



anales

TOLEDANOS

IV

TOLEDO-1971
DIPUTACION PROVINCIAL

INSTITUTO PROVINCIAL
DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS TOLEDANOS

SIGNATURA: _____
REGISTRO: 3143

ANALES TOLEDANOS

IV



TOLEDO
DIPUTACION PROVINCIAL
1971

D. L.: M. 29806.—1971

Esc. Prof. «Sagrado Corazón». Card. Herrera Oria, 242.—MADRID

**UN MONUMENTO ARTISTICO DESAPARECIDO:
EL CONVENTO DE
SAN JUAN DE LA PENITENCIA**

**Por JOSE GOMEZ-MENOR FUENTES,
Numerario de la Real Academia de Bellas Artes y
Ciencias Históricas de Toledo.**

El convento franciscano de San Juan de la Penitencia, en Toledo, es tal vez la última fundación de aquel gran mecenas de las Artes y las Letras, el extraordinario cardenal arzobispo fray Francisco Jiménez de Cisneros. Este convento fue, hasta su destrucción en 1936, relicario y típica muestra del arte toledano de los primeros lustros del siglo XVI, en todas sus manifestaciones: arquitectura, escultura, pintura y artes menores. En este edificio se fundían la iglesia conventual, ricamente exornada; un gran patio renacentista, digno de figurar en la mansión de cualquier magnate de su tiempo; restos de palacios de puro estilo mudéjar y aun sencillas casas de vecindad, intactas, con sus jardincillos y patios recoletos e íntimos, anexionados a la edificación principal para dar amplitud y desahogo al convento, todo él defendido del exterior por alto y desnudo muro típicamente mudéjar.

El magno edificio encerraba la vida de una comunidad de terciarias franciscanas o isabelinas, y un colegio anexo para crianza y educación de niñas huérfanas. La fundación de ambas instituciones fue obra de la extrema vejez del animoso y espléndido cardenal, planeada en medio de graves responsabilidades de gobierno, y completada por su hermano de Orden y fiel colaborador fray Francisco Ruiz, luego obispo de Avila, quien la hizo suya y erigió en su iglesia capilla propia y suntuoso panteón para sí y sus familiares.

FUNDACION DEL CONVENTO

En 1514 compró Cisneros las casas principales del linaje de los Pantojas a fin de convertirlas en convento de clarisas, con una definida proyección social: un colegio para la educación de niñas huérfanas. Como afirma Sierra Corella:

«Un doble carácter tenía San Juan de la Penitencia, pues, además de convento de monjas de la Orden Tercera de San Francisco, era, a la vez, colegio de doncellas, muy bien atendidas y formadas con libertad para optar entre abrazar luego la vida religiosa, contraer legítimo matrimonio o permanecer célibes en el siglo, sin que en ninguno de los tres casos enumerados se viesen privadas de la dote que el piadoso fundador les tenía señalada.

Ambas instituciones, convento y colegio, se gobernaban por sus propias y diversas reglas y ocupaban locales diferentes, pues, contra lo que pudiera creerse, allí no se trataba de fomentar vocaciones monásticas, sino de que niñas pobres y huérfanas, pero nobles, recibiesen una educación adecuada a las exigencias de la época, y con excelente formación y la dote modesta, pero segura, se viesen libres de los peligros que el lector avisado puede imaginar en aquellos tiempos, en que la institución de los mayorazgos alejaba del santo matrimonio a los casi desheredados segundones, que sin fortuna y sin virtud andaban frecuentemente a salto de mata, con grave quebranto de la moral pública y de la honra ajena» (1).

Sierra Corella, que pudo examinar los documentos del archivo conventual, afirma que las casas adquiridas por Cisneros fueron cinco grandes, y las primeras lo fueron en 1512. Tres años más tarde ya estaban establecidas las religiosas, aunque las obras aún no habían concluido. «Las más conocidas —dice— de estas casas son las llamadas generalmente de Pantoja, pero con mayor propiedad deberían llamarse de Arias de Avila, porque habían sido de esta noble familia hasta que Alfonso Arias de Avila, en el año 1477, dio poder en Madrid a don Juan de Morales —el famoso arcediano, muy benemérito del arte como fundador de la capilla de su nombre en el convento de Santa

(1) ANTONIO SIERRA CORELLA: *El convento de monjas de San Juan de la Penitencia, de Toledo. Noticias sobre su fundación y su arte*. En «Revista Española de Arte», número 5, marzo 1935.

Clara—, para que éste, que las llevaba en tributo, las vendiese a Gonzalo Pantoja, previa cesión de la parte correspondiente a don Juan de Avila, obispo de Segovia y tío de Alfonso, y de la correspondiente a Antonio Arias de Avila, su hermano; el citado Alfonso era nieto del contador mayor del rey don Enrique, don Diego Arias de Avila, cuyo había sido este edificio» (2).

Esta mansión, que era sin duda muy espaciosa, no fue la única adquirida. Sierra Corella menciona otras cuatro principales, que describe así:

«Francisco de Mora, capellán mayor de los Reyes Nuevos, vendió también a Cisneros una casa que lindaba con la de Gonzalo Pantoja y con la iglesia de San Justo. También fueron adquiridas para esta fundación casas de la Figuera, que lindaban con las de la Orden de Calatrava y con casas de la Cuadra; la casa de Juan Guas, lindante por un lado con casas y corral del Arenero, propiedad entonces de Juan Gutiérrez, pedrero, y por otro con las del Comendador y calles reales, casa que Juan Guas había comprado en 1473 a Ferrand Alvarez, de la villa de Herrera y vecino de Toledo y, ya más tarde, las de Francisco Ramírez de Sosa, secretario del rey, junto a las de Calatrava» (3).

El biógrafo de Cisneros fray Pedro de Quintanilla (4) habla de cuatro casas compradas, y describe así la construcción del convento, empezando por la iglesia y

(2) SIERRA CORELLA: *L. c.*, pág. 250. Gonzalo Pantoja debió poner en venta sus casas por traslado de su vecindad a Sevilla, de donde en 1514 se le llama Jurado, según documento visto por el mismo Sierra Corella.

(3) SIERRA CORELLA: *Ibidem*, pág. 250. Y explica a continuación: «No se enumeran todos los edificios y solares expropiados, sino solamente aquellos que recuerdan nombres que tienen más que ver con la Historia y con el Arte, bastando los citados para explicar el irregular plano de San Juan de la Penitencia y la profusión de patios, que no se diferencian de los de las viviendas particulares de la alta Edad Media».

(4) P. DE QUINTANILLA, O. F. M.: *Archetypo de virtudes, espejo de Prelados, el venerable padre y siervo de Dios Fr. Francisco Ximénez de Cisneros* (Palermo, 1653), pág. 214, citado por el padre Abad Pérez en el artículo reseñado en la nota siguiente.

«muy curiosa sacristía, y puso en ella los ornamentos, cálices y vasos necesarios para, con toda decencia, administrar el culto divino. Las casas las acomodó en forma de monasterio, con sus claustros, dormitorios, refitorio y demás salas. Labró asimismo otra casa para un colegio de doncellas, con su torno, locutorios y servicios aparte. La renta que situó, así para unas como para las otras señoras, fue de quinientas mil de juro perpetuo dichas, más un cuento que puso de nuevo en renta, para que tuviesen la suya siempre adelantada y sin empeños y otros censos. En este año de 14 y en el de 15, con facultades de León X que le dio para fundar, le concedió licencia de poder anejarles para esta obra pía los beneficios de Odón, Danco, Casarrubios y de San Martín de Ocaña; los préstamos de Alaula, La Mata y de Yunquer y Villaluenga».

Y resume y comenta el P. Antolín Abad:

«El proyecto era grandioso, ya que debía albergar la nueva fundación con título de San Juan de la Penitencia a 50 religiosas y 200 doncellas; pero hubo de limitar el número al citado de religiosas y a 33 el de jóvenes educandas; aquéllas profesaron la Regla de la Tercera Orden Regular, con las mismas leyes y Constituciones del convento de Alcalá. Para su marcha inicial hubo de buscar cuatro religiosas, que se trajo del convento de Nuestra Señora de los Llanos de Almagro, fundación que él había dirigido siendo Guardián del Castañar en 1493, a saber: la venerable madre sor Isabel de Hungría, a la que por sus virtudes y discreción nombró abadesa, y sor Ana de San Francisco, sor Isabel de Santa Clara y sor Ana de San Gabriel. Las Constituciones que les dio eran en todo conformes al título del monasterio (San Juan de la **Penitencia**), pues les imponían la descalcez, vestir áspero sayal, abstinencia de carnes en todo el

año y prohibición de lienzo y vestidos delicados. Pero este duro régimen de penitencias y mortificaciones, más la inclinación de las religiosas a extremar tales penitencias y la falta de control en aquellas virtuosas señoras dieron pronto su natural resultado y fruto, pues la mayor parte cayó enferma y la vida de comunidad comenzó a resentirse. Por ello nuestros religiosos de Toledo informaron a Roma y el Santo Padre hubo de mediar, acomodando su régimen y Regla en un todo al de los franciscanos en lo que respecta al ayuno y abstinencia, además de eliminar la descalcez.

Cuando la obra atravesaba esta dura prueba y no lograba consolidarse, vino a faltar el cardenal Cisneros, como dice el cronista de Castilla, y entonces su secretario, el obispo de Avila, ilustrísimo fray Francisco Ruiz, se hizo cargo de su dirección, y es él quien le dio forma definitiva y estabilidad canónica. Concedor profundo del pensamiento cisneriano, por haberle acompañado durante los veintiséis años últimos de su vida, escribió al Papa León X, informándole de todo y pidiendo autorización para escribirles unas Constituciones que asegurasen el buen gobierno y régimen de la fundación, facultad que le llegó por Breve del mismo pontífice del 12 de abril de 1518. A tenor de esa facultad, y ateniéndose a las circunstancias de renta y de experiencia, limitó el número de doncellas, fijándolo en 26, conservando intacto el de religiosas. A los 600.000 maravedís del cardenal añadiría él 400.000 más. La lectura y promulgación de las nuevas Constituciones hechas por el obispo Ruiz tuvo lugar en el citado convento de San Juan de la Penitencia el día 16 de febrero de 1520, ante el Provincial de Castilla, padre Juan de Marquina, y los padres Andrés de Ecija, guardián de San Juan de los Reyes, y Bernabé de Avila, guardián de Santa María de Je-

sús de Alcalá y Discreto de la Provincia de Castilla» (5).

En el citado y reciente trabajo del padre Antolín Abad se dan otras interesantes noticias sobre esta fundación cisneriana y un detenido estudio de las Constituciones del colegio. A los datos que aporta el docto bibliotecario de San Juan de los Reyes podemos añadir nosotros algunos más, complementarios. En 1531 había pasado a ser abadesa la madre Isabel de Santa Clara, y los otros cargos de la comunidad eran desempeñados por sor Juana de San Miguel, el de vicaria, y las oficiales y discretas Ana de San Francisco, Ana Evangelista, Francisca de la Cruz y Juana Bautista (6). Una de las oficialas ejercía el cargo de directora del Colegio y era conocida con el nombre de **Madre de Doncellas**; en 1530 lo era sor María Magdalena, en el siglo Catalina Mexía (7).

El convento tenía, como es natural, un administrador o **mayordomo** de sus bienes. En los primeros años lo fue Rodrigo de

(5) A. ABAD PÉREZ, O. F. M.: *San Juan de la Penitencia, obra social del cardenal Cisneros en Toledo*. En «Anales Toledanos», II (1968), páginas 4 y 5.

(6) Figuran sus nombres en documento que hemos visto en el Archivo Histórico Provincial de Toledo (= AHPT^o), legajo 1326, fol. 204, de fecha 20 de agosto de 1531. La escritura se refiere a un censo comprado por la Comunidad al vecino de Toledo Hernán Alvarez de Mesa en 102.000 maravedíes, puesto sobre unas casas en Nava de Estena y siete posadas de colmenas en término de dicho lugar, que rentaba 6.000 maravedíes y una arroba de miel al año.

(7) Aparece en la escritura de compra de las casas que fueron del obispo Ruiz por el regidor Juan de la Torre: Toledo, 31 de diciembre de 1530 (AHPT^o, leg. 1326, fol. 240).

Hemos hallado también en el mismo Archivo (AHPT^o, leg. 1277, folio 236), una escritura otorgada por el obispo fray Francisco Ruiz para concertar unas obras en sus casas, de fecha 19 de abril de 1518: «... estando en las casas del señor obispo de Avila e en presencia de mí el escriuano público e testigos ynfraascriptos, estando presente el muy Rdo. señor don fray Francisco Ruiz, por la gracia de Dios obispo de Avila, paresció presente Miguel Sánchez, yesero, v^o de Toledo, e otorgó que se obligó a su señoría del dicho señor obispo de labrar e hazer en una casa que su señoría tiene junto con su casa principal, a la collaçión de San Biçente, que fueron de Rodrigo Suárez de Córdoua, la obra siguiente:

Condiçiones con que se ha de hazer el oratorio de encima de la puerta de la casa que hera de R.^o Suares. Son las syguientes» [y se describe minuciosamente la obra que se proyecta y se encarga].

Santa Cruz, que era también el escribano de la Obra y Fábrica de la Catedral toledana (8).

Conocemos también que el señor obispo de Avila, por carta de dotación de su capilla, otorgada en Toledo ante el escribano público Hernán Rodríguez de Canales en 12 de enero de 1527, había legado al convento y colegio sus casas principales en Toledo:

«... de más de otros bienes, nos dio en el dicho dote las casas principales de su morada, con otros ciertos pares de casas a la redonda dellas, que son todas en la collación de San Vicente de la dicha çibdad, las quales dichas casas principales e las otras casas que con ellas nos dio alindan las unas con las otras e con casas de Pedro Husyllo, mercador, e por delante con la plaçuela de la dicha yglesia de San Vicente e por las espaldas con otra calle que deçiende a la calle real, las quales dichas casas tienen tres puertas a la calle, con la puerta principal...» (9).

Por esta descripción creemos que la morada del obispo Ruiz es, muy probablemente, la casa número 3 de la plaza de San Vicente; la calle a las espaldas debe tratarse del callejón de Menores, y la aludida **calle real**, la actualmente llamada de Alfileritos. Estas casas principales del co-fundador de San Juan de la Penitencia las compró por escritura de 31 de diciembre de 1530 el señor Juan de la Torre, regidor de la ciudad, por el elevado precio de 1.600.000 maravedís, que pagó en juro al quitar (10).

Como escribe Sierra Corella, para edificar la iglesia, coro, patio principal y claustros del monasterio hubo de derribarse

(8) Había fallecido Rodrigo de Santa Cruz antes del mes de junio de 1523, fecha en que su viuda, María Ortiz, otorga como madre tutriz de sus hijos una escritura de poder a Miguel de Cifuentes, su criado, para cobrar los frutos del beneficio curado de Bataraque y Overa, que gozaba uno de sus hijos: Toledo, 30 de junio de 1523 (AHPT^o, leg. 1237, fol. 462).

(9) AHPT^o, leg. 1326, fol. 240.

(10) AHPT^o, leg. 1326, fol. 240. De esta casa hace mención Luis Hurtado de Toledo, en su célebre *Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo*.

parte de las casas adquiridas (11). Las obras debieron iniciarse el año 1513 o principios del 14. En cuanto a los artífices a quienes Cisneros encomendó las nuevas edificaciones, muy pocos son los datos que Sierra Corella pudo obtener de sus pesquisas en el archivo conventual. Solo halló la escritura de obligación para las obras de yesería y albañilería en las casas de los Pantojas, de fecha 6 de febrero de 1514. Los artesanos mencionados son Miguel Sánchez y Alonso de Torralba, y entre los que hicieron de testigos figuran los carpinteros Juan de Borgoña —homónimo y probablemente pariente del célebre pintor, pero persona distinta— y Luis de Medina, quienes muy probablemente trabajaban para el nuevo edificio construyendo los artesonados. Pero el arquitecto de la obra hubo de ser el arquitecto de Cisneros, Pedro Gumiel, de quien dice el profesor Diego Angulo: «De personalidad mal conocida y formado en la tradición toledana, ofrece una versión morisca de esta primera etapa del plateresco» (12). A él adscribe el patio de San Juan de la Penitencia, y sin duda intervino en los planos y decoración de la capilla, trazando su artesonado.

Las obras no debieron durar mucho. Lo cierto es que la iglesia estaba ya acabada en vida de Cisneros, y lo mismo puede decirse del magnífico patio y claustro principal. Poco pudo añadir aquí el obispo fray Francisco Ruiz: probablemente sólo intervino en el encargo del gran retablo de la capilla mayor, donde figuraba retratado con el cardenal Cisneros.

Convento e iglesia se encontraban en excelente estado de conservación —con sólo algunos retablos posteriores añadidos y algunos lienzos más recientes en muros y paredes— hasta la fecha aciaga del verano de 1936, en que todo el admirable conjunto parecía pasto de las llamas en las turbulencias de la guerra civil.

(11) *L. c.*, pág. 250: «Si para edificar iglesia, coro, patio principal y claustros de procesiones hubo de derribarse algo de lo antiguo, para las demás dependencias se utilizaron las viejas construcciones que acababan de adquirirse, aunque haciendo obras complementarias, sobre todo de adaptación y aun de decorado en piezas como el Capítulo y la Sala Abacial».

(12) D. ANGULO IÑIGUEZ: *Historia del Arte* (Madrid, 1969), tomo II, página 28. Es típico de Gumiel el uso de arcos muy rebajados y pilastras, profusamente decorados.

LA IGLESIA CONVENTUAL

Constaba de una amplia nave y capilla mayor —el llamado **coro** en el siglo XVI—, con un crucero incipiente. El joven vizconde de Palazuelos, conoedor directo de la espléndida iglesia, describe así la capilla mayor:

«Es una amplia, clara y elevada estancia, cubierta por magnífico artesonado, de lo más bello que el arte produjo en su género. Su forma es octógona y va dividido en grandes casetones, viéndose en torno de la parte inferior multitud de cabezas que causan original efecto; descansa, en fin, en cuatro pechinas de gusto arábigo, cubiertas de preciosos y delicados entalles. Los dos capelos pendientes del artesonado pertenecieron a Cisneros y al obispo de Avila. Bajo el mismo hay una inscripción que rodea la capilla, comenzando en el lado de la epístola y concluyendo en el evangelio» (13).

Dicha leyenda, dada por el futuro conde de Cedillo, decía así, resueltas las abreviaturas:

ESTA CAPILLA MANDO HAZER EL REVERENDISIMO SEÑOR DON FRAI FRANCISCO RVIZ, OBISPO DE AVILA, DEL CONSEJO DE SVS MAGESTADES I COMPAÑERO DEL ILVSTRISIMO CARDENAL ARÇOBISPO DE TOLEDO, GOVERNADOR DE ESPAÑA, FVNDADOR DESTA CASA, SV SEÑOR, POR LO QVAL SE ENTERRO AQVI. FALLESCIO DE AÑO DE MDXXIII A XXIII DE OTVBRE (14).

(13) VIZCONDE DE PALAZUELOS: *Toledo. Guía artístico-práctica* (Toledo, 1890), p. 1037. SIXTO RAMÓN PARRO: *Toledo en la mano* (Toledo, 1857), tomo II, pág. 155 ss.: «Es la capilla más clara que el cuerpo de la iglesia y muy espaciosa y rica: su cúpula pertenece a la bellísima arquitectura del renacimiento, al paso que las pechinas que la sostienen son árabes, mientras que las ventanas y otros accesorios corresponden más o menos a los géneros gótico y plateresco; de manera que hay en este grandioso recinto una mezcla muy marcada de géneros y estilos diferentes y aun encontrados, y sin embargo, lejos de parecer repugnante esta amalgama, ofrece un conjunto muy agradable a la vista y presenta un todo muy digno de estudio para el artista».

(14) V. DE PALAZUELOS: *O. c.*, págs. 1037-8, copia literalmente la inscripción.

El testero de la capilla estaba oculto por un enorme y bello retablo plateresco, de disposición muy similar al desaparecido de la iglesia parroquial de Mora o al conservado de Santiago del Arrabal, en Toledo. El retablo tenía tres partes, una central y dos laterales; en la central, tres cuerpos y sendas hornacinas con las imágenes exentas de San Juan Bautista, la Virgen con el Niño y el Calvario; en los laterales, espacios emparejados en dobles intercolumnios, flanqueados por pequeñas hornacinas con imágenes exentas. El ensamblaje arquitectónico, en su parte visible (columnas, frisos, molduras, peanas...), estaba completamente cubierto de bellos bajorrelieves con bichas y otros grutescos, todo ello dorado a fuego.

Los intercolumnios de las calles laterales estaban ocupados por pinturas sobre tabla: las doce correspondientes a los cuerpos principales llevaban escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, mientras las cuatro de la predela, cuadradas y más pequeñas, representaban dos santos —uno de ellos, **San Juan Evangelista escribiendo en Patmos**— y sendos retratos de los preladados Cisneros y Ruíz, en actitud orante (15). Las pinturas se deben a un buen maestro anónimo, discípulo de Juan de Borgoña; a este mismo las atribuye Sierra Corella, pero estimo más probable que sean debidas a Pedro de Cisneros, maestro de estilo conocido, autor también muy probablemente de las pinturas de los retablitos laterales —a que nos referimos más abajo— y los del coro de las religiosas. En cuanto a los entalladores, también creemos sean los mismos de los retablitos documentados, y deben identificarse con Juan de Tovar y Diego Copín, de cuya maestría no existen dudas (16).

(15) S. RAMÓN PARRO da una detallada descripción del retablo en su obra citada. Existe un bello dibujo del mismo, debido a J. P. VILLAAMIL.

(16) A. SIERRA CORELLA: *L. c.*, pág. 251: «Conócese por la escritura de concierto y por un recibo los nombres de los entalladores de estos primorosos retablitos y son Juan de Tovar y Diego Copín, que, con fecha 6 de octubre de 1537, se obligaron a las monjas de San Juan de la Penitencia y al muy reverendo señor camarero, Francisco de Arteaga, albacea y testamentario del obispo de Avila, a hacer dos retablos conforme a la muestra y condiciones firmadas por dicho señor Arteaga, según las cuales deberían tener cada uno nueve pies de ancho y trece y medio de alto, y el primer banco bajo había de atravesar todo el retablo, de un pie de ancho, o como lo exigiese la buena proporción, y las lampetas de los remates bajos serían conforme al retablo de la Capilla del Obispo de Canarias en San

El vizconde de Palazuelos sigue describiendo la capilla mayor:

«Los dos pequeños brazos del crucero están cubiertos por artesonados de casetones, y contiene cada cual un retablo, ambos platerescos y muy estimables, con seis bellas tablas dispuestas en dos cuerpos. En las de la izquierda se reproducen pasajes de la vida de Cristo y de la Virgen, y en el retablo de la derecha, algunas escenas de asunto parecido, un San Miguel y un San Juan Bautista» (17).

