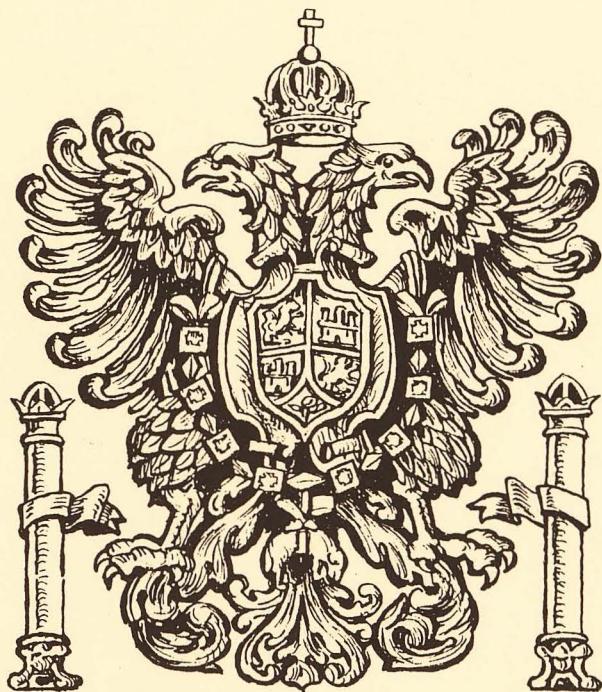


TOLETVM



BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES Y CIENCIAS HISTORICAS DE TOLEDO

Nº. 21

TOLEDO 1987

TOLETVM

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES Y CIENCIAS HISTORICAS DE TOLEDO



Año LXX

Segunda época, núm. 21

TOLEDO, 1987

SUMARIO

Págs.

DISCURSOS ACADEMICOS

| | |
|---|----|
| <i>Carta al Greco entregada en mano. IV Centenario de "El entierro del Conde de Orgaz"</i> , por Félix del Valle, Numerario | 9 |
| <i>Discurso de ingreso</i> del Ilmo. Sr. D. Juan José Morera Garrido, Numerario | 33 |
| <i>Discurso de contestación</i> , por Félix del Valle y Díaz, Numerario | 39 |

CONFERENCIAS

| | |
|---|-----|
| <i>Palabras de presentación de Angela Franco Mata</i> , por Félix del Valle y Díaz, Numerario | 49 |
| <i>El Génesis y el Exodo en la cerca exterior del Coro de la Catedral de Toledo</i> , por Angela Franco Mata, Correspondiente | 53 |
| <i>Presentación del acto</i> , por Julio Porres Martín-Cleto, Director | 161 |
| <i>Palabras de presentación</i> , por Balbina Martínez Caviro, Correspondiente | 163 |
| <i>Síntesis del discurso sobre El Greco y Sta. Teresa de Avila</i> , por A. Fanfani | 167 |

INFORMES Y MOCIONES

| | |
|--|-----|
| <i>A la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo</i> , por Julián Martín-Aragón, Correspondiente | 181 |
| <i>Premio "Gonzalo Ruiz de Toledo"</i> , por Julio Porres Martín-Cleto, Numerario Director | 183 |
| <i>Propuesta de concesión del premio "Gonzalo Ruiz de Toledo" a Guadaltajo, S.A. 1987</i> , por Julio Porres, Esperanza Pedraza, José Aguado y Félix del Valle, Numerarios | 189 |

COMUNICACIONES

- El Retablo Mayor de la parroquia de Burguillos y su lienzo de Francisco Rizi*, por Juan Nicolau Castro, Numerario 193
- La zarza que dio nombre a la Puerta del Cambrón*, por Máximo Martín Aguado, Numerario 205

GENEALOGIA Y HERALDICA

- Sobre las familias de apellido Mesa*, por José Carlos Gómez-Menor, Numerario 239
- 4 *La heráldica en las Iglesias de Toledo (III)*, por Mario Arellano, José Carlos Gómez-Menor, Numerarios y Ventura Leblic, Correspondiente . . . 247

VIDA ACADEMICA

- Retrato del Ilmo. Sr. D. Máximo Martín Aguado*, Numerario 263
- Memoria del curso académico 1985-86 de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, por la Académicó Numerario 265



DISCURSOS ACADEMICOS

CARTA AL GRECO ENTREGADA EN MANO.
IV CENTENARIO DE "EL ENTIERRO
DEL CONDE DE ORGAZ"

Félix del Valle y Díaz
Numerario

Excmos. e Ilmos señores
señoras y señores

Demasiado amplio el título. Se puede esperar de él más de lo que contiene en realidad. Y más de lo que da tiempo a decir en una hora. Pero me he sentido obligado a que así fuera. Mi intención de homenajear al Greco tenía que estar clara desde la primera letra. Estamos en el décimo mes de 1986 y me he puesto nervioso al pensar que una vez más podríamos olvidarnos de él. Mas, me correspondía este año a mí abrir el curso académico de esta Real Institución, y no tendría excusa si no recordaba a mi amigo intemporal el pintor cretense. Yo estaba ya trabajando en otros temas para este momento, que es, según estimo, muy importante para un académico, pues al ser esta misión rotatoria, lo normal es disponer de este honor una sola vez en la vida. En muchos casos, miembros de esta Corporación han acabado sus días sin alcanzar su turno. De ahí mi disposición a considerarlo importante.

Un día, no hace mucho, me acordé de repente: 1586-1986. Cuatrocientos años del encargo a Doménico Theotocópuli, el Greco, de su cuadro más importante, y de su realización, pues antes de que terminara el año lo entregó. Nueve meses duró su creación, su gestación. Como las obras más importantes de los hombres. Como los hijos, nacidos de sublimes actos amorosos.

Estaba obligado a abandonar los temas en los que trabajaba y dedicar mi discurso al más grande artista que ha vivido en Toledo.

Y empezaron mis problemas. Se había acercado demasiado la fecha del día de hoy. Comenzaron, por ello, mis desvelos, las horas de mis noches en blanco, mis insomnios, mis sueños angustiados, mis febriles y desordenados sueños.

Y el resultado de todo ello es lo que sigue, por cuyo signo un tanto surrealista y un mucho trastornado, pido perdón.

* * *

Son las tres de la mañana. Me he despertado súbitamente y lo lamento, pues estaba soñando con mi amigo Doménico Theotocópuli en el Toledo del siglo XVI, tras haberme dormido pensando en el cuatrocientos aniversario que ahora se cumple de la ejecución por el Greco de "El Entierro del Conde de Orgaz", su obra maestra, pintada para la iglesia de Santo Tomé y conservada en ella para orgullo de los toledanos y regocijo del mundo entero, que aquí viene a contemplarla.

Pensaba, antes de dormirme, que rememoración tan importante bien pudiera celebrarse con un homenaje al Greco; o con la dedicación de una calle a nuestro pintor más conocido y admirado; o con la erección de un monumento; o con la colocación de una estatua en el que ya tiene, que alguien ha calificado de "mezquino", sin medir la mezquindad de quien menos otorga.

Embuido en estos pensamientos debió sorprenderme el sueño; en él, yo caminaba a visitar a mi amigo griego.

Era sábado y el barrio de la Judería brillaba un poco más de lo normal, ya que, a pesar del disimulo de sus moradores, la mayoría de ellos, siguiendo su ancestral tradición, había cambiado sus ropas esa mañana. Destacaba la blancura de las sayas de las damas que pasaban callada y disimuladamente por delante de las sinagogas ya transformadas. Ese día no acudían al mercado, pues en sábado, por costumbre heredada, decían, no manejaban dinero. Y teniendo también prohibido por la religión de sus antepasados, que ellos pregonaban no profesar, el encender fuego en tal día, habían dejado a la lumbre lenta y duradera de la tarde del viernes la comida en suave ebullición. De modo que esa mañana de sábado, desocupada de otros quehaceres, había una solapada mayor afluencia de gentes en el camino que me había llevado a la casa de mi amigo, cercana a las sinagogas.

Un gran salón del palacio de Villena, donde el Greco tenía su vivienda alquilada. Pocos muebles, una larga estantería colmada de libros, una mesa y dos jamugas. Yo, sentado en una de ellas, esperaba a mi amigo para charlar. Nos cambiaríamos información de nuestras respectivas épocas. Y yo le explicaría que mis contempo-

ráneos le van a levantar por fin la estatua que Toledo le debe; no sé cómo soñaba semejante mentira, pero a mi amigo Greco le iba a agradar en el fondo la idea, aunque yo estaba seguro de que rehusaría enérgicamente tan pomposo honor. O tal vez él lo llamaría fastuoso; no sé; dentro de unos instantes podría comprobarlo. Ya de paso hablaríamos de nuestras vidas y de nuestros problemas; e incluso de nuestras profesiones. ¡Qué alegría! Yo iba a tener ocasión de preguntarle sobre su forma de moler los pigmentos. Y él me diría con qué los aglutinaba; y qué ponía debajo de las carnes de sus personajes para conseguir tan sublimes transparencias; y cómo daba sus maravillosas veladuras; con qué hacía sus barnices; si llegó o no a usar la encáustica. . . Yo a cambio le diría el orden en que pongo las capas de esmaltes sobre el oro, y cómo ablando los duros y endurezco los blandos para ese caso. Yo podría estar tranquilo; él nunca revelaría mis secretos; su completa capacidad para la pintura, para las artes grandes, garantizaban que nunca se dedicaría a la orfebrería, a las artes menores. Y él estaría tranquilo conmigo en cuanto a sus confidencias; mi incursión en la pintura nunca será definitiva.

Me ilusionaba pensar en el descubrimiento de su personalidad, de su solitaria y gigante personalidad. Me animaba la esperanza de poder contrastar su realidad con los análisis que de su vida hayan hecho cuantos han escrito sobre él. Es evidente que todo análisis "post mortem" es subjetivo y arriesgado. El lector nunca tendrá la seguridad de si lo escrito se acerca o no a la verdad, sin la confirmación de la persona analizada, imposible ya en el caso del Greco.

Hasta mí llegaba el aroma del aceite de linaza procedente de su taller. Desde mi sitio podía ver los títulos de algunos de sus libros: los había griegos, latinos, italianos, españoles. . . y trataban sobre arquitectura, sobre las artes en general, sobre ciencias naturales, matemáticas, mecánica, medicina, sobre militares, física y química, religión, filosofía, etc., etc. Hombre culto y políglota mi amigo. Y digna su cultura de tenerse en cuenta al valorarle.

Doña Jerónima me había ofrecido solícita una jarra de vino y un trozo de buen queso que aliviaran mi espera. Oíase toser a Doménico. Se acostó muy tarde la noche anterior. Había estado pintando y soñando cielos atormentados. Y la amplitud de aquellas habitaciones y la altura de sus techos salían siempre victoriosos sobre las nocturnas y mortecinas cenizas del gran brasero de bronce del estudio del pintor.

Su tos se acercaba a la estancia donde me encontraba. En breves instantes podría hablar con el maestro. La emoción atenazaba mi garganta. Se había acelerado mi ritmo cardiaco y yo temía que mi voz saliera quebrada y causara mala impresión al artista.

La luz me llegaba por la puerta en la que él debía aparecer, de forma que su silueta se plantó ante mí como una sombra iluminada por el dorso.

. . . Cuando abrí los ojos, reconocí mi mesilla de noche y mi despertador. Era madrugada. Acababan de dar las tres. Me sentí muy triste al no haber podido hablar con el cretense pintor toledano, mi vecino y amigo intemporal. Me sentía desolado. Yo había ansiado únicamente conocer un poco más al hombre. Su obra ya me era conocida, y querida, y admirada. Muchas veces he pensado que de haber vivido en la época del Greco, inevitablemente nos hubiéramos conocido. Mi casa está a muy pocos metros de donde estuvo emplazado el palacio de Villena. Justo al lado de la casa-museo de Victorio Macho; y a éste sí le llegué a conocer. Mi profesión de armero y orfebre me agrupa con las gentes del Arte; ineludiblemente coincidimos, nos encontramos. Los pintores y escultores de esta vieja ciudad me son muy conocidos, como yo lo soy de ellos. Frecuentemente nos cruzamos visitas y nos vemos trabajar. A los más les gusta escuchar mis relatos sobre mis trabajos y sus historias, y yo gusto de escuchar los suyos; hablamos de nuestras obras, de nuestras cosas, de las cosas de nuestra doliente Toledo. Por eso creo que de haber sido contemporáneo del Greco, yo habría visitado su taller; y él el mío. Y hasta pienso que la espada jineta que varias veces reprodujo en sus pinturas, dos en el "San Mauricio" y una en "La Resurrección", se la podría haber hecho yo; y la de San Pablo; y sus lanzas, y la armadura de "El Entierro del Conde de Orgaz", pintada también de forma diferente en otros cuadros. Y no se lo hubiera cobrado. El me habría dado a cambio algún pequeño cuadro suyo. Como el trueque por cosas de mi mano con Romero Carrión, o con Celedonio Perellón, con Fernando Dorado, Sánchez Colorado. . .

Seguramente me habría contado sus cuitas y yo le habría comprendido. Su salida de Creta, sus insatisfacciones de Italia, su voluntario y gozoso acomodo en Toledo. . . En Toledo, su elegida y amada Toledo.

Cuán poco se le recuerda. Pero, no; me he dado cuenta de pronto. No es que no se le recuerde, es que somos parcos en agasa-

jos sus paisanos de adopción, y todos sus compatriotas de esta época. . . “mejor patria donde empieza a sentir con la muerte eternidades”. ¿Tendría razón aquel amigo mío? ¿Será que somos mezquinos? Una buena parte del turismo que llega a Toledo se debe al pintor cretense. Y también con su nombre se aviva de vez en cuando el mundo cuatro años ha; mas ¿se tuvo de verdad en cuenta que dos grandes exposiciones se hicieron con su obra extendida por todo el mundo cuatro años ha; mas ¿se tuvo de verdad en cuenta que hubiera opinado el Greco para su montaje? ¿Por qué la más importante de las dos se hizo en Madrid? ¿Por qué sus paisanos ponemos su nombre a centros comerciales y no a calles o plazas? ¿Por qué en cuatrocientos años no le hemos erigido una estatua en un lugar preferente de nuestra común amada Toledo?

Ya son casi las cuatro. Estoy completamente desvelado. Me causa tristeza no haber coincidido con el griego en esta legendaria ciudad.

Me he decidido. Voy a escribir una carta a mi amigo Doménico; mi intención será agradecerle la ejecución aquí de una de las obras más importantes de la pintura mundial; y de paso, intentar desagrar nuestra pereza en mostrarle cariño. Le diré cuán honrados nos sentiríamos de poder ofrecerle una estatua que fuese admirada por cuantos vienen a ver su obra. La fecha de la carta será 1986. Cuatrocientos años después del nacimiento de su mejor pintura.

Carta a Doménico Theotocópuli

Toledo, 1986

Mi querido amigo:

Cuatrocientos años ya de todo aquello. Tres grandes generosidades lo hicieron posible: la del señor de Orgaz, la del párroco de Santo Tomé y la tuya, querido amigo, al derrochar tu arte creativo en la composición y ejecución.

La del señor de Orgaz “. . . que se paguen todos los años para el cura, ministros y pobres de la parroquia dos carneros, dieciseis gallinas, dos pellejos de vino, dos cargas de leña y ochocientos maravides. . .”

Y un cura de la parroquia, casi trescientos años después, ajusta en 1.200 ducados el encargo a un pintor extranjero del cuadro que en nuestros días no hay tasador que se atreva a valorar. Tuvo fe en tí el cura; generosa fe, y quiso pagar al conde, a través de tus pinceles, los trescientos años transcurridos de generosa limosna. Permíteme, amigo mío, que en esta carta dedique un recuerdo a aquel cura párroco, don Andrés Núñez de Madrid, de fina sensibilidad artística y de clara visión de futuro.

Y la más importante, tu generosidad: ya te habías sacado la espina de Felipe II, mas por si hubiera dudas, volcaste tu genio creativo en esta espléndida obra, soñándola con los ojos abiertos; pintándola con los ojos cerrados al tiempo y las tasaciones.

“El Entierro del Conde de Orgaz”, tu cuadro, continúa en Santo Tomé, tu parroquia; donde casó tu hijo con Alfonsa de los Morales y bautizásteis a tu nieto Gabriel, al que espero habrás ya perdonado la renuncia que hizo de tu apellido cuando mozo. Ya sabes cómo son los jóvenes; tu apellido griego, nada fácil de pronunciar, podía molestar a sus amistades. Por otra parte, él había oído aquellos falsos rumores sobre tu procedencia de judío converso, y algo parecido se había dicho también de su abuela, tu amada Jerónima. Así que él prefirió llamarse Gabriel de los Morales y, borrando toda duda acerca de su religión, profesó en el monasterio de los Agustinos.

Pero cuando todo esto, tú ya no estabas; ni cuando tus otros nietos del segundo matrimonio de Jorge Manuel. Mas, volvamos al bautizo del primero. Desde la pila bautismal, tú mirabas el cuadro del señor de Orgaz y te acercaste a ver el pañuelo que pusieras a Jorge Manuel saliéndole del bolsillo; y la fecha de su nacimiento. ¡Cómo pasa el tiempo!, pensaste; ¡veintiseis años ya! Hoy no hubieras podido ver la fecha ni el cuadro desde la iglesia. Pero, estate tranquilo: a este cuadro tuyo no han podido arracarlo de Toledo. Aún sigue en Santo Tomé, antigua mezquita transformada en iglesia que, según Barrés, “nos hace recordar que un alma musulmana se halla cautiva en los cimientos de Toledo”.

Sabias medidas de conservación y seguridad han aconsejado un ligero cambio de lugar y aislamiento del culto eclesial en beneficio de tan preciada joya. Ya se acabó el peligro de que un incendio hubiese acabado con tu obra por la forma en que fue fijada al muro tras nuestro último fratricida enfrentamiento. Fijación que se hizo sin duda con la mejor voluntad; como la protección en la

contienda referida, operaciones ambas realizadas sin medios suficientes, pero donde salió a flote lo visceral de nuestra manera de ser que tú conoces, colmando de amor el celo por tu lienzo en ambos casos, dejando unos momentos el odio incomprensible, surgido yo no sé aún de dónde, y que espero se acabe de borrar un día.

Se restauró de paso tu cuadro haciéndole un concienzudo sentado de color y una sabia limpieza. Los mejores especialistas del momento pusieron sus manos y su amor en ello, guiados por mi amigo Gonzalo Perales, quien me lo ha contado todo. No hubo por qué traer a ningún extranjero. Darás envidia a Velázquez, no lo dudes.

Puede que alguien haya criticado la separación del cuadro con la iglesia. No tomes en cuenta las críticas de algunos de mis contemporáneos. El hombre del siglo XX es dado a confundir. Y no te enojos si llegan a tí rumores de que alguien pretende ver en tu cuadro del "entierro" signos masónicos. Dicen que si el compás y la calavera en la casulla de don Pedro Ruiz Durón, o si la escalera y la escuadra; signos, como todos sabemos, relacionados con tu, también, profesión de arquitecto; o de arquitecto de retablos. Arquitecto de la pintura, diría yo; de la inspiración.

Tú sabes que es difícil encontrar la perfección para todos los gustos. Tú habías alcanzado la perfección que soñaste para ti. Perfección imperfecta, sólo por tí entendida, artista. Perfección salpicada de humillaciones: los numerosos pleitos por las tasaciones de tu arte y las reiteradas objeciones a tu forma de concebirlo. Tu arte era sólo tuyo, maestro; no debiste permitir a nadie tratar de dirigir tus creaciones. Y menos, de valorarlas. Sobre lo tuyo. . . sólo tu opinión. Tu obra "El Expolio" es obra de arte con las santas mujeres en la escena, o sin ellas; y no pierde belleza porque las cabezas de la muchedumbre estén por encima de la de Cristo, según se te dijo. Nadie debió regatearte el precio de tus obras. Si Luis de Velasco y Hernando de Nuciva tasaron tu "Entierro" en 1.200 ducados, no debiste permitir otra negociación ni aceptar parte del pago en especie dos años después, aunque aquella custodia de plata bien te sirviera para cubrir tu deuda con uno de tus acreedores, aquel mercader de lencería. Y si tú rechazaste la cifra de 2.430 ducados por el altar mayor de Illescas, cantidad que fue doblada en una de las tasaciones encargadas por el consejo del Arzobispado, no tuviste por qué resignarte con la cifra final de 2.093. Se trataba de tu arte, querido amigo. Sólo tú sabías su justo pre-

cio. Así, cuando Francisco Merino tasó el tabernáculo de Tavera en 25.000 reales, tú, voluntariamente, buscando el justiprecio, bajaste la tasación a 16.000. Para lo tuyo. . . tu opinión: la única válida.

Nosotros sabemos que no fue casualidad tu llegada a Toledo. Ni te conformaste con la Ciudad Imperial por un supuesto rechazo de Madrid.

Nosotros, los toledanos, sabemos que cuando abandonaste Venecia después de la pestilencia que la asolara en 1576, y tras la muerte de Ticiano durante ese fatal suceso, ya estabas enamorado de nuestra ciudad. Habías ya escuchado con arrobo los relatos sobre Toledo de aquel canónigo toledano que conocieras en Roma, Pedro Chacón. Y en las tertulias de Fulvio Orsini te extasiabas con las descripciones que de los cielos de tu amada hacía Luis de Castilla. ¿Recuerdas? ¡Qué grande amistad la suya! Hasta la muerte. Nunca mejor dicho, pensaba el clérigo cuando fue tu albacea testamentario casi cuarenta años después.

Recuerdo el día de tu entierro, Doménico, toledano amigo. Desde mi casa, cercana a tus aposentos, ví pasar la comitiva. Yo no pude asistir porque estaba aquí, en el siglo XX. Mas lo recuerdo cual si lo viera hoy.

Magnífica procesión funeraria mientras en el aire sonaban las graves campanadas de Santo Tomé. Destacaban los cofrades de la Caridad, seguidos de la Cofradía en pleno de Nuestra Señora de los Dolores. Y tras ellos, el "todo Toledo".

Entre el cortejo creí reconocer a Salazar de Mendoza; a Antonio y Diego de Covarrubias; al doctor Gregorio Angulo; a los hermanos Castilla, Luis y Diego, a quienes debías los encargos de Santo Domingo. Diego, ya hacía treinta años que había muerto, pero allí estaba aquel día despidiéndote y recibiendo; ¡oh maravilla de las amistades por encima del tiempo! Y en un lugar muy destacado, fray Hortensio Félix Paravicino, tu poeta y amigo, entonando salmos responsoriales. A su lado, tus amigos de todos los siglos: Góngora, Francisco de Pisa, Alonso de Villegas, Alonso de Zayas, Jusepe Martínez, Antonio Palomino, Llaguno, Cean, Cossío, y un sinfín de gentes de nuestro barrio, y de las Cobachuelas, y de San Justo, y de todos los barrios toledanos y de todas las épocas toledanas. Y también estaban Gregorio Marañón, Camón Aznar, Wethey, Gudiel, Borja de San Román, Zarco del Valle, Lafuente Ferrari, Matías Moreno. . . y Cardeña (don Santiago) el carpintero de

Santo Tomé, que protegiera tu "Entierro" en nuestra última guerra. Y un largo etcétera de admiradores tuyos.

Se te quería. Ya hacía tiempo que dejaste de ser para nosotros el extranjero excéntrico. Mucho tiempo hacía ya que habías dejado de firmar tus cuadros con la palabra KRES. Voluntariamente dejaste de llamarte cretense para convertirme en toledano, pintor de tu Toledo y de sus gentes, y de sus locos, que también se ha dicho.

No pudiste elegir dónde nacer, mas sí dónde vivir. . . "Toledo, mejor patria. . ."

¡Cómo recuerdo el llanto de tu vieja criada María, querido amigo! Y hasta parecióme ver en un rincón a tu fiel Preboste, regresado expresamente para asistir a tu entierro tras siete años alejado de tí. ¿Sabes?, alguien le ha inventado un romance con doña Jerónima. Yo ya me he enojado por ello. Mas tú no te preocupes; ya te he dicho cómo son las gentes de mi siglo.

Y la comitiva avanzaba hacia Santo Domingo, donde ya todo estaba dispuesto. Y sobre tu tumba, "La Adoración de los Pastores", con Jesús recién nacido. Sobre la muerte, el nacimiento: filósofo, artista. Cuadro pintado expresamente para allí, para aquel espacio, para aquel silencio, para aquella luz. Tu gran preocupación, la luz, según nos dice tu contemporáneo Francisco Pacheco: "La claridad destruye la luz interior", cuenta que decías.

Tu cuerpo, según alguien ha dicho, fue un día trasladado por tu hijo a San Torcuato. Y el cuadro, que tanto armonizaba con el conjunto para el que fue creado, fue también otro día trasladado. . . Y los tralados de tus cuadros se han venido prodigando. . .

Qué pena nos dio a tus amigos comprobar el éxodo de tus obras; pues fuimos a verte a Madrid "Greco de Toledo". Cuánto cuadro tuyo llegado de fuera; cuánto cuadro tuyo fuera de su lugar.

No es arte solamente la disposición de los colores y la luz sobre el lienzo. El arte está también en las sensaciones que el artista crea en quienes contemplan su obra, ayudado por el entorno que la envuelve. Y tú y yo sabemos, Doménico amigo, que es muy diferente admirar ciertas obras de arte en su lugar de nacimiento a hacerlo rodeadas de ambientes disonantes. Tus obras, para mí, están en este caso. Habría que verlas donde tú las creaste y en el sitio para el que las hiciste. Y no es que yo pretenda que una obra tuya no es arte si no está aquí. Tú sabes muy bien lo que quiero

decir; creador, genio incorporador a tus lienzos del misterio de Toledo, del encantador silencio de sus callejas, del perfume callado de sus conventos, de sus cielos atormentados por tanta paz y desgarrados por tanto desasosiego escondido en las históricas piedras de esta vieja ciudad.

Tú sabes muy bien lo que quiero decir. Pues tras tu fugaz incursión en Sevilla en el mundo "comercial" y tras tus pingües ganancias vendiendo pinturas, que tú llamabas "de pacotilla", a los que embarcaban con rumbo a las Indias, regresaste a tu Toledo y a tu arte diciendo: "Antes quiero vivir mísero que rudo". Tus pinceles aquí conectaban con el torrente de fuerzas magnéticas que te rodeaban y que tú captabas y respirabas a través de los poros de tu piel.

Pintabas para crear; para trasladar a tus lienzos la vida de tu mundo. No te inquietaba el vender. Para mí está demostrado con los casi ciento cincuenta cuadros que había en tu taller aquel siete de abril. Tu arte sobre tus lienzos. Distribuido por nuestras iglesias, por nuestros conventos, en tu taller de pintura, en Toledo. Tu gran legado, para tu esposa espiritual: la ciudad con la que te desposaste un día de 1577, tras haberla conocido por referencias de otros hombres que también la amaban. Y con la que hoy, quiéranlo o no algunos de mis contemporáneos, sigues desposado y con tu nombre unido al suyo, o viceversa, pues tanto da "Greco de Toledo" o "Toledo del Greco".

Pero, es muy tarde ya, y tú tal vez estés cansado. Vete a soñar con tus ángeles. . . No sueñes ya con tu vida. Descansa en paz. Pues, a tu vida, plantada cual flor fecunda en Toledo, donde tu genio creador se realizó triunfando, amando, teniendo un hijo, soñando hasta morir para ir al infinito, le han arrancado pétalos que el viento ha dispersado, dejando a tu recuerdo mutilados dolores que hoy beben tus amigos sedientos de tu paz.

Tuyo afectísimo admirador, Félix del Valle.

Ya te he escrito la carta, amigo. ¿Cómo te la hago llegar ahora? ¿En qué buzón la echo? ¿Cuántos sellos la pongo?

Ya hace tiempo que ha amanecido. Desde mi balcón veo al sol dorar el ciprés de Santa María la Blanca, y la espadaña de la Sinagoga del Tránsito, y la torre de Santo Tomé.

Santo Tomé, creo que ya tengo la solución: te llevaré yo mismo la carta al "Entierro del Conde de Orgaz" a entregártela en mano.

Al entrar por la puerta que da a la plaza del Conde, saludo a Silvio y a Julián, sacristán y portero, respectivamente, viejos amigos.

—Vienes temprano hoy —me dice Julián—. Hasta que lleguen los grupos vas a estar a tus anchas.

—A estas horas podrás recrearte sin que nadie te moleste —apostilla Silvio—.

Agradezco sus palabras y entro en la sala que exhibe la obra maestra del Greco, separada por un tabique de la iglesia.

Me siento en el banco de la primera fila con mi carta en la mano.

Contemplo el cuadro. Un profundo silencio me rodea. . . nos rodea.

Admiro la obra del maestro cretense, mi amigo. Cierro los ojos y con sus imágenes en mi mente le dedico unos versos.

La luz abre un canal a la humareda
que el angel toca y la convierte en nubes,
y las nubes en plata,
y la plata en fulgor incandescente;
y hay una luz más blanca todavía
que recibe al de Orgaz y lo aposenta
donde acaban las duras travesías.

La seriedad lineal de los de abajo
se antoja displicente:
ciertas manos inician un suave comentario;
los de fe alzan los ojos,
y hay una vista al frente que traspasa
al que observa la escena
de este lado del cuadro.

Esteban y Agustín, venidos de otro tiempo,
entre un mudo clamor han abrazado al conde
para enterrar su cuerpo.
No les cabe en la estancia;
¿lo sacarán del lienzo?

Jorge Manuel señala con su dedo
una flor al visitante.
Si te vistes de gola y saya negra
tal vez puedas cogerla,
tal vez puedas quedarte.





Creo que no voy a dudarlo. No tengo gola ni saya negra, pero me voy a atrever.

Levanto el cuello de mi chaqueta, cruzo las solapas para ocultar mi corbata del siglo XX y entro en el cuadro. . .

Al primero que me encuentro es a Jorge Manuel.

—Buenos días —le digo.

—¿Quién sois vos? ¿Me conocéis?

—Claro, soy amigo de tu padre.

—Qué extraña vestimenta lleváis, ¿sois acaso extranjero?

—No —contesto sonriendo.

—¿Mi padre os espera?

—No me espera, mas no le extrañará el verme. Somos, como te digo, buenos amigos y vengo a traerle una carta.

—Pasad, está ahí dentro, al fondo, entre otros caballeros.

Antes de avanzar, admiro los bordados de la dalmática y la capa de los santos Agustín y Esteban. ¡Qué maravilla! No parece

que hayan tocado manos en esos bordados. Y de pronto me doy cuenta: no son bordados de manos humanas; el Greco las ha hecho bordar en el Cielo, de donde han bajado los santos con ellas puestas. No me atrevo a tocarlas. Desde dentro se ven de otra manera: resplandecen.

Contemplo la armadura del señor de Orgaz. Perfecta. De acero bruñido y pavonado. Rodelines bien montados a las hombreras para cubrir los huecos de las axilas. Perfecta gorguera de engole por donde asoma la golilla de hilo blanco. Escarcelas articuladas. Perfectos los codales con vuelta en las sangrías.

—Magnífica y bella armadura —comento.

—¿Entendéis de armaduras? —pregunta Jorge Manuel.

—Sí claro —contesto sin mirarle mientras me acerco a ver los adomos de sus cenefas.



— ¡Parecen damasquinados! —exclamo.

— ¿También sabéis de eso?

— Fue mi primer oficio, —le digo—. Bueno, el segundo.

Paso mis dedos sobre el petral donde se refleja la cabeza de San Esteban. Extraordinario bruñido.

Rodeo por detrás a San Agustín. He de llegar al Greco.

Un resplandor que viene de arriba me hace levantar la vista, y la escena del Cielo, que tantas veces he visto desde fuera del cuadro, es desde aquí una maravillosa sinfonía de luz y color. Las nubes que rodean al ángel central, velan en continuo y lento movimiento el resplandor existente en las alturas. Y se ven los colores y se escucha la música como a través de enormes gasas ondulantes movidas por una acariciadora brisa celestial. Entre las dos grandes nubes se abre un surco de luz del más allá, por donde el ángel hace entrar el alma del Conde. Y luces más al fondo colorean multitudes.

He pasado entre San Agustín y el cura de la sobrepelliz transparente, que es el párroco de Santo Tomé. Le saludo:

— Don Andrés Núñez de Madrid, buenos días.

— Bienvenido seáis, caballero; aún llegáis a tiempo. Colocáos por ahí.

Hay poco espacio en la sala donde se celebran las honras fúnebres. Ha venido mucha gente al entierro. Tenía muchos amigos, por lo que se ve, don Gonzalo Ruiz de Toledo.

Al pasar junto a don Antonio de Covarrubias me disculpo:

— Perdón, señor; no quisiera molestarle.

— No molestais, caballero. Agradecemos vuestra compañía en estos momentos de dolor. ¿Conocíais al finado?

— Sólo de oídas.

— Os he visto entrar. ¿De dónde venís?

— De una época futura, del siglo XX.

— Misterios de la metafísica. Nosotros, sin embargo, estamos asistiendo a un entierro de épocas pasadas, de hace más de doscientos años, invitados por un amigo, Doménico el pintor.

— A su amigo sí le conozco, es vecino mío.

— ¿Habitáis por ventura el palacio de Villena? ¿Está aún en pie?

— No, ya no existe; pero vivo en el barrio. Mi casa está ubicada entre las dos sinagogas.

— ¿Cómo está ahora Toledo? ¿Y sus gentes? . . . Las gentes to-



das de vuestra época. Desde aquí les veo a centenares. Como humanista que soy, me gustaría saber cosas de ellos. A veces siento la tentación de escaparme del cuadro y adentrarme en vuestro mundo.

—No, no lo haga. Siga usted aquí. Descanse en paz. . .

Avanzo un poco más entre San Agustín y la fila de caballeros. Antes de llegar al Greco me topo con el sucesor del Conde de Orgaz.

—Señor Hurtado de Mendoza y Rojas de Guzmán, mis condolencias.

—Gracias, caballero.



Por fin, detrás de él, el Greco; mi amigo Doménico Theotocópuli, que no ha dejado de mirarme desde que he entrado. Nos damos un abrazo.

—Gracias por vuestra visita —me dice—. Pero no os quedéis ahí, pasad, venid más adentro que os enseñe todo el cuadro.

Y poniéndome una mano sobre uno de mis hombros, nos adentramos por detrás de las filas de los caballeros.

Hay como unas nubes que rozan nuestras cabezas. Y un silencio que se me antoja musical. No salgo de mi asombro. ¿Qué mundo más maravilloso!

El Greco me mira sonriente mientras yo recorro con la vista toda la escena prodigiosamente iluminada desde el cielo, y sin saber por qué, mi visión se mezcla con el recuerdo del Transparente de la Catedral toledana: oscuridad tras el Altar Mayor; y un rayo de luz colorida que llega del cielo. ¿Se inspiraría aquí Tomé? ¿Habría estado alguna vez dentro del cuadro, como yo? Pero, no;

esto no es exactamente barroco. Es sencillamente una grandiosa fiesta de luz.

Me dan ganas de contarle a mi amigo mis pensamientos. Mas no lo hago. Le confundirían mis palabras si le hablara del barroco y del churrigueresco. ¿Y si le hablara tan sólo de su intención estética? No, tampoco me entendería. Ahora recuerdo que los problemas de la estética no comenzaron a delimitarse hasta el siglo XVIII, y que el estudio serio del arte y su historia no se empezó a realizar hasta el XIX, experimentando un extraordinario desarrollo hasta nuestros días. Hasta nuestros días —me digo—; pero, ¿estamos aprovechando de verdad los hombres de mi época la cotidiana percepción visual de imágenes, para estimular el apetito por la plástica?

—¡Oh, televisión infrautilizada!

He dicho esta última frase en alta voz sin darme cuenta.

El Greco me mira sorprendido.

—¿Qué musitáis? —me dice.

—No, nada; es una historia que te aburriría, de aparatos por los que, a través de la percepción visual, se puede llegar a las conciencias y al estímulo de la sensibilidad.

Mi amigo me mira serio y pensativo, y me dice:

—Me recuerda un poco a ciertos resortes del Manierismo al servicio de la Contrarreforma.

Conversábamos y caminábamos sin que nuestros pies tocaran en suelo, y con nuestras cabezas casi rozando nieblas coloreadas, mientras nos adentrábamos por el fondo del cuadro.

“Manierismo”, había dicho el Greco. Yo no me hubiera atrevido a mencionarlo ante mi amigo. Sé que no habría de gustarle que le llamaran manierista.

Pero entre el manierismo y el barroco naciente, estaba su arte. Y así se lo digo.

El, gravemente me contesta:

—Sabed que dieron en decir que ser manierista era seguir la “maniera” de Michelangelo, su “terribiltà”, y yo era portador de mis propios conceptos; no tenía por qué seguir los pasos de Buonarroti, que era un buen hombre, pero que no sabía pintar.

El Greco ha fruncido su ceño. El recuerdo de ingratas comparaciones con los artistas de su época le ha entristecido. El, nacido en una isla, había buscado otra isla donde vivir su arte solo: Toledo, ya libre de la Corte y sus intrigas. Y al no conservar una visión

vulgar y corriente de las cosas del mundo, había entrado en lo que se llamó manierismo, pero no en lo que se entiende como una copia de la "maniera" de otro artista, sino, como dijera Vasari, en la "bella e dotta maniera", donde todo practicante de su "singolar maniera" habría de esforzarse, como visionario, a liberarse de las realidades terrenales, debiendo tener siempre una predisposición hacia lo excéntrico. Y la propia personalidad de Doménico, aislada ya en Toledo de toda corriente artística que le fuera extraña, le invitaba a seguir sus propios impulsos; y de su personal exaltación brotaban ciertas acrobacias espirituales, que alguien pudo motejar de ideas disparatadas.

Esto es: ¡gran idea disparatada!, por la que camino de la mano de mi amigo Greco; ¡grandiosa acrobacia espiritual! El funeral de alguien muerto hace setecientos años, acompañado en el suelo por gentes de hace cuatrocientos y por santos del Cielo; y en lo alto, ángeles asombrados, juguetones querubines, nubes que envuelven personajes de los Libros Sagrados, y luces cegadoras que descienden por detrás de Dios Hijo.

Desde detrás de los personajes en la oscuridad, donde Doménico y yo nos encontramos, la luz del Cielo parece más luminosa y más misteriosos los reflejos a través de las nubes en la escena de abajo; y más transparente la sobrepelliz del párroco, y más expresivas las manos, y más vivos los vivos y más muerto el muerto.

Habíamos llegado al fondo del cuadro. Nos habíamos topado con el lienzo.

¡Qué emoción! Jamás había tenido un "mantelillo veneciano" tan cerca de mí. Con qué claridad podía ver su urdimbre y su trama, y las formas geométricas de su tejido, y sus tres resistentes costuras verticales.

—Mirad qué forración —me dice el Greco—, de hace ya más de un siglo.

—Magnífico reentelado a la gacha —comento—. Y buen sentido de color.

Mi amigo me aclara:

—Es de la restauración que se hizo en 1873 dirigida por el pintor Matías Moreno —y añade—. Asomáos por detrás a ver el bastidor.

—No es demasiado bonito —le digo—, parece hecho de trozos de derribo.

—Pero es bueno, fuerte y resistente a los cambios del tiempo.

Salid, salid a observarle.

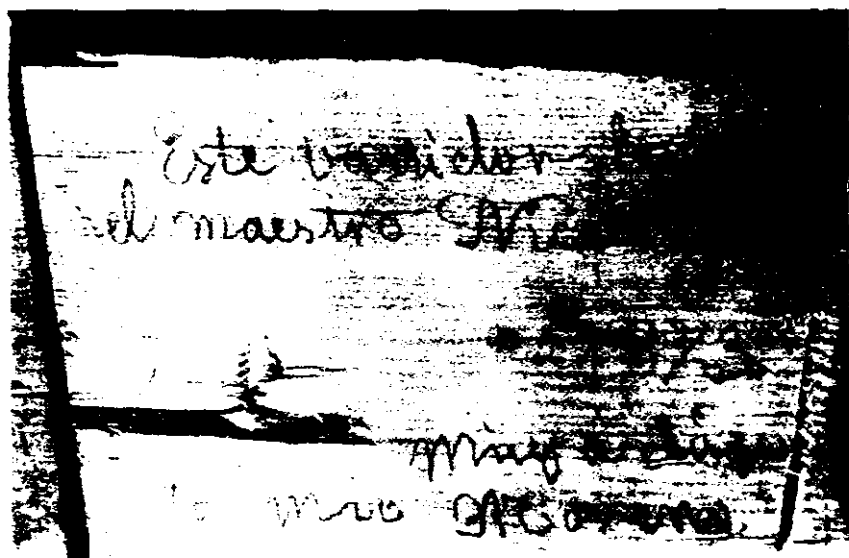
Salimos ambos por la parte posterior del cuadro y miramos el bastidor. Confirмо mi primera impresión: está hecho de trozos de maderas viejas y mal labradas, que presentan cajeados de usos anteriores. Molesta a mi sentido de la estética. Yo esperaba otro sostén para cuadro tan importante. Se lo digo al Greco.

El sonríe levemente y me dice:

—Hubo disgustos por esto entre Matías Moreno y el maestro carpintero Niceto Galán.

—y, ¿quién tenía razón?

—Cada uno tenía la suya. Mi colega Moreno, buen pintor perfeccionista, quería para mi cuadro un bastidor perfecto, limpio, bien labrado y bien ensamblado; y le disgustó la débil apariencia de los cruces del maestro Niceto. Y Niceto Galán, buen maestro carpintero, conocedor de las maderas y sus reacciones, juzgó que aquellos listones, en verdad ya usados en otros menesteres, tenían las propiedades que él deseaba para mi bastidor. Discutieron, y púsose a la postre el bastidor de Galán, no sin que Matías Moreno expresara su disgusto para siempre.



El Greco me señalaba un travesaño, en el que, en una incrustación de madera más clara, pude leer escrito a lápiz: "Este bastidor lo hizo el maestro Niceto Galán —1873— muy a disgusto mío. Moreno".

—Pero, volvamos dentro del cuadro, —me dice—, aquí hace frío.

Y cuando entramos de nuevo, atravesando preparaciones, imprimaciones y capas pictóricas, me paro en el manto de la Virgen.

—Aquí ha pasado algo, Doménico.

—Hubo un "pasma" en esta túnica carmesí. Cuando no había luz eléctrica enseñaban el cuadro con velas, y algún calentamiento descompensado del barniz pudo producirlo. He visto intentar quitarlo sin éxito a muchos hombres. Incluso un día un pintor, con mejor voluntad que respeto por la obra ajena, al no lograr su desaparición, repintó sobre el "pasma" con laca de granza al aceite. El tiempo empeoró la actuación de aquel hombre. Afortunada-



mente, en 1975, gente especializada venida de Madrid, quitó el repinte de mi compañero de oficio, al tiempo de tratar la mancha que no ha vuelto a salir hasta la fecha.

Seguimos caminando. Trazos firmes y seguros los de sus pineladas. Apenas veo arrepentimientos.

Mi amigo, adivinando mis pensamientos, me dice:

—No suelo arrepentirme de lo que hago.

Su voz sonaba clara, serena, impregnada del sano orgullo que da la confianza en sí mismo.

—A pesar de todo, tuve un arrepentimiento en este personaje —me dice—. Acercáos a verlo.

Doménico me señalaba al clérigo de la sobrepelliz transparente, invitándome a acercarme a mirar.

En efecto: entre las últimas capas pictóricas y las imprimaciones puedo ver unos primeros trazos ya modificados, que dan un diferente movimiento al cura párroco.

Me acerco a verlo. . .

Ha sonado un golpe fuera del cuadro. Ha chirriado la puerta que da entrada al visitante.

—Es la hora de los grupos —le dice Silvio a Julián—. Hazte cargo de los tickets.

Han empezado a entrar en tropel grupos de turistas que en un momento han llenado la sala.

El murmullo y las voces de los guías, me hacen salir de mi letargo.

Los turistas se acomodan en los bancos. Yo me levanto del primero, en que me hallo; arreglo el cuello y solapas de mi chaqueta y me dirijo a la salida.

Detrás de mí queda una algarabía de explicaciones en todos los idiomas.

Bajo por los escalones de piedra hacia la calle.

Al pasar frente al buzón de correos que hay en la esquina, miro mis manos que ya no llevan la carta.

EL GENESIS Y EL EXODO EN LA CERCA EXTERIOR DEL CORO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

Angela Franco Mata
Correspondiente

Señores Académicos:

Agradezco vivamente el honor de ser elegida para formar parte de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, como Académica Correspondiente, sueño anhelado por los profesionales de la investigación. Me ha emocionado hondamente el recibir tal galardón, con el diploma y la medalla, junto a mi admirado maestro Prof. Dr. D. José María de Azcárate y Ristori, Director de mi memoria de Licenciatura primero, y luego de mi tesis doctoral, y del que he recibido gran ayuda a lo largo de mi vida profesional.

Vayan también mis más expresivas gracias al Académico D. Félix del Valle, por la cálida presentación que ha hecho de mi persona, exagerando mis méritos por encima de la realidad objetiva, sin duda llevado por la sincera amistad que nos une.

No quiero tampoco silenciar los nombres de varios amigos que me han ayudado de diversas maneras en el tema de exposición del presente acto, tan importante en mi vida profesional; Dña. Ana María López Alvarez, Directora del Museo Sefardí, su esposo, Dr. D. Emiliano Martínez Borobio, Miembro del Instituto de Filología del C.S.I.C., Dr. D. Natalio Fernández Marcos, profesor de Investigación del C.S.I.C., Dr. D. Ricardo Olmos Romera, compañero hasta fecha reciente en el Museo Arqueológico Nacional y actualmente Investigador del C.S.I.C., Dr. Dña. Ana Domínguez Rodríguez, Profesora de la Universidad Complutense de Madrid, y a Dña. María Rosa Bolívar, Colaboradora del Museo Arqueológico Nacional, y Dña. Carmen Lorenzo Millana, de este mismo Centro.

He elegido como tema de disertación un espléndido y poco

estudiado (1) capítulo de la escultura gótica toledana: los relieves de la cerca exterior del coro de la catedral, en número de 56, a los que sumados dos más en los ángulos del lado oeste, conforman un total de 58, como ha indicado Bertaux (2). Para este autor la cerca del coro y capilla mayor toledanas constituye una iglesia dentro de una iglesia, destinada a aislar a los oficiantes durante la celebración de los misterios o de los cantos de Horas; estas barreras litúrgicas, sigue indicando, ya estaban en uso en las iglesias cristianas de los primeros siglos: las iglesias griegas han conservado hasta el presente siglo sus iconostasis, auténtica muralla; la basílica de San Clemente de Roma conserva cierres de mármol que llegan hasta la mitad

(1) Ha sido Sixto Ramón Parro (*Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos...*, Toledo, 1857, I, facsímil ed. por el I.P.I.E.T., 1978, p. 207-210) el primero en mencionar esta serie de relieves, a los que no presta mérito artístico alguno; ya él consigna que se trata de "asuntos de la historia sagrada, desde la creación del mundo hasta la donación de las tablas de la Ley al pueblo hebreo"; pero no identifica los relativos a la vida de Adán, Eva y Set, ni lo consigue G.E. Street (*La arquitectura gótica en España*, traducc. del original inglés por Román Loredó, Madrid, 1926, p. 519-523), si bien este autor ha tenido el mérito de destacar el interés artístico de este conjunto iconográfico, para él muy raro y el más importante de su época en España. Debemos a L. Vázquez de Parga la identificación de los cinco relieves alusivos a la leyenda de la muerte de Adán ("*La leyenda de la muerte de Adán en la catedral de Toledo*", Archivo Español de Arte, Madrid, 30, 1957, p. 21-28) y a A. Durán Sanpere y J. Ainaud de Lasarte (*Escultura gótica*, Ars Hispaniae, vol. VIII, Madrid, 1956, p. 108-113) unas primeras ideas en tomo al estilo y autores. M. T. Pérez Higuera ha llevado a cabo su tesis doctoral en torno a Escultura gótica en la catedral de Toledo, a la que no he tenido acceso, más que a los aspectos parciales publicados hasta el momento ("*Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)*", B.S.A.A. Valladolid, 44, 1978, p. 129-142, y "*Relaciones artísticas entre Toledo, Navarra y Alava en torno al año 1300*", en *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria-Gasteiz, 1982, p. 739-746, donde anuncia la publicación de *La Puerta del Reloj en la catedral de Toledo*, Centro de Estudios Mozárabes de Toledo).

