal; no ay diamante en esta rica pressesea por guardar conformidad con la Vasquiña: Es el forro de Rasso carmesí de Florencia en su género excelente; queda la tela principal, tan cubiertta que no se ve cosa de ella y la mayor parte de la Bordadura realza mucho de relieve.

La Corona es de oro de las de más extremada fábrica que se sabe, tan abundante de diamantes, rubíes y todas suertes de Piedras, que son sin número las que tiene.

Las axorcas tambien de labor prima y sembradas de mucha pedrería. Dízense varias tasas del valor, y el cierto es que pasan las tres piezas de settenta mil ducados.

Un collar de diamantes mui crecidos, y al pecho pendiente un topacio orienttal como una mano, único por su cantidad de magnitud y precio.

\* \* \*

Esta relación, que se refiere a 1615, puede ser completada con estos datos que copio del «Inventario de las Reliquias y alhajas del Sagrario de esta Santa Primada Yglesia. Hecho por el Em.<sup>mo</sup> Sor. Don Fran.<sup>co</sup> Antonio Lorenzana, Cardenal y Arzobispo de ella en la Visita que principio el día 20 de Junio del Año de 1790».

*Axorcas* (f. 108 vto. - 109)

N. 1

398

Dos axorcas de N. S<sup>ra</sup>. del Sagrario, las cuales son muy ricas, y se fabricaron de otras dos que se deshicieron en el año de 1591: pesan quinientos y dos castellanos y nueve granos de oro líquido, y las perlas y piedras que tienen pesan diez y nueve castellanos un tomín y nueve granos, según refiere el inventario del S<sup>or</sup>. Cardenal D<sup>n</sup>. Bernardo, y en el anterior pesó toda la cantid<sup>d</sup>. de quinientos veinte y un castellanos dos tomines y seis granos, y cada una de ellas tiene doce diam.<sup>tes</sup> finos de tabla, y otros dos rubies grandes finos, dos esmerald.<sup>s</sup> grandes finas, dos zafires grandes de tabla finos, seis asientos muy buenos de perlas, treinta y seis perlas netas, veinte y quatro ramilletes con clabellinas esmaltadas de rojo; labradas ambas de compartim.<sup>tos</sup> con unas florecitas esmaltadas de verde, que están debaxo de las perlas gruesas, y tiene cada una doce compartimentos que atan las perlas y en ellas unas florecitas de azul y rojo, y dentro de cada una un compartim.<sup>to</sup> esmaltado de blanco, y en medio un friso esmaltado de rojo con una letra de oro que dice: *Asumpsit Judith dextrariola*, y en la otra axorja otra letra que dice: *Armillae in manibus Rebecae*, las cuales axorjas estan sobre un asiento que es una caja de broce, y sobre un pie de lo mismo dorado, todo labrado de compartim.<sup>tos</sup> con un cogollo de hojas, y dos repisas, que reciben la caja: tienen una cubierta de terciopelo azul con quatro cantoneras de bronce dorado, y un obalo encima tambien labrado de compartim.<sup>tos</sup>, y pirámide con una bola encima.

*Añadido en esta Visita*

Idem

399

Unas manillas de perlas netas, que el S.<sup>or</sup> D<sup>n</sup>. de Guzman dio a N. S.<sup>ra</sup> del Sagrario siendo Arcediano de Toledo, y entonces se componía de trescientos y seis granos, y de seis vueltas cada

manilla, tasadas en doce mil novecientos y quince r.<sup>s</sup> de plata, y aora tiene quatrocientos treinta y ocho granos por haberse aumentado dos hilos más en cada una, aunque no de perlas netas, las quales tiene de continuo N. S.<sup>ra</sup> como así lo dejó mandado dho S.<sup>or</sup> Arcediano por cláusula de su testamento de quince de Mayo de mil seiscientos noventa y nueve.

Que se ensarten de nuevo estas manillas, por estar expuestas a quebrarse unos hilos.

*Collares* (f. 157 vto. - 159)

*Añadido en el inventario anterior*

N. 4

638

Otro collar que sirve a N. S.<sup>ra</sup> del Sagrario con el campo bordado de hilo de oro de tres dedos de ancho, que le cercan al rededor dos hilos de perlas netas en cada lado excepto unas cabezas: hay en todo el treinta y quatro engastes de oro, que son zafiros tablas, balages y granates y en cada uno quatro granos de alxofar crecido. Hay ademas diez y seis rosas de oro esmaltado de relieve, con un ruví pequeño en cada una, y un circulo de perlas pequeñas, que unos se componen de diez y seis granos y otros de catorce. Guarnecen este collar cincuenta rosas de coral, de una banda que dio el Marques de Villena; y donde se juntan las caidas hay un jarra de oro esmaltada con frutas y flores, de la qual sale acia arriba un ramo con topacio oriental quadrado guarnecido de diamantes pequeños, y acia los lados otros dos ramos guarnecidos tambien de diamantes; del tronco de los quales penden dos amatistes muy finos en forma de almendrillas engarzadas en oro. Del pie de dha jarra enmedio de una porcion de circulo, en que hay cinco diamantes, y dos granos de alxofar, pende otra pequeña joya de oro con un asiento de perla grande en forma de calabaza enmedio, y quatro granos con ocho diamantes alrededor; y remata el collar con un joyelito esmaltado, pendiente de tres cãdenas, una



enmedio y dos a los lados, que estan asidas a dos cabezas de hombres armados, y tiene en medio una piedra de jaspe oriental asegurada con ocho garras de Aguila, quatro a cada lado; el qual collar sirve diariamente a dha santa Ymagen.

*Número*  
*unico*

*Añadido en esta Visita*

639

Otro collar que sirve a N. Sra. del Sagrario que manifestó el Sacristán mayor, esta sembrado de setillo, con piedras, alxofar y otros adornos en la forma siguiente: Unos broches de oro esmaltados con los escudos de armas del S<sup>or</sup>. Cardenal Mendoza, y rotulos que dicen: Petrus de Mendoza Card. S. Hisp.<sup>e</sup> Archiep.<sup>s</sup> Tolet.<sup>s</sup>. Siguen a estos broches quatro eslabon.<sup>s</sup> de oro guarnecidos de diamantes, que fueron de la banda que dio a N. S<sup>ra</sup>. el Em.<sup>mo</sup> S<sup>or</sup>. Cardenal Portocarrero, dos a cada lado. Siguen en las caidas por enmedio doce piedras engastadas en oro, guarnecidas con granitos de esmaltes, y colocada cada piedra en un pequeño eslabon de oro. En los extremos exteriores del collar hay diez adornos triangulares de oro de feligrana, y en cada uno de ellos una roseta compuesta de una piedra engarzada, y un arillo con alxofar al rededor, uno de estos tiene solo quatro granos, tres tiene á cinco y los restantes á seis. Todo el collar esta sembrado de alxofar; y en la parte de abaxo tiene quatro perlas grandes. En medio de el pectoral hay un joyel esmaltado de blanco y roxo con tres rosillas de oro esmaltadas de roxo sobrepuestas: tiene enmedio una piedra grande, ochavada, atopaciada, y otras ocho piedras blancas alrededor; y todo remata en un jarrito de oro pendiente de tres cadenillas con sus asas y pie, en la que hay seis diamantes, y un rubí enmedio, q. forman una cruz, y del pie pende una perla grande redonda.

\* \* \*

*Vestidos de N. Señora y Niño Jesús* (Fs. 182 - 188 vto.)

N.1

769

*Manto*

Un Manto riquísimo de N. S<sup>ra</sup>. del Sagrario, para el qual se deshizo el contenido en el número seis de lo añadido al inventario antecedente, habiendose dado antes por consumido otro que se refiere al numero quince del inventario del S<sup>or</sup>. Cardenal Sandoval y Roxas; y el que aora existe consta haberse hecho el año de mil setecientos sesenta y dos, y es en la forma sig.<sup>te</sup>. Enmedio de la guarnición anterior del Manto referido hay una joya de amatistes y diamantes con una encomienda de la Orden de Santiago, y alrededor de ella estan puesto quatro rubies y tres perlas en oro: a los lados derecho e izquierdo de dha joya hay ocho joyas de oro esmaltado con esmeraldas y rubies, y quatro perlas en oro esmaltado; dos tienen en el circuito ocho perlas, y las dos de las cantoneras tiene cada una alrededor quatro rubies, quatro perlas, y quatro piedras finas, todas en oro esmaltado. Entre las joyas referidas hay quatro piedras grandes finas en oro esmaltado, y quatro perlas grandes en lo mismo. En las fimbrias del manto hay repartidas diez joyas de oro, de estas las quatro tienen medallas de esquisita hechura, y las seis restantes son a modo de eslabones. Entre estas joyas hay colocadas doce perlas grandes puestas en unas rosetas de oro, y veinte y quatro perlas mas pequeñas puestas en unos lazos de oro, que sirven de unir la labor de la alxofar. En medio de la orla del manto esta el escudo de oro con las armas del S<sup>or</sup>. Sandoval, y tiene por adorno un zafiro encima del sombrero; y a los lados quatro rubies muy grabdes y dos amatistes, todos en oro esmaltado, y al pie una joya de piedras finas de color de violeta a modo de rosa. Todo el cuerpo del manto esta lleno de ovalos enlazados de perlas, y enmedio de cada uno hay una flor de alxofar menudo con un grano grande enmedio de perlas medianas que figuran la grana de la flor.

N. 2

770

*Basquiña*

La Basquiña tiene el mismo dibujo de ovalos y flores de perlas y alxofar que el Manto, y enmedio tiene colocadas las joyas siguientes. Un lazo grande que se compone de cincuenta y seis esmeraldas, ochenta y dos diamantes, y del lazo pende una almendra con diez y nueve rubies, y enmedio de ellos el nombre de Carlos compuesto de treinta y ocho diamantes: de la almendra pende un adorno de treinta y siete esmeraldas, y toda la joya tiene trescientas trece piezas entre diamantes, esmeraldas y rubies, que la dio la S<sup>ra</sup>. D<sup>a</sup>. María Ana de Neoburg Muger del S<sup>or</sup>. Carlos II. Debaxo de esta tiene el pectoral que dio a N. S<sup>ra</sup>. el Em.<sup>mo</sup> S<sup>or</sup>. Cardenal Cordova que se compone de doscientos diez y seis diamantes, los siete muy grandes, seis medianos, los demás menores, y todos de tanta estimación que hasta aora no los ha podido regular Lapidario alguno. Debaxo de dho Pectoral hay una joya de diamantes en oro en forma de rosa con su corona en la que tiene un zafiro grande y dos chicos y catorce diamantes rosas, la joya consta de cinco zafiros en forma de Cruz, los quatro iguales, el de enmedio mayor; y asimismo de veinte diamantes, los del círculo son diez y seis iguales, y los quatro de enmedio mayores; que la dio el S<sup>or</sup>. Cardenal Astorga. Debaxo de esta hay un Sol de diamantes en oro con la cifra de S: y Clavo, tiene doscientos noventa y ocho diamantes, veinte rubies, y esta tasado en dos mil trescientos y cincuenta ducados de plata, y consta le dio el S<sup>or</sup>. Cardenal Portocarrero. Debaxo de dho Sol hay una joya de esmeraldas de figura ochavada en oro. Debaxo de esta hay una N. S<sup>ra</sup>. Guadalupe, que tiene ciento sesenta diamantes en oro, que la dio Dn. Felix Martinez Rivadeneyra. Debaxo de esta hay corazon de diamantes flechado, tiene quince diamantes y el de en medio es muy grande, le dio el S<sup>or</sup>. Cardenal Astorga.