Ambos retablos eran verdaderamente notables: las pinturas, debidas al pincel de un maestro de la escuela toledana del primer tercio del siglo —¿Pedro de Cisneros?—; las tallas son obra de los escultores Juan de Tovar y Diego Copín. Se hicieron en 1537, pocos años después de la muerte del prelado Ruiz y por encargo de los albaceas del obispo mencionado.

La capilla mayor estaba separada de la iglesia por un gran arco ojival y una espléndida reja plateresca, coronada por los escudos de los prelados fundadores y rematada por un buen crucifijo (18).

De la nave de la iglesia escribe Palazuelos:

«Redúcese el cuerpo de la iglesia a una sola nave cubierta

Juan de los Reyes; no llevarían guardapolvo y todo estaría bien hecho y perfectamente terminado. Precio de estas dos obras de arte, diez y seis mil maravedís, pagaderos al terminarlás de hacer, debiendo correr de cuenta de los entalladores y pintores, mitad por mitad, el asiento de ellas; el día veinticinco de febrero del año siguiente, 1538, se le entregaron a Juan de Tovar los diez y seis mil maravedís convenidos, de los que dió el correspondiente recibo [se copia]. Por desgracia no he logrado averiguar los nombres de los pintores, mas comparando estas tablas con las de la ya citada Capilla del Arcediano Morales, en el Convento de Santa Clara, me inclino a creer que también aquí, en San Juan de la Penitencia, pudo pintar Pedro de Cisneros, el mismo que en 1536 había pintado el retablo de la Capilla Morales, patronato del Cabildo de Toledo, en cuyo archivo tuve la suerte de encontrar el documento revelador de quién fue el autor de este último retablo...»

(17) V. DE PALAZUELOS: *O. c.*, pág. 1039.

(18) S. RAMÓN PARRO: *L. c.*: «La capilla mayor... está separada de la nave de la iglesia por una magnífica verja de hierro, trabajada perfectamente al gusto plateresco, por el estilo de las mejores que se encuentran en las capillas del ámbito de la Catedral, enriquecida con varios escudos de las armas del fundador, y coronada por un crucifijo, que se alza en el centro por remate de todo».

por rico artesonado mudéjar, de cuyos detalles no es fácil hacerse completo cargo a causa de la escasa luz que en el recinto penetra; distingúense, empero, sus caprichosas figuras geométricas y sus tres colgantes florones.»

«Tres notables retablos, todos antiguos y corintios, figuran en esta nave; de ellos, los dos primeros y más importantes están situados uno frente a otro, en ambos muros laterales.» Por la narración que hace el vizconde de Palazuelos puede suponerse que serían semejantes a los del cuerpo de la iglesia conventual de las Franciscanas Concepcionistas, y de finales del siglo XVI. En los pies de la iglesia existían otros dos retablos, posteriores a aquéllos, uno con la escultura de San José y el Niño y el otro «más moderno, que se quedó sin dorar» (19).

EL SEPULCRO DEL OBISPO RUIZ

«Réstanos —dice Sixto Ramón Parro— hablar del suntuoso sepulcro en que, según la inscripción copiada, yace el citado obispo de Avila, y fue traído de Palermo, si hemos de creer al sabio y bien enterado autor de la vida del cardenal Cisneros, el insigne Alvar Gómez de Castro» (20).

(19) V. DE PALAZUELOS: *O. c.*, págs. 1042-43. Sierra Corella aporta el dato de que el altar de San José fue colocado en la iglesia en el año 1678.

(20) S. RAMÓN PARRO: *L. c.*, y continúa: «Levántase ocupando una gran porción del presbiterio desde el suelo hasta cerca de la bóveda al lado del Evangelio, junto al altar mayor, y es la admiración de cuantos intelectuales visitan esta notable iglesia. Para dar una idea de él a nuestros lectores, nos limitaremos a trasladar aquí la exacta descripción que el entendido don Antonio Ponz hace de este soberbio monumento en el tomo I de su viaje a España, folios 194 y 195:

«Es (dice) una gran máquina de bellissimo mármol, colocada al lado del retablo en la parte del Evangelio, cuya figura se parece a la de un altar. Sobre una gran piedra, que dividida con tres pilastras, forma tres pedestales, hay igual número de estatuas sentadas, casi del tamaño natural, y son la Fe, Esperanza y Caridad. Entre las pilastras están las armas del Obispo, que son cinco castillos. Se sigue un nicho cuadrado, dentro del cual se ve la urna, cama y estatua echada sobre ella. En la frente de la urna hay dos niños llorosos que tienen una tarjetita, y en el fondo del mismo nicho, cuatro ángeles que levantan una cortina. A los lados hay dos pilastras dóricas que sostienen su arquitrave, friso y cornisa; y en el friso se lee el letrero: *Beati mortui, qui in Domino moriuntur*. Más afuera se levantan dos columnas labradas de un gusto más antiguo, pero ejecutadas con la mayor diligencia... Entre estas columnas y pilastras hay a cada lado una estatua, y son Santiago y San

Se trata, en efecto, de un regio sepulcro, uno de aquellos mausoleos suntuosos y espléndidos, de grandes dimensiones y ricos mármoles, que encargan los deudos o los albaceas de los prelados y magnates para decorar la sepultura de éstos, conforme al alto concepto de la dignidad de sus señores.

Descansa el monumento, en un lateral de la capilla mayor, sobre alto zócalo, en cuya parte superior se ven dos escudos del prelado, entre tres pedestales que sustentan sendas figuras femeninas, símbolos de las virtudes cardinales. Detrás de estas imágenes se alza el verdadero sepulcro, «cuerpo arquitectónico compuesto de dos pilastras llenas de lindos relieves y de un cornisamento, en cuyo friso hay estampada la frase: BEATI MORTVI QVI IN DÑO MORIVNTVR».

«Dentro del espacio que estos miembros forman aparece la urna cinericia y sobre ella la estatua yacente del obispo Ruiz, cuya cabeza, en particular, es de grandísimo mérito. Cuatro ángeles parecen velar su sueño, sosteniendo un pabellón gallardamente plegado. Fuera de este cuerpo de arquitectura vese dos altas y ricas columnas, quedando entre ellas y las pilastras dos estatuas, **Santiago y San Andrés**, y dos genios o angelillos sobre éstas. Levántase por cima del cuerpo central ya descrito un tercero, en que se distingue: un lindo bajorrelieve, la **Anunciación**, flanqueado por dos hermosas figuras escultóricas; los **Santos Juanes Bautista y Evangelista**, y en el punto más elevado, un

Andrés, y más arriba unos niños. Sobre el expresado cuerpo dórico que comprende el nicho, se levanta una especie de arca, y delante está, de bajo relieve, la Anunciación, y a los lados dos estatuas, a saber, de San Juan Bautista y San Juan Evangelista. Estas son como de la mitad del tamaño de las virtudes. Sobre todo hay un Crucifijo, y á los lados San Juan y Nuestra Señora, figuras del natural; y toda esta máquina queda cerrada por un arco que se levanta de las referidas columnas exteriores, trabajado igualmente que aquellas de follages, etc.» Si efectivamente es obra de dos artífices este sepulcro, como Ponz indica más abajo de la descripción copiada, parécenos que las columnas exteriores y arca que sostienen, donde se encierra todo lo demás que constituye el sepulcro propiamente dicho, se trabajaría en Toledo por alguno de los escultores que entonces había aquí, tan buenos como los italianos, y lo demás contenido dentro del arco sería lo que ya viniese ejecutado desde Palermo. De cualquier manera, es este monumento sepulcral de lo mejor que en su género puede encontrarse, y muy digno del fundador de la capilla y de seis capellanes que dotó con 300.000 maravedises [Nora: Son 16.605 rs. 30 mrs. vn.] para que hiciesen allí diariamente sufragios por su alma y la de su amigo y compañero el Cardenal.»

grandioso Calvario encerrado en un arco, compuesto de las tres efigies de Jesús crucificado, María y San Juan.» Así describe este excepcional sepulcro el vizconde de Palazuelos (21).

Es obra del más puro estilo renacentista italiano, y se encargó —poco antes de la inminente muerte del obispo de Avila, es decir, entre 1526-28— a los artistas Giovanni Antonio Aprile y Pier Angelo Bernardini della Scala, escultores de escuela genovesa, de la familia de tallistas de los Aprili de Carona (22). Alvar Gómez de Castro dice que se trajo de Palermo: no sabemos si el dato es cierto, en cuyo caso habría de entenderse que ambos artistas se hallaban, por una razón u otra, en el reino de Sicilia (23).

EL CORO DE LAS MONJAS Y OTRAS DEPENDENCIAS

«Basta asomarse a una de las dos sólidas rejas que hay a los pies del templo para convencerse del interés de la clausura, empezando ya por el coro. Esta pieza, tan esencial en todo convento, impresiona muy diversamente, según se la contempla desde fuera o desde dentro.

(21) *O. c.*, págs. 1039-1041.

(22) MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*. (Barcelona, 1940), t. III, pág. 222: «Ctro de estos Aprile, Juan Antonio, envía a Toledo en 1526 el sepulcro del confidente de Cisneros, don Francisco Ruiz, obispo de Avila, que había de colocarse en la iglesia de San Juan de la Penitencia; las estatuas de las virtudes teologales son casi idénticas a las del sepulcro de Luis XII, gran cliente de los talleres genoveses». (Madrid, 1958), pág. 24: «Por las mismas fechas (1524-1526), Giovanni Antonio Aprile y Pier Angelo Bernardino della Scala ejecutaban para la destruida iglesia de San Juan de la Penitencia, de Toledo, el sepulcro del obispo de Avila, fray Francisco Ruiz, que muestra un mayor avance respecto a las obras anteriores».

D. ANGULO, hablando de las obras importadas de Italia por estos años, escribe: «... hasta que fue destruido, en 1936, existió en Toledo el del obispo de Avila (1526), debido a los Aprili, Giov. Antonio y P. A. Bernardino. También de grandes proporciones y rehundido en el muro, era, sin embargo, de tipo bastante diferente a los anteriores» [el del virrey don Ramón de Cardona y el de los marqueses de Ayamonte]. *Historia del Arte*, t. II (Madrid, 1969), pág. 75.

(23) Tal vez Alvar Gómez de Castro, escribiendo de memoria, confundió Génova con Palermo.

La azulejería de su pavimento imita amplia y bella alfombra de alegantísimo dibujo y espléndido colorido, admirablemente conservada, no obstante sus cuatro siglos de pisoteo constante. En oposición a este suelo extraordinario, un cielo admirable, formado por un bello alfarje policromado, ingeniosamente concebido, a la perfección distribuido y finamente ejecutado» (24).

Ciertamente, el alfarje policromado era magnífico, digno del mismo Pedro Gumiel, que trazó y dirigió la obra del artesonado de la Sala Capitular en la catedral toledana (1504). Si no tan elegante como éste, deslumbraba también por su gran riqueza y espléndida policromía (lámina 16).

El pavimento de azulejos constituía el conjunto más logrado y mejor conservado del arte toledano de la primera mitad del siglo XVI. Las lacerías mudéjares y las combinaciones demostraban un derroche de imaginación, consiguiendo acertados efectos de gran belleza (láminas 19-25) (25).

Continúa describiendo el coro Sierra Corella:

«El frente y los lados de este coro están ocupados por sitiales de madera, sencillos pero elegantes, y colgados a buena altura, en las blancas paredes, por encima de esta monacal sillería, guárdanse varios cuadros, pinturas no despreciables del tiempo de la fundación. En actitud de defender a la Comunidad, con la desnuda espada en alto, la talla en madera policromada del Arcángel San Miguel atrae la mirada del afortunado visitante.

Entre ambas rejas del comulgatorio, mirando a las monjas, hay un retablillo relicario, de gusto clásico, guardador de preciadas reliquias» (26).

(24) SIERRA: O. c., pág. 251.

(25) M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ: *Cerámica de la Ciudad de Toledo*. (Madrid, 1935), pág. 24.

(26) O. c., pág. 252.

Esta pared frontal del coro tenía una espléndida decoración formada por una hornacina con arco de medio punto y a ambos lados ocho tablas pintadas, bellamente enmarcadas por un ensamblaje tallado y dorado del más puro estilo plateresco. El retablillo tenía cuatro esculturas de santos y seis de ángeles, rematado en un gran relieve circular de la Virgen con el Niño en sus brazos. En el lado superior del nicho central, un bello Calvario de siete piezas, finamente talladas. El autor de las tablas sigue muy rígidamente modelos de Juan de Borgoña (muy perceptibles en la **Anunciación, Nacimiento, Última Cena y Juicio Final**), y muy bien pudiera ser identificado con Juan Correa de Vivar, joven.

Otras dos estancias nobles y de características parecidas a las del coro conventual son las salas abacial y capitular. De ellas escribe A. Sierra Corella, el primero en darlas a conocer:

«Ni en los más renombrados palacios existen salones que puedan compararse con el Capítulo y con la Sala Abacial. Aun a los más acostumbrados a contemplar maravillas artísticas produce emocionante sorpresa la visión inesperada de los espléndidos artesonados policromados y el gracioso pavimento multicolor; la cabeza del visitante ejecuta involuntario movimiento de arriba abajo, sin saber qué punto atender con preferencia. Nada es de extrañar que el conocimiento de algunos de estos tesoros haya despertado codicias» (27).

La sala abacial es de forma cuadrada y está cubierta por un bello artesonado octogonal, de estilo mudéjar. Por fortuna, se ha conservado incólume tras el incendio del convento (lámina 18).

El refectorio —al que no alude Sierra Corella— era un sencillito pero digno y amplio salón, con detalles de gracia indudable, como el púlpito y, en particular, los bellos soportes de las mesas,

(27) *O. c.*, pág. 252.

columnitas en madera de pino, de inspiración goticista y efecto muy decorativo (lámina 27).

EL CLAUSTRO Y PATIO PRINCIPAL

«La formación de este convento, agregando casas a casas, explica satisfactoriamente la existencia de varios antiguos patios aprovechados; mas el principal es obra del tiempo de la fundación, alegre, blanquísimo y de una elegancia insuperable, ejemplar el más delicado y bello que existe en Toledo del arte renaciente, cuyos motivos ornamentales recuerdan algo de lo que hay en Alcalá» (28).

Razón tenía Sierra Corella en elogiar tanto este patio conventual y relacionarlo con otros edificios de Alcalá de Henares, puesto que es obra indudable del arquitecto preferido de Cisneros, Pedro Gumiel, autor del paraninfo de la Universidad de Alcalá. En ambas obras emplea un armonioso conjunto de arcos rebajados sostenidos por pilastras con profusa ornamentación tallada. El material empleado aquí debió ser la piedra caliza de las canteras de Olihueles, próximas a Toledo.

En algunos detalles, como las balaustradas, es patente la pervivencia de las formas góticas con influjos mudéjares —Gumiel debió formarse al lado de Juan Guas—, amalgama armoniosa y bella que constituye el llamado «estilo Cisneros». Sobre todo, la balaustrada del claustro superior, con el motivo del cordón franciscano, es de una gran belleza.

Ni siquiera deshace la gracia del conjunto el parcial añadido de un tercer piso de galerías, un corredor sin estilo artístico, pero de líneas tan simples y de tan sabia disposición para armonizar con el piso noble inferior, que evoca ese perfecto maridaje que vivía la comunidad monástica entre la austeridad de la Regla

(28) O. c., pág. 252.

y el ambiente de dignidad y belleza creado por el refinado arte de los maestros constructores del convento.

En el claustro bajo existieron, adosados a la pared, cuatro retablos o, como eran llamados, **cuadros de estaciones**, con sus puertas, que, abiertas, constituían un tríptico. Ignoramos si en este caso las puertas llevaban en su interior también pinturas de escenas con imágenes o simple decoración de otro tipo. Las tablas centrales de los cuatro retablos de estación representaban la **Coronación de espinas**, **Jesús con la cruz auestas camino del Calvario**, el **Santo Entierro** y la **Resurrección del Señor**, y eran cuatro admirables pinturas del máximo maestro toledano del primer tercio del siglo XVI, Juan de Borgoña. Obras datables entre 1515 y 1525 —más probablemente hacia la mitad de esos diez años—, son fruto de la madurez del artista, donde tal vez pueda descubrirse la ayuda de sus oficiales en la pintura de elementos secundarios. Pero en las composiciones, los rostros y desnudos se nos muestra Juan de Borgoña en la plenitud de su arte, tal vez ya un tanto cansado, pero siempre correcto, delicado y magistral. La destrucción lamentabilísima de estas cuatro piezas es una pérdida muy sensible para la obra de Borgoña, porque se trataba, sin duda, de piezas maestras, insustituibles. El **Entierro de Cristo**, particularmente, constituía un logro estupendo, de extraordinaria delicadeza y serena armonía.

OTRAS OBRAS DE ARTE

En las salas capitular y abacial, en el refectorio y tal vez en galerías y otras dependencias del convento se encontraban pinturas, la mayoría de artistas secundarios y mediocres, pero es posible que entre ellas se hallasen obras de mérito. Sólo conocemos por fotografía una curiosa e interesante pintura de **San Jerónimo penitente** (lámina 46).

Ya hemos aludido a los restos arquitectónicos y yeserías mudéjares de las antiguas edificaciones. Dice al respecto Sierra Corella:

«Corredores estrechos, de techos elevadísimos, conducen, entre misteriosas penumbras, a diversas dependencias monásticas, que no dejan de recordar su primitivo origen de salones de casa rica; la cubierta de todos estos interiores es de robusta y oscura madera, para la cual debió ser precisa la tala de un bosque, y no obstante su abundancia, nada queda sin labrar con arte más o menos severo.

¿Qué tesoros artísticos habrán desaparecido de este monasterio, que para todos los españoles debiera ser motivo de legítimo orgullo y de veneración casi sagrada, por ser obra predilecta de uno de nuestros más insignes e indiscutibles personajes? Sin provecho para las monjas —que viven en increíble estrechez y miseria, olvidadas de los que a su costa se enriquecieron—, sin ninguna utilidad para el Estado, que, en definitiva, somos todos los ciudadanos, y con gran quebranto de la cultura nacional, han desaparecido definitivamente del acervo común, ya que de muchas cosas ni siquiera su paradero se conoce.

En la escritura de concierto, fundación y ordenanzas de la Capilla del obispo de Avila, fray Francisco Ruiz, con la abadesa y monjas se describen minuciosamente los tapices, alfombras, pinturas, tallas, etcétera, que dicho secretario de Cisneros cede al convento a cambio del patronato que adquiere y del derecho a ser enterrado en ella» (29).

No vamos a reproducir la larga lista, que ha sido publicada (30). No cabe duda que, como apunta Sierra Corella, algunas

(29) *O. c.*, pág. 252.

(30) L. M.^a NÚÑEZ, O. F. M.: *Donación hecha por el convento de San Juan de la Penitencia de Toledo a D. Fr. Francisco Ruiz, Obispo de Avila*. En «*Archivo Ibero Americano*», VIII (1917), págs. 221-8.

Con respecto a las cantidades recibidas por la Comunidad de San Juan de la Penitencia de las dotaciones de los prelados fundadores, no existe completa concordancia entre quienes lo mencionan. En el codicilo del Card. Cisneros se habla de 1.300.000 mrs.; pero luego se afirma que fueron sólo 600.000 mrs., más 400.000 que dejó el obispo Ruiz (ABAD PÉ-

de estas obras fueron vendidas a particulares; otras, como los vasos sagrados, desaparecieron con la Desamortización; también el tiempo desgastaría tapices y alfombras, y, en fin, algunos restos de este rico legado perecieron en 1936. Es posible que las monjas pudiesen poner algo a salvo y se conserve. Sólo llamamos la atención sobre una pieza inventariada entre las pinturas y tallas donadas por fray Francisco Ruiz, de este modo:

Ytem otra tabla en que está pintado el propio de su Señoría. Era un retrato del obispo de Avila, y parece tratarse de la bella tabla que reproducimos, atribuida a Juan de Borgoña, hoy en el Museo del Instituto de Valencia de Don Juan (lámina 1).

La lámina 47 nos muestra una bella cajonera de la época fundacional, con decoración mixta, renacentista y mudéjar y herraje de influjo gótico.

Termina Sierra Corella su breve artículo observando: «Como ya se ha dicho anteriormente, este convento se conserva admirablemente en su primitiva fundación, sin irrespetuosas restauraciones, por lo que merece ser visitado preferentemente por todos los amantes del arte. La dificultad de dar con su situación, y sobre todo con su entrada, es causa de que forme parte de la Toledo casi incógnita.»

Hoy todavía, un enorme e imponente cúmulo de ruinas y de escombros nos hablan del recoleto monasterio y también de la barbarie «celtibérica», de las imprevisibles consecuencias de penosas situaciones conflictivas en nuestro castigado cuerpo social, a la distancia de sólo una o dos generaciones históricas. Escuchemos, si de algo vale, la voz de la Historia, de esa **magistra vitae**, que nos indica el precio de los luctuosos períodos de nuestras luchas civiles. Reflexionemos y escarmentemos, a la vista

REZ: L. c., pág. 5). Sixto R. Parro habla de 600.000 mrs. de renta dejados por Cisneros, y 300.000 por Ruiz para dotar su capilla... El mismo Parro habla de «un colegio de veinticuatro doncellas» fundado por Cisneros; en el Breve de León X de 12 de abril de 1518 se fija el número de doncellas en 26. Las variaciones son insignificantes, y en extremos de escaso interés, pero lo cierto es que no es fácil saber las dotaciones exactas de las tres fundaciones de San Juan de la Penitencia: el convento de religiosas, el colegio de doncellas y la capilla del Obispo de Avila. Además, con el tiempo hubo de haber reajustes económicos, al depreciarse el valor adquisitivo de la moneda. Cfr. algunos datos de interés en J. FORRES MARTÍN-CLETO: *La Desamortización del siglo XIX en Toledo*. (Toledo, 1966), págs. 175-77.

de esta gigantesca pira en que se convirtieron en ceniza y polvo —aquí como en otros lugares— monumentos grandiosos y únicos de belleza y de arte, apenas reflejados por unos viejos y providenciales clisés fotográficos, valiosísimos, desde luego, como reliquias de unas obras borradas ya, para desgracia nuestra, del acervo común de la ciudad amada, del tesoro artístico de la Toledo entrañable, contemplada en la altura, **puesta en la sublime cumbre del monte**, que sigue siendo para todos, como dijo el poeta,

**aquella illustre y clara pesadumbre
d'antiguos edificios adornada.**

José GOMEZ-MENOR

LAMINAS

NOTA SOBRE LAS FOTOGRAFIAS

Los clisés de las láminas 3, 5, 10, 13-17, 19-45 y 47-51 son originales de Fotografía Rodríguez (Toledo). Las láminas 1, 6-9, 11, 12, 18 y 46 pertenecen al Archivo Mas (Barcelona).