(2) Bertaux, Emile: "*Formation, expansion et evolution de l'art gothique*", en *Histoire de l'Art*, dirigida por André Michel, París, 1906, II, II, p. 674.

de la nave. La compartimentación litúrgica y jerárquica ya está presente en el arte visigodo, donde existen ejemplos extraordinarios, así Casa Herrera, Alcuéscar —Santa Lucía de El Trampal— (3), en el asturiano y en el mozárabe, perviviendo no sólo en época gótica, sino que se construyen entonces esplendorosas cercas. En este sentido son interesantes fuera de España las grandes catedrales francesas, con cercas construidas a finales del siglo XIII, y aunque en España no se conservan ejemplos de los siglos XII y XIII, este toledano, del último cuarto del siglo XIV, es particularmente significativo porque supone, de un lado, la continuación de la tradición hispana tendente a compartimentar las iglesias y, de otro, si se sigue la opinión del citado investigador francés, la aceptación de la moda del vecino país. De hecho, las dos cercas decoradas que rodeaban la nave y coro en St. Denis hasta el siglo XVII, debieron de marcar una pauta a seguir dentro y fuera de Francia y, en este sentido, el arzobispo Tenorio, el encargante de la obra toledana, como lo indican los escudos a él alusivos, adoptaría dicha moda (4).

Es evidentemente incontestable el interés por la compartimentación en el arte hispano; el coro simboliza una idea de barrera entre el clero y el pueblo. Sin embargo, yo creo que la disposición de los relieves en estudio en el exterior de la cerca de aquél, propugna, por el contrario, una atracción del pueblo para participar, al menos, pasivamente, en la liturgia del sábado santo: lo que supondría la trasposición o exteriorización de la liturgia visigoda, cuya ubicación de un altar en el ábside de los pies —Huerta de Herrera, Huéscar— confirmaría aquélla en el interior de la nave central a los pies y en relación con procesiones documentadas en ciertos lugares. Dichos relieves representan, como luego veremos, pa-

(3) Información que agradezco a mi colega Luis Caballero Zoreda.

(4) Es Parro, op. cit., p. 209, el primero en atribuir la obra al pontificado del arzobispo Tenorio. Vid. también Lampérez y Romea, Vicente: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1909, t. II, p. 226-227. Para Durán y Ainaud, op. cit. p. 108-113, pertenece al segundo cuarto del siglo XIV, siendo adscribible, por tanto, al episcopado del cardenal Alborno, opinión a mi juicio equivocada, por razones tanto iconográficas, como estilísticas, como iremos viendo a lo largo de este trabajo.

sajes del Antiguo Testamento, concernientes a los dos primeros libros del Pentateuco, Génesis y el Exodo, de los que se recogen pasajes en varias de las profecías que se leen en la liturgia de la vigilia pascual (5), y como tales han sido tomadas directamente de la Biblia, pero también se ha echado mano de diversos apócrifos y, en su caso, leyendas para la representación de la vida de nuestros primeros padres tras la expulsión del Paraíso, leyendas de Caín y Set.

En el cuerpo bajo de la cerca se ordena una serie de columnas de mármol rojo sobre un zócalo bastante bajo, provenientes según tradición de una antigua mezquita allí emplazada; rica decoración de bellas ménsulas y animales y figuras humanas y arquerías labradas de alto gablete (6) constituyen la base sobre la que se montan los cincuenta y seis relieves veterotestamentarios, cuya actual disposición, en ocasiones equivocada, sugiere un desmonte en el siglo XVI, cuando se llevara a efecto la sillería de F. Vigarni y A. Berruguete y el remate de la Transfiguración de este último. La supresión de seis relieves en el centro del lado sur, que indica Parro y aceptan Durán y Ainaud, me parece excesiva, dado que no se aprecia una ruptura de la sucesión lógica de los acontecimientos de la Creación; en todo caso, como indico más adelante, podrían añadirse a los actuales relieves, dos más, uno referible a la creación de Eva y otro a la tentación de la serpiente, enroscada al árbol, muy frecuente en el arte occidental.

Para un estudio ordenado de este complejo programa iconográfico, único en el arte gótico cristiano occidental, he estimado conveniente, en primer lugar, consignar la actual disposición de los relieves, para a continuación describirlos según el orden bíblico.

El siguiente aspecto será un "excursus" en torno a la cronología, estilo y autorías, cuya base de investigación, hasta el momento, ha sido planteada por A. Durán y J. Ainaud (7) y en último término trataré las relaciones del conjunto con la liturgia de la vigilia pascual y otras épocas del año litúrgico, tanto cristiano como judío, así como sus conexiones con el teatro medieval, todo lo

(5) Righetti, Mario: *Historia de la liturgia*, ed. española de C. Urtasun Urisarri, Madrid, B.A.C., 1955, vol. I, p. 824-825.

(6) Parro, op. cit., p. 208; Durán y Ainaud, op. cit., p. 113.

(7) Durán y Ainaud, op. cit., p. 113.

cual no ha sido tratado hasta el momento y que sin embargo arroja mucha luz para su correcta comprensión y significación dentro de la cultura de la segunda mitad del siglo XIV.

He aquí la actual disposición de los relieves, como está indicada en el esquema siguiente (fig. 1).

1. Separación de la luz y las tinieblas (fig. 2).
2. Separación de las aguas y del cielo (fig. 3).
3. Creación de los animales (fig. 4).
4. Creación del sol y de la luna (fig. 5).
5. Creación de los ángeles (fig. 6).
6. Caída de los ángeles malos (fig. 7).
7. Creación de Adán (fig. 8).
8. Dios con Adán y Eva tras el pecado (fig. 9).
9. Dios con Adán y Eva desnudos (fig. 10).
10. Expulsión de Adán y Eva del Paraíso (fig. 11).
11. Adán y Eva sometidos al trabajo (fig. 12).
12. Muerte de Abel por Caín (fig. 13).
13. Caín intenta cubrir el cadáver de Abel (fig. 14).
14. Dios recrimina a Caín (fig. 15).
15. Lamec mata a Caín (fig. 16).
16. Súplica de Adán (fig. 17).
17. Adán manda a Set al paraíso (fig. 18).
18. Set y el ángel Miguel (fig. 19).
19. Sepultura de Adán (fig. 20).
20. Arbol brotado del sepulcro de Adán (fig. 21).
21. Construcción del Arca por Noé (fig. 22).
22. El Arca flota sobre las aguas (fig. 23).
23. Embriaguez de Noé (fig. 24).
24. Jacob esconde los ídolos de su familia en el tronco de un terebinto (fig. 25).
25. Teofanía de Mambré (fig. 26).
26. Sacrificio de Isaac (fig. 27).
27. Sacrificio del carnero por Abrahám (fig. 28).
28. Rebeca aconseja a Jacob (fig. 29).
29. Jacob usurpa la bendición de su padre (fig. 30).
30. Esaú ante su padre para ser bendecido (fig. 31).
31. Sueño de Jacob (fig. 32).
32. Lucha de Jacob con el Angel (fig. 33).
33. Venta de José (fig. 34).
34. Los hermanos de José entregan su túnica a Jacob (fig. 35).

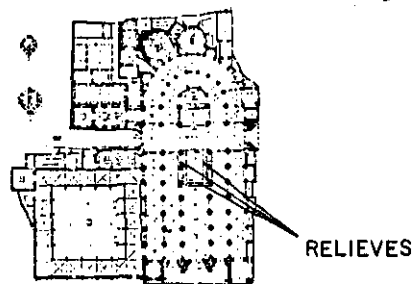
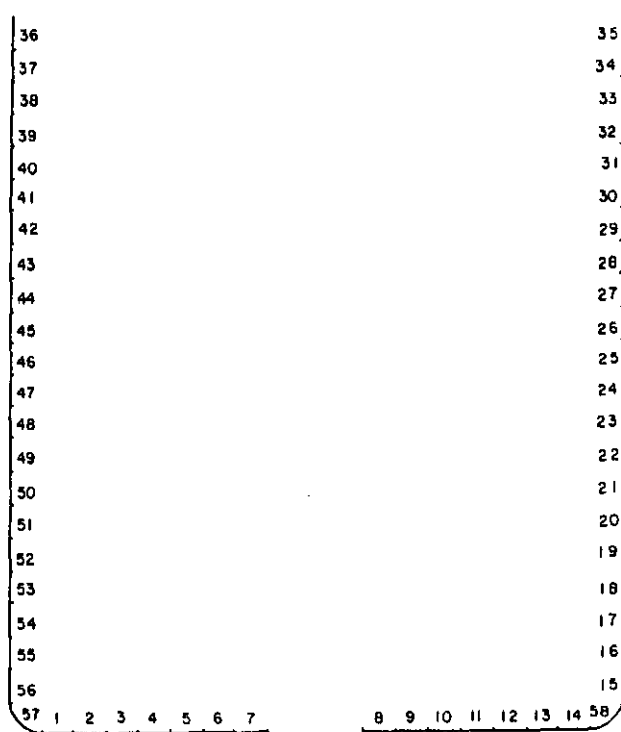


FIG. I.- ESQUEMA DE LA ACTUAL SITUACION DE LOS RELIEVES DE LA CERCA EXTERIOR DEL CORO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

35. José se hace reconocer por sus hermanos (fig. 36).
36. Segunda plaga de Egipto: las ranas (fig. 37).
37. Cuarta plaga: los tábanos (fig. 38).
38. Octava plaga: las langostas (fig. 39).
39. Quinta plaga: muerte del ganado (fig. 40).
40. Séptima plaga: la granizada (fig. 41).
41. Primera plaga: el agua se convierte en sangre (fig. 42).
42. Identificación de las puertas de los hebreos (fig. 43).
43. Institución de la Pascua (fig. 44).
44. Destrucción de Sodoma y Gomorra o Muerte de los primogénitos egipcios (fig. 45).
45. División de las aguas del Mar Rojo (fig. 46).
46. Persecución de los egipcios (fig. 47).
47. Brota agua de la roca (fig. 48).
48. Batalla contra Amalec (fig. 49).
49. El maná (fig. 50).
50. Yahvéh se aparece a Moisés (fig. 51).
51. El becerro de oro (fig. 52).
52. Quema de las Tablas de la Ley (fig. 53).
53. Moisés hace arrojar el becerro triturado en un gran recipiente (fig. 54).
54. Moisés ordena matar a los hebreos idólatras (fig. 55).
55. Renovación de la Alianza: nuevas Tablas de la Ley (fig. 56).
56. Adoración de las Tablas de la Ley — Cántico de Moisés (fig. 57).

Como puede observarse, varios relieves aparecen fuera de orden; los números ocho y nueve están invertidos. Las plagas de Egipto, a las que se ha dedicado un espacio considerable —siete relieves— tampoco están ordenadas, pues la segunda, la cuarta, quinta, séptima y octava se han colocado antes que la primera, si con ésta se identifica la escena por mí propuesta (8).

-
- (8) Recuérdese que las diez plagas de Egipto se sucedieron según este orden: 1ª. el agua se convierte en sangre; 2ª. las ranas; 3ª. los mosquitos; 4ª. los tábanos; 5ª. muerte del ganado; 6ª. las úlceras; 7ª. la granizada; 8ª. las langostas; 9ª. las tinieblas; 10ª. muerte de los primogénitos.

Inciendiendo más en la estructuración lógica de este tema bíblico, considero procedente una organización de los relieves de acuerdo con la sucesión de los mismos en los dos primeros libros de la Biblia, Génesis y Exodo, y las interpolaciones de otros textos apócrifos y leyendas, que en su caso consigno. Antes de llevar a efecto la lectura de los relieves según el texto respectivo, consigno un elenco de los temas, indicando los relieves en que se desarrolla cada cual, según el siguiente esquema:

Génesis

1. Creación: relieves del 1 al 7; 9 —ocho relieves—.
2. Pecado de Adán y Eva y expulsión del Paraíso: relieves 8 y 10 —dos relieves—.
3. Adán y Eva sometidos al trabajo: relieve 11 —un relieve—.
4. a) Caín y Abel: relieves 12 y 13 —dos relieves—
b) Dios recrimina a Caín; muerte de Caín por Lamec —dos relieves—.
5. Adán, Eva y Set hasta la muerte de Adán, con elementos de la leyenda del Arbol de la Cruz: relieves del 14 al 20 —siete relieves—.
6. Noé y el diluvio y embriaguez de aquél: relieves del 21 al 23 —tres relieves—.
7. Historia de Abrahám: relieves del 25 al 27 —tres relieves—. La destrucción de Sodoma, que por el contenido parece representarse en el relieve núm. 44 (fig. 45), debería de ocupar el núm. 25, pero dado que estilísticamente es diferente a la ubicación lógica, opino que se hizo en la segunda fase y se le ha dado un doble significado, como destrucción de Sodoma y como Muerte de los primogénitos egipcios.
8. Historia de Isaac y de Jacob: relieves 24 y 28 al 32 —seis relieves—.
9. Historia de José: relieves del 33 al 35 —tres relieves—.

Exodo

10. Plagas de Egipto: relieves 36 al 41 y el 45 —siete relieves—
11. Institución de la Pascua: relieves 42 y 43 —dos relieves—.
12. Paso del Mar Rojo: relieves 45 y 46 —dos relieves—.
13. Marcha por el desierto: relieves 47 a 49 —tres relieves—.
14. La Alianza en el Sinaí: cuatro relieves en este orden, números 50, 53, 51 y 52.

15. Renovación de la Alianza: Nuevas Tablas de la Ley: relieves del 55 al 56 —dos relieves—.

A estos 56 relieves se añaden otros dos en cada ángulo del lado sur, que representan, el de la izquierda a ángeles turiferarios y el de la derecha varios personajes, uno de ellos tocado con bonete que, en mi opinión, representan los dos mundos, el celeste y el terrestre, espectadores del acontecer bíblico reseñado, como si de una obra teatral se tratara y, en efecto, está documentado este tipo de representaciones en época medieval como autos. Dos esculturas de ángeles turiferarios —uno con naveta—, como oficiantes celestes, de muy buen arte, completan este espectacular conjunto (figs. 60 y 61).

De acuerdo con el citado esquema se describe a continuación cada uno de los relieves siguiendo, por una parte, el relato bíblico y, por otra, los textos inspiradores de los diversos temas. Consignaré, pues, puntualmente los textos, advirtiendo que he manejado en lo referente al grupo bíblico la Biblia medieval romanceada judeo-cristiana; versión del Antiguo Testamento en el siglo XIV sobre los textos hebrero y latino (9) y la Biblia de Jerusalén (10), de donde he tomado las indicaciones por considerarlo más asequible al lector del siglo XX y la sucesión iconográfica propuesta por Réau (11), aunque en ocasiones no coincide con la sucesión bíblica.

GENESIS

I.- Desde la creación a la muerte de Adán.

1.- Primera jornada: separación de la luz y las tinieblas (fig. 2)

“En el principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra era algo caótico y vacío y las tinieblas cubrían la superficie del abismo, mientras el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las

(9) Edición P. José Llamas, vol. I, Madrid, Inst. Francisco Suárez, 1950, p. 14-144.

(10) 3ª edic. española, Madrid, 1972.

(11) Réau, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*, t. II: *Iconographie de la Bible*, I. Ancien Testament, Paris, 1956.

aguas" (Gen. 1, 1-3). Dijo Dios: "Haya luz" y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien y separó Dios la luz de las tinieblas. Llamó Dios a la luz "día" y a las tinieblas "noche". Y atardeció y amaneció el día primero" (Gen. 1, 3-5).

Se ha representado al Creador como un hombre barbado, no viejo, ataviado con túnica y manto y separando una estructura curva (que llegará a ser circular, el firmamento), de una masa informe (12).

2. Segunda jornada: Separación de las aguas y del cielo (fig. 3)

"Dijo Dios: "Haya un firmamento en medio de las aguas, que las esté separando unas de otras". Y así fue. E hizo Dios el firmamento y separó las aguas que hay debajo del firmamento, de las aguas que hay encima del firmamento, y llamó Dios al firmamento "cielos". Y atardeció y amaneció el día siguiente" (Gn. 1, 6-8)

Se figura a Dios con túnica rozagante y manto encima, sosteniendo el firmamento, estructura semicircular, ampliación de la representada en el relieve anterior; a sus pies las aguas ondulantes (13).

3. Cuarta jornada: Creación del Sol y la Luna (fig. 5)

No se ha representado la tercera jornada, la separación de las aguas y la tierra y la creación de las plantas.

"Dijo Dios: "Haya lumbreras en el firmamento celeste, para separar el día de la noche y hagan de señales para las solemnidades, para los días y para los años, y hagan de lumbreras en el firmamen-

(12) La iconografía cristiana es prolija en la representación de la creación como ciclo iconográfico, conociéndose figuraciones ya desde el temprano siglo V hasta el XIX. El siglo XIV es particularmente rico al respecto: catedrales de Auserre, Rouen, y Lyon en Francia; Orvieto y los relieves de Andrea Pisano en Italia; Friburgo en Alemania; vid. Réau, L. op. cit., p. 67-68 y Mâle, Emile: *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, París, 1958, edición de bolsillo, t. II, p. 11-21, donde se estudia el Antiguo Testamento como prefigura del Nuevo.

(13) Réau, L. op. cit., p. 69, donde indica para el siglo XII el Hortus deliciarum, para el XIII una arquivolta del transepto norte de la catedral de Chartres y la portada de Friburgo para el siglo XIV.

to celeste para alumbrar sobre la tierra” y así fue. Hizo, pues, Dios las dos lumbreras mayores: la lumbrera grande para dominio del día, y la lumbrera pequeña para dominio de la noche, y las estrellas. Y las puso Dios en el firmamento celeste para lumbrar sobre la tierra, para dominar en el día y en la noche y para separar la luz de las tinieblas. Y vió Dios que estaba bien. Y atardeció y amaneció el día cuarto” (Gen. 1, 14.19)

En el relieve se contempla a Dios de frente, mostrando con la mano izquierda la luna rodeada de cuatro estrellas, en la enjuta de ese lado, sobre una masa, como el sol lo está al lado contrario (14).

4. Quinta jornada: Creación de los animales (Fig. 4)

“Dijo Dios: “Bullan las aguas de bichos vivientes y revoloteen aves sobre la tierra contra el haz del firmamento celeste”. Y así fue. Y creó Dios los grandes monstruos marinos y todos los seres vivientes que bullen serpeando en las aguas según su especie y toda ave alada según su especie. Y vió Dios que estaba bien. Los bendijo Dios diciendo: “Sed fecundos y multiplicáos y llenad las aguas de los mares y multiplíquense las aves en la tierra”. Y atardeció y amaneció el día quinto” (Gen. 1, 20-23)

Como en el relieve anterior, el Creador aparece de frente, rodeado por animales de diversa especie, predominando los volátiles y marinos, éstos sobre las aguas (15).

5. Creación de los Angeles (fig. 6)

La creación de los ángeles, perteneciente a la teología dogmática —aspecto magníficamente tratado por Michael Schmaus (16)—

(14) Réau, L. op. cit., p. 70, indica varios ejemplos en época medieval y concretamente Friburgo para el siglo XIV; vid. también el magnífico ejemplar pictórico de Miguel Angel en la capilla sixtina.

(15) Réau, L. op. cit., p. 70-71, indica como primer ejemplo el Pentateuco de Asburnham del siglo VII, varios más de la Baja Edad Media, destacando el siglo XIV —Auxerre, Friburgo, Orvieto y una miniatura de la Biblioteca del Arsenal—.

(16) Schmaus, M.: *Teología dogmática, II, Dios creador*, 3ª edic. española del original alemán, Madrid, 1966, p. 241-266; vid. también Peterson, E. *Le livre des anges*, trad. francesa del original alemán, París, 1964.

no se menciona en el Génesis, sino a lo largo del Antiguo Testamento, y sucedió aquélla el primer día de la Creación. Existen varios tipos angélicos, distribuidos en nueve coros (serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes, poderes, principados, arcángeles y ángeles), siendo de la iconografía medieval el tipo de ángeles mancebos el más antiguo, imberbes y casi siempre rubios, una de cuyas misiones es la de mensajeros celestes y para ello tenían alas (17). Así se dice que son enviados, mensajeros y también espíritus, hijos de Dios, centinelas, habitantes del cielo, ejércitos celestes.

El relieve toledano figura al Creador rodeado de ángeles del tipo citado, los cuales le adoran postrados de rodillas, con las manos juntas y Aquél bendiciéndolos.

6. Pecado de los ángeles o caída de los ángeles malos (fig. 7)

La primera vez que se menciona la caída es en el Libro de Enoch y la leyenda de la caída de Lucifer, de origen iranio, aparece en el Apocalipsis (XII,7-9) (18). A Satanás se alude en la versión latina del apócrifo "Vida de Adán y Eva", cuando engaña a ésta por segunda vez, transformándose aquél en un ángel respaldado yendo al río Tigris donde Eva lloraba dolorosamente (19)

(17) Réau, L. op. cit., p. 34-38.

(18) Ibidem, p. 56.

(19) He utilizado el texto latino publicado por J.M. Mozley: "The vita Adae", Journal of Theological Studies, vol. XXX, Oxford, 1929, p. 121-149, y las versiones españolas de Hugues Cousin (*Vidas de Adán y Eva, de los Patriarcas y de los profetas. Textos judíos contemporáneos de la Era Cristiana*. Estella, 1981, p. 9, traducción de aquélla) y la de Natalio Fernández Marcos (*Vida de Adán y Eva (Apocalipsis de Moisés)* en *Apócrifos del Antiguo Testamento*, dirigida por A. Díez Macho, t. II, Madrid, p. 340-341.

Adelanto mi opinión en torno al posible motivo —al menos en parte— de la colocación de estos dos relieves relativos a la creación y caída de los ángeles, que puede estar en relación con el siguiente tema relativo a nuestros primeros padres, por cuanto el motivo de la caída del demonio, según la citada versión latina de la *Vida de Adán y Eva*, fue precisamente el negarse a adorar a Adán, aunque no desecho obviamente que tenían



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6



FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9

La representación del tema en Toledo responde a la misma idea que el anterior relieve; Dios aparece de la misma manera y en cuanto a los ángeles, la única diferencia estriba en que unos caen al abismo de cabeza y otros se presentan con las alas hacia abajo (20).

7. Sexta jornada: Creación del hombre (Fig. 8)

“Dijo Dios: “Hagamos el hombre a imagen nuestra, según nuestra semejanza, y domine en los peces del mar, en las aves del cielo, en los ganados y en todas las alimañas y en toda sierpe que serpea sobre la tierra. Y creó Dios al hombre a imagen suya: a imagen de Dios le creó” (Gen 1, 26-27).

En Toledo aparece Dios llevando a cabo la imagen de Adán, que figura ya modelada y sobre la que Aquél dá los últimos toques, como si de una escultura se tratara (21).

8. Dios con Adán y Eva desnudos (Fig. 10)

... “macho y hembra los creó” (Gen. 1, 27)

“Estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, pero no se

razón de ser independientemente, pero su disposición al lado de la creación de Adán es particularmente significativo, como lo es también la especial importancia concedida a la vida y muerte de aquél.

(20) Este tema, como indica Réau, op. cit., p. 56, parece haber intimidado a los artistas de la Edad Media, haciéndose más frecuente en la época de la Contrarreforma, aunque no faltan algunos ejemplos en el Medievo; una miniatura del Hortus Deliciarum y un grabado del Apocalipsis de A. Durero son citados por dicho autor (ibidem, p. 57). Para la vida y obra de Alberto Durero vid. Panofsky, Erwin: *Vida y arte de Alberto Durero*, trad. española del original inglés, Madrid, alianza Forma, 1982.

Particularmente interesante como paralelismo con los relieves toledanos es la figuración de la catedral de Gurck (Cearintia), donde aparece Dios bendiciendo a los ángeles buenos y precipitando a los malos a la boca de Leviatán.

(21) Réau, L. op. cit., p. 71-73, consigna varios ejemplos comprendidos entre los siglos XII y XVI. Tuvo especial incidencia el tema en la Edad Media; recuérdense las magníficas representaciones de Chartres y Auxerre por ejemplo.

avergonzaban uno del otro" (Gen 11, 25). Esta es la escena representada en Toledo; Dios al lado de un árbol coloca su mano izquierda afectuosamente sobre el hombro de Adán, tras el que aparece Eva en segundo plano y menor relieve (22).

Este tema, con Adán y Eva arrodillados ante el Creador, al que adoran, es frecuente en el arte cristiano ya desde el temprano siglo IX —Biblia de San Pablo Extramuros, de Roma— hasta el siglo XIX, destacando ampliamente desde el punto de vista proporcional los siglos XIII, XIV y XV, es decir, la época gótica (23).

De aceptar el hipotético aserto de Parro, en torno a la sustitución de seis relieves por el relieve berruguetesco de la Transfiguración y su posible "reconstrucción" iconográfica, podrían encajar en mi opinión la creación de Eva (24), y la serpiente tentando a Adán y Eva enrollada al árbol (25), pero aún así sobrarían cuatro,

(22) Réau, L. op. cit. p. 78-79, indica varios ejemplos, apreciándose su particular importancia en el mundo gótico —catedrales de Reims, Bamberg, Trogir (Dalmacia), estatuas del Museo normando de Rouen, en escultura; Juan van Eyck interpreta el tema pictóricamente.

(23) Réau, L. op. cit. p. 74-75.

(24) Existen cuatro variantes: a) Adán acostado dormido (somnus Adae), b) el busto de Eva desgajado de la costilla de Adán, c) Eva completamente formada del flanco de Adán, d) Eva totalmente destacada del cuerpo de Adán; todos ellos de acuerdo con el relato bíblico: "Dijo luego Yahvéh Dios: "No es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada. . .", entonces Yahvéh Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, el cual se durmió y le quitó una de las costillas, rellenando el vacío con carne. De la costilla que Yahvéh Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces éste exclamó: "Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada varona, porque del varón ha sido tomada" (Gen. II, 18-23).

(25) "La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvéh Dios había hecho. Y dijo a la mujer: ¿Cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los árboles del jardín?" Respondió la mujer a la serpiente: "Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: "No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte". Replicó la serpiente a la mujer: "De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en

que no me parece posible reconstruir si se considera la ya amplísima dedicación a la vida de Adán y Eva, con relación al resto de los temas del conjunto.

9. Dios con Adán y Eva tras el pecado (fig. 9)

“Entonces se les abrieron a entrambos los ojos y se dieron cuenta de que estaban desnudos y cogiendo hojas de higuera se hicieron unos ceñidores. Oyeron luego el ruido de los pasos de Yahvéh Dios que se paseaba por el jardín a la hora de la brisa y el hombre y su mujer se ocultaron de la vista de Yahvéh Dios por entre los árboles del jardín. Yahvéh Dios llamó al hombre y le dijo: —“¿Dónde estás?” Este contestó: “Te oí andar por el jardín y tuve miedo, porque estoy desnudo, por eso me escondí”. El replicó: “¿Quién te ha hecho ver que estabas desnudo? ¿Has comido acaso del árbol del que te prohibí comer?” Dijo el hombre: “La mujer que me diste por compañera me dio del árbol y comí”. Dijo pues Yahvéh Dios a la mujer: “¿Por qué lo has hecho?” Y contestó la mujer: “La serpiente me sedujo y comí”.

Entonces Yahvéh Dios dijo a la serpiente: “Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre caminarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre tú y la mujer, entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su cañal”.

A la mujer le dijo: “Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con trabajo parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará”.

Al hombre le dijo: “Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que Yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá y comerás la

que comiéreis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal”. Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió” (Gen. III, 1-6). Este tema muy popular en la iconografía, ha tenido honda repercusión en el arte a lo largo de los siglos; vid. Réau, L. op. cit., p. 83-84.

hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás" (Gen III, 7-19)

El relieve toledano responde al relato bíblico; Dios se le aparece al hombre y a la mujer (26) tras el árbol, cuya naturaleza no es definida; en la imagen semeja lejanamente un olivo. Adán y Eva, desnudos, cubren sus genitales con sendas hojas de higuera, según el relato bíblico; no hacía falta recurrir a los apócrifos para la indicación de hojas del mismo árbol, si bien en la versión griega se indica de una manera muy poética: "Yo me puse a buscar en mi parcela hojas para cubrir mis vergüenzas y no encontré ninguna de las plantas del paraíso, puesto que nada más que comí, se desprendieron las hojas de todas las plantas de mi parcela, menos de la higuera. Así que cogí las hojas de ésta y me hice unos ceñidores —son precisamente de la misma planta de la que comí—" (27)

Los tres personajes, particularmente Adán y Eva, repiten el esquema del relieve anterior con gran fidelidad (28).

10. Expulsión del Paraíso (fig. 11)

"Y dijo Yahvéh Dios: "¡He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal!

(26) Todavía no tiene nombre la mujer; será en el siguiente versículo (20) cuando se indique: "El hombre llamó a su mujer "Eva", por ser ella la madre de todos los vivientes". En cuanto al nombre de Adán, pues hasta ahora sólo se le denomina con el vocablo "hombre", se menciona por vez primera en el vers. 25: "Adán conoció a su mujer. . ."

(27) Fernández Marcos, N. op. cit., p. 330. Obsérvese la curiosa indicación de la naturaleza del árbol del pecado, la higuera, aunque no es el único, teniendo amplia variedad en las diversas culturas, vid. Andrés Ordax, *Salvador: Iconografía cristológica a fines de la Edad Media: El Crucero de Sasamón*, Salamanca, 1986, p. 45-47.

(28) Réau, L. op. cit., p. 86-87, indica varios ejemplos en el arte occidental: las puertas de Hidesheim, el relicario de San Isidoro de León, relieve de Wiligielmo en la catedral de Módena, la biblia catalana llamada de Noailles, del siglo XI; no falta en el siglo XII, así la bellísima obra de Benedetto antelami, en Parma, ni en la época gótica (Chartres, mosaico de San Marco, siglo XIII; Auxerre en el XIV) y pervive en época moderna.

Ahora, pues, cuidado, no alargue la mano y tome también del árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre". Y lo echó Yahvéh Dios del Jardín del Edén, para que labrase el suelo de donde había sido tomado. Y habiendo expulsado al hombre, puso delante del Jardín del Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida" (Gen III, 22-24)

Se ha representado a los transgresores desnudos, con la hoja de higuera, en el momento de ser expulsados del Paraíso, caminando de perfil delante de un ángel mancebo sin alas. La puerta del Paraíso, tras la que se ven árboles, simula una torre —y volverá a repetirse de acuerdo con el mismo esquema en el relieve núm. 18— prismática, almenada y con arco de medio punto (29).

11. Adán y Eva sometidos al trabajo (fig. 12)

"Conoció el hombre a Eva, su mujer, la cual concibió y dió a luz a Caín, y dijo: "He adquirido un varón con el favor de Yahvéh" (Gen. IV, 1)

Sintéticamente se resume la vida de Adán y Eva tras el pecado, de acuerdo con la respectiva obligación impuesta a ambos por haber pecado: Eva sostiene a Caín niño en los brazos y Adán labra la tierra con una azada: inclinado, dirige la mirada hacia su esposa en actitud dialogante; están entre vegetación, ella viste túnica y cubre su cabeza con toca, y Adán se cubre con túnica corta (30).

12. Caín mata a Abel (fig. 13)

"Volvió a dar a luz (Eva), y tuvo a Abel su hermano. Fue Abel pastor de ovejas y Caín labrador. Pasó algún tiempo y Caín hizo a Yahvéh una oblación de los frutos del suelo. También Abel hizo una oblación de los primogénitos de su rebaño, y de la grasa de los mismos. Yahvéh miró propicio a Abel y su oblación, mas no miró propicio a Caín y su oblación, por lo cual se irritó Caín en gran manera y se abatió su rostro. Yahvéh dijo a Caín: "¿Por qué andas irritado, y por qué se ha abatido tu rostro? ¿No es cierto

(29) Réau, L. op. cit., p. 89 cita varios ejemplos del siglo XI al XVII, tanto en escultura, como en pintura y miniatura.

(30) Este tema no es frecuente en el arte occidental; para el siglo XIII Réau (op. cit. p. 93) consigna solo dos ejemplos, en Salisbur y en Rouen.

que si obras bien podrás alcanzarlo? Mas, si no obras bien, a la puerta está el pecado acechando como fiera que te codicia, y a quien tienes que dominar". Caín dijo a su hermano Abel: "Vamos fuera". Y cuando estaban en el campo se lanzó Caín contra su hermano Abel y lo mató" (Gen. IV, 2-8).

La primera parte del relato, es decir, los trabajos y sacrificios de Caín y Abel, desde el punto de vista artístico, ha sido ampliamente estudiada y documentada en multitud de monumentos por parte de G. Sanoner (31) y dado que no se recoge en el presente programa iconográfico, no creo necesario insistir sobre ella.

Otro caso muy diferente es la escena aquí representada: la muerte de Abel que, por sus particulares caracteres me lleva a tratarla ampliamente. Entre dos árboles distintos, de copa ovoidal —la escena sucede al aire libre— se ve a los dos protagonistas: Caín abalanzándose sobre Abel, al que derriba, sujetándole el brazo izquierdo con su mano derecha y tirándole con la otra de su cabellera. Este se inclina profundamente hacia atrás, mientras Caín le muerde en el cuello. Esta es una particularidad de la obra, que la aleja de la inspiración bíblica, junto con otra, la de su rareza, pues al lado de la miniatura del mismo episodio, en la Biblia de la Casa de Alba, son los dos únicos ejemplos que conozco de esta representación en el terreno del arte, aunque desde el punto de vista literario, podrían entenderse algunos textos medievales ingleses (32)

Debemos al Profesor Nordström (33), el gran investigador de la Biblia de la citada casa noble, la sugerencia de la posible fuen-

(31)Sanoner, G.: "*Iconographie de la Bible d'après les artistes de l'Antiquité et du Moyen Age*", Bulletin Monumental, 1921, p. 212-238. Vid. también nota 32, p. 838-851.

(32)Emerson, Oliver F.: "*Legends of Cain, especially in Old and Middle English*, Publications of the Modern Language Association of America, vol. 21, nueva serie vol. 14, Baltimore, 1906, p. 854 y 855, donde indica los textos medievales: "we, yei, that shal thou sore *abite*" antiguo bite —morder? y "*Bot he to brin his tend bigan*", tomado del Cursor Mundi, II, 1087 f.

(33)Nordström, Karl Otto: *The Bible of the Casa Alba. The Duke of Alba's Castilian Bible. A study of the rabbinical features of the miniatures*, Upsala, 1967, p. 58-59.

te inspiradora de la muerte de Abel mordido por su hermano, que estaría en el Zohar —Esplendor— el libro más importante de la Cá-bala y del misticismo judío, en cuya forma actual fue escrito en Castilla a fines del siglo XIII y presentado por Moshé Ben Shemtov de León (1250-1305), como Midrasch de R. Shimón Ben Yojai (34). Su extraordinaria belleza y sensibilidad han sido indudablemente determinantes para su popularidad y en este sentido es necesario tener presente que Toledo, la “ciudad de las tres religiones”, contaba con una importante población judía, cuya mentalidad incidió obviamente en la cristiana —y viceversa—, aspecto bastante descuidado hasta el momento por parte de los investigadores del arte occidental y sin cuya consideración es imposible la comprensión de determinados aspectos; en este sentido adelanto que el presente programa, único en el arte cristiano, es frecuente en las Haggadas judías y más adelante veremos el puntual paralelismo con el programa iconográfico de la Haggada de Sarajevo.

He aquí el texto del Zohar en su traducción castellana (35), referente a la muerte de Abel por su hermano, texto bastante explícito, si bien puede entenderse también desde un punto de vista simbólico.

“Cain se levantó contra Abel y lo mató porque heredó su índole del lado de Samael, que trajo muerte al mundo” (36). . . “Cuando Caín quiso matar a Abel, no sabía cómo hacerle entregar el espectro y lo *mordió* como una culebra, como lo explicaron nuestros colegas”, entonces Dios lo maldijo y vagó por el mundo sin ser capaz de encontrar un lugar de reposo hasta que golpeándose con las manos la cabeza, se arrepintió ante su Amo” (37).

Por otra parte, Caín fue un personaje especialmente popular en la Edad Media y también ello motivó su incidencia legendaria

(34) *Enciclopedia Judaica castellana en diez tomos. El pueblo judío en el pasado y en el presente. Su historia, su religión, sus costumbres, su literatura, su arte, sus hombres, su situación en el mundo*, dirigida por E. Weinfeld y ed. por I. Babani, Méjico, 1951, t. 10, p. 587.

(35) *El Zohar. Versión castellana e Introducción de León Dujovne*, vol. I, Buenos Aires, 1977.

(36) *Ibidem*, p. 119

(37) *Ibidem*, p. 149.

en el arte. Emerson, en su magnífico estudio titulado "Legends of Cain, especially in old and middle English" (38), las clasifica fundamentalmente en las siguientes: I. Origen de Caín; II. El Sacrificio; III. El asesinato de Abel; IV. La maldición y la marca de Caín; V. La muerte de Caín; VI. Los descendientes de Caín. De ellas interesan para el presente estudio dos: el asesinato de Abel y la muerte de Caín, por ser las representadas en los relieves toledanos.

El citado investigador (39), recoge varios puntos de vista en tomo a los motivos del asesinato de Abel; por una parte, según el Génesis, la disputa excitó el disgusto de Caín a causa de no ser aceptada su ofrenda, a lo que, en mi opinión hay que añadir la envidia que sintió al ser aceptada la de su hermano. En segundo lugar, la tradición judía añade los celos a causa de la belleza de la esposa de Abel. Finalmente el presentimiento de la desgracia, por parte de Eva, como se narra en la vida de Adán y Eva, añade un punto más a lo arriba indicado. En este sentido son explícitas las dos versiones; así se expresa la versión griega: "Mientras dormían dijo Eva a su señor Adán: —mi señor, he visto en sueños esta noche la sangre de mi hijo Amilabés, llamado Abel, expulsada contra la boca de Caín, su hermano, y éste la bebía sin remisión. Abel le suplicaba que le dejara un poco de ella, pero él no le escuchó, sino que la sorbió entera y no se retuvo en su vientre, sino que volvió a salir por su boca.

Adán dijo a Eva: —levantémonos, vayamos y veamos qué les ha pasado, no vaya a ser que el enemigo esté entablando una guerra contra ellos.

Partieron los dos y encontraron a Abel, asesinado por Caín, su hermano" (40).

En la versión latina se indica así: "Y dijo así Eva a Adán: —señor mío, mientras dormía tuve la visión de que Caín manoseaba la sangre de tu hijo Abel y se la tragaba. Respondió Adán: —tal vez vaya a matarlo. Separemos al uno del otro, hagámosles viviendas individuales.

(38) Emerson, O.: op. cit., p. 831.

(39) Ibidem, p. 851-860.

(40) Fernández Marcos, N.: op. cit., p. 325; Bonsirven, J. Daniel-Rops: *La Biblia apócrifa. Al margen del Antiguo Testamento (textos escogidos)*, Barcelona, 1964, p. 83.



FIG. 10



FIG. 11



FIG. 12



FIG. 13



FIG. 14



FIG. 15



FIG. 16



FIG. 17

A Caín le hicieron labrador y a Abel pastor. De esta forma estaban separados el uno del otro. Con todo, al poco, Caín mató a su hermano Abel . . ." (41).

La muerte de Abel ha interesado de forma particular en la Edad Media y la crítica se ha hecho eco de ello; además de Emerson (42), también ha estudiado el asunto W. Skeat (43), J.K. Bonnell (44), y Meyer Schapiro (45) entre otros, si bien estos últimos autores se interesan particularmente por el instrumento utilizado por Caín, una quijada de asno, que, como fuente de inspiración en opinión de Emerson (46), puede tratarse de una confusión con la historia de Sansón (Jueces, XV, 16). También se menciona como instrumento mortífero una piedra, objeto que L. Ginzberg considera tomado de la tradición hebrea; así ha traducido él un pasaje hebreo: "Die Gelehrten Sagen: Er (Cain) hat ihn mit einem *steine* getodtet" (47).

Sin embargo el tipo de muerte indicado en el relieve toledano no tiene nada que ver con estas tradiciones mencionadas, según se ha expuesto. Aparte del Zohar puede verse una posible relación con los textos latino y griego de la vida de Adán indicados, cuando Caín sorbía la sangre de su hermano, que Eva vió en sueños, que también advierte Meyer Schapiro (48). En cuanto a los textos de

(41) Fernandez Marcos, N.: op. cit., p. 342-343. Vid. también Emerson, O.: op. cit., p. 857-858 y Mozley, op. cit., p. 134.

(42) Emerson, O.: op. cit., p. 851-860.

(43) Skeat, W.W.: "Cain's Jaw-bone", Notes and Queries, 6ª serie, II, 1880, p. 143.

(44) Bonnell, J.K.: "Cain's Jaw-bone", Publications of the Modern Language Association, nº 39, 1924, p. 140-146.

(45) Meyer Schapiro: "Cain's Jaw-bone that Did the First Murder", The Art Bulletin, septiembre, 1942, p. 205-212.

(46) Emerson, O.: op. cit., p. 859.

(47) Ginzberg, L.: *Die Haggada bei den Kirchenvätern und in der apocryphischen Litteratur*, p. 64, cfr. Emerson, op. cit., p. 858.

Este último autor menciona como otra fuente el *Book of Adam* — que no he podido consultar— donde se pone en boca de Abel esta frase: "If thou wilt kill me, take one of these large *stones* and kill me outright". Then Cain, the hard-hearted and cruel murderer, took a large stone and smo-

Alfonso X el Sabio y de Pedro Comestor a propósito de la muerte de Abel son muy genéricos; así se relata en la General Estoria: “et desque foro en suas herdades foyse Caym a Abel em aquella sua erdade, et feryo, et dou com el em terra et matóo” (49). Pedro Comestor se expresa de forma parecida: “Et tunc consurrexit aduersus Abel et interfecit eum” (50).

13. Caín intenta cubrir el cadáver de Abel (fig. 14)

“Replicó Yahvéh: “¿Qué has hecho? Se oye la sangre de tu hermano clamar a mí desde el suelo. Pues bien, maldito seas, lejos de este suelo que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano” (Gen. IV, 10-11). Dicho texto bíblico es el inspirador inicial del relieve toledano, donde se representa a Caín enterrando a su hermano con un bastón, pero la cabeza de Abel no se cubre por más que Caín lo intenta denodadamente.

A pesar de la fuente bíblica primaria, del mismo modo que ha habido que recurrir a los apócrifos —entre otras fuentes— para interpretar la muerte de Abel, otro tanto es preciso para la presente escena, puesto que lo que se figura es el fallido intento de Caín por

te his brother upon the head until his blood” (*Book of Adam*, I, 79, cfr. Emerson, O.: op. cit., p. 858-859), después de indicar que Caín le dijo a Abel: “Wait for me until I fetch a *staff*, because of wild beasts”, aludiendo a otro objeto, un bastón, para matar a Abel: “smote him with the staff, blow upon blow, until he was stunned”.

- (48) Meyer Schapiro: op. cit., p. 205 y 212, y antes Emerson, O.: op. cit., p. 857. El texto publicado por Mozley de *The Vita Adae* es como sigue: “Et dixit Eua ad Adam, Domine mi dormiens uidi per uisum quod sanguinem filii tui Abel Caym manibus suis perducebat et ore suo deglutit” (p. 134).
- (49) *General Estoria*, versión gallega del siglo XIV, ms. I, I, de El Escorial, ed. del Centro Lingüístico de Ramón Martínez-López, Universidad de Oviedo, 1963, p. 12.
- (50) *Historia Scholastica. Magistri petri Comestoris. Historia Escholastica magnam Sacre Scripture partem: que et in serie et in glossis dissussa erat: prebreviter complectens. Mendis omnibus primam editionem seclusis in lucem capitulorum quo tationibus in margine decenter adiunctis*, 1526, cap. 27, fol. XII.

enterrar a Abel. En la Vida de Adán y Eva, versión griega se indica, a propósito de las honras fúnebres para el cadáver de Abel a la muerte de Adán: "Y el Señor añadió: Que traigan también el cuerpo de Abel". Presentaron otras sábanas y también lo sepultaron, puesto que desde el día en que lo mató Caín, su hermano, estaba sin los cuidados funerarios. *A pesar de que el perverso Caín se preocupó mucho por ocultarlo, no lo consiguió*, ya que la tierra no lo recibía, pues decía: "No aceptaré un cuerpo compañero hasta que venga a mí el barro que se me quitó y fue modelado sobre mí" (51).

En la Edad Media no tuvo esta escena incidencia alguna ni en la literatura, ni en el arte —yo al menos nada conozco al respecto—; no se recoge en las leyendas, ni en miniaturas; en este sentido, la propia Biblia Ryland, tan explícita en la Vida de Caín y Abel, como se ha indicado, se omite dicho pasaje (52). La Biblia moralizada ms. 2.554, que he consultado, tampoco lo incluye, haciéndose eco solamente como se ha indicado, de la muerte de Abel y de la maldición de Dios al asesino (53).

(51) Fernández Marcos, N.: op. ci., p. 336. En la traducción de H. de Cousin se expresa así: "En efecto, (el cuerpo de Abel) se había quedado sin sepultura desde el día en que su hermano Caín el Malo lo había asesinado. Caín lo había intentado ocultar pero no había podido, ya que el cuerpo de Abel había salido del suelo y una vez que brotaba de la tierra se había puesto a decir: "No quedará oculta en la tierra ninguna criatura hasta que no se me haya devuelto la primera criatura (Adán) que fue sacada de mí, del polvo de donde fue tomada" (op. ci., p. 14)

(52) *La Bible historiée toute figurée de la John Rylands Libray*, reproducción íntegra del manuscrito francés 5, con un estudio de R. Fawtier, París, 1924.

(53) *Bible moralisée. Kodex Vindobonensis 2554, Biblioteca Nacional Austriaca*, Viena, facsímil, Commentarium por Reiner Haussherr, París, 1973 No he podido consultar la Biblia moralizada de Toledo, que lógicamente tuvo que influir siquiera como inspiración para el programa toledano. El Prof. Yarza Luaces, en una conferencia pronunciada en el Museo Arqueológico Nacional, con el título "*Ripoll: Iconografía religiosa, iconografía política*", dentro del ciclo "*El Románico: iconografía y estilo*" menciona el entierro de Abel en dicho monumento catalán que ya había observado Réau, op. cit. p. 97; para este monumento vid. también *el Ripollés*, en

14. Dios recrimina a Caín (fig. 15)

Continuando el diálogo anterior entre Dios y Caín, Aquel le maldice: “. . . Aunque labres el suelo, no te dará más su fruto. Vagabundo y errante serás en la tierra”. Entonces dijo Caín a Yahvéh: “Mi culpa es demasiado grande para soportarla. Es decir, que hoy me echas de este suelo y de esconderme de tu presencia, convertido en vagabundo errante por la tierra, y cualquiera que me encuentre me matará”. Respondióle Yahvéh: “Al contrario, quienquiera que matare a Caín, lo pagará siete veces” y Yahvéh puso una señal a Caín para que nadie que lo encontrase le atacara. Caín salió de la presencia de Yahvéh y se estableció en el país de Nod, al oriente de Edén” (Gen. IV, 9-16) (54). El relieve muestra a los dos personajes, Dios y Caín, en pie, en actitud conversante; Dios vestido siempre con túnica y manto sostiene con la izquierda la bola del mundo y con la derecha recrimina a Caín, que le observa, mientras este con su mano derecha sostiene un trozo del objeto con que intentara sepultar a Abel, similar al de la escena anterior; viste túnica corta, peina cabellera ondulante y barba corta, y ha sido presentado de forma más sencilla que en la Biblia Ryland (55).

Dentro de las leyendas medievales, más que la recriminación de Dios a Caín, lo que tiene más amplio eco son sus consecuencias, es decir, la marca de Caín en su errar por el mundo. Emerson dedica un amplio apartado a su análisis; a partir del Génesis multitud de textos, unos inspirados en la tradición judía y otros relacionados con el mundo cristiano, conforman dicho ciclo (56).

15. Lamec mata a Caín (fig. 16)

La referencia bíblica es bastante extraña; he aquí el texto:

Catalunya románica (de próxima aparición). Dicho autor cita también el mismo tema en una Biblia carolingia de Bamberg, y según él, es posible su representación en San Quirce de Pedret, en vol. 22, *Museo de Vic - Museo de Solsona*, que no he consultado), cuya información agradezco al autor.

(54) Para la marca de Caín, vid. fundamentalmente Emerson, O.: op. cit., p. 860-873.

(55) *Biblie Historié*. . . cit. donde se dedican a Caín los siguientes pasajes: Nacimiento, Sacrificio de Caín y Abel, Muerte de Abel con una azada, Caín ante Dios —con la azada—, Muerte de Caín, Cólera de Lamec.