Debaxo de este corazon hay un Santi Spiritus que tiene

doscientos y quince diamantes rosas en plata, tasado en quatro mil y ochocientos ducados de plata, que consta haberle dado el S<sup>or</sup>. Portocarrero. A el pie de la guarnición hay una luna , y dos luceros de diamantes en plata quasi de una misma hechûra, que dio dho S<sup>or</sup>. Portocarrero; la Luna tiene doscientos noventa y nueve diamantes; y esta tasada en mil nuevecientos y veinte ducados de plata: el uno de los luceros tiene trescientos noventa y seis diamantes, tasado en dos mil trescientos ducados de plata; y el otro lucero tiene trescientos sesenta y cinco diam.<sup>tes</sup>, y esta tasado en mil nuevecientos treinta ducados de plata. A los lados de la guarnición de enmedio estan colocados quatro pectorales, los dos de diamantes en oro esmaltados; y los otros dos de esmeraldas, que el uno de estos tiene rubies por el otro haz y le dio el dho S<sup>or</sup>. Portocarrero. A el lado derecho de la guarnición de enmedio hay las joyas siguientes: un lazo de diamantes en plata, otra joya de diamantes de figura ochavada en oro; otra joya de diamantes en plata con una corona encima, que dio el mismo S<sup>or</sup>. Portocarrero, y tiene ciento y doce diamantes, y esta tasada en cinco mil trescientos treinta y tres ducados de plata; otra joya de diamantes en oro esmaltado con un tiesto a modo de florero con una granada encima de rubies, en el cuerpo del tiesto o jarra tiene la cifra de S. y Clavo, la qual dio el S<sup>or</sup>. Portocarrero. A el lado izquierdo hay las joyas siguientes: un lazo de diamantes en plata casi de la misma hechura, que el que esta en el lado derecho; otra joya de diamantes ochavada en oro, compuesta de quatro trechos con quatro cogollas; guarnecida con ciento setenta y tres diamantes; q.<sup>o</sup> se taso sin la hechura en dos mil trescientos setenta y nueve ducados de plata, y la dio el mismo Sor. Cardenal Portocarrero; otra joya de diamantes en plata con una pintura pequeña de N. S<sup>ra</sup>. enmedio, y encima una corona con ciento y trece diamantes, tasada en quatro mil y ochocientos r.<sup>o</sup> q.<sup>o</sup> la dio el Conde de Orgaz; otra joya de diamantes en oro con un corazon de rubies en medio,

que tiene veinte rubies, y doscientos quarenta y ocho diamantes tasada en dos mil nuevecientos y setenta ducados de plata, y la dio el S<sup>or</sup> Cardenal Portocarrero. Ademas de esto estan repartidas en dha Basquiña con buena proporcion las piezas siguientes: Catorce broches de diamantes en oro; diez y seis eslabones de diamantes y rubies en oro esmaltado; quatro rosas de rubies grandes en oro esmaltado; veinte y quatro piedras finas rubies, esmeraldas y amatistes, todas separadas en oro esmaltado, y dos perlas en lo mismo.

N.3

771

### *Mangas*

Cada una de las Mangas es de la misma labor y dibujo que el Manto y la Basquiña, y tiene cada una las joyas siguientes: once broches de diamantes en oro repartidos por la guarnicion, que estos y los de la Basquiña de una hechura los dio todos el S<sup>or</sup>. Cardenal Portocarrero; son quarenta contando quatro que quedan en el joyel; y todos estan tasados en once mil y trescientos ducados de plata. Siete eslabones de diamantes y rubies que esta cada uno sobre oja de oro esmaltado, y puesto enmedio de cada flor de alxofar: quatro piedras finas pequeñas en oro esmaltado; un topacio en lo mismo. En la punta de las mangas hay en cada una un roseton de siete amatistes en oro esmaltado, y por remate esta colgante una joya de esmeraldas con dos perlas grandes pendientes. Entre el axofar grueso de la guarnición hay repartidos quarenta y ocho diamantes en oro esmaltado, que estos y los eslabones que se han referido los dio todos la S<sup>ra</sup>. D<sup>a</sup>. María Ana de Austria, Muger del S<sup>or</sup>. Rey Felipe quarto en una como cadena que puso a N. S<sup>ra</sup>.

N. 4

772

### *Pectoral*

El Pectoral de N. S<sup>ra</sup>. es un topacio muy fino grande con las

armas del S<sup>or</sup>. Cardenal Cisneros en oro esmaltado con el nombre de dho. S<sup>or</sup>., guarnecido de perlas muy finas; dos cisnes a los lados de oro guarnecidos de perlas muy finas, y al pie hay una Palomita de diamantes: todo esta puesto sobre bordado de canfútillo de oro y flores de alxofar.

*Nota*

En veinte de junio del año proximo pasado de mil setecientos noventa y uno consta haberse renovado este Pectoral con nuevo bordado, con mas el haberse puesto un diamante que faltaba en la Palomita y algun alxofar en los cisnes y flores.

N. 5 (Se refiere todo este párrafo a vestidos del Niño) 773

N. 6 774

Un Manto rico de tela de raso carmesí morado que sirve a N. S<sup>ra</sup>. del Sagrario, el que se sustituye en lugar del que expresan los inventarios antecedentes al numero trece, que se deshizo, y el que hoy existe esta bordado de oro y plata con una guarnicion de mas de quarta de ancho, bordada de alxofar en los centros de las flores, un cordoncillo de hilo de plata; el segundo que remata la guarnicion es todo de alxofar mediano y grueso asegurado con hilo de oro. El campo de dho manto igualmente es todo de flores bordadas con alxofar pequeña y mediana; y repartidas por el campo varias florecillas de alxofar de lo mismo, rematando todo el con un fleco de hilo de oro.

N. 7 775

Una basquiña conforme en todo a el Manto antecedente, así en el bordado, como en las perlas de alxofar con la diferencia de que la guarnicion tiene por arriba y por baxo hilos de perlas netas muy iguales, aseguradas tambien con hilo de oro.

- N. 8 776  
Dos Mangas moradas correspondientes al vestido antecedente, e iguales en el bordado de oro plata y alxofar, que a un lado y otro de la guarnicion tiene hilos de perlas y alxofar, con dos granos grandes en la punta de las mangas y tres pendientes en una y otra.
- N. 9 777  
Un Pectoral de la misma tela bordado y la guarnicion de alxofar con veinte y siete granos en el cuello asegurado con cordoncillos de oro.
- N. 10 (Describe solo un vestido para el Niño) 778
- N. 11 (Describe solo un vestido para la Virgen del Coro) 779
- N. 12 780  
Otro vestido que se compone de manto, basquiña, mangas y peto, e igualmente el vestido del Niño con peto y espaldas; es de lame de plata bordado de matices de seda, flores de oro y todas fimbras bordadas de oro con fleco de cartulina de oro: el manto tiene los atributos de N. Sra. y el del Niño los de la Pasión; para N. S<sup>ra</sup>. del Sagrario.
- N. 13 781  
Otro vestido verde de N. S<sup>ra</sup>. del Sagrario sobre tapiz con flores de oro y plata, y guarnecido de punta ancha de oro: se compone de manto, basquiña, mangas, peto y mantilla para el Niño.
- N. 14 782  
Otro vestido para N. S<sup>ra</sup>. del Sagrario de color de punzó o de fuego, todo con flores de oro que tocan en escarchadas, guarnecido de todo fleco de oro; y se compone de manto, basquiña, mangas, peto y mantillo.

- N. 15 783  
Otro vestido rico para N. S<sup>ra</sup>. del Sagrario de tisú sobre blanco y frisé de plata con flores de oro, y los remates verdes, y todo guarnecido con un fleco de hilo de oro; y se componê de manto, basquiña, mangas, peto y mantillo para el Niño.
- N. 16 (Sólo describe una túnica para el Niño) 784
- N. 17 785  
Dos sayas o túnicas que tiene puestas N. S<sup>ra</sup>. del Sagrario siempre, una de ellas antigua de raso blanco con flores de colores; y la otra de tela de oro blanca.
- N. 18 786  
A partir de este apartado, los vestidos se refieren a la Virgen del Coro





GENEALOGÍA  
Y  
HERÁLDICA

## LA HERÁLDICA EN LAS IGLESIAS DE TOLEDO (VIII)

MARIO ARELLANO / VENTURA LEBLIC  
Numerarios

### PARROQUIA MOZÁRABE DE STAS. JUSTA Y RUFINA

En esta iglesia cuya fundación se dice fue allá por el año 555 reinando Atanagildo en la corte visigoda de Toledo, nos ha dejado pocos vestigios de su pasado.

Las referencias escritas nos dicen de la existencia en las diversas capillas y enterramientos de los escudos de armas de las personas a que pertenecían, mas las diversas obras de restauración efectuadas en la misma, han hecho desaparecer casi todas estas piezas heráldicas.

En la actualidad se conserva una lápida situada en la capilla de San Sebastián (antes denominada de San Ildefonso y posteriormente de Cisneros) que pertenece a la Cofradía de la Santa Caridad.

La lápida empotrada en la pared es de piedra, con una leyenda en letras incisas y en las esquinas un escudo con las armas del linaje de los fundadores, y dice así:

«ESTA. CAP[ILLA]. FVNDARON. LOS. IL[USTRE]S:  
S[EÑORES]: DI[EGO] G[A]RCIA D[E] CISNEROS. REGI-  
DOR. D[E]STA CIBDAD. Y DOÑA MAR[IA] DE RI  
VADEN[EI]RA SV MVGER. EL AÑO DE 1.4.8.3.  
DOTARONLA. AL[ONS]O G[A]R[C]IA DE CISNEROS. SV  
HIJO. ALCAYDE DE MAGAZELA E YNES ARIA[S] DE LAS  
ROELAS. SV MVGER. DE DOS MISAS CADA SEMANA. Y

TRES FIESTAS CADA AÑO. DE QVE ES PATRO[N], LA CONFRADIA DE LA S[AN]TA CHARIDAD LA QVAL DIO LICENCIA A AL[ONS]O DE LA PALMA DE CÍSNEROS JVRADO DE T[OLE]DO QVE SE ENTERASE EN ELLA EL Y SVS SUBCESORES COMO PARIENTES DEL D[IC]HO FVNDADOR Y CONFORME A LO Q[V]EL DISPUSO: REEDIFICOLA EL D[IC]HO AL[ONS]O DE LA PALMA CISN[ER]OS EN MEMORIA DE SUS PASADOS A 1584. DIOS LES DE SV S[AN]TA GLORIA».

Las armas situadas en las esquinas son también incisas, con la policromía perdida y alguna de ellos en mal estado de conservación, su descripción es la siguiente:

Armas de la parte superior izquierda: escudo español, una garza (fig. 1).

Armas de la parte superior derecha: escudo español, ajedrezado con quince jaqueles; bordura sin definir (fig. 2).

Armas de la parte inferior izquierda: igual al superior derecho (la bordura no presenta señal alguna) (fig. 2).

Armas de la parte inferior derecha: escudo español, enclavado, cargado de una estrella de ocho puntas; bordura con ocho aspas (fig. 3).