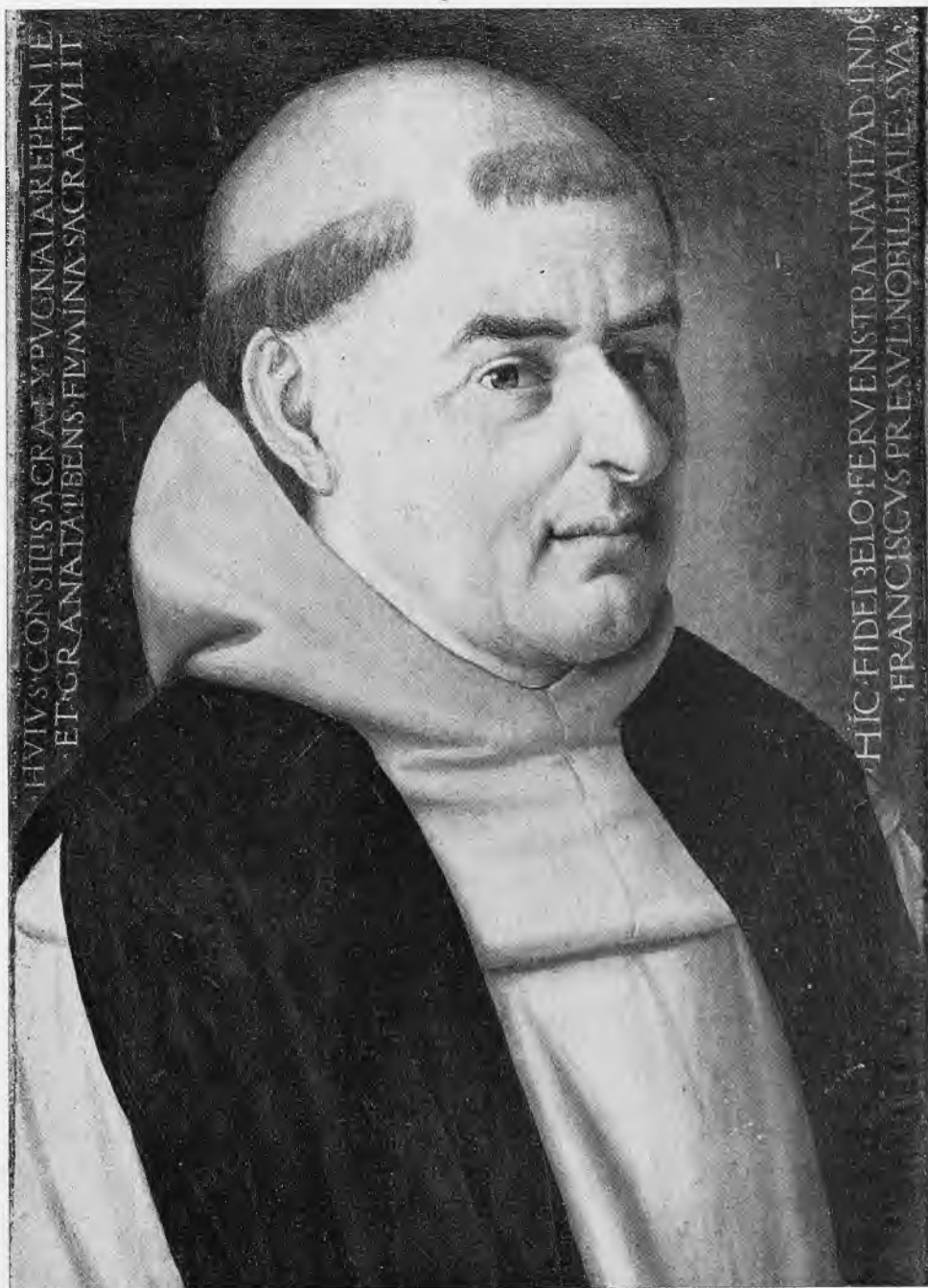


Lámina 1

Madrid. Instituto Valencia de D. Juan. Fray Francisco Ruiz, Obispo de Avila. ¿Juan Borgia?

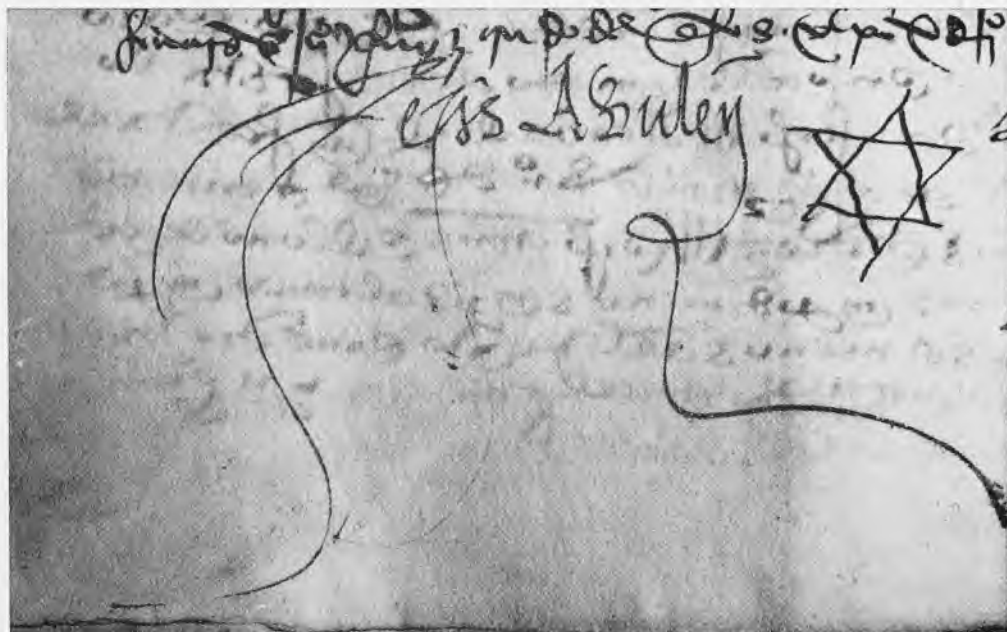


Lámina 2

Firma de Fr. Francisco Ruiz, obispo de Avila, y curioso signo o rúbrica del yesero Miguel Sánchez (que revela su condición de mudéjar converso), al pie de una escritura de encargo de obra en las casas del obispo de Avila, en la plaza de San Vicente, en Toledo, documento fechado en 19 de abril de 1518



Lámina 3

Entrada del convento de San Juan de la Penitencia



Lámina 4

Interior de la iglesia conventual, según el dibujo de J. Pérez Villaamil

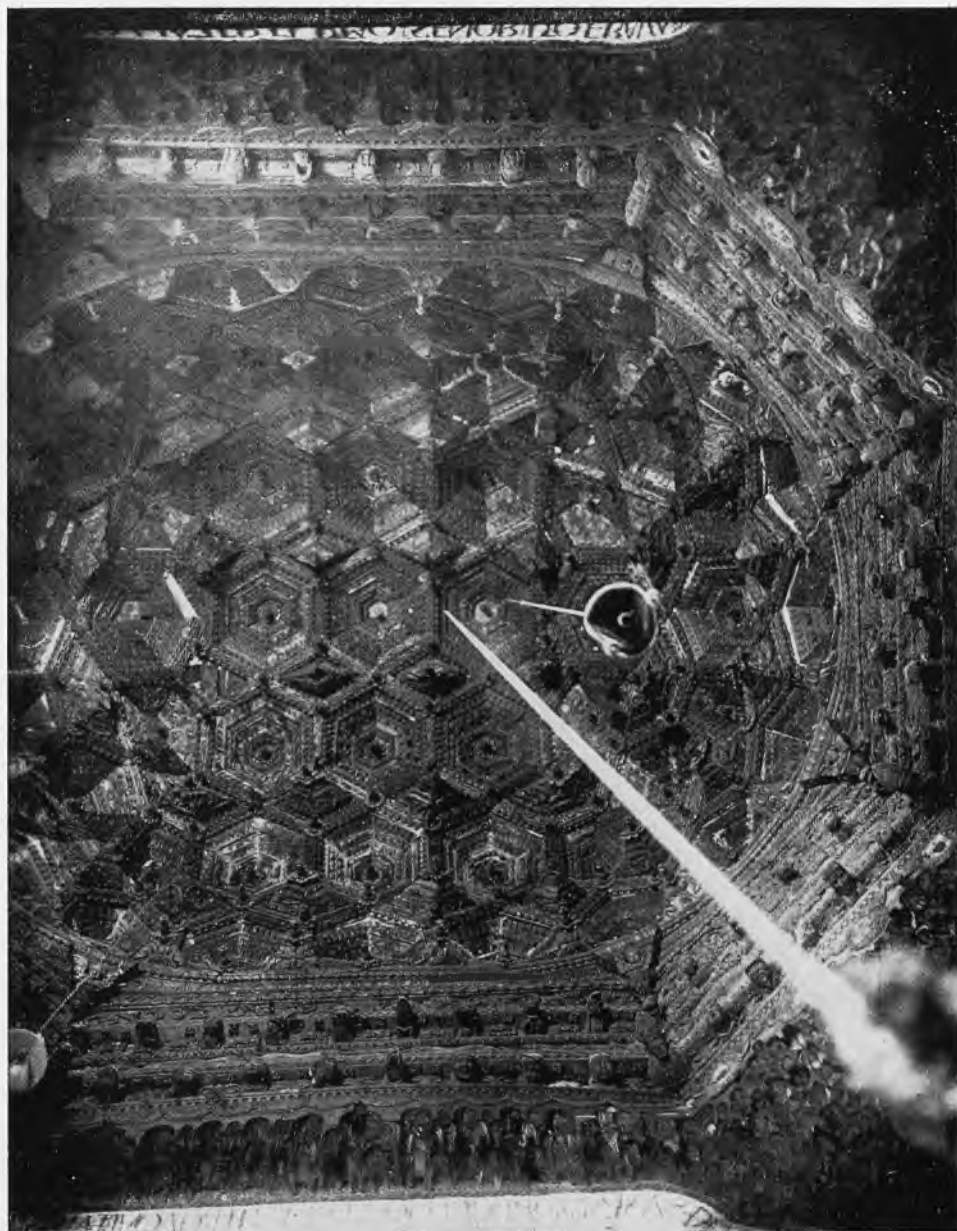


Lámina 5

Artesonado de la capilla mayor de la iglesia conventual, obra probable de Pedro Gumiel

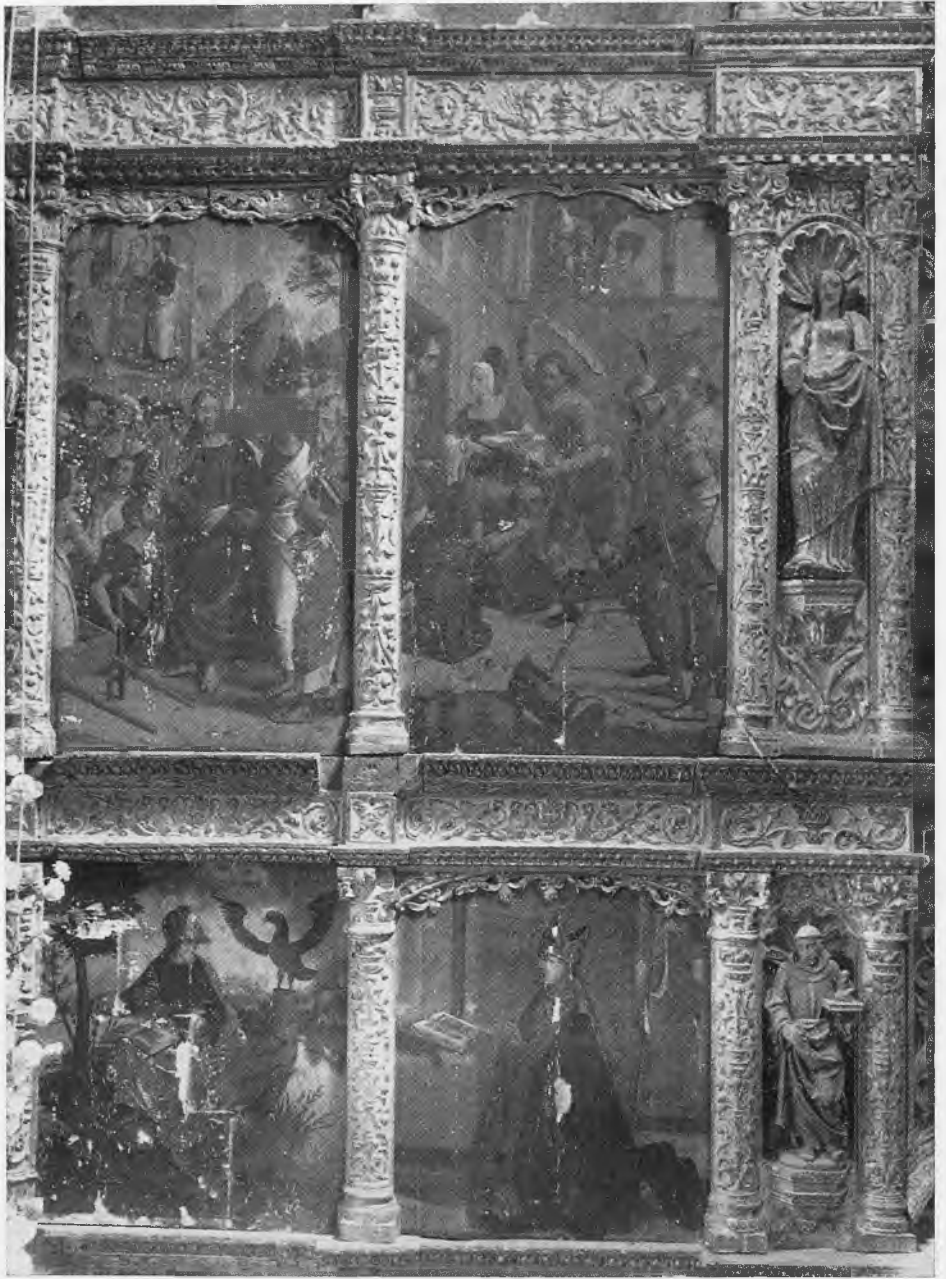


Lámina 6

Vista parcial del retablo de la capilla mayor (ángulo inferior derecho). La figura de obispo orante es retrato del co-fundador fray Francisco Ruiz



Lámina 7

Toledo. San Juan de la Penitencia. Sepulcro del obispo de Avila Fray Francisco Ruiz.
Obra de Giovanni Antonio Aprile y Pier Angelo Bernardini della Scala



Lámina 8

Uno de los bellísimos retablos laterales, costeados a expensas del obispo de Avila Fray Francisco Ruiz. Las tallas del ensamblaje se deben a Diego Copin y Juan de Tovar; las pinturas, a un discípulo de Juan de Borgoña, probablemente a Pedro de Cisneros



Lámina 9
La Santa Cena. Pintura de un retablo lateral, obra de los entalladores Juan de Tovar y Diego Copín



Lámina 10

Un ángulo del coro de las monjas; es visible el bello artesanado

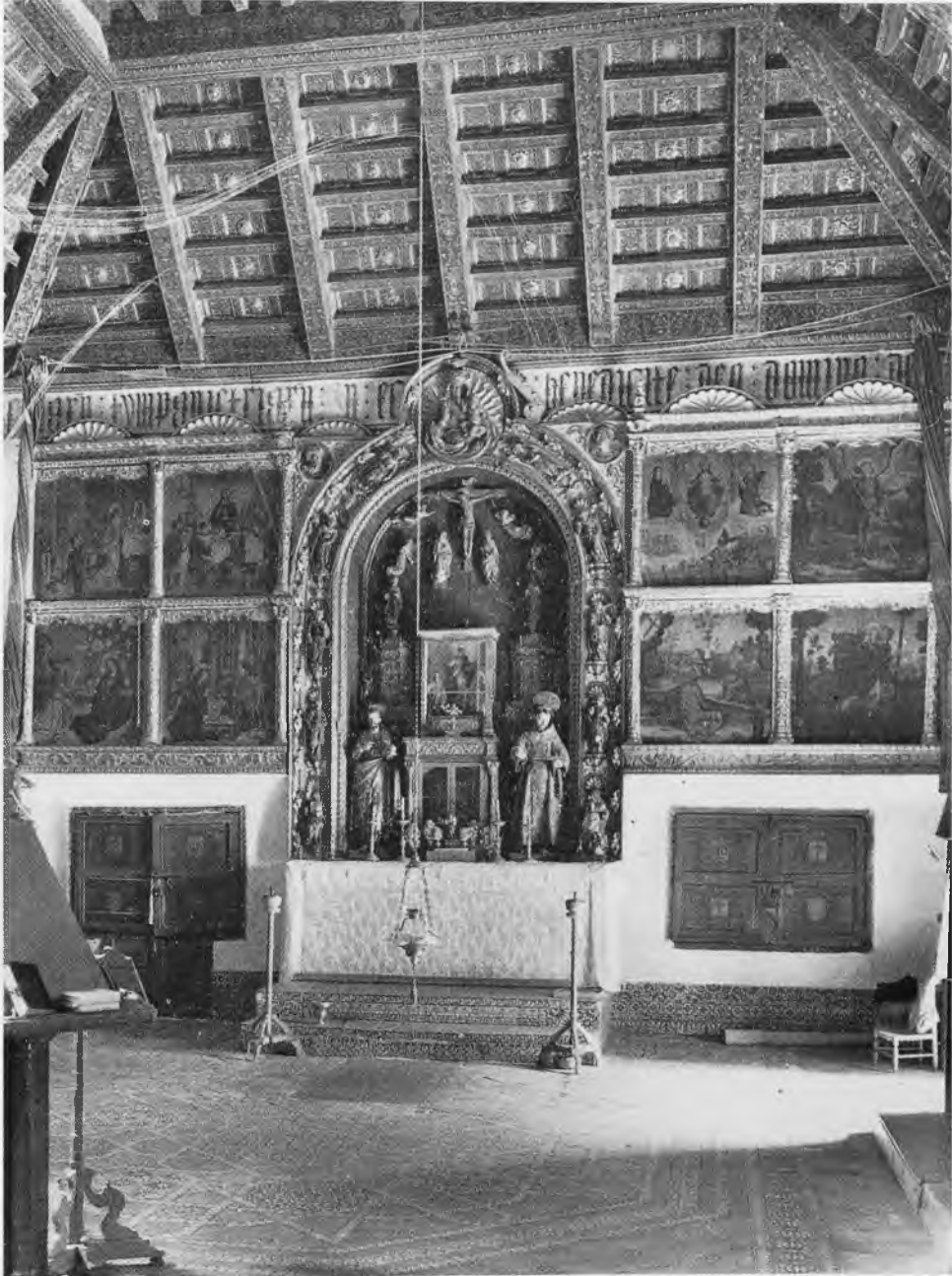


Lámina 11
Coro. Interior



Lámina 12

Detalle de la hornacina y altar del coro de las monjas

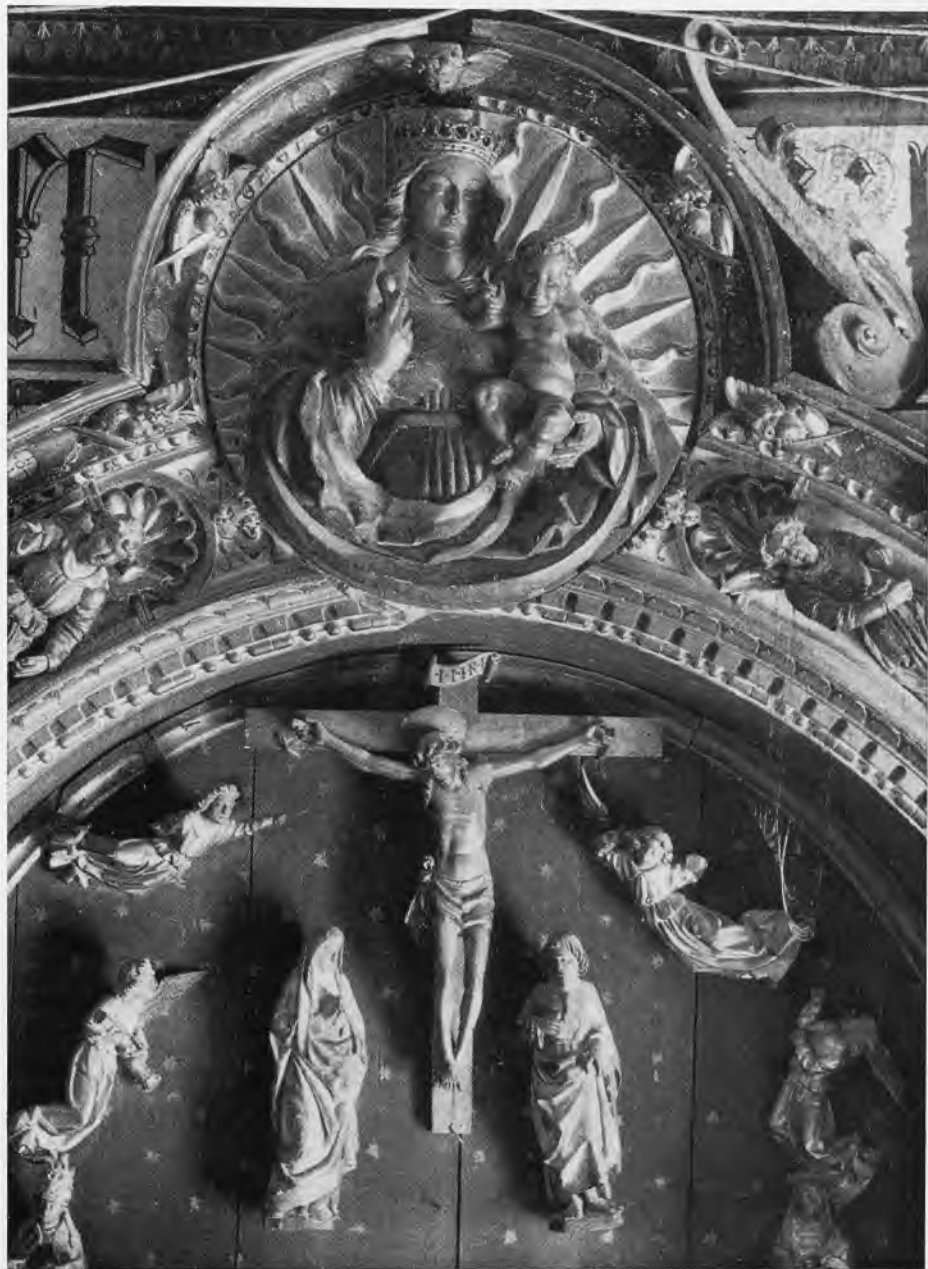


Lámina 13
Coro conventual. Detalle de la hornacina sobre el altar: Calvario y relieve de la Virgen y el Niño



Lámina 14
Coro conventual. Pinturas sobre tabla del lado derecho del altar. (Discípulo de Juan de Borgoña). Escuela toledana; hacia 1515