(56) Vid. nota 54.

“Y dijo Lamec a sus mujeres: “Adá y Sillá, oid mi voz; mujeres de Lamec, escuchad mi palabra: yo maté a un hombre por una herida que me hizo y a un muchacho por un cardenal que recibí. Caín será vengado siete veces, mas Lamec lo será setenta y siete” (Gen. IV, 23-24).

La tradición hebrea ha influido notablemente sobre las leyendas medievales en torno al tema, partiendo siempre del relato bíblico citado, y Emerson las analiza ampliamente (57). En las *Legends of the Patriarchs and Prophets* de Baring-Gould (58) se consigna: “Actualmente Lamec se volvió ciego de avanzada edad y fue colocado en su puesto el niño Tubalcaín. Tubalcaín vió a Caín en la distancia, e imaginando por la frente con cuerno que era una bestia, dijo así: “Tensa el arco y dispara”. Entonces el hombre viejo descargó su arco y Caín cayó muerto. Y cuando se dió cuenta de que había matado a su gran antepasado hirió sus manos juntas y golpeó rápidamente por accidente a su hijo y lo mató”. Este legendario relato no es aceptado por los escritores cristianos.

También se indica el suceso en el *Book of Adan*, con la diferencia de que aquí se menciona la muerte de Caín como un hecho intencionado; he aquí el texto: “Entonces dijo (el niño de Lamec que le guiaba): “Oh, mi señor, ¿Es eso una fiera o un ladrón?” Y Lamec le dijo: “Hazme saber qué camino mira cuando aparezca”. Entonces Lamec curvó su arco, colocó una flecha sobre él, y colocó una piedra en una honda, y cuando Caín apareció a la entrada de la ciudad, el pastor dijo a Lamec: “Dispara y fíjate que viene” Entonces Lamec disparó la flecha y la hirió en su costado. Y Lamec le golpeó con una piedra de su honda, que cayó sobre su cara y la golpeó en los ojos: entonces Caín cayó inmediatamente y miró. Entonces Lamec y el joven pastor fueron junto a él y le encontraron yacente sobre el suelo. Y el joven pastor le dijo: “Es Caín, nuestro abuelo, a quien tú has matado, oh, señor”. Entonces Lamec lo sintió por él”. Rabano Mauro, que acepta esta historia, se expresa así: “Majorum nostrorum ista est sententia, quod putant in septima generatione a Lamec interfectum Cain. . .”. “Iste (La-

(57) Emerson, O.: op. cit., p. 876.

(58) Cfr. Emerson, O.: op. cit., p. 876-877.

mec) enim percutiens interfecit Cain" (59). Y asimismo Pedro Comestor, cuyo texto es como sigue:

"Lamec vero vir saggitarius diu viuendo caliginem oculorum incurrit; et habens adolescentem ducem dum exerceret venationem pro dilectione tantum et usu pellium: qui non erat vsus carnis ante diluuium, casi interfecit Cain inter fructecta: estimans feras: quem quod ad indicium iuuenis dirigens sagittam interfecit" (60).

Y Alfonso X el Sabio es bastante explícito al respecto (61), dedicándole un capítulo. Como él mismo indica, sigue a Pedro Comestor, y se expresa de esta manera, confiriéndole un profundo dramatismo al relato en gallego: "Et oyrō Lamec et omoço orroydo, et pregōtuo Lamec ao moço querroydo era aquel. Respondeu omoço que nō sabia senō quelle semellaua que estaua aly cousa viua; armou estonçes Lamec seu arco et poso em el sua seeta, et diso ao moço quelleenderēçase contra onde oyra orroydo, et omoço fezóo, et Lamec tirou do arco et ferio aCaym de morte cō aseeta. Et Caym cō aferida da morte dou hū grande braado; et Lamec entēdeo que aquella voz de omē era et espauresçeo, et começou de pensar et pesoulle daquel golpe que fezera. Et disō ao moço que entrase veer ao mato que besta au que anymalya era aquela que el ferira. Et o moço entrou et achou aCaym que jazia en terra tendido de aquel golpe pera morrer, mays pero vyuo era et cōnosçeo omoço que aquela forma tal que de omē séeria et nō al, et ouuo el gram pauor. Empero esforçouse, cōmo eram todos os de Caym maos et atreudos, et esteuo et pregūntoulle qūe era, et el disolle que Caym; omoço, nō sabendo nada da pena que avya auer oque matase a Caym, et tomouse logo aLamec aly onde oleyxara, et contoulle cōmo era. Lamec quando soubo que el avya morto aCaym, ouuo moy grande pesar. . ."

La presentación toledana recuerda bastante a la Biblia Ryland, sobre todo en la cabeza de Caín, con larga cabellera despeinada (62). Se representa a Lamec como un anciano venerable, calvo, cuya iconografía parece tomada directamente de la de San Pablo;

(59) He tomado los textos citados de Emerson, O.: op. cit., p. 877.

(60) Ibidem, p. 877 y Pedro Comestor, op. cit., cap. 28, fol. XII.

(61) *General Estoria*. . . cit., p. 21

(62) Vid. nota 55.

lleva un largo bastón que parece de peregrino y el arco; junto a él se ve al pequeño Tubalcaín, que le indica la presencia de un personaje que parece un salvaje con larga barba y cabellera también crecida, más cuidada que la del códice antedicho; está entre dos árboles simulando su aparición en un bosque. Esta escena no se representa en la Biblia moralizada (63).

A continuación se figuran cinco escenas de la vida de Adán y Eva tras el pecado, teniendo especial incidencia la figura de Adán —Eva parece un elemento absolutamente pasivo, aunque no fuera tal en las dos versiones de la Vida de Adán y Eva—, cuya muerte se representa, así como elementos de la leyenda del árbol de la cruz, en los que interviene directamente Set.

16. Súplica de Adán (fig. 17)

Se relata en la Vida de Adán y Eva, versión latina, de la siguiente manera: “Y Dios me dijo (a Adán): “Mira, vas a morir, porque no hiciste caso de mi mandato y escuchaste la voz de la mujer que te entregué para que la dominases a tu voluntad. La has obedecido a ella en vez de a mí”. Al escuchar estas palabras de Dios, me hiqué en tierra e imploré al Señor con esta súplica “Señor todopoderoso y todo misericordia, Dios Santo y piadoso, que no desaparezca el nombre del recuerdo de tu majestad, antes haz retornar a mi alma, porque estoy muriendo y mi espíritu sale de mi boca. No me arrojes de tu presencia a mí, a quien has formado del barro de la tierra. No dejes de lado al que alimentaste con tu gracia; mira que tu palabra me abrasa”, y respondió el Señor: “Puesto que tu corazón está configurado para amar el conocimiento, no se le quitará a tu descendencia por los siglos para que pue-

(63) Vid. nota 53.

La muerte de Caín ya fue recogida por San Jerónimo y popularizada por la *Glosa Ordinaria* de Walafrido Strabón, siendo tema frecuente, como se ha indicado, y como advierte Vázquez de Parga, L. (*La leyenda de la muerte de Adán en la catedral de Toledo*”, Archivo Español de Arte, t. 30, Madrid, 1957, p. 21) entre las escenas que ilustran los grandes ciclos historiales del Antiguo Testamento, tanto en las miniaturas de los códices como en las vidrieras pintadas y la decoración plástica de las catedrales. Vid. también Réau, L. op. cit., p. 99; la coloca tras la muerte de Adán.

dan servirme". Al oír estas palabras del Señor, me postré en tierra y le adoré con esta oración: "Tu eres un Dios eterno y excelso y todas las criaturas te rinden honor y alabanza. Tu brillas sobre cualquier luz, verdadera e incomprensible luz de vida; ¡oh grandeza del poder del Dios vivo! Toda criatura viviente te rinde honor y alabanza espiritual, puesto que has hecho al género humano con gran demostración de poder" (64).

Todo esto, como un largo párrafo donde consigna la revelación de secretos y planes futuros divinos, así como los mandatos y preceptos de Dios, al resplandor de su equidad y el posterior abandono por los hombres, da a conocer Adán a Set.

En el relieve se ve a Adán inclinado con los brazos en alto dirigiendo su plegaria al cielo; ante él la azada y ramas de hojas cortadas; tras él y mirando al frente Eva, ataviado como en el relieve núm. 11.

17. Adán manda a Set al paraíso a buscar el óleo del árbol de la misericordia para ungirle (fig. 18)

Así se relata el hecho en la Vida latina de Adán y Eva: "Cuando Adán llegó a la edad de 930 años cayó en la cuenta de que se estaban acabando los días de su vida" ordenó que se reunieran sus hijos para bendecirles antes de morir. Tras manifestarles que se encontraba enfermo y con dolores, dijo a Eva y Set: "Levántate, Eva, vé con tu hijo Set a las puertas del paraíso, poned polvo en nuestras cabezas, posternaos y llorad en la presencia del Señor Dios. Tal vez se compadezca de vosotros y ordene que su ángel acuda al árbol de la misericordia, del que fluye el aceite de la vida; que éste os entregue un poco y me unjáis con él, para que me alivie de estos dolores que me agobian y atormentan" (65).

Pero Vázquez de Parga recoge con más precisión textos medievales directamente relacionados con la obra toledana. Partiendo de una interpolación de la Vita Adae et Eva con el pasaje referente al árbol que había de dar el madero de la cruz, dicho autor nos conduce a una serie de textos, los que tuvieron una mayor difusión y popularizaron la leyenda del viaje de Set a la puerta del

(64) Fernández Marcos, N.: op. cit., p. 343-344.

(65) Ibidem, p. 345-346; Bonsiven J., op. cit.; p. 201-206

paraíso. Fueron reunidos primero por Mussafia (66) y luego sistemáticamente investigados y publicados críticamente por W. Meyer, (67) interesándonos de las varias versiones por éste reunidas la número 6, la primera en que la leyenda aparece como texto independiente, que según dicho autor debe de haber nacido antes de finalizar el siglo XIII, —pues hay reelaboraciones a finales de ese siglo o comienzos del siguiente—, por lo cual fue evidentemente conocido por el artista toledano, un siglo posterior. De hecho, como indica el autor alemán, tuvo un éxito enorme y se extendió por toda Europa, llegando a España probablemente a través de un texto provenzal de la Biblioteca Nacional de París. Mussafia publicó un texto latino según un manuscrito del siglo XV de Viena, siendo encontrado el texto completo por Mayer en otro manuscrito contemporáneo al anterior en Munich, procedente del monasterio de Au, cuya traducción española por Vázquez de Parga interesa para este estudio: “Como hubiese vivido Adán novecientos treinta y dos años en el valle de Hebrón, cansado de extirpar malezas, se apoyó en su hacha y comenzó a contristarse y a meditar en su interior los muchos males que veía pulular en el mundo por su posteridad; y empezó a hastiarse de la vida, y llamó a Set, y le dijo: “Hijo, ven, que te mande al Paraíso, al Querubín que custodia el árbol de la vida con la espada flameante y versátil”. Su hijo le contestó: “Estoy dispuesto, padre, muéstrame el camino y lo que he de decirle”. Y el padre le contestó: “Le dirás que esto y hastiado de la vida, y le rogarás que me dé seguridad sobre el aceite de la misericordia que me prometió el Señor cuando me expulsó del Paraíso”. Una vez que Set estuvo preparado para marchar, fue así advertido por su padre: “Hacia Oriente, en la cabecera de este valle, encontrarás un camino verde que te llevará al Paraíso, pero para que lo reconozcas con más seguridad, encontrarás unos pasos marchitos, que son las huellas mías y las de tu madre, cuando

(66) Ad Mussafia: “*Sulla leggenda del legno della croce*”, Sitzunber. d. Wiener Akademie Phil. hist. Kl. 63, 1869, p. 165-216, cfr. Vázquez de Parga, L. op. cit., p. 24.

(67) Meyer, Wilhelm: “*Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus*”, Ahb. d. königlichen bayerische Akademie d. Wissenschaften Phil. Philos. Kl., 16, 2, Munich, 1882, p. 131-166, cfr. *Ibidem*, p. 24, nota 9.

anduvimos por él expulsados del Paraíso y llegamos a este valle; pues tan grande había sido nuestro pecado que la yerba no podía crecer donde habíamos pisado". Así advertido por su padre Set fue al Paraíso".

En Toledo se han representado los tres personajes, Adán, Eva y Set, el primero apoyado en la azada, cansado de trabajar, dirigiéndose a su hijo 'al que encomienda la misión de ir al Paraíso. Set, mirándole, ya emprende el camino. Tras el primero, se vé a Eva en segundo plano, contemplándolos. La escena sucede al aire libre.

18. Set es recibido a las puertas del Paraíso por el arcángel Miguel (fig. 19)

Aunque la versión latina de la Vida de Adán y Eva indica que fueron al Paraíso madre e hijo a buscar el aceite del árbol de la misericordia, en el programa toledano va solamente Set, como se indica en el texto medieval citado. Tras llegar ambos personajes a las puertas del Paraíso —siempre según la versión latina de la Vida de Adán y Eva— y suplicar a Dios que se compadeciera de los dolores de Adán y enviara a su ángel para entregarle el aceite solicitado, se les aparece el arcángel Miguel y dice: "Set ¿qué andas buscando? Yo soy el arcángel Miguel, encargado por Dios de los cuerpos de los hombres. A tí te digo, Set, hombre de Dios, no llores al orar y suplicar por el aceite del árbol de la misericordia para ungrir el cuerpo de tu padre, Adán, contra los dolores que sufre. Te aseguro que no podrás obtenerlo por ningún medio hasta los últimos días, cuando se cumplan cinco mil doscientos veintiocho años, ya que entonces vendrá sobre la tierra Cristo, el muy amado Hijo de Dios, para reanimar y resucitar al cuerpo de Adán y resucitar los cuerpos de todos los muertos. El mismo Cristo, Hijo de Dios, será bautizado en el río Jordán. Una vez que haya salido del agua, en ese preciso instante ungrirá con el aceite de su misericordia a tu padre y a todos los que creen en él. Y habrá aceite de misericordia de generación en generación para todos los que han de nacer del agua y del espíritu para la vida eterna. Entonces descenderá el Hijo de Dios muy amado e introducirá a tu padre en el Paraíso junto al árbol de su misericordia. Y tú ve junto a tu padre y dile que se ha cumplido el tiempo de su vida; cuando salga su alma del cuerpo, verás grandes maravillas en el cielo y en la tierra y las antorchas del cielo". Una vez dicho ésto, el arcángel Miguel desapareció. Set, al

mirar hacia el Paraíso, vió en la cúspide de un árbol a una Virgen sentada y con un niño crucificado en las manos (68).

Como en la escena anterior, el relieve toledano no sigue directamente el presente texto, sino el manuscrito medieval antes citado, copia evidente de otro anterior, directamente relacionado con la obra toledana. Helo aquí: "En el camino, estupefacto (Set) por su esplendor, creyó que era el resplandor de un fuego; pero advertido por su padre, se signó con el signo Theta o Thau y con alegre paso llegó al Paraíso. Cuando le vió el Querubín le preguntó el motivo de su llegada. Seth le contestó: "Mi padre, cansado por la ancianidad y hastiado de su vida, me envió a tí, rogando que te dignes anunciarle la certidumbre del aceite que Dios le prometió, y el ángel le dijo: "Ve a la puerta del Paraíso, y metiendo sólo la cabeza, mira con cuidado qué cosas y cuáles son las que te aparezcan en el Paraíso". Habiéndolo hecho así y metido la cabeza, vio una amenidad tan grande que la lengua humana no puede describirla, y consistía esa amenidad en frutos y flores de varias especies y en el concierto y armonía de las aves, a lo que se unía una brillantez extraordinaria y un olor exquisito. En medio del Paraíso se veía una fuente brillantísima de la que brotaban cuatro ríos: Phisón, Gygón, Tigris y Eúfrates, los cuales ríos llenan el mundo con sus aguas. Sobre la misma fuente había un gran árbol muy ramoso, desnudo de corteza y hojas; y meditando por qué estaba ese árbol así desnudo, recordó los pasos marchitos por el pecado de sus padres, y pensó que el árbol estaba así desnudo por el mismo motivo de sus pecados. Habiendo vuelto el ángel, le contó con diligencia todo lo que había visto y el ángel le mandó que volviese a la puerta y mirase otras cosas. Y habiendo vuelto, vio una serpiente enroscada en el árbol desnudo y estupefacto por lo que había visto, volvió de nuevo, y el ángel le mandó por tercera vez que volviese a la puerta, vio el árbol ya dicho, que se alzaba hasta los cielos, y en la copa del árbol como un niño recién nacido y envuelto en pañales. Asombrado por lo que había visto, como bajase los ojos hacia tierra, vió la raíz de dicho árbol que se hundía en la tierra y llegaba hasta el infierno, donde reconoció el alma de su hermano Abel. Y así, habiendo vuelto por tercera vez al ángel, le contó con diligencia lo que había visto y el ángel empezó a contarle con diligencia

(68) Fernández Marcos, N.: op. cit., p. 347-348.

sobre el niño que había visto, y empezó a decir: "El niño que acabas de ver es el Hijo de Dios, que llora los pecados de tus padres, que él borrará cuando llegue la plenitud de los tiempos".

En el relieve toledano se contempla al ángel —querubín o Miguel— que recibe a Set a la entrada del Paraíso; Set, obedeciéndole, ha introducido solo la cabeza por la puerta y contempla el árbol de ramas secas con el niño recién nacido en pañales sobre la copa y la cabeza —el alma— de su hermano Abel saliendo de la boca del infierno; esta referencia a Abel está relacionada con los pasajes de la Vida de Adán y Eva —ambas versiones— con el enterramiento de aquél junto a su padre como se indicará a continuación.

19. Sepultura de Adán (fig. 20)

Las dos versiones apócrifas de la Vida de Adán, particularmente la latina más cercana al relieve toledano, son explícitas en el relato. En la primera de ellas, tras haber reunido Adán a sus hijos y mientras Eva se lamenta de su pecado, muere Adán, los ángeles suplican a Dios para que sea perdonado, compadeciéndose, y a continuación se inician los cuidados funerarios del cadáver de Adán. "A continuación suplicó el ángel por los cuidados del cadáver. Ordenó Dios que se congregaran todos los ángeles delante de El, cada uno según su grado. Todos los ángeles se reunieron llevando unos incensarios y otros trompetas. El Señor de los ejércitos subió al carro: los vientos le arrastraban y los querubines, que sobresalían por encima de los vientos y los ángeles del cielo, le precedían. Al llegar adonde estaba el cadáver de Adán, le cogieron. Llegaron al Paraíso, y todas las plantas del Paraíso se mecieron de forma que todos los nacidos de Adán se amodorraron por el buen olor, a excepción de Set, que se encontraba en el monte del Señor. Así que el cadáver de Adán yacía sobre la tierra en el Paraíso y Set estaba muy triste por él". . . Entonces el arcángel Miguel: "Ve al Paraíso en el tercer cielo y traeme tres sábanas de lino de Siria". Y dijo Dios a Miguel, Gabriel, Uriel y Rafael: "Envolved con las sábanas el cuerpo de Adán, traed aceite y derramad sobre él aceite de buen olor". Así lo hicieron y dieron sepultura a su cuerpo, y el Señor añadió: Que traigan también el cuerpo de Abel". Presentaron otras sábanas y también lo sepultaron, puesto que desde el día en que lo mató Caín, su hermano estaba sin los cuidados funerarios. . . Entonces los ángeles lo recogieron y colocaron sobre la piedra hasta que murió su padre y ambos fueron sepultados según el mandato

de Dios en la zona del Paraíso, en el lugar en que Dios había encontrado el polvo. Dios despachó siete ángeles al Paraíso y trajeron muchas plantas aromáticas y las colocaron en la tierra. De esta manera tomaron los dos cuerpos y los sepultaron en el lugar que cavaron y edificaron". Llamó Dios a Adán y dijo: "Adán, Adán" y respondió el cadáver desde la tierra: "Aquí estoy, Señor" y el Señor añadió: "Te dije que eras tierra y que a la tierra volverías". De nuevo te anuncio la resurrección. Te resucitaré el último día en la resurrección con todos los hombres de tu semilla". Con estas palabras hizo Dios un sello triangular y selló el sepulcro para que nadie le hiciera nada en los seis días siguientes hasta que volviera su costilla a él" (A continuación se narra la muerte de Eva).

En la versión latina se narra de este modo la muerte y funerales de Adán: "Llegó el día de la muerte de Adán, como había predicho Miguel, el arcángel de Dios. En cuanto supo Adán que había llegado la hora de su muerte, dijo a todos sus hijos e hijas: "Mirad, ahora me estoy muriendo y el número de mis años en este mundo es de novecientos treinta. Cuando haya muerto dadme sepultura hacia la salida del sol en el campo de la morada de Dios.

Dicho ésto exhaló el espíritu. El sol, la luna y las estrellas se oscurecieron durante siete días. Pero una vez que Set y su madre, Eva, habían abrazado el cuerpo de Adán y llorado sobre él mirando hacia la tierra, con las manos juntas sobre sus cabezas y las cabezas sobre sus rodillas, y mientras todos sus hijos e hijas lloraban amargamente en la misma postura, apareció el arcángel Miguel, colocándose junto a la cabeza de Adán, y dijo a Set: "Levántate de junto al cadáver de tu padre y llegate a mí, para que veas a tu padre y lo que piensa hacer el Señor Dios de su criatura, puesto que se ha compadecido de ella". Todos los ángeles tocaron la trompeta y proclamaron: "Bendito eres, Señor Dios, por tu criatura de la que te has compadecido". En este punto Set contempló cómo la mano extendida del Señor sostenía el alma de su padre, que entregó al arcángel Miguel con estas palabras: "Que esta alma quede a tu cargo con tormentos hasta el día de la actuación, en los últimos días en los que convertiré su luto en gozo. En ese momento se sentará en el trono de aquél que le suplantó". Y el Señor dijo de nuevo a Miguel: "Tráeme tres lienzos de lino puro y extiende uno sobre el cuerpo de Adán y otro sobre el cuerpo de su hijo Abel". Todas las virtudes angélicas avanzaron hasta colocarse delante de Adán, y quedó santificado el sueño de su muerte. Los arcángeles

dieron sepultura en el Paraíso al cadáver de Adán y al de su hijo Abel. Set y su madre contemplaban lo que hacían los ángeles y quedaron muy admirados" (69).

El relieve toledano, que iconográficamente simula una trasposición de la Deposición de Cristo, representa el entierro de Adán delante de un sarcófago prismático; a la cabecera y a los pies Set y Dios, respectivamente, envuelven el cuerpo en un lienzo. Eva, entre dos hijas, asiste apesadumbrada a la escena, esperando su próxima muerte.

20. El árbol que brota del sepulcro de Adán (fig. 21)

También aquí se ha inspirado el artista en los apócrifos, no sólo del Antiguo, sino también del Nuevo Testamento. Concretamente en el Evangelio de Nicodemo, en el Descensus ad Inferos (70), Set se expresa con palabras casi idénticas a las de la Vida de Adán y Eva, si bien aquí no se dice nada sobre que el ángel le diera ni los ungüentos, ni la rama pedida por Adán.

Dicho texto es como sigue: "Al oír el primero de los creados y padre de todos, Adán, la instrucción que estaba dando Juan a los que se encontraban en el infierno, dijo a su hijo Set: Hijo mío, quiero que digas a los progenitores del género humano y a los profetas a dónde te envié yo cuando caí en trance de muerte. Set dijo: Profetas y patriarcas, escuchad: Mi padre Adán, el primero de todos los creados, cayó una vez en peligro de muerte y me envió a hacer oración a Dios muy cerca de la puerta del Paraíso, para que se dignara hacerme llegar por medio de un ángel hasta el árbol de la misericordia, de donde había de tomar óleo para ungir con él a mi padre y así pudiera éste reponerse de su enfermedad. Así lo hice. Y, después de hacer mi oración, vino un ángel del Señor y me dijo: ¿Qué es lo que pides, Set? ¿Buscas el óleo que cura a los enfermos o bien el árbol que lo destila, para la enfermedad de tu pa-

(69) *Ibidem*, p. 348-349. Desde el punto de vista iconográfico es un tema interesante; vid. al respecto Réau, L.: *op. cit.*, 98-99, donde cita dentro del siglo XIV un bajo-relieve en la iglesia de Schwäbisch-Gmünd (1350), con Adán extendido sobre el lecho mortuario velado por Eva, y la portada de la catedral de Ulm.

(70) 4ª ed. de Aurelio de Santos Otero, Madrid, B.A.B., 1984, p. 445-446.



FIG. 18



FIG. 19



FIG. 20



FIG. 21



FIG. 22



FIG. 23



FIG. 24



FIG. 25

dre? Esto no se puede encontrar ahora. Vete, pues, y dí a tu padre que después de cinco mil quinientos años, a partir de la creación del mundo, ha de bajar el Hijo de Dios humanado; El se encargará de ungirle con este óleo, y tu padre se levantará; y además le purificará, tanto a él como a sus descendientes, con agua y con el Espíritu Santo; entonces sí que se verá curado de toda enfermedad, pero ahora esto es imposible. Los patriarcas y profetas que oyeron esto se alegraron grandemente”.

El manuscrito medieval citado a lo largo de las escenas de la Vida y muerte de Adán se expresa de esta manera: “Y como Set, así instruido, quisiera marcharse, el ángel le dio tres granos del fruto de aquél que había comido su padre diciéndole: “Dentro de tres días, cuando hayas vuelto junto a tu padre, éste morirá”. Tu le colocarás bajo su lengua estos tres granos, de los que nacerán tres retoños de árboles, un árbol será un cedro, otro un ciprés, el tercero un pino. Por el cedro entendemos el Padre, por el ciprés el Hijo y por el pino el Espíritu Santo . . .”

Habiendo regresado Set tras un viaje favorable, fue a su padre, y después de contarle todas las cosas que había visto y oído por el ángel, se alegró su padre, rió y se regocijó por una vez en toda su vida. Y así regocijado y confirmado Adán, clamó al Señor diciendo: “Me basta, Señor, mi vida. Lleva mi alma”. Murió Adán, pasados tres días como había predicho el ángel y Set le enterró en el valle de Hebrón, y le puso en la boca, debajo de la lengua, los granos referidos, de los que brotaron poco tiempo después tres retoños de una braza de alto”.

Si bien parte del relato corresponde a la escena anterior, he considerado oportuno transcribirlo ahora porque las semillas colocadas bajo la lengua de Adán fructifican en el árbol que se representa en el presente relieve. En él se figuran Dios, Set y Miguel a uno y otro lado del árbol de tres ramas diferentes, es decir, correspondientes a los citados árboles: cedro, ciprés y pino. Set es un muchacho, Miguel un joven adolescente y Dios aparece barbado en segundo plano indicándole el hecho portentoso.

II. Noé y el diluvio.

21. Noé construye el Arca (fig. 22)

A consecuencia de la corrupción de la Humanidad, Yahvéh decide exterminarla. "Noé fue el varón más justo y cabal de su tiempo. Noé andaba con Dios. Noé engendró tres hijos: Sem, Cam y Jafet. La tierra estaba corrompida en la presencia de Dios: la tierra se llenó de violencias. Dios miró la tierra, y he aquí que estaba viciada porque toda carne tenía una conducta viciosa sobre la tierra.

Dijo pues Dios a Noé: "He decidido acabar con toda carne, porque la tierra está llena de violencias por culpa de ellos. Por eso, he aquí que voy a exterminarlos de la tierra. Hazte un arca de maderas resinosas. Haces el arca de cañizo y la calafateas por dentro y fuera con betún. Así es como la harás: longitud del arca, trescientos codos; su anchura, cincuenta codos. Haces al arca una cubierta. . . por encima, pones la puerta del arca en su costado, y haces un primer piso, un segundo y un tercero" (Gen. VI, 9-16)

El relieve toledano se compone de tres personajes: Dios, Noé y un joven operario con un martillo dispuesto a clavar tablas que servirán para la confección del arca que se ve al fondo, y responde al tipo ordenado por Dios, es decir, de tres pisos. Yahvéh aparece en lo alto, de medio cuerpo, saliendo de una nube y ordenando a Noé la construcción del arca, que debía reunir especiales características. El joven podría ser uno de los hijos del patriarca (71).

22. El Arca flota sobre las aguas (fig. 23)

"Noé entró en el arca, y con él sus hijos, su mujer y las mujeres de sus hijos, para salvarse de las aguas del diluvio. (De los animales puros, y de los animales que no son puros, y de las aves, y de todo lo que serpea por el suelo, sendas parejas de cada especie entraron con Noé en el arca, machos y hembras, como había mandado Dios a Noé). A la semana, las aguas del diluvio vinieron so-

(71) Réau, L.: op. cit., p. 107, recoge varios ejemplos románicos —frontal de marfil de Salerno, capitel de Vévelay— y góticos —Sainte Chapelle, catedrales de Amiens, Wells, Salisbury, Norwich— siglo XIII, fresco de Detchani, Servia siglo XIV.

bre la tierra. El año seiscientos de la vida de Noé, el mes segundo, el día diecisiete del mes, en ese día saltaron todas las fuentes del gran abismo, y las compuertas del cielo se abrieron, y estuvo descargando la lluvia sobre la tierra cuarenta días y cuarenta noches” (Gen. VI, 7-12). A continuación se vuelve a narrar quiénes fueron los afortunados en entrar en el arca y los animales que fueron asimismo introducidos, y la inundación. Luego se continúa el relato bíblico así: “Al cabo de cuarenta días abrió Noé la ventana que había hecho en el arca, y soltó al cuervo, el cual estuvo saliendo y retornando hasta que se secaron las aguas sobre la tierra. Después soltó a la paloma, para ver si habían menguado ya las aguas de la superficie terrestre. La paloma, no hallando dónde posar el pie, tornó donde él, al arca, porque aún había agua sobre la superficie de la tierra; y alargando él su mano, la asió y metiéndola consigo en el arca. Aún esperó otros siete días y volvió a soltar la paloma fuera del arca. La paloma vino al atardecer, y he aquí que traía en el pico un ramo verde de olivo, por donde conoció Noé que habían disminuido las aguas de encima de la tierra. Aún esperó siete días y soltó la paloma, que ya no volvió donde él” (Gen VIII, 6-12)

En el relieve toledano se contempla el arca flotando sobre las aguas; es de estructura prismática rematada en un tejado a doble vertiente; es de tres pisos y asoman los animales por parejas en el primero y tercer piso, y en el intermedio Noé, su esposa y otra pareja, uno de sus hijos y su mujer. Sobre la cornisa se ve al cuervo y a la paloma, ésta con una rama de olivo (72).

III. Desde el diluvio hasta Abrahám. Historia de Abrahám.

23. La embriaguez de Noé (fig. 24)

“Los hijos de Noé que salieron del arca eran Sem, Cam y Ja-fet. Cam es el padre de Canaán. Estos tres fueron los hijos de Noé, y a partir de ellos se pobló toda la tierra. Noé se dedicó a la labran-

(72) Réau, L.: op. cit., p. 109, donde recoge varios ejemplos, pues esta escena es frecuente en el arte; durante el románico predominan la pintura y miniatura sobre la escultura; en el siglo XIII aparece en la Sainte Chapelle y en el salterio de San Luis; del XIV es la bellísima representación de Auxerre.

za y plantó una viña. Bebió del vino, se embriagó, y quedó desnudo en medio de su tienda. Vió Cam, padre de Canaán, la desnudez de su padre, y avisó a sus dos hermanos afuera. Entonces Sem y Jafet tomaron el manto, se lo echaron al hombro los dos, y andando hacia atrás, vueltas las caras, cubrieron la desnudez de su padre sin verla. Cuando despertó Noé de su embriaguez y supo lo que había hecho con él su hijo menor, dijo: “¡Maldito sea Canaán! ¡Siervo de siervos sea para sus hermanos!” y dijo: “¡Bendito sea Yahvéh, el Dios de Sem y sea Canaán esclavo suyo!”

En el relieve toledano aparece una incongruencia con relación al texto bíblico, por cuanto si bien Sem y Jafet pasan ante su padre con la cara cubierta en señal de respeto, Cam, el que lo avergonzó, es el que cubre su cuerpo. En la parte superior se ve el arca vacía, por cuyo lado derecho ha salido la familia de Noé y los animales con ayuda de una escala de mármol. A la derecha, Noé ante la alta viña plantada por él toma un racimo de uvas. Resulta el conjunto una bella síntesis de diversas escenas lograda con sencillez y claridad (73).

24. La teofanía de Mambré, llamada también

Hospitalidad o Filoxenia de Abraham (fig. 26)

Comienza la historia de Abraham con su vocación, éste en Egipto, su separación de Lot, la campaña de los cuatro reyes, aparece Melquisedec, siguen las promesas divinas y la alianza, nace Ismael y a continuación la Teofanía de Mambré, relatada así en la Biblia: “Apareciósele Yahvéh en el encinar de Mambré mientras estaba sentado a la entrada de la tienda, en lo más caluroso del día. Alzando los ojos miró, y he aquí que tres hombres estaban parados cerca de él. Tan pronto como los vió, corrió a su encuentro desde la entrada de la tienda y se postró en tierra. Y dijo: “Señor mío, si he hallado gracia a tus ojos, te ruego no pases de largo junto a tu siervo. Que traigan un poco de agua y lavaos los pies, y tendeos

(73) Réau, L.: op. cit., p. 113, cita varios ejemplos comprendidos entre el siglo VI y el XVII; en el arte gótico tiene especial incidencia, así un relieve de la catedral de Bourges, un capitel del claustro de Larrente, hoy en el Museo de Tarbes, catedral de Salisbury, un pilar de ángulo del palacio ducal de Venecia. No falta tampoco en la Bible moralisée, p. 23 b.

bajo el árbol. Voy a traer un bocado de pan para que reconfortéis vuestro corazón. Luego pasaréis adelante: que para eso habéis pasado junto a vuestro servidor". Y contestaron: "Haz como has dicho" (Gen. XVIII, 1-5).

En nota al texto bíblico se infiere que la aparición de Yahvéh fue junto con dos ángeles (Gen XIX, 1). La tradición primitiva parece haber hablado únicamente de tres hombres, dejando su identidad en el misterio. Muchos Padres han visto aquí el anuncio del misterio de la Trinidad, cuya revelación estaba reservada al Nuevo Testamento, y de hecho los tres ángeles recibidos por el patriarca constituyen la fórmula bizantina de la representación de la Trinidad. El relieve de Toledo es la transposición de aquéllas que en el arte occidental aparece ya en el siglo V (74). Representa a Abraham, postrado de rodillas e implorando a tres ángeles —aparecen con alas claramente— se acojan a su hospitalidad.

25. Destrucción de Sodoma y Gomorra (fig. 45)

La identificación del relieve de la figura 45 con el relato bíblico de la Destrucción de Sodoma y Gomorra parece poder desprenderse del propio contenido del mismo, pues se representa en él la destrucción de una ciudad, sintetizada en una casa, por medio del fuego. Dicha construcción es de dos plantas, almenada la inferior y con tejado a triple vertiente la superior; los arcos abiertos en los muros dejan ver lo que sucede en el interior: personajes de variada edad, aterrados unos por lo que está sucediendo, y otros durmiendo plácidamente ajenos al terrible fin que se les avecina.

El relato bíblico es de sobra conocido: "Dirigió (Abraham) la vista en dirección a Sodoma y Gomorra, y de toda la región de la vega, miró, y he aquí que subía una humareda de un homo, pues cuando Dios destruyó las ciudades de la vega, se acordó de Abraham y puso a Lot a salvo de la catástrofe que arrasó las ciudades en que Lot habitaba" (Gen. XIX, 27-29) (75).

(74) Réau, L.: op. cit., p. 20, 131; Nicolás de Verdun la representa en 1181 en el retablo de Klosterneuburg, de esmalte, también aparece en las puertas de San Zenón de Verona y en un capitel de S. Molard, Museo Lapidario de Soissons. El arte gótico lo reserva para miniaturas fundamentalmente, alguna vidriera y algún relieve.

(75) Réau, L.: op. cit., p. 116.

Sin embargo, su colocación no está acorde en absoluto, pero dado que estilísticamente tampoco tiene relación con los relieves del primer taller, podría suponerse que no se hizo en la primera fase, quizá por olvido, y para subsanar dicho error, se colocó en el lado contrario, ideándose una doble interpretación, es decir, sería doble; por una parte representaría la escena citada y por otra podría entenderse como la Muerte de los primogénitos de los egipcios (vid. núm. 45)

26. Sacrificio de Isaac (fig. 27)

“Después de estas cosas sucedió que Dios tentó a Abraham y le dijo: “¡Abraham, Abraham!” El respondió: “Heme aquí”. Díjole: “Toma a tu hijo, a tu único, al que amas, Isaac, vete al país de Moria y ofrécele allí en holocausto en uno de los montes, el que yo te diga”. Levantóse, pues, Abraham de madrugada, aparejó su asno, y tomó consigo a dos mozos y a su hijo Isaac. Partió la leña del holocausto y se puso en marcha hacia el lugar que le había dicho Dios. Al tercer día levantó Abraham los ojos y vio el lugar desde lejos. Entonces dijo Abraham a sus mozos: “Quedaos aquí con el asno. Yo y el muchacho iremos hasta allí, haremos adoración y volveremos donde vosotros”.

Tomó Abraham la leña del holocausto, la cargó sobre su hijo Isaac, tomó en su mano el fuego y el cuchillo y se fueron los dos juntos. Dijo Isaac a su padre Abraham: “¡Padre!” Respondió: “¿Qué hay, hijo?” —“Aquí están el fuego y la leña, pero ¿dónde está el cordero para el holocausto?” Dijo Abraham: “Dios proveerá el cordero para el holocausto, hijo mío”. Y siguieron andando los dos juntos.

Llegados al lugar que le había dicho Dios, construyó allí Abraham el altar, y dispuso la leña; luego ató a Isaac, su hijo, y le puso sobre el ara, encima de la leña. Alargó Abraham la mano y tomó el cuchillo para inmolar a su hijo. Entonces le llamó el Ángel de Yahvéh desde los cielos diciendo: ¡Abraham, Abraham!” El dijo: “Heme aquí”. Dijo el ángel: “No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que tú eres temeroso de Dios, ya que no me has negado a tu hijo, tu único” (Gen. XXII, 1-12).

De los cinco momentos que Réau (76) distingue para la cita-

(76)Ibidem, p. 134-137. Este tema interesó al arte cristiano desde el temprana-

da narración —1. Abraham recibiendo la orden de Dios; 2. se ponen en ruta; 3. Abraham toma a su hijo de la mano; 4. el sacrificio; 5. el reconocimiento— el escultor toledano ha elegido el momento clave, es decir, cuando Abraham arrodillado en tierra y dispuesto a matar a su hijo, tendido, con las manos atadas, dirige su mirada al ángel que se le aparece para impedirle que lleve a cabo el sacrificio de Isaac; entre ramaje asoma la cabeza de un carnero. Al fondo, en lo alto de la montaña, se ven árboles de copa oval

27. Sacrificio del carnero (fig. 28)

“Levantó Abraham los ojos, miró y vió un carnero trabado en un zarzal por los cuernos. Fue Abraham, tomó el carnero, y lo sacrificó en holocausto en lugar de su hijo”. (Gen. XXII, 13)

La escena toledana figura a Abraham degollando al carnero y a su hijo que lo contempla con las manos juntas; al fondo, la misma vegetación (77).

IV. Historia de Isaac y Jacob

28. Rebeca habla con Jacob (fig. 29)

Después de haber vendido Esaú a Jacob la primogenitura (Gen. XXV, 29-34) le suplantó también en la bendición paterna. “Como hubiese envejecido Isaac y no viese ya por tener debilitados sus ojos, llamó a Esaú, su hijo mayor: “¡Hijo mio!” El cual le respondió: “Aquí estoy”, “Mira, dijo, me he hecho viejo e ignoro

no siglo III hasta el siglo XVIII; es muy hermoso el relieve visigodo de San Pedro de la Nave, cuyo estudio iconográfico ha sido efectuado magistralmente por Helmut Schlunk: “*Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave*”, Archivo Español de Arte, 43, Madrid, 1970, p. 245-268. Es frecuente también en capiteles románicos y en el mundo gótico —Amiens, Mestre Beltrán, Biblia de Jean de Sy y asimismo en vidrieras—. Vid. también Speyart, I van Woerden: “*The iconography of the sacrifice of Abraham*”, *Vigiliae Christianae*, XV, 1961, p. 214-255.

(77) Réau, L.: op. cit., p. 136-137, pero no especifica éste, ni el anterior momento.

el día de mi muerte. Así pues, toma tus saetas, tu aljaba y tu arco, sal al campo y me cazas alguna pieza. Luego me haces un guiso suculento, como a mí me gusta y me lo traes para que lo coma, a fin de que mi alma te bendiga antes que me muera”.

Ahora bien, Rebeca estaba escuchando la conversación de Isaac con su hijo Esaú. Esaú se fue al campo a cazar alguna pieza para el padre y entonces Rebeca dijo a su hijo Jacob: “Acabo de oír a tu padre que hablaba con tu hermano Esaú diciendo: “Traeme caza y hazme un guiso suculento para que yo lo coma y te bendiga delante de Yahvéh antes de morirme. Pues bien, hijo mio, hazme caso en lo que voy a recomendarte. Vé al rebaño y traeme de allí dos cabritos hermosos, yo haré con ellos un guiso suculento para tu padre como a él le gusta y tú se lo presentas a tu padre, que lo comerá, para que te bendiga antes de su muerte (Gen. XXVII, 1-14). “Jacob dijo a su madre Rebeca: Pero si mi hermano Esaú es velludo y yo soy lampiño. ¡A ver si me palpa mi padre y le parece que estoy mofándome de él! ¡Entonces me habré buscado una maldición en vez de una bendición!” Dícele su madre: “¡Sobre mí tu maldición, hijo mío! Tu, obedéceme, basta con eso, ve y me los traes”. El fue a buscarlos y los llevó a su madre y ella hizo un guiso suculento como le gustaba a su padre”.

La escena de Rebeca aconsejando a su hijo Jacob, que no aparece indicada por Réau, tiene en Toledo una sencilla figuración; se ve a los dos personajes, madre e hijo, aquélla hablándole al oído astutamente; ambos visten túnica talar y Rebeca tiene sobre ella una capa y se toca la cabeza con velo.

29. Jacob usurpa a Esaú la bendición de su padre (fig. 30)

“Después tomó Rebeca ropas de Esaú, su hijo mayor, las más preciosas que tenía en casa, y vistió a Jacob, su hijo pequeño. Luego con las pieles de los cabritos le cubrió las manos y la parte lampiña del cuello y puso el guiso y el pan que había hecho en las manos de su hijo Jacob.

Este entró a donde su padre, y le dijo: “¡Padre!” El respondió: “Aquí estoy ¿quién eres, hijo?” Jacob dijo a su padre: “Soy tu primogénito, Esaú. He hecho como dijiste. Anda, levántate, siéntate, y come de mi caza para que me bendiga tu alma”. Dice Isaac a su hijo: ¡Qué listo has andado en hallarlo, hijo!” Respondió: “Sí, es que Yahvéh, tu Dios, me la puso delante”. Dice Isaac a Jacob: “Acércate, que te palpe, hijo, a ver si realmente eres o no



FIG. 26



FIG. 27



FIG. 28



FIG. 29



FIG. 30



FIG. 31



FIG. 32



FIG. 33

mi hijo Esaú". Acercóse Jacob a su padre Isaac, el cual le palpó y dijo: "La voz es la de Jacob, pero las manos son las manos de Esaú". Y no le reconoció porque sus manos estaban velludas como las de su hermano Esaú. Y se dispuso a bendecirle. Dijo, pues: "¿Eres tú realmente mi hijo Esaú?" Respondió: "El mismo". Dijo entonces: "Acércame, que coma de la caza, hijo, para que te bendiga mi alma". Acercóle y comió; le trajo también vino y bebió. Dícele su padre Isaac: "Acércate y bésame, hijo". El se acercó y le besó, y al aspirar Isaac el aroma de sus ropas le bendijo diciendo: "Mira, el aroma de mi hijo como el aroma de un campo, que ha bendecido Yahvéh. ¡Pues que Dios te dé el rocío del cielo y la grosura de la tierra, mucho trigo y mosto! Sírvante pueblos, adórente naciones, sé señor de tus hermanos y adórente los hijos de madre. ¡Quien te maldijere, maldito sea, y quien te bendijere, sea bendito!" (Gen. XXVII, 15-29)

En Toledo se ha representado el tema de forma especialmente sencilla, pues sólo aparecen los dos protagonistas. Isaac sentado sobre el lecho palpa con un brazo otro de su hijo al tiempo que recibe de aquél la comida ordenada en un cuenco.

Dicha escena ha tenido especial incidencia en el arte cristiano, desde el temprano siglo IV —Sta. María la Mayor de Roma—, hasta el siglo XVII —recuérdese el bellísimo lienzo de Ribera del Museo del Prado—; el ejemplo más hermoso del arte gótico es en mi opinión la puerta dorada de Amiens (78).

30. Esaú ante Isaac para recibir la bendición (fig. 31)

"Así que hubo concluido Isaac la bendición de Jacob y justo cuando acababa de salir Jacob de la presencia de su padre, Isaac, llegó su hermano Esaú de su cacería. Hizo también él un guiso succulento y llevándose a su padre dijo: "Levántese mi padre y coma de la caza de su hijo, para que me bendiga tu alma". Dícele su padre Isaac: "Quién eres tú?" Contestóle: "Soy tu hijo primogénito, Esaú". A Isaac le entró un temblor fuerte y le dijo:

(78) Réau, L.: op. cit., p. 145. Esta escena, como Esaú ante su padre para recibir la bendición se representa en la Bible moralisée, mientras que en la Biblia Ryland aparecen Isaac y Jacob con la madre y Esaú ante Isaac con la comida por él preparada y el arco de cazador.

“Pues entonces, ¿quién es uno que ha cazado una pieza y me la ha traído? porque de hecho yo he comido antes que tu vinieses, y le he bendecido y bendito está!” Al oír Esaú las palabras de su padre, lanzó un grito fuerte y por extremo amargo y dijo a su padre: “Bendíceme también a mí, padre mío!” Díjole éste: “Ha venido astutamente tu hermano, y se ha llevado tu bendición”. Dijo Esaú: “Con razón se llama Jacob, pues me ha suplantado estas dos veces: se llevó mi primogenitura, y he aquí que ahora se ha llevado mi bendición”. Y añadió: “¿No has reservado alguna bendición para mí?” Respondió Isaac y dijo a Esaú: “Mira, le he puesto por señor tuyo, le he dado por siervos a todos sus hermanos y le he abastecido de trigo y vino. Según eso ¿qué voy a hacer por tí, hijo mío?” “Bendíceme también a mí, padre mío”. Isaac guardó silencio y Esaú alzó la voz y rompió a llorar. Su padre Isaac le dijo por respuesta: “He aquí que lejos de la grosura de la tierra será tu morada y lejos del rocío que baja del cielo. De tu espada vivirás y a tu hermano servirás. Mas luego, cuando te hagas libre, partirás su yugo de sobre tu cerviz” (Gen. XXVII, 30-40)

En Toledo, siguiendo el esquema anterior, se ha figurado a Isaac semiechado en el lecho y ante él Esaú que ha llegado de la caza con su aljaba y arco y al oír de boca de su padre que ya no puede recibir su bendición, se cubre el rostro con una mano y llora amargamente. Esta escena ha sido representada en Asís en un fresco atribuido a P. Cavallini (79).

31. Sueño de Jacob (fig. 32)

A consecuencia de la enemistad de su hermano, Jacob se ve obligado a partir aconsejado por su madre. “Jacob salió de Berseba y fue a Jarán. Llegando a cierto lugar, se dispuso a hacer noche allí, porque ya se había puesto el sol. Tomó una de las piedras del lugar, se la puso por cabezal y acostóse en aquel lugar. Y tuvo un sueño; soñó con una escalera apoyada en tierra y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. Y vió que Yahvéh estaba sobre ella, y que le dijo: “Yo soy Yahvéh, el Dios de tu padre Abraham y el Dios de Isaac. La

(79)Réau, L.: op. cit., p. 145-146; existen algunas representaciones posteriores, como las de Van Orley —siglo XVI— y Rembradt —siglo XVII—.

tierra en que estás acostado te la doy para tí y tu descendencia. Tu descendencia será como el polvo de la tierra y te extenderás al poniente y al oriente, al norte y al mediodía; y por tí se bendecirán todos los linajes de la tierra, y por tu descendencia. Mira que Yo estoy contigo; te guardaré por doquiera que vayas y te devolveré a este solar. No, no te abandonaré hasta haber cumplido lo que te he dicho". Despertó Jacob de su sueño y dijo: "Así pues, está Yahvéh en este lugar y yo no lo sabía!" y asustado dijo: "¿Qué temible es este lugar!" "Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del Cielo!" (Gen XXVIII, 10-17)

La escena toledana es extremadamente sencilla, pues se ha figurado a Jacob sentado, durmiendo al pie de un árbol, tras el que una brecha horizontal en el muro y otras apenas señaladas simulan la escalera de que tratara el sueño (80).