### Historia de la lápida.

El 15 de enero de 1516 Diego García de Cisneros y su hermano Alonso, alcalde de la villa de Maqueda, hijos de Diego García de Cisneros, Regidor de Toledo, por escritura ante el escribano Francisco Rodríguez de Canales, fundan la capilla en cumplimiento del testamento de su padre, en el que se disponía que de sus bienes y los de su mujer María de Rivadeneira, se den 600 mrs. de renta anual para la capilla y se funde una capellanía de misas

ESTA CAPELLA FUNDARON LOS REYES DICHOS  
 CISNERO REGIDOR DE LOS REYES DICHOS  
 ADNR SVMVER EL AÑO DE 1500 EN LA  
 RIA DCISNERO SV FHOALCYDE EN LA RIA  
 IASROELAS SVMVER D D S MISAS C...  
 AS O DAÑO D QV ESPARO IA O M...  
 DADI A QVAL DI LICENCA A...  
 OY SE ENERASE EN EL...  
 COMOPARIENE SLE...  
 AL OCELD SPO RE... EL DHOA...  
 ...

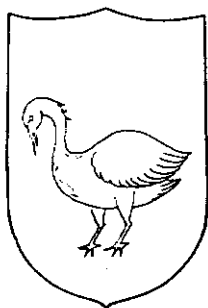


Fig. 1

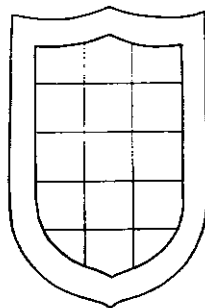


Fig. 2

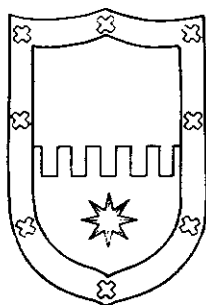


Fig. 3

por las ánimas del fundador, su mujer y su hija D<sup>a</sup>. María de Cisneros.

La fundación debió llevar una vida normal hasta el año 1589, en que vemos reflejado en un libro de actas de la Cofradía de la Santa Caridad <sup>1</sup>, un pleito entre la Cofradía, Diego de Cisneros Rivadeneira y Alonso de la Palma, en estos actos se ve la transformación de la capilla, como se quitaron escudos, y como resultado del pleito la colocación de la citada lápida, con algunas variantes no ordenadas.

En el cabildo celebrado el 18-10-1589. Con la presidencia del mayordomo de Finados, el jurado Gaspar de Medinilla presentó una petición D. Diego de Cisneros Rivadeneira, vecino de Toledo, hijo legítimo de María Arias de Cisneros y de Tome Tofiño, difuntos, diciendo que M<sup>a</sup>. Arias de Cisneros su madre fue nieta de Diego García de Cisneros regidor que fue de Toledo y de D<sup>a</sup>. María de Rivadeneira, fundadores que fueron de una capilla «que está en la iglesia de Sta. Justa en Toledo, frontero de la puerta de ella con su altar cuyo retablo es de bulto y pincel y con su reja, en la que están enterrados los fundadores Diego García de Cisneros como su hijo y D<sup>a</sup>. Ana de Villalobos su mujer, padres que fueron de mi madre y Alonso García de Cisneros, alcaide que fue de Magacela, hijo también de los dichos fundadores juntamente con su mujer Inés Arias de las Roelas dotaron la dicha capilla de muchos bienes raíces como todo lo suso dicho apareciera por las escrituras y testamentos que están en el archivo de la Cofradía de la Caridad según vuestras mercedes como cofrades de ella lo saben, y es así que ahora es venido a mi

---

<sup>1</sup> Libro de Cabildos de la Cofradía de la Sta. Caridad de Toledo, el mes de septiembre de MDLXXXVII. Archv. Sta. Caridad, fols. 51 v., 98, 98 v., 100 y 101.

noticia que Alonso de la Palma, jurado de esta ciudad dice tener licencia de V. mds. para enterrarse en la dicha capilla, diciendo ser pariente de los dichos fundadores y so color de la dicha licencia se a entrado de manera en la dicha capilla que aderezado mucha parte de ella para poner armas y blason diferente del que antes tenía, quitando los que estaban puestos que eran los del cardenal fray Fco. Ximenes de Cisneros arzobispo de Toledo de buena memoria, que era un escudo con quince jaqueles, la mitad vaciados y la otra mitad altos, que como eran deudos y parientes del dicho cardenal los tenían y estos avian estado siempre desde la dicha fundación y el dicho Alonso de la Palma, como dicho es las tiene todas quitadas y dos cruces verdes que V.mds. tenían a los lados de la reja y a puesto letrero y título suyo diciendo haber reedificado como pariente de los dichos fundadores y dotadores, no siendo ansi y que se a de enterrar en ella el y sus descendientes, lo cual todo a hecho por la dicha licencia que V.mds. le dieron, los cuales V.mds no le pudieron dar, ni la información que hizo le puede aprovechar porque se hizo sin parte y sin citarme a mi, a quien como nieto y biznieto de los fundadores pertenece dar esa licencia.

Por tanto pido a V.mds. manden reponer y repongan todo lo proveido, habiendo de poner la capilla en el estado que antes estaba, con solo el escudo de los quince jaqueles y las dos cruces, derrocando y demoliendo el cajón y armas puestos por el dicho Alonso de la Palma y ansi mismo rayendo el dicho letrero que por él esta puesto, restituyendo dos losas grandes que tiene quitadas de tres que avia sobre las sepulturas de la dicha capilla y meterme a mi en la posesión della como a sucesor legitimo, y haciendo esto haran V.mds. lo que estan obligados, donde no protesto de me querellar a V.mds. y del dicho Alonso de la Palma, sobre lo que pido justicia y costas», esta petición la realizó el bachiller Julio Pérez Calderón.

El citado Diego de Cisneros Rivadeneira vuelve hacer otra petición a la Cofradía, esta vez solicitando una ayuda económica por estar en extrema necesidad, y amparándose en la buena memoria de D<sup>a</sup>. Inés Arias de las Roelas el mayordomo de Memorias D. Luis Tello Maldonado mando que se le dieran 24 rs. a cargo de la gruesa de las Memorias, para ayuda de medicos y botica, entregándosele esta cantidad a primeros del año 1590.

Como este asunto se dilataba en otro cabildo de 8 de mayo de 1591, el Visitador D. Alonso Pérez de Sandoval, se habló del entierro de Alonso García de Cisneros, y de la concesión hecha por el Cabildo para que se enterrase el Jurado, Alonso de la Palma de Cisneros, y que este se había excedido en muchas cosas, como era el haber hecho bóveda y quitar las armas e insignias y poner letreros, que ya convenía que se remediase todo.

El cabildo encomendó al Sr. Melchor Bautista de Pinedo, Visitador y al Sr. Juan de Soria Mayordomo de Memorias, para que hablasen al Sr. Luis de Vaca de Palma, hermano de la Cofradía, hijo del Jurado, D. Alonso de la Palma Cisneros, para que pusiese remedio a este asunto, dándoles un plazo de seis días para hablar con él, y diesen cuenta inmediata al cabildo para que probea sobre el asunto. Diligentes fueron pues en el cabildo celebrado el día 11 el Visitador D. Alonso Pérez de Sandoval, pidió aclaraciones sobre la capilla de «San Sebastián» y qué pretensiones tenía Luis Vaca de tener allí sus armas y divisas.

Los comisionados, dijeron que fue D. Juan de Soria en presencia de Diego Vázquez de Contreras, escribano de la Sala, el que habló al Sr. Luis Vaca de Palma, «ayer viernes diez de este mes de mayo y que respondió que el Sr. Hernando de Salazar le había hablado sobre este negocio y que el ha ofrecido y de nuevo ofrece que en lo que obiere excedido el y su padre demas de lo que la dicha Cofradia le dio por un cabildo o cabildos, lo quitara y dexara en el estado en que estaba al tiempo que se le dio y, cada

y cuando que el cabildo le llamara vendra y dira lo mismo y lo cumplira».

Oida esta respuesta se mando se llame al dicho Luis Vaca para que asista al primer cabildo, para que ratifique lo propuesto y lo cumpla.

No debió asistir a ninguno de los cabildos celebrados, pues en el 1º de junio, el Visitador, Alonso Pérez de Sandoval, vuelve a tratar este tema, acordando el cabildo que se llame al citado Luis Vaca y que se ponga por escrito el ofrecimiento que tiene hecho y se le aperciba para que dentro de breve tiempo ponga término a la capilla «dejandola en el estado en que estaba cuando se le permitió que se enterrase en ella el dicho Alonso de la Palma y no haciéndolo el cabildo probea lo que convenga».

Para poner término a este pleito se reunieron el día 6 de junio de 1591 en cabildo con la presencia dle Mayordomo de Finados D. Antonio del Águila y el de Memorias D. Juan de Soria y de D. Luis Vaca de la Palma, se volvió a tratar de la cesión que hizo la cofradía para el entierro de Alonso de la Palma Cisneros, cuya parentela probo de ser con los fundadores, quedando de acuerdo y consentimiento de todos, se aprobo que el letrado que debia poner fuese en la forma siguiente:

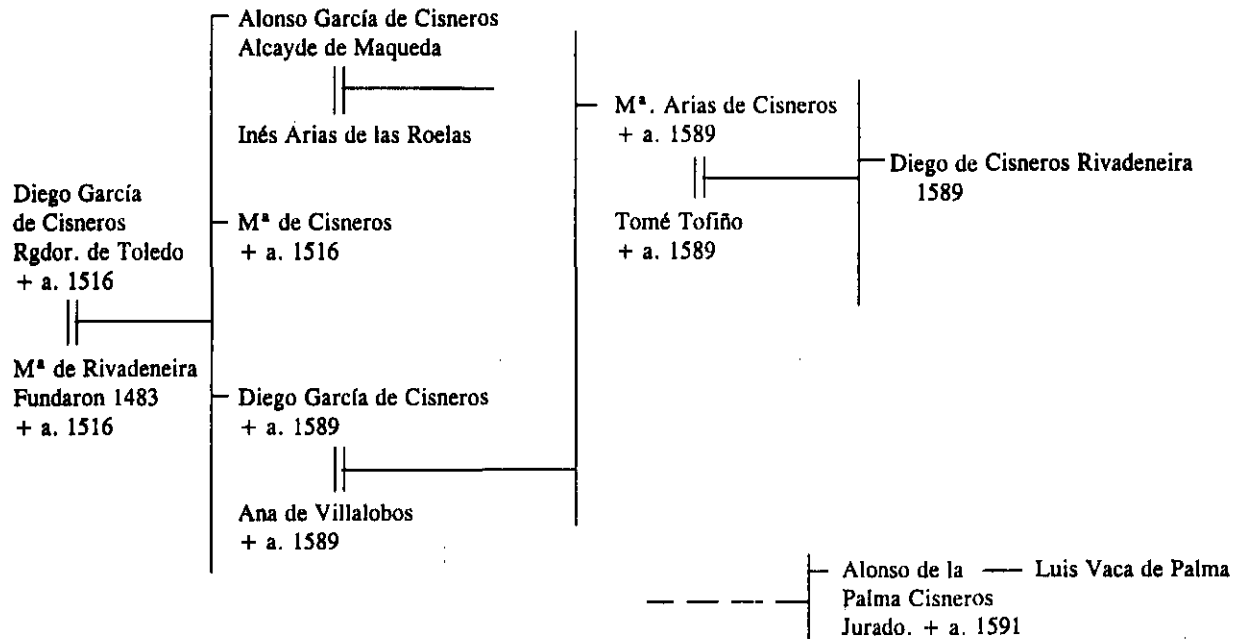
**ESTA CAPILLA FUNDARON LOS ILMOS. SEÑORES DIEGO GARCIA DE CISNEROS REGIDOR DESTA CIUDAD Y DOÑA MARIA DE RIBADENEIRA SU MUGER, EL AÑO DE MILL Y QUATROCIENTOS Y OCHENTA Y TRES. DOTARONLA ALONSO GARCIA DE CISNEROS SU HIJO ALCAIDE DE MAGAZELA, E INES ARIAS DE LAS ROELAS SU MUGER, DE DOS MISAS CADA SEMANA Y TRES FIESTAS CADA AÑO DEXO POR PATRONA A LA COFRADIA DE LA STA. CARIDAD, LA QUAL DIO LICENCIA AL JURADO ALONSO DE LA PALMA DE CISNEROS QUE SE ENTERRASE EN ELLA Y SUS HIJOS Y DESCENDIENTES**



COMO PARIENTES DEL FUNDADOR Y CONFORME A LO QUE EL DISPUSO. REEDIFICOLA EL DICHO JURADO ALONSO DE LA PALMA DE CISNEROS EL AÑO DE MILL Y QUINIENTOS Y OCHENTA Y CUATRO EN NEMORIA DE SUS PASADOS».