Lámina 15
Coro de las religiosas. Pinturas sobre tabla a los lados del altar (discípulo de
Juan de Borgoña)

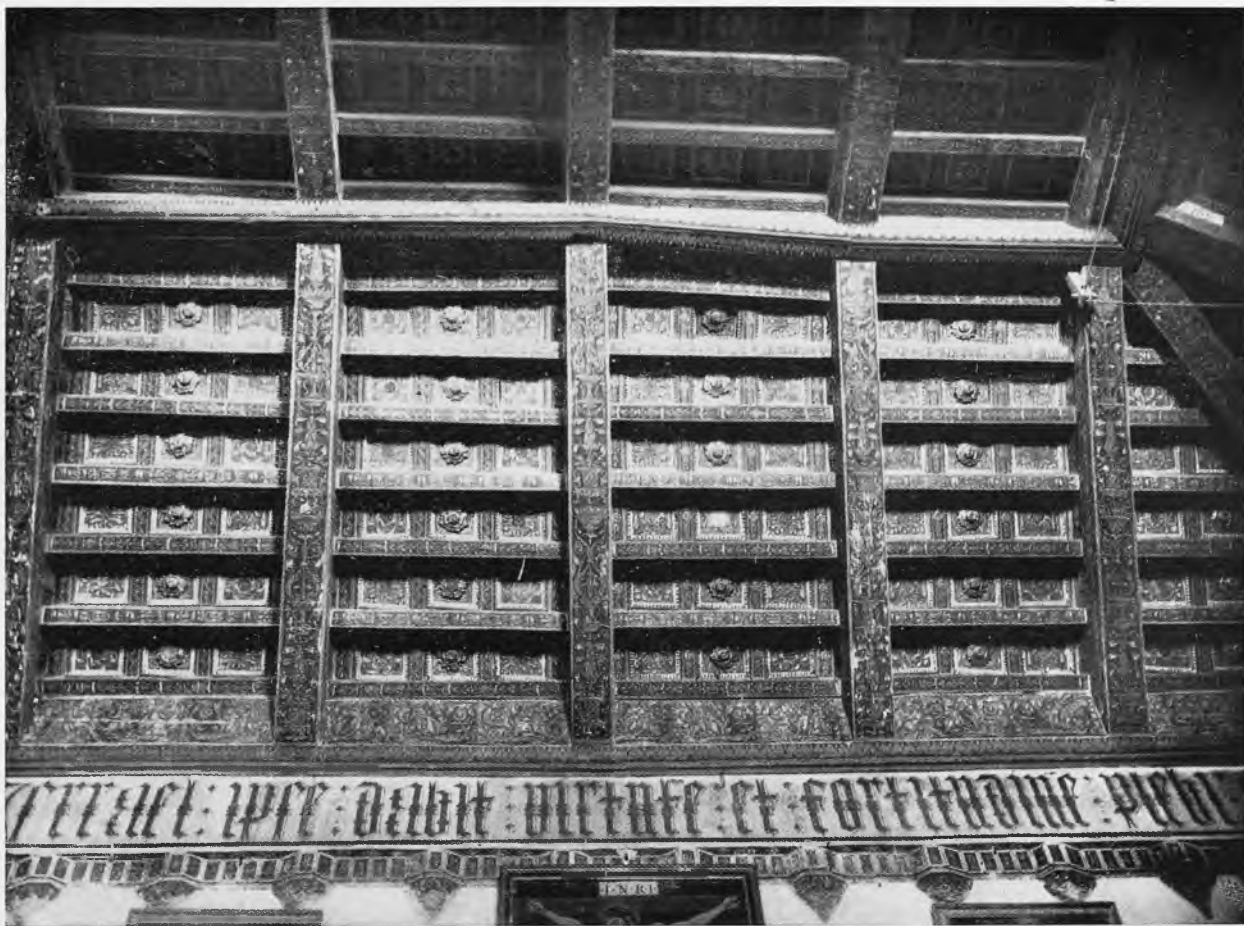
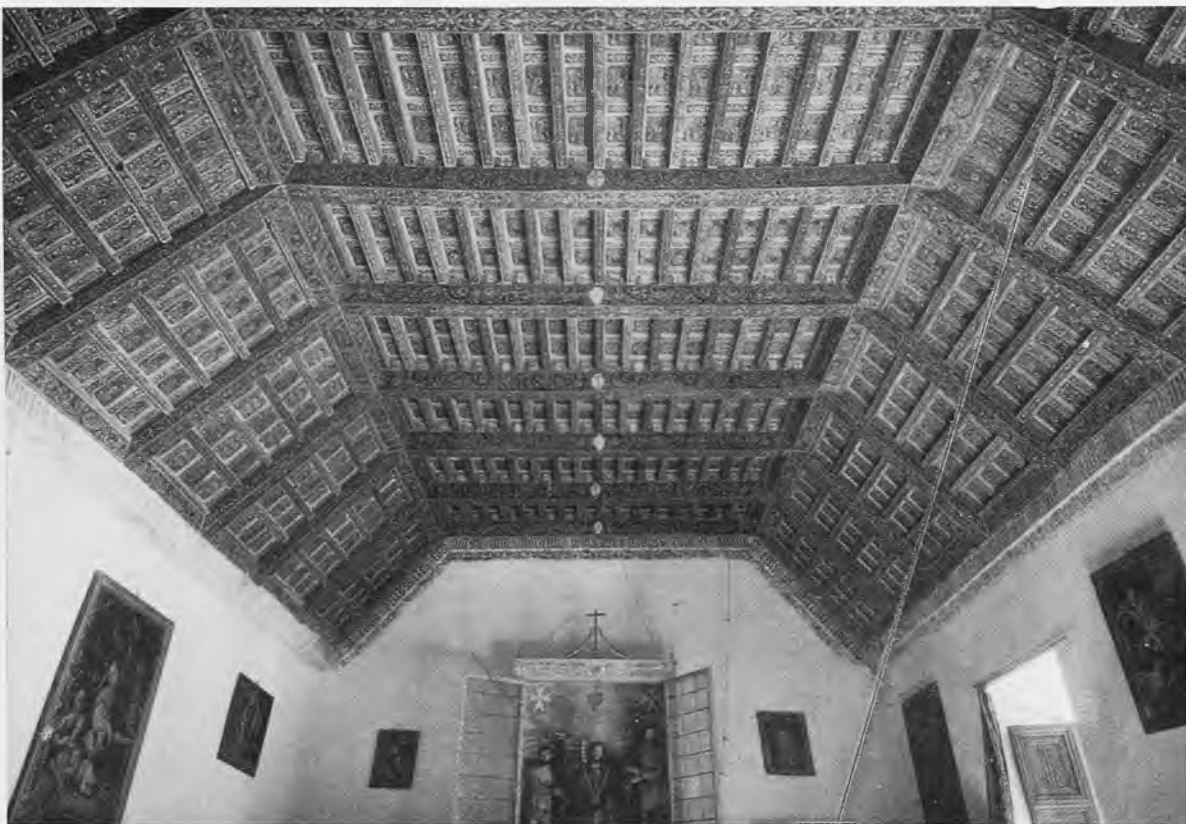


Lámina 16

Coro de las religiosas. Detalle del artesanado



47

Lámina 17
Sala capitular. Vista del artesanado plateresco

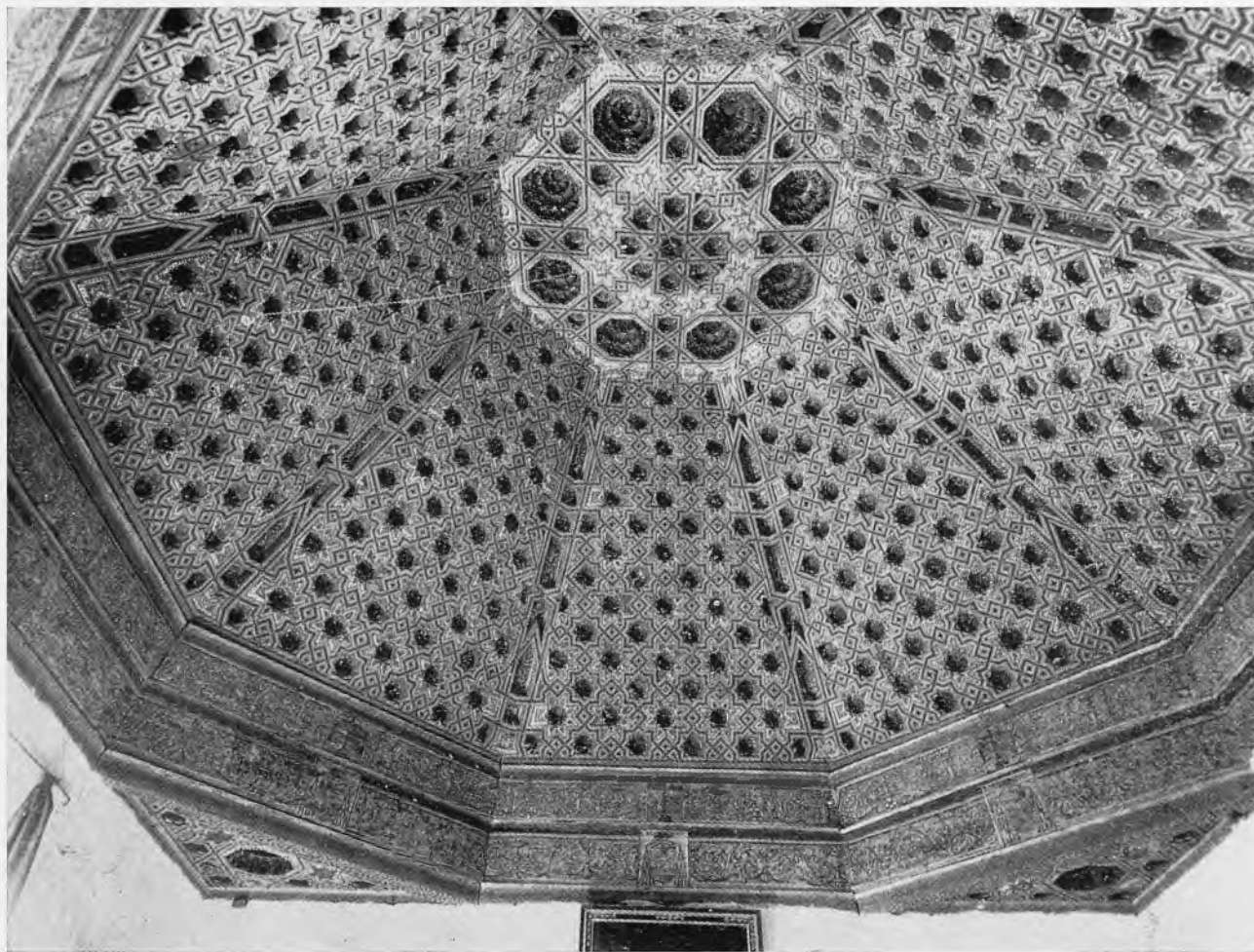


Lámina 18

Sala abacial, artesanado mudéjar (conservado)

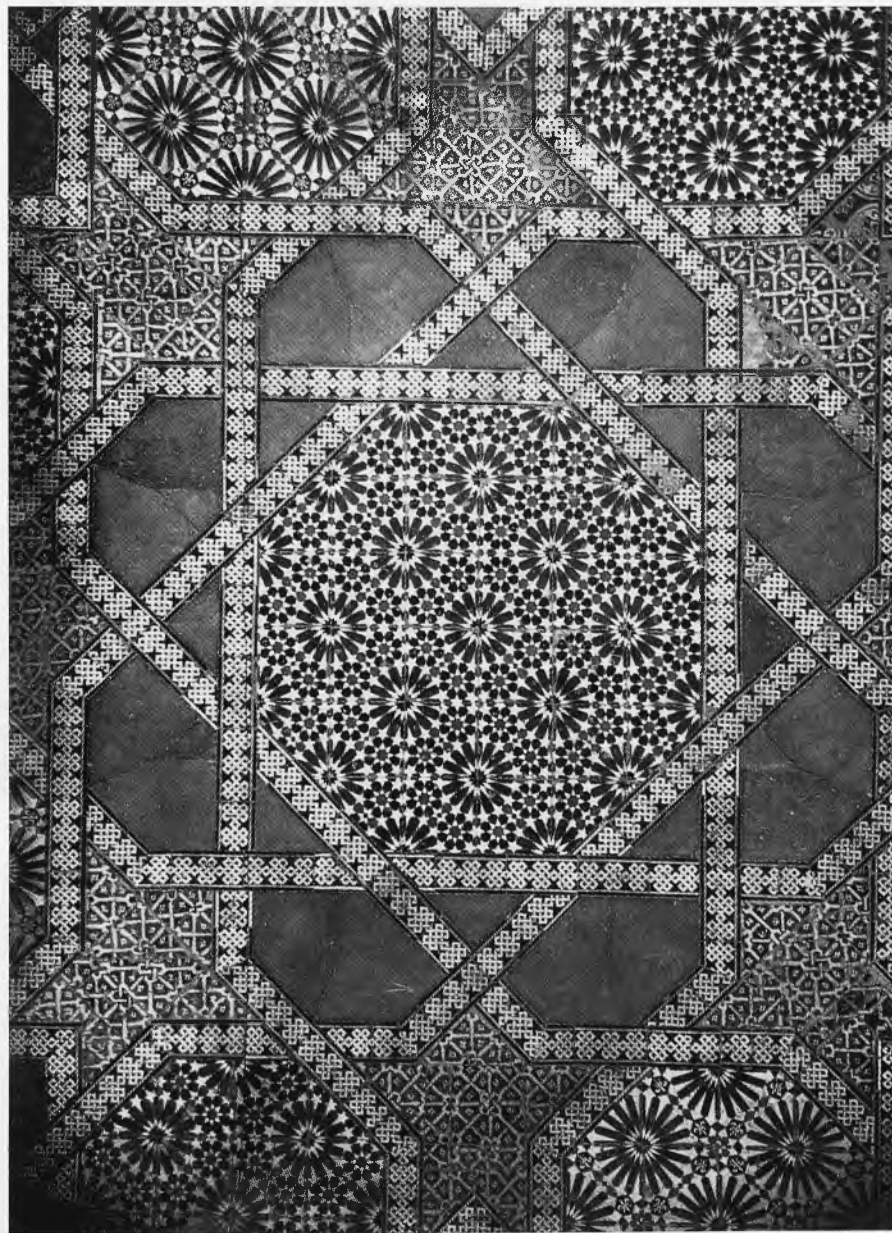


Lámina 19
Detalle del solado de San Juan de la Penitencia (coro o sala capitular)

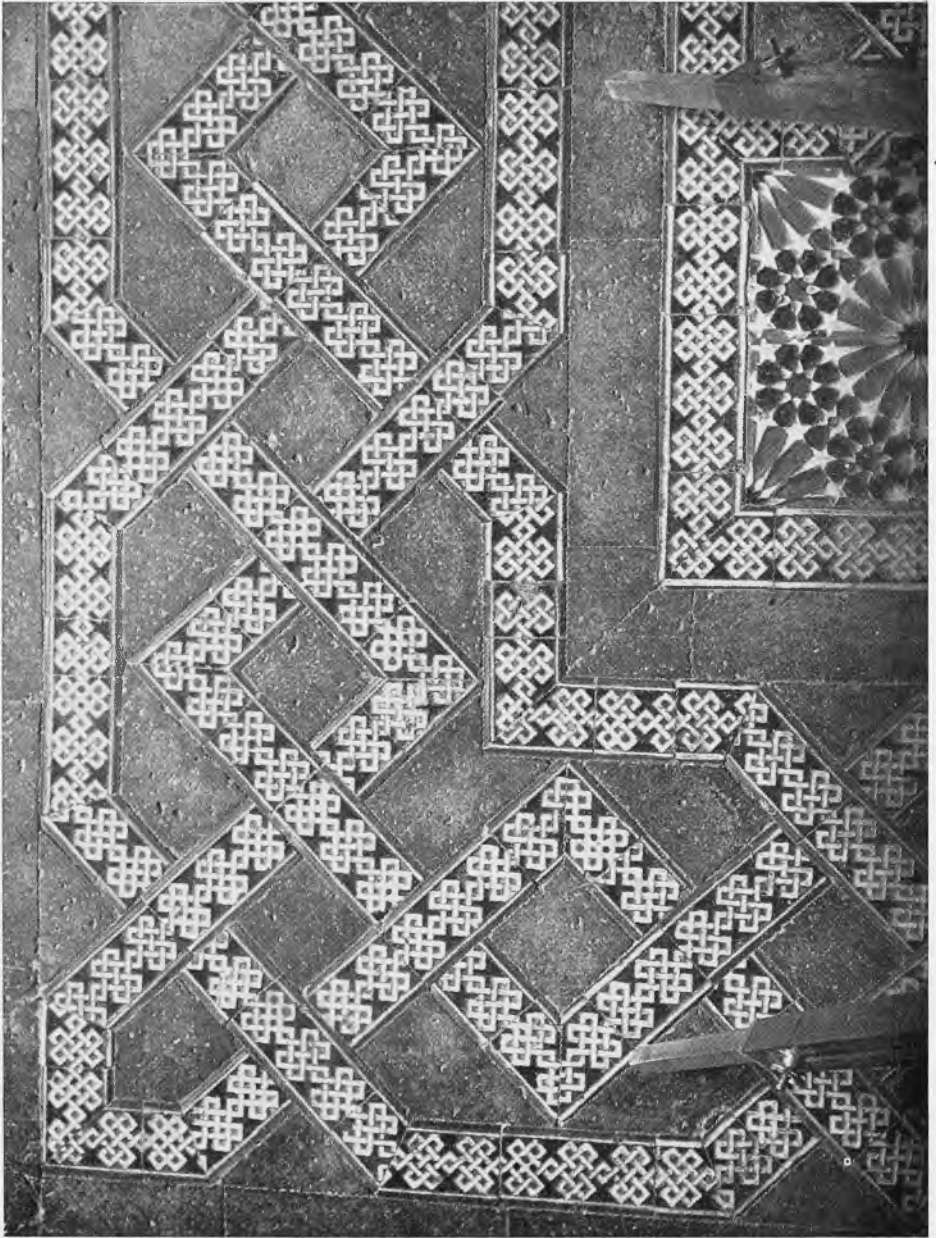


Lámina 20

Azulejos toledanos de San Juan de la Penitencia (siglo XVI). Detalle del soldado
(coro o sala capitular)

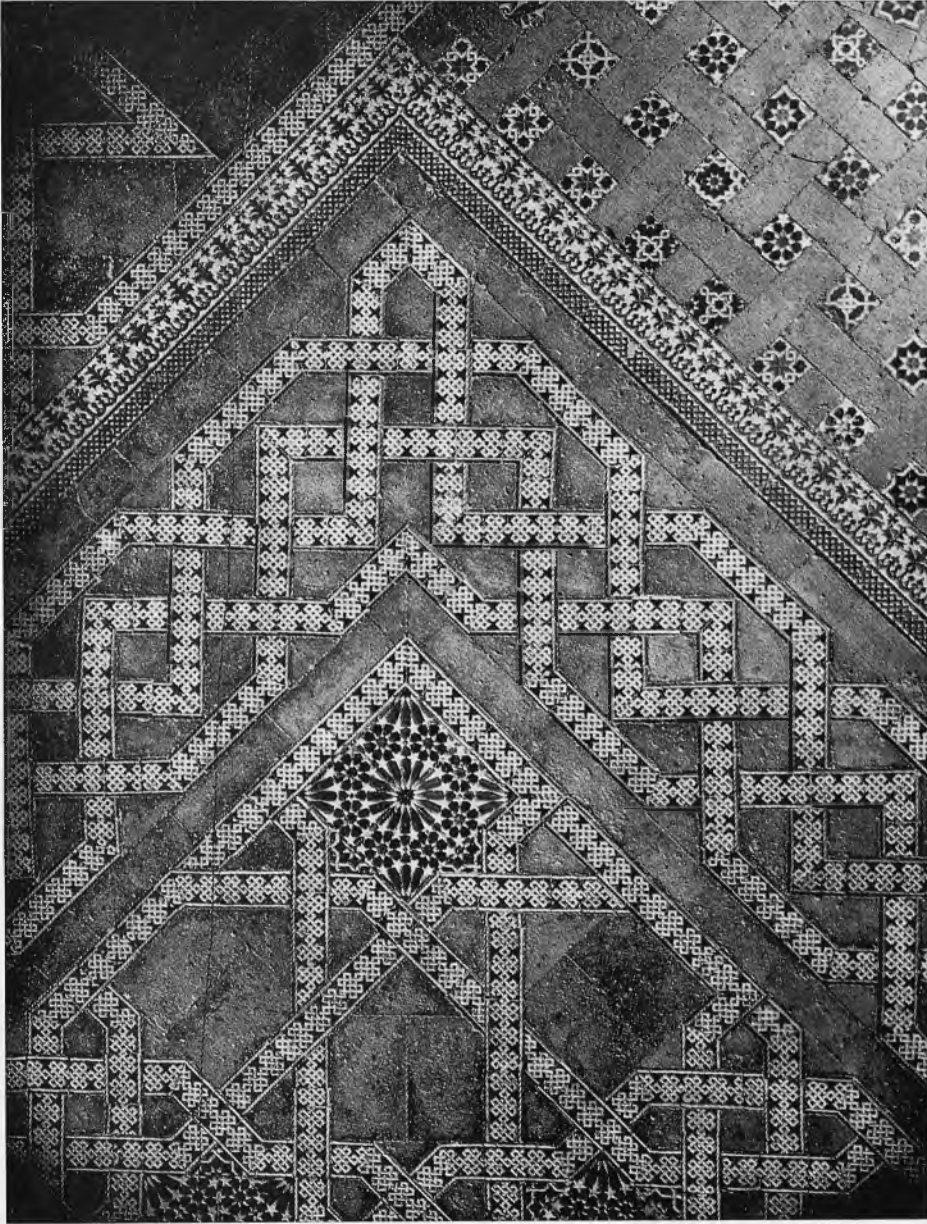


Lámina 21
Sala capitular. Azulejos toledanos del solado (detalle)