32. Jacob lucha contra Dios (fig. 33)

"Aquella noche se levantó, tomó a sus dos mujeres con sus dos siervas y sus once hijos y cruzó el vado de Yabboq. Los tomó y les hizo pasar el río e hizo pasar también todo lo que tenía. Y habiéndose quedado Jacob solo, estuvo luchando alguien con él hasta rayar el alba, pero viendo que no le podía, le tocó en la articulación femoral, y se dislocó el fémur de Jacob mientras luchaba con aquél. Este le dijo: "Suelítame, que ha rayado el alba!" Jacob respondió: "No te suelto hasta que no me hayas bendecido". Dijo el otro: "¿Cuál es tu nombre?"—"Jacob"—"En adelante, no te llamarás Jacob, sino Israel; porque has sido fuerte contra Dios, y a los hombres los podrás" Jacob le preguntó: "Dime, por favor, tu nombre" —¿Para qué preguntas por mi nombre?" Y le bendijo allí mismo. Jacob llamó a aquel lugar Penuel pues (se dijo): "He visto

(80) Réau, L.: op. cit., p. 146-148, menciona este tema desde el siglo III en un fresco de la sinagoga de Doura hasta el siglo XIX; el estilo gótico es bastante rico al respecto —Salisbury, sala capitular de la catedral, portada de la catedral de Trani, St. Remy de Reims, capitel del claustro de Girona y una biblia francesa, entre otros—. Vid. también Sánchez Amores, Juliana: "Precedentes iconográficos sobre *"El sueño de Jacob"* de J. Ribera", Boletín del Museo del Prado, vol. VII, núm. 21, 1986, septiembre-diciembre.

a Dios cara a cara y tengo la vida salva" (Gen. XXXII, 23-31)

En nota a este relato bíblico se consigna que la bendición a Jacob por el misterioso personaje pertenecerá a todos los que después de aquél lleven el nombre de Israel. De este modo la escena ha podido convertirse en imagen del combate espiritual.

En Toledo se representa a Jacob luchando contra un ángel, imagen de Dios; Jacob viste túnica corta, mientras la del ángel es rozagante. Es éste un tema no frecuente en el arte cristiano (81).

33. Jacob y los ídolos (fig. 25)

"Dios dijo a Jacob: Levántate, sube a Betel y te estableces allí, haciendo un altar al Dios que se te apareció cuando huías de tu hermano Esaú". Jacob dijo a su casa y a todos los que le acompañaban: "Retirad los dioses extraños que hay entre vosotros, purificaos y mudad de vestido. Luego, levantémonos y subamos a Betel, y haré allí un altar al Dios que me dio respuesta favorable el día de mi tribulación y que me asistió en mi viaje". Ellos entregaron a Jacob todos los dioses extraños que había en su poder, y los anillos de sus orejas y Jacob los escondió debajo de la encina que hay al pie de Siquem. Partieron, pues, y un pánico divino cayó sobre las ciudades de sus contornos; así no persiguieron a los hijos de Jacob.

Jacob llegó a Luz, que está en territorio cananeo —es Betel— junto con todo el pueblo que le acompañaba, y edificó allí un altar, llamando el lugar Betel, porque allí mismo se le había aparecido Dios cuando huía de su hermano. Débora, la nodriza de Rebeca, murió y fue sepultada en las inmediaciones de Betel, debajo de una encina; y él la llamó la Encina del Llanto" (Gen. XXXV, 1-8).

En Toledo y en lugar que no le corresponde se figura a Jacob y los ídolos. Se ha representado a éste como adolescente que escucha a un anciano "rabino" mientras va destruyendo de abajo arriba diversos ídolos colocados sobre tres repisas (82).

(81) Réau, L.: op. cit., p. 150-152, donde indica ejemplos entre el siglo V y el XIX, destacando por su belleza el salterio de San Luis.

(82) Ibidem, p. 153 cita el manuscrito del siglo XII de la Historia tipológica de la Cruz, en la Biblioteca de Munich, procedente de Ratisbona: *Laudes sanctissime Crucis*.

V. Historia de José

34. Venta de José (fig. 34)

“Fueron sus hermanos (de José) a apacentar las ovejas de su padre en Siquem y le dijo Israel a José: “¿No están tus hermanos pastoreando en Siquem?, ve de mi parte a donde ellos. Dijo: “Estoy listo”. Díjole: “Anda, vete a ver si tus hermanos siguen sin novedad y lo mismo el ganado, y traéme noticias”. Le envió, pues, desde el valle de Hebrón y José fue a Siquem.

Encontróse con él un hombre mientras estaba discurriendo por el campo. El hombre le preguntó: “¿Qué buscas?” Díjole: “Estoy buscando a mis hermanos. Indícame, por favor, dónde están pastoreando”. El hombre le dijo: “Partieron de aquí, pues yo les oí decir: “Vamos a Dotán”. José fue detrás de sus hermanos y los encontró en Dotán.

Ellos le vieron de lejos y antes que se les acercara, conspiraron contra él para matarle y se decían mutuamente: “Por ahí viene el soñador. Ahora, pues, venid, matémosle y echémosle a un pozo cualquiera, y diremos que algún animal feroz lo devoró. Veremos entonces en qué paran sus sueños”.

Rubén lo oyó y le libró de sus manos. Dijo: “No atentemos contra su vida”. Rubén les dijo: “No derramáis sangre. Echadle a ese pozo que hay en el páramo, pero no pongáis la mano sobre él”. Su intención era de salvarle de sus hermanos para devolverle a su padre. Y ocurrió que cuando llegó José donde sus hermanos, éstos despojaron a José de su túnica —aquella túnica de manga larga que llevaba puesta— y echándole mano, lo arrojaron al pozo. Aquel pozo estaba vacío, sin agua. Luego se sentaron a comer (Gen. XXXVII, 12-27)

La escena toledana representa a José, un niño ataviado con la túnica talar que le había hecho su padre —“le había hecho una túnica de manga larga” (Gen XXXVII, 3)—, de manga larga, con sus hermanos. Se han figurado “nueve”; en primer plano Rubén, el mayor, convence a los demás para que no le maten (83).

(83) Réau, L.: op. cit., p. 160, no indica ningún ejemplo de la venta. Sí se representa, en cambio, en la Biblia Ryland, alguna de cuyas escenas de la vida del patriarca tienen bastante parecido en cuanto a representación con Toledo, como luego se indicará.

35. Los hermanos de José entregan su túnica a Jacob (fig. 35)

“Entonces tomaron la túnica de José y degollando un cabrito, tiñeron la túnica en sangre, y enviaron la túnica de manga larga, haciéndola llegar hasta su padre con este recado: “Esto hemos encontrado: Examina si se trata de la túnica de tu hijo o no”. El la examinó y dijo: “ ¡Es la túnica de mi hijo! ¡Algún animal feroz lo ha devorado! ¡José ha sido despedazado!” “Jacob desgarró su vestido, se echó un saco a la cintura e hizo duelo por su hijo durante muchos días”. Todos sus hijos e hijas acudieron a consolarle, pero él rehusaba consolarse y decía: “Voy a bajar en duelo al šeol donde mi hijo”. “Y su padre lo lloraba” (Gen. XXXVIII, 31-35).

En el relieve de Toledo se muestra a Jacob tristísimo, con una mano sobre la cara recibiendo de manos de sus hijos la túnica de José; él está sentado y los diez portadores del vestido están de pie. (84).

36. José se hace reconocer por sus hermanos (fig. 36)

Tras haber triunfado José en Egipto y tras el primer encuentro de José con sus hermanos se les dá a conocer. “Ya no pudo José contenerse delante de todos los que en pie le asistían y exclamó: “Echad a todo el mundo de mi lado”. Y no quedó nadie con él mientras se daba a conocer José a sus hermanos (Y se echó a llorar a gritos, y lo oyeron los egipcios, y lo oyó hasta la casa del Faraón).

José dijo a sus hermanos: “Yo soy José ¿vive aún mi padre?” Sus hermanos no podían contestarle, porque se habían quedado atónitos ante él. José dijo a sus hermanos: “Vamos, acercáos a mí”. Se acercaron y él continuó: “Yo soy vuestro hermano José, a quien vendísteis a los egipcios. Ahora bien, no os pese mal, ni os dé enojo el haberme vendido acá, pues para salvar vidas me envió Dios delante de vosotros. Porque con éste van dos años de hambre por la tierra, y aun quedan cinco años en que no habrá arada ni siega. Dios me ha enviado delante de vosotros para que podáis sobrevivir en la tierra y para salvaros la vida mediante una

(84) Réau, L.: op. cit., p. 162 cita el primer ejemplo de esta escena en el siglo VI y prolongándose hasta el siglo XIX; del siglo XIII es un mosaico de la cúpula del batisterio de Florencia y una vidriera de Bourges, y del XIV es un fresco de Sopocani (Servia).

feliz liberación. O sea que no fuísteis vosotros los que me enviásteis acá, sino Dios, y El me ha convertido en padre de Faraón, en dueño de toda su casa y amo de todo Egipto" (Gen. XLV, 1-8)

En el relieve toledano se representa a José sentado al darse a conocer a sus once hermanos que quedan atónicos ante la revelación. Todos aparecen barbados, aunque se les ha representado jóvenes, dos de ellos besan la mano a José, otros esperan hacerlo y uno postrado en tierra le besa el pie. Obsérvese que en la escena de la venta de José aparecían nueve hermanos —aparte de José, diez en la que presentan la túnica de José a Jacob y once en la presente, pues se encuentra también Benjamín, como ordenó José (85).

EXODO

I. Las plagas de Egipto. La Pascua

No se consigna ni el nacimiento de Moisés, ni su juventud, ni su misión, dándose, en cambio, especial importancia a las plagas de Egipto, que en el arte es raro encontrarlas juntas, por lo cual resulta este programa particularmente significativo al lado de la miniatura del Salterio de San Luis y la Biblia moralizada, ms. 2554, donde cada una ha recibido su respectiva representación dentro de un círculo (86).

Lo normal es el resumirlas en la décima. En Toledo se han representado siete, cuatro de ellas según un mismo esquema iconográfico, con el Faraón en el centro de la escena vestido como un monarca medieval occidental, coronado y sosteniendo en alto una espada; en torno a él varios personajes y la respectiva plaga cayen-

(85) Réau, L.: op. cit., 168 indica varios ejemplos, el primero de ellos una vidriera de Asís, del siglo XIV; en el siglo XV Ghiberti figura el tema en la puerta del batisterio de Florencia, y sigue representándose hasta el siglo XIX. La mencionada Biblia Ryland figura la escena de forma bastante parecida a Toledo; como aquí, José aparece a la derecha, si bien los hermanos están de pie.

(86) Indicación de las mismas en Réau, L.: op. cit., p. 189-190. En la Biblia moralizada folios 18 v. al 20.

do de las nubes, produciendo sus perniciosos efectos. Da la sensación de que la reiteración iconográfica es un reflejo de la reiteración del relato bíblico, aunque también incluye, como se indicará, la mano torpe del artífice. Todas las plagas representadas en Toledo afectan de forma directa al Faraón sobre cuyo cuerpo se aprecian los mayores efectos.

37. Primera plaga: El agua se convierte en sangre (fig. 42)

“Entonces dijo Yahvéh a Moisés: “El corazón del Faraón es obstinado, se niega a dejar salir al pueblo. Preséntate al Faraón por la mañana cuando vaya a la ribera. Le saldrás al encuentro a la orilla del río, llevando en tu mano el cayado que se convirtió en serpiente y le dirás: Yahvéh, el Dios de los hebreos, me ha enviado a tí con esta orden: “Deja partir a mi pueblo para que me den culto en el desierto”, pero hasta el presente no has escuchado. Así dice Yahvéh: En esto conocerás que soy Yahvéh: Mira que voy a golpear con el cayado que tengo en la mano las aguas del Río y se convertirán en sangre. Los peces del Río morirán y el Río quedará apestado de modo que los egipcios sentirán asco de beber agua del Río”.

“Yahvéh dijo a Moisés: “Di a Aaron: Toma tu cayado y extiende tu mano sobre las aguas de Egipto, sobre sus canales, sobre sus ríos, sobre sus lagunas y sobre todos los depósitos de agua. Se convertirán en sangre y habrá sangre en toda la tierra de Egipto, hasta en las vasijas de madera y de piedra”. Moisés y Aarón hicieron lo que Yahvéh les había mandado; alzó el cayado y golpeó las aguas en presencia del Faraón y de sus servidores, y todas las aguas del Río se convirtieron en sangre” (Ex. VII, 14-20).

El relieve toledano presenta un abigarrado conjunto de personajes en torno al Faraón que, sentado, dobla una pierna sobre la otra. De las nubes cae la sangre arracimada.

38. Segunda plaga: Las ranas (fig. 37)

Pasaron siete días desde que Yahvéh hirió el Río y dijo Yahvéh a Moisés: “Preséntate al Faraón y dile: Así dice Yahvéh: “Deja salir a mi pueblo para que me dé culto”. Si te niegas a dejarle partir, infectaré de ranas todo tu país. El Río bullirá de ranas y subirán y entrarán en tu casa, en tu dormitorio y en tu lecho, en las casas de tus servidores y en tu pueblo, en tus hornos y en tus artesas. Subirán las ranas sobre tí, sobre tu pueblo y sobre tus siervos”.



FIG. 34



FIG. 35



FIG. 36



FIG. 37



FIG. 38



FIG. 39



FIG. 40



FIG. 41

Dijo Yahvéh a Moisés: "Manda a Aarón: Extiende tu mano con tu cayado sobre los canales, sobre los ríos y sobre las lagunas, y haz que suban las ranas sobre la tierra de Egipto".

Aarón extendió su mano sobre las aguas de Egipto, subieron las ranas y cubrieron la tierra de Egipto (Ex. VII, 25-29; VIII, 1-2).

En el relieve toledano se presenta la escena dividida en dos partes, en la superior nubes con ranas y en la inferior el Faraón con la bola y una espada en alto y ranas que corren por su cuerpo; cuatro personajes más, uno de ellos una mujer, aparecen en pie con triste expresión.

39. Cuarta plaga: Los tábanos (fig. 38)

Yahvéh dijo a Moisés: "Levántate muy de mañana, preséntate al Faraón cuando vaya a la ribera y dile: "Así dice Yahvéh: "Deja salir a mi pueblo, para que me dé culto". Si no dejas salir a mi pueblo, mira que voy a enviar tábanos contra tí, contra tus siervos, tu pueblo y tus casas, de manera que las casas de los egipcios y hasta el suelo sobre el cual están se llenarán de tábanos. Pero exceptuaré ese día la región de Gošén, donde está mi pueblo, para que no haya allí tábanos, a fin de que sepas que yo soy Yahvéh en medio de la tierra; haré distinción entre mi pueblo y el tuyo. Este prodigio sucederá mañana". Hízolo Yahvéh así y un enorme enjambre de tábanos molestísimos, vino sobre la casa del Faraón y las casas de sus siervos, y toda la tierra de Egipto fue devastada por los tábanos" (Ex. VIII, 16-20).

El Faraón coloca una mano sobre la barba para mesársela, según costumbre medieval para reflejar un sufrimiento profundo; actitud dolorida presenta el resto de los personajes al sufrir la plaga de los tábanos que caen de lo alto.

40. Quinta plaga: Muere el ganado (fig. 40)

Yahvéh dijo a Moisés: "Preséntate al Faraón y dile: Así dice Yahvéh; el Dios de los hebreos; "Deja salir a mi pueblo para que me dé culto. Si te niegas a dejarles salir y los sigues reteniendo, mira que la mano de Yahvéh caerá sobre tus ganados del campo, sobre los caballos, sobre los asnos, sobre los camellos, sobre las vacas y sobre las ovejas; y habrá una grandísima peste. Pero Yahvéh hará distinción entre el ganado de Israel y el ganado de los egipcios, de modo que nada perecerá de lo perteneciente a Israel". Y Yahvéh fijó el plazo diciendo: "Mañana hará esto Yahvéh en el

país". Al día siguiente cumplió Yahvéh su palabra y murió todo el ganado de los egipcios; mas del ganado de los hijos de Israel no murió ni una sola cabeza" (Ex. IX, 1-6)

En esta escena, como en la granizada, el Faraón no aparece en el centro, sino a la izquierda, entristecido. En el presente momento se mesa la barba mientras sostiene en alto la espada; a la derecha se ve a Moisés, barbado, contemplando el desastre: varias ovejas yacen muertas en el suelo rocoso cerca de los árboles.

41. Séptima plaga: La granizada (fig. 41)

Dijo Yahvéh a Moisés: "Extiende tu mano hacia el cielo, y que caiga granizo en toda la tierra de Egipto, sobre los hombres, sobre los ganados y sobre todas las plantas del campo que hay en la tierra de Egipto". Extendió Moisés su cayado hacia el cielo y Yahvéh envió truenos y granizos, cayeron rayos sobre la tierra y Yahvéh hizo llover granizo sobre el país de Egipto. El granizo y los rayos mezclados con el granizo cayeron con fuerza tan extraordinaria que nunca hubo semejante en toda la tierra de Egipto desde que comenzó a ser nación. El granizo hirió cuanto había en el campo en todo el país de Egipto, desde los hombres hasta los ganados. El granizo machacó también la hierba del campo y quebró todos los árboles del campo" (Ex. IX, 22-25)

El relieve toledano presenta un carácter especialmente patético; del cielo caen enormes piedras de granizo sobre el Faraón, dos personajes en torno suyo, sobre animales —ovejas, asnos, bueyes, un jabalí. . .— y frutos del campo —espigas de trigo—; el personaje de frente inclina la cabeza y levanta los brazos con profundo dolor.

42. Octava plaga: Las langostas (fig. 39)

"Yahvéh dijo a Moisés: Extiende tu mano sobre la tierra de Egipto para que venga la langosta, que suba sobre el país de Egipto y coma toda la hierba del país, todo lo que dejó el granizo". Moisés extendió su cayado sobre la tierra de Egipto y Yahvéh hizo soplar el solano sobre el país todo aquel día y toda la noche. Y cuando amaneció el solano había traído la langosta.

La langosta invadió todo el país de Egipto y se posó en todo el territorio egipcio, en cantidad tan grande como nunca había habido antes tal plaga de langosta, ni la habrá después. Cubrieron toda la superficie del país hasta oscurecer la tierra; comieron toda

la hierba del país y todos los frutos de los árboles que el granizo había dejado; no quedó nada verde ni en los árboles, ni en las hierbas del campo en toda la tierra de Egipto" (Ex. X, 12-15).

En Toledo se figura la plaga en la consabida forma: Faraón sentando en el centro con la espada en alto, con el cuerpo afectado por varias langostas mientras otras caen de las nubes; en torno suyo varios personajes en pie. Como en las restantes escenas se manifiesta la perspectiva jerárquica.

43. Institución de la Pascua (fig. 44)

"Dijo Yahvéh a Moisés y Aarón en el país de Egipto: Este mes será para vosotros el comienzo de los meses, será el primero de los meses del año. Hablad a toda la comunidad de Israel y decid: El día diez de este mes tomará cada uno para sí una res menor por familia, una res menor por casa. Y si la familia fuese demasiado reducida para consumirla, traerá al vecino más cercano a su casa, según el número de personas y conforme a lo que cada cual pueda comer. El animal será sin defecto, macho, de un año. Lo escogeréis entre los corderos o los cabritos. Lo guardaréis hasta el día catorce de este mes; y toda la asamblea reunida de los hijos de Israel lo inmolará entre dos luces. . . En aquella misma noche comerán la carne, la comerán asada al fuego, con panes ázimos y con hierbas amargas. Nada de él comeréis crudo, ni cocido, sino asado, con su cabeza, sus patas y sus entrañas, y no dejaréis nada de él para la mañana; lo que sobre de él lo quemaréis al amanecer. Así lo habéis de comer: ceñidas vuestras cinturas, calzados vuestros pies, el bastón en vuestra mano y lo comeréis de prisa. Es la pascua de Yahvéh" (Ex. XII, 1-6; 8-11).

La escena está figurada en Toledo por medio de varios personajes varones a excepción de una mujer en segundo plano, bajo un arco de medio punto trasdosado con hojas y rematado en cogollo e intradós de una teoría de arcos de la misma forma; dicho arco grande, montante sobre sendas columnas simula el acceso a una construcción almenada. Los personajes están sacrificando el cordero pascual, todos tienen la cabeza cubierta a excepción de uno; Moisés está sentado con el cordero en una bandeja sobre su regazo. En la Biblia moralizada se le ha dedicado especial interés, pues además del sacrificio del cordero, se ha representado también su comida, en sendas escenas (87).

(87) Réau, L.: op. cit., p. 190-191, donde cita dos ejemplos del siglo XV uno

44. Identificación de las puertas de los Hebreos (fig. 43)

“Luego tomarán la sangre y untarán las dos jambas y el dintel de las casas donde lo coman” (Ex. XII, 7)

Dicho relato está entre los versículos seis y ocho del anterior, así que quizá por ello se halla colócado antes en Toledo, donde se ve a Moisés, en perspectiva jerárquica, ordenando identificar las casas de los hebreos, los cuales lo hacen por medio de una T, como en la Biblia moralizada (88).

45. Décima plaga: Muerte de los primogénitos de los egipcios (fig. 45)

Se ha indicado con relación al relieve núm. 25 una posible doble interpretación para el presente relieve, por cuyo contenido se presenta más acorde con la Destrucción de Sodoma y Gomorra; su colocación, sin embargo autoriza a identificarla con la muerte de los primogénitos de los egipcios, que en la Biblia moralizada son muertos con espada, como el relieve toledano núm. 54, del que hablaré en su momento.

He aquí el relato bíblico: “Yo pasaré esta noche por la tierra de Egipto. Yo, Yahvéh. La sangre será la señal en las casas donde moráis. Cuando yo vea la sangre, pasaré de largo ante vosotros, y no habrá entre vosotros plaga exterminadora cuando yo hiera el país de Egipto” (Ex. XII, 12-13) (89).

y el otro del siglo XVI, pinturas de D. Bouts y Luini respectivamente. Vid. también la Biblia moralizada, fol. 20 y 20 v.

(88) Réau, L.: op. cit., p. 191, cita varios ejemplos del siglo XII, el salterio de San Luis del siguiente y una miniatura franco-flamenca del XV. Vid. también la Biblia moralizada fol. 20 v.

(89) Réau, L.: op. cit. p. 191-192 —capitel de Vézelay, retablo de Klosterneuburg, salterio de San Luis, Biblia luterana de 1540 y Turner—. Vid. también la Biblia moralizada, donde los primogénitos mueren a espada —fol. 20v.—



FIG. 42



FIG. 43



FIG. 44



FIG. 45



FIG. 46



FIG. 47



FIG. 48



FIG. 49

II. Paso del Mar Rojo

46. Paso del Mar (fig. 46)

“Moisés extendió la mano sobre el mar, y Yahvéh hizo soplar durante toda la noche un fuerte viento del este que secó el mar y se dividieron las aguas. Los hijos de Israel entraron en medio del mar a pie enjuto, mientras que las aguas formaban muralla a derecha e izquierda” (Ex. XIV, 19-22).

La escena toledana presenta al pueblo hebreo sobre las aguas, orando con las manos juntas; va guiado por Moisés, portador de un libro y la vara.

47. Persecución y muerte de los egipcios (fig. 47)

“Los egipcios se lanzaron en su persecución, entrando tras ellos, en medio del mar, todos los caballos de Faraón, y los carros con sus guerreros. Llegada la vigilia matutina, miró Yahvéh a través de la columna de fuego y humo hacia el ejército de los egipcios, y sembró la confusión en el ejército egipcio. Transtornó las ruedas de sus carros, que no podían avanzar sino con gran dificultad. Y exclamaron los egipcios: “Huyamos ante Israel, porque Yahvéh pelea por ellos contra los egipcios”. Yahvéh dijo a Moisés: “Extiende tu mano sobre el mar, y las aguas volverán sobre los egipcios, sobre sus carros y sobre los guerreros de los carros”. Extendió Moisés su mano sobre el mar, y al rayar el alba volvió el mar a su lecho; de modo que los egipcios, al querer huir, se vieron frente a las aguas. Así precipitó Yahvéh a los egipcios en medio del mar, pues al retroceder las aguas, cubrieron los carros y a su gente, a todo el ejército de Faraón, que había entrado en el mar para perseguirlos; no escapó ni uno siquiera” (Ex. XIV, 15-28)

La escena toledana se ha resuelto de forma contundente: los egipcios flotan —solo la cabeza— unos sobre las aguas y otros ya han sido tragados por el mar, siendo pasto de los peces que acuden a devorarlos. El faraón, del que sólo asoma parte de la cabeza, es reconocible por la corona; tras él, se ve una rueda de carro.

48. El Maná (fig. 50)

Tras la partida de Elim y a consecuencia de las murmuraciones de los hebreos contra Yahvéh “dijo entonces Moisés a Aaron: “Ordena a toda la comunidad de los hijos de Israel: Acercáos a

Yahvéh, pues él ha oído vuestras murmuraciones”. Aún estaba hablando Aarón a toda la comunidad de los hijos de Israel, cuando ellos miraron hacia el desierto y he aquí que la gloria de Yahvéh se apareció en forma de nube. Yahvéh habló a Moisés diciendo: “He oído las murmuraciones de los hijos de Israel. Diles: “Al atardecer comeréis carne y por la mañana os hartaréis de pan; así sabréis que yo soy Yahvéh, vuestro Dios”. Aquella misma tarde vinieron las codornices y cubrieron el campamento. Y por la mañana había una capa de rocío en torno al campamento. Y al evaporarse la capa de rocío apareció sobre el suelo del desierto una cosa menuda, como granos, parecida a la escarcha de la tierra. Cuando los hijos de Israel la vieron se decían unos a otros: “¿Qué es esto?” Pues como no sabían lo que era, Moisés les dijo: “Este es el pan que Yahvéh os da por alimento. He aquí lo que manda Yahvéh: Que cada uno recoja cuanto necesite para comer, un gomor por cabeza, según el número de los miembros de vuestra familia; cada uno recogerá para la gente de su tienda” (Ex. XVI, 9-16).

En Toledo se ha representado en lo alto a Yahvéh, también sobre una nube y con nimbo crucífero, y de aquélla caerán los panes del maná, como advierte Moisés —con cuernos, lo que es un error cronológico con relación al momento en que, al bajar del monte, la traducción del pasaje en la Vulgata indica “comuta facie”, que dará lugar al reiterado error iconográfico en Occidente, e indicativo a su vez de que este relieve se hizo en la última fase, por el tercer escultor, como veremos más adelante— al grupo de hebreos de dura cerviz que le escucha (90).

49. Brota agua de la roca del Monte Moreb (fig. 48)

No se representa la dulcificación del agua salada en Mará, sino el prodigio acaecido en Refidim. “Toda la comunidad de los hijos de Israel partió del desierto de Sin, a la orden de Yahvéh, para continuar sus jornadas; y acamparon en Rifidim, donde el pueblo no encontró agua para beber. El pueblo entonces se quere-

(90) Réau, L.: op. cit., p. 197-199 indica ejemplos desde el siglo IV hasta el XVII, siendo especialmente rico el siglo XVI. Vid. también la Biblia moralizada.

lló contra Moisés diciendo: "Danos aguas para beber". Respondióles Moisés: "¿Porqué os querelláis conmigo? ¿Por qué tentáis a Yahvéh?" Pero el pueblo, torturado por la sed, siguió murmurando contra Moisés: "¿Nos has hecho salir de Egipto para hacernos morir de sed, a nosotros, a nuestros hijos y a nuestros ganados?" Clamó Moisés a Yahvéh y dijo: "¿Qué puedo hacer con este pueblo? Poco falta para que me apedreen". Respondió Yahvéh a Moisés: "Preséntate al pueblo, llevando contigo a algunos de los ancianos de Israel, lleva también en tu mano el cayado con que golpeaste el río y vete, que allí estaré yo ante tí, sobre la peñana, en Horeb; golpearás la peña y saldrá de ella agua para que beba el pueblo". Moisés lo hizo así a la vista de los ancianos de Israel" (Ex. XVII, 1-6).

Se representa la escena en Toledo con Moisés señalando con un dedo el agua que brota de la roca a un grupo de personajes que aparecen en torno suyo; un joven se inclina para tomar agua con su copa, otro espera detrás su turno y un tercero bebe. Obsérvese el respeto por la jerarquía debida a la edad. Este pasaje también se figura en la Biblia moralizada, aparte de otros prodigios de Moisés al respecto (91).

50. Batalla contra Amalec (fig. 49)

"Y sucedió que mientras Moisés tenía alzadas las manos, prevalecía Israel, pero cuando las bajaba, prevalecía Amalec. Se le cansaron las manos a Moisés y entonces ellos tomaron una piedra y se la pusieron debajo; él se sentó sobre ella, mientras Aarón y Jur le sostenían las manos, uno a un lado y otro al otro. Y así resistieron sus manos hasta la puesta del sol" (Ex. XVII, 11-13).

Dicho pasaje bíblico ha tomado en Toledo una figuración muy particular, pues en lo alto sobre una nube se ha representado a Yahvéh según iconografía medieval propia de Jesucristo, pues aparece nimbado, sosteniendo con la izquierda un libro y bendiciendo a los hebreos con la derecha; a él dirige insistentemente sus plegarias un grupo de personajes, mientras en primer plano se contempla a Moisés arrodillado con un brazo dirigido hacia Dios y el otro sostenido por un joven. Esta escena ha tenido cierta inciden-

(91) Réau, L.: op. cit., p. 200-202 y también la Biblia moralizada.

cia en la iconografía medieval occidental, y de ella cita varios ejemplos Réau (92). En la Biblia moralizada se le dedica especial importancia, pues aparte de la propia batalla a base de espadas, se representa a Moisés con los brazos en alto sostenidos por Aarón y Hur y a Amalec abatido (93).

III. La Alianza en el Sinaí

51. La Teofanía (fig. 51)

“Al tercer día, al rayar el alba hubo truenos y relámpagos y una densa nube sobre el monte y un poderoso resonar de trompetas, y todo el pueblo que estaba en el campamento se echó a temblar. Entonces Moisés hizo salir al pueblo del campamento para ir al encuentro de Dios y se detuvieron al pie del monte. Todo el monte Sinaí humeaba porque Yahvéh había descendido sobre él en forma de fuego. Subía el humo como de un horno, y todo el monte retemblaba con violencia. El sonar de la trompeta se hacía cada vez más fuerte; Moisés hablaba y Dios le respondía con el trueno. Yahvéh bajó al monte Sinaí, a la cumbre del monte; llamó Yahvéh a Moisés a la cima de la montaña y Moisés subió. Dijo Yahvéh a Moisés: “Baja y conjura al pueblo que no traspase las lindes para ver a Yahvéh, porque morirían muchos de ellos, aun los sacerdotes que se acercan a Yahvéh deben sacrificarse para que Yahvéh no irrumpa contra ellos”. Moisés respondió a Yahvéh: “El pueblo no podrá subir al monte Sinaí porque tú nos lo has prohibido diciendo: Señala un límite alrededor del monte y decláralo sagrado. Yahvéh le dijo: “Anda, baja y luego subes tú y Aarón contigo, pero los sacerdotes y el pueblo no traspasarán las lindes para subir hacia Yahvéh a fin de que no irrumpa contra ellos”. Bajó, pues, Moisés adonde estaba el pueblo y les dijo. . .” (Ex. XIX, 16-25).

(92) Réau, L.: op. cit., p. 202-203, donde indica ejemplos desde el siglo VI hasta el siglo XIX; entre otros aparece en una miniatura del Hortus Deliciorum, en un bajo-relieve de la portada de Ripoll, en el salterio de San Luis, en una miniatura de un manuscrito judío-persa, siglo XIV, en la Biblioteca de Berlín y otros ejemplos del siglo XVI en adelante.

(93) Fol. 23.



FIG. 54



FIG. 55



FIG. 56



FIG. 57

En la escena toledana aparece Yahvéh que emerge de la nube de fuego dirigiéndose hacia la cima del monte, cuya ladera divide el lugar de acceso prohibido de aquél otro permitido para los hebreos, tres de los cuales aparecen sentados junto a Moisés que baja del monte Sinaí. En la Biblia moralizada Dios aparece dentro de una mandorla de fuego (94).

Es el momento en que Dios dá oralmente, entre truenos y relámpagos, la normativa del Decálogo (Ex. XX, 1-20), aunque todavía no le ha dado a Moisés las Tablas de la Ley que lo hace en cap. XXX, 18: “Después de hablar con Moisés en el Monte Sinaí, le dio las dos Tablas del Testimonio, tablas de piedra, escritas por el dedo de Dios”, si bien ya antes le mandó subir al monte para entregarle las tablas: “Dijo Yahvéh a Moisés: “Sube hasta mí, al monte, quédate allí y te daré las tablas de piedra —la ley y los mandamientos— que tengo escritos para su instrucción” (Ex. XXIV, 12) (95).

52. El becerro de oro (fig. 52)

“Cuando el pueblo vió que Moisés tardaba en bajar del monte, se reunió en torno a Aarón y le dijeron: “Anda, haznos un dios que vaya delante de nosotros, ya que no sabemos qué ha sido de Moisés, el hombre que nos sacó de la tierra de Egipto”. Aarón les respondió: “Quitad los pendientes de oro de las orejas de vuestras mujeres, de vuestros hijos y vuestras hijas, y traédmelos”. Y todos se quitaron los pendientes de oro que llevaban en las orejas y los entregaron a Aarón. Los tomó él de sus manos, hizo un molde y fundió un becerro. Entonces ellos exclamaron: “Este es tu Dios, Israel, el que te ha sacado de la tierra de Egipto”. Viendo esto Aarón erigió un altar ante el becerro y anunció: “Mañana habrá fiesta en honor de Yahvéh” (Ex. XXXII, 1-5).

Esta escena se figura en Toledo de forma contundente: los hebreos echan al fuego sus joyas para hacer el becerro de oro que ya sale de entre las llamas (96).

(94) Fol. 23 v.

(95) Réau, L.: op. cit., p. 203-204 recoge bastantes ejemplos, comprendidos entre el siglo IX y el XVI.

(96) Réau, L.: op. cit., p. 205, indica para la época gótica una vidriera de la catedral de Bourges. También se representa en la Biblia moralizada, fol. 25.

53. Moisés destruye las Tablas de la Ley (fig. 53)

Volvióse Moisés y bajó del monte, con las dos Tablas del Testimonio en su mano, tablas escritas por ambos lados, por una y otra cara estaban escritas. Las tablas eran obra de Dios y la escritura grabada sobre las mismas era escritura de Dios.

Cuando Josué oyó la voz del pueblo que gritaba, dijo a Moisés: "Gritos de guerra en el campamento". Respondió Moisés: "No son gritos de victoria, ni alarido de derrota. Cantos acaso es lo que oigo". Cuando Moisés llegó cerca del campamento y vió el becerro y las danzas, ardió en ira, arrojó de su mano las tablas y las hizo añicos al pie del monte. Luego tomó el becerro que habían hecho, lo quemó y lo molió hasta reducirlo a polvo que esparció en el agua, y se la dio a beber a los hijos de Israel. Y dijo Moisés a Aarón "¿qué te hizo este pueblo para que hayas traído sobre él tan gran pecado?" Aarón respondió: "No se encienda la ira de mi señor, tú mismo sabes que este pueblo es inclinado al mal. Me dijeron: "Haznos un Dios que vaya delante de nosotros, ya que no sabemos qué le ha sucedido a Moisés, el hombre que nos sacó de la tierra de Egipto". Yo les contesté: "El que tenga oro, despréndase". Ellos se lo quitaron y me lo dieron, yo lo eché al fuego y salió este becerro" (Ex. XXXII, 15-24).

Se ve una hoguera con el becerro fundiéndose y a Moisés con un grupo de hebreos tomando las tablas de la ley para romperlas (97), si bien los dedos señalando la hoguera sugieren el arrojar las tablas a él.

54. Moisés hace arrojar el becerro triturado en un recipiente (fig. 54)

Corresponde a la segunda parte del castigo del patriarca, cuyo texto ha sido indicado en el número anterior. En Toledo se ve a Moisés airado e imperativo ordenando arrojar en un gran barreño el oro molido del becerro, operación que lleva a efecto un joven, el cual tira de la tela donde estaba el polvo, para sacarla del recipiente; otro joven contempla el hecho angustiado con las manos

(97) Réau, L.: op. cit., p. 206, cita varios ejemplos desde el siglo XII al XIX, ninguno gótico. Esta escena sí figura en cambio en la Biblia moralizada, fol. 25 v.

sobre el rostro, inclinado hacia adelante, mientras un grupo de ancianos en torno a Moisés observan también la operación con triste expresión; uno de ellos mesa la barba, según costumbre medieval, otro apoya una mano sobre una mejilla y los otros dos están serios en segundo plano (98).

55. Moisés ordena matar a los hebreos idólatras (fig. 55)

“Cuando vió Moisés que el pueblo andaba disoluto, pues Aarón le había dado suelta, haciéndole objeto de befa para sus enemigos, Moisés se plantó a la entrada del campamento y exclamo: “ ¡A mí quien esté por Yahvéh!”, y se le juntaron todos los hijos de Leví. Díjoles entonces: “Así ha dicho Yahvéh, Dios de Israel: ¡Ponga cada uno su espada al costado! Pasad y repasad por el campamento de puerta en puerta y matad cada uno al propio hermano, al propio compañero, al propio pariente!” E hicieron los hijos de Leví conforme a la palabra de Moisés, y aquel día cayeron del pueblo unos tres mil hombres” (Ex. XXXII, 25-28).

En Toledo se ha representado la escena en pleno movimiento; los levitas con sus espadas matan sin piedad; unos ya han caído, formándose en primer plano un montón de cadáveres, simbólico del elevado número bíblico. El texto, pues, está tomado directamente del relato del Exodo, no de un apócrifo, que menciona la matanza de los propios judíos idólatras que tras haber bebido el oro fundido, se matan unos a otros, al quedarles suspendida una partícula en sus barbas (99).

56. Renovación de la Alianza. Nuevas Tablas de la Ley (fig. 56)

“Dijo Yahvéh a Moisés: “Labra dos tablas de piedra como las primeras, sube donde mí, al monte y yo escribiré sobre ellas las palabras que había en las primeras que rompiste. Prepárate para subir mañana temprano al monte Sinaí, allí en la cumbre del monte te presentarás a mí. Que nadie suba contigo, ni aparezca nadie en

(98) Réau, L.: op. cit., p. 206, indica varios ejemplos entre el siglo XI y el XVI, entre ellos la Biblia moralizada de la Biblioteca Bodleienne, Oxford, del siglo XIII.

(99) Cfr. Réau, L.: op. cit., p. 206. Aparece también en la Biblia moralizada, fol. 26.

todo el monte. Ni oveja, ni buey paste en el monte". Labró Moisés dos tablas de piedra como las primeras y levantándose de mañana, subió al monte Sinaí como le había mandado Yahvéh, llevando en su mano las dos tablas de piedra. Descendió Yahveh en forma de nube y se puso allí junto a él" (Ex. XXXIV, 1-5).

En Toledo se figura a Moisés —"cornuta facie" (100), el rostro de Moisés irradiaba (Ex. XXXIV)— con las nuevas tablas de la ley que muestra a un grupo de hebreos (101).

57. Adoración de las Tablas de la Ley. Cántico de Moisés (fig. 57)

No corresponde al Exodo, sino al Deuteronomio, al final de la vida de Moisés, donde se recuerda el éxodo de Egipto y la Alianza, que incluye a generaciones futuras. El cántico de Moisés es tema pascual, incluyéndose en la undécima profecía de Sábado Santo (Deut. XXXI, 22-30; XXXII, 1-43), que está precedido de la lectura ritual de la Ley "Moisés puso esta Ley por escrito y se la dió a los sacerdotes, hijos de Leví, que llevaban el arca de la Alianza de Yahvéh, así como a todos los ancianos de Israel. Y Moisés le dió esta orden: "Cada siete años, tiempo fijado para el año de la remisión, en la fiesta de las tiendas, cuando todo Israel acude para ver el rostro de Yahvéh, tu Dios, al lugar elegido por él, leerás esta Ley a oídos de todo Israel. Congrega al pueblo, hombres, mujeres y niños y al forastero que reside dentro de tus puertas, para que oigan, aprendan a temer a Yahvéh, vuestro Dios, y cuiden de poner en práctica todas las palabras de esta Ley y sus hijos, que todavía no la conocen, la oirán y aprenderán a temer a Yahvéh, vuestro Dios, todos los días que viváis en el suelo en cuya posesión váis a entrar al pasar el Jordán". . . "Cuando terminó de escribir de un libro las palabras de esta Ley hasta el fin, Moisés dió esta orden a los levitas que llevaban el arca de la Alianza de Yahvéh: "Tomad el libro de esta Ley. Ponedlo al lado del arca de la Alianza de Yahvéh, vuestro Dios. Ahí quedará como testimonio contra tí, porque conozco tu espíritu de rebeldía y tu dura cerviz. Si hoy, que vivo todavía entre vosotros, sois rebeldes a Yahvéh, ¡cuanto más lo seréis después de mi muerte!" (Deut. XXXI, 9-13, 24-27).

(100) Vid. Franco, A.: *Escultura gótica en León*, León, 1976, p. 207.

(101) Réau, L.: op. cit., p. 206, indica solamente ejemplos de los siglos XVI y XVII.

En Toledo se ha representado a Moisés y Josué levantando en alto las tablas de la Ley sobre un ara, mientras un grupo de rabinos las adora de rodillas.

CRONOLOGIA, ESTILO, AUTORES

Este complejo programa iconográfico, único en el arte gótico occidental, no se ha llevado a cabo contemporáneamente, aunque median sólo escasos años entre la primera parte —lados oeste y sur, correspondientes al Génesis— y la segunda —lado norte, correspondientes al Exodo—, como lo demuestra la diferencia de estilo; la idea del programa, sin embargo, es unitaria.

Es Parro (1) el primer autor que menciona el pontificado del arzobispo Pedro Tenorio (1376-1399) como fecha de realización de este monumental conjunto, opinión compartida por V. Lampérez y Chueca (2), mientras Durán y Ainaud (3) la anteponen al mandato del cardenal Albornoz (1339-1350), es decir, al segundo cuarto del siglo.

Dos son las razones que demuestran la datación dada inicial-

-
- (1) Parro, op. cit. I, p. 209, pero es Felipe Fernández Vallejo quien identifica el escudo del cardenal Tenorio alrededor del coro: *Memorias. . . Iglesia de Toledo*, fol. 130. Para la ficha completa del ms. vid. nota 23, 3ª parte.
- (2) Lampérez y Roma, Vicente: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Madrid, 1909, tomo II, pp. 226-227. Street. op. cit., menciona solamente como dato el siglo XIV (pág. 522) y segundo período del arte gótico (pág. 268). Chueca Goitia, F.: *La Catedral de Toledo*. León. Everest. 1978, pág. 49. Torras Balbás, L.: "*Arquitectura gótica*". *Ars Hispaniae*. Volumen VII. Madrid, 1952, pág. 170, indica vagamente que durante el pontificado de Pedro Tenorio se llevó a cabo el claustro, la capilla de San Gil y "decoraciones interiores".
- (3) Durán y Ainaud.: *Op. cit.*, pág. 108-113.

mente, el último cuarto del siglo; la primera es el escudo del arzobispo Tenorio, que está ratificada por el estilo, como más adelante señalaré.

La figura del arzobispo Tenorio, de gran importancia en el mundo toledano del siglo XIV, es sintetizada por Rivera Recio (4). Gran organizador, interesa aquí su labor en la catedral de Toledo, donde construyó el claustro, una capilla para su enterramiento, dedicada a San Blas (5), decorada con hermosas pinturas trecentistas (6), de influencia italiana; de hecho, D. Pedro Tenorio hizo venir de Italia al pintor Starnina (7). En dicha capilla, cuyo estado actual es lamentable, está enterrado el Prelado y D. Vicente Arias de Balboa, cuyos sepulcros han sido estudiados por M. T. Pérez Higuera (8), quien observa la repetición de los cuadrilóbulos con escotaduras en los sarcófagos, motivo frecuente en la escuela flo-

- (4) Rivera Recio, Juan Francisco: *Los arzobispos de Toledo en la baja Edad Media (s. XII-XV)*. Toledo. Dip. Prov. 1969, pag. 95-98; vid. también E. Narbona: *Vida y hechos de D. Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo*. Madrid, 1964.
- L. Suárez Fernández: *D. Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo (1375-1399)*. Estudios dedicados a M. Pidal. Tomo IV. Madrid, 1953, págs. 621-627.
- (5) Ha sido estudiada desde el punto de vista arquitectónico y documental por Almudena Sánchez Palencia: "La capilla del Arzobispo Tenorio" (A.E.A. Tomo XLVIII. Número 189. Enero-Marzo 1975, pag. 27-42).
- (6) Vid. Piquero, Blanca: *La pintura gótica toledana anterior a 1450*, Toledo, Caja de Ahorro de Toledo, Obra Cultural, núm. 38, 1984.
- (7) Ibidem. Vid. también Angulo Iñíguez, Diego: "La pintura trecentista en Toledo", A.E.A.A. t. VII, 1931, p. 23-29; id. "Nuevas pinturas trecentistas toledanas", A.E.A.A. t. XV, 1942, p. 316-319. Para Starnina, aparte de lo indicado vid. Bosque, A. de: *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, Settimo Milanese, ed. italiana, 1968, p. 89-111, con amplia bibliografía en pp. 135-137. Más reciente es el artículo de Waadenöjen, J. van: "A proposal for Starnina: exit the Maestro del Bambino Vispo", Burlington Magazine, febrero, 1974, p. 82-91. Para la biografía del artista vid. Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, vol. 31, p. 484-487.
- (8) Pérez Higuera, M.T.: "Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)". B.S. A. A. Tomo XLIV. Valladolid. 1978. pp. 129-142.

rentina del siglo XIV —puerta del batisterio de Florencia de Andrea Pisano; pinturas emparentadas con Giotto y discípulos—.

Relaciones con la escultura italiana trecentista ya han visto Durán y Ainaud (9) en el arte toledano del siglo XIV; concretamente el grupo de la Anunciación de las enjutas, documentado como encargo a Ferranz González (10), ha sido incluido por los citados autores dentro de la “modalidad italianizante”.

Los relieves de la cerca del coro son obra de dos manos o, incluso tres, en opinión de Durán y Ainaud (11); la parte correspondiente al Génesis, la mejor estilísticamente, estaría dirigida por un maestro “de excelente formación y calidad”, y los relieves no serían todos de su mano. En cuanto al lado norte, correspondiente al Exodo, de inferior calidad, sería obra “más de cantero que de auténtico escultor”.

Conuerdo con la opinión de ambos; se aprecian, en efecto, dos estilos completamente diferentes; en el primero las figuras son plásticas y bastante destacadas en general del fondo, lo que produce un característico efecto claroscuro, tal el relieve de José reconocido por sus hermanos, que junto con la serie del Arbol de la Cruz, se contaría entre las obras más perfectas (12).

Al primer maestro, director de la obra, corresponden en mi opinión los relieves siguientes: 1, 2, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 31, 32 y 35. En determinadas ocasiones se destaca tan claramente el relieve del fondo que se sugiere un verdadero bulto redondo. Los movimientos de los personajes son naturales, las expresiones individualizadas; el artista domina tanto los conjuntos —José y sus hermanos— como las escenas en que aparece una sola persona, como acontece en los relieves 1 y 2, por ejemplo. En éstos, ha buscado la variedad en la colocación, en el centro y lateralmente. Tiene tal dominio de la talla, que logra resultados magníficos tanto cuando esculpe figuras solamente, como cuando añade paisaje, el cual cobra particular importancia en las escenas de exterior; los árboles adoptan en general forma oval, y sienten espe-

(9) Durán y Ainaud: op. cit. pág. 121.