En lo que se refiere a los escudos de armas que Alonso de la Palma puso en las cuatro esquinas del letreiro, el cabildo consideró que no ofrecía perjuicio a la cofradía «en ningún tiempo ni por ellos ni por otro cualquier aprovechamiento que tenga en al dicha capilla no sea visto adquirir mas derechos a ella que el que el cabildo le dio con la dicha licencia». Con esta sentencia se acabó el pleito que duró dos años.

Al final no sabemos si la lápida se realizó o dejaron la primera, pues hay ligeros variantes en el texto.



En la restauración efectuada durante los años 1990-93 al desmontar el retablo de la capilla de la «Soledad» apareció en la clave del arco, un escudo, tan deteriorado que no es posible su identificación, hoy esta capilla la ocupa el «Descendimiento».

Al levantar el entarimado del suelo, se pensaba que pudiera estar lleno de lápidas sepulcrales, puesto que todo él era cementerio, pero en las diversas catas que se hicieron, demostraron que el entarimado estaba sobre la tierra, que las lápidas habían desaparecido, no obstante debajo de la mesa del altar, sí existían varios fragmentos de pizarra negra que confirman que los enterramientos las tenían.

En dos de estos fragmentos se ven, en uno, un escudo español: partido, 1º cinco puntas de lanza puestas en sotuer; 2, seis treboles, puestos en palo (fig 1).

El segundo fragmento no es propiamente un escudo, en la lápida se puede apreciar parte de la inscripción<sup>1</sup> que dice «SEPVLTVR / DIEGO DE I. / AYDS / ROS . . . R / NOD y dentro de un óvalo se aprecian dos extremos de tibias (fig 2).

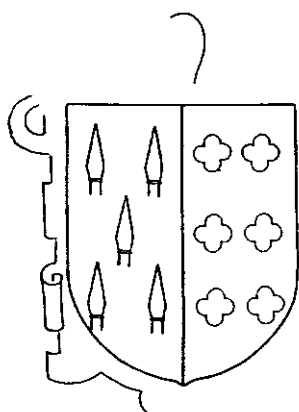


Fig. 1

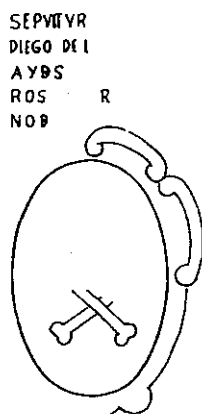


Fig. 2

<sup>1</sup> En el año 1639 se encuentra una sepultura con el n.º. 8 en la cabecera del altar, que pertenece a Diego de la Peña, podría ser este.

## LA FAMILIA SÁNCHEZ COTA

MARIO ARELLANO GARCÍA

Numerario

Esta familia descendientes de judíos conversos, con miembros muy ilustres e influyentes en la sociedad toledana, de la que se han ocupado varios historiadores y de manera muy destacada el académico toledano Gómez-Menor y el profesor Cantera Burgos.

Del estudio del acta de la lectura del testamento, codicilo, y la posterior toma de posesión por los albaceas de sus bienes, aportaremos datos, hasta hoy desconocidos para completar algo más su genealogía.

Gaspar Sánchez Cota vivía en Toledo, en la parroquia de Santa Leocadia la vieja, junto al Alcázar, cuando hace su testamento el día 29 de agosto de 1608 ante Pedro Ordoñez, escribano público y, su posterior codicilo estando ya enfermo con fecha 13 de julio de 1611, vísperas de su muerte ocurrida el día 14 en la parroquia también de Santa Leocadia junto a la casa de los Vargas, hoy calle Real.

El mismo día del fallecimiento a petición de los albaceas se reunieron en la casa que fue de Gaspar Sánchez Cota, situada en la colación de Santa Leocadia la vieja, el alcalde ordinario de Toledo D. Fernando de Herrera en nombre de D. Francisco de Villazis, Caballero de Santiago, Corregidor y Justicia Mayor de Toledo y su término, en presencia del escribano del número Pedro Ordoñez y los testigos, todos vecinos de Toledo, Vicente Sánchez oficial del escribano, Juan Hidalgo de Guzmán, el mozo, merca-

## LA FAMILIA SÁNCHEZ COTA

MARIO ARELLANO GARCÍA

Numerario

Esta familia descendientes de judíos conversos, con miembros muy ilustres e influyentes en la sociedad toledana, de la que se han ocupado varios historiadores y de manera muy destacada el académico toledano Gómez-Menor y el profesor Cantera Burgos.

Del estudio del acta de la lectura del testamento, codicilo, y la posterior toma de posesión por los albaceas de sus bienes, aportaremos datos, hasta hoy desconocidos para completar algo más su genealogía.

Gaspar Sánchez Cota vivía en Toledo, en la parroquia de Santa Leocadia la vieja, junto al Alcázar, cuando hace su testamento el día 29 de agosto de 1608 ante Pedro Ordoñez, escribano público y, su posterior codicilo estando ya enfermo con fecha 13 de julio de 1611, vísperas de su muerte ocurrida el día 14 en la parroquia también de Santa Leocadia junto a la casa de los Vargas, hoy calle Real.

El mismo día del fallecimiento a petición de los albaceas se reunieron en la casa que fue de Gaspar Sánchez Cota, situada en la colación de Santa Leocadia la vieja, el alcalde ordinario de Toledo D. Fernando de Herrera en nombre de D. Francisco de Villazis, Caballero de Santiago, Corregidor y Justicia Mayor de Toledo y su término, en presencia del escribano del número Pedro Ordoñez y los testigos, todos vecinos de Toledo, Vicente Sánchez oficial del escribano, Juan Hidalgo de Guzmán, el mozo, merca-

der de paños, Antonio Martínez de Heredia, Hernando Galvez de Andrade mercader de paños, Juan Bautista de Valdivielso el mozo, Gaspar Ramírez, Juan Gómez de la Cruz mercader de paños y Pedro de Paz como albacea pidió presente el escribano el testamento para que el Alcalde le mande abrir y publicar, todos estos testigos lo fueron también del testamento y codicilo, a los cuales el Alcalde les tomó juramento según uso y costumbre de la época de decir la verdad de lo que les fuere preguntado, todos juraron que si.

Acto seguido el Alcalde les mostró la dicha escritura cerrada y sellada y las firmas que estaban, preguntando si conocían al dicho D. Gaspar, si era fallecido y si en vida hizo su testamento cerrado y sellado estando ellos presentes, ante el escribano presente.

Juan Gómez de la Cruz confirmó que conoció a Gaspar y que las firmas eran auténticas y realizadas en su presencia, y que tenía 53 años.

Todos los demás testigos confirmaron todo lo preguntado, por lo que el Alcalde mandó que el citado testamento fuese abierto, leído y publicado a las personas interesadas.

De su lectura iremos sacando los datos más interesantes para su genealogía y situación social, datos que nos va suministrando el propio Sánchez Cota, que nos dice ser hijo de Tristán Sánchez Cota y de Beatriz Núñez de Madrid, ambos fallecidos y que fueron vecinos de Toledo así como lo es el mismo, y tras las formulas de rigor en las que dice profesa la fe católica en la que vive y morirá, ordena que su cuerpo sea «enterrado en el monasterio de Ntra. Sra. del Carmen, en la capilla que allí fundó el jurado Sancho Cotá mi bisaguelo, donde estan enterrados mis aguelos Tristán Sancho Cota y mis padres suso dichos y Petronila Montesinos mi mujer, que sea en gloria, y Pedro y Juan mis hixos y de la dicha Petronila Montesinos», indicando que si falleciese dentro de un radio de 15

leguas a la redonda de Toledo, se le enterrase en Toledo y, si la distancia fuese mayor, ordena que al año se le traslade a su capilla que tenia preparada «yo tengo puesta una sepultura de marmol en la que se declara mi nombre y de los dichos mi muger y hijos donde sea de poner el dia y año que yo falleciere»<sup>1</sup>.

Manda que se le entierre con el habito del Carmen y le lleven los «Hermanos de la Capacha» de la ciudad de Toledo, dándoles por ello 22 rs.

Que le acompañe la Cruz y el clero de la parroquia de Santa Leocadia de donde era parroquiano, 12 niños de la Doctrina con achas encendidas y se les den 22 rs.; la cofradia y cofrades de Ntra. Sra. siempre Virgen y Madre de Dios sita en las casas arzobispales, la Sacramental de Santa Leocadia de donde fui mayordomo dos veces, perdonandoles mas de 40.000 mrs. que le debian y ordena ademas se les de a la Cofradia 100 rs. «por algunas faltas que he hecho y luminarias que no he pagado».

En otra, manda que le acompañe el Cabildo de Curas y Beneficiados de Toledo, pagándoles por ello.

Que se digan en el convento del Carmen todas las misas rezadas de requien que pudieran decirse por los frailes del convento y todas las misas que se dijeren en el altar del alma, dando 3 rs. de limosna por misa y por las demas que se dijeren fuera del dicho

---

<sup>1</sup> El jurado Sancho Cota era hijo de Alonso Cota, tesorero y de Teresa Ortiz y hermano de Ruy Sánchez que casó con Isabel de Sandoval, estos tenían en la iglesia de San Nicolás una capilla funeraria con una lápida hoy desaparecida y citada por P. de Salazar, en el fol. 34 que dice así: «Aqui esta sepultado aquel que nuestro Señor sus peccados le perdone. Es hijo mayor del thesorero Alonso Cota y de Teresa Hortiz su muger. Llamase Ruy Sanchez marido de la noble doña Ysabel de Sandoval que Dios perdone. Fallecio año de M» y no dice mas.

Tiene por armas un escudo a la una parte una flor de lis y a la otra un león con un bastón.

Isabel de Sandoval era hija de Juan y María de Toledo.

altar lo acostumbrado.

Manda que se digan 30 misas en San Juan de los Reyes, San Agustín, San Pedro Mártir, Carmelitas descansos y San Bartolomé de la Vega, dándoles 3 rs. por misa.