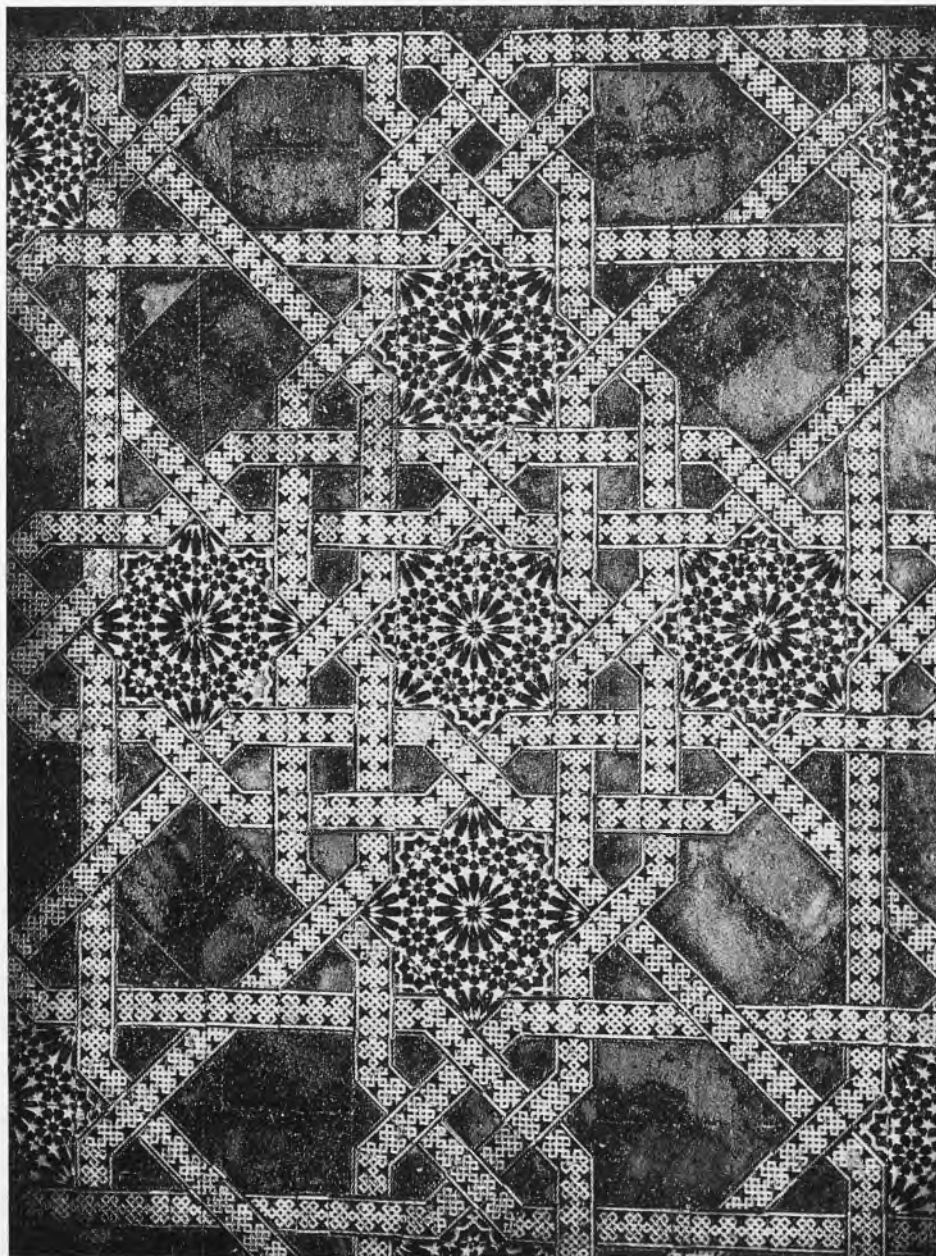


Lámina 22

Sala capitular. Azulejos toledanos del siglo XVI. Detalle del solado

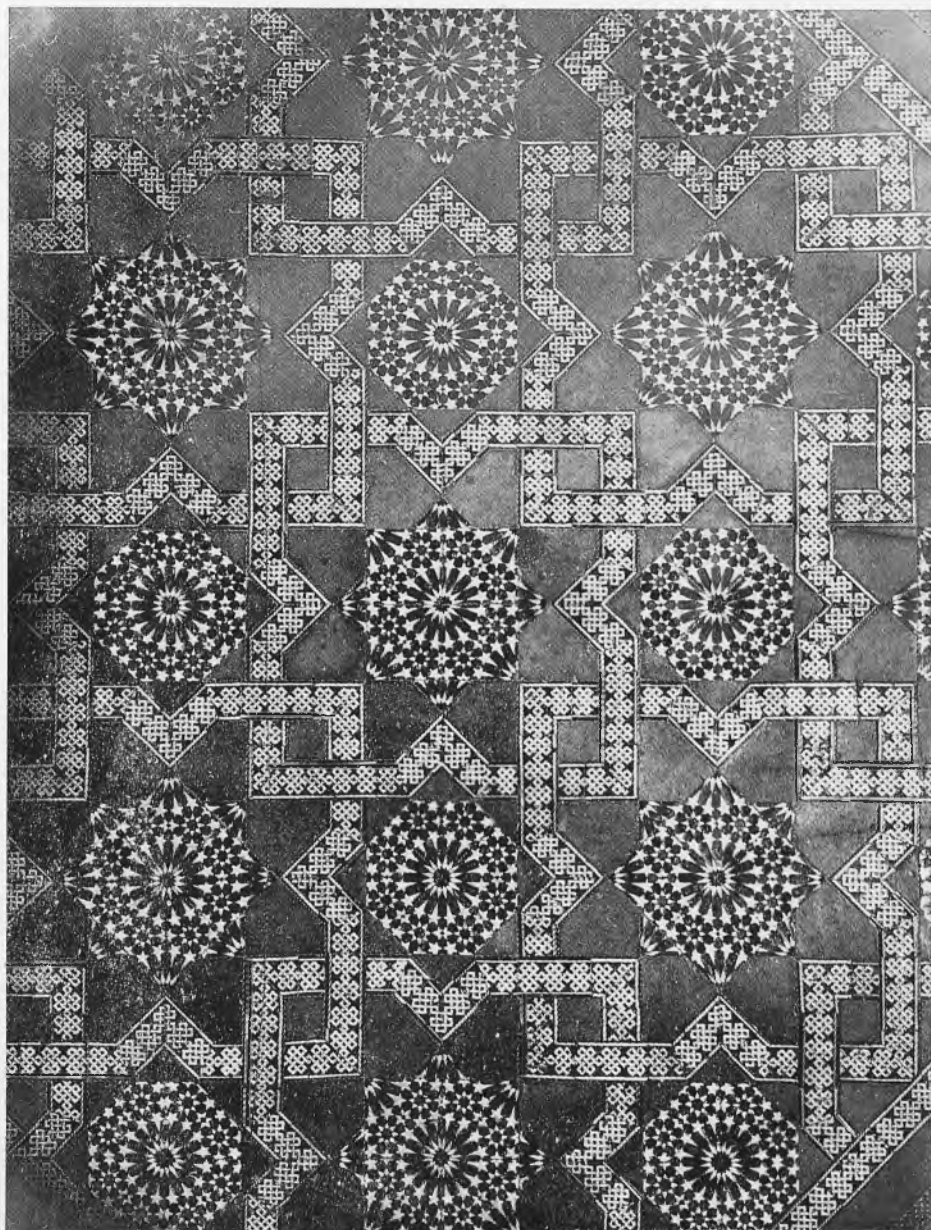


Lámina 23

Coro o salas nobles. Detalle del solado, con azulejos toledanos del siglo XVI

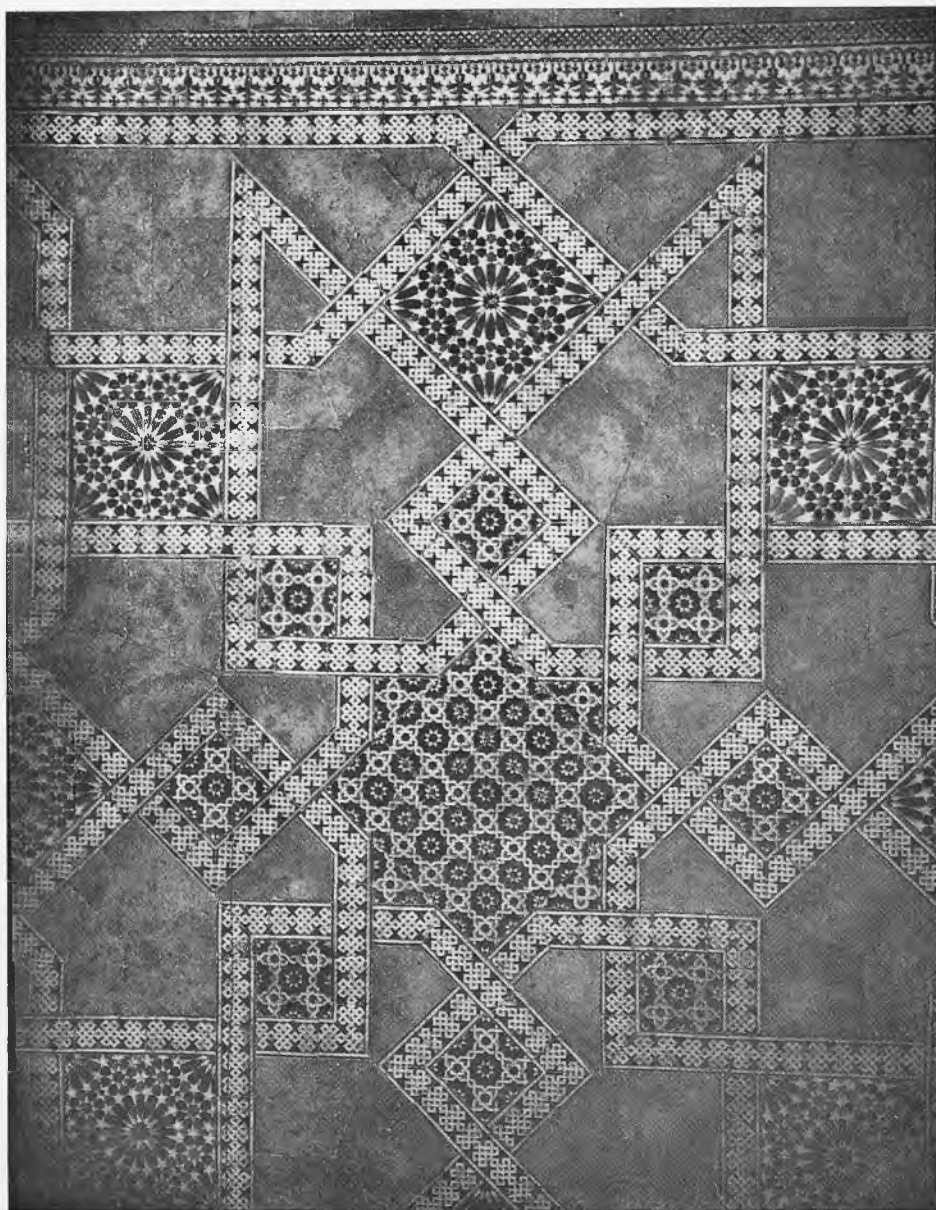


Lámina 24
Detalle del solado, con azulejos toledanos del siglo XVI

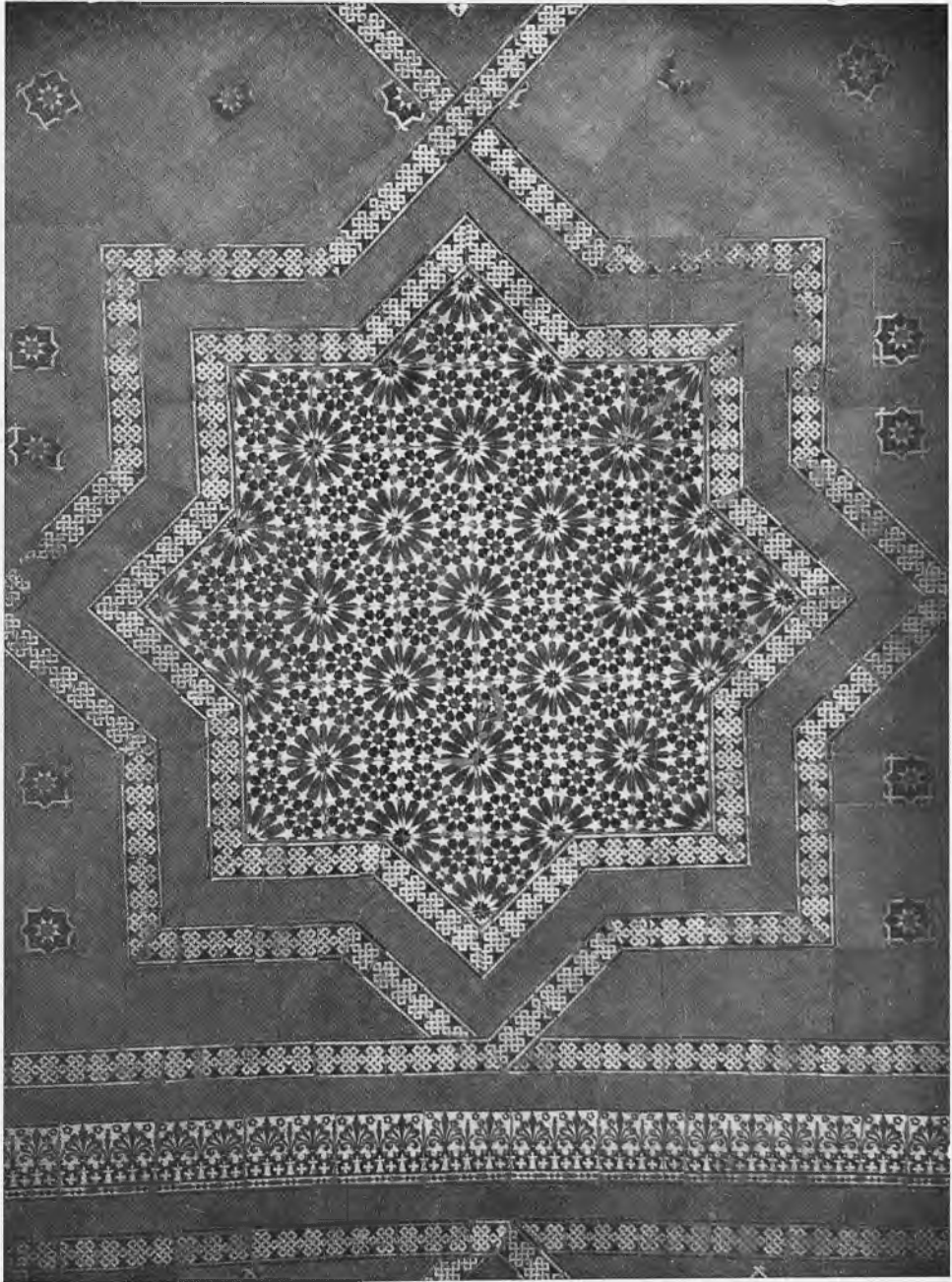


Lámina 25
Azulejos toledanos del siglo XVI



Lámina 26
El refectorio. Vista general



Lámina 27

Refectorio de la Comunidad. Detalle de un pie de la mesa, de inspiración gótica, en madera de pino



Lámina 28
Exterior de la iglesia conventual desde el claustro



Lámina 29
Un ángulo del claustro y patio principal.



Lámina 30
Vista del claustro conventual



61

Lámina 31
Vista del claustro principal y la galería superior

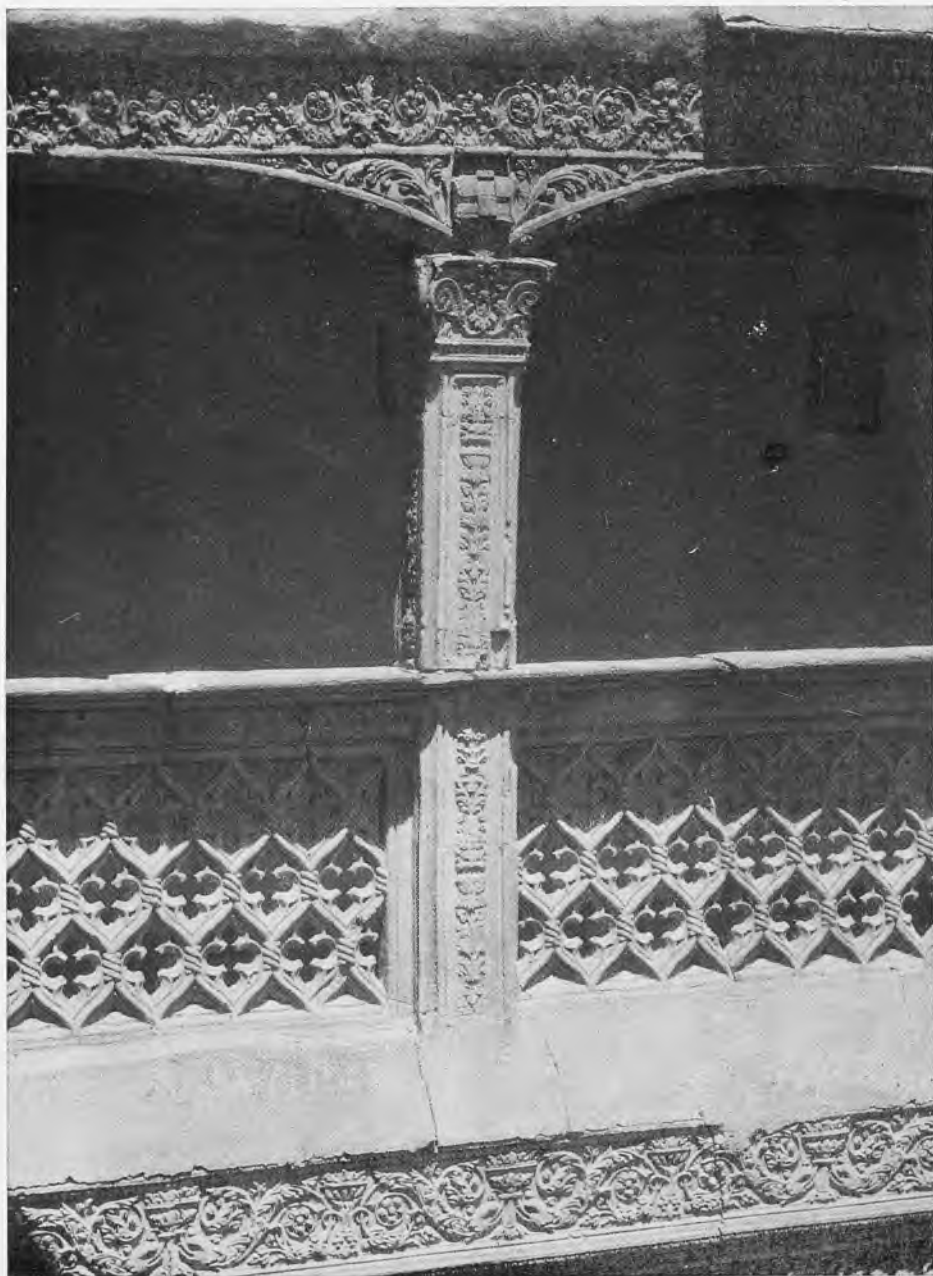


Lámina 32
Claustro conventual. Detalle de un pilar del claustro alto



Lámina 33
Detalle del interior de los arcos del claustro conventual.