(10) Sánchez Palencia, A.: op. cit., pág. 40

(11) Durán y Ainaud: op. cit., pág. 113

(12) *Ibidem*. Pág. 113

cial predilección por lo narrativo, como el anónimo autor de las bellísimas miniaturas de la Biblia del primer cuarto del siglo XIII, de la colección John Ryland, conocida en mi opinión por el primer maestro del conjunto toledano (13), pues se aprecian determinados paralelismos tanto en composiciones como en la proporción de escenas componentes de determinados capítulos e importancia del paisaje (14), que no puedo entenderlo como simple coincidencia. Algunas diferencias deben entenderse imbricadas en concretas fuentes de inspiración; el ciclo de Caín que, en el manuscrito Ryland, cuenta con cinco escenas —nacimiento, ofrendas, muerte de Abel (con azada), Caín recriminado por Dios (con azada también), y muerte de Caín por Lamec— en Toledo se le han dedicado cuatro —porta un bastón—, y la última escena presenta rasgos bastante cercanos a la Biblia Ryland, particularmente Caín, con cabellera alborotada. También coinciden en gran medida las proporciones dedicadas a Noé y el Arca; en ambos conjuntos coinciden la construcción del arca, ésta flotando sobre las aguas y la embriaguez del Patriarca, y otro tanto puede decirse de las escenas relativas a la usurpación de Jacob de la bendición que Isaac prometiera a Esaú. En cuanto a la historia de José, desarrollada en varias escenas, aunque en la Biblia Ryland se concede gran importancia a la primera parte de su vida en Egipto con la seducción de la mujer de Putifar y el encarcelamiento de aquél, la escena en que José se da a conocer a sus hermanos presenta bastantes similitudes con la obra toledana; aparece aquél a la derecha de la composición y sus hermanos aparecen en abigarrado conjunto, si bien se presenta de pie y no en actitud tan reverente como en Toledo.

No intento deducir una influencia cercana estilísticamente, pues median entre una y otra más de un siglo, pero considerar la Biblia como fuente de inspiración no me parece en modo alguno una idea desdeñable.

Próximo al estilo de este inspirado autor es el segundo, al que pueden adscribirse, en mi opinión, los siguientes relieves: 3, 4, 5,

(13) *La Bible Historiée, toute figurée de la John Rylan's Library*. Reproducción íntegra del manuscrito francés. Número 5. Estudio por Robert Fawtier. París, 1924.

(14) Op. cit., pág. 20-25, las dedica al análisis de este componente.

6, 7, 12, 13, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34 del lado sur, es decir el correspondiente a la Epístola, y asimismo algunos del lado frontero, el 45 y 55, y puede advertirse en las expresiones de algunos personajes, retoques del maestro, así en la venta de José y Rebeca hablando a Jacob.

Las figuras carecen de la vivacidad y movimiento del primer escultor y los pliegues, aunque adoptan ricas estructuras curvilíneas de remates redondeados, denotan sin embargo un feliz aprendizaje del estilo del maestro. Este, a quien podríamos denominar Maestro A, se ha inspirado para expresiones, actitudes y pliegues de las telas en Italia y concretamente en Andrea y Nino Pisano (15); el ensimismamiento y delicadeza tan propios de ambos artistas del vecino país, se repiten insistentemente en Toledo y los gruesos pliegues dibujando amplias estructuras en forma de arco, denotan asimismo la inspiración italiana, que en ciertos detalles delata un intermedio catalán, sobre todo de la mano de Jaime Cascalls y Bernard Saulet.

El tercer escultor, al que convencionalmente denomino Maestro C, de inferior calidad que los anteriores, refleja sin embargo una cierta influencia de ellos, aunque las figuras resultan muy planas, pauta que seguirá su discípulo, el Maestro D, en los relieves de inferior calidad números 39 y 41, plagas de Egipto. Pueden adscribirse al tercer maestro los relieves 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 46, 54 y 56, cuyas figuras destacan por su inexpresividad, envaramiento y canon achaparrado. Conectadas igualmente con el arte italiano, algunos demuestran el dolor por medio de muecas, faltas de vida, pobre remedo de los relieves de Giovanni Pisano, así uno de los jóvenes abatidos del relieve 54 recuerda lejanamente al San Juan de la Crucifixión, del púlpito de Pistoia. También se aprecian

(15) Vid. para estos dos escultores los espléndidos trabajos de M. Burresi y G. Kreytenberg.

Burresi, María Giulia: *“Andrea, Nino y Tommaso, Scultori pisani”*, con un *profilo storico sull arte pisana del Trecento* de Antonio Caleca. Milano, Electa, 1983.

Kreytenberg, Gert: *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*. München. Bruckmann, 1984. Dicho autor me ha informado recientemente de una nueva biografía suya de Andrea Pisano para *“The Dictionary of Art”*. Longres (en prensa)

recuerdos catalanes de obras de estilística italiana; en los dos jóvenes del primer plano de la escena de la purificación del pueblo, reviven las actitudes del maestro pisano que iniciara el sepulcro de Santa Eulalia, en Barcelona.

Sin embargo, por encima de estas limitaciones estilísticas, se aprecia un feliz logro de llegar al pueblo por medio de esta extraordinaria riqueza de imágenes, más inteligibles para el cristiano medieval que para el hombre del siglo XX.

SIGNIFICACION Y FUENTES DEL PROGRAMA ICONOGRAFICO TOLEDANO

He llevado a cabo la identificación de cada uno de los relieves —alguno quizá susceptible de revisión por poder entenderse con doble significado—, de forma posiblemente un tanto morosa, lo que justifico por mi pretensión de exponer cada uno no por medio de una simple descripción, sino en función del respectivo texto bíblico y en su caso apócrifo o legendario.

Una vez elaborada y discernida la lectura iconográfica resta algo en mi opinión fundamental para su comprensión ¿qué significación tuvo este programa iconográfico para el hombre del bajo medioevo? A partir de la liturgia ¿qué fuentes inmediatas, aparte de las bíblicas, apócrifas o legendarias, se usaron en su elaboración? Partiendo de aquella ¿qué relación se puede establecer con el teatro medieval?

Estas preguntas tienen respuestas unas veces absolutamente claras y otras no tanto. Vayamos por partes.

En primer lugar, es evidente que el Génesis y el Exodo, aquí representados, jugaron y juegan un papel fundamental en la liturgia de la vigilia pascual. Debemos a J. Bernal (1) varios estudios

(1) Bernal José, O.P.: *“La Synaxis bíblica de la Vigilia Pascual. Notas de Pastoral Litúrgica”*, Teología Espiritual, a. VIII, vol. VIII, enero-diciembre, 1964, núm. 22, p. 135-147; Id. *Las lecturas de la Vigilia Pascual hispánica*; Id.: *“La noche de Pascua en la antigua liturgia hispana”*, Angelicum, Roma, junio, 1963 (disertación).

| | MR | GEL | GR | GAL | HA | HB | MIL | JER | BYZ |
|----|---------|---------|---------|---------|----------|---------|---------|---------|-----------|
| 1 | Gn. 1* | Gn. 1* | Gn. 1* | Gn. 1* | Gn. 1* | Gn. 1* | Gn. 1* | Gn. 1* | Gn. 1* |
| 2 | Gn. 5* | Gn. 5* | Ex. 14* | Gn. 2 | Gn. 2 | Gn. 5* | Gn. 22* | Gn. 22* | Is. 60 |
| 3 | Gn. 22* | Gn. 22* | Is. 4* | Gn. 6 | Is. 55 | Gn. 22* | Ex. 12* | Ex. 12* | Ex. 12* |
| 4 | Ex. 14* | Ex. 14* | Is. 55* | Gn. 22* | Gn. 5-8* | Ex. 12* | Ex. 14* | Jon. 3 | Jon. |
| 5 | Is. 55 | Is. 55 | | Gn. 27 | Ex. 14* | Ex. 14* | Is. 55 | Ex. 14* | Jos. 5 |
| 6 | Bar | Ez. 37 | | Ex. 12* | Gn. 22* | Is. 4 | Is. 1 | Is. 60 | Is. 63-13 |
| 7 | Ez. 37 | Is. 4 | | Ex. 14* | Dt. 31* | Ez. 37 | | Jb. 38 | Ez. 14* |
| 8 | Is. 4 | Ex. 12* | | Ez. 37 | Gn. 27 | Hab. 1 | | 4R 2 | Soph 3 |
| 9 | Ex. 12* | Dt. 31* | | Is. 1 | Ex. 12* | Jon. 3 | | Jr. 31 | 3R 17 |
| 10 | Jon. 3 | Dan | | Jos. 3 | 2Pa 34 | Dan | | Jos. 1 | Is. 61-10 |
| 11 | Dt. 31* | | | Jon. 3 | Ez. 37 | | | Ez. 37 | Is. 61-1 |
| 12 | Dan | | | Dan. | Dan. | | | Dan. | Dan. |
| 13 | | | | | | | | | Gen. 22 |
| 14 | | | | | | | | | 4 R 4 |
| 15 | | | | | | | | | JR 31 |

en torno a las lecturas bíblicas de la vigilia pascual y él formula contundentemente el significado y simbolismo de las mismas en relación con la Pascua y, consecuentemente, con la vida del cristiano.

Hasta la reforma de 1962, la *synaxis* bíblica constaba de doce lecturas o profecías, en las liturgias de Occidente y jerosolimitana, en tanto la bizantina se componía de quince. Por la importancia que supone para los textos expresados en imágenes en la cerca del coro toledano, me parece útil consignar los testimonios litúrgicos, con el fin de extraer las posibles fuentes directas de inspiración para los relieves en estudio, cuyas coincidencias más cercanas son con el *Missale Romanum* (MS) y la liturgia hispana en su tradición "a" (2). Utilizo el cuadro de aquel autor señalando con un asterisco los pasajes que concuerdan con la temática de los relieves, para extraer así una tabla de frecuencias. (Vid. cuadro).

De éstos coinciden con los relieves toledanos el Misal Romano, seis; la tradición gelasiana, seis; dos la tradición gregoriana; cuatro la liturgia galicana; seis la liturgia hispana "a"; cinco la liturgia hispana "b"; la liturgia de Milán, cinco; cuatro la de Jerusalén y tres la bizantina, de donde se desprende que la inspiración ha venido directamente del Misal Romano, la tradición gelasiana y la liturgia hispana "a". Es curioso que no aparezca en la liturgia hispana b, ms. 35,5 de la Biblia Capit. de Toledo el cántico de Moisés, que por el contrario se ha figurado en el relieve núm. 56 de la cerca del coro (3).

Evidentemente, los relatos de la vigilia pascual trasladados al ámbito plástico, es decir, el relato de la creación (Gen. 1; el sacrificio de Abraham (Gen. 22); el Cordero pascual (Ex. 12) y el Paso del Mar Rojo (Ex. 14) fueron entendidos de acuerdo con la significación profunda para la vida del cristiano, considerándose aqué-

(2) *Liber Commicus*, edic. crítica de Fray Justo Pérez de Urbel y Atilano González y Ruiz Zorrilla, Madrid, 1955, t. II, p. 356-379.

(3) Bernal, J.: "*La Synaxis bíblica. . .*", cit. p. 139. Para la vigilia pascual copta vid. Burmester, O.H.E.: "*Le lectionnaire de la Semaine Sainte*", *Patrología Orientalis*, t. XXIV, 1933, París, p. 174 y sigs., donde se leen Gen. I, II, Ex. XIX, Gen. VI, alternando con otras lecturas del Antiguo y Nuevo Testamentos.

llos prefiguraciones veterotestamentarias que tendrán su plenitud en la figura de Jesucristo y, consiguientemente, para el cristiano a través del bautismo, punto de capital importancia en la liturgia del Sábado Santo. De hecho, entre las ceremonias que tenían lugar ese día —la bendición del fuego y del incienso, la exaltación del cirio pasqual (4), la lectura de las profecías, la bendición del agua bautismal, la administración del Bautismo y de la Confirmación y la celebración del sacrificio con asistencia de los neófitos, y el canto de las vísperas (5) la lectura de las profecías, es decir, los relatos bíblicos, era entendida como preparación para la administración del bautismo (6), ceremonia, como toda la solemnidad del Sábado Mayor —también llamado Día de la Luz, Sábado de las palmas y Vigilia de Pascua— que se celebraba en la basílica romana de S. Juan de Letrán —dedicada al Salvador, y que después se llamó de San Juan, lo mismo que el batisterio contiguo en memoria del Gran Bautizador—, por la magnificencia de esta basílica y por su grandioso batisterio. Dicha celebración tenía lugar por la noche más bien que por la mañana, porque Jesucristo resucitó por la noche, y porque se podía iluminar mejor formado con las luces como un bosque de claridad al recordar la resurrección del Salvador. Este ambiente de la basílica romana se vivía indudablemente también en la espléndida catedral de Toledo, emulando a aquélla; la extraordinaria duración de la celebración ayudaba al esplendor, se comenzaba al anochecer prolongándose hasta la aurora.

La creación del universo por Dios al principio es figura de la nueva creación, la que suscitó en Cristo en la plenitud de los tiempos. San Pablo lo expresa con suma claridad: Del mismo modo que Dios por la fuerza del Verbo formó el cosmos de la nada, suscitó vida en el mundo, creó al hombre a su imagen y semejanza, así también Dios, en un impulso de amor, “reconcilió consigo al universo mediante Cristo Jesús, pacificando por la sangre de su cruz todas las cosas, así las de la tierra como las del cielo” (Col. 1,

(4) Para este tema vid. Pinell, J.M.: *La benedicció del ciri pasqual i els seus textos*; Litúrgica, Montserrat, 1958, p. 1-19.

(5) Righetti, M.: op. cit. I, p. 824-825.

(6) Molina, Vicente: *Misal completo para los fieles*, Valencia, s.a., p. 536-564.

19-20). Y así como en un principio Dios creó al hombre a su imagen y semejanza infundiendo en el barro el hálito de la vida, así también en la plenitud de los tiempos, mediante la cruz de su hijo, volvió a infundir al hombre un nuevo hálito de vida, de vida divina; y los que fuimos siervos del pecado llegamos a ser hijos de Dios, herederos de su gloria, coherederos con Cristo (Rom. 8,14). Mas aún, así como el espíritu de Dios incubando sobre las aguas suscitó la primera creación, de la misma forma, fecundando las aguas bautismales, suscita una creación nueva, la nueva creatura (2 Cor 5-17), el nuevo nacimiento a través del agua y del Espíritu (Io. 3-5)

El pensamiento Paulino y el de los Padres de la Iglesia en relación con la liturgia corroboran la íntima relación entre la creación de todas las cosas en el principio del tiempo y la segunda creación, la efectuada por Cristo Jesús; así se expresa S. Agustín: "Nisi crederitis quia ego sum hominis formator et reformator, creator et recreator, factor et refactor" y también "Ipse ad eam (imaginem Dei) "venit reformator qui erat ante formator". Una oración del Sacramentario gelasiano dice así: "Deus qui humani generis ita es conditor ut sis etiam reformator", escritos donde se enfatiza el juego: "formator - reformator", "creator - recreator", "factor - refactor", idea que se advierte también en la propia liturgia pascual. "Hic natura ad imaginem tuam condita et ad honorem sui reformata principii" se recita en la bendición del agua bautismal (7).

El Cordero Pascual y sobre todo el Paso del Mar Rojo, aparecen ligados entre sí y con el bautismo. Siguiendo las teorías de Filón, algunos autores han vinculado la Pascua a la palabra griega $\delta\iota\acute{\alpha}\beta\alpha\sigma\iota\varsigma$ (= "acción de pasar a través") viendo figurado el misterio pascual en el Paso del Mar Rojo, que es paso de la esclavitud a la libertad (figura) que en Cristo será paso de la muerte a la vida (realidad) y en la Iglesia, mediante el Bautismo es paso del pecado a la gracia (sacramento) (8).

(7)Cfr. Bernal, J.: op. cit., p. 140-141.

(8)Danielou, Jean: *Sacramentos y culto según los Santos Padres*, Madrid, 1962, p. 235, cfr. Bernal, J.: op. cit., p. 142-143. Vid. también Danielou, J.: *Le symbolisme des rites du baptême en Dieu vivant*, I, cfr. Martimort, Aimé-Georges: "L'iconographie des catacombes et la catéchèse antique", Rivista d'Archeologia Cristiana, a. XXV, núm. 1-4, Ciudad del Vaticano, 1949, p. 109.

Del mismo modo que la sangre del Cordero libra a los hebreos de la mano del ángel, de igual forma la sangre de Cristo libera a los redimidos con las aguas del bautismo de la opresión del demonio. La sangre del Cordero es un triunfo sobre la muerte y la sangre de Cristo, derramada en la cruz, representa para Cristo y la humanidad rescatada la definitiva victoria sobre el pecado. La marca de la sangre sobre las puertas de los hebreos ha sido interpretada por los Padres como la figura de la "consignatio" bautismal, el misterio del "sello" (*σφραγίς*) en término de Hipólito. La marca de sangre ahuyenta al Exterminador; y el "sello" sacramental aleja a Satán de los marcados con la cruz de Cristo (9). Recuérdese que el relieve toledano de la marca de las casas de los hebreos está hecha a base de cruces —en tau—.

En cuanto al Paso del Mar Rojo, quizá sea uno de los pasajes bíblicos más vinculados a la tipología bautismal. De hecho el bautismo no es otra cosa que una participación mística, pero real, en la muerte y resurrección del Señor, en su Pascua. Así lo testimonia San Pablo: "¿Ignoráis que cuantos hemos sido bautizados en Cristo Jesús fuimos bautizados por el bautismo para participar en su muerte? pero que como El resucitó de entre los muertos por la gloria del Padre, así también nosotros viviremos una vida nueva" (Rom. 6, 3-4)

El contenido del pasaje del Mar Rojo ha sido desarrollado por San Cirilo de Jerusalén. El compara a Faraón con el demonio, y la opresión egipcia con la esclavitud del pecado; Moisés es prefigura de Cristo. El Paso del Mar Rojo es un tránsito de la esclavitud a la libertad; paralelamente la Pascua de Cristo es un paso de la muerte a la vida, de la humillación a la gloria; y el bautismo es, a su vez, para los que creen en Cristo un paso del pecado a la gracia; y así como Faraón queda sepultado en las aguas junto con su ejército, así también el hombre viejo quedó sepultado en las aguas bautismales. Esta doctrina se fundamenta en la explicación tipológica de San Pablo en la primera carta a los corintios: ". . . Patres nostri omnes sub nube fuerunt, et omnes mare transierunt, et omnes in Moyse baptizati sunt in nube et in mari. . . Haec autem in figure facta sunt nostri. . ." (I Cor. 10,1)

Este pasaje es interpretado uniformemente por los Santos

(9) Bernal, J.: op. cit., p. 143.

Padres, tanto de Oriente, como de Occidente. Dídimo el Ciego precisó cómo el pueblo de Israel, abandonando definitivamente el país de Egipto, es figura del pueblo cristiano que, por el bautismo, ha abandonado definitivamente el mundo; Moisés es "tipo" de Cristo, y para Zenón de Verona Moisés y Aarón son las figuras de los dos Testamentos (10).

Finaliza el texto bíblico con el cántico de Moisés, donde se ensalza el poder de Dios, libertador de Israel de sus opresores. También los neófitos, al salir de la fuente regeneradora, pondrán en sus labios las palabras de Moisés haciendo suyos los sentimientos de gratitud y alegría que animan el canto: "Cantemus Domino", de la salida de Egipto, que se duplica con el otro cántico del patriarca: "Attende celum", (Dt. 31, 22-30) que se figura en el último relieve toledano en síntesis con la exaltación de las segundas tablas de la Ley. En Toledo se ha dedicado una capilla al Bautismo, significativamente en el lado norte y frente a los relieves con él relacionados, donde como indica Parro, el Preste y los Ministros ejecutaban "las ceremonias de rúbrica en las mañanas del sábado santo. . ." (11).

El sacrificio de Abraham hace alusión solamente a un solo aspecto del misterio pascual, a su carácter sacrificial, la primera fase del misterio. Abraham es la figura de Dios Padre; su hijo único es figura de Cristo. Así como Abraham llega a aquél al sacrificio, así también el Padre envía a su Hijo al mundo para ser inmolado por los pecados del género humano. También se da el paralelismo de Isaac llevando la leña para su sacrificio y Cristo el madero de la cruz para el suyo. No es extraño que ya la primera tradición cristiana haya vinculado este texto a la celebración del misterio pascual. El fragmento finaliza con la promesa hecha por Dios a Abraham de convertirlo en padre de un gran pueblo como premio a su fidelidad llevado hasta el grado de ir a sacrificar a su único hijo: Cristo, en virtud de su sacrificio, también se convierte en Padre y cabeza de otro gran pueblo adquirido por su redención, la Iglesia.

(10)Ibidem, p. 143-144. Vid. también Danielou, J.: "Traversée de la Mer Rouge et baptême aux premiers siècles", Recherches de Science Religieuse, 33, 1946, p. 402,430.

(11)Parro: op. cit. I, p. 511. El escudo de Juan de Cerezuela en la pila bautismal es indicativo de la fecha de su realización; vid. nota 23.

Este pasaje bíblico, como el cordero pascual y el sacrificio de Abraham son exponentes de la primera fase del misterio pascual: la muerte, mientras otros aparecen ligados a la idea de victoria; el triunfo sobre Faraón debe de entenderse. El fondo, pues, de toda la temática de las lecturas veterotestamentarias de la vigilia pascual gira en torno a la dialéctica entre la vida y la muerte, que en Cristo alcanza su máxima expresión, desembocando en el triunfo decisivo de la vida sobre la muerte. A través de estas lecturas puede conjeturarse fundadamente, en opinión de J. Bernal (12), la temática de la primitiva catequesis cristiana, pudiendo pensarse que los fragmentos bíblicos leídos en la noche de Pascua constituyen parte del más antiguo fondo de la primitiva catequesis cristiana. En este sentido, son particularmente significativas las catequesis de San Ambrosio o San Cirilo de Jerusalén en las que se utilizan textos bíblicos; "la Bible fournissait au predicateur un texte de base qu'il commentait après qu'on l'avait lu, et des images ("types") illustrant les mystères qu'il proposait à la foi des candidats, textes et images étant puisés tour à tour dans l'Ancien et le Nouveau Testament", escribe A.G. Martimort (13).

Dicho autor considera que las pinturas de las catacumbas sugerían a los cristianos que las veían las evocaciones simbólicas que habrían oído durante el catecumenado o las que habían leído en los Evangelios, Hechos de los Apóstoles y Epístolas. La salvación del cristiano viene en primer lugar por la fe, que es la primera condición para aquélla; el bautismo es el sacramento de la fe. De ahí la gran insistencia con la que se explica la fe en las catacumbas, siendo el más antiguo himno a la fe el que se lee en la Epístola a los Hebreos, donde se propone una larga lista de santos del Antiguo Testamento, justificados por aquélla, entre los que se encuentran bastantes del Génesis y el Exodo —que se figuran en los relieves toledanos—, Abel, Noé, Abraham, Sara, Isaac, José, Moisés y otros posteriores. Abraham es ejemplo de fe en situaciones límite: la fe le hace salir de su país, Ur, y es ella la que le lleva a sacrificar a su hijo Isaac.

He aquí la frecuencia con que aparecen figurados en las catacumbas temas del Antiguo Testamento en concordancia con lec-

(12) Bernal, J.: op. cit., p. 145.

(13) Martimort: op. cit., p. 106.

turas de la liturgia romana, según relación efectuada por Martimort: Adán y Eva, 16; Noé, 32, lectura el sábado santo; sacrificio de Abraham, 11, también lectura de la vigilia pascual; el maná, 1, lectura de los Ramos en el Leccionario de Alcuino y Moisés recibiendo la Ley, desconocida la frecuencia, y con lectura el miércoles de la tercera semana de cuaresma. El batisterio descubierto en Doura - Europos, del siglo III, aparece decorado con diversos temas bíblicos, entre los que concierne a nuestro estudio, Adán y Eva, representantes del dogma fundamental del pecado original en función de otro dogma, también fundamental, el de la Redención, representado por el Buen Pastor (14).

Si las lecturas del Génesis y Exodo, de la liturgia de la vigilia pascual, nos ponen en camino de comprender las representaciones bíblicas de los relieves toledanos, queda sin embargo incompleta la significación del conjunto si no se toma en cuenta algo más: su conexión con la propia liturgia del tiempo de Cuaresma.

Desde los tiempos más tempranos, como indica E. Kretzmann (15), el Heptateuco ha ordenado la lectura durante ese tiempo hasta Pascua. En un códice de Saint Blasius, del siglo VIII, se lee el pasaje: "In sexagesima usque in hebdomadam majorem legitur Eptadicum". Otros códices han tomado septuagésima en lugar de sexagésima. En el "Romani Ordines" se contiene el siguiente párrafo: "Dominicae Sexagesimae legitur de Noe, in Quinquagesima de Abraham, in Quadragesima de Sermonibus, in tertia dominica de Jacob et Esau, in quarta de Joseph, in quinta de Moyse. Pero en un repaso del Liber Responsalis de San Gregorio el Grande, las narraciones bíblicas de los Responsoria resultan elocuentes por su extraordinaria coincidencia con la temática de los relieves toledanos. He aquí los títulos de los Responsoria de Septuagesima:

- Creación del mundo
- Creación del hombre (Adán)
- La plantación del paraíso

(14) Grabar, André: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, traducc. española del original francés de 1979, Madrid, 1985, p. 28.

(15) Kretzmann, Paul Edward: "The liturgical element in the earliest forms of the medieval drama, with special reference to the english and german plays", Minneapolis, Bulletin of the University of Minnesota, dic. 1916, p. 76-78.

- La creación de Eva.
 - La prohibición del fruto en el medio del jardín.
 - La caída.
 - El castigo.
-

- La pregunta sobre la muerte de Abel.
- El vagar de Caín.

Los Responsoria de Quinquagesima hacen referencia a:

- La construcción del arca.
 - El diluvio.
 - La salvación de Noé y su familia.
 - El arco-iris.
 - Noé construye un altar.
 - El Señor bendice a Noé.
-

Responsoria de Abraham.

- El mandamiento de salir de su ciudad natal.
- La promesa de bendición.
- La visita de Mambré.
- La promesa de un hijo.
- La orden de sacrificar a su hijo.
- La orden de interrupción del sacrificio.
- La repetición de la bendición.
- El matrimonio de Isaac.

Los responsoria de la Hebdomada Secunda de Quadragesima:

- La preparación de Isaac para la bendición.
- La bendición de Jacob.
- La bendición de Esau.
- Jacob viaja a Mesopotamia.
- El sueño y voto en Bethel.
- La lucha en el vado de Jabbok.
- El regreso de Jacob a Canaan.

Los Responsoria de José en la hebdomada tercera, en Quadragesima tienen una amplia extensión:

- José es mandado por su padre: *Videntes Joseph. . . fratres dicentes: Ecce somniator venit. . .*
- José en el pozo.
- El paso de los ismaelitas. *Dixit Juda fratribus suis: Ecce Is-*

maelitae transeunt; venite, venundetur. . .

—Extrahentes Ioseph de lacu vendiderunt Ishmaelitis viginti argenteis. . .

—Cumque abiisset Ruben ad puteum et non invenisset eum ...

—La túnica ensangrentada mandada a Jacob. At illi intincta tunica Ioseph sanguine. . . Vide si tunica filii tui sit, an non. . .

—Jacob reconoce la túnica. Fera pessima devoravit. . .

—Los hijos intentan consolarle, pero él reitera sus lamentos ...

—José, sirviente en Egipto.

—La liberación del mayordomo.

—Los hermanos van a comprar alimento.

—El remordimiento de los hermanos: Merito haec patimur, quia peccavimus in fratrem.

Los Responsoria en la hebdomada quarta en Quadragesima incluyen la historia de Moisés y el Exodo:

—La orden dada a Moisés de pedir la liberación de los israelitas de Faraón.

—Moisés ante Faraón.

—Se ahogan los egipcios en el Mar Rojo.

—Moisés en el Monte Sinaí.

—Moisés regresa "portans duas tabulas lapideas".

—Los últimos mandamientos de Moisés.

Responsoria de Josué:

—La promesa de Dios para ser con Josué como había sido con Moisés.

Esta parte del año litúrgico en la iglesia es divisible en tres partes: Septuagesima o pre-Cuaresma, Quadragesima o Cuaresma media y la Cuaresma propia, que comienza con el domingo de Pasión. Y los responsos para la época, que son los que aquí interesan, las partes de la cuaresma correspondientes a Septuagésima y Quadragesima están tomados precisamente del Génesis y el Exodo. El mismo orden de presentación de historias aparece en Breviarios en Inglaterra, con la sola diferencia referible al continente de que los responsos para Sexagésima aparecen aumentados, y comienzan una semana antes; de modo que la Creación y el pecado, y Caín y Abel pertenecen a la semana de septuagésima, y las demás historias han sido establecidas conformemente hacia adelante en el

tiempo litúrgico con determinadas adiciones. En cuanto al incidente de Lamec, el Prof. Craig (16) lo halla en el Breviario Colonense; todo lo cual significa que el conjunto iconográfico toledano se encuentra dentro de un amplio contexto litúrgico medieval.

Pero intentemos avanzar un paso más. Como afirma Donovan (17) "el límite de separación litúrgica dramática del drama litúrgico es a menudo muy frágil"; el origen del teatro del Antiguo Testamento está en opinión de Craig (18) en la adición al drama de la Pasión "de las lecciones y acompañamiento ritual de la Iglesia", es decir, de la liturgia, que toma sus lecturas de textos sagrados.

Por lo esclarecedor que resulta en el contexto de nuestro estudio creo conveniente indicar la temática teatral veterotestamentaria, de la que pueden extraerse resultados, en mi opinión, concluyentes. He aquí los temas de York Play: Creación, Pecado de Lucifer, Adán y Eva, El Jardín del Edén, Desobediencia a Dios, Pecado, y Castigo, Caín y Abel, Construcción del arca, Noé y su esposa, el Diluvio, Abraham y el sacrificio, Exodo de los israelitas de Egipto, las diez plagas, y Paso del Mar Rojo. Los temas del ciclo del perdido Beverley Play coinciden con el citado de York. En los Towneley Mysteris tenemos: Creatio, Mactatio Abel, Processus Noe cum Filiis, Abraham, Isaac, Jacob y un Faraón, tomado del Processus Prophetarum. En el Ludus Coventriae, las primeras representaciones son: Creación, Pecado del hombre, Caín y Abel, Muerte de Abel, Noé y el diluvio, Historias de Lot y Abraham. En el antiguo Cornish Drama se representan: La Creación, Lucifer, Adán y Eva, el pecado y Expulsión del Edén, Caín y Abel, Set, Noé y el arca, Abraham y el sacrificio, Moisés y Faraón y el paso del Mar Rojo, David, Salomón.

En territorio alemán son importantes los siguientes: 1. el Maestricht: Creación del cielo y la tierra, y los ángeles, Caída de Lucifer, Creación del mundo, y pecado del hombre; 2. el Egerer Spiel: Creación del mundo, Caída de Lucifer, Creación de Adán,

(16)Cfr. Ibidem, p. 78.

(17)Donovan, Richard, B.: *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, 1958, p. 35.

(18)Craig: "*The origin of the Old Testament Plays*"; *Modern Philology*, núm. 10, p. 473.



FIG. 58



FIG. 59



FIG. 60



FIG. 61

Tentación y Caída, Caín y Abel, Lamec, Noé y el Diluvio, Abraham e Isaac, Moisés (y los "filii Israel"), Exodo, Entrega de la Ley, David y Goliat, Salomón; 3. en el Künzelsauer Frohnleichnamsspiel: Creación, Caída de Lucifer, Creación de Adán y Eva, Tentación y Pecado, Caín y Abel, Noé y el Diluvio, Abraham e Isaac y el sacrificio, Moisés y Aarón, David y Goliat, Salomón (19), versiones teatrales, inglesa y alemana, con las que coincide en gran medida el *Mistère du Viel Testament* francés, en el que se incluye: *La Creacione des Anges, Le Trebuchement de Lucifer, La Creacion du Soleil et de la Lune, des Etoilles, Bestes Oyseaulx, de Paradis, Terrestre, la Creación d'Adam et d'Eve, Du Proces de Paradis, Des Sacrifices Cayn et Abel, De la Mort d'Abel et de la Malediction Cayn* (20), *Dy Deluge, Abraham, Du Sacrifice d'Abraham, Commet Eliezer demanda Rebecque, La Benedictione a Jacob, Jacob et Esaü, De Joseph et son Freres*". De hecho, el ciclo de José ha sido uno de los más amplios:

—Jacob llama a José y le envía a encontrar a sus hermanos.

—Estos dicen: *Ecce venit somniator. . . Occidamus. . .*

—Ruben intercede: *Non est bonum tu fraternum effundamus sanguinem. . .*

—Ellos meten a José en el pozo.

—La caravana de los ismaelitas: *Mercatores Hismaelis veniut.*

—Juda saca a José del pozo y le dice: *Vois bis denos Mihi nummos. . .*

—Se ha hecho la venta, le quitan la túnica de muchos colores.

—Rubén, que había estado ausente, encuentra el pozo vacío: *Quaerens non invenio. . .*

—Los hermanos muestran a Jacob la túnica: *Vide vestris An sit ista Joseph tui. . .*

—Jacob reconoce la túnica: *Te crudelis devoravit Et insana bestia. . .*

—Los hijos intentan consolarle, pero en vano.

(19) Kretzmann: op. cit., p. 78-79.

(20) La figura de Caín, tan popular en la Edad Media, incide en el teatro de pasión, vid. al respecto la conocida "*La Passion du Palatinus, Mystère du XIVe siècle*", en *Les Classiques du Moyen Age*, París, 1922, edic. a cargo de Grace Franck.

—José se incomoda con la mujer de Putifar. Joseph non cedit consilio, quo nolente discedere, illa clamidem rapit.

—La liberación del mayordomo después de la revelación de su sueño por José.

—José queda libre y se convierte en gobernador.

—Afectados por el hambre, los hermanos de José persuaden a Jacob de ir a Egipto a comprar alimento

—Los hermanos ante José: Scire volo que sit vobis veniendi ratio. . .

—Coloca plata dentro de los sacos, los hermanos sorprendidos y regresan: Furti quidem consci. . .

—Una ayuda cautiva, los hermanos vuelven a casa: Merito gravissimam Patimur iniuriam. . . Talis retributio est pro Fratre.

—Llegan hasta Jacob, le cuentan sus experiencias, insisten sobre la necesidad de que Benjamín regrese con ellos. Judá va a por Benjamín (21).

De lo dicho se desprende la extraordinaria relación existente entre el teatro y la plástica (22); al lado de los relatos bíblicos aparecen temas, como Set y Lamec, de tradiciones diversas. En cuanto a la creación de los ángeles y Lucifer y los ángeles malos, existen alusiones a lo largo de la Biblia.

En la catedral de Toledo están documentadas ceremonias en

(21) Young Karl: *The drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, vol. II, p. 266-276, recoge el ciclo de José y sus hermanos, así como el de Isaac y Rebeca (pp. 258-266).

(22) Dicha relación se ha estudiado en los alabastros ingleses; vid. Hildburg, W.L.: *English alabaster carvings as Records of the Medieval and Religious Drama*, Oxford, 1940; Id. en *Archaeolog.* XCIII, 1949, p. 51-101. El retablo catalán de Santa Pau, anterior a 1340, referente a la Pasión, presenta una iconografía en sus siete departamentos relacionada con las Horas canónicas, que la tradición medieval quería adaptar al horario de la Pasión, como se encuentra en Durando y más popularmente en unos versos, que cita Durán Sanpere: *Los retablos de piedra*, Barcelona, I, 1932, versión española, p. 28; “*Matutinum* ligat Crístum qui crimina purgat./ *Prima* replet sputis; causam dat *Tertia* mortis./ *Sexta* cruci nequit; latus ejus *Nona* bipartit./ *Vespera* deponit; tumulo *Completa* reponit”.

relación con el drama religioso. De F. Fernández Vallejo es un manuscrito titulado: *Memorias y disertaciones que podrán servir al q(ue) escriba la historia de la iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rey don Alonso VI de Castilla* (23), particularmente importante para el teatro de Navidad; dicho autor pone de relieve la finalidad de las ceremonias: "pero como el fin de esta Ceremonia era instruir al Pueblo, y cantando los versos en latín, y en el Coro por algún Psalmista las gentes rústicas no entendían la fuerza de ella quisieron sensibilizarla mas vistiendo un Niño a la oriental y poniendo en la boca de este unos versos Castellanos, y que en el concepto dixesen lo mismo que los otros. Favorecía a los que pensaron así el uso de nuestra Iglesia, que desde el siglo XIII cantaba los milagros de nuestra Señora varios días, y estos estaban arreglados á Musica, idioma y Poesía de aquel tiempo como se conoce del Libro Cantigas del Rey D. Alfonso que se guarda en nuestra Biblioteca, y también les favorecía para tratar en romance los asuntos mas Sagrados, la versión de la Biblia, que el mismo Rey Sabio mandó hacer, y las Representaciones de los Misterios de nuestra Religión, que ya eran comunes en los Templos. Como a los fines del Siglo XIII o principios del XIV, infierno es la traducción del sentido de esta Profecía Latina de la Sibila al idioma vulgar, pues aunque hoy parece su estilo, y locución mas moderna, se dexa percibir la hán ido acomodando ál siglo presente".

Indica también dicho autor representaciones teatrales en la catedral referibles a la Pasión, cuya finalidad era el solemnizar más las fiestas; Judas vomitaba blasfemias, y en el drama de la Resurrección los soldados echaban bravatas, tendiendo a hacer las representaciones lo más vivas posible (24). De la importancia del teatro de Pasión se hace eco la existencia de la cofradía de Hermanos de la Pasión. Las representaciones toledanas tenían lugar indudablemente entre los dos coros, según afirma F. Vallejo (25), que co-

(23)Manuscrito de la Real Academia de la Historia; actual signatura 2 MS 24.; dichas *Memorias* fueron escritas hacia 1785 por el citado autor y canónigo de la catedral.

(24)Ibidem, fol. 605.

(25)Ibidem, fol. 590, 611.

mo antes indiqué, tenían especial relevancia las navideñas, con sus bellísimos y populares villancicos (26).

Finalmente, deseo incidir en otro aspecto, no tratado aún, pero fundamental para la profundización en el conocimiento de las relaciones judeo-cristianas en España en la Baja Edad Media y concretamente en Toledo, la ciudad "de las tres Religiones", basándome para el presente estudio en las conexiones concretas que tanto desde el punto de vista iconográfico, como desde el ángulo litúrgico se evidencian en los relieves toledanos y la Hagada de Pesaj, el libro usado en el Séder, o sea, el ritual de la Pascua judía. Unas líneas en torno a ella nos ayudarán a comprender las relaciones a que aludo (27).

La Hagada trata de la historia de los patriarcas hasta su migración a Egipto, la liberación de los israelitas de la esclavitud egipcia, la explicación del ritual y finalmente las oraciones de agradecimiento y canciones simbólicas o místicas. El origen del ritual es bíblico, pues se fundamenta en el mandamiento expresado en el Exodo en torno a la cena del cordero (XII, 3): "... En el diez de aqueste mes tómese cada uno un cordero, por las familias de los padres, un cordero por familia. Mas si la familia fuere pequeña que no baste a comer el cordero, entonces tomará a su vecino inmediato a su casa, y según el número de las personas, cada uno conforme a su comer, echaréis la cuenta sobre el cordero. . ." La festividad debía ser casera, se invita a los vecinos, no debiendo participar en el séder nadie que no hubiera sido invitado previamente. Los invitados debían quedarse reunidos hasta que estuviera consumido el cordero y los restos quemados. Una parte y característica del ritual consignado en la Hagada comienza por una pregunta del hijo del dueño de la casa o de un miembro joven de la concurrencia: "¿En qué se distingue esta noche de las demás noches?"; el Mishná de Palestina consigna un total de tres preguntas relativas al Exodo y la liberación de Israel de Egipto; el Talmud babilonio indica cuatro,

(26) Algunos de ellos recogidos por L. Serrano, O.S.B.: "*Historia de la música en Toledo*", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 3ª época, a. X, enero-junio, 1907, p. 228, 239-241.

(27) *Enciclopedia judaica castellana*, dirigida por Eduardo Weinfeld y editada por Isaac Rabani, Méjico, D.F. 1949, t. V, p. 223-228.

la última referente a las hierbas amargas, que se relacionará con la esclavitud siendo introducida después de la pérdida de la independencia nacional.

Originalmente se acostumbraba, sin duda, a consumir el cordero pascual, con acompañamiento del relato del Exodo por parte del jefe de la familia, sobre cuya forma de exponerlo había libertad, debiéndose probablemente a Gamaliel II su estructuración uniforme. El texto de la Hagada durante la Edad Media llegó a ser tan extenso que no era conveniente darle lectura antes del banquete, dividiéndose el servicio en dos partes, recitándose las preguntas y respuestas y ciertas explicaciones de los símbolos antes del banquete y el resto después de él. En cuanto al libro mismo de la Hagada, probablemente fueron consideraciones económicas las que llevaron a su consignación como devocionario, siendo los manuscritos más antiguos no anteriores al siglo XIII. La Hagada es el libro hebreo más profusa y artísticamente ilustrado, coincidiendo los comienzos de la ornamentación con las primeras ediciones conocidas, apareciendo en primer lugar el "maror" —hierbas amargas— y la "matzá" —pan ázimo— y a partir del siglo XIV se insertan escenas bíblicas, como las Biblias ilustradas cristianas, aspecto éste que interesa aquí de forma particular.

La iluminación de las Hagadas estuvo muy extendida tanto en los manuscritos para comunidades sefardíes, como ashkenazi o italianas, si bien, "sólo los judíos más ricos, que, especialmente en España, fueron empleados por príncipes y cortesanos y fueron por tanto mejor conocidos como poseedores de códices hermosamente iluminados, podrían tener los medios para intentar la imitación del estilo para tales objetos por parte del encargado de la ilustración de los libros hebreos" (28). Tales encargos colocarían al artista frente al problema del tema planteado con algo nuevo para él: el problema de la fusión de temas tradicionales judíos, motivos e iconografía, con el más elegante estilo y trazado de la iluminación cristiana contemporánea con relación al estilo del artista y el

(28)C.R.: "*Illuminated Manuscripts*" en la voz *Haggadah, Passover, Encyclopedia Judaica Jerusalem*, vol. VII, p. 1095. A lo largo de este estudio consigno el nombre de Hagada españolizado, tanto en singular como en plural, no Haggadah, Haggadoth.

gusto del patrón. Sin embargo, también hay que considerar la incidencia de lo judío en lo cristiano, y aparte de los ejemplos indicados por J. Yarza al respecto (29), el conjunto toledano no es ajeno a estas influencias, como luego se verá.

La Hagada hispana iluminada se componía normalmente de tres partes: 1. texto, 2. páginas iluminadas completamente con miniaturas bíblicas y 3. una colección de "piyyutim", que se recitaban en la sinagoga durante la semana de Pascua y el sábado antes de pascua. El texto de las Hagadas hispanas aparece escasamente ilustrado, como los "piyyutim". No así la sección artística dedicada a miniaturas a plena página. De los aproximadamente doce ejemplares ricos conservados —desgraciadamente ninguno en España—, destacan la Golden Haggadah (British Museum, Mss. 27210), la Kaufmann Haggadah (Budapest, Biblioteca de la Academia Húngara de Ciencias, Col. Kaufmann, Mss. A422) y la Hagada de Sarajevo (Sarajevo, Museo Nacional) (30). La Hagada, repartida entre Bolonia —Biblioteca Universitaria— y Módena —Biblioteca Estense—, producto de una desmembración y su reciente reconstrucción, también es hispana (31) como la de la Col. J. Ryland en opinión de H. Rosenau (32).

La Golden Haggadah ha sido datada por el estilo de las miniaturas e ilustraciones en el primer cuarto del siglo XIV —Narkiss la

(29) Yarza Luaces, Joaquín: *Historia del Arte Hispánico. Vol. II. La Edad Media*, Madrid, 1980, p. 291-292.

(30) *Illuminated Manuscripts*, cit., p. 1099; vid. también Metzger, M.: *La Haggada enluminée. I. Etude iconographique et stylistic des manuscrits enluminés et décorés de la Haggada, du XIIIe au XVIe siècle*, Leiden, 1973.

(31) Metzger, M.: "Two fragments of a Spanish XIVth Century Haggadah", *Gesta*, 1976, p. 25-34, recogido por J. Yarza: op. cit., p. 291.

(32) Rosenau, Helen: "Notes on the illuminations of the spanish Haggadah in the John Rylands Library", *Bulletin of the John Rylands Library*, Manchester, vol. 36, núm. 2, marzo, 1954, p. 468-483. Para el Exodo de la Hagada vid. el estudio clásico de Ginzberg, Louis: "Die Haggada bei den Kirchenvätern", *Livre d'hommage à la memoire du Dr. Samuel Poznanski (1864-1922)*, Varsovia, Leipzig, 1927, p. 199-216.

coloca hacia 1320 (33)—, siendo iluminada en Barcelona por dos artistas conocedores del arte gótico del norte de Francia de finales del siglo XIII; se ilustra con la historia bíblica desde Adán dando nombre a los animales hasta el éxodo de Egipto. La Kaufmann Haggadah también es del siglo XIV y contiene miniado un ciclo incompleto del Exodo, observándose en ella una influencia italiana bien patente. También se ilustra con el Exodo la Ryland Haggadah, en cuya estilística ve H. Rosenau (34) elementos islámicos, y no están exentos contactos con la Golden Haggadah.

Pero es la Hagada de Sarajevo la que interesa aquí por contener un ciclo miniaturístico paralelo al de los relieves toledanos. En ella se ha dedicado un amplísimo espacio a la ilustración (35), componiéndose de sesenta y nueve escenas miniadas, repartidas en cuatro, a veces dos y en ocasiones una por página. Se figuran los siguientes temas, que consigno por la extraordinaria similitud con los representados en Toledo; las diferencias son excepcionales, debidas algunas a las mayores posibilidades del miniaturista con respecto al escultor en la plasmación de determinadas escenas.

Pág. 1. La Creación, en cuatro paneles: la Voz de Dios representada como irradiación del cielo; el mundo de lo informe con el espíritu de Dios; la creación de la luz, correspondiente al primer día; la creación del firmamento —segundo día—; creación de las plantas.

Página 2. Cuarto, quinto, sexto y séptimo días de la creación: creación de los astros, de los peces y aves, de los animales y del hombre; el Sabbat, personificado en la figura de un hombre sentado en absoluto reposo —presumiblemente para representar a Adán—.

Página 3. El pecado: Adán en reposo, mientras Eva es creada

(33) Narkiss, B.: *The Golden Haggadah*, ed. facs. Londres, 1970, recogida por Yarza, op. cit., p. 291.

(34) Rosenau, H.: op. cit., p. 471.

(35) El estudio clásico de la Hagada, citado por los especialistas es el de D.H. Müller y J. von Schollosser: *Die Haggadah von Sarajevo*, seguido de un Apéndice de D. Kaufmann, Viena, 1898, que no he podido consultar. He manejado el espléndido estudio, que precede al facsímil, del famoso hebraísta Cecil Roth: *The Sarajevo Haggadah*, Belgrado, 1975.

de su cuerpo; la serpiente incita a Eva a comer del fruto del Arbol de la Ciencia; Adán y Eva cubren su desnudez volviendo la vista hacia Dios, cuyo espíritu les es comunicado a través del cielo; el resultado de la desobediencia —Adán cava, Eva hila, mientras la serpiente está condenada a reptar sobre el suelo—.

Página 4. Caín y Abel: Ofrenda de sus sacrificios; asesinato de Abel. Noe dirige la construcción del arca.

Página 5. El Diluvio, con el arca flotando sobre las aguas y la paloma con la rama de olivo en el pico; Noé sale del arca con su familia y ofrece en sacrificio un cordero.

Página 6. Cam revela la desnudez de su padre dormido tras su embriaguez, a Sem y Jafet que apartan la vista. La construcción de la torre de Babel.

Página 7. Historia de Lot: Sodoma es destruida por el fuego del cielo; la mujer de Lot, a causa de su desobediencia, se convierte en estatua de sal; Lot guía a sus hijos. Historia de Abraham: Sacrificio de Isaac; los sirvientes de Abraham van con el asno, mientras aquél, con atavío sacerdotal-real, lleva el cuchillo para el sacrificio y fuego en una escudilla; va hacia el monte precedido de Isaac, que lleva el haz de leña.

Página 8. Sacrificio de Isaac (continuación): el carnero está enredado en un matorral; la Mano Divina detiene a Abraham; Isaac está tendido sobre el altar. Continúa la historia de Isaac: Isaac encuentra a Rebeca.