En el Monasterio del Carmen un novenario, misa cantada con diácono y subdiácono y dos misas rezadas, otras tantas misas por el cura que fuere de la parroquia de Santa Leocadia y, que acabado el novenario se vuelvan a decir otras tres misas por los mismos, pagándoselas a 3 rs. mas la ofrenda de trigo, vino y cera que quieran los albaceas.

Por los clérigos de la ciudad 500 misas con un máximo de 30 por clérigo, en los altares de las Ánimas, por sus familiares manda se digan 1.000, en Sta. Catalina y San Bartolomé a 100 misas, a 1 rs. y cuartillo.

En el altar del alma de la capilla del Sepulcro en la catedral, 100 pagándolas a 3 rs.

Deja a su hermano fray Sancho de la Orden de San Agustín 300 rs. para que rece por él.

A D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Josefa de Loaisa su sobrina mujer de Pedro de Paz, 1.000 ducados para ayuda de su casamiento, según escritura dada ante Álvaro Pérez de las Cuentas escribano público, el 8-2-1600.

A Inés Bautista y M<sup>a</sup> de los Ángeles hijas de Juan Sánchez de Canales, difunto, a cada una 20.000 mrs. ambas religiosas.

A los hijos de Diego Sánchez Cota su primo difunto, 100 ducados.

A M<sup>a</sup>. de Belén monja en San Miguel de los Ángeles, su hermana 52.360 mrs.

A M<sup>a</sup> de la Paz su hija de soltero, antes de casarse por primera vez, monja profesa en San Miguel de los Ángeles, 20 ducados todos los años mientras viva, «solo si el convento no lo pide, si lo pide quedara nulo». Declarando que tiene renunciación de su hija a no tener ningún derecho de sus bienes, ante Álvaro Pérez



de las Cuentas, escribano el 17-8-1597.

Para sus criados ordena se les de a Diego Cano, 10.000 mrs. a Quiteria Ramírez 20.000 mrs., a la hija de este Mari Ramírez 1.000 rs. para casamiento o dote religiosa, a Miguel Delgado su padre 20 ducados mas el luto que los albaceas quieran.

Perdona las deudas que tubieren con él los vecinos de las villas de San Martín de Valdeiglesias y Pelayos hasta fin del año 1606.

Para su mayordomo en San Martín de Valdeiglesias 100 rs. mas su salario.

Deja a la Compañía de Jesús 5.000 mrs. rogándola le digan la misa del alma, al Monasterio del Carmen 10.000 mrs.

Manda que se paguen de sus bienes lo que debiere a Francisco y Melchora sus menores, hijo de Juan Bautista de Guadalupe, difunto y D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. de Herrera, su mujer, que está casada con Amaro Fernández, vecino de Toledo, según sus libros, desde que es su tutor.

Los albaceas repartirán a personas necesitadas 60 ducados, no dando menos de uno ni más de dos el día que falleciere.

Al Hospital del Rey 200 rs., al año del fallecimiento a los vecinos pobres, naturales de S. Martín de Valdeiglesias 250 fanegas de trigo, no dando mas de dos ni menos de una por persona, que repartirán los Sres. Justicia y regimiento de la villa, un albacea y el Sr. Cura.

Se declara poseedor de casas en Toledo, viñas, tributos y juros en San Martín de Valdeiglesias y en Navadestena, así como tener tomada posesión de los bienes de su segunda mujer D<sup>a</sup>. María de Cepeda, por provisión de los Sres. del Consejo Real, dada por Gonzalo de la Vega escribano de Cámara, en Madrid el día 20-5-1597 y presentados al Corregidor de Toledo D. Alonso de Carcamo y al jurado Baltasar de Toledo, en esta provisión real se ordena que ni D<sup>a</sup>. María de Cepeda ni sus herederos pueden «pedir cosa alguna porque ansi está sentenciado».

Manda a Francisco Garces, su sobrino, hijo de Francisco Sánchez Garces y de Inés Ortiz su hermana, vecinos de Toledo, los bienes raíces de casas, bodegas, vasijas, lagares y viñas que tiene en San Martín de Valdeiglesias, todo ello vinculado.

### **San Martín de Valdeiglesias**

Las posesiones son unas casas principales con tres bodegas, que tienen 38 cascacos de cubas, un lagar dentro de la casa con sus entradas y salidas, situados en la calle Real, en un lugar que llaman de la Presa, libres de toda carga.

Una viña en el pago del Endrinoso, compuesta de seis viñas, compradas por el a diversos dueños en diferentes ocasiones.

En el mismo lugar otro pago de viñas compuesto de otras tantas compras y, en uno de ellos hay 17 pies de olivas.

En el pago de los Pradosones otro grupo de viñas mas 9 pies de olivas.

En el pago de los Vallejos, otra viña, de todas las fincas da los nombres de los propietarios antiguos y en algunos las lindes, pero nunca menciona el número de cepas, o la superficie, aunque esta sería grande.

En la misma calle Real, otro lagar.

En el pago de las Colmenas, tres olivas, y otros tres en el Matorral de la Sangre.

En el barrio de las Lanchuelas, unas casas que compró al bachiller Juan Rodríguez Ayllón, clérigo, vecino de la villa, con una bodega y once cascacos de cuba, que mando se vendieran para pagar los gastos del cumplimiento del testamento.

Las condiciones con que deja los bienes antes citados a su sobrino Francisco Garces son:

1º. Que los tenga bien arreglados, como él los tenía, que de

todos los bienes y hacienda juntos cree un Mayorazgo, para que cuando él falleciere le suceda el dicho Francisco Garces y sus descendientes, de varón a varón, de no haberle, las hijas, en ambos casos siempre el mayor, que sean de legítimo matrimonio y procreados durante el mismo.

2º. Si el citado Francisco no tubiera sucesión legítima, que le suceda Pedro Sánchez Garces su hermano y, si este tampoco tubiere sucesión que lo hereden los hijos legítimos de D<sup>a</sup>. María Jofre de Loaisa, su sobrina, mujer de Pedro de Paz, faltando esta línea que pase al pariente más cercano de su madre Beatriz Núñez de Madrid y si no hubiere herederos que lo herede el Hospital del Rey de Toledo.

Las condiciones que debía de cumplir, eran las normales de estos Mayorazgos.

Una de estas dice que si algún poseedor de este Mayorazgo quisiere vender, lo venda, pero haciéndolo pregonar en la plaza del Ayuntamiento de la villa de San Martín por término de 40 días continuos, pero que este valor en dinero no quede en poder del poseedor y vendedor de ellos, sino que el comprador lo a de entregar al Depositario General de la ciudad de Toledo, para que desde allí se emplen en comprar casas en Toledo, que esten libres de tributos.

En la carta de fundación del Patronato de Legos, declara que no tiene herederos forzosos y, que es libre de poderlo hacer y no tiene hijos legítimos y, que para ello deja los bienes siguientes:

-Dos privilegios de 75.000 mrs. cada uno, de renta a razón de 20.000 mrs. el millar, situado en las Rentas Reales y Alcabalas de Toledo, dadas en Valladolid uno el 12-6-1602 y otro el 19-10-1605.

-Otro de 75.000 mrs. a razón de 14.000 mrs. el millar, sobre las mismas anteriores, dado en Valladolid el 18-11-1602.

-Deja 51.000 mrs. de renta a razón de 20.000 mrs. al año,

situados en Toledo sobre los bienes de la Compañía de Jesús.

-Otro de 19.000 mrs. a razón de 17.500 mrs. el millar, del empeño de un Juro que le debe D<sup>a</sup>. Constanza de Ayala, difunta, y el licenciado Bonifacio Tovar, clérigo, capellán de la reina D<sup>a</sup>. Catalina, en la iglesia de Toledo.

-Otro de 12.000 mrs. a razón de 14.000 el millar, que le deben sobre bienes raíces Juan Fernández, clérigo beneficiado de San Justo y Pastor de Toledo.

-Otro de 11.000 mrs. a razón de 17.000 mrs. el millar, que le debe Francisco de Canales y consorte, sobre unas casas.

-Otro privilegio de 100 fanegas de trigo al año, sobre las cuadrillas y Montes de Toledo, que le costó 650.000 mrs.

-Unas casas principales en Toledo, situadas en la parroquia de Sta. Leocadia, que tiene por lindes, una casa de los herederos de Gonzalo de la Palma y con casas de los herederos de D<sup>a</sup>. María de la Isla, libres de todo tributo.

### **En Navadestena.**

Una hacienda en los Montes de Toledo, en el lugar de Navadestena y Ontanar, que compró a su hermano Juan Sánchez Cota ya difunto, por carta de venta ante Juan Sánchez de Canales, escribano público de Toledo el día 8-1-1591.

Unas casas principales, con lagar de piedra y sus bodegas y tinajas, corral y trascorral, 3 calderos grandes de cobre, una prensa para hacer cera con todo lo necesario para su fabricación.

Una cerca de «pan llevar» de 2 fanegas, sembrada de trigo, 9 pies de morales y algunas colmenas.

Una cerca de árboles frutales, que tiene por límites una cerca de morales.

Dos cercas de «pan llevar» junto la primera a las eras y la otra

al camino de alboali, que llaman el Rinconcillo, poblada de colmenas.

Otro cercado que llaman de Montesina, poblado de colmenas.

Otro poblado de colmenas que llaman el Rinconcillo.

Otro poblado de colmenas que llaman San Pedro de las Redecillas.

Una posada de colmenas que llaman las Valenzuelas.

Otra posada de colmenas denominada la Madroña, otra llamada de San Miguel, otra llamada Malamedilla, otra la Osecilla, otra Navaquemada, otra que llaman Casa Vieja, otra posada de colmenas la Alcornocosa con casa tejada junto a ella.

Un cercado poblado de colmenas llamado Revollosilla, otro los Mesegarejos, una sin colmenas llamada el Mayllo.

Otro cercado de colmenas y poblado de ellas llamado el Zercadillo, otra el Campillo.

Unas tierras de «pan llevar» al pago de la Vadera, todos estos poblados son linderos y están en los términos de Navadestena y Ontanar, todos con algunos bienes muebles.

Entre las clausulas normales de estas Patronazgos, hay una curiosa, que obliga al Patrón de ella a residir y tener casa poblada en la ciudad de Toledo, para que desde aquí dirijan y administren dicho Patronazgo.

Con las rentas de los bienes del Patronazgo funda 3 capellanías con 40.000 mr. de renta, con la obligación de que le digan 3 misas cada capellan en la capilla que en S. Nicolás fundó Rodrigo Alonso Cota, su revisabuelo, la cual me pertenece como a los demás deudos.

Ordena como se eligieran los clérigos, siendo siempre de su linaje y a falta de ellos de su mujer Petronila de Montesinos, dejando un calendario de misas para todo el año, o sea 60 misas cada capellán.

Los primeros capellanes nombrados son el Dtor. Alonso Jofre

de Loaisa, clérigo presbitero vecino de Sevilla, autorizándole a decir las misas en Sevilla, para la 2ª capellanía nombra al Ldo. Melchor Núñez, su pariente hijo de Juan Núñez de Madrid y Dª. Constanza, vecinos de Toledo; el 3º es Juan Delgado, su criado, hijo de Miguel y Quiteria Ramírez, que también estaban a su servicio, este debería estar estudiando puesto que ordena que si no estuviere ordenado de presbitero, se le de para sus estudios la mitad de lo que rentase la renta de la capellanía y la otra mitad se de al pariente suyo más cercano por parte de su padre y que sea sacerdote.