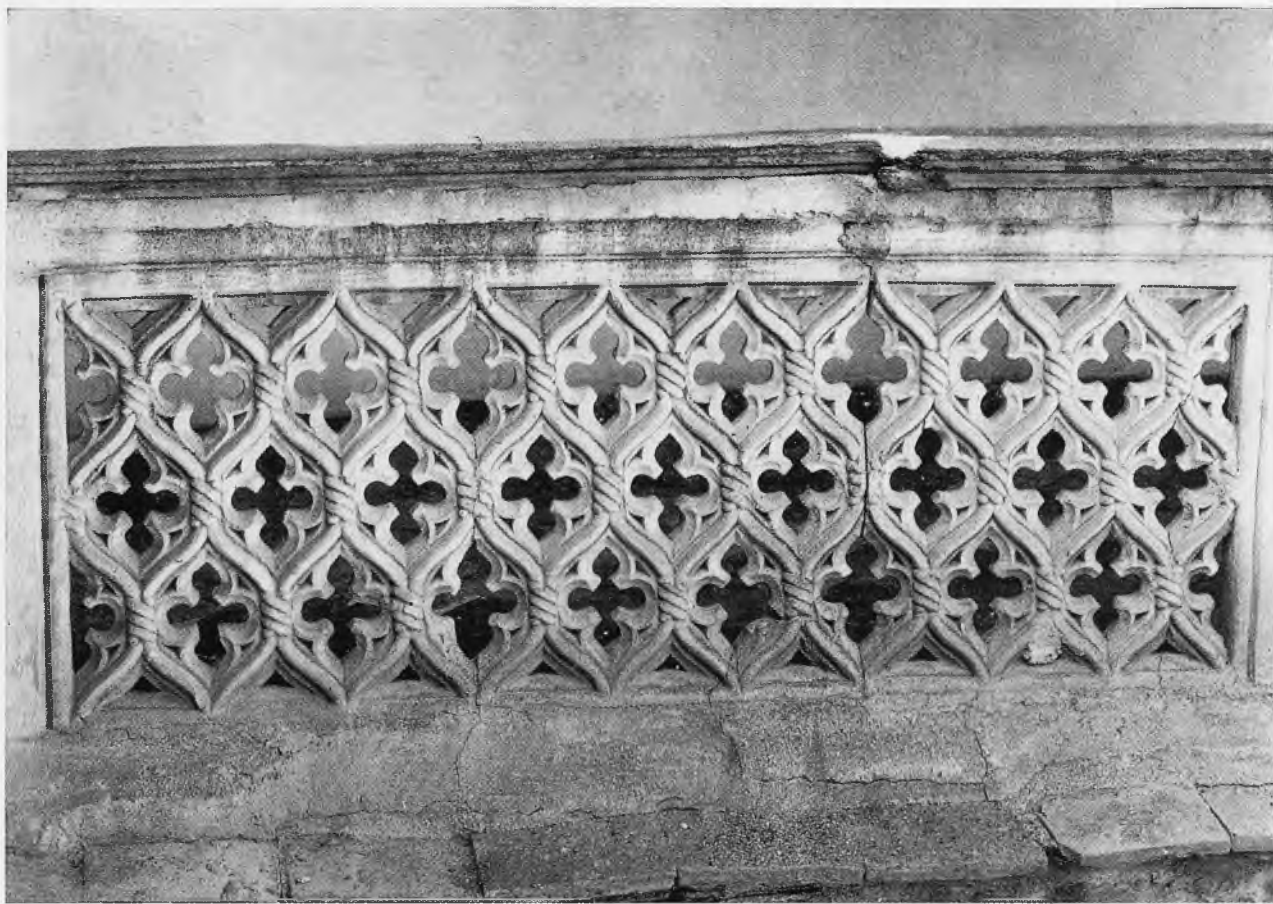


Lámina 34
Claustro alto. Balastrada



Lámina 35
El claustro bajo

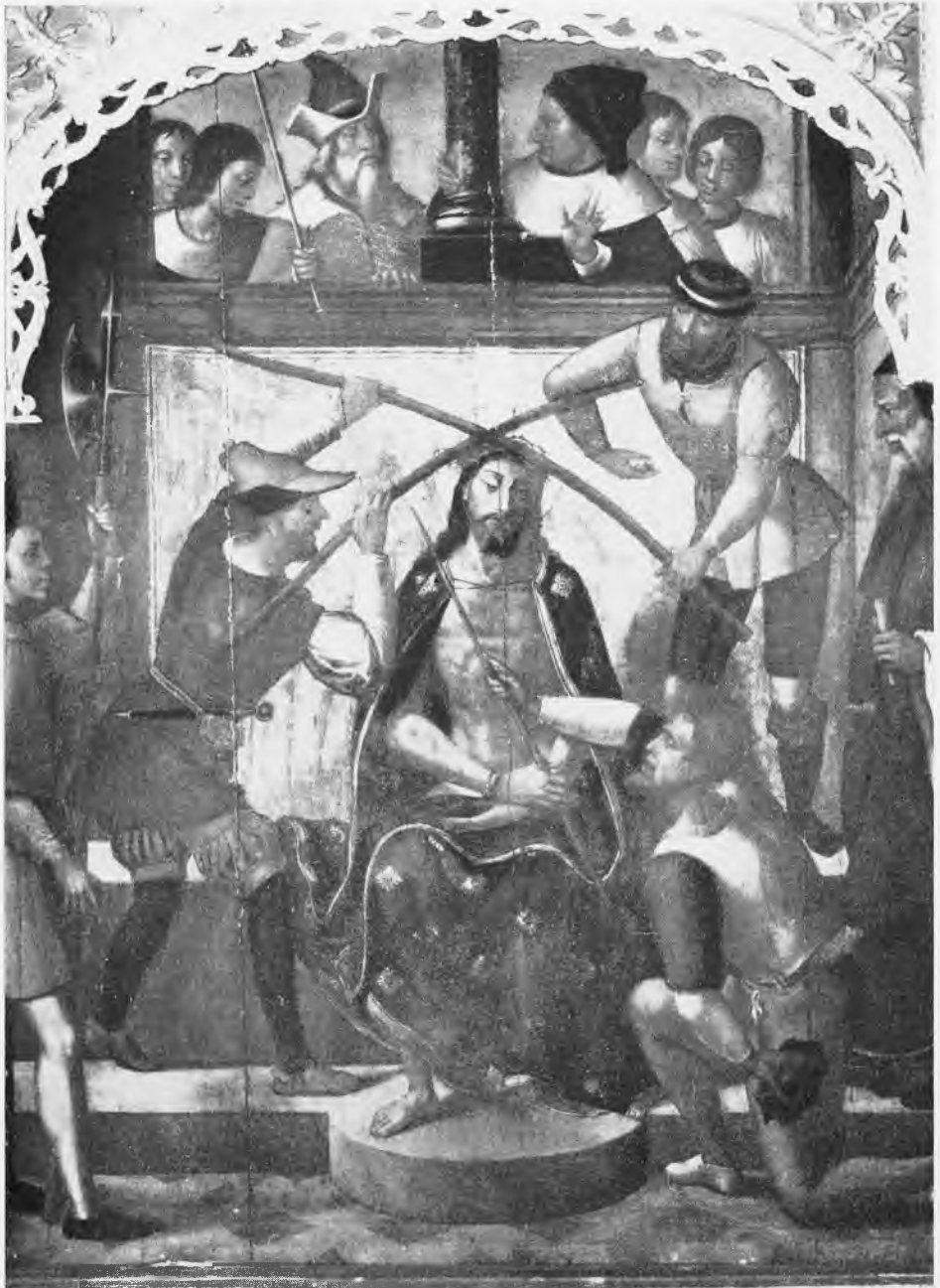


Lámina 36

Claustro bajo. Cuadro de estación. Juan de Borgoña: La coronación de espinas



Lámina 37
Claustro bajo. Cuadro de estaciones. Juan de Borgoña: Jesús con la cruz a cuestas
camino del Calvario



Lámina 38

Claustro bajo. Juan de Borgoña: Jesús con la cruz auestas camino del Calvario
(detalle)



Lamina 39

Claustro bajo. Cuadro de estación. Juan de Borgoña: El entierro de Cristo

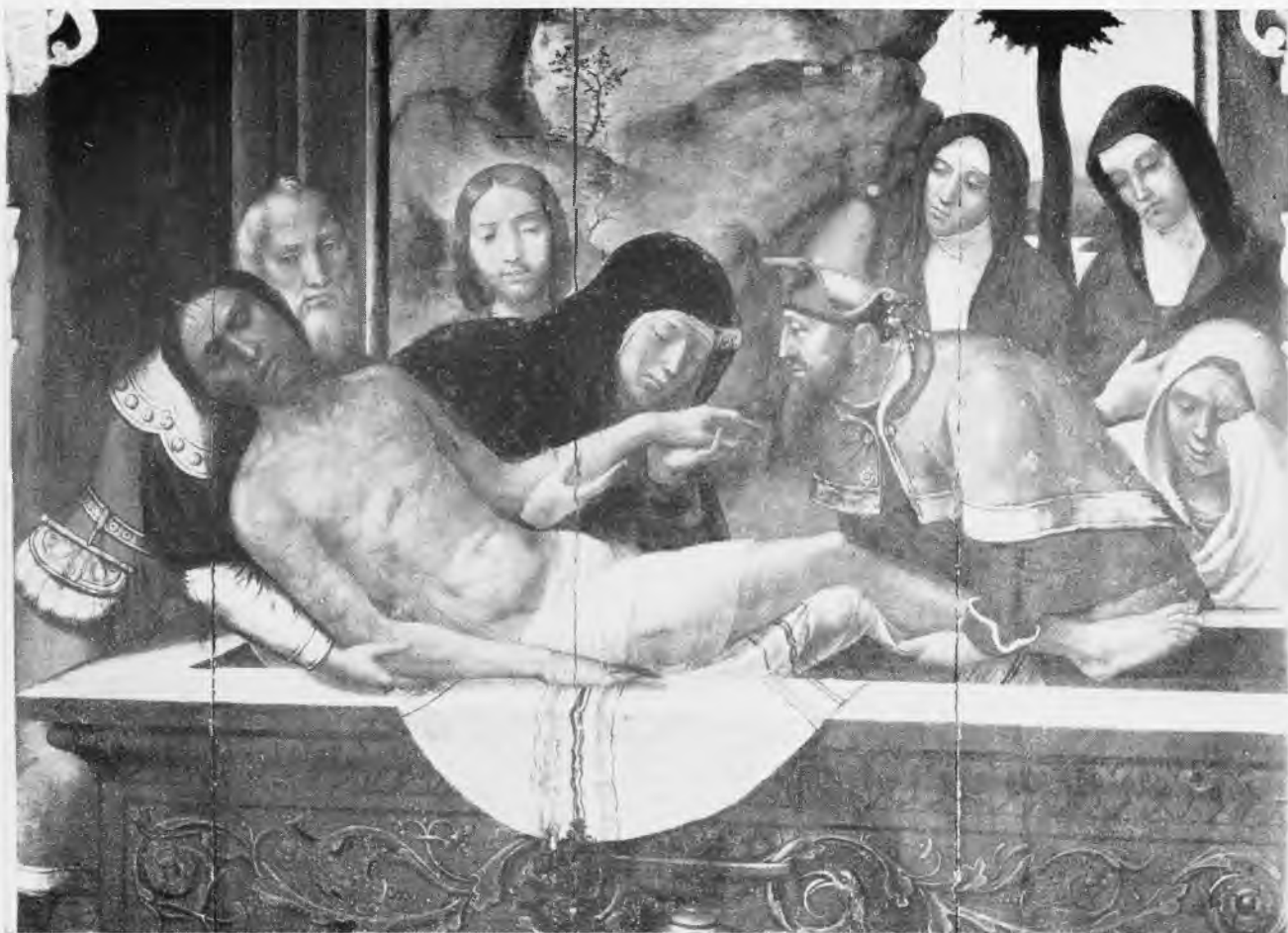


Lámina 40

Claustro bajo. Juan de Borgoña: Santo Entierro (detalle)



Lámina 41

Claustro bajo. Cuadro de estación. Juan de Borgoña: Resurrección del Señor



Lámina 42

Clostro bajo. Juan de Borgoña: Resurrección de Cristo (detalle)



Lámina 43
Crucifijo (hacia 1515)



Lámina 44

Restos de yeserías mudéjares en una dependencia del convento

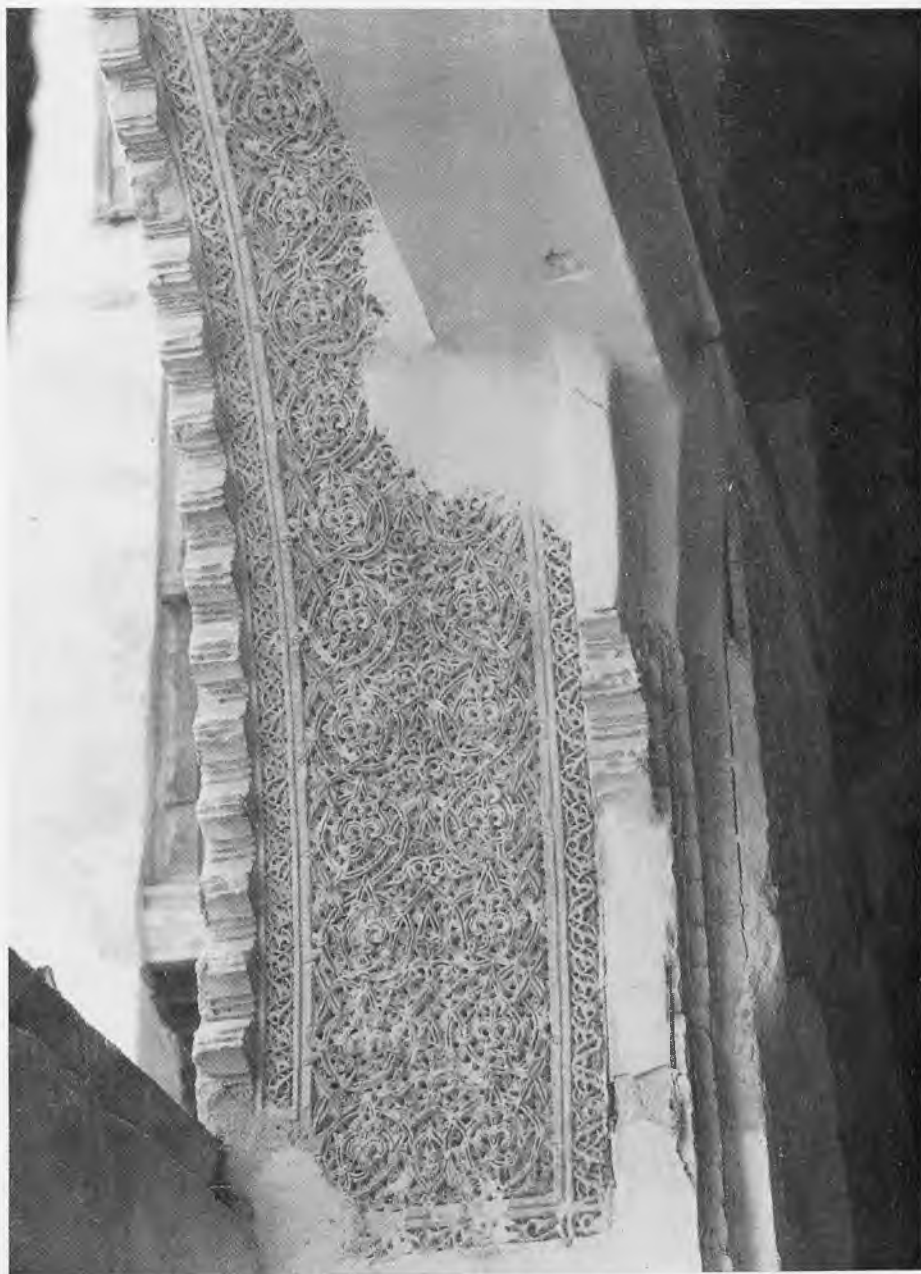


Lámina 45

Restos de un arco con rica decoración mudéjar (siglo XIV). Entrada a un salón principal o palacio

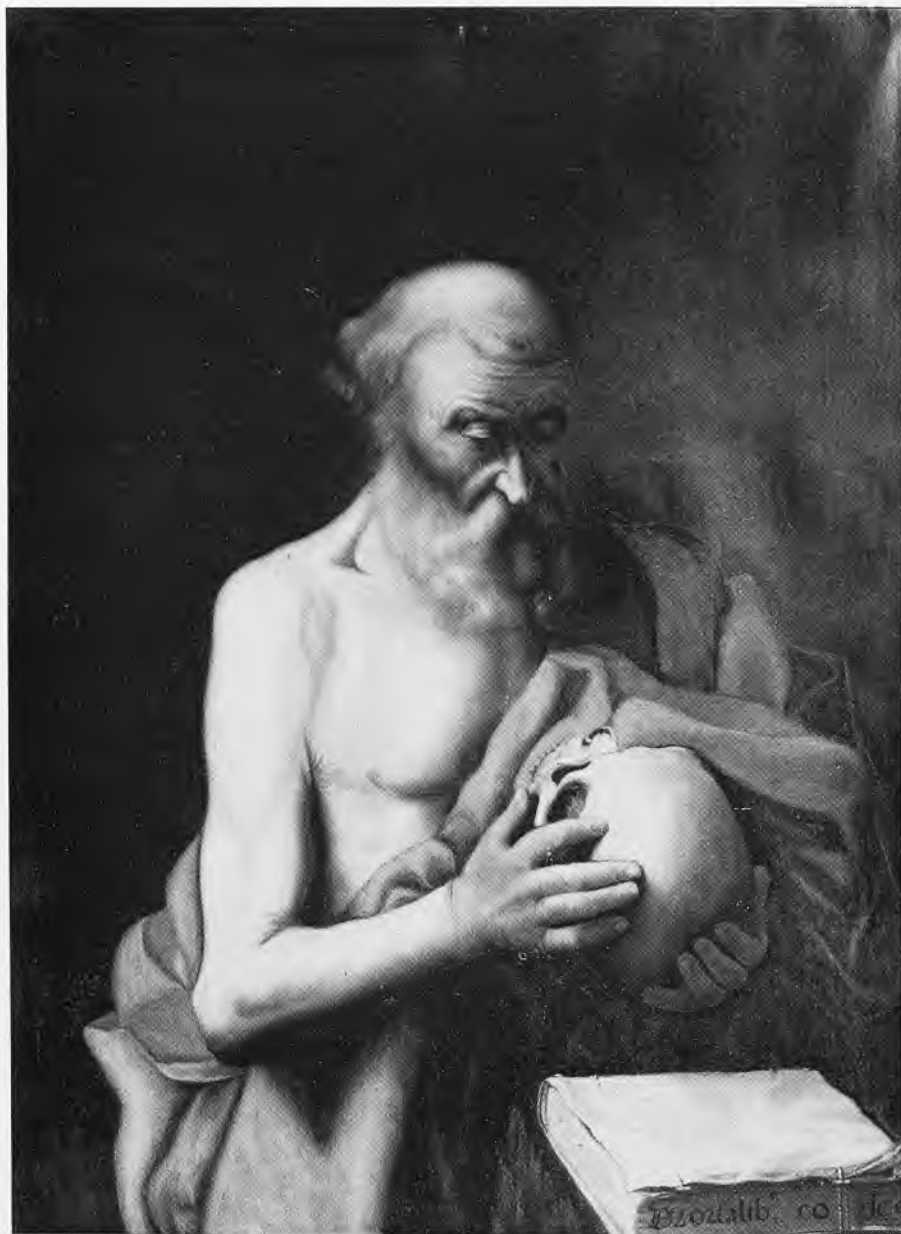


Lámina 46
Pintor anónimo: "San Jerónimo". Siglo XVII



Lámina 47

Una bella cajonera de la época fundacional, con adornos de inspiración mudéjar y renacentista



Lámina 48
Uno de los patios interiores del convento (siglo XVI)



Lámina 49

Una de las galerías superiores del edificio sobre el huerto conventual



Lámina 50
Estado en que quedó el claustro después del incendio de 1936



Lámina 51

Vista de la Catedral y del caserío toledano desde las azoteas del convento

LA COLEGIATA DE TALAVERA DE LA REINA

Por Juan NICOLAU CASTRO

El presente trabajo, dirigido por el señor Marqués de Lozoya, fue presentado como Memoria de Licenciatura en la Universidad de Navarra en 1970, obteniendo la calificación de «Sobresaliente cum laude».

SUMARIO

	<u>Páginas</u>
INTRODUCCION	87
PRIMERA PARTE	
I. <i>Historia del edificio</i>	91
II. Cuadro-esquema de fechas relativas al edificio.....	101
SEGUNDA PARTE	
III. <i>Estudio arquitectónico del edificio</i>	103
Planta (103).—Materiales y muros (105).—Contrafuertes y arbotantes (106).—Aberturas (108).—Bóvedas (111).—Estilo arquitectónico del conjunto (111).	
TERCERA PARTE	
IV. <i>Obras artísticas del templo</i>	119
V. <i>Retablos</i> : Retablos de la Capilla Mayor (119).—Retablos de la capilla de los Santos Mártires (123).—Retablos de la capilla de Santa Leocadia (124).—Retablos de la antigua capilla de San Francisco (128).—Retablo de la antigua capilla de San Sebastián (129).—Retablo de la capilla de la Quinta Angustia (129).—Retablo de la capilla bautismal (130).—Retablo de la capilla de Santa María del Pópulo (131).—Retablo de la capilla de los Reyes o de Santa Ana (131).—Retablos del ábside de la nave norte (132).—Retablo de la sacristía (133).	
VI. <i>Silleras del coro</i>	135
VII. <i>Otros relieves y esculturas del templo</i> : Sepulcros (138).—Relieves e imágenes exentas (143).	
VIII. <i>Pinturas esparcidas por distintos lugares del templo</i>	145
IX. <i>Conjunto de pinturas de la sacristía</i>	148
X. <i>Pinturas al fresco</i>	150
XI. <i>Cerámica</i>	150
XII. <i>Rejas</i>	152
XIII. <i>Ornamentos y artes menores</i>	153
Bibliografía	155

INTRODUCCION

La Colegiata de Talavera de la Reina ha sido hasta la fecha edificio muy poco estudiado, permaneciendo casi desconocidas su auténtica importancia y originalidad. Ya el historiador del arte hispano-musulmán don Leopoldo Torres Balbás nos dice en una de sus obras que el Monasterio extremeño de Guadalupe y la Colegiata de Talavera son «monumentos capitales de nuestra historia arquitectónica», si bien, hasta el momento se hallan «mal clasificados por haberse estudiado precipitadamente». Son obras enraizadas dentro del mudéjar toledano, más concretamente, dentro de la etapa final del estilo, el gótico mudéjar, etapa en la que los edificios son menos numerosos. Aquí es donde radica la importancia del edificio talaverano y la necesidad de su estudio.

Por otra parte, las escasas noticias que de esta Colegiata se vienen dando la suelen enfocar como un edificio más dentro del estilo gótico, y sólo muy superficialmente se apuntaron sus originalidades de estilo y técnica mudéjar. Esta ha sido la principal causa de que este templo haya sido escogido como

tema del presente trabajo: su estudio se presentaba casi virgen, y desde el primer momento su interés se nos ofreció claramente manifiesto.

La primera dificultad que se nos presentó fue la casi total ausencia de bibliografía, por lo que hemos tenido que rastrear detenidamente noticias de una y otra parte hasta conseguir información sobre la que basar y fundamentar nuestro estudio. Por otra parte, aunque la Colegiata cuenta con un archivo abundante, mientras este trabajo fue llevado a cabo se hallaba catalogándose en Toledo, y cuando, una vez catalogado, fue devuelto de nuevo a Talavera, ha sido poco el tiempo de que hemos dispuesto para su estudio.

Entre la bibliografía, cuyas noticias nos han sido valiosas, es necesario destacar el «Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo», realizado por el Conde de Cedillo. Su aportación ha sido especialmente interesante en lo que se refiere a datos documentales sobre la realización de las obras de las distintas etapas de construcción del edificio, por lo que a él haremos constantes alusiones. Sabemos de su afán de exactitud sobre los datos que su obra aporta: el Conde de Cedillo desempolvó y estudió directamente gran cantidad de material guardado en los archivos, y cuando él no pudo hacerlo directamente, siempre encargó esta misión a personas competentes. Junto a esta obra el resto de la bibliografía sólo nos ha aportado datos parciales que hemos tenido que entresacar de aquí y allá.

Don Antonio Ponz, en su **Viaje de España**, nos habla de la visita que hace a la Colegiata de Talavera; entre otras, las noticias del retablo de la Capilla Mayor, que él vio y que hoy ya no existe, nos han servido para identificar alguna tabla que posiblemente a él pertenecieron, lo mismo que alguna talla. Ceán Bermúdez, con su **Diccionario**, también nos ha ayudado a la identificación de alguna obra de las que el templo guarda. Menos importante nos ha sido la aportación de la obra de don Antonio Palomino, aunque su consulta nos ha aclarado noticias sobre algún pintor que en la Colegiata posee algún lienzo firmado.

Junto a estas tres obras, clásicas dentro de nuestra historio-

grafía artística, hay que enumerar las tres Historias de Talavera que hemos podido consultar: la del erudito don Ildefonso Fernández y Sánchez, aparecida en 1896 y casi la única conocida en Talavera, y las Historias manuscritas de Francisco de Soto y Cosme Gómez de los Reyes, escritas, respectivamente, en 1765 y 1768, y de las que se conservan códices en la biblioteca de la Diputación de Toledo. «La Antigua Tierra de Talavera», del padre Gómez-Menor, también nos ayudó a iluminar puntos oscuros.

Independientemente de Catálogos, Historias de la España monumental y artística, etc., en las que de un modo general, pero concreto, se habla de la Colegiata, hemos consultado diversas obras, en busca de fundamentación de varias de las teorías que se nos han ido planteando conforme avanzaba el estudio, de Manuel Gómez-Moreno, Diego Angulo Iñiguez, José María Azcárate, Alfonso Pérez Sánchez, María Elena Gómez-Moreno, Emilio Aparicio Olmos, Germán Rubio, José Gómez-Menor Fuentes y varios autores más cuyas citas irán apareciendo en el desarrollo del trabajo.

La obra ha sido dividida en tres partes, y de ellas, las dos últimas, están subdivididas en apartados o capítulos. La primera parte la hemos dedicado al estudio de la documentación que hasta el momento hemos podido reunir relativa a la realización de la fábrica. La segunda parte, está dedicada al estudio arquitectónico del edificio, su planta, los materiales con los que la obra fue realizada, el estudio de vanos y muros, las bóvedas y techumbres y, finalmente, el estudio estilístico del templo y su entronque con la arquitectura española contemporánea. Por último, la tercera parte es la dedicada al estudio de las obras artísticas que se conservan en la Colegiata: retablos, imágenes, pintura, cerámica, rejas, etc. Es la parte más extensa y que más hemos trabajado. Es también donde la aportación que pueda constituir este trabajo puede ser más valiosa. Estudiando detenidamente documentación y fuentes antiguas y, sobre todo, las obras directamente, presentamos certidumbre de su autoría por estar respaldada la atribución con documento o firma, tales como esculturas de José de Zazo y

Mayo y Mariano Salvatierra, pinturas de Pedro Núñez, Antonio Palomino, As. Becerra. Entre las atribuciones posibles, pero de las que no hemos podido conseguir documentación, figuran esculturas de Juan Bautista Monegro y José de Mora, y pinturas de Juan de Borgoña y Antón Pizarro. Entre las aportaciones del resto de las artes estudiadas, destaca un frontal de cerámica talaverana muy posible de lo mejor existente del siglo XVI.