Página 9. (Continuación): el nacimiento de los gemelos de Raquel; Esaú es cazador; Isaac estudia la Ley. . . Isaac palpa a Jacob, mientras Raquel los contempla con el vestido y le ha persuadido a rechazarlo.

Página 10. (Continuación): Esaú, que ha cazado una liebre con una ballesta, va a recibir la bendición de Isaac, que extiende sus brazos dolorosamente; Jacob y Betel, aquél dormido a la derecha, la visión de la escala celeste en el centro y a la izquierda vertiendo aceite sobre el altar, en acción de gracias.

Página 11. La historia de José: los sueños, que cuenta a su Padre y a sus hermanos, quienes se mofan de él.

Página 12 (continuación): los hermanos le arrojan en un pozo y matan un cabrito para manchar con sangre su túnica de muchos colores; venta a los ismaelitas —de facciones de negros— que lo conducen en su caravana.

Página 13. (Continuación): José huye de la seducción de la

mujer de Putifar y es metido en prisión; José interpreta los sueños del mayordomo jefe y el panadero-jefe; se convierte en hombre de confianza y lleva las llaves de la prisión.

Página 14. (Continuación): Faraón —con los ojos cerrados y con corona— y el sueño de las vacas gordas y las vacas flacas; José —ahora imberbe— interpreta el sueño de Faraón; los adivinos fracasados —de ambos sexos (?)— le contemplan.

Pág. 15. (Continuación): José supervisa el almacén de grano; sus hermanos —nueve; Simeón está ahora bajo custodia— se dirigen a él en plan de súplica.

Página 16. (Continuación): José invita a sus hermanos a su mesa; Benjamín, acusado de robar una copa de José, es detenido; sus hermanos se rasgan las vestiduras.

Página 17 (Continuación): Judá intercede por sus hermanos; José abraza a Benjamín.

Página 18. (Continuación): Jacob recibe a sus hijos de regreso de Egipto, el pequeño Benjamín va montado en el carro que José ha enviado; Jacob montado con aquél llega a las puertas de Egipto con sus hijos.

Página 19 (Continuación): El ataúd de Jacob es llevado a Canaan por sus doce hijos y dos nietos, ataviados de luto; José y sus hermanos ante Faraón.

Página 20. (Conclusión): la muerte de José: está colocado sobre un ataúd “en Egipto”. Hallazgo de Moisés; Miriam interviene con la hija de Faraón.

Página 21. (Continuación): Moisés y su rebaño en la zarza ardiente; Moisés y Aarón en la corte de Faraón: su serpiente-vara (parece un cocodrilo) traga a las otras.

Página 22. Las Plagas de Egipto: 1ª plaga: el agua se convierte en sangre; los egipcios cavan en vano para obtener agua; 2ª plaga: las ranas que corren por dentro de la chimenea, el horno, etc.

Página 23. 3ª plaga: los mosquitos; 4ª plaga: las bestias enloquecidas y salvajes, donde se incluyen también escorpiones, cocodrilos y hasta una serpiente voladora.

Página 24. 5ª plaga: la mortandad; 6ª plaga: las úlceras; los adivinos se desconciertan.

Página 25. 7ª plaga: la granizada; hombres y animales buscando abrigo bajo un árbol abatido; 8ª plaga: la langosta.

Página 26. 9ª plaga: la oscuridad; a la derecha Moisés la predice a Faraón, mientras se ven los efectos sobre los egipcios, en

tanto a la izquierda los israelitas disfrutaban de la luz y uno de ellos lee un libro; 10ª plaga: muerte de los primogénitos atacados por ratas o vampiros; Faraón pide a Moisés intercesión.

Página 27. El Exodo: los hijos de Israel armados y con los brazos en alto, llevando sus haberes en fardos sobre sus hombros; persecución de los egipcios y Moisés dividiendo el mar para atravesarlo.

Página 28. El milagro del Mar Rojo: los israelitas pasan el mar, mientras los egipcios se ahogan; Faraón —en concordancia con la tradición judía— sobrevive; Miriam dirige a las esbeltas hijas de Israel en la danza de acción de gracias.

Página 29. El milagro del maná: Aarón conserva un poco en una olla; los israelitas levantan las palmas y pozos de Elim.

Página 30. Moisés en el Sinaí porta los diez Mandamientos, mientras la Voz de Dios suena el cuerno de un carnero; Josué ha recibido los diez Mandamientos y el pueblo está atento al pie de la montaña.

Página 31. Bendición de Moisés, con las manos extendidas; Josué tras él y el pueblo expectante delante; Moisés coloca sus manos sobre Josué frente al monte Nebo, siendo aquél designado sucesor suyo, vigilado por los representantes de las doce tribus.

Página 32. El Tabernáculo mostrando las alas de un querubín y cerrando los diez Mandamientos.

Página 33. La distribución de un "haroseth" y del pan ázimo.

Página 34. Interior de la sinagoga, con los rollos de la Ley dentro del relicario de la Tora y la comunidad saliendo tras finalizar el servicio religioso (36).

Las coincidencias entre las miniaturas de esta Hagada y los relieves de la catedral de Toledo, que en modo alguno pueden considerarse casuales, sino motivadas por unas relaciones evidentes entre una y otra sociedad, son tan palpables que huelga reseñarlas; puede decirse que a excepción de la leyenda de la muerte de Caín, la de Set y la muerte de Adán, el resto es prácticamente una repetición temática bíblica en uno y otro conjunto iconográfico, con mayor o menor extensión dedicada a los diversos ciclos. Sorprenden incluso determinados hechos, por ejemplo la extraordinaria

(36) *Ibidem*, p. 17-21.

extensión conferida en Toledo a las plagas de Egipto, que en el campo de la miniatura es más lógica.

La Hagada de Sarajevo ha sido datada por C. Roth muy poco después de 1350 (37), relacionándose estilísticamente, en opinión de Schlosser (38), con el norte de Italia, habiéndose iluminado probablemente en tierras catalanas y concretamente en Barcelona, como parecen sugerirlo algunos elementos decorativos que la ponen en contacto con la casa real de Aragón (39). Ello es muy significativo y revelador, por cuanto también el estilo de los relieves toledanos está emparentado con Italia, tamizado en parte por lo catalán, lo que vendría a suponer una inspiración en fuentes más o menos paralelas. Por otra parte, el arte judío, de escasa tradición se inspiró en lo cristiano, si bien manteniendo determinados esquemas anicónicos en la no representación figurada de Dios, sino por medios abstractos, lo que no sucede en la obra toledana; sin embargo, y en consonancia con ella y lo cristiano bajo-medieval en general, el Faraón aparece coronado como un monarca del mundo occidental, y los hermanos de José se rasgan las vestiduras, elemento hispánico muy común en la sociedad contemporánea a la ejecución de ambas obras.

En otro orden de cosas, en el conjunto iconográfico de Toledo, se incide especialmente en la representación de los castigos por encima del perdón; casi veinte relieves representan aspectos relacionados con aquél, lo que proporcionalmente representa una cifra elevada en el contexto. Uno puede preguntarse la motivación de tal hecho, y la respuesta si tenemos en cuenta la historia del siglo XIV, cuyos protagonistas fundamentales son las pestes y epidemias (40), recurrentes cada diez o quince años —la peste negra de

(37)Ibidem, p. 8-9.

(38)Cfr. *Illuminated Manuscripts*, cit., p. 1100.

(39)Roth, C.: op. cit., p. 15.

(40)Vid. el interesante estudio de Jean-Louis Goglin: *Les misérables dans l'Occident médiéval*, París, 1976, p. 89-145. Así como Millard Meiss ha estudiado la incidencia de la Peste Negra en la vida florentina y sienesa en su libro *Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte nera. Arte, religione e società alla metà del Trecento*, versión italiana del original inglés, Turín, 1982, p. 90-259, estudio que ha sido revisado en varios puntos, sería con-

1348 debía de pesar evidentemente en el ánimo de la sociedad—, puede entenderse como la plasmación presente de los castigos divinos narrados en los textos bíblicos, a través de la peste, el hambre y la guerra y a Dios como el Libertador del pueblo cristiano.

Concordancias entre las profecías leídas en la Vigilia Pascual y el programa iconográfico del Trascoro de la Catedral de Toledo.

Génesis

Profecía 1^a: Creación
Gen. I, 1-31

Relieves toledanos: Creación

1. 1^a Jornada: Separación de la luz y las tinieblas (Gen. I, 1-3)
2. 2^a Jornada: Separación de las aguas y del cielo (Gen., I, 6-8)
3. 4^a Jornada: Creación del sol y la luna (Gen., I, 14-19)
4. 5^a Jornada: Creación de los animales (Gen., I, 20-23)
7. Creación del hombre (Gen., 26-27)
8. Dios con Adán y Eva (Gen., I, 27)

Profecía 2^a: Noé y el Diluvio (Gen., VI, 9-22; VII; VIII, 1-21)

- Relieves toledanos: Noé y el Diluvio
21. Noé construye el arca (Gen. VI, 9-16)
 22. El arca flota sobre las aguas (Gen. VII, 7-12)

Profecía 3^a: Sacrificio de Isaac (Gen., XXII, 1-19)

- Relieves toledanos: Sacrificio de Isaac
26. Sacrificio de Isaac (Gen., XXII, 1-12)
 27. Sacrificio del carnero (Gen. XXII, 13)

veniente realizar lo propio para Castilla, donde se han estudiado los efectos de aquélla más que nada desde el punto de vista económico e histórico. Yo me he limitado a mencionar el hecho en el arte, pero es merecedor de un análisis sistemático.

Exodo

- | | |
|--|---|
| Profecía 4 ^a : Paso del Mar Rojo (Ex. XIV, 24-31) | Relieves toledanos: Paso del Mar Rojo 47. Persecución y muerte de los egipcios (Ex. XIV, 23-31) |
| Profecía 9 ^a : Inmolación del Cordero Pascual (Ex. XII, 1-11) | Relieves toledanos: Institución de la Pascua. 43. Institución de la Pascua (Ex. XII, 1-6; 8-11) 44. Identificación de las puertas de los hebreos (Ex. XII, 7) |
| Profecía 11 ^a : Cántico de Moisés (Deut. XXXI, 22-30) | Relieves toledanos: Cántico de Moisés (Deut. XXXI, 22-30) 57. Adoración de las Tablas de la Ley Cántico de Moisés (Deut. XXXI, 22-30). |

Hay que advertir que aunque se denominan Profecías a las doce lecturas de la vigilia pascual, sin embargo sólo son tales la 5^a (Isaías, LIV, 17; LV, 1-11), 6^a (Baruc, III, 9-38), 7^a (Ezequiel, XXXVII, 1-14) y 8^a (Isaías, IV, 1-6), que no tienen figuración en los relieves toledanos, en los que se insertan, como se ha indicado, las lecturas correspondientes al Génesis y Exodo, y que se encuadran dentro del grupo denominado narraciones junto con el Cántico de Moisés, llamado CANTEMUS DOMINO, éste último no figurado en Toledo. Aquí se ha representado el llamado ATTENDE CAELUM ET LOQUAR del Deuteronomio (XXXI, 22-30), que junto con las lecturas 9^a (Exodo, XII, 1-11, La inmolación del Cordero pascual), 10^a (Jonás, III, 1-10, mandado a predicar a Nínive), y 12^a (Daniel, III, 1-24, con los tres jóvenes en el horno), conforman el grupo de las Historias.

Con las doce lecturas comienza propiamente el tradicional oficio de la vigilia romana de Pascua, y constituyen, junto con otras oraciones y cánticos, la materia litúrgica de preparación para el bautismo, leídas las cuales, finaliza el rito de la vigilia verdadero y propio. A continuación procedía la ceremonia del bautismo como tal, en el batisterio y finalmente la celebración de la misa de Pascua. El bautismo se impartía en el batisterio, anexo a la iglesia, a donde accedían el cortejo del pontífice, el clero y el grupo de catecúmenos con sus padrinos, alternando los versículos del Salmo 41,

QUEMADMODUM DESIDERAT CERVUS AD FONTES AQUARUM. . . , mientras en la iglesia permanecía el pueblo con el clero inferior entonando las letanías.

SINTESIS DEL DISCURSO DE A. FANFANI
sobre
EL GRECO Y SANTA TERESA DE AVILA
(Toledo, 6-II-1987)

1. Una cortés invitación me ha traído hoy a Toledo para recordar los aspectos excepcionales de la personalidad de Santa Teresa de Jesús.

A principios de 1982 el Alcalde de Avila, después de repetidos intentos, logró contarme entre quienes conmemoraron a su gran conciudadana en el cuarto centenario de la muerte. En esa ocasión los estudios para actualizar mis anteriores lecturas me indujeron a profundizar el conocimiento de Teresa de Cepeda y Ahumada.

En 1983 la visión en Toledo de algunas pinturas me impulsó a detenerme en el diálogo aún abierto entre expertos sobre la posible participación del misticismo español en el "cambio" que inició en 1577 en el arte Doménico Theotocopulos. Luego, durante tres años, mis anteriores reflexiones sobre los escritos de Santa Teresa se fueron entrelazando con consideraciones sobre las pinturas de El Greco.

Mi exposición ampliada, constituyó la sustancia del volumen titulado *El Greco y Teresa de Avila*, publicado en Milán en abril de 1986. El consenso de los lectores indujo al editor Rusconi a publicar una segunda edición.

La atención que prestaron a mis investigaciones amigos y diarios de España sugirió la invitación que me ha dirigido el profesor Poletti, en nombre de la Fundación Ortega para venir a hablar en Toledo; justamente en el palacio que, desde 1562, recibió varias veces a Teresa de Jesús como huésped de Luisa de la Cerda. Julio Porres Martín Cleto, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes, ha permitido que se realizara el encuentro que acaba de abrirse con la docta introducción de la catedrática madrileña doña Balbina Martínez Caviro.

A este punto debo expresar un cordial agradecimiento a los promotores de esta sesión académica y a quienes la han honrado con su presencia. Estamos juntos en una nueva prueba de la persistente amistad entre España e Italia, a la que me siento orgulloso

de continuar dando, como estudioso y como político, mi modesta contribución.

2. Comenzaré recordando que Doménico Theotocopulos, nacido en 1541 en Creta, adquirió en su isla natal nociones pictóricas que, a partir de 1567, aumentó en Venecia frecuentando a Tiziano y al Tintoretto. Luego en Roma, desde 1572, admiró los imponentes dibujos de Miguel Angel más que su pintura, y prestó alguna atención a las tendencias de los manieristas. En fin —atraído por la creciente importancia de España y con la esperanza de poder beneficiarse del mecenatismo de Felipe II—, en 1576 se trasladó a la Península Ibérica.

Durante la residencia toledana, el afecto de amigos y la atención de entendedores, procuraron al pintor encargos, y le dieron la oportunidad de retratar a prestigiosos personajes así como satisfacer difundidas ansias religiosas. Inclusive los círculos intelectuales que frecuentaban Cervantes y Lope de Vega, recibieron al maestro. Y los poetas, particularmente Paravicino y Góngora, le dedicaron versos, tanto en vida como en ocasión de su muerte en 1614.

El trascurso de los decenios redujo los elogios a El Greco. Aun más, en el siglo XVIII se oscurecieron debido a críticas insistentes. En fin el gusto racionalista y el neoclásico hicieron hasta “olvidar” al pintor. Sólo a principios de nuestro siglo un volumen de Cossío abrió el camino a juicios positivos, que poco a poco se hicieron cada vez más lisonjeros.

Se llegó a proclamar a El Greco como: inventor del “lenguaje” pictórico adoptado por Renoir y por Cézanne; precursor de las deformaciones de Modigliani; responsable de alucinante expresionismo. Guinard escribió que la trilogía Van Gogh, Gauguin, Cézanne llevaba a reconocer en El Greco el más grande y el más singular precursor de éstos. Superando este límite Enrico Lafuente Ferrari clasificó a El Greco “entre los más grandes pintores del Occidente”.

3. El inicio de esta parábola se encontró en el famoso “cambio” que realizó El Greco con los primeros años de su residencia en Toledo.

Justamente en coincidencia con el cuarto centenario de la muerte de Teresa, María Fernández, en la monografía titulada *Santa Teresa y El Greco*, y el profesor Jonathan Brown, en el “Catálogo” para la exposición que le dedicó el Museo del Prado, reservaron particular atención a las hipótesis que en el verificarse del cita-

do "cambio" de El Greco hubieran podido contribuir los escritos de Teresa de Avila. Se ponderaba la coincidencia de la llegada de El Greco a Toledo mientras había vuelto una vez más a la ciudad la reformadora del Carmelo. Se observaba que desde el principio de su residencia toledana, El Greco, con el *Retablo* de Santo Domingo el Antiguo y con el *Expolio* de la Catedral, se había ido alejando del naturalismo renacentista, para llegar progresivamente más allá del semirealismo del primer tiempo toledano, para "crear libremente su universo" y llegar a lo que Miguel de Unamuno definió más tarde "naturalismo espiritual", en oposición al "naturalismo idealista". De esta manera, partido de Roma para incorporarse en el grupo de pintores del Escorial en Toledo El Greco pudo encontrarse con el alma de España, que, como con acierto anota el italiano Pallucchini, "en el ambiente toledano, neutro desde el punto de vista artístico, pero rico de profunda espiritualidad", sometió el pintor al "cambio" que luego se hizo incontenible.

Según Brown la búsqueda de extremas abstracciones llevó al pintor a una "posición de visionario y místico", donde "la mente y el corazón podían encontrar refugio".

A quien, como el citado autor, explica el "cambio" de El Greco como efecto del ambiente social toledano en el que ése se produjo, se puede replicar que tal opinión es parcial. Debiendo completarse con oportunas comparaciones sobre lo que entendieron de la relación entre natural y sobre-natural tanto El Greco como los místicos españoles del siglo XVI entre los cuales la misma Teresa de Avila.

4. Aunque de familia toledana, de Avila, donde había nacido en 1515, Teresa estuvo en Toledo por primera vez en 1562 y regresó a la ciudad por períodos más o menos breves en el 68, el 69, el 70, el 76, 79 y entre el 80 y el 81. Entre julio de 1576 y julio de 1577 la permanencia en Toledo duró un año entero.

La coherencia de la vida de Teresa y la atracción del modelo claustral que ella había reformado, terminaron por llevar a muchos a secundar la apertura de nuevos claustros. De 1562 a 1582, comenzando por Avila y terminando en Burgos, fueron más de treinta los monasterios femeninos que Teresa fundó y promovió junto con los monasterios masculinos del que fue excelso precursor Juan de la Cruz. La reformadora del Carmelo tuvo que enfrentar dificultades de toda clase, encuestas inquisitoriales e injustas penas. Y fue justamente una de éstas la que, imponiéndole que se retirara en un

determinado monasterio, permitió a Teresa demostrar predilección por el que había fundado en 1569, escogiendo regresar en julio de 1576 nuevamente a Toledo. Así la personalidad más expresiva del florecimiento místico de España vivió en Toledo en los meses en los que habría empezado a actuar el gran renovador del arte pictórico. Esta curiosa coincidencia ha puesto en boca de los historiadores estas insistentes preguntas: ¿se conocieron la renovadora de experiencias religiosas y el renovador del arte pictórico? ¿Se influenciaron recíprocamente?

Todos los escritos de Teresa de Avila revelan su empeño en indicar, con referencias ejemplares, el camino mejor para que las almas llegaran a la deseada unión con Dios.

Para cumplir esa misión Teresa por vocación se empeñó en reformar el Carmelo y, por obediencia, se hizo escritora. En consecuencia compiló tratados, relaciones autobiográficas, poesías y muchísimas cartas. Al mismo tiempo promovió la apertura de nuevos monasterios ocupando casas derruidas, adaptando casas viejas y construyendo nuevas.

En este complejo cuadro Teresa no dejó de enfrentar también un problema aparentemente extraño a la reforma que había emprendido; es decir, el del auxilio que el arte podía prestar para alcanzar los altos objetivos que se buscaban.

En este contexto se presentó a Teresa el problema de la participación de la pintura en la vida contemplativa.

Característica se hizo la reflexión teresiana sobre la importancia evocativa de las imágenes sacras. En 1572, leyendo que "tener imágenes bien labradas no es conforme a perfección", llegó a pensar que, de todas maneras, se debían tener imágenes "solo de papel", en coherencia también con el voto de pobreza. Pero, enterada que "ésta no hubiera sido buena mortificación", siendo la caridad mejor que la pobreza, concluyó que nada se debía descuidar que pudiera aumentar el fervor. En consecuencia, en el capítulo 26 del *Camino de Perfección* concluyó que era "buen medio para mantenerse en presencia de Dios" el "procurarse una imagen o pintura que, haciendo devoción" consintiera dialogar con el Señor representado. Quien en cambio, se hubiera limitado a admirar el retrato, se pondría en ridículo, al igual que quien deja de lado la persona amada que ha ido a visitarlo, prefiriendo detenerse en conversar con su retrato colgado en la pared del cuarto.

Con escritos y hechos Teresa no sólo señaló la pintura como

eficaz instrumento del diálogo entre las almas y el Hijo del Hombre, sino, en casos específicos, indicó también temas apropiados para representaciones artísticas capaces de animar ese diálogo.

En el *Camino de perfección* y en el *Castillo Interior* Teresa anticipó a los pintores que hubieran podido leer sus páginas, el modo de facilitar el camino para recorrerlo con alegría, para llegar a la séptima mansión del *Castillo* y morar con el dueño del mismo. Así la mística de Avila anticipó los temas de los cuadros que hubiera querido ver pintados. Y El Greco, que en tiempos sucesivos pintó cuadros idénticos, ayuda en la comprobación de una cierta convergencia, ofreciendo la oportunidad, a los reconstructores del curso de la historia de hipotizar la influencia de la mística española en el artista de Creta.

5. En la exposición que se ha hecho hasta ahora de las actividades de Teresa de Avila y de El Greco nos hemos encontrado varias veces con coincidencias temporales y de acción. A veces nos ha parecido plausible la hipótesis de una convergencia entre la mística y el pintor sobre la evaluación de las cosas naturales y sobre la validez de aspiraciones trascendentes. No encuentra objeciones la afirmación de Unamuno según la cual los cuadros de El Greco parecen "visiones, sueños de lo natural, más que copias o versiones de éste". Esta afirmación confirma la novedad del "cambio" toledano de El Greco y acerca sus pinturas a las visiones descritas por Santa Teresa.

El primer testimonio de la inclinación de El Greco a prestar en la pintura particular atención a los problemas de la trascendencia se tiene en el retablo de Santo Domingo y en el *Expolio* de la Catedral. Justamente la *Asunción* del retablo, comparado con la pintura del mismo tema hecha un año antes de morir y actualmente conservado en Toledo en el Museo de Santa Cruz, permite poner en evidencia los pasos decisivos que cumplió El Greco en treinta y cinco años para pasar del manierismo longilíneo a una composición verticalizada no privada de insinuaciones naturalistas en el fondo panorámico toledano y en las flores, pero orientada a obtener convergencia de rostros y miembros de las figuras reducidas a lo esencial hacia el centro ideal, representado por la Asunción con el rostro, la línea y la evidentísima oscilación hacia el cielo que la envuelve.

El colmo de la convergencia entre los ideales de Teresa y las pinturas de El Greco se podría pensar que ha sido alcanzado en el

cuadro de la *Coronación de la Virgen* en el Hospital de Nuestra Señora de la Caridad en Illescas. Este cuadro se inspira tanto en la visión intelectual de las tres personas de la Trinidad, que describe Teresa en la séptima mansión del *Castillo Interior*, como en la otra visión relativa a la solemne acogida reservada en los cielos a la Asunción "cuya gloria —escribe la Santa— inundó de alegría" su espíritu.

En la *Resurrección* de El Greco, actualmente en el Museo del Prado, Sergey Eizenstein encuentra el eco de otra visión de Santa Teresa, descrita en el Capítulo 39 de la *Vida*.

En vista de los efectos que busca, El Greco prefiere la esencialidad a la representación analítica de las figuras. De ello da un ejemplo en la *Visitación*, actualmente en Washington, reducida casi a un solo color, sombreado y concentrado en dos sombras, dotadas de brazos para animar y calificar afectuosamente el encuentro de Isabel con María, cuyos rostros más que dibujados apenas si se dejan adivinar a través de reducidas pinceladas.

Cuando de la figura interior del retratado no puede sacar elementos para hacer intuir mejor su espíritu, El Greco no duda en proceder a otras investigaciones. Es lo que sucede con los diversos retratos de San Francisco. Refiriéndose a ellos se ha querido decir que El Greco prefirió no basarse en la tradición que ve al Santo entre flores y pájaros, dedicado a alegres contemplaciones. Quiso, más bien, representarlo pensativo y afligido evocador de la pasión de Cristo. Por eso se sirvió de colores no extasiantes, sino aflictivos, de calaveras que recordaran la transitoriedad de la vida y, en fin, de repetidas evocaciones de duros paisajes rupestres.

Además de las convergencias de composición y de forma que se han señalado hasta ahora, se han hipotizado otras más en lo que respecta a los colores. Otro punto de hipotéticas convergencias es el de los temas. La predilección de Teresa por San José está en los orígenes del cuadro que, hacia fines del siglo, pinta El Greco para la capilla de los Ramírez en Toledo. Cuadro que por muchos aspectos compositivos y cromáticos, ha terminado no sólo por aclarar algunas elecciones del pintor, sino por confirmar seguras afinidades espirituales entre el artista y Santa Teresa.

Además de este tema, con los innumerables que el Evangelio ofrece al arte, se puede compilar una lista, capaz de mostrar cuáles y cuántos fueron los temas en los cuales se detuvo tanto la pluma de la mística como el pincel del pintor. María, exaltada por

Teresa en la escritura y hasta en la acción de gobierno de los Carmelos, es también el centro de la actividad pictórica de El Greco. La Anunciación del saludo, la Dolorosa de las crucifixiones, la Iluminada de Pentecostés, la Santificada de la Trinidad, la Coronada de las Coronaciones.

Gran estupor suscita en quien contempla el cuadro de la Sagrada Familia (conservado en Toledo en el Hospital de San Juan Bautista). El centro del cuadro es María que ofrece el pecho. Solo, el Niño bebe la leche. A la descripción de este delicado acto materno recurre Teresa en el *Camino de Perfección* para señalar con cuánto cuidado el Señor ofrece todo su ser a las almas consagradas, con qué purísima sed deben acercarse a esa fuente las almas en busca de una íntima unión.

Muchas son las pinturas de El Greco dedicadas a momentos de la vida de Cristo, que coinciden con idénticos momentos considerados por Teresa. Ella, después de haber visto "al Señor cubierto de llagas y afligido" amó la cruz, la abrazó y la deseó. Estas palabras de la *Vida* recuerdan un momento decisivo de la consagración de Teresa, pero al mismo tiempo recuerdan el cuadro de El Greco en el que Cristo abraza la cruz.

En la misma medida que avanza en la vida El Greco, las obras de Teresa van adquiriendo mayor difusión; así como a medida que se acerca el año de su beatificación, más se acentúa la convergencia entre los temas preferidos por la mística y los pintados por El Greco.

Gregorio Marañón ha creído poder sostener que el pintor "tuvo conciencia de no haber llegado a expresar el misterio de su fervor con la plenitud que soñaba". Y agrega: "los cuadros (especialmente los de la última época) son señales desesperadas para entenderse con Dios".

Justamente es este anhelo el que demostraría que, al menos en las aspiraciones, hubo convergencia espiritual entre El Greco y Santa Teresa.

6. La exposición que hemos hecho hasta ahora, permite algunas afirmaciones.

La primera es que tanto Teresa como El Greco se ocuparon de problemas religiosos: la carmelitana para proceder personalmente y para ayudar al prójimo a proceder por el camino de la perfección; el pintor para representar preferentemente episodios y protagonistas del relato evangélico. Esta actividad ocupó a ambos por

casi toda la vida, pero durante años la Santa y el pintor trabajaron en la misma ciudad.

La segunda afirmación es que, casi en forma unánime, se llega a la idea que el ambiente toledano tuvo en Teresa una sostenedora del misticismo que contribuyó a que madurara en El Greco el "cambio" que terminó por caracterizar progresivamente su arte.

En lo que respecta a la influencia directa de Teresa de Avila en la evolución de El Greco, los expertos se han dividido en dos grupos. El primero, formado por jueces severos de la Contrarreforma, se ha limitado a recordar que el movimiento espiritual que sostenía Teresa de Avila y Juan de la Cruz, contribuyó, pero sólo indirectamente, a alentar el "cambio" toledano de El Greco. Un segundo grupo, sin disminuir las características de ese "cambio", ha terminado por admitir que en su formación participó la espiritualidad teresiana. Un tercer grupo de estudiosos, especialmente de la familia carmelita, ha sostenido abiertamente como indiscutible la convergencia ideal entre los escritos de Teresa y las pinturas de El Greco.

A la triple división que se ha verificado entre los estudiosos ha contribuído o una prejuiciosa reserva sobre la Contrarreforma o una claudicante confrontación entre un buen conocimiento de los cuadros de El Greco y, por el contrario, un conocimiento superficial de los escritos de Teresa, o una fidelidad a las ideas teresianas particularmente acentuada en quienes sostienen como indiscutible la convergencia ideal entre Teresa y El Greco.

Si los sostenedores de la primera y de la segunda opinión no hubieran soslayado la necesidad de basar la confrontación entre las obras de las dos grandes personalidades además que en la atenta consideración de las pinturas de una de ellas, sino también en la atenta lectura de los escritos de la otra, habrían terminado por concordar casi todos en la conclusión que, por la importancia dada en las respectivas obras al objetivo evocativo que habían escogido, así como por la importancia instrumental dada a la luz, nitidez de los colores, esencialidad de las formas para alcanzar ese objetivo, Teresa en las visiones y El Greco en las representaciones terminaron por llegar a una gran convergencia espiritual.

Mi reciente trabajo sobre El Greco y Teresa de Avila ha tenido entre sus lectores a un ilustre historiador del arte. Carlo Ragghianti hace algunos meses, preparándose a escribir un comentario sobre mi trabajo, terminó por escribir un libro de próxima

publicación. Decidió dedicármelo en prueba de gratitud por el estímulo que mi hipótesis le dio para proceder a una amplia verificación de la misma.

En conclusión, Ragghianti llama la atención sobre la hipótesis que preliminar al "cambio" en el arte de El Greco no debió ser un encuentro indirecto o directo con Santa Teresa. El "cambio" se produjo cuando el decenal viaje técnico y doctrinario, a partir de mediados de los años sesenta al 1577, hizo encontrar a El Greco dentro de una sociedad que, por cultura, ascetismo y riqueza podía ofrecerle un proficuo modo de dar cumplida prueba de su plena madurez artística.

Ragghianti titulará su libro "*El periplo de El Greco*", indicando así sintéticamente que en él se tratará del pintor desde el inicio en Creta, al paso por Italia, a su llegada a Toledo y a su coronación española. Todas estas circunstancias y factores de una singular evolución artística, completada también por las ideas de Teresa de Avila, cualesquiera que hubieran podido ser los canales y las circunstancias que las llevaron al conocimiento del pintor.

Los dos hechos recordados hacen casi curiosa la falta de noticias sobre un conocimiento directo entre la mística y el pintor. Sin embargo, hasta la fecha no se han encontrado pruebas al respecto, aun cuando siguen cumpliéndose diligentes investigaciones. Continuarlas en todas las sedes y alrededor de todas las personas que Teresa y El Greco conocieron podría llevar a concluir si hubo alguna ocasión particular de encuentro entre ambos. De todas maneras, las nuevas investigaciones podrían llevar a localizar cuáles lecturas, cuáles referencias y cuáles amistades hubieran podido servir de trámite para el intercambio entre las dos personalidades de noticias sobre sus respectivos ideales. Aun si resultara negativa, la investigación orientada a verificar la existencia de contactos directos, quizás podría llevar al menos al apreciable resultado de localizar posibilidades y, a lo mejor, a la existencia misma de contactos indirectos. Para quien considera la existencia de un cierto grado de convergencia ideal y hasta espiritual entre las dos grandes personalidades, pruebas de contactos indirectos no parecen ser necesarios, pero serían útiles para un más claro conocimiento de páginas por demás importantes de la historia cultural, religiosa y artística de España y de Europa en los albores de la Edad Moderna.

7. Posibles promotores de relaciones entre Teresa y El Greco

vivieron en Toledo. Las relaciones sociales que emprendió Teresa en la ciudad a partir de 1562, durante su permanencia en la casa de Luisa de la Cerda, fueron ampliadas en sucesivas visitas. Estas relaciones subsistieron también en 1576-77 cuando Teresa fue mandada a Toledo para que viviera apartada en el Carmelo. Sin embargo, este apartamiento no le impidió tener relaciones externas. Y aun cuando no se tenga información de encuentros de Teresa con interlocutores capaces de procurarle noticias sobre la personalidad y las obras de El Greco, no se puede excluir que después de la llegada de El Greco a Toledo y después de haber realizado sus primeras pinturas en las iglesias de la ciudad, alguien hubiera hablado a Teresa del pintor y de sus cuadros.

Después de la muerte de Teresa, El Greco tuvo ocasión de encontrarse con personas que la habían conocido muy bien y que durante años la habían frecuentado. Se trata —por ejemplo— de los herederos de aquel Ramírez que a partir de los años sesenta ofreció a la mística locales para abrir un Carmelo reformado en Toledo. Después de la muerte del donador, la realización fue completada con la construcción de una capilla y fue justamente El Greco el artista llamada a pintarla. No es fácil excluir que en los meses de tanto trabajo, quien lo había encargado y quien lo estaba pintando, no hubieran hablado del viejo Ramírez y, sobre todo, de Teresa que había ideado y pedido esa obra durante años. Es justo considerar por esto, que, en la ocasión recordada, el pintor, de no haberla tenido antes, habría podido recibir noticias bien precisas sobre la personalidad y las ideas de Teresa.

Todos estos interrogantes que el conocimiento de las vicisitudes de la época sugiere formular, confirman la probabilidad de la existencia de posibles transmisores de recíprocas informaciones entre Teresa y El Greco. Uno de ellos habría podido ser Fray Juan de la Miseria, oriundo italiano, iniciado en España a la pintura por Alonso Sánchez Coello.

Por orden del padre Jerónimo Gracián, fray Juan en 1576 pintó en Sevilla —donde aún hoy se conserva— un retrato de Teresa.

Dado su carácter, sus relaciones con el mundo del arte, especialmente con Coello, y, en la sociedad española, por ejemplo, con doña Eleonora Mascareñas, y sus relaciones con la madre reformadora, ¿es posible que fray Juan, después de la llegada de El Greco a Toledo y su creciente afirmación no hubiera tratado de conocer-

lo y de hablarle de su protectora? La pregunta no sólo confirma la concreción de la investigación que es necesario cumplir, sino que permite vislumbrar el útil resultado que podría dar.

Además que de comunes conocidos, El Greco habría podido tener noticias de las ideas de Teresa a través de los escritos de ésta, tanto antes como después de su impresión, dado que, al menos manuscrita, la *Vida* de Teresa, terminada en 1565, comenzó muy pronto a circular. Igualmente, del *Castillo Interior*, terminado de escribir en noviembre de 1577, circularon pronto copias manuscritas tanto en Toledo como en Sevilla. Finalmente a iniciar un amplio conocimiento de los escritos de Teresa fue la publicación del *Camino de Perfección* que hizo en 1582 don Teutonio de Braganza, replicada en 1585 por el padre Jerónimo Gracián. En 1588, en Salamanca, apareció la primera edición de todas las obras de Teresa; un año después, la segunda edición: en 1592, una más en Zaragoza y, en 1597, una nueva en Madrid. En consecuencia, al menos dos decenios antes de su muerte, El Greco hubiera podido tener la oportunidad de leer los escritos de la Santa.

Las investigaciones sobre las convergencias entre lo que se lee en los escritos de Santa Teresa y lo que se ve en las pinturas de El Greco, conducen a considerar válida la hipótesis de su existencia. A la validez de esta hipótesis dan una contribución también algunas líneas de la primera biografía publicada por Ribera, quien —reprochando a los superiores del Carmelo el haber ordenado a fray Juan de la Miseria que pintara el retrato de Teresa —escribe que hicieron mal “en no buscar al mejor pintor que había entonces en España para retratar más a lo vivo a tan ilustre personaje”, como era ya en 1576 la reformadora de Avila. Si esto hubiera sucedido, concluye Ribera, muchos habrían gozado; especialmente si, por sus conocimientos personales, el padre Ribera identificaba en El Greco al mejor retratista que debía buscarse. Si esto hubiera sucedido, hoy, entre quienes hubieran apreciado ese retrato, estaríamos todos nosotros. Algunos por sentimiento religioso; otros por el amor al Arte y muchos por la contribución que dio El Greco para aumentar la enorme fama de Toledo y de España en el Mundo.

EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE BURGUILLOS Y SU LIENZO DE FRANCISCO RIZI

Juan Nicolau Castro
Numerario

Sobradamente es sabido el terrible destrozo que la pasada contienda civil supuso para el patrimonio artístico español, por ello es siempre interesante poder conocer alguno de aquellos conjuntos perdidos. Debido a varios hallazgos documentales y a unas interesantes fotografías intentaremos reconstruir, de alguna manera, el retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena de Burguillos ampliando la información a unos festejos, motivados por este conjunto artístico, que nos hablan del mundo variopinto del Barroco.

El retablo mayor de la hermosa iglesia parroquial sabíamos que estaba presidido por un gigantesco lienzo, medía 8,60 x 4,31 ms., de María Magdalena firmado por Francisco Rizi en 1675 que desapareció durante la guerra civil (1). En 1978 el profesor Jesús Urrea publicaba en el Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid un lienzo de Rizi de una colección particular palentina, firmado en 1674, que correspondía a la parte central del lienzo del pueblo toledano (2). En la reciente exposición conmemorativa del centenario del pintor, celebrada por el Museo del Prado, se exhibió el lienzo pudiendo ser estudiado detenidamente (3). En él aparece María Magdalena ascendiendo a la Gloria entre un bellísimo coro de ángeles mancebos e infantiles que tocan distintos instrumentos o se mueven en los más atrevidos escorzos ayudando a la Santa en su ascensión. En la parte baja de la composición dos ángeles mancebos, con vestiduras de

(1) Conde de Cedillo, *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo*, Toledo, 1959, pág. 26.

(2) Jesús Urrea, "Una nueva obra de Francisco Rizi", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, T. XLIV, 1978, pág. 500.

(3) Alfonso E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, 1986, pág. 260.

ritmo frenéticamente ondulante, cierran la composición portando en sus manos el vaso de perfumes. El lienzo de Burguillos, sin embargo, remataba en una Trinidad que presidía la Gloria a la que ascendía la Santa y presentaba en su parte baja dos escenas de su vida, la unción de los pies a Cristo en casa de Simón y la aparición de Cristo resucitado. En opinión del Dr. Alfonso E. Pérez Sánchez el lienzo era "uno de los más complejos lienzos de altar de Rizi de que hay noticia" (4).

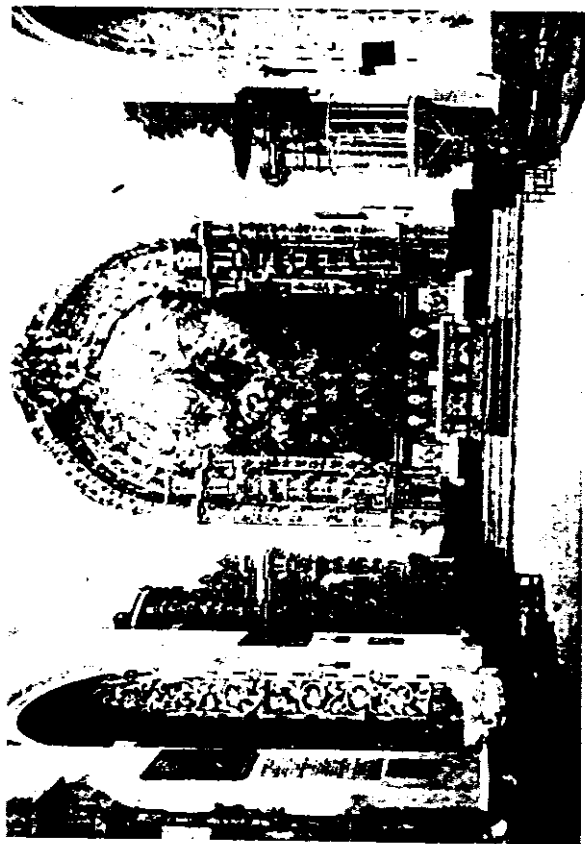
El cuadro estaba colocado en un gran retablo que en realidad era un gigantesco marco. Una pareja de grandes estípites y dos pares de medios-estípites arrancaban del basamento y sostenían un entablamento doble, a modo de cimacio, del que arrancaban tres arcos o arquivoltas que se enriquecían con decoración de intenso claroscuro. La clave se adornaba con enorme broche engalanado con angelillos que rodeaban la paloma del Espíritu Santo. Había sido contratado en 1728 por los maestros ensambladores Francisco Rodríguez y Manuel de Soto en la cantidad de 8.000 rs. de vn. (5). La obra debió de dilatarse más de lo esperado, algo lógico si tenemos en cuenta que para obras de este tipo se contaba siempre con las limosnas de los parroquianos y sabemos documentalmente que estos años fueron especialmente calamitosos para el lugar, teniendo sus moradores que acudir al Rey pidiendo que, en vista de la plaga de langosta sufrida por los cultivos, se les perdonase "todo lo que se le está debiendo de sus R^{tas} Ras y atrasos" (6). La carta de finiquito de la obra no fue otorgada hasta el 6 de julio de 1733, después de reconocida la obra por Fabián Cabezas "Maestro maior de obras de esta Ziu^d" (7). El resultado de la inspección fue satisfactoria entregándose 60 rs. de vn. "por via de gratificazion". El retablo da la sensación de ser una obra un tanto rezagada, más propia de una o dos décadas anteriores, si bien solo podemos juzgar el conjunto por una mediocre fotografía.

(4) Idem.

(5) Archivo Histórico Provincial de Toledo, Protocolo 4054 de Sebastián Serrano Gaytan, fol. 144. En este documento se nos da noticia de los autores de la obra y de su precio, pero el contrato, hoy perdido, se otorgó en el año 1728 ante el escribano Jerónimo de Aris.

(6) A.H.P.T., Protocolo 626 de Jerónimo de Aris, fol. 38.

(7) A.H.P.T., Protocolo 4054 de Sebastián Serrano Gaytán, fol. 144.



Buguillos: Vista del interior de su iglesia parroquial, anterior a 1936.

En los primeros meses de 1739 se debió concertar el contrato de su dorado por una cantidad aproximada de 7.000 rs. de vn. que se había entregado el 20 de noviembre de 1739 (8). Enseguida veremos cuál va a ser el principal medio de recaudar las cantidades necesarias para la talla y el dorado del retablo, pero antes queremos hacer referencia a otras dos noticias de tipo artístico que se llevan a cabo por estos mismos años en el pueblo.

El 15 de octubre de 1732 se contrataba el dorado del retablo de San José de la parroquia que estaba situado en el colateral del evangelio. Se encargaron de la obra los "Maestros del arte de dorar Retablos" Eugenio Manuel de Montoya y Juan Antonio Acebedo que fueron fiados por Francisco de Huidobro, "Maestro del arte de batidor de oro" (9). El contrato, muy minucioso, es un interesantísimo documento para conocer los pormenores del trabajo de los doradores. El encargo se concertó en la cantidad de 6.500 rs. de vn. y corrió con el gasto Dña. Guiomar Saenz del Pozo "como heredera de Don Diego Saenz del Pozo Presvitero Capellan que fue de la Real Capilla de los Señores Reyes nuevos". Los doradores se comprometían "a que doraran de oro el mas subido de color que hubiese y fino de toda satisfacion" el citado retablo. Dado su interés incluiremos al final del trabajo, en apéndice documental, el contrato.

Por último, el 7 de enero de 1737, se contrataba el dorado del retablo de la Virgen y el colateral del Cristo de la Fe "sitos en la Hermita extramuros" de la población que llevarían a cabo Francisco Rodríguez, como maestro dorador, y el ya conocido Francisco Huidobro, batidor de oro, como su fiador. La obra, tasada en el precio de 1.600 rs. de vn., nos indica que no debió de ser de envergadura (10).

El medio al que se acudirá para sacar fondos con los que afrontar los gastos de la obra del retablo mayor será la celebración de cuatro corridas de toros en la Plaza del Concejo del pueblo. Dos para los gastos de la talla, de las que una se celebraría el día 19 de julio de 1728, y otras dos para los gastos del dorado, que se cele-

(8) A.H.P.T., Protocolo 750 de Carlos Montero de Hoz, fol. 652.

(9) A.H.P.T., Protocolo 4004 de Eugenio de Piedrahita, fol. 535

(10) A.H.P.T., Protocolo 729 de Isidro Ruiz de Huidobro, fol. 5



Francisco Rizi: Sta. María Magdalena, Palencia, colección particular. El lienzo de Burguillos reproducía este mismo tema pero fechado un año después.

brarían en el verano de 1739. Los contratos para la celebración de estas fiestas de toros los hemos localizado y en ellos aparecen una serie de noticias, muy concretas, sobre las costumbres del toreo de la época.

Las del año 1728 fueron contratadas por D. Diego del Pozo, Regidor de Burguillos, y los maestros de carpintería Juan Fernández Barvado, Sebastián López, Francisco Sánchez Ramos, Blas Luengo, Manuel Aguado y Tomás Talavera (11), todos vecinos de Toledo, que se encargarían de montar el coso en la Plaza del Concejo. Los mismos se encargarían de contratar a los toreros y a cambio recibirían todo el dinero de la recaudación, incluidos los toros muertos para la venta de su carne. A cambio se comprometían a entregar al pueblo al día siguiente de celebrada la corrida, a través de D. Diego del Pozo, 6.000 rs. de vn. "para el mencionado efecto de hazer dho retablo" (12). Para la celebración del festejo habían obtenido permiso del Sr. Marqués de Ollas que era en este momento "Corregidor y Justicia maior" de la ciudad de Toledo. Los toros que se lidiaron fueron catorce, cuatro por la mañana y diez por la tarde (13).

Más preciso es el documento que hace referencia a los toros lidiados para afrontar los gastos del dorado del retablo. El documento, fechado el 11 de abril de 1739, se firma por D. Benito de Villamayor Lafuente y Hurtado, Corregidor de la villa, por una parte y por otra con Bernavé Duque, maestro carpintero de Toledo, como principal, y José Landeras y Velasco, como fiador (14). Se comprometían a armar la plaza para las dos corridas que allí habían de celebrarse "para combertirlo para ayuda de dorar el

(11) Sobre Tomás Talavera, famoso maestro carpintero y alarife toledano, ver mi trabajo, en estos momentos en prensa, en Archivo Español de Arte, "*Arquitectos toledanos del siglo XVIII*".

(12) A.H.P.T., Protocolo 4053 de Sebastián Serrano Gaytán, fol. 92.

(13) Este número de toros que hoy nos parece excesivo era habitual en la época. Téngase en cuenta que en las fiestas de toros celebradas en Toledo en 1732, con motivo de la inauguración del Transparente, se lidiaron 30 reses. Sobre estas famosas fiestas ver Gabriel Mora del Pozo, "*Festejos por la inauguración del Transparente de la Catedral de Toledo*", *Anales Toledanos*, T. XIV, 1982, pág. 109.

(14) A.H.P.T., Protocolo 750 de Carlos Montero de Hoz, fol. 6/.

retablo del altar mayor de la Iglesia Parroquial del dho lugar". Concretan que la plaza se ha de armar "en la forma y según y como se armo en el lugar de Olias (. . .) en las dos últimas Corridas de toros que hubo en el". Igualmente se obligaban "a hacer en la mejor línea de dha plaza en el medio de ella un balcon de diez y ocho pies de linea (. . .) para que en el vea las dhas fiestas la Justizia de esta Ziudad o del nominado lugar". En las corridas se matarían dieciseis toros, cuatro por la mañana y doce por la tarde.

Incluiremos al final el contrato dado el gran interés de sus cláusulas y condiciones a través de las cuales podemos entrever el abigarrado mundo de las fiestas de toros en el siglo XVIII con la natural excitación del público asistente que, habremos de imaginar, se desplazaría en gran cantidad desde la cercana Toledo.

Como en el caso de las corridas del año 1728 todos los beneficios irían a parar al maestro carpintero quien se comprometía a entregar al Regidor del lugar, "para que el suso dho los combirtiera en el piadoso fin de dorar el retablo", 7.000 rs. de vn., más otros 500 "para el refresco y demas gastos que se le ocasionen en llevar y ospedar a la zitada Justicia de esta Ziudad a dho lugar para la asistencia a dhas fiestas o alguna de ellas".