Deja fuera del vínculo lagares y casas en San Martín de Valdeiglesias con los bienes muebles para que se paguen sus deudas a su fallecimiento, con el fin de impedir que la demás hacienda unida al Patronazgo se pueda vender.

Resumiendo todos los pagos que debería hacer el Patrón conforme al testamento, a pagar cada año en tres partes son:

120.000 mrs. a los 3 capellanes

75.000 mrs. para remedio de huérfanos

2.000 mrs. al Monasterio del Carmen

700 mrs. al Visitador eclesiástico y su notario

7.500 mrs. Mª. de la Paz, su hermana, monja profesa en S. Miguel.

7.500 mrs. Mª. de la Paz, su hija.

Más todos los gastos derivados de administración y reparos en los bienes muebles e inmuebles.

El primer Patrón es su sobrino Jofre de Loaisa <sup>2</sup>, al que

---

<sup>2</sup> El Dr. D. Alonso Jofre de Loaisa, presbítero, catedrático en la catedral de Sevilla y administrador del Hospital de la Sangre, extramuros de ella, hizo renuncia al poco tiempo del vínculo y patronazgo en su hermana y sucesores, Dª. María lo gozó hasta su muerte el 2-6-1625.

dispensa por una sola vez por ser clérigo, pero exigiéndole si acepta, que venga a residir en Toledo, nombra como segundo Patrón a D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Josefa de Loaisa <sup>3</sup> su hermana, siguiendo en el patronazgo su hijo mayor y si esta línea se extinguiere, nombra a Pedro Sánchez Garces, hijo de Francisco y Inés Ortiz que reside en Perú, y faltando herederos nombra como heredero universal a la *Cofradía de la Caridad* de Toledo.

Nombrando por albaceas a D. Juan Núñez de Madrid, Pedro de Paz, Dr. Alonso Jofre de Loaisa, su sobrino y a Francisco Garces su sobrino, vecinos de Toledo, dándoles todo el poder que necesiten, a la vez que anula cualquier testamento o codicilo anterior haciendo esto en perfecta salud corporal y mental.

---

<sup>3</sup> D. Pedro de la Paz hace petición ante el alcalde ordinario de Toledo D. Diego Hurtado de Mendoza, Caballero de Santiago, Corregidor y Justicia Mayor de Toledo, como padre y legítimo administrador de la persona y bienes de su hijo Pedro de Paz y Jofre de Loaisa y su madre D<sup>a</sup>. María de Jofre y Loaisa difunta, del patronazgo Real de Legos, para que le de la posesión a su hijo mayor Pedro.

Se hace la información y consultando testigos y a la vista de ellos, el Sr. alcalde manda dar todos los mandamientos y requisitorias necesarias el día 6-7-1626, tomando este mismo día posesión de unas casas en la parroquia de Santa Leocadia, que lindaban con casas de Alonso de la Palma y con otras del mayorazgo de D. Antonio de Bargas, en un callejón sin salida.

El día 1-7-1656, el canónigo de la S.I.C.P. y Visitador General del Arzobispado, visita la parroquia de Santa Leocadia y por tanto las fundaciones, capellanías y obras pías que fundó Gaspar Sancho Cota, observando que el Patrón, D. Pedro de Paz Jofre no presentó las cuentas y que al parecer vivía en Sevilla, sin dar señales de vida, decretó el embargo de todos los bienes dotales, al año siguiente todavía no había aparecido nadie con derecho, y el arzobispado nombró un administrador que fue el licenciado Pedro Ayuso Castellanos, clérigo de evangelio, efectuadas algunas diligencias en 1658 se llamó a D. Carlos de Paz Jofre, clérigo capellán y a D<sup>a</sup>. Inés de Ávila Yañez, viuda de Pedro de Paz Jofre, herederos con beneficio de inventario de D. Pedro y haciéndoles las cuentas importaron los ingresos 3.653.313 mrs. y los gastos 3.658.578, teniendo un alcance de 5.265 mrs. Al cumplir el testamento de Pedro de Paz, quedó completamente pobre, por lo que el Visitador perdonó a los herederos dándoles por libres de la deuda.

## Codicilo

El testamento <sup>4</sup> referido anteriormente fue aumentado y corregido con un codicilo hecho estando ya enfermo corporal y con sano juicio el 13-7-1611, en el que expresa que su cuerpo sea enterrado en la iglesia de Sta. Leocadia, su parroquia, donde ha comprado su sepultura en la capilla de la Anunciada, pidiendo que se ponga una losa con su nombre a juicio de sus albaceas, anulando lo concerniente al Monasterio del Carmen.

Ratifica todo lo concerniente a casas, viñas, vasijas, tierras y bienes muebles que posee en San Martín de Valdeiglesias y otros lugares en su sobrino Francisco Garces, a excepción del vino que tenga, que es para sus herederos, a su hermano fray Sancho Sánchez, de la Orden de San Agustín, le baja la renta, a 200 rs. anuales hasta que fallezca.

Terminada la lectura el Sr. Alcalde dio la posesión quieta y pacífica a los albaceas haciéndolo según costumbre, y acto seguido les ordenó que realizasen un inventario ante el escribano público en el menor tiempo posible, de ese inventario vamos a indicar lo más sobresaliente y algunos de los precios alcanzados en la almoneda que se realizó en la plaza del Ayuntamiento a donde llevaron todos los enseres subastados.

Veamos donde vivía y qué hacienda poseía Gaspar Sánchez Cota a su fallecimiento en la casa «en esta ciudad a la parrochia de santa Leocadia, en el callexón que esta enfrente de las casas de don Antonio de Vargas».

---

<sup>4</sup> Este testamento y codicilo, autos de apertura y publicación que está en el registro de escrituras públicas otorgadas ante Pedro Ordóñez de Sosa, escribano de número, antecesor del jurado D. José Jacinto Sánchez del Prado y Mata, escribano mayor del Secreto y Gobierno de la Justicia real de Toledo y del número, fue requerido por la Noble y antigua Cofradía de la Santa Caridad, el día 13-4-1734 como heredero.



## Inventario

-Un tributo de 37.500 mrs. sobre el Mayorazgo de D. Antonio de Vargas a razón de 29.000 mrs. el millar, impuesto con facultad real sobre sus bienes, con fecha de 23-3-1609.

-Otro tributo de 25.000 mrs. a razón de 20.000 el millar sobre bienes de Pedro Garces de Herrera y D<sup>a</sup>. Francisca Zayas su muger con fecha 9-1-1611.

-Mas todos los citados anteriormente y 4.721 rs. en metálico.

-Unas casas en al parroquia de Sto. Tomé a las espaldas del Colegio de San Bernardino, que compró al administrador de Alcabalas de Toledo, D. Gonzalo.

-Los bienes raíces situados en Navadestena, en el inventario dan nombre a las posadas de colmenas que se llaman el Rinconcillo, la Montesina, Rincón, Dos Valezullas y San Pedro. Los cercados se llaman Alamedilla, Machona, San Miguel, Sevilla, Vaquemada, Casa Vieja, Campillo, Cercadillo, Alcornocosa y la Revollosilla.

En las posadas de colmenas abra cosa de mil cien colmenas.

Las posesiones de San Martín de Valdeiglesias ya citadas mas la cobranza de las rentas y juros, vino y casas vendidas, que eran 400 ducados de renta de un juro, más 12.500 mrs. que le debía D. Antonio de Vargas; 6.333 mrs. que le debía D<sup>a</sup>. Constanza de Ayala; 4.000 mrs. del tercio de un juro que le pagaba el clérigo Juan Fernández, 3.740 mrs. del tercio de agosto de las casas de San Bernardino, 5.852 rs. que le debe Marcos de la Torre de 28 arrobas de grano que le vendió, 50.000 mrs. que le debe Juan García de Cisneros Depositario General del Posito, 57.862 mrs. que le debe el citado Juan por dos cedulas, 370 arrobas de miel, menos la merma, 39 fanegas de trigo, 400 arrobas de vino en San Martín.

*Muebles y enseres.**En Navadestena.*

- 1 cama de cordeles
- 3 colchones
- 3 sábanas
- 2 cobertores
- 2 almohadas
- 1 colcha vieja
- 1 arca de pino
- 3 sillas de Granada vieja
- 1 cofrecillo
- 1 cajoncillo
- 1 juego de ajedrez
- 1 viguela
- 1 mesa de gornez
- 1 mapa
- 1 olambrilla vieja
- 3 esteras
- 1 romana
- 1 cama de viento
- 1 colchón, sábanas y frazada
- 1/2 arroba de barro
- 2 sartenes
- 2 asadores
- 1 espejo
- 1 marquillo de encerado
- 1 almirez
- 3 calderos, 2 grandes 1 mediano
- 1 cazo
- 2 calderillos
- 4 lebrillos para cera
- 1 paneron de panadero
- 1 paneron de corcho
- 1 lagar de madera para hacer cera
- 1 palanca de hierro
- 1 embudo
- 6 fgs. de garbanzos
- 1 lagar con tinajas

14 servideros

6 sacos

300 corchos

1 trevedes

4 azadones

1 picola

2 hierros para herrar

1 bota de vino

*Bienes muebles en S. Martín.*

- 1 cama con 3 colchones
- 2 cobertores
- 1 colcha
- 3 sábanas
- 3 almohadas
- 1 camilla para un criado
- 2 arcas 1 grande y 1 pequeño
- 1 bufete de nogal
- 1 mesa de nogal
- 1 mesa
- 1 tabla con sus pies de nogal
- 1 escaño de pino
- 3 sillas
- 2 tablas de manteles y servilletas
- 1 caldero, caldera y artesa
- 30 fgs. de trigo
- 4 fgs. de cebada
- 50 rs. para mas cebada
- 1 rocin con su silla y albarda
- 1 novillo que esta en Navadestena.

*En Toledo*

Un bufete de nogal con visagras doradas.

Las casas de su morada en la parroquia de Sta. Leocadia.

Ocho sillas de nogal.

Cuatro lienzos de Emperadores.