Mención especial queremos hacer también de la historia de las cuatro sillerías de coro que se tallaron para la iglesia y que nos ha sido posible reconstruir.

Quiero, finalmente, concluir esta introducción manifestando mi agradecimiento a un sinnúmero de personas que del modo más generoso me han brindado su apoyo. Su enumeración sería interminable, pero quiero destacar al excelentísimo señor Marqués de Lozoya, que se prestó amablemente a dirigir este trabajo y me abrió los caminos necesarios para poder llevarlo a cabo. Al arquitecto don Francisco Iñiguez Almech, a cuyas orientaciones debo el haber fijado la atención en detalles esenciales de la obra de la fábrica. Al doctor José Rogelio Buendía, mi profesor de Historia del Arte en la Universidad de Navarra. Al doctor Anastasio Granados, obispo auxiliar de la diócesis de Toledo, quien me facilitó el acceso al edificio de un modo entusiasta e incondicional en un momento en que el templo permanece cerrado al culto por reformas que en él se llevan a cabo. Y de un modo especial quiero agradecer su orientación y colaboración a la doctora Luisa López Grigera, profesora de la Universidad de Deusto. Para todos, mi más sincero agradecimiento.

PRIMERA PARTE

I

HISTORIA DEL EDIFICIO

La Iglesia Colegial de Santa María la Mayor, de Talavera de la Reina, está situada en la antigua Plaza del Pan, la de más sabor y tradición de la ciudad. Esta plaza era el sitio neurálgico de la vida pública, administrativa y popular de la población. En ella se celebraban los torneos con que solemnizaban las festividades nuestros antepasados. Por la calle, que hasta hace pocos años aún llevaba el nombre de Palenque, subían los caballeros que habían de participar en las lides. También era escenario de corridas de toros. De algunas de éstas, celebradas con motivo de una visita regia, nos quedan testimonios documentales. Aún, hoy día, esta plaza es el centro administrativo de Talavera. Los edificios que la rodean son en su mayoría los organismos oficiales de la ciudad, entre ellos, el Museo Ruiz de Luna, en el que se conservan valiosas piezas de loza talaverana, la artesanía que ha dado a Talavera renombre universal.

La historia del edificio es compleja. Los datos documentales conservados nos dan una fecha para su existencia anterior, por lo menos, en dos siglos a la de la construcción del edificio actual.

El primer documento conservado se remonta al año 1194. Corresponde a una donación de casas (1): ha transcurrido poco

(1) JERÓNIMO LÓPEZ DE AYALA Y ALVAREZ DE TOLEDO, CONDE DE CEDILLO: *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo*. Toledo, Publicaciones de la Excma. Diputación, 1959, pág. 306.

más de un siglo de la conquista de Talavera del dominio musulmán por Alfonso VI. Los cristianos ya han tenido tiempo de organizarse y la cruz domina de nuevo la silueta de la ciudad. Restos arquitectónicos correspondientes a tan temprana fecha no existen en el edificio actual, o al menos no se han encontrado hasta la fecha. Sin embargo, colocados flanqueando la puerta principal y en las esquinas de la torre, hay fustes de columnas de mármol que, a pesar de carecer de basa y capitel, no sería muy aventurado pensar acaso en una procedencia visigoda. Aún más, empotradas en el muro que flanquea una escalera de caracol de subida a las bóvedas, encontramos unas piedras de mármol talladas (lámina I), indudablemente visigodas. Esto plantea el primer problema referente al edificio, el de su verdadero origen. ¿En el lugar ocupado por el actual edificio se levantó en la época visigoda un templo cristiano? ¿Fue este templo utilizado para sus servicios religiosos por los árabes conquistadores del suelo peninsular y volvió de nuevo a ser templo cristiano una vez reconquistada la ciudad? Los restos arquitectónicos visigodos encontrados en ella y en sus inmediaciones son abundantes.

En el prólogo de su obra sobre la cerámica de Talavera, el padre Diodoro Vaca González (2), apunta, a modo de conjetura, la posibilidad de que en la actual Talavera estuviese ubicada la «villula Aquis», a que se refieren las actas del Concilio XII de Toledo, canon XIV. Con la condición, sin embargo, de situar el lugar en la antigua Lusitania y de subordinarlo en lo eclesiástico a la jurisdicción metropolitana de Mérida durante el período visigodo. Sigue el padre Vaca narrándonos que «el canon del Concilio patentiza que el acto de erigir sede episcopal en **Aquis** se ejerció por Esteban Emeritense hacia el año 680, y en virtud de compulsión que le hizo el rey Wamba. Algo más que las actas del Concilio escuetas que poseemos, añade, había leído el arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada, para afirmar, como lo hace, que **Aquis** era Talavera». Por otra parte, agrega que «las inscripciones halladas en el mismo Talavera y en su

(2) P. DIODORO VACA GONZÁLEZ Y RUIZ LUNA ROJAS: *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid, 1943, págs. 19-20.

término, manifiestan que Talavera era en esta época en realidad lusitana» y recuerda como una prueba más de esta última afirmación que el «Cronicón de San Millán», escrito en el año 883, menciona la de Talabayra, entre las sedes episcopales sujetas a la metropolitana de Mérida. Pero dice que en «el segundo catálogo de 962» se suprime ya la silla talaverana; por donde sería fácil deducir que no habría tenido muy larga duración (3).

Esta difícil cuestión de las antiguas denominaciones de Talavera y de su entronque en la provincia lusitana durante la época visigoda, ha sido estudiada modernamente por el padre Gómez-Menor (4). De su estudio se deduce que:

— El nombre de **Aquis** pudo ser el de una antigua población muy cercana a Talavera, que tuvo gran vitalidad en la época visigoda.

— Tanto **Aquis** como la cercana Talavera fueron en esta época lusitanas.

— La cuestión de una sede episcopal radicada en Talavera, en época visigoda, parece debe ser zanjada como improbable. No obstante, es muy posible que durante la dominación musulmana, la comunidad mozárabe de Talavera contase con obispo propio.

Con la esperanza de encontrar algunos otros restos arquitectónicos que nos ayudasen a dilucidar si estos restos pertenecieron a un templo visigodo radicado en este mismo solar, bajamos a algunas de las criptas del edificio, de las que solamente teníamos confusas noticias. Tras levantar varias losas del pavimento, pudimos visitar tres de ellas, de reducidas proporciones. Una de ellas correspondía a la capilla situada en el transcoro, otra se hallaba ubicada al fondo de la nave derecha y la mayor era la existente bajo el presbiterio del Altar Mayor.

Posiblemente hay algunas más, pues tenemos noticias de varios enterramientos hechos en criptas de las capillas laterales. No dimos con lo que buscábamos: otras piedras talladas, pero nos sorprendió la arquitectura de la cripta que está bajo la ca-

(3) *Ídem.*, . c.

(4) JOSÉ GÓMEZ-MENOR: *La Antigua Tierra de Talavera*. Toledo, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1965, pág. 112.

pilla del transcoro —que se describe más adelante— frente a las otras dos, si bien, todas son meras criptas sepulcrales, cuyos sepulcros han sido profanados y los restos de los cadáveres se encuentran esparcidos por el suelo.

De 1204 es el segundo dato documental conocido (5). En el mes de mayo de este año los clérigos de Santa María celebraron un acuerdo y transacción con los de las otras iglesias talaveranas, en la que hacían constar que «de antiqua consuetudine ad ecclesiam suam alii clericii de Talavera cum omnibus parochianis suis ad processionem in ramis palmarum in superpelliciis accedebant». Este documento fue publicado por el Padre Fita. Ya parece que se destaca la importancia de la iglesia sobre las otras existentes en la población.

Siguiendo los datos suministrados por el Conde de Cedillo, «en 1211 estuvieron en Talavera Alfonso VIII y al arzobispo Jiménez de Rada en demanda de auxilios para la guerra contra los almohades» —campana que culminaría un año después con el resonante triunfo de las Navas de Tolosa—. «Representaron los vecinos al Rey y Prelado la conveniencia de que se hiciese Colegial la parroquia de Santa María, y a ello se avino don Rodrigo.

Al efecto, hallándose ya en Toledo, en julio del mismo año expidió el insigne arzobispo una constitución en la que consta las circunstancias de la erección de la Colegial de Talavera» (6).

Según el acta, la iglesia queda hecha Colegiata bajo la advocación de la Asunción de Nuestra Señora, y en tal festividad debería pagar a la iglesia de Toledo, en testimonio de tributo y de obediencia, cinco maravedíes.

Lámina 2

El histórico documento aún se conserva en buen estado y de él pende, aunque destrozado, el sello de cera del arzobispo Jiménez de Rada.

La fecha de este documento ha sido la causa de la mayo-

(5) PADRE FITA: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1882, tomo 55, página 309.

(6) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 306: *Constitutio super ecclesia Sancta Marie de Talavera que sit conventualis procreandis ibidem canonicis et personis*. Documento del «Liber Privilegiorum» de la Iglesia de Toledo, en el Archivo Histórico Nacional de Madrid.

ría de los errores relativos a la antigüedad del edificio. Sobre todo por parte de los autores del siglo XVIII, que tratan el tema en una época en que los estudios artísticos están muy poco avanzados y escasas teorías pueden aventurarse sobre la fecha de los estilos. La fábrica actual nada tiene que ver con tan temprana fecha. Posiblemente el viejo edificio no satisfizo las aspiraciones del cabildo de la Colegiata ni la del pueblo talaverano, por lo que procedieron a su reedificación con las limosnas del vecindario y cuantiosas donaciones. Sigue siendo el conde de Cedillo quien nos transmite noticias de muchas de ellas: «Entre las más importantes donaciones hechas en el siglo XIII a la Colegial se cuentan las del arzobispo don Sancho, Infante de Aragón, quien estando en Zaragoza, en 15 de octubre de 1273, le dio la dehesa y sesmo de Cabañuelas y varias tierras entre Cochines y Alфондега, aldeas ya desaparecidas. También los Reyes solían favorecer a la Colegial talaverana. Alfonso X le concedió las tercias de los curatos de Lucillos y Cazalegas, y Juan I relevó al Cabildo de pagar todo tributo por sus posesiones» (7).

En el último cuarto del siglo XIV ocupa la sede arzobispal de Toledo el arzobispo Tenorio. Es en esta época cuando se debe buscar el comienzo del edificio actual. Hernán Pérez de Guzmán, en sus **Generaciones y Semblanzas**, afirma que don Pedro Tenorio es natural de Talavera y fundador de su Colegiata. Sobre este mismo particular, el historiador local Cosme Gómez de los Reyes nos añade que: «Fue natural de esta villa don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo, el cual fundó en ella el Monasterio de los frailes Gerónimos y edificó la puente que dicen del Arzobispo; y pobló la villa con privilegios de Franqueza. En la crónica del rey don Juan I se dice que don Pedro Tenorio fue portugués, pero parece más cierto ser castellano y natural de Talavera por una escritura de donación que hizo a los frailes Gerónimos en las Haceñas que tiene en el río Tajo, donde dice que los da aquellas Haceñas y que son de su Patrimonio: Y en otra escritura dice que su madre está enterrada debajo del Altar mayor de la Iglesia Colegiata de Talavera, y un Bulto

(7) *Idem*, o. c., pág. 307.

de mujer que está en la pared en un lado del coro dicen ser el sepulcro de su madre; y hay noticias de haber oído decir al cardenal don Pedro González de Mendoza que don Pedro Tenorio era natural de Talavera, y lo dice Hernán Pérez de Guzmán, y esta es la opinión de los antiguos» (8).

Más adelante veremos, al comparar el edificio de la Colegiata con el Monasterio extremeño de Guadalupe, edificios que guardan estrechísimas analogías, cómo se refuerza nuestra opinión de ser éstas las fechas en las que las obras se realizan. Si todo el edificio, como es lógico en obra de tal envergadura, no pudo llevarse a cabo durante la vida del arzobispo, es entonces cuando se debieron hacer los proyectos y planos, que se desarrollarían a lo largo de gran parte del siglo XV.

Dato curioso y un tanto anecdótico, ocurrido durante el pontificado del arzobispo Tenorio, es el choque que tuvo con el Cabildo de la Colegiata y que nos cuentan todos los autores que hablan sobre este tema. Debemos tener ahora aquí presente la tan conocidísima «Cantiga» de los clérigos de Talavera del Arcipreste de Hita (9), escrita no muchos años antes y en la que con su desenfado habitual nos pinta un cuadro del Cabildo nada edificante. «Quería Tenorio —nos narra el conde de Cedillo— reducir a los canónigos a la condición de seglares de San Agustín; para ello empezó a construir un edificio próximo a la iglesia y concedió al Cabildo eclesiástico las rentas de unas casas y de unos molinos harineros que él había heredado de su madre, la rica y feraz **Granja de Pompajuela** y otros bienes más. Terminóse el convento, y en 1388 expidió un breve el pseudo-Papa Clemente VII, aprobando la nueva fundación; pero mal dispuestos los canónigos para la vida monástica, negaron al cabo su asentimiento y conservaron su carácter secular. Esto motivó dos consecuencias de importancia: quedarse el Cabildo sin aquellos bienes, de que le desposeyó el arzobispo y a que renunciaran los canónigos por acto solemne celebrado en 16 de febrero de 1397, y la fundación del Monasterio de Santa Catalina, que instaló

(8) COSME GÓMEZ DE LOS REYES: *Historia de Talavera de la Reina*, 1768, pág. 133.

(9) JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA: *Libro del Buen Amor*. Madrid-Buenos Aires, Ed. Perlado, 1939, págs. 240-42.

Tenorio en el edificio que destinaba a los capitulares, poblándolo de monjes jerónimos procedentes del Monasterio de Sisla» (10). Francisco de Soto añade que: «Quiso deshacer esta Santa Iglesia [...], para lo que solicitó bula particular del Papa Benedicto XIII. Esto no suscitó efecto por la oposición del Cabildo y Ayuntamiento» (11).

Restos de este primitivo edificio existen aún, al menos en parte, pero poco se ha hablado de él. Se encuentra unido a la parte del ábside de la iglesia, es de proporciones rectangulares y de traza típicamente mudéjar. Las características molduras de modillones, propio del mudéjar toledano, que franquea la parte alta de la fachada, como todo el edificio, se encuentra muy deteriorada, ya que sobre ella se continuó posteriormente el muro, de modo que hoy ya no soporta directamente la techumbre. La portada actual también parece ser la primitiva, de piedra, de arco gótico, pero inscrito en el típico alfiz califal, de la manera peculiar que triunfará en Toledo. Tenemos noticias de que en el interior, aunque hoy cubierto por una falsa bóveda, existen aún partes de un artesonado mudéjar de madera que todavía conserva restos de policromía. Lám. 8

A todo lo largo del siglo XV seguimos teniendo noticias de las obras, en su mayoría referentes a donaciones hechas para la continuación de las mismas. Es posiblemente ahora cuando el edificio debe de quedar casi del todo terminado, al menos en sus partes principales.

Prueban esta afirmación los siguientes textos del conde de Cedillo: «En la capilla mayor, ya existente, se mandó sepultar el arzobispo don Gutierre Alvarez de Toledo, que murió en Talavera en 26 de febrero de 1446, habiendo encargado a su sobrino don Fernando Alvarez de Toledo, conde de Alba de Tormes, que dotara a la capilla con rentas, capellanías y aniversarios» (12). Algo más nos añade sobre este hecho el historiador Francisco de Soto; según él, el conde de Alba de Tormes no cumplió lo pactado con los canónigos en lo referente a las ren-

(10) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 307.

(11) FRANCISCO DE SOTO: *Anotaciones a la Historia de Talavera*, 1765, página 221.

(12) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 308.

tas, y por ello, «... el 17 de enero de 1482 son trasladados los restos al Monasterio de San Leandro, que había edificado el conde junto a su villa de Alba de Tormes» (13).

Sigue el conde de Cedillo diciéndonos que: «En 1483 concedióse el patronato de dicha capilla a Juan de Ayala, más tarde aposentador mayor de Carlos V y señor de Mejorada, del cual pasó aquel derecho a sus parientes los condes de Oropesa» (14).

Hacia 1469 se construye probablemente el claustro del templo adosado al muro sur (16). Obra que, como más tarde veremos, no guarda mucha relación con el estilo del resto del edificio.

En 1475, el Papa Sixto IV le concede al Cabildo el lugar del Pedroso y sus anejos. «Con los que resulta de todo ello —nos dice el conde de Cedillo—, fomentáronse grandemente las obras, cerrándose las últimas bóvedas, y se labró en el centro de la iglesia el coro» (17).

Sigue el conde de Cedillo: «Como se notaran resentimientos en los muros del lado del S. y se careciese de fondos para hacer frente a esta necesidad, el cardenal Mendoza, por carta fecha en Guadalajara a 11 de septiembre de 1492, dio licencia para vender, con destino a aquellos reparos, dos sinagogas recién abandonadas por los judíos poco antes de ser expulsados. El propio gran cardenal, por su testamento, que otorgó en Madrid a 27 de noviembre del mismo 1492, dejó a la Colegiata de Talavera quinientos ducados de renta anual para gastos de fábrica, con cargo de dos aniversarios. No parecieron suficientes las obras de seguridad realizadas; y ya en el arzobispado de Cisneros, con objeto de contrarrestar el empuje excesivo de los contrafuertes, tendiéronse los finos arcos rebajados que unen los pilares de la nave central, evitándose así, aunque con detrimento de la belleza del conjunto, que los muros cayesen hacia dentro» (18).

Mientras estas obras de refuerzo y consolidación se llevan a cabo, comienzan a construirse capillas y dependencias latera-

(13) FRANCISCO DE SOTO: *O. c.*, pág. 225.

(14) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 308.

(15) *Idem.*, pág. 307.

(16) *Ibidem*, pág. 307.

(17) *Idem*, pág. 307.

(18) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 308.

les que no estaban previstas, al parecer, en el primitivo proyecto. Casi todas las capillas se deben a la devoción de alguno de los canónigos del Cabildo.

Aún quedan varias capillas góticas, si bien varias han sufrido distintas modificaciones y han dejado de servir para el primitivo uso para el que fueron realizadas.

Cinco se abren a la nave lateral derecha y dos a la izquierda. La primera de la nave derecha debió realizarse en el siglo XV.

Les sigue una dependencia algo mayor, aunque más estrecha y oscura, cubierta por una bóveda de crucería muy simple. Fue usada, al parecer, como sacristía y hoy sólo sirve para cuarto trastrero. Viene a continuación la capilla de Santa Ana o de los Reyes, que fue otorgada por el cabildo al canónigo tesorero de la Colegiata don Francisco de Madrigal. Años después pasaría el patronato de esta capilla a poder de don Hernando Suárez de Toledo, limosnero mayor de Felipe II y ayo del príncipe don Carlos. Finalmente, la capilla vino a ser posesión de los condes de Oliva de Gaytán (19). La siguiente, dedicada a Santa María del Pópulo, tiene una bóveda, aunque pequeña, muy hermosa, sostenida por una serie de minúsculas bovedillas. La capilla fue costeada por el caballero regidor de Talavera don Alonso de Montenegro, que está en ella sepultado y murió en 1478, pasando posteriormente el patronato a sus descendientes, los condes de Villariego (20).

Contigua a ella está la de San Juan Bautista, mandada construir por el bachiller Fernando Alonso, que se encuentra sepultado en ella; debió realizarse en el último tercio del siglo XV, y en ella estuvo instalada la pila bautismal hasta el año 1478, en el que la capilla queda convertida en simple paso para el claustro. Muy bella e interesante es la bóveda que la cubre, de nervios que no se cruzan en su centro (21).

Las capillas agregadas a la nave izquierda comienzan por la hermosa de Santa Leocadia, realizada en 1588 por el canónigo don Alonso de Paz (22). Es de estilo renacentista, muy sobrio, y se cubre con una media naranja de yeserías. Sirvió como pa-

(19) *Idem*, pág. 308.

(20) *Ibidem*, pág. 308.

(21) *Idem*, pág. 308.

(22) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 309.

roquia de la Colegiata, por lo que cuenta con varias dependencias que le servían de sacristía.

Nos encontramos a continuación con la puerta norte del edificio formada por un sencillo arco rebajado adornado con un capitel corrido ornado de cardinas. La puerta se reforzó con un pórtico de bóveda de crucería en 1590, siendo arzobispo de Toledo don Gaspar Quiroga, cuyos escudos campean en la parte exterior de su entrada (23).

Fundación del canónigo don Francisco Méndez de Arellano es la capilla siguiente, dedicada antiguamente a San Francisco. En ella fue enterrado su fundador el año 1529 (24). El 16 de marzo de 1653 se enterró en esta capilla el canónigo Francisco Ramírez de Arellano (25).

La última capilla fue la dedicada en un principio a San Sebastián, fundada a finales del siglo XV por el bachiller Fernando Alonso. Esta capilla se transformó en 1558 en sala capitular, función que desempeñó hasta la desaparición del Cabildo (26).

En los siglos siguientes siguen los añadidos y restauraciones en el edificio. A comienzos del XVIII, durante el pontificado del cardenal Portocarrero, se reforma la torre, añadiéndose los cuerpos superiores. Las obras quedan terminadas en noviembre de 1705 (27).

Años más tarde se acometen las obras de una sacristía nueva y más capaz que la anterior, que sigue el estilo entonces imperante. Es una gran sala rectangular que se añade a una antigua capilla que le sirve como de pórtico y que está inmediata a la sacristía antigua. Las obras se terminan en 1715 (28).

A fines de esta centuria, durante el pontificado del cardenal Lorenzana, se hacen en el edificio grandes restauraciones y reformas, a las que va a deber el templo en gran parte su silueta actual (29). En general, estas restauraciones van a ser muy poco

(23) ILDEFONSO FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ: *Historia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Talavera de la Reina*. Talavera, 1896.

(24) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 308.

(25) ILDEFONSO FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ: *O. c.*, pág. 183.

(26) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 308.

(27) *Idem*, pág. 308.

(28) *Ibidem*, pág. 309.

(29) *Idem*, pág. 309.

afortunadas, típicas de una época en la que impera un estilo diametralmente opuesto al original de la Colegiata. Las obras quedan terminadas en 1783, según reza una lápida colocada sobre la arquivolta superior de la puerta de la fachada principal del templo.