Las corridas se celebraron en los meses de julio y septiembre y D. Benito de Villamayor otorgó carta de haber recibido la cantidad concertada del maestro carpintero el día 20 de noviembre de 1739 (15).

DOCUMENTACION

Archivo Histórico Provincial de Toledo
Protocolo 4004 de Eugenio de Piedrahita, fol. 535.

*Obligación de dorado del retablo de San José
de la parroquia del lugar de Burguillos:*

"En la Ciudad de Toledo en quince dias del mes de octubre del año de mill Setecientos y treinta y dos, ante mi el escrivano y tgos

(15) A.H.P.T., Protocolo 750 de Carlos Montero de Hoz, fol. 652.

parecieron Eugenio Manuel de Montoya y Juan Antonio Acebedo, Maestros del arte de dorar retablos, Vecinos de esta Ciudad como Principales y Francisco de Huidobro Maestro del arte de batidor de oro Vecino asimismo de ella como su fiador y principal pagador (. . .) otorgan que se obligan en favor de Dña. Guiomar Saenz del Pozo (. . .) como heredera de Don Diego Saenz del Pozo Presvitero Capellan que fue de la Real Capilla de los Señores Reyes nuevos sita en la Santa Iglesia de ella a que doraran de oro el mas subido de Color que hubiese y fino de toda satisfacion el retablo del altar Colateral del lado del ebanjelio del Señor San Joseph, sito en la Iglesia Parroquial del Lugar de Burguillos de la Jurisdiccion de esta Ciudad el mismo q en su Testam^{to} con que fallecio dho Don Diego del Pozo mando se dorase, el qual dicho retablo se encargan y obligan los otorgantes a dorarle como ba referido a toda ley segun arte y reglas de su oficio pagando poniendo y costeando del propio Caudal de los otorgantes el oro q sea necesario para dho dorado, jornales de los oficiales que trabajen y todos los demas Materiales y cosas q sea necesario (. . .) y se obligan a acerle y costearle de toda Costa por precio de Seis mill y quinientos reales de Vellon (. . .) y dho dorado se obligan a acer en las circunstancias y bajo de las Condiciones y obligaciones sig^{tes}:

Que la dha obra del dorado del referido retablo se a de sacudir y limpiar mui bien lo primero y se an de picar bien todos los nudos y teas de la madera del dho retablo y dar de ajos a los nudos y enlenzar todas las aberturas y entrecascos y dar toda la obra de aguacola como es arte .

Que a la referida obra se an de dar quatro manos de Yeso negro escofinando y plasteciendo como es costumbre todo lo q fue-re necesario, y despues de recorrido dicho yeso negro sin tapar las labores ni benas de la madera, an de dar quatro manos de yeso mate, recorriendolo y ligandolo bien a cada mano, y despues de bien yguar y recorrido se le an de dar otras quatro manos de bol .

Que el dho dorado y obra la an de acer toda de oro limpio sin que entre ni aya en ello color alguno y dho oro a de ser lo mejor y mas subido de Color que se encuentre .

Que los tres respaldos de las cajas de la Virgen, San Sebastián, San Francisco y la Urna de San Joseph a de ser tambien dorado de oro limpio y sin colores por dentro y fuera y en la misma forma de dorado limpio se a de dorar la grada que esta sobre la mesa del altar .

Que el Zocalo de Yeserías que recibe la obra la an de pintar de diferentes jaspes de Colores y segun pareciere combiene .

Que siempre y quando quisiese la dha Dña. Guiomar Saenz ymbiar maestro del arte q bea y reconozca dha obra del dorado lo a de poder acer, y luego q la fenezcan tambien tambien se a de reconocer por dhos Maestros para q vean si esta o no conforme al arte y arreglado a estas condiciones .

Que luego q los otorgantes empiezen la dha obra del dorado la an de continuar sin dejarla por poco ni mucho tiempo asta que la acaben y dejen fenecida con toda perfeccion y arreglada a lo aquí contenido.

Y a q cumplan lo demas q ba prevenido se les a de poder apremiar y consenten se les apremie por todo rigor de derecho.

Y con las Condiciones forma y circunstancias referidas se encargan y obligan los otorgantes de acer la mencionada obra del dorado de dho Retablo en q estan combenidos y ajustados con la espresada Dña. Guimar. Yal cumplimiento guarda y obserbancia de este Instrum^{to} obligan los otorg^{tes} sus personas y bienes muebles y raices avidos y por aber (. . .) Y asi lo otorgaron y firmaron ante mi el ess^{no} q doi fee los conozco siendo testigos Manuel Magan, Sebastian Rodriguez y Juan Clabellines vez^{os} de Toledo”.

Eugenio Manuel de Montoya
Fran^{co} de Huidobro

Juan Antonio Azebedo
Ante mi
Eugenio de Piedrahita

Archivo Histórico Provincial de Toledo
Protocolo 750 de Carlos Montero de Hoz, fol. 67

Obligación de dos Corridas de toros en Burguillos

“En la Ciudad de Toledo en onze de Abril de mill setezientos y treinta y nueve ante mi el escrivano del Rey nro S^r del numero de ella y tgos parecieron de la una parte Dⁿ Benito de Villamayor Lafuente y Hurtado Correx^r de la Villa y estado de Cañete Vezino del Lugar de Burguillos Campana de esta Ciudad y heredero de el. Y de otra Bernave Duque mro Carpintero y Vezino de ella como Principal y Joseph Landeras y Velasco Vezino asimismo de esta

Ciudad como su fiador pral (. . .) ambos juntos de mancomun a voz de uno y cada uno de por si y por el todo Insolidum (. . .) Dijeron estar combenidos y ajustados en que en este presente año aya de haver en la plaza en que es estilo en dho lugar de Burguillos, dos Corridas de toros para que lo que asi de ellas se diese a dho lugar; Y por el y en su nombre al dho Dⁿ Benito como tal Rexidor que es de el, combertirlo para ayuda de dorar el retablo del altar mayor de la Iglesia Parroquial del dho lugar, vajo de los Capitulos y condz^{nes} sig^{tes}:

Primeram^{te} el dho Dn Benito de Villamayor Lafuente y Hurtado como tal Rexidor de dho Lugar se obliga a obtener lizenzia del S^r Marques de Olias Correxidor y Justizia mayor en esta Ciudad y su Jurisdiz^{on} para las zitadas dos corridas de toros en dho lugar y pagar su coste.

Asimismo se obliga el dho Dⁿ Benito a antizipar a los expresados Bernave Duque y su fiador de quatro a zinco mill rs. vn. para ir pagando parte de los portes de la madera que se a de conducir a dho Lugar para la zitadas dos corridas.

Asimos los dhos Bernave Duque y su fiador vajo de dha mancomunidad se obligan a armar a su costa la zitada plaza (. . .) en la forma y segun y como se armo en el lugar de Olias de esta Jurisdizion en estas dos ultimas Corridas de Toros que hubo en el.

Asimismo se obligan los referidos pral. y fiador a hazer en la mejor lignea de dha plaza en el medio de ella un balcon de diez y ocho pies de lignea con el fondo que los demas para que en el vea las dhas fiestas la Justizia de esta Ziudad o del nominado lugar sin que por ello se les pague cosa alguna.

Asimismo se obligan dhos Bernave Duque y Joseph Landeras su fiador a que quatro dias antes a el en que a de ser la primera Corrida de dhas dos de toros daran la Zitada plaza reconozida para la total seguridad de ella por las personas que para ello nombrare el dho Sr Marques de Olias como tal Correxidor que es de esta Ziudad.

Asimismo se obligan los dhos pral y fiador a que en cada una de dhas dos Corridas, se an de mattar diez y seis toros de ganadero conozido, quatro por la mañana y doze por la tarde.

Asimismo se obligan dhos Bernave y su fiador que para dhas dos fiestas y cada una de ellas an de haver y tener los toreros suficientes que maten los toros que en ella se corran. Y en la primera

quien pique de Vara larga por la mañana y por la tarde cavallero que rejonee de garruchon o rejon corto; Y en la segunda a de haver tambien bara larga y otro cavallero distinto a el de la primera que rejonee de rejon corto, y en defecto de no tenerle a de haver estrado por la tarde en la plaza, durante aya toro en ella y dominguillos a cuios cavalleros que asi rejoneen, chulos que los asistan, sujetos que piquen de bara larga, toreros de una y otra fiesta, su ospedaje y valor de los cavallos en quesalieren y les mataren, lo an de pagar enteram^{te} los dhos pral y fiadro segun y en las cantidades que con ellos se ajustaren .

Asimismo los dhos Bernave Duque y Joseph Landeras se obligan a buscar mulas dezentes y sujetos que con ellas saquen de la plaza los toros que en una y otra Corrida se mataren./.

Asimismo se obligan los enunziados a llevar a dho Lugar para una y otra Corrida los soldados nezesarios que asistan a ellas para la mayor quietud del concurso y obiar todo tumulto y a llevar tambien los tambores y clarines combenientes y al berdugo de esta Ciudad.

Asimismo los dhos Bernave Duque y Joseph Landeras y Velasco se obligan a llevar y tener en dho lugar para una y otra Corrida todos los rejones, baras largas, banderillas y demas que se ofrezca en ellas sin que falte cosa alguna.

Es condizion que la primera y segunda Corrida de dhas dos de toros, an de ser en los dias que se combinieren dho Dn Benito y Zitados (. .) luego que este finalizada la dha plaza y de suerte que no se siga perjuizio a los labradores de dho lugar en sus haziendas y que sea en tiempo aparente para la mayor concurrencia de la jente a dhas fiestas .

Asimismo los dhos Bernave Duque y Joseph Landeras juntos e Insolidum mediante su mancomunidad se obligan a pagar al nominado lugar de Burguillos (. .) por razon de dhas dos Corridas, Siete mill R^s Vⁿ para que se combiertan en el piadoso fin del dorado de dho retablo, y mas quinientos Rs. Vn. que an de entregar asimismo a dho Rexidor para el refresco y demas gastos que se le ocasionen en llevar y ospedar a la zitada Justizia en esta Ciudad a dho lugar para la asistencia a dhas fiestas a alguna de ellas.

Asimismo es condicion que todos los utiles que diese la plaza en las dhas dos Corridas y qualesquier de ellas y el de la carne de los toros que en ellas se matasen a de ser enteramente para los dhos Bernave Duque y Joseph Landeras y Velasco su fiador .

Asimismo el dho Dn. Benitto de Villamayor, como tal Rex^I de dho Lugar y en nre. de este se obliga a que no abra ni tendra en el antes de dhas dos Corridas de toros alguna.

Asimismo los dhos Bernave Duque y su fiador para mas seguridad y firmeza de lo que a que quedan obligados, hipotecan (. . .) toda la madera que aya en dha plaza .

Y al cumplimiento paga y puntual observanzia de esta escritura ambas las dhas partes cada una respective por lo que la toca obligaron el dho Dn. Benito de Villamayor Lafuente y Hurtado su persona y Vienes, y sin que la obligazion general derogue a la expecial ni por el contrario los expresados Bemave Duque y Joseph Landeras y Velasco, las suias y los suios que unos y otros tienen y tuvieren dieron su poder cumplido a las justizias y juezes de su Mag^d. de qualesquier partes que sean y expecialmente a las de esta dha Ciudad (. . .) y asi lo otorgaron y firmaron ante mi el escrivano que doi fee les conozco siendo presentes por testigos Dn Antonio Muriel, Dn. Xristoval y Dn. Fausto de Rivadeneira y Mazuelas vezinos de esta Ciudad y herederos del dho Lugar”.

D. Benito de Villamayor
Lafuente y Hurtado

Joseph Landeras y Velasco

Bernave Duque

Ante mi
Carlos Montero de Hoz

LA ZARZA QUE DIO NOMBRE A LA PUERTA DEL CAMBRON

Máximo Martín Aguado
Numerario

INTRODUCCION

Como se sabe, la toledana Puerta del Cambrón, antes de San Martín y antes de los Judíos, pasó a denominarse así, del Cambrón,

"... por una zarza llamada cambronera, que dicen estaba en la torre, allí nacida, y en nuestra edad se alcanzó a ver: y ahora hay algunas de ellas por las murallas de allí cerca en las casas de don Pedro de Silva Alférez Mayor de Toledo. Cambrón y cambronera, dicen que son vocablos Hebreos y Caldeos".

(PISA, 1605, f. 20)

Debemos entender, por tanto, que antes de su última reconstrucción (1576), nuestra puerta se encontraba tan deteriorada y tan llena de maleza, que hasta resultó posible que sobre sus ruinas se instalara una cambronera. Raro sería que en las llagas de sus muros no se hubiera afincado también alguna higuera local (*cabrahigo*), acontecimiento bastante más común en los edificios monumentales toledanos que el de ponerse una zarza por montera.

Ambos hechos reconocen el mismo origen: los pájaros comen los frutos de estas plantas y, donde se posan, expulsan luego con sus heces las semillas sin digerir y a punto de germinar.

Yo recuerdo, de los años sesenta, por lo menos dos casos bastante notables de estas higueras asilvestradas: una, inextinguible, que teníamos en lo alto de la fachada principal del Instituto (hoy Palacio Lorenzana); y otra, no menos vigorosa, que vivía a sus anchas (aunque aquí sería más propio decir a sus estrechas) en la fachada este del antiguo Matadero.

Ahora, el ejemplar más llamativo que conozco es el que adorna los silla-



La higuera loca de la Puerta de Alcántara que representa un fenómeno de asilvestramiento constante en Toledo. Por lo mismo, pudo encontrarse en parecida situación sobre las ruinas de la antigua Puerta de San Martín o de los Judíos. Y si se hubiera reparado en ello, el nombre actual de la citada Puerta podría ser del Cbrahigo o de Cbrahigos, no del Cambrón.

res de la Puerta de Alcántara, frente al Puente de Alcántara, al que considero como un verdadero prototipo de higuera fisurícola de monumento, merecedora, por ello, de ser conservada el mayor tiempo posible. Dos ejemplares más anodinos, que parasitan el Puente de San Martín, deben ser, en cambio, eliminados cuanto antes.

La robustez y lozanía con que crecen las higueras locas entre los peñascos del propio peñón, especialmente en su ladera este, y a despecho de los rodaderos, dan una idea de la intensidad de este fenómeno de asilvestramiento en Toledo.

Cambrón y cambronera, términos ya muy en desuso, no son vocablos hebreos ni caldeos, sino latinos, y se han venido aplicando como nombres en nuestra península a muy diversos arbustos espinosos e incluso, por pérdida de su sentido primitivo, a otros subinermes o completamente inermes.

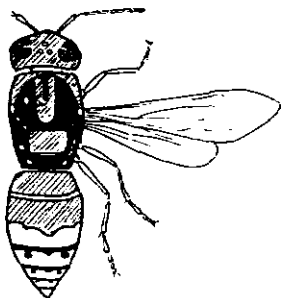
En total, unas veinte especies de plantas han recibido el nombre de cambrón o alguno de sus derivados y, como es lógico, el objeto principal de este trabajo es decidir cuál de entre ellos fue el que cometió la irreverente osadía de instalarse, *by air mail*, en la mismísima cima de la torre.

No queriendo limitarlo, sin embargo, a una tediosa relación de nombres entre los que elegir uno, precederé tal inevitable relación de un somero análisis del término cambrón y también de algunas ligeras nociones sobre la espinosidad en las plantas, que es, a fin de cuentas, la esencial razón de ser de cambrones y cambrone-ras. Lo que a su vez me dará pie para enriquecer el trabajo con alguna otra cuestión de interés más general, sin que por ello sea necesario cambiarlo de título.

I.- ORIGEN Y EVOLUCION DEL TERMINO CAMBRON

Según acabo de indicar, cambrón y cambronera tienen origen latino y derivan de *crabro*, *-onis* (*scrabro*, como forma más antigua) que, tras los correspondientes cambios, acabó, principalmente: en catalán, como *cambró* y *escambroner*; en castellano, como *cambrón* y *cambronera*; y en portugués como *cambrão* y *cambroeira*, aunque reservando *cambrão* para designar tan sólo al fruto de ciertas *cambroeiras* y nunca a toda la planta.

Pero a lo que los romanos aludían con el nombre de *crabro* no era, precisamente, a plantas espinosas. Lo empleaban, exclusivamente, para referirse a los tábanos, avispa y abejorros mayores y, por ello, de picadura más dolorosa. Es la razón de que el nombre linneano de la mayor avispa de Europa, de nuestro gran avispon, sea *Vespa crabro*.



Nuestro gran avispon (*Vespa crabro*), principal responsable de que en nuestro idioma exista el término cambrón y sospecho que también ese otro que se le parece tanto y que sirve para insultar.

Pertenece este insecto al grupo de las avispas sociales, así llamadas por tener una organización social equivalente a la de las abejas, abejorros y hormigas; que es decir, matriarcado con tres castas y comunicación entre los individuos de cada sociedad mediante **feromonas**. Tales avispas son, por otra parte, las inventoras de la pasta de papel, material con el que construyen sus nidos.

El avispon no es abundante, pero se extiende por toda la zona boreal del Viejo Mundo y ahora está colonizando Norteamérica.

Hubo de ser, por tanto, la posterior asociación de la picadura de dichos insectos con la punzada, igualmente vivísima, de ciertos arbustos espinosos, lo que llevara a transferir a estas plantas el nombre romano de los insectos, cuando los idiomas romances peninsulares no estaban aún tan emancipados del latín.

Me parece también posible que el vocablo *cabrón*, utilizado en nuestro idioma como insulto, surgiera como reacción ante los agujonazos de los insectos y/o de las cambroneras y, por consiguiente, tenga más que ver con *crabro* que con el macho cabrío.

Las primeras formas en que el término se registra en nuestra lengua datan de los siglos XI-XII y son *qabrum* y *qambrunes*; *qambruner* en la escritura mozárabe toledana de dichos siglos. *Cambión* y el castellano antiguo *escambión* se conocen ya desde los siglos XIV y XV respectivamente.

Dos curiosos derivados de *cabrón*, acuñados ambos en la Cordillera Central, son *cabrión* y *cambrño*, en los que se aprecia como el propósito de atenuar lo malsonante de la palabra.

Cabrión nace para designar, exclusivamente, al rollizo y vulnerable erizón de Gredos y es casi la única variante de *cabrón* plenamente vigente en España; hasta el punto de que, como bien he podido comprobar, el citado piorno espinoso de Gredos casi no se le conoce allí por otro nombre, ni siquiera por el de erizón, que de modo tan vivo sugiere su forma. En correspondencia con ello, al menos dos sectores de las cumbres de Gredos tienen como nombre El Cambrional.

Cambrño se aplica, por el contrario, y principalmente en Guadarrama, a los únicos cambrones que no son espinosos, y no he logrado averiguar por qué.



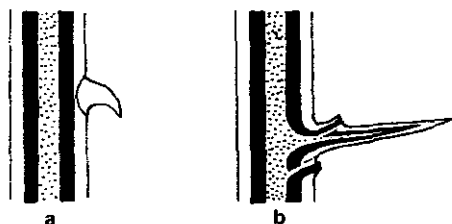
El cambrión de Gredos en fruto, un ejemplo magnífico de cambrón aeromodelado (*anemomorfía*). Se encuentra ya bastante castigado por el pastoreo, y esta pudo ser la causa de que desapareciera de Guadalupe, donde también existía.

Diré por último que de *crabro* parece derivar igualmente *escaramujo* que, con múltiples variantes, es nombre que se aplica, cuando menos, a cinco de nuestros rosales silvestres. Pero no por eso los tendremos aquí en cuenta, excepto a uno de ellos, porque sobre él recae, además, el nombre de *escambroeiro*.

II.- AGUIJONES, ESPINAS Y PUAS. LAS ARMAS DE LAS CAMBRONERAS.

Las espinas son partes de las plantas muy endurecidas como consecuencia de un proceso especial de lignificación. Tal proceso puede afectar solamente a tejidos muy superficiales, epidérmicos, o también a partes más profundas. En el primer caso (zarzamoras, rosales, etc.), el resultado es la formación de *aguijones* o *acúleos*. En el segundo, se suele hablar de *espinas*, si el fenómeno afecta a las hojas, y de *púas*, si las partes ultralignificadas son las ramas o sus terminaciones.

El de las *espinas foliares* es el caso más complejo, ya que abarca desde el de las hojas con el borde simplemente espinoso (carrasca, coscoja, acebo, etc.), hasta el de las hojas transformadas en su totalidad en espinas, como sucede en las chumberas. Ningún cambrón o cambrонера lo es, sin embargo, por estar bardado con hojas espinosas: sus armas habituales son las *púas* y, en contados ejemplos, los *aguijones* o *acúleos*.



Las dos clases de espinas de los cambrones:

a) **Espinas corticales** o **acúleos** de los rosales y de las zarzamoras. Son sencillas emergencias de tejidos someros, como se ve porque no penetran en ellas los tejidos profundos del tallo sobre el que nacen. De ahí la facilidad con que pueden arrancarse.

b) **Espinas caulinares** o **púas** de todos los demás cambrones y cambroneras. Se trata en este caso de ramas abortadas, como se comprueba porque se continúan en ellas los tejidos profundos del tallo y también porque, como él, pueden llevar hojas (En el esquema se indica esto último dibujando también una cicatriz foliar sobre la espina).

El desarrollo espinoso de las plantas es el resultado de una perseverante adaptación a la sequía, que revierte al fin en una formidable defensa contra los herbívoros, razón por la cual tales plantas conservan las espinas aunque posteriormente pasen a vivir en ambiente húmedo.

Esto no significa, por supuesto, que las plantas puedan crear o mantener a voluntad dichas estructuras. Supone tan sólo que los mutantes espinosos de una especie, por estar mejor defendidos, son los que prevalecen y se perpetúan, mientras que los individuos inermes, más desvalidos, resultan más fácilmente atacables y terminan por desaparecer sin dejar descendencia.

En nuestra propia flora contamos con ejemplos admirables de la perfección adaptativa a que ha conducido este proceso de selección. Tales los casos del *acebo* y de la *encina*.

El *acebo* (*acibo, cibro; acebro, cebro, cedro, etc.*) es una reliquia de los *bosques de niebla* que en un remoto pasado cubrieron la Península y que encontraron su último asilo en Canarias (*laurisilva* de sus islas occidentales); un árbol que debió hacerse espinoso en algún período xérico intermedio y que conserva aún sus espinas como defensa contra los animales, a pesar de que después pasó a vivir de nuevo en ambiente húmedo.

Hoy el *acebo* se encuentra en regresión muy avanzada en toda España, como lo revela, por ejemplo, la existencia de topónimos alusivos a él en lugares en donde ya ni memoria se tiene de que haya existido nunca.

En este sentido, aparte los comunísimos *acebal, acedido y acededa*, que tanto se prodigan por el país (por ejemplo, en Asturias y en Madrid), podrían referirse también a él los dos grupos que siguen, ambos de Avila:

a) *Becetas* (río) y *Becadas* y *Becadillas* (pueblos), que se habrían originado, en esencia, por cambio de *acededa* en *abceda*;

b) *Cebreros* (pueblo) y *La Cebrera* (sierra inmediata a El Barraco), en cuya raíz estarían los *ciervos* (*cervera, etc.*) o bien los *zebros*, onagros o asnos salvajes. Pero un subafluente del Alberche que, entre otros términos, corre por el de Cebreros es, justamente, el *Becetas*. Y como allí la antigua existencia de *acebos* es segura y la de onagros en cambio meramente hipotética, parece más razonable decantarse por el árbol. Con lo cual resultaría que en un mismo paraje, el mismo árbol habría dado dos topónimos distintos.

Me he detenido en estas consideraciones, porque en la toponimia toledana tenemos, por lo menos, tres nombres de este mismo estilo que, a falta de mejor explicación, voy a relacionar también con el acebo. Son:

a) **Acebrón**, arroyo de Ventas, afluente del Milagro, conocidísimo en la literatura geológica por los yacimientos de trilobites y otros fósiles del Ordovícico medio que hay en su reducida cuenca;

b) **Cebrón** o **Cedrón**, nombre en desuso del actual puerto del Risco de las Paradas, en Navahermosa, en el que subsisten, por cierto, los acebos que pueden justificar su nombre, si bien en un deplorable estado;

c) **Cedrón**, principal colector de la Mesa de Ocaña, afluente del Tajo y, de momento, de especial interés por conservar en su prado municipal de Villasequilla de Yepes los únicos ejemplares que nos quedan en toda la región de una antigua joya botánica de los saladares manchegos: el **sapillo**.

(Por el mal uso que se viene haciendo del predio, esta planta se encuentra hoy al borde del exterminio, cuando conservarla sería tan fácil y barato como hacer esto: represar el arroyo con un simple caballón de tierra hacia la terminación del prado, para que éste recupere su nivel freático normal; y no permitir nunca ni su roturación ni su utilización como vertedero, ni para ningún otro menester que no sea el de un prado natural corriente).

(Hay además en él dos pequeños rodales del **taray de Canarias**, tan notables que cada uno de ellos parece un solo árbol submonumental, y que los pastores utilizan como cabaña. Por ambas circunstancias deben ser ejemplares casi únicos en Toledo y no se puede comprender que el Ayuntamiento haya pensado alguna vez en cortarlos).

El caso de la *encina* es más directo que el del acebo: procede también de aquella vegetación lauroide de los primitivos *bosques de niebla* y se hizo igualmente espinosa en medios secos, pero continúa viviendo en el mismo ambiente xérito en que se forjó.

En ambos casos, sin embargo, el resultado ha sido el mismo, y es que las matas jóvenes, tan al alcance de los animales, y las ramas bajas de las formas arbóreas, están densamente vestidas de hojas muy espinosas, mientras que en las ramas altas las hojas llegan a carecer por completo de espinas.

Basándose en esta estrategia, cada pie aislado de encina tiende a rodearse de un cerco espinoso defensivo de matas jóvenes (carrascas) nacidas de las bellotas caídas de su propia copa. Cerco que continúa extendiéndose y preparando el terreno para que las carrascas en mejor situación se conviertan en encinas, y así sucesivamente. El resultado sería la formación de un encinar cerrado, que

seguiría colonizando nuevos territorios, precedido siempre por una orla espinosa de vanguardia.



Encina solitaria sobre un rastrojo. Su presencia en él ya indica que es la primera y más legítima propietaria del terreno. Y el cerco de carrascas de que se rodea, denota que se encuentra preparada para reconquistarlo. Refuerzos habituales de estas orlas espinosas, defensivas y ofensivas, suelen ser, entre otros muchos, la esparraguera y la aulaga merina y, en etapas más avanzadas, el espino negro y la coscoja.

Pues bien, algunos de los más acreditados cambrones y cambroneras formaban en estas o en otras orlas dudosas, marañas de refuerzo, comportándose en ellas como si fueran miembros de un ejército mercenario encargado de custodiar territorios ajenos. Estaban predestinados a padecer la misma esclavitud entre nosotros.

III.- ESPECIES QUE HAN RECIBIDO EL NOMBRE DE CAMBRON

En total, y como antes dije, una veintena de especies han recibido en nuestra península, aparte otros generalmente más usados, el nombre de *cambrón* o alguno de sus derivados. Son las que reseño en el presente apartado, distribuidas en los 14 géneros y en las 6 familias a que pertenecen.

Con objeto, no obstante, de facilitar su consulta, destaco con tipografía mayor y con un tratamiento algo más holgado, cuanto se refiere a las cuatro únicas especies que han de ser tomadas finalmente en consideración para esclarecer la cuestión central de este trabajo.

De todas las demás, para las que utilizo tipo de letra menor, hago un tratamiento más escueto, aunque incluyo siempre los datos necesarios para que también esta parte de la relación de especies resulte "legible" y de algún interés.

1.- GROSULARIACEAS (*Rósidas: Rosanas: Saxifragales*)

Es la familia de los groselleros y comprende unas 350 especies de arbustos distribuidos por todo el mundo, algunos de ellos espinosos.

Casi la mitad de dichas especies pertenecen al género *Ribes*, cuyo nombre deriva del danés de las grosellas, que es *ribs*.

En la Península no viven más que seis especies de este género, incluidas las formas cultivadas, y de ellas las dos únicas que interesan son las siguientes:

R. rubrum, grosellero rojo, *cambronera colorada de Jarava*. Lugar de origen, Europa occidental. Entre nosotros, es planta cultivada.

R. uva-crispi, grosellero espinoso, *cambrón o escambrón de Jarava*. En España, espontánea y además cultivada y asilvestrada, principalmente en Cataluña.

2.- ROSACEAS (*Rósidas: Rosanas: Rosales*)

Pertenecen a esta extensa familia, que cuenta con más de 3.000 especies, plantas tan conocidas como las fresas, las zarzamoras, los rosales y todos los frutales de hueso y de pepita.

Tan sólo una rosácea (una zarzamora) ha sido bautizada en España con el nombre de cambrón; pero tres más han recibido en Portugal un nombre equivalente. Cada una de las cuatro pertenece a un género distinto, por lo que las reseño citando al mismo tiempo el género y la especie.

***Rubus ulmifolius*, zarzamora común, cambrón.**

Rubus es el nombre que los romanos daban a las zarzamoras, aludiendo al color rojo (lat. *ruber*) de las moras de algunas de ellas y también a las tonalidades rojizas que presentan a veces sus tallos e incluso sus hojas.

Hay más de cien especies de estas zarzas en el mundo, unas veinte de las cuales viven en nuestro país. La más común de todas, muy frecuente en Toledo, es la citada *R. ulmifolius* (*R. discolor* p.p.)

Ulmifolius quiere decir "de hojas de olmo" (*Ulmus*) y expresa la semejanza que tienen los folíolos de sus hojas con las hojas de estos árboles. Su otro nombre no válido, *discolor*, se refiere al fuerte contraste cromático que presentan dichos folíolos entre el verde fuerte del haz y el ceniza del envés.

Esta planta y el rosal silvestre son los dos únicos cambrones que poseen espinas epidérmicas, esto es, *agujones* o *acúleos*. En todos los demás, las espinas son *púas*.

Se trata de una especie circunmediterránea y su papel en la vegetación es, básicamente, el de formar bardas espinosas protectoras de los árboles de las vegas y de todo su cortejo florístico.

***Rosa canina*, rosal silvestre, escaramujo, escambroeiro.**

Rosa es el antiguo nombre romano de los rosales y *canina* alude al parecido que presentan sus agujones con los colmillos de los perros.

Se conocen más de cien especies de rosales silvestres en todo el mundo y de ellas unas 28 viven en la Península. *R. canina*, la más común, es propia de Europa, Asia occidental y norte de Africa. Su principal cometido es el mismo de la zarzamora: formar parte de la orla espinosa protectora de la vegetación riparia.

***Crataegus monogyna*, majuelo, *cambroeira*.**

Los romanos llamaban *crataegus* al acerolo como reconocimiento a la dureza de su madera (gr. *krataios* = fuerte). *Monogyna* significa que la parte femenina de las flores del majuelo está formada por un solo carpelo. Por esta razón las majuelas tienen un solo huesecillo mientras que las acerolas pueden llevar hasta tres.

Crataegus comprende más de 200 especies holoárticas y su representación ibérica es muy pobre: tres especies. De ellas sólo es común el majuelo, cuya patria es Eurasia y el norte de Africa. Es otro importante componente de los bardales defensivos de la vegetación de los ríos.

***Pyrus bourgaeana*, piruétano, *escambroeiro*.**

Pyrus era el nombre romano del peral y *bourgaeana* indica que la especie está dedicada al botánico francés del siglo pasado, Bourgeau.

El número de perales silvestres conocidos oscila entre treinta y cuarenta, de los cuales viven en España cuatro.

El piruétano, único que interesa, es un endemismo ibero-magrebí, muy característico del encinar de tipo extremeño (el de nuestros montes); porque, a diferencia de sus otros parientes, suele rehuir las orlas riparias zarzaleras y rosaleras y tiende a incorporarse, dentro del propio encinar, a otros espinares más sobrios, instalados sobre cauces más secos, incluso en los que impera el célebre *tamujo* (metátesis de *matojo*): un arbusto que, a pesar de ser nuestro espino más perfecto, no ha recibido, sorprendentemente, el nombre de cambrón; ni, a decir verdad, tampoco ningún otro, a no ser el meramente circunstancial de "espino de las escobas", con que se le conoció en otro tiempo por el continuo uso que de él se hacía en Madrid para barrer calles y cuadradas. Su área de distribución es la misma del piruétano y en nuestros montes son incontables los arroyos que llevan su nombre: tamujoso, tamujosillo, etc. etc.

3.- FABACEAS. (Rósidas: Rosanas: Fabales = Leguminosas)

Importantísima familia con más de doce mil especies, muchas de ellas cultivadas, a la que pertenecen, por añadidura, los dos tipos de cambrones más singulares que se conocen.

La singularidad de los unos consiste en que se presentan, de ordinario, en forma de almohadillas espinosas subhemisféricas pegadas al suelo. Los podríamos llamar *cambrones aeromodelados*, porque ha sido efectivamente el viento el que los ha obligado a adoptar esa forma, al dificultar con su fuerza viva y con la acción abrasiva de los materiales que transporta, el desarrollo de los ejemplares erectos normales. Cuatro especies, pertenecientes a tres géneros distintos, se encuadran en este caso.

Y consiste la singularidad de los otros en que el llamarlos cambrones, en este caso *cambroños*, es un puro contrasentido, puesto que carecen de espinas. Sólo dos especies, pertenecientes a un mismo género, forman este grupo de *cambrones inermes*.

Unos y otros se apartan, a su vez, de los demás cambrones y cambrone-ras por el hecho de que no utilizan el tubo digestivo de las aves para diseminar sus frutos.

Echinopartum

Comprende este género cuatro especies de piornos espinosos (lat. *echinus* = erizo; y *spartum* = esparto, retama, piorno, etc.), las cuatro, endémicas de nuestra península. Dos de ellas son calcícolas: *erizón* del Pirineo y *piorno fino* de Sierra Nevada. Los otros dos, silicícolas: *cambrión* de Gredos y *caldoneira* de la Sierra de la Estrella.

El *cambrión* de Gredos, *E. barnadesii*, existía también en Guadalupe, donde fue herborizado por el propio Barnades. Pero después no se ha vuelto a encontrar ni allí ni en ningún otro lugar de Las Villuercas. No me parece posible aceptar que haya podido desaparecer por causas naturales.

Genista

Con este nombre conocían los romanos al esparto y a otras plantas que podían utilizar como ataduras. Su adopción para designar a un género de leguminosas no es, por consiguiente, acertado.

Se le asignan unas cien especies, todas mediterráneas, de las que 33 habitan nuestro país, siendo 22 de ellas endémicas.

La mayoría de nuestras genistas son espinosas y se les suele llamar *aulagas*. Tenemos, sin embargo, dos humildes matitas que forman pequeños erizos en las tierras altas y venteadas y que han recibido, indistintamente, los nombres de *cambrón* y *escambrón*. Son *G. pumilla*, de la Alcarria y *G. lobelii*, de las sierras del SE. Se trata, por supuesto, de nuestros dos cambrones más exiguos.

Calycotome

Significa este nombre "cáliz cortado", y alude a la particularidad de que, durante la anthesis, se cae en estas plantas la mitad distal del cáliz de cada flor.

No pertenecen a este género más que tres-cuatro especies mediterráneas, que en España viven principalmente hacia el Sur y en Levante.

Todas son espinosas, pero sólo a una de ellas, *C. spinosa*, además de retama espinosa y erizo, se le llama *cambrona*, siendo el único caso en el que cambrón se utiliza en femenino.

Adenocarpus

El nombre de este género quiere decir "fruto glanduloso", lo que debe entenderse como legumbres de vaina pegajosa, por estar cubierta de excrecencias glandulares.

Lo integran diez especies mediterráneas, cuatro de las cuales habitan en España. A dos de ella, *A. complicatus* y *A. hispanicus*, se les llama en Guadarrama *cambrños*, además de codesos.

(*Spartium junceum*, la popular retama de olor, canariera o gayomba, lleva también, según María Moliner, el nombre de *cambrño*; pero no conozco documentos botánicos que lo avalen).

4.- CELASTRACEAS (*Rósidas: Celastranas: Celastrales*)

Es familia allegada a las de los acebos y la forman unas 800 especies pantropicales. Por lo mismo, su representación peninsular es muy escasa y se

limita a dos-tres especies. Una de ellas es el arto, *Maytenus senegalensis*, al que se le llama también *cambrón* y *espino cambrón*. Se trata de un arbusto afro-asiático muy espinoso y enmarañado que, desde Africa, ha logrado llegar, por un lado, hasta los roquedos de las costas de Málaga (con una espléndida presencia en Nerja), Granada, Almería y Murcia, y por otro, hasta los riscos de las islas Canarias más orientales. *Maytenus* deriva del vernáculo mapuche *maitén*, con el que se conoce en Chile a la especie elegida para establecer el género.

5.- RAMNACEAS (*Rósidas: Celastranas: Ramnales*)

Componen esta familia casi mil especies de plantas leñosas y con alguna frecuencia espinosas, bien distintas en este sentido de sus más próximos parientes las VITACEAS, cuyo más conocido representante, la vid, realiza cada verano entre nosotros el prodigio de vivificar con su verdor refrescante la desolación de nuestros campos agostados.

Sólo tres ramnáceas han recibido el nombre de *cambrón*. Dos de ellas pertenecen al género principal de la familia, que es *Rhamnus*. La otra, es una de las poquísimas especies con que cuenta el género *Paliurus*.

La especie principal de *Paliurus* (nombre que en griego significa espina) es *P. spina-christi*, espina santa, *cambrón*, *escambrón*, y con sus ramas es tradición que se tejió la corona de espinas de Jesús. Su patria es el Mediterráneo oriental y se cultiva mucho en otros países, entre ellos el nuestro, en el que ya se ha asilvestrado en Levante.

De *Rhamnus* (latinización de *rhamnós*, nombre que daban los griegos a una planta de este género) tenemos en la Península siete especies, tres de las cuales son espinosas. Sobre dos de ellas, *Rh. catharticus* y *Rh. lycioides*, ha recaído el nombre de *cambrón*.

Rh. catharticus, espino cerval, espino blanco, *cambró*, *cambrón*, *escambrón*, debe su nombre específico a las propiedades laxantes de sus frutos (lat. *catharticus* = purgante). Habita en casi toda Europa y también en casi toda nuestra península, pero en España no es común más que hacia el NE.

Rh. lycioides, espino negro, *escambrón*, *escambroner*, alude con su específico *lycioides* a cierta semejanza entre la forma de sus

hojas y la que tienen las hojas de las cambroneras del género *Lycium*. Se trata de un endemismo ibero-marroquí que entre nosotros vive principalmente, pero no exclusivamente, en la mitad meridional del país.

En Toledo es la única especie realmente común de este género, tiene bastante importancia como miembro de nuestra vegetación y además se la encuentra con mucha frecuencia asociada a otro componente no menos notable de la misma, la *coscoja*, por tener los dos parecidas apetencias en cuanto a tipo de suelos. Diré, pues, algo sobre el papel que ambas especies desempeñaban en nuestro tapiz vegetal, cuando éste se encontraba todavía intacto.

La *coscoja* es una bella encinita arbustiva y verdialegre, parecida a la carrasca, pero menos sombría, con aspecto más claro, más vivo. Uno de sus nombres vernáculos, *mata rubia*, contrapuesto al de *mata parda* que se da a la carrasca, expresa muy bien esta distinta tonalidad de su color.

Por otra parte viene a ser como el último y más económico modelo de encina fabricado por la Naturaleza para reemplazarla allí donde la aridez creciente no permitiera ya el desarrollo del encinar. En efecto, la *coscoja* se conforma con la mísera ración de 350 mm. de lluvia, mientras que la encina necesita 450 mm., que aún no siendo mucho, en relación con el nuevo modelo y a la vista de cómo evoluciona el clima, casi empieza a parecer ya un despilfarro.

Asociada, pues, a la carrasca y con el incomparable refuerzo de su leal espino negro, e incluso de la modesta esparraguera, la *coscoja* debió ser por aquí, en el territorio tagano de Toledo, el componente más conspicuo de la orla de vanguardia que precediera a los encinares de nuestros montes y a los de La Mancha en lo que podríamos considerar como su "frente del Tajo". Vale decir, de la amplia franja en la que estos encinares se derramarían por los escarpados riberos de la margen izquierda del río, con el inútil empeño de disputar el terreno de la vega a unos invasores nórdicos, o no tan nórdicos, que habían logrado penetrar en su territorio agazapados en el fondo del valle. Me estoy refiriendo a los olmos, a los fresnos, a los álamos, a los sauces e incluso a los tamariscos, que afianzaban su posición protegidos a su vez por otro bardal bastante más florido de zarzadoras, rosales y majuelos, reforzado en sus pastes más deterioradas por los juncos y hasta por algún vistoso cardo.

La frontera entre el encinar de tipo extremeño de los Montes y el encinar manchego estaría situada hacia los ríos Algodor y Cedrón o Melgar, de manera que el citado "frente del Tajo" se encontraría dividido en dos sectores muy bien diferenciados. Los podemos llamar, para entendernos mejor, "sector mioceno" y "sector cretácico".

Aguas arriba de la desembocadura del Cedrón ("sector mioceno") el encinar manchego y su vanguardia precursora, se instalarían, en efecto, preferentemente sobre los yesos grises del Mioceno, en los que, aniquilados luego por el hombre, han dejado, como testimonio único de su existencia, el cambronal-coscojar de La Flamenca, en Aranjuez.



Cambronal-coscojar de La Flamenca, en Aranjuez ("sector mioceno" del Tajo). En primer término, dos espinos negros, los ejemplares más robustos que conozco. Al fondo, dos encinas. Y a sus costados, matas de coscoja, con un cierto aspecto anemomórfico.

Aguas abajo de la citada desembocadura, el encinar de los montes y su orla, lo harían en cambio más especialmente sobre los afloramientos cretácicos de la margen izquierda del Tajo. Los mismos que acogen todavía a los últimos restos de su derrotado ejército, desperdigados hoy por una serie de fincas como La Palomilla, Portusa, Castrejón y otras de La Puebla, San Martín y Villarejo de Montalbán.



Un espino negro perdido por el "sector cretácico" del Tajo, decrépito y fulto ya de todo cometido.

Mas a pesar de su exagerada degradación antrópica, ambos coscojares, el del "sector mioceno" y el del "sector cetácico", constituyen todavía, en el territorio de Toledo, la mejor representación de la orla cambroneril de nuestros antiguos encinares destruídos.



La coscoja, todavía vigorosamente presente en el paisaje vegetal del "sector cretácico" del Tajo.

6.- SOLANACEAS (*Lámidas: Solananas: Solanales*)

Con esta última familia cambiamos de panorama florístico y pasamos a conocer a los más evolucionados modelos de cambrones y cambroneras, a los de organización más elevada, lo que se nota, entre otras particularidades, en que tienen flores gamopétalas.

Pertencen a ella casi 3.000 especies, principalmente herbáceas, entre las que se cuentan la patata, el tomate, el pimiento, la berengena, el tabaco, la belladona, el estramonio, la hierba mora, el beleño, la mandrágora, etc.

Pero también, aunque de manera secundaria, se han consigui-

do entre las plantas de este linaje, arquetipos leñosos, arbustivos y por lo común con espinas, que se adscriben principalmente al género *Lycium*. A él pertenecen los cuatro últimos cambrones que poseemos.

Lycium

Alude este nombre a la antigua Licia, en Asia Menor, y fue adoptado por Linneo porque creyó, equivocadamente, que algunas de sus formas más representativas procedían de aquel territorio.

Lo componen unas cien especies de las regiones cálidas y templadas y su representación en Europa es pobrísima, ya que no habitan en ella más que tres especies autóctonas. A ellas hay que sumar otras tres cultivadas como sepiarias y que, escapadas de los cultivos, se encuentran ya más o menos asilvestradas, es decir, naturalizadas.

En la Península contamos con estas tres especies foráneas y una sola espontánea. Sobre las cuatro ha recaído el nombre de cambrón o el de cambronera.

Por lo que se refiere a Toledo, y a juzgar por lo que he recorrido de la provincia para llevar a cabo este trabajo, no tenemos más que dos de las tres especies cultivadas y más o menos asilvestradas.

L. intricatum, *cambrón*. Es propia del SW de Asia, N de Africa y S de Europa, pero en España no existe como planta espontánea más que en las costas de Málaga, Granada, Almería, Murcia y Mallorca. Y en las de Canarias, donde se le da el nombre de "espino del mar".

L. afrum, espino africano, *cambrón*. Procede de El Cabo y se ha naturalizado ya en Italia, Francia y España, pero son contados los lugares de nuestro país donde se le cita.

L. europaeum (*L. mediterraneum*), *espino cambrón*, *cambrón*, *cambrón blanco*, *cambronera*, *cambronera de muchos*, *escambrón*, *escambronera*.

A pesar de lo que indica su nombre, no se trata realmente de una planta europea, sino más bien mediterránea, y aun ni eso, ya que en la mayor parte de esta región es especie añadida, naturalizada. Lo más probable es que sea originaria de Arabia y/o de Egipto y que desde allí la difundieran los árabes, empleándola en sus cercados, por todo el norte de Africa y por la mitad meridional de nuestra península. Desde donde fue llevada, posteriormente, tanto a Canarias como a Madeira.

Es la única especie verdaderamente común en Toledo y raro será el pueblo que no conserve aún matas de esta zarza como testigos de sus antiguos vallados. Se la encontrará, por consiguiente, aislada en el borde de los caminos, como si permaneciera anclada en sus antiguos puestos de servicio, y en general bastante desmedrada; o, en otras ocasiones, desbordando con sus cascadas de adustas ramas arqueadas los restos de algún mísero tapial compañero de oficio y ya tan ruinoso como ella. Produce así la impresión de no haber superado entre nosotros su estado doméstico de partida y de encontrarse en regresión sin haber llegado a asilvestrarse plenamente. Viene a ser como si a un esclavo se le concediera la libertad y, no sabiendo hacer uso de ella, prefiriera seguir aferrado a la esclavitud.



La cambronería *Lycium europaeum*, en los alrededores de Toledo. Es la zarza a la que debe su nombre la Puerta del Cambrón y, aunque se encuentra jubilada desde hace mucho tiempo como planta sepárica y olvidada ya hasta de los botánicos, permanece todavía como anclada en los mismos lugares en que fue plantada hace siglos.

En los raros casos en los que aparece plantada en terrenos con humedad edáfica suficiente, los restos de sus setos se presentan con aspecto algo más animado y vistoso, porque entonces se entretajan con ella otras plantas algo más jugosas como la *Rubia peregri- na* o las propias zarzamosas, un hecho ya bien observado por Cervantes cuando dice: “. . . como suelen estar en los vallados de las guardadas viñas las espinosas zarzas y puntosas cambroneras”. (La Galatea, Libro VI). Un buen ejemplo de este maridaje entre las dos zarzas puede verse en el camino de entrada por el Sur al pueblo de Menasalbas.

El nombre que se da entre nosotros a esta planta es únicamente el de *zarza* y sólo por excepción, y más bien por los viejos, se la llama *cambroner*. No es raro que se diga, en cambio, *zarza cambroner*, cuando se la quiere diferenciar de la de las moras, esto es, de las *zarzamosas*, cuyo nombre toledano habitual es también tan sólo el de *zarza*, exactamente como figura en la cita cervantina antes anotada.

L. barbarum, *espino cambrón*, *cambrón*, *cambrón de Berbería*, *cambroner*, *cambroner*, *cambroner africana*, *cambroeira*, *cambroneira*, *escambroneira*.

Su nombre específico, *barbarum*, es otro desatino aún mayor que el de la especie anterior, puesto que no es originaria de Berbería sino de China, es decir, que trae en su ejecutoria aires monzónicos y no de sirocos. Lo sucedido debió ser que los árabes, a fuerza de cultivarla y difundirla por el norte de Africa, llegaron a hacerla tan suya que a nadie en Europa se le ocurrió pensar que pudiera tratarse de una paternidad adoptiva.

Esta especie se halla más ampliamente naturalizada en Europa que la anterior, y yo creo que debe suceder lo mismo en España. Vive desde el centro de la Península hacia el Norte, y en la provincia de Toledo y su entorno, no la he encontrado más que en Ontígola y Aranjuez, con una espléndida representación en el sendero de bajada al Mar de Ontígola. Su vitalidad y lozanía son allí tales que no me cabe duda de que está asilvestrada.