- Una vacia de latón, que peso 17 libras.  
 Una caja de brasero con su badila y candil  
 Una copa de brasero de cobre, quebrada.  
 Un escritorio de taracea de nogal con pie de lo mismo.  
 Seis guadamecies viejos y dorados.  
 Una caja, sin tapador  
 Un saltatejos  
 Una silleta taburete de terciopelo carmesi  
 Un fieltro verde con sus faldones  
 Un cojín de camino con sus bolsas  
 Unas espuelas  
 Una cubeta con su pie  
 Una silla blanca vieja  
 Una bota para vino  
 Una alabarda  
 Una espada de Tomás de Ayala con sobre vaina y tiro  
 Una espada de Toledo, con sus tiros.  
 Un montante  
 Un casco  
 Un colete de ante  
 Una almilla de malla con sus valones de malla y mangas  
 Unos tiros con su pretina de espada  
 Un pistolete  
 Un cofre de estaño  
 Una imagen de Ntra. Sra. guarnecida, con su niño en brazos  
 Una tabla de Ntra. Sra. de la Concepción  
 Una imagen de Ntra. Sra. pequeña  
 Una imagen de Cristo crucificado  
 Una tabla de San Cristóbal  
 Una tabla de San Francisco  
 Una tabla del Excecomo  
 Una pintura de El Escorial  
 Una cruz con un Cristo crucificado  
 Una imagen de bulto de Ntra. Sra. con su niño  
 Una cruz  
 Una cruz con dos cruces  
 Una almilla acerada  
 Una muerte  
 Una romana grande con su fiel grande  
 Una campanilla  
 Una guitarra grande  
 Una bihuela pequeña  
 Un alcabuz  
 Una alquitara  
 Una jarra de miel rosada  
 Un barrilejo de agua de azahar  
 Un arca vieja de nogal  
 Un mapa  
 Un reloj de arena con su caja  
 Unas tiras de olanda dibujadas y dos ovillos de hilo  
 Un fascitol  
 Un relicario de oro.  
 Un San Sebastián con una piedra verde  
 Una sortija de oro con una esmeralda  
 Otra sortija de oro con un diamante o rubi  
 Un escritorio de nogal pequeño  
 Cuatro pares de anteojos  
 Un arca de nogal  
 Unos candeleros de plata  
 Un jarro de plata  
 Un varquillo dorado de plata  
 Un copón dorado de plata grande  
 Una fuente de plata

- Un salero de plata blanco  
 Un vaso de plata viejo  
 Dos cucharas de plata  
 Dos ampollejas de plata  
 Unas amucillas de Flandes  
 Un peso con sus balanzas pequeño y  
 4 pesas  
 Un marquillo de una libra  
 Una sesma de terciopelo y rizo  
 Una cama de paño colorado de cam-  
 po, vieja.  
 Un repostero con las armas de los  
 Guzmanes  
 Otro repostero  
 Otro repostero con unas eses.  
 Una alfombra grande de quince rue-  
 das  
 Un pañuelo de boscaje antiguo  
 Dos paños de boscaje  
 Una alfombrita nueva  
 Tres paños de la historia de Sansón  
 Dos paños de la historia de David.  
 Una alfombrilla vieja  
 Un herreruelo e ropilla y balones de  
 paño  
 Un pedazo de hierro  
 Un colete tapetado viejo  
 Una ropilla vieja y capote  
 Un herreruelo de bayeta  
 Un herreruelo de anascote con su  
 ropilla  
 Un jubón de gamuza  
 Un herreruelo pardo, viejo  
 Un calzón de damasco, raído  
 Unas medias de seda  
 Unos calzones de cardellase  
 Un sombrero blanco  
 Un sombrero negro
- Una montera de gorgan  
 Una limpiadera  
 Un cofre de Flandes, viejo  
 Un perol de azofar  
 Una caldera vieja  
 Una jofaina y plato de Talavera  
 Unas sartenes grandes viejas  
 Otra chica y un cazo y dos asadores  
 Un candelero de aceite  
 Un candelero para velas  
 Un almirez con su mano  
 Unos morillos de hierro  
 Un bufete de nogal de una pieza  
 Un peso viejo con una pesa de 4 libras  
 Una mesilla de nogal vieja  
 Una fanega y medio celemin  
 Dos arineros  
 Una pala de hierro  
 Un pie de mesa con su cadena  
 Un arca de pino rota  
 Dos tinajas de vino  
 Dos tinajas de agua  
 Otro botijón amarillo  
 Cinco jarrillos viejos  
 Una tinajuela de aceite  
 Una arroba de aceite  
 Un postigo de la sierra nuevo  
 Una tabla de ajedrez con sus piezas  
 Dos tarimillas de cama  
 Un escabelillo de pino  
 Un barrilejo de corcho  
 Cuatro medios pilares de cama  
 Cuatro varillas de madera de la dicha  
 cama  
 Dos varas de hierro y dos verjuelos de  
 madera  
 Una aparador viejo  
 Otro aparador con una mesa de nogal

Una colcha de ruan  
 Dos cobertores  
 Seis costales  
 Un paño blanco  
 Dos morillos de rocin  
 Tres cuellos viejos  
 Seis sacos de grano  
 Un lienzo de Adán y Eva  
 Una chacote con doce redes  
 Dos mapas viejos  
 Una espetera  
 Un canastillo  
 Un martillo y tenazas  
 Un colchón  
 Otro colchón grande  
 Otros dos viejos  
 Unos manteles de Galicia  
 Unas sábanas de lienzo raidas  
 Otras sábanas viejas  
 Una sábana de estopa  
 Dos sábanas de dos piernas  
 Una sábana de tres piernas, vieja  
 Dos almohadas y un acerico  
 Dos almohadas llenas  
 Un camisón  
 Una frazada  
 Tres pañuelos  
 Tres cofias  
 Dos navajillas  
 Un lienzo de el patio  
 Una salvadera  
 Un espejo  
 Un cofre  
 Unas escribanías aderezadas  
 Un arca vieja  
 Un candil  
 Una arroba de lana  
 Un jergonzillo viejo

Un corcho para los pies  
 Dos arcazes grandes uno lleno de trigo y el otro en parte  
 Una tabla de carne con dos pies  
 Cuatro esteras viejas  
 Un cuchillo viejo  
 Ocho tablas de pino de chilla y media  
 Cuatro sillas de Granada  
 Unos manteles viejos  
 Unas medias de hilo blancas  
 Un calentador viejo

#### *Libros*

Tres cuerpos de Repúblicas  
 Flos sanctorum, de Villegas, primera y segunda parte  
 Historia pontifical, primera, segunda y tercera parte  
 Historia general de España, del padre Mariana, primera y segunda parte  
 Espejo de consolación, dos cuerpos  
 Monarquía eclesiástica, de Pineda, cinco cuerpos  
 Vida de Cristo, del Cartujano, cuatro cuerpos  
 Todas las Décadas, de Tito Livio  
 Morales, de San Gregorio, en romance  
 Agricultura, de Pineda, dos cuerpos  
 Plutarco, las Morales, en romance  
 Cesares, de Pedro Mexia, un tomo  
 Cerro de las donas, un cuerpo  
 Geometría, Moya  
 Historia de Santo Domingo, dos cuerpos  
 Historia del rey don Juan el segundo, un cuerpo  
 Historia de varones ilustres, un cuerpo

- Práctica civil y criminal, un cuerpo  
 Un libro de música  
 Próspera y adversa fortuna de las danzas  
 Epístola de San Jerónimo, en romance, un cuerpo  
 Historia de las tres órdenes, un cuerpo  
 Historia del rey don Alonso, un cuerpo  
 Libro de la verdad  
 Florian de Ocampo, un tomo  
 Leudovico Ulosio, un cuerpo  
 Josepho contra a Proti, un cuerpo  
 Lucio marineo, un cuerpo  
 Caída de príncipes, un cuerpo  
 Agricultura, un cuerpo  
 Juan Votero, un cuerpo  
 Relaciones del mundo  
 Crónica del rey don Pedro  
 Un libro de la propiedad de las cosas  
 Historia del Emperador don Carlos, de mano  
 Crónica de la reina doña Isabel  
 José o (Jorge) Castroto, un cuerpo  
 Nobleza de Andalucía  
 Historia de África  
 Dioscorides  
 Un libro del conde de Puño en rostro  
 Los nueve de la Fama  
 Paulo xovio, dos cuerpos  
 Naturaleza angélica, un cuerpo  
 Historia de la iglesia, un cuerpo  
 Discurso de varias historias  
 Destrucción del mundo  
 Un libro del Camino del cielo  
 Otro de Patricio  
 Historia de los sucesos de Francia  
 Historia de la persecución en Inglaterra  
 Salustio, en romance  
 Empresas militares  
 Suma, de Manuel Ruiz  
 Obras de fray Luis de Granada, dos cuerpos  
 Un repositorio de torno misa  
 Orlando furioso y enamorado, dos cuerpos  
 Repertorio de Chaves  
 Vanidad del mundo, de Estela  
 Historia de San Bernardo  
 Los triunfos, de Apiano  
 Guerras civiles, de Apiano  
 Prado espiritual, primera y segunda parte  
 Repertorio perpetuo  
 Zárate de paciencia  
 Fonseca del amor de Dios  
 Nombres de Cristo  
 Polidoro Virgilio  
 Vida de San Benito  
 Verdadera y falsa profecía  
 Esfera, de Chaves  
 Justo Lipsio  
 Historia de las Indias  
 Prados espirituales  
 Los triunfos de Petrarca  
 Emblemas morales  
 Martirologio romano  
 Historia natural, del licenciado Jerónimo de Huertas  
 Vocabulario italiano  
 Plinio, en romance  
 Novelas de Juan Bautista  
 Historia General, de mano  
 Plutarco, desde Varones ilustres

- Coloquios matrimoniales  
 Vocacio, de Consolación  
 Pragmáticas, del año noventa y cuatro  
 Trofeo del oro  
 Marco Tulio Cicerón  
 Diálogos de fantasía filosófica  
 Pronósticos del año noventa y ocho  
 Arte poético  
 Discrepación de la fábrica  
 Vita christi, de Fonseca  
 Estados de mujeres  
 Don Florando de Castilla  
 Roncesvalles  
 Arcadia  
 Obra de Cervantes  
 Agonía de la muerte  
 Historia prodigiosa  
 Las Luisiadas, de Luis de Camoes, en octavas  
 Historia Tebea  
 Juan de Ortega  
 Un libro de Nobleza  
 Caballero determinado  
 Referencias de libros  
 Lucano, en romance  
 Ramón de Estado  
 Varones ilustres de Indias  
 Doña Oliva  
 Eliodoro  
 Alvar Núñez Cabeza de Vaca  
 Cartas del Japón  
 Unas horas de Ntra. Sra.  
 Conquista de Tierra Santa  
 Diálogos de Etorpinto  
 Jerusalén libertada  
 Historia de la China  
 Libro de Cuarenta cantos  
 Virgilio, en romance  
 La Eneida  
 Historia de Mexico  
 La Araucana, de don Alonso de Ercilla  
 Voscan y Garcilaso de la Vega  
 Galate o español  
 Diálogos de Pedro Mexia  
 Historia de Inglaterra  
 Inquiridión de los tiempos  
 Valerio de Historias eclesiasticas  
 Historia de Etiopía  
 Libro general  
 Comentarios de Cesar, en romance  
 Historia de la China  
 Floresta española  
 La Odioseca, de Homero  
 Lucio Apuleyo  
 Ovidio, en romance  
 Historia de Orense  
 Epístolas, de Cicerón, en romance  
 Confesiones de San Agustín, en romance  
 Celestina  
 Epístolas, de Guevara, en dos tomos  
 Historia del marqués de Pescara  
 Norte espiritual  
 Arte para criar seda  
 Historias de las Indias  
 Secretos  
 Entretenimientos de damas y galanes  
 La Austriada, de Juan Rufo  
 Arte para todas las ciencias  
 Eliodoro  
 Triunfos de Guzmán  
 Historia Universal del mundo, dos cuerpos  
 Crónica de Ambrosio de Morales, tres cuerpos

- Fray Francisco Ximenez  
 Garcí Lasso  
 La excelencia de la vida solitaria, de Petrarca  
 El porque  
 Las trescientas, de Juan de Mena  
 Todos estos bienes, mas los inventariados en los pueblos, los juros, fincas y demás posesiones se vendieron en pública almoneda el día 4 de diciembre de 1611, de esta almoneda indicare el valor por el que fueron adquiridos por sus nuevos propietarios:  
 Por la espada de Tomás de Ayala, con sobre vaina, dieron 16 rs.  
 Por la de Toledo con sus tiros, otros 16 rs.  
 Por el casco, 1 rs.  
 El colete de ante, 46 rs.  
 Por la almilla de malla con sus valones de malla y mangas, 76 rs.  
 El pistolete, 22 rs.  
 Por una imagen de Ntra. Sra. guarnecida con su niño, 15 rs.  
 La tabla de Ntra. Sra. de Concepción, 50 rs.  
 Un Cristo crucificado, 8 rs.  
 La tabla de San Cristóbal, 58 rs.  
 La de San Francisco, 44 rs.  
 Una tabla del Exceomo, 8 rs.  
 Una imagen de bulto de Ntra. Sra. con niño, 15 rs.  
 El relicario de oro, 96 rs.  
 La sortija de oro con la esmeralda, 66 rs.  
 La sotija de oro con diamante y un rubi, 47 rs.  
 Los candeleros de plata, 435 rs.  
 El jarro de plata, 249 rs.  
 Dos ampollas de plata 57 rs.  
 La fuente, 404 rs.  
 Salero de plata, 136 rs.  
 Un vaso de plata, 65 rs.  
 Dos cucharas de plata, 27 rs.  
 Un repostero con las armas de los Guzmanes, 44 rs., otro en 44 rs.  
 Un repostero con unas eses en 44 rs.  
 Una jofaina y plato de Talavera, 4 rs.  
 Un bufete de nogal con bisagras doradas, 60 rs.  
 Ocho sillas de nogal, 122 rs.  
 Cuatro lienzos de emperadores, 52 rs.  
 Una bacia de latón, 34 rs.  
 Una caja de brasero con su badila y vacia, 55 rs.  
 Una copa de brasero de cobre, 18 rs.  
 Un escritorio de taracea de nogal con su pie de lo mismo, 110 rs.  
 Seis guadameciles dorados, 60 rs.  
 Una caja sin tapa, 2 rs.  
 Un sillete taburete de terciopelo carmesí, 44 rs.  
 Un sillete verde con sus faldones, 33 rs.  
 Un cojín de camino con sus bolsas, 16 rs.  
 Unas espuelas, 1 rs.  
 Una cubeta con su pie, 18 rs.  
 Una bota para vino, 2 rs.  
 Una silla blanca vieja, 8 rs.  
 Una alabarda, 12 rs.  
 Una cruz, 1 rs.  
 Una almilla aderezada, 46 rs.  
 Un muerte, 20 rs.



Una romana grande, 33 rs.  
 Una campanilla, 2 rs.  
 Una guitarra grande, 18 rs.  
 Una bigüela, 8 rs.  
 Una alquitara, 12 rs.  
 Una jarra de miel rosada, 6 rs.  
 Un barrilejo de agua de azahar, 6 rs.  
 Un reloj de arena con su caja, 8 rs.  
 Un facistol, 2 rs.  
 Un San Sebastián con una piedra verde, 32 rs.  
 Un escritorio de nogal pequeño, 30 rs.  
 Tres paños de la Historia de Sansón, 700 rs.  
 Dos paños de la Historia del rey David, 308 rs.

#### *Ropa*

Un colete tapetado, 3 rs.  
 Una ropilla vieja y un capote, 77 rs.  
 Un herreruelo de damasco con su ropilla, 50 rs.

Un jubón de gamuza, 6 rs.  
 Un herreruelo pardo, 10 rs.  
 Unos calzones de damasco, 20 rs.  
 Unas medias de seda, 22 rs.  
 Un sombrero blanco, 2 rs.  
 Un sombrero blanco, 6 rs.  
 Una montera de gorgoran, 4 rs.  
 Una capa de Flandes, 15 rs.  
 Un ajedrez., 2 rs.  
 Un lienzo de Adán y Eva, 6 rs.

Los libros fueron tasados por Hernando López, que fue el que los adquirió en la almoneda «todos los libros puestos en el ynbentario questan en cinco e zinquenta partidas, que la primera empieza tres cuerpos de república y la postrera los trescientos de Juan de Mena, todos ellos se vendieron juntos a Hernando Lopez, mercader de libros, vezino de Toledo, en noucientos e ochenta y ocho reales».

Importó todo lo subastado, mas las deudas cobradas y el metálico que había en la casa 2.960.386 mrs.

Los gastos producidos para cumplir el testamento alcanzaron la cifra de 2.859.836 mrs. quedando un beneficio de 100.550 mrs. que los albaceas, el Dtor. Alonso Jofre y Pedro de Paz las dedicaron para arreglo de la sepultura y capilla y seguir el pleito que M<sup>a</sup> de Cepeda había puesto a los bienes de Gaspar Sánchez Cota.

### Carta de entierro <sup>5</sup>.

«En la ciudad de Toledo, seis días del mes de abril de mil y seiscientos y once años, en presencia de mi el escribano público de Toledo de yuso escrito parecieron presentes Álvaro Fernández de Madrid, vecino de Toledo heredero en Argés, como mayordomo de la fábrica de la iglesia parroquial de Santa Leocadia de Toledo, en nombre de la dicha fábrica de la una parte y Gaspar Sánchez Cota, vecino de la dicha ciudad, de la otra y ambas partes respectivas por lo que a cada uno toca dijeron que por cuanto la dicha fábrica tiene por suyo un sitio con un altar y retablo de la Encarnación y boveda debajo del, en la dicha iglesia, junto a la pila de bautismo, entre la pila y el altar de la imagen de nuestra señora y queriendolo dar en propiedad para entierro, habiéndose publicado y hecho las diligencias necesarias se remató en el dicho Gaspar Sánchez Cota en sesenta y cuatro mil maravedís, el cual remate se aprobo por los señores del consejo arzobispal de Toledo, y en virtud de un decreto de aprobación, su señoría el señor don Melchor Soria de Vera, obispo de Troya, visitador general de este arzobispado, a mandado otorgar las escrituras necesarias y despachado para ello su provisión que originalmente se entregan a mi el dicho escribano para que la ponga e incorpore en esta escritura e yo el dicho escribano de su pedimento la puse e incorpore en ella cuyo tenor es el siguiente: aqui la provisión.

Y conforme a la dicha provisión de suso incorporada el dicho Álvaro Fernández de Madrid, como tal mayordomo de la dicha fábrica y en su nombre, otorgo que daría y dio en propiedad al dicho Gaspar Sánchez Cota para si y para sus herederos y sucesores y para quien de ellos hubiere título y causa al dicho sitio

---

<sup>5</sup> Archivo Histórico Provincial de Toledo. Signatura 2673.- Fols. 737 y siguientes. Protocolos.

con su altar y retablo de la Encarnación y bóveda debajo del para entierro, con la que esta en el pilar al lado de ella, sin reservar para la dicha iglesia cosa alguna, por el dicho precio de sesenta y cuatro mil maravedís por que se remato, y los a de pagar para el día de navidad fin de este año, cuyo precio declaro ser en su justo valor y no haberse hallado quien mas diese y así obligo a la dicha fábrica a que no me reclame ni contradiga esta dación por ninguna causa sobre que renuncio las leyes del justo y medio justo precio y en caso que algo mas valga de quelesquiera de media y mas valor le hizo donación y desapodero a la dicha fabrica de dichos sitio altar y retablo, bóveda y alacena, apodero en ella al dicho Gaspar Sánchez Cota y a sus herederos y sucesores y le dio poder y facultad para que por su autoridad .....mente tome la prebenda, la tenencia y posesión del y la continue en la forma que convenga y use del dicho sitio y entierro como suyo con su estatuto, tradición y entrega del contrato y se le aseguro y hizo cierto propio de la dicha fabrica al saneamiento del, y a sacarle a paz y a salvo de qualquier pleito que sobre el se le renueva y siguiese a costa de la dicha fabrica sopena de devolver los dichos sesenta y cuatro mil maravedís con las costas que se les recrecieren, las cuales sean de emplear en renta que quede para dotaciones de dicho sitio y así se a de poner en las escrituras siempre que se imponga o redima, y a la seguridad, obligo los bienes y renta de la fábrica, y el dicho Gaspar Sánchez Cota lo acpeto y recibio en propiedad el dicho sitio, altar y retablo y boveda para entierro y alacena por el dicho precio de sesenta y cuatro mill maravedís, y de ellas se constituyo por deudor manifiesto de la dicha fabrica y como tal se obligo de los pagar para el dicho día de navidad, fin de este año, sin pleito sopena del doblo y costas de la cobranza y para ello obligo su persona y bienes y ambas partes dieron poder a los jueces competentes que de sus pleitos e causas puedan y deban conocer para que ellos los apremien, como si fuese sentencia definitiva de

juez competente contra ellos pronunciada e por ellos consentida e pasada en autoridad de cosa juzgada, renunciaron las leyes de su defensa y la que prohíbe la general renunciación, y lo firmaron de sus nombres e yo el dicho escribano doy fe que los conozco, siendo testigos .... Ruiz e Lorenzo Pérez e Matías de Jerez, vecinos de Toledo».

Lo firman: Álvaro Fernández, Gaspar Sánchez Cota.

Paso ante mi el notario público, siervo de Dios. Gabriel de Morales.

Al margen: a 9 de abril de 1611 el Sr. obispo de Troya, visitador general del arzobispado, vista esta escritura, declaro haberse hecho con su intervención, interpuso a ella su autoridad e lo firmo.

Pedro Lopez e Felipe ....

Obispo de Troya

Gabriel de Morales

En virtud de un auto del Vicario General de esta ciudad, con fecha de 2 de abril de 1612, el licenciado Juan Delgado y Agüero ordenó que se aderezase la capilla y pusiesen una losa de piedra en la sepultura de Gaspar Sánchez Cota, para gastar una cantidad que restaba según su testamento y se invirtieron en lo siguiente:

Un cuadro de la Epifanía _____	500 rs.
Un retablo de madera, a Gaspar de Manás, escultor _____	412
De dorar este retablo a Ambrosio Martínez, pintor _____	1.000
De sentar este retablo a Francisco de Ortega, escultor _____	26
Una losa de piedra negra grabadas labores de brocado con su tarjeta, que es el frontal, sin colores ni dorar _____	178
De dar colores y dorar el frontal a Francisco Granelo, pintor .	247
De una losa que está en la peana con el nombre del fundador de las memorias y otras losas con que está guarnecida _____	66

De la compra de una sepultura para hacer la boca de la bóveda y escalera _____	60
A Lázaro Hernández, alarife, de la vista donde se hizo _____	4
De rozar esta bóveda una vara de ondo _____	126
De sacar de la iglesia la piedra y tierra y llevarlo al campo ____	42
Un ara de piedra, de San Pablo _____	23
Un peldaño de piedra de 4 varas para la peana del altar _____	30
De diez cargas de yeso, con que se hizo el altar y escalera y sentar el retablo _____	46
De ajustar y cortar las losas de la peana a Juan Duarte, cantero _____	34
De cuatro días que se ocuparon Alonso Gómez, albañil y dos peones y un muchacho, en todo lo dicho _____	62
De una losa y guarnición de lo mismo y una barra y aldabones -	67
Una tabla con su pergamino y moldura dorada donde están escritas las memorias de porciones y tres capellanías _____	22
De ocho varas de anjeo y crin para cubrir el asiento del altar ____	24
Dos candeleros de azofar _____	16
De costas y gastos que se hicieron en la defensa del pleito y demanda que puso a la hacienda del fundador D <sup>a</sup> . María de Cepeda, en la corte, en Toledo y Valladolid hasta sacar ejecutoria, dando por libre toda la hacienda como por ella parece _____	750
Total _____	3.735 rs.