La cambronera *Lycium barbarum*, en Ontígola. Ramas más flexibles, espinas menos robustas, hojas mayores y más tiernas y florecitas moradas y no blancas, son algunos de los caracteres que permiten distinguirla de la otra cambronera. Con sus flores como en miniatura, hay en las dos una gran falta de ostentación nupcial, acorde con la austeridad que preside sus vidas.

CONCLUSION: LA ZARZA QUE SE BUSCA

De la exhaustiva relación de cambrones y cambroneras que acabo de ofrecer, así como de las circunstancias reseñadas para cada caso, se deduce, sin lugar a dudas, que son muy pocas las especies que pudieron tener algo que ver con la Puerta del Cambrón y, que esas pocas son, fundamentalmente, estas cuatro:

Rubus ulmifolius Schott., zarzamora, cambrón (rosácea),
Rhamnus lycioides L., espino negro, escambrón (ramnácea),
Lycium europaeum L., cambronera (solanácea),
Lycium barbarum L., cambronera (solanácea).

a) Pero la candidatura de la *zarzamora* debe quedar al momento desechada, entre otras razones, porque sobre aquellas ruinas nunca hubiese dispuesto de humedad suficiente para subsistir.

b) Por el contrario, el *espino negro* se hubiera encontrado en ellas como en su propia casa. Y nunca mejor dicho, porque casa suya fue durante milenios el peñón antes de que lo ocupara el hombre civilizado, y a sus laderas ha debido seguir aferrado durante toda la Historia, hasta que los rodaderos acabaran con él. Hoy ronda todavía por el otro lado del río, pero ya pura sombra de sí mismo, como si fuera un nostálgico y fantasmal centinela añorante de magnificencias pasadas.

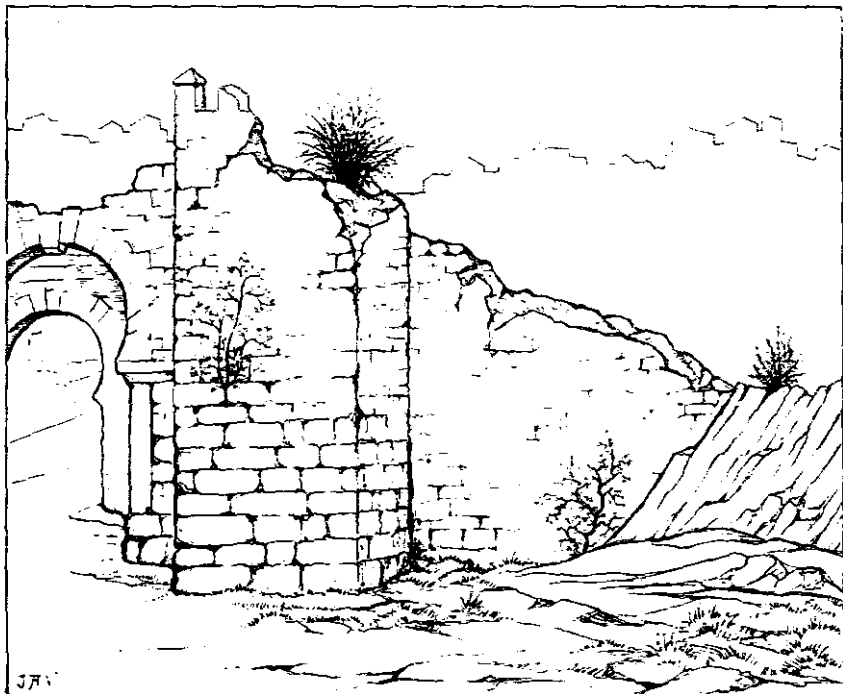
Mas, a pesar de tales méritos, de tan legítima toledanía, no podemos concederle la titularidad de la puerta. Y ello, porque pese al *lycioides* de su nombre, tiene aspecto tan desgachado que nadie, ponderadamente, podría considerarlo como una verdadera zarza. Tampoco PISA, que es inequívoco y nos habla de una zarza llamada cambronera, no de un espino denominado cambrón.

c) Pues bien, zarzas-zarzas, a las que por añadidura se les llama cambroneras, son precisamente las dos especies del género *Lycium* que nos faltan por considerar, de modo que necesariamente una de las dos ha de ser la que buscamos:

L. europaeum es la que acapara prácticamente todas las posibilidades, por ser la más común en Toledo. Además, doy por hecho que hasta llegaría a cultivarse para setos dentro de la propia ciudad, y de ahí su ventaja para colonizar las ruinas.

L. barbarum la supera en vitalidad y en capacidad de asilvestramiento, pero para poder contar con ella sería indispensable que, no lejos del peñón, existiese algún enclave suyo; lo que me parece casi imposible.

En suma: de ascendencia arábigo-egipcia, domoñada por los árabes para custodia de sus heredades, llegada hasta nosotros tras un lento y paciente trasiego de siglos, y toledana de adopción, la zarza que dio nombre a nuestra puerta (y a la que en lo sucesivo deberá ya ir unido para siempre el suyo) es *Lycium europaeum* L.



Toledo, siglo XVI. Hipotéticas ruinas de la antigua Puerta de los Judíos o de San Martín, que pasó a llamarse del Cambrón por la zarza cambronera nacida sobre su torre.

Otras tres plantas leñosas que tal vez hubieran podido también llegar a dar nombre a la Puerta, se sitúan en el dibujo como indico a continuación:

a) Sobre el peñasco que aflora en las inmediaciones de la torre, el **enebro de la miera** o sencillamente **enebro**, porque en Toledo no tenemos otro. Es el cedro de la Biblia, es decir, el verdadero cedro. Vive en toda la región mediterránea y en España es particularmente característico del encinar carpetano, pero también un componente importante de nuestro encinar oretano.

b) En la base del mismo afloramiento rocoso, el **espino negro**, cambrón típico de nuestros coscojares.

c) Y sobre el muro de la torre, la **higuera**, especie nativa de las tres penínsulas mediterráneas de Europa, pero ampliamente cultivada y naturalizada en toda la región.

(Dibujo de D. José Aguado Villalba, acomodado a las indicaciones geológicas y botánicas del autor)

BIBLIOGRAFIA

DICIONARIOS

CEBALLOS JIMENEZ, A.

- 1986 Diccionario ilustrado de los nombres vernáculos de las plantas de España.
Icona. Madrid.

COROMINAS, J. y J.A. PASCUAL

- 1980-1986 Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico
Ed. Gredos. Madrid.

ESPASA-CALPE S.A.

- 1908-1987 Enciclopedia universal ilustrada europeo americana.
Madrid.

FONT y QUER, P.

- 1953 Diccionario de Botánica.
Ed. Labor. Barcelona.

KUNKEL, G.

- 1986 Diccionario botánico canario.
Edirca. Las Palmas.

MADOZ, P.

- 1845-1850 Diccionario geográfico estadístico histórico de España
Madrid.

MARIA MOLINER

- 1984 Diccionario de uso del español.
Ed. Gredos. Madrid.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 1984 Diccionario de la lengua española.
Madrid.

FLORAS

AMARAL FRANCO, J. do.

1980-1984 Nova flora de Portugal (Continente e Açores).
Lisboa.

BOLOS, O. y J. VIGO

1984 Flora dels Paisos Catalans.
Ed. Barcino. Barcelona.

BONNIER, G. E. M.

1911-1935 Flore complete illustrée de France, Suisse et Belgique.
Paris.

BRAMWEL, D. y Z.

1983 Flores silvestres de las Islas Canarias.
Ed. Rueda. Alcorcón (Madrid).

CABALLERO, A.

1940 Flora analítica de España.
Saeta. Madrid.

CADEVAL, J.

1913-1937 Flora de Catalunya.
Inst. d'est. cat. Barcelona.

CASTROVIEJO, S. *et. al.*

1986 Flora ibérica.
Real Jard. Bot. Madrid.

CEBALLOS, L. y F. Ortuño.

1951 Vegetación y flora forestal de las Canarias occidentales.
Madrid.

COSTE, H.

1937 Flore de la France.
París.

- EGIDO PEREZ, P.
1985 Contribución al conocimiento de la flórula toledana.
I.P.I.E.T. Toledo.
- GONZALEZ HENRIQUEZ, M.N. *et al*
1986 Flora del Archipiélago Canario.
Edirca. Las Palmas.
- GUINEA LOPEZ, E. y A. CEBALLOS JIMENEZ.
1974 Elenco de la flora vascular española.
Icona. Madrid.
- KUNKEL, M.A. y G. KUNKEL
1974-1979 Flora de Gran Canaria.
Cabildo de Gran Canaria. Las Palmas.
- LOPEZ GONZALEZ, G.
1982 La guía de Incafo de los árboles y arbustos de la Península Ibérica.
Madrid.
- MAIRE, R.
1952-1987 Flore de l'Afrique du Nord.
Lechevalier. París.
- OZENDA, P.
1983 Flore du Sahara.
Centr. Nat. de la rech. scient. París.
- PEREIRA COUTINHO, A.X.
1939 Flora de Portugal
Lisboa.
- PIGNATTI, S.
1982 Flora d'Italia.
Edagricola. Bolonia.
- POLUNING, O.
1969 Flowers of Europa.
Oxford University Press.

POLUNING, O. y B.F. SMITHIES.

- 1981 Guía de campo de las flores de España, Portugal y sudoeste de Francia.
Ed. Omega. Barcelona.

RUIZ de la TORRE, J.

- 1979 Árboles y arbustos de la España peninsular.
Esc. Tec. de Ing. de Mont. Madrid.

TUTIN, T.G. *et al*

- 1964-1980 Flora europaea.
Cambridge University Press.

VALDES, B. *et al*

- 1987 Flora vascular de Andalucía occidental.
Ketres ed. Barcelona.

OTROS

PISA, F. de.

- 1605 Descripción de la imperial ciudad de Toledo. 1ª parte.
Toledo.



GENEALOGIA Y HERALDICA

SOBRE LAS FAMILIAS DE APELLIDO MESA

José Carlos Gómez-Menor
Numerario

La Real Academia toledana viene ocupando, como sede social, desde su fundación, el llamado *Salón de Mesa*, la parte más notable de la casona toledana, de ya larga historia, que adquirió por compra en el siglo XVII la familia Mesa. Hasta hoy sigue vinculada a esta familia hidalga, en la persona del magistrado Ilmo. Sr. don José María de Mesa, Correspondiente en Barcelona de esta Real Academia.

No sólo por esta circunstancia, sino también para contribuir al mejor conocimiento de influyentes familias toledanas, principalmente a lo largo del siglo XVI, reúno ahora unas breves notas, que pueden ayudarnos en futuras y más completas investigaciones.

Primeros datos sobre los Mesa

El origen del apellido Mesa me parece toponímico. Mesa es el nombre de un lugar, de pocos vecinos, hoy incluido dentro del término municipal de Grandas de Salime (Asturias).

Una persona distinguida, de este apellido, vivió en tiempo del rey Alfonso X el Sabio: don Fernando de Mesa, obispo de Córdoba desde 1257 hasta su muerte el 17 de noviembre de 1274. Fue el quinto obispo de la sede cordobesa desde la conquista de esta ciudad por Fernando III en 1235.

Dada la importancia que tiene socialmente, en la Edad Media, el ministerio episcopal (los obispos titulares venían a ser en Castilla y León miembros natos del Consejo Real), no sería extraño que los familiares de este obispo de Córdoba ascendieran de categoría social. Luego, apenas un siglo después, alcanza también la mitra cordobesa don Gutierre Ruiz de Mesa, promovido el 11 de abril de 1326 y fallecido en esa sede el 28 de febrero de 1336.

Sin duda de su linaje fue Alfonso Fernández de Mesa, veinticuatro de Córdoba y alcaide de los Alcázares de dicha ciudad. Su posición social se reforzó al desempeñar una de las secretarías del

rey don Juan II, y, a la vez, por algún tiempo, el mucho más importante cargo de Canciller de Castilla.

Los Mesas toledanos del siglo XV

Los primeros Mesas toledanos o que en Toledo vivieron, conocidos por mí, son el doctor Alfón de Mesa, fraile jerónimo del monasterio de la Sisa, y, muy pocos años después, en 1467, el canónigo de Toledo Pedro de Mesa, a quien se debe una puntual información de los graves alborotos que en la ciudad hubo aquel año, en una curiosa carta reproducida por Martín Gamero en su *Historia*.

Un Mesa casó con una hija de Juan Alvarez de Cepeda, vecino de Toledo, próximo deudo (probablemente, tío carnal) de Juan Sánchez de Toledo, el abuelo de santa Teresa de Jesús. A la madre de Sánchez de Toledo correspondía llevar el apellido Alvarez de Cepeda. Primo hermano de Juan Sánchez de Toledo fue el doctor don Nuño Alvarez de Cepeda, canónigo de Sevilla, muerto en Roma en 1491. En el testamento de este último aparecen tres sobrinas llamadas Isabel, Aldonza e Inés de Mesa, casadas respectivamente con Hernando de Aguilera, B. de Huete y Diego de Villaseca. Dejaron, al parecer, amplia descendencia, que en parte llevaría el apellido de *Mesa*.

Como sabemos con certeza que el señor Juan Alvarez de Cepeda (y por tanto, su hijo don Nuño) pertenecía al grupo social de los descendientes de judeoconversos, los vástagos de estas sobrinas de apellido Mesa adquieren así la condición de "cristianos nuevos" por la rama de los Alvarez de Cepeda. De estos descendientes, sólo me atrevo a señalar, con máxima probabilidad, a una Inés de Mesa, casada con Antonio Rusco, y cuya hija Luisa de Mesa se desposó en 1531 con Juan Cornejo, vecino de Toledo.

Aunque no citado en su testamento, era también sobrino del doctor Nuño Alvarez de Cepeda un Pedro González de Mesa.

Es muy probable que a esta misma rama pertenezca Hernando de Mesa, nieto del licenciado Diego Alonso. Este licenciado era en 1531 teniente de Justicia Mayor de esta ciudad, y tutor de su nieto, el mencionado Hernando de Mesa.

No me consta el enlace con esta familia de don Nuño de un grupo de personas de apellido Mesa que vivieron en Toledo en el

do por los Sres. Arellano y Leblic en este mismo *Boletín* (19 [1986] p. 282), blasón que, ligeramente rectificado, también incluimos aquí.

Otros Mesas dignos de recuerdo.

Ya en el siglo XVI hubo otro alto clérigo de apellido Mesa: don Bernardino, obispo de Elna, en la Corona de Aragón, luego obispo de Badajoz, donde falleció en 1524.

Tal vez relacionados con el obispo don Bernardino hubo otros dos eclesiásticos distinguidos, ambos llamados Cristóbal de Mesa; uno de ellos ganó una canongía en el cabildo toledano en 1561, ocupando la silla canonical que dejó vacante el obispo don Francisco de Frías.

El otro clérigo, perteneciente a una generación posterior, es el extremeño Cristóbal de Mesa, ayo y preceptor del joven conde de Benalcázar (heredero del duque de Béjar y marqués de Gibraltón, noble tan rico y aficionado a la caza como pésimo mecenas, a quien Miguel de Cervantes dedicó la primera parte del *Quijote*, correspondiendo el Duque ruínmente a tal fineza). Este ayo del conde de Benalcázar fue un buen poeta y humanista distinguido; él también tuvo motivos para quejarse del mismo duque de Béjar, según confiesa en su *Epístola al marqués de Cerralbo*.

Por cierto que la tradición literaria de los Mesas se prolonga hasta nuestros días. Recordemos a Enrique de Mesa (1879-1929), excelente poeta, de quien ha dicho el profesor Valbuena Prat: "en sus comienzos enlaza con el modernismo, aunque siempre se halló atraído por motivos de folklore y paisaje castellano".

De condición mucho más humilde fue un criado de confianza del secretario Antonio Pérez. Se llamaba Juan de Mesa.

En Salamanca, en 1550, se encontraba estudiando el bachiller Francisco de Mesa. Ignoro de dónde era natural.

Otros Mesas toledanos

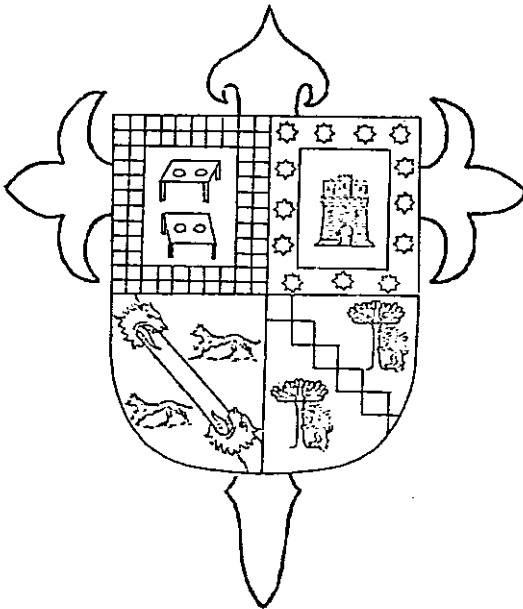
En el siglo XVI fue vecina de Toledo Catalina de Mesa, mujer de Luis Acoso (éste, probablemente de familia italiana). Y de Yepes lo fue Pedro García de Palencia, cuya esposa se llamaba Ana de Mesa.

En el año 1593 vive en Toledo Juana de Mesa y Rojas, hija de Juan García de Mesa. Pudieran ser deudos del hombre de confianza del secretario de Felipe II, Antonio Pérez, antes citado.

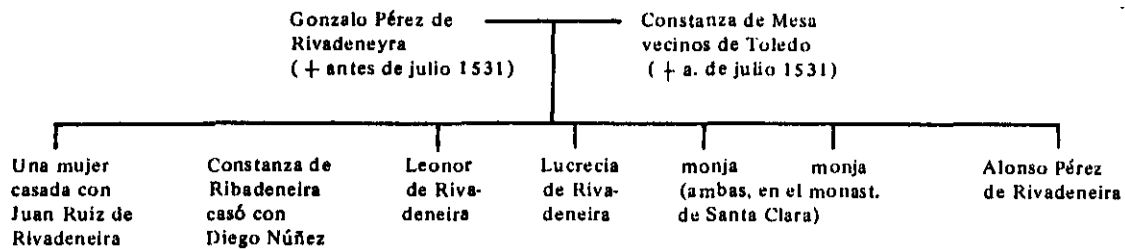
En el archivo parroquial de San Justo y en el libro I de difuntos de la extinta parroquia de San Miguel figura la partida de María de Morales, mujer de un Antonio de Mesa, fallecida en 1601.

También es vecino de Toledo el licenciado Luis de Mesa, presbítero, confesor de la venerable sor Mariana de Jesús, terciaria franciscana, natural de Escalona, que vivió y murió en Toledo, y cuya biografía escribió. Aparece esta obra en 1661, impresa en Toledo por industria de Francisco Calvo y a costa de don Alonso Fernández de Madrid, caballero de Santiago y regidor de Toledo.

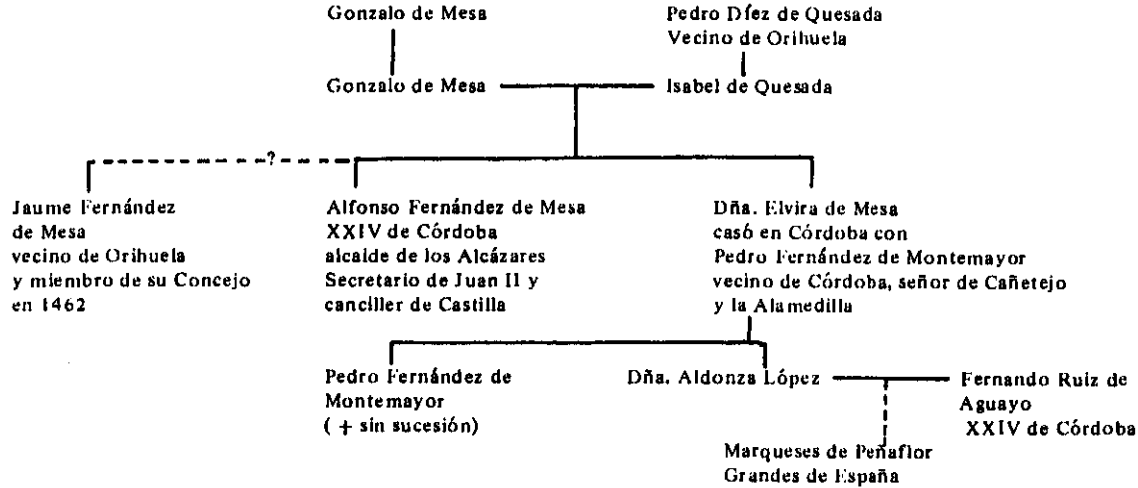
Parece muy probable, por todo lo dicho, que desde el siglo XV hasta hoy hubo siempre toledanos de apellido Mesa. Y hace bien pocos años fue Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Toledo el Ilmo. Sr. don Juan Ignacio de Mesa Ruiz.



FAMILIA RIVADENEIRA - MESA en 1531



FAMILIA MESA (RAMA DE CORDOBA)



siglo XV y alcanzan a ver las primeras décadas del XVI: una Aldonza de Mesa, casada con Pedro Beltrán de Rivadeneyra, vecinos de Toledo en tiempo del cardenal Cisneros; un Luis de Mesa, que vive en 1527. El año anterior, es alcalde ordinario de Toledo el señor Francisco de Mesa; poco después aparece un médico toledano llamado Diego de Mesa. Es lo más probable que todos, o los más, sean descendientes de aquellas sobrinas de don Nuño.

Los Alvarez de Mesa

Interesa destacar una rama de los Mesa que se anteponian el patronímico Alvarez, porque consiguieron enriquecerse mucho, y luego, por consecuencia, enlazaron con familias muy nobles, llegando algunos de sus descendientes a ingresar en la orden de Santiago.

Pedro Alvarez de Mesa florece en la tercera década del siglo XVI y ejerce en Toledo la facultad de boticario. Parece debe identificársele con el esposo de Mariálvarez de Heredia, que se dice viuda de *Perálvarez de Mesa*; en este caso, había fallecido antes de julio de 1540.

Hermanos de Perálvarez de Mesa deben de ser Fernandálvarez de Mesa y María Alvarez de Mesa, esposa de Garcí-Ramírez y suegra del caballero Antolínez desde 1534. Fernando y María son, con seguridad, hermanos. Hernandálvarez era dueño de los molinos de San Cervantes.

Tenemos después a una doña María de Mesa —que pudiera ser esta misma Mariálvarez de Mesa—, casada con el opulento milanés Cristóbal de Cernúsculo, establecido en Toledo. Me consta que ya eran esposos en 1547. Hijo de ambos parece ser un Alonso de Mesa, que contrajo matrimonio con doña María de Covarrubias y Egas, hija del famoso arquitecto Alonso de Covarrubias.

Este matrimonio tuvo varios hijos. Uno de ellos fue doña Mariana de Mesa y Covarrubias, vecina de Toledo, que en 1597 era viuda de don Gutierre Lasso de la Vega. De esta unión habían nacido dos varones, Francisco y Alonso Lasso e la Vega, de quienes fue tutora y curadora su madre.

A otro descendiente de don Alonso de Mesa corresponde el escudo que aparece en las pechinas del crucero y capilla mayor de la iglesia parroquial de San Miguel el Alto, recogido y publica-

LA HERALDICA EN LAS IGLESIAS DE TOLEDO (III)

Mario Arellano, José Carlos Gómez-Menor,
Numerarios
Ventura Leblic
Correspondiente

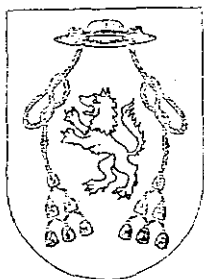
Iglesia conventual de San Pablo

Situada su entrada en la calle que toma el nombre del convento, una de las pocas que van quedando en la ciudad con su bello tejeroz.

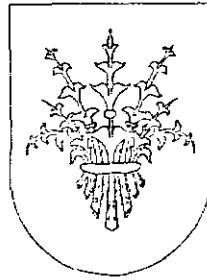
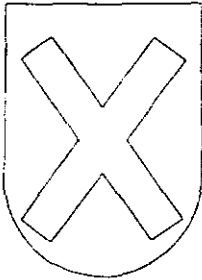
No vamos a describir aquí el interior de la iglesia pues ya lo han hecho magistralmente historiadores como Alcocer, Pisa, Palazuelos y otros más modernos como Porres, y la señora Martínez Caviro, por lo que este breve trabajo solo se limitará a las descripciones heráldicas de los escudos situados en la misma.

Capilla Mayor

En los cuatro arranques de las nervaduras que soportan en las esquinas otros tantos capiteles a modo de pechinas, encontramos cuatro escudos. En los frontales, empezando por la derecha, representan los símbolos de la orden de San Jerónimo: un león rampante superado de un capelo con borlas que rodean la figura central (Fig. 1); el de la izquierda tiene un florero con azucenas (Fig. 2), símbolo mariano.



En los dos capiteles correspondientes al interior del arco toral de la capilla otros dos escudos, el de la derecha con la cruz de San Andrés (Fig. 3) y el de la izquierda una haz de cardos (Fig. 4), todos con la policromía perdida, corresponden a la descomposición de los cuarteles del escudo personal del racionero Juan de San Andrés, a quien debió de pertenecer la antigua capilla mayor, cuyo enterramiento y lápida fueron trasladados a la nave de la iglesia.



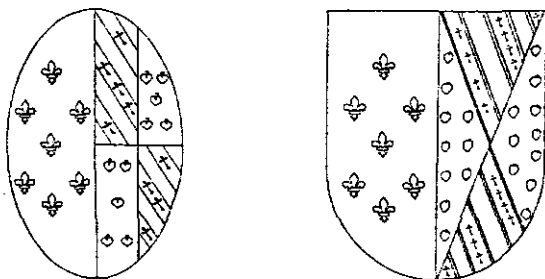
En la capilla mayor se repiten los escudos eclesiásticos de Niño de Guevara, cuya familia tenía enterramiento propio en dicha iglesia, pues en ella se enterraron los padres y abuelos de D. Fernando Niño de Zúñiga, que compra el coro para su enterramiento en 1569, y los padres de D. Fernando Niño de Guevara, arzobispo de Sevilla y cardenal. Es presumible que la familia comprase su propia sepultura en dicho lugar por su vecindad con el citado convento, pues eran feligreses de la parroquia de San Lorenzo.

Respecto a la ubicación de la casa que habitaron, hay varias opiniones; unos la sitúan en lo que hoy conocemos como casa de Munárriz, “que era casa de Añover y Oñate”; y según Ramírez de Arellano, por documentos encontrados en el archivo del convento, vio uno que se refiere a una casa donde supone naciese el cardenal, de 1613. La capilla de San Pablo heredó de los bienes del prelado “una casa en la colación de San Lorenzo conocida por la casa de Jardín y, que en aquel año rentaba 500 reales”, esta casa la conservó siempre la fundación, deduciendo Ramírez de Arellano por las diversas obras que se realizaron en ella y la determinación de sus linderos que era la casa núm. 4 antiguo y 10 moderno, en la calle de San Lorenzo, casa que tiene la galería plateresca en la par-

te superior de la fachada y en ella están los escudos de armas de la familia (1), de la cual daremos su genealogía.

Siguiendo con la descripción heráldica, en el retablo del altar mayor vemos que se repiten los escudos eclesiásticos de Niño de Guevara, tallados en madera policromada y timbrados con capelos rojos. De igual forma se encuentran en la clave de la bóveda de la citada capilla y en el exterior de la clave del arco toral. Estos escudos son: ovalados (como corresponde a la heráldica eclesiástica), y cortados, 1, en oro siete flores de lis de sinople puestas una, dos, una, dos, una. 2, cuartelado 1^o y 4^o en oro tres bandas de plata perfiladas de sable y cargadas de armiños de sable, 2^o y 3^o de gules cinco panelas de plata puestas en sotuer; al timbre, capelo de gules.

También se repiten en el retablo del lado de la Epístola, de igual composición que la anterior, alternándose con símbolos de San Juan.



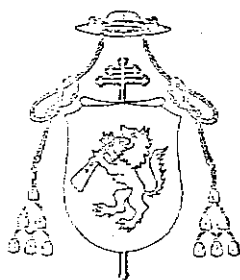
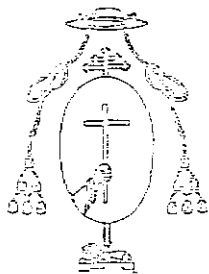
El enterramiento del cardenal Niño también tiene sus armas rematando el frontón partido de su coronamiento. Este escudo tallado en mármol está sin policromía y es: partido, 1, siete lises puestas una, dos, una, dos y una. 2, cuartelado en aspa, 1^o y 3^o diez panelas, 2^o y 4^o tres bandas cargadas de armiños; timbrado de corona y capelo cardenalicio.

-
- (1) RAMIREZ DE ARELLANO, R. "Desempolvando archivos". Publicado en "El Castellano". Año XII. 1915, núms. 1056 y 1058.
MARTINEZ CAVIRO, B. "Los Grecos de D. Pedro Laso de la Vega". Revista "Goya", año 1985.

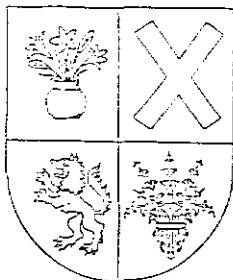
Debajo tiene una inscripción que dice: D. FERNANDVS NIÑO GUEVARA E PRESIDE. GRANATI. DONATVS PVRPVRA ROMAM ABIJT. REDIJT INDE FACTVS HISPANIAE INQVISITOR GENERALIS. HISPAL. DEMVM PRAESVL. ET. REGIA. SVPREMIS CONSULIJS OB INTEGRITATEM. IVRISPRVDENTIAM. PIETATEM. SVMMIS PRINCIPIBVS GRATVS. VIXIT ANNOS LXVIII. OBLJT HISPALI ANNO SALVTIS. M.D.C.IX. V. IDUS I ANV. OSSA POST BIENIVM IN PATRIAM RELATA AD. V. IDVS IVLIJ IN MAIORV. SEPVLCHRIS PROPINQVI HOC TVMVLO MAESTISSIMI. P.P.

Esta lápida destaca en la vida del prelado Niño de Guevara, nacido en Toledo en 1541, su elevación al cardenalato en 1596, cuando desempeñaba el cargo de presidente de la Real Cancillería de Granada, para el que había sido nombrado en 1584. Hijo del señor de Añover de Tormes, recibió una formación esmerada en la universidad de Salamanca, y fue colegial del Colegio de Cuenca. El embajador veneciano Contarini califica a nuestro cardenal de "sagaz y mañoso". Fue consagrado obispo por el papa Clemente VIII, que le apreciaba mucho. Rigió algo más de siete años el arzobispado de Sevilla con gran rectitud, dando a su diócesis nuevas constituciones en el sínodo de 1604. Los últimos años de su vida padeció mala salud (al parecer, era diabético), muriendo de "hidropesía" el 8 de enero de 1609. En su señorío temporal de Añover le sucedió el conde de los Arcos.

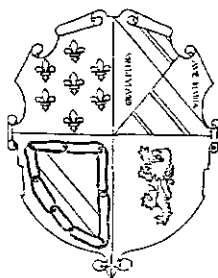
Y para terminar la heráldica de esta capilla mayor, describiremos las armas que están en las vidrieras a los lados del altar; a la derecha, un escudo ovalado de la Federación Jerónima de Santa Paula. En campo de plata, brazo de su color portando una cruz verde de doble travesaño y debajo un león tumbado de gules. En la ventana del lado izquierdo un escudo de la orden Jerónima: en campo de gules, un león empinado tocando una flauta (llamando a juicio). Timbrado de capelo episcopal de gules y acolada una cruz de oro de doble travesaño.



En el muro del costado derecho de la nave existe un retablo a cuyos pies se encuentra una lápida de caliza blanca correspondiente al sepulcro del racionero Juan de San Andrés, en cuyo centro se encuentra su escudo personal, compuesto de cuatro cuarteles: 1, una jarra con azucenas, 2, cruz de San Andrés, 3, un león rampante, 4, un haz de cardos. Rodea la lápida a modo de orla una inscripción en caracteres incisos y letra gótica que dice: SEPULTURA. DEL. ONRADO / IHAN DE. SANT ANDRES. RACIONERO. EN LA. SANTA. YG [LES] IA. DE TOLEDO CUI / A ANIMA DIOS AYA FALLE / CIO A IIII DIAS DE SETIEMBRE ANO DEL SENOR. DE. M. E D.E XXV ANNOS.



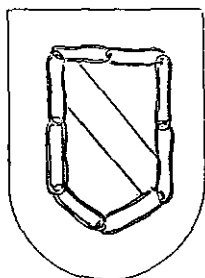
Bajo las rejas del coro a los pies de la iglesia, existe una lápida de mármol con un escudo policromado de embocadura italianizante compuesto de cuatro cuarteles: 1, en oro siete lises de sinople puestas una, dos, una, dos, una. 2, cuartelado en sotuer 1º y 4º, en sinople banda de gules perfilada en oro. 2º y 3º, en oro la leyenda AVE MARIA, GRATIA PLENA. 3, en gules una banda de sinople y por bordura una cadena con ocho eslabones de oro. 4, en gules un león rampante de oro linguado. Está timbrado por un yelmo adornado con lambrequines; corresponden a las armas de D. Fernando Niño de Zúñiga y su mujer doña Juana de Silva y Guzmán.



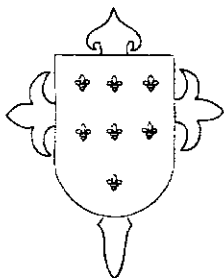
Debajo, una lápida de mármol que dice: ESTE ENTERRAMIENTO ES DE/ JOÃ NIÑO CAVALLERO DE LA ORDEN DE SANTIA/GO Y REGIDOR QVE FVE DESTA CIVDAD/ Y DE DOÑA ISABEL DE ÇVNIGA SV MVGER/ TRASLADARONSE DEL CAPITVLO DES/TE MONESTERIO DONDE AL TIEMPO/ DE SV MVERTE SE DESPOSITARON/ POR COMPRA QUE HIZIERON DESTE CORO/ PARA SV ENTERAMI [ENT] O/ DON FERNANDO NIÑO DE ZUÑIGA/ SV HIJO CABALLERO DE LA ORDEN/ DE SANTIAGO Y DOÑA JUANA DE/ SILVA Y GUZMAN SV MUJER PARA/ SI Y PARA SUS SUCESORES Y DEUDOS./ AÑO DE 1596.

El interior del coro le preside un altar con las armas talladas en madera policromada de la familia Niño, ya descrita, y Zúñiga: en plata una banda de sable y por bordura una cadena de oro.

En el suelo del coro, dos lápidas funerarias, en mármol blanco, con los escudos incisos, que corresponden el de la derecha a doña Isabel de Zúñiga, con la siguiente inscripción: AQVI YACE SEPVL/TADA DOÑA ISABEL/ DE ÇVNIGA MVGER Q/ FVE DE JVÃ NINO CAVA/LLERO DE LA ORDEN/ DE SANTIAGO. FALLESCIO A XXIII/ DE HEBRERO/ ANO DE MDLXXII ANS.



La lápida del lado izquierdo con el escudo de los Niño, dice: AQVI YAZE SEPVL/TADO JV NINO CABA/LLERO DE LA ORDEN/ DE SANTIAGO REGI/DOR Q FVE DESTA CI/VDA DE TOLEDO/ FALLESCIO A D [O] S DE IV/ LIO. DE. M.D.L.VII. AN [O] S.



En el claustro del convento, en un tríptico de grandes proporciones dedicado a la Asunción de la Virgen en su tema central, tiene en las puertas laterales los retratos orantes de Rodrigo Niño, con el escudo de su linaje ya descrito, y el de doña Teresa de Guevara, también con sus armas; ambos se repiten en el exterior de las puertas del citado tríptico, que está orlado con la leyenda siguiente: *Esta obra mandaron hacer los ilustres señores D. Rodrigo Niño y Doña Teresa de Guevara su mujer. Acabose a 21 de mayo de 1568.*

En un muro del exterior de la iglesia, tallado en piedra, aparece el escudo de la orden de San Jerónimo ya descrito.

La familia Niño

Parece históricamente cierto que la familia Niño proviene de un hijo natural del rey Alfonso X el Sabio llamado también Alfonso; su madre se llamaba doña María Dalada o Dalanda, al parecer, de familia gallega. En la corte era conocido por el *Niño*. Sin embargo, en los documentos se firmaba así: "Alfonso Fernández, hijo del Rey", lo que parece corresponder mejor a un hijo del Santo Rey don Fernando.

Esta relación familiar con los reyes de Castilla basta para explicar los cargos de confianza que se les confiaron en la casa real. Un Niño fue mayordomo mayor de Alfonso XI, y murió junto a su rey en la epidemia de peste negra de 1349.

El apellido Niño fue llevado por personas de gran alcurnia de los siglos XIV y XV. Recordemos la figura de don Pero Niño, con-

de de Buelna y señor de Cigales (1), casado con doña Beatriz de Portugal. Esta dama era nieta del rey don Pedro de Portugal (reinó entre 1357-1367). Hija de ambos fue doña Leonor Niño, a su vez biznieta del rey Enrique II de Castilla por su abuela doña Constanza, hija de dicho rey (casada con el infante don Juan de Portugal). Doña Leonor Niño casó con don Diego López de Zúñiga, primer conde de Nieva (2).

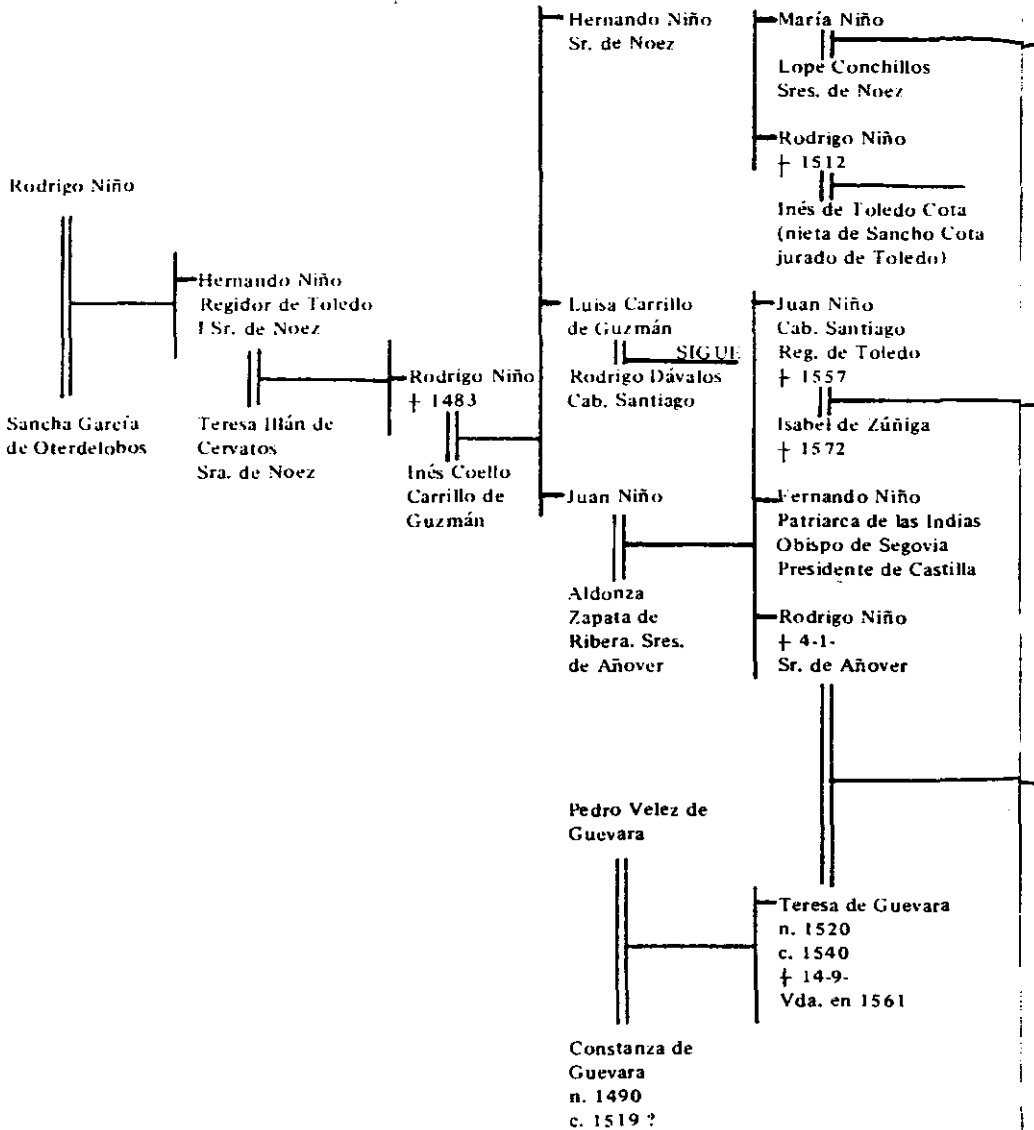
Un nieto del citado mayordomo de Alfonso XI se radicó en Toledo al casar con doña Sancha García de Oterdelobos, hija de un Alguacil Mayor de la Ciudad. Se llamaba Rodrigo Niño, y fue cabeza de la rama toledana de este apellido. Fueron señores del lugar de Noez y regidores del ayuntamiento de Toledo. De estos Niño descienden los señores de Añover y el propio Conde Duque de Olivares (véase adjunto esquema genealógico) (3).

(1) MARTINEZ VALVERDE, C. Rvta. de Historia Militar. Año XXVIII, 1984, núm. 57, págs. 9-53. "Un capitán español del siglo XV. El Caballero castellano don Pero Niño, conde de Buelna".

El cronista alférez Gutiérrez en su "Victorial" dice con referencia al apellido Niño "es el haber venido un duque francés de la casa de Anjou, a la corte castellana donde permaneció largo tiempo y falleció dejando encomendados sus dos hijos menores al rey. A estos pequeños empezóseles a llamar "los niños" apelativo que quedó como principal apellido. Esto lo dice Díez de Gámez, sin situar época alguna".

(2) Estos datos se desprenden de documentos publicados recientemente por GREGORIO DE ANDRES, "El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (+ 1618), protector del Greco, y su biblioteca manuscrita", en *Hispania Sacra*, XXXV (1983), pp. 87-141.

(3) Cfr. JOSE GOMEZ-MENOR FUENTES, *El linaje familiar de santa Teresa y de San Juan de la Cruz*, Toledo, 1970, pp. 202-205.



D. Gaspar de Guzmán
Conde duque de Olivares

Juana de Silva
y Guzmán

Isabel de Zúñiga
monja en S. Pablo

Francisca
monja en S. Pablo

Fernando Niño
de Zúñiga. Cab.
de Santiago

Fernando Niño de Guevara. Fundador capellanía
1541. Arz. de Sevilla
Cardenal † Sevilla
9-4-1609. Inquisidor General.
I Catalina de Espinosa † 1604

S.D.

Juan Niño
II Conde de Añover
Cab. de Santiago
† Sevilla 2-1-1607

S.D.

II María de Mendoza

Constanza de Ayala † 1604

Inés Monja en S. Pablo

Gabriel Niño de Guevara
† antes de 1607

Francisca Portocarrero

Francisca
Lope de Guzmán
Portocarrero
I Conde de Villaverde

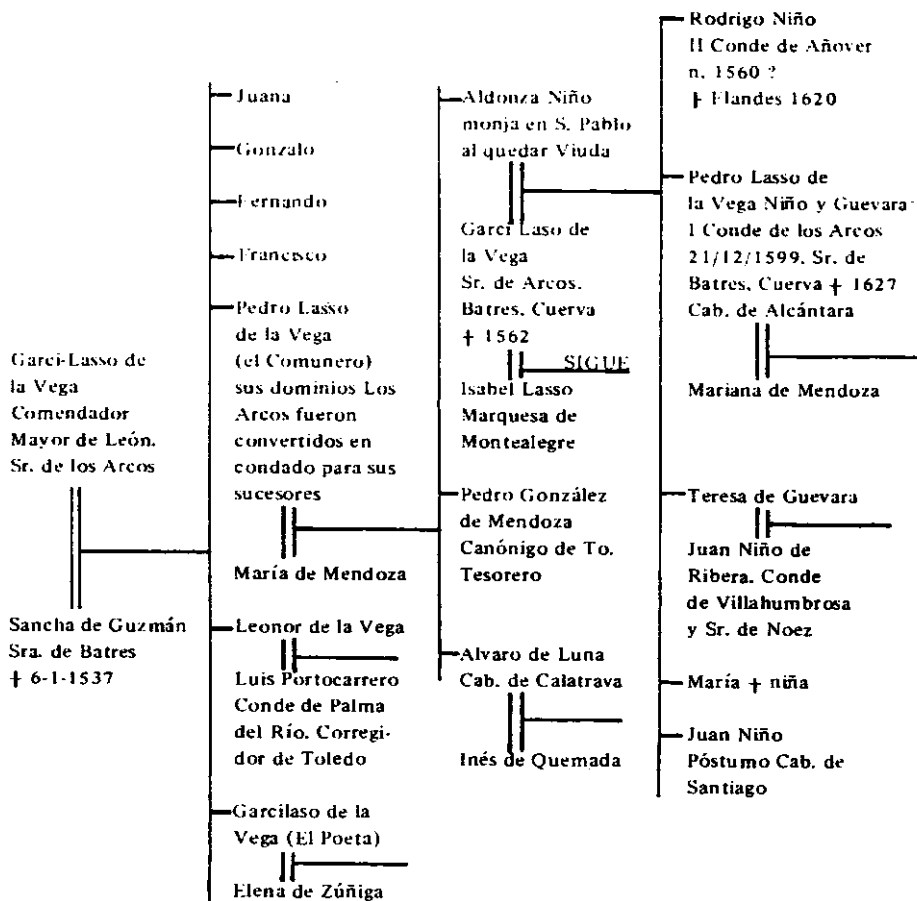
Francisco de Rojas
I Conde de Mora
Sr. de Mora
y Layos

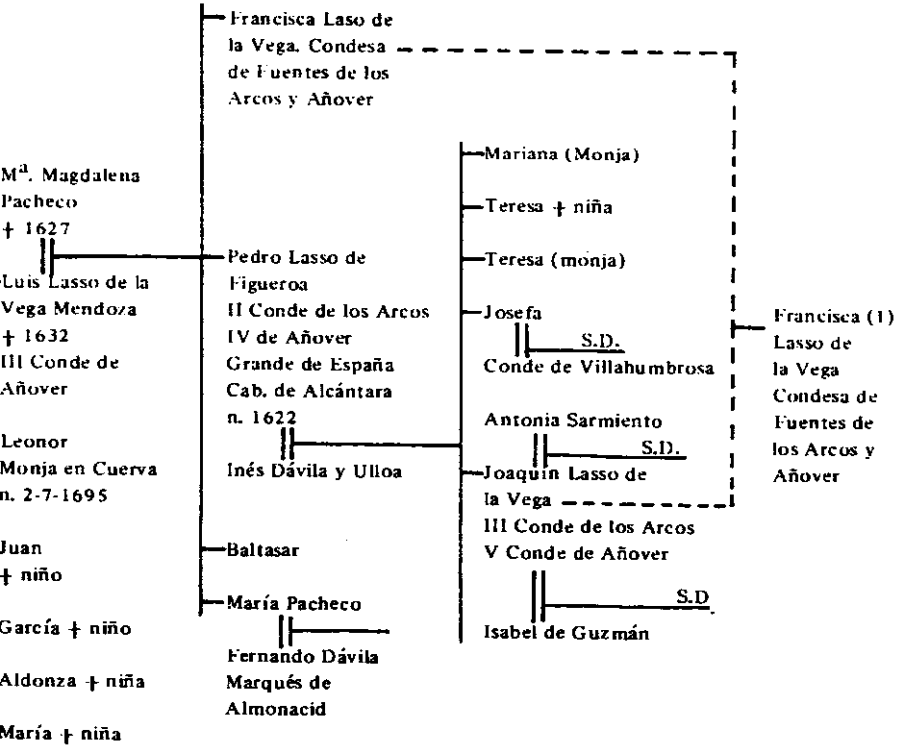
Isabel. Priora de S. Pablo

Aldonza Niño
monja en S. Pablo al quedar Vda.

Ver I

Garcilaso de la Vega





(1) Le hereda D. Sebastián de Guzmán, marqués de Montealegre, conde de Oñate, quinto nieto de Teresa y Juan Niño. A D. Sebastián hereda D. Diego Isidro de Guzmán. - 1849, conde de Valencia de D. Juan, Oñate, Campo Real, Paredes de Nava, Treviño y duque de Nájera, y en la actualidad lo es D. José Raniero.