Parece ser que la iglesia sufre mucho durante la invasión francesa. Según nos refiere el conde de Cedillo, la soldadesca penetró en el templo, en el mes de agosto de 1809, saqueándolo y robando algunas de sus joyas (30).

No paran aquí las desgracias para la fábrica del templo. A mediados del mismo siglo, la noche del 21 de octubre de 1846 se produjo en la parte del coro un pavoroso incendio que consumió rápidamente los dos órganos entonces existentes y la doble sillería de nogal. Además quedaron muy dañados cancelos, vidrieras y varios cuadros situados en distintos lugares del templo. No obstante, las obras de reparación son rápidas, quedando terminadas en junio de 1847 (31).

II

CUADRO-ESQUEMA DE FECHAS RELATIVAS AL EDIFICIO

1194: Primera fecha documental de la existencia de la Iglesia de Santa María.

1211: **El arzobispo Jiménez de Rada erige la iglesia en Colegiata.**

1375-1399: (Pontificado del arzobispo Tenorio.) Adelantan definitivamente las obras del templo.

1388: Se termina el edificio dispuesto por el arzobispo Tenorio para los canónigos de la Colegiata.

1446: Se sepulta en la capilla mayor, **ya existente**, al arzobispo don Gutiérrez Álvarez de Toledo.

1461: **El arzobispo don Alonso Carrillo da licencia al Cabildo para empeñar la plata del culto con el fin de proseguir las obras del templo.**

(30) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 309.

(31) *Idem*, pág. 309.

1469: Parece ser que se realizan las obras del claustro.

1475: El Papa Sixto IV concede a la Colegiata el lugar del Pedroso y sus anejos. Esto permitirá que las obras del templo alcancen casi por completo su culminación.

1478: Hacia esta fecha se labra la capilla de Santa María del Pópulo.

1480: Alrededor de esta fecha se labra la capilla de San Francisco.

1492: Con licencia del cardenal Mendoza se venden dos sinagogas para poder realizar reparaciones en los muros del lado sur.

1495-1516: (Arzobispado del cardenal Cisneros.) Se realizan los arcos rebajados que unen los pilares de la nave mayor.

1528: Don Francisco de Madrigal costea el retablo y la verja de la capilla de Santa Ana.

1558: Se construye en el emplazamiento de la capilla de San Sebastián la sala capitular.

1588: Se levanta la capilla de Santa Leocadia.

1704: Se añaden los cuerpos superiores de la torre.

1715: Se terminan las obras de la nueva sacristía.

1783: Se realizan las obras de la fachada del templo, que le dan su fisonomía actual.

1783: Parece que se termina también en este año el retablo actual de la capilla mayor.

1846: Un incendio destruye los órganos y el coro entonces existentes.

SEGUNDA PARTE

III

ESTUDIO ARQUITECTONICO DEL EDIFICIO

1) Planta:

El edificio de la Colegiata es de planta rectangular, formado por tres naves longitudinales y sin crucero. Sus medidas son 46×26 metros. Las naves tienen seis tramos y están separadas por pilares con ocho columnas adosadas. La nave central, de mayor anchura y altura que las laterales, recibe luz de diez grandes ventanales tabicados en parte y que se abren sobre las bóvedas de las naves laterales. La capilla mayor, de mayor longitud que el resto de los tramos, es de planta poligonal y se halla iluminada por siete ventanales de proporciones más reducidas y también tabicados en parte. A uno y otro lado de los dos primeros tramos que forman este ábside, sendos arcos rebajados comunican con los ábsides en que rematan las naves laterales, pero sólo el lateral derecho tiene actualmente libre el acceso. Los dos ábsides de que arrancan las naves laterales, si bien de la misma longitud que el de la nave central, se diferencian de éste, además de por su menor anchura como toda la nave, por su planta, rectangular en la base y que se transforma en poligonal en las bóvedas a través de pequeñas trompas. Cinco ventanales dan luz a cada uno de ellos y, como vemos que es caso corriente, se hallan también tabicados en parte. En los muros de las naves, y correspondiendo a cada uno de sus tramos, se abrían ventanas que dejaban penetrar la luz del exterior, de las que solamente una de ellas sigue cumpliendo su primitiva función. En el centro

de la nave mayor se labró el coro, que presenta escaso interés arquitectónico.

A las naves laterales se abren capillas, sacristía y demás dependencias del templo agregadas con posterioridad. Comenzando por la nave derecha, y con el acceso aún en su ábside, se penetra en la actual sacristía, construida, como ya indicamos, a comienzos del siglo XVIII. Tiene como pórtico una antigua capilla gótica y está formada por un gran salón rectangular, cubierto con bóveda de cañón y adornado con diversas yeserías.

Sigue una oscura dependencia, a la que ya aludimos, y que hoy sirve de cuarto trastero y de ingreso a distintas dependencias altas del templo realizadas para usos del antiguo Cabildo. La puerta de acceso, sencilla y adornada con diversas molduras de corte clásico, tiene una inscripción latina que hace referencia, al parecer, al primitivo uso que tuvo.

La capilla siguiente, de los Reyes o de Santa Ana, ofrece la particularidad de poseer una gran columna o pilar adosado en su frente y que corresponde a la última etapa del gótico toledano. Su estudio lo haremos en otra parte de esta obra; aquí sólo añadiremos que la pilastra queda cortada por la bóveda de la capilla y no se ve resurgir por la parte superior si se sube sobre ella. Es difícil saber la finalidad con que tal elemento fue puesto en este lugar.

Las tres restantes capillas que se abren a esta nave del templo no ofrecen ninguna peculiaridad arquitectónica en su planta. En la llamada de San Juan Bautista se labró la actual entrada al claustro, portada sencillísima que se reduce a un simple arco rebajado. La última de ellas, actual capilla bautismal, es la de estructura más simple y sencilla del templo y posiblemente de las más recientemente labradas.

Como en la primera parte ya quedó indicado, las capillas de la nave izquierda comienzan por la de Santa Leocadia. Es la capilla más amplia y tal vez la de mayor interés del templo; de planta poligonal, tiene capilla mayor, abierta en uno de sus lados. Es de estilo renacentista y se encuentra sobriamente decorada con yeserías.

Viene a continuación el pórtico norte del templo. A él se

accede desde el exterior por una pequeña escalinata, y ofrece escaso interés.

Tres dependencias agregadas quedan aún en esta parte del templo: la capilla de San Francisco, de planta ligeramente rectangular; unas dependencias utilizadas para distintos usos parroquiales actualmente, y la que fue sala capitular, de planta también rectangular y adornada con cerámica y algunas yeserías clásicas.

De planta rectangular y muy pequeñas proporciones es la capilla situada en el transcoro. Queremos hacer resaltar aquí su interesante cripta de planta cuadrada y un arcosolio en tres de sus frentes.

Contigua a la sala capital se encuentra la torre-campanario del templo, la cual posteriormente sufrió distintas reformas y añadidos. El cuerpo inferior, el primitivo, de planta cuadrada, está constituido por un machón central en torno al cual se desarrolla la escalera. Lám. 7

A través de la antigua capilla de San Juan Bautista se penetra en el claustro adosado al lado sur del edificio. De planta cuadrada, tiene seis tramos por ambos lados, y sus arcadas dan a un jardincillo en cuyo centro se construyó una gran cisterna. Láms. 14-15

2) Materiales y muros:

El material más usado en el templo es el ladrillo aplanillado. Piedras talladas con esmero se emplearán en los pilares que separan las tres naves del interior, en los adosados a sus muros junto con todo el conjunto de los capiteles y en algunos de los arcos y nervaduras de las bóvedas. Exteriormente, la piedra tallada se utilizará en el conjunto de columnas y arquivoltas de la portada principal, en las dovelas del gran arco que alberga la entrada y en el conjunto de la puerta lateral que mira al norte. También aparece en algunas de las esquinas de los muros, en especial en los de la parte inferior de la torre, donde se ve la típica estructura a soga y tizón típica del mudéjar. En la primitiva estructura del edificio, más piedra se utiliza en distintas partes de la fachada, pero se usa a medio desbistar, posiblemente por pensarse recubrir más tarde con una capa de estuco.

Partes labradas enteramente en piedra de granito tallada son el pórtico de la entrada norte del edificio y las partes superiores de la torre, todo ello añadido con posterioridad.

En el interior sigue siendo el ladrillo el material más usado; como acabamos de señalar, la piedra se utiliza casi exclusivamente en pilares, capiteles y en las dovelas de los arcos de entrada a las capillas. Con ladrillo parece ser que están contruidos la mayoría de las molduras de los arcos y nervios de bóvedas y los plementos de éstas. De todos modos, no nos es posible tener bases firmes en este terreno y nos vemos obligados a movernos en el campo de la hipótesis, ya que todo el interior se encuentra encalado.

En el claustro, sin embargo, el material empleado para casi toda la obra es la piedra; volvemos a recordar su tardía construcción. El ladrillo solamente se usa en los plementos de las bóvedas.

Pocas novedades presentan sus muros tanto interior como exteriormente, recubiertos de una capa de estuco que encubre la pobreza de su material o la torpeza de su labra.

En el interior, los muros, blanqueados totalmente, tienen adosados arcos rebajados que van de pilar a pilar, asimismo adosados, y cuyas dovelas arrancan de sus capiteles. Bajo ellos se abrieron porteriormente los arcos de entrada a las distintas capillas que se fueron construyendo. Curioso es observar que estos arcos de acceso a las capillas en casi ningún caso coinciden bajo la clave del arco adosado, no teniendo en cuenta aparentemente simetría alguna.

3) Contrafuertes y arbotantes:

Muy compleja se presenta toda la estructura de los contrafuertes y arbotantes realizados en el edificio. Posiblemente todo ello sufrió casi desde el principio de la construcción grandes modificaciones. Aunque en este campo siempre nos moveremos en el terreno de la conjetura, sin atrevernos a ofrecer ninguna opi-

nión como definitiva, parece ser que el edificio se proyectó mucho más grácil de lo que las circunstancias y el material pudieron resistir, y desde el primer momento hubieron de tomarse varias medidas que transformaron el primitivo proyecto. Tras un estudio tan minucioso como nuestros conocimientos pudieron permitirlo, nos pareció advertir que la iglesia se proyectó con un sistema de arbotantes muy distinto al que hoy nos ofrece; pero pronto se debió observar que aquel primitivo plan era irrealizable y, al temerse el desplome de los muros, se pusieron tres sistemas de arbotantes, al mismo tiempo que se refuerzan extraordinariamente los contrafuertes. Los arbotantes dan la impresión de estar colocados un tanto precipitadamente; uno de ellos está realizado con ladrillo y los otros dos restantes con piedra, uno tiene éstas a medio desbatar, lo que tal vez pueda ser prueba de que desde un principio se hizo para que permaneciese bajo la techumbre. Al exterior solamente se ofrece el otro realizado en piedra, que contribuye muy poco a dar cierta gracia al conjunto de las cubiertas.

Al exterior muestra un complejo sistema de contrafuertes. Con la excepción de los existentes en el ábside, a ellos van a parar los arbotantes y es precisamente en éstos donde puede apreciarse a simple vista la parte añadida para reforzarlos. Rematan en una pieza de granito de proporciones bajas y achaparradas que casi de modo grotesco intenta sustituir a los esbeltos pináculos en que suelen culminar los contrafuertes de un templo gótico, y de los que tenemos hermosos modelos en una misma Colegiata en los remates de los pilares interiores del claustro.

Mención aparte merecen los dos robustos contrafuertes extremos que flanquean la fachada principal, en cuyo interior se albergan escaleras de caracol que dan acceso a las bóvedas. Como nos describe Torres Balbás, rematan en unos pináculos muy característicos formados por «prismas triangulares escalonados —realizados en ladrillo— rematados por pirámides; semejan racimos de mocárabes invertidos» (32).

Lám. 10

Claramente pueden advertirse los añadidos de arbotantes y contrafuertes realizados en los últimos años del siglo XV y tal

(32) L. TORRES BALBÁS: *Arte Almóhade-Nazari-Mudéjar*. Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1949, vol. IV de «Ars Hispaniae», pág. 271.

Lám. 11

vez principios del XVI. De ellos los más antiguos son los destinados a impedir el desplazamiento de los muros del lado sur del templo. Realizados sobre las cubiertas de uno de los lados del claustro, son grandes arbotantes convergentes sobre el muro del templo y que descargan en unos enormes contrafuertes realizados enteramente en piedra.

Casi contemporáneos a esta última obra deben ser los arcos travesaños que unen los pilares de la nave central, los cuales, aunque necesarios para el equilibrio de la fábrica, restan esbeltez al conjunto del interior y en nada favorecen a la perspectiva de la nave mayor.

4) Aberturas:

1. Puertas:

Láms. 6-8

Dos son las puertas que dan acceso al interior del templo, la principal orientada hacia Occidente y la lateral abierta al lado norte. La principal se decora con siete sencillas arquivoltas desnudas de toda ornamentación que terminan en capiteles esculpidos en los que se representan jóvenes de medio cuerpo que entrelazan follaje entre sus manos. La misma sencillez del conjunto da a éste una cierta elegancia. A uno y otro lado de las arquivoltas hay incrustados sendos escudos del arzobispo toledano don Juan de Contreras, cuyo arzobispado se extiende de 1422 a 1434, lo que puede indicarnos que es en esta época cuando se realiza. Posteriormente se colocó sobre la clave de la arquivolta exterior una gran lápida de mármol en la que se hace referencia a la restauración efectuada en el templo en el siglo XVIII. Sobre la lápida corre un pasillo abierto al exterior, formando una especie de tribuna o gran balcón que comunica las escaleras de las bóvedas. Todo el conjunto de balcón y portada se encuentra rehundido en una especie de gran arco u hornacina de sección rebajada, que imprime un sello muy personal a toda la fachada.

La puerta norte es aún mucho más sencilla; de arco reba-

(33) J. M. AZCÁRATE: *Monumentos Españoles, Catálogo de los declarados histórico-artísticos*. Madrid, 1954.

jado, como ya quedó dicho anteriormente, se adorna con un capitel corrido adornado de cardinas. El arco es apenas visible al exterior por habersele adosado posteriormente un gran cancel de madera. Todo ello se cobijó bajo un pórtico, al que ya también hemos hecho alusión.

2. *Ventanas:*

Comenzamos este apartado por el estudio y descripción del gran rosetón que se abre sobre el gran arco que alberga la puerta principal y que constituye el elemento más hermoso y destacado de todo el exterior del templo. Todo él está enmarcado por una moldura de modillones idéntica a la que recorre las cornisas de toda la fábrica. El interior es una maravillosa rosa gótica, correspondiente a la última etapa del estilo, el gótico flamígero. Su mayor interés radica, no obstante, en estar todo el rosetón realizado no en piedra, sino con miles y miles de piezas de ladrillo aplantillado cubiertas de una capa de estuco, siendo ejemplar único y extraordinario dentro del estilo gótico-mudéjar español. Azcárate dice que debió realizarse hacia 1470 (33).

Láms. 4-5

En conjunto ha sufrido bastante. La capa de estuco ha desaparecido en parte, y parece ser que ante el temor de un posible desplome de algunas de sus piezas, se recurrió a la solución de tabicarlo en parte interiormente. En el interior se debió proyectar otro rosetón similar, paralelo el uno al otro y separados entre sí por una especie de pasillo, siguiendo una disposición pareja a los existentes en otro edificio de la misma zona y al que más adelante haremos mención detenidamente. Sin embargo, el rosetón interior o bien nunca llegó a hacerse o si en un principio se hizo, posteriormente se tabicó y sólo se dejó una simple abertura circular cerrada con una vidriera de cristales monocromos.

Muy transformado se nos ofrece también en la actualidad el primitivo sistema de grandes ventanales y ventanas, proyectado para iluminar el interior del templo.

Sobre las naves laterales, y destinadas a iluminar la nave mayor, se proyectaron diez grandes ventanales, colocados en disposición paralela sobre cada uno de los cinco tramos de la nave,

partiendo del ábside de la capilla mayor. A ésta dan luz siete ventanales de proporciones mucho más reducidas.

Las naves laterales se iluminaban con cinco ventanales que se abrían a cada uno de los dos ábsides y otros cinco correspondientes a cada uno de sus tramos.

Lám. 8 El conjunto primitivo donde mejor se conserva es en la parte exterior del ábside de la capilla mayor. Todo el resto de ventanas ha sido muy alterado con sucesivas restauraciones y añadidos de capillas, desapareciendo algunas de las ventanas laterales y cegándose las restantes. Solamente una de ellas sigue en uso, la primera de las correspondientes a la nave lateral derecha, debido a que la capilla abierta contra esta pared del muro, por ser de muy reducidas proporciones y tener una bóveda muy baja, no hubo necesidad de tabicarla.

Extraordinariamente interesante es el sistema de molduras de todo el conjunto de ventanas, todas realizadas con ladrillo aplantillado, trabajado y colocado con gran esmero, según la más depurada técnica mudéjar, y todas a su vez enmarcadas por otra gran moldura, que no es sino el típico alfiz árabe. Todo el ladrillo se cubre con una fina capa de estuco que disimula tan pobre material. Es curiosísimo observar cómo las molduras de los grandes ventanales que se abren sobre la nave central tienen cubierto de estuco solamente la parte exterior no cubierta por los tejados de las naves laterales, parte que solamente viene a corresponder al de un tercio de su superficie. Bajo la techumbre, y sobre las bóvedas laterales, se puede observar que, no obstante estar todas las molduras de los ventanales primorosamente trabajadas, solamente la parte que permanece al exterior no está recubierta de estuco. Ello nos permite suponer que el actual sistema de techumbre no fue concebido tal como hoy se nos ofrece.

Lám. 9 Los ventanales del ábside han sido en parte tapiados; en ellos es curiosísima la forma en que cruzan sus molduras exteriores, en la típica decoración de lazo califal.

Exteriormente aún se conservan las molduras de las ventanas laterales, en su mayoría intactas, pero cubiertos por los tejados que cubren las bóvedas de las capillas adosadas. Sin embargo, en recientes restauraciones, al reemplazarse los pri-

mitivos tejadillos, tuvimos la fortuna de poder contemplarlas detenidamente. Como todas las del templo están realizadas con ladrillo cubierto de estuco, tienen seis molduras boceladas y dos que las enmarcan a modo de alfiz planas y cruzándose en el centro, formándose dos a modo de albanegas.

5) Bóvedas:

Es sencillo el sistema de bóvedas del templo. La nave central cubre con bóveda de terceletes cada uno de sus cinco tramos, cubriéndose el ábside de la capilla mayor con bóveda estrellada. Los tramos laterales tienen bóveda de dos sencillos nervios, y en su ábside, de planta rectangular se pasa a la poligonal de su cubierta a través de sencillas trompas, como ya quedó indicado. Las bóvedas de las capillas añadidas son también, en general, sencillas. Destaca la de terceletes de la estancia que sirve de pórtico a la actual sacristía; la pequeña y hermosa de la capilla de Santa María del Pópulo, compuesta de diez nervios que se cruzan en su centro y sostenida por una serie de minúsculas bovedillas, y la de la capilla contigua, antigua de San Juan Bautista, de nervios que forman una estrella sin cruzarse en el centro, como si tuviese alguna reminiscencia de las bóvedas de nervios califales.

Lám. 13

La capilla de Santa Leocadia se cubre con una media naranja de yeserías, a la que ya hemos hecho alusión, y también adornada con yeserías está la gran bóveda de medio cañón que cubre la actual sacristía.

El claustro se cubre con bóvedas de terceletes en los cuatro ángulos y con sencilla de dos nervios los restantes tramos.

6) Estilo arquitectónico del conjunto:

Torres Balbás, en una de sus obras, dice que la Colegiata de Talavera, junto con el Monasterio extremeño de Guadalupe, son dos monumentos capitales de nuestra arquitectura nacional, si bien se hallan «mal clasificados hasta ahora por haberse estudiado precipitadamente» (34). Su importancia y originalidad la

(34) L. TORRES BALBÁS: *O. c.*, pág. 271.

deben a ser templos de traza gótica pero realizados por obreros y maestros mudéjares, según la técnica que les caracteriza.

Signe diciendo Torres Balbás que «mientras iglesias de ladrillo mudéjares, inspiradas en las románicas, seguían construyéndose hasta bien entrado el siglo XIV —importantes ejemplares de ellas tenemos en la misma Talavera, entre las que destaca la iglesia de Santiago, una de las más hermosas del mudéjar toledano—, albañiles moros también, dispuestos siempre a adaptar su técnica constructiva a toda clase de estilos y edificios, levantaron iglesias más en consonancia con las formas góticas que entonces triunfaban. Son los llegados a nuestros días templos dispersos, aislados, sin más nexo que el empleo del mismo material y la común inspiración en el arte gótico. No llegan a formar una escuela. Su interior responde casi siempre a este último estilo, puesto que los cubren bóvedas de ojivas y nervadas, y revestidos y pinturas ocultaban el ladrillo y permitían fingir piedra. Pero, exteriormente, aquel material lucía su antigua decoración, animando muros y estribos con arquerías ciegas y fajas de esquinillas. En estas iglesias, en consonancia con su abovedamiento, se emplearon contrafuertes que no aparecen nunca en las del grupo antes analizado. No abunda mucho tal tipo de edificios; a fines del XIII la mayoría de las villas castellanas habían alcanzado su completo desarrollo y construido sus templos parroquiales. Y la clientela de ricos y nobles fundadores y órdenes religiosas preponderantes por entonces [...] preferían levantar edificios de mampuestos y sillares que de ladrillo» (35).

Es en este grupo en el que se han de incluir la Colegiata de Talavera y el Monasterio de Guadalupe, ya que, en líneas generales, ambos edificios tendrán características semejantes y analogías sólo explicables atribuyéndolos a la inspiración de un mismo arquitecto, arquitecto que, según el mismo Torres Balbás, sería el maestro Alfonso, o sea, Rodrigo Alfonso, maestro mayor de la catedral de Toledo y autor de su claustro, cuya primera piedra se colocó en 1389. Enterrado en Guadalupe, según reza

(35) *Idem*, o. c., pág. 269.

un epitafio de azulejo talaverano colocado en el pórtico del Monasterio (36).

El primer historiador que, según nuestros conocimientos, apunta las originalidades mudéjares de la Colegiata es Quadrado y la Fuente. Dice textualmente: «Las ventanas de las naves inferiores, cruzando sus bocelos en graciosas ojivas, aunque contenidas dentro de la cuadrada moldura que forma el sello peculiar del edificio» (37). Aquí creemos ver que apunta al alfiz que encuadra los arcos y ventanas del edificio; pero en el año en que esto fue escrito, en 1886, son casi desconocidos los elementos del arte mudéjar.

El autor que con toda claridad nos va a llamar la atención sobre las originalidades constructivas de la Colegiata va a ser Lampérez y Romea. Dice textualmente: «Es curiosísimo observar que todos los arcos de separación de naves y los formeros de la alta, por el exterior, tienen baquetón, formando arrabá; esto, los modillones de la cornisa y los pináculos poligonales, con muchos cambios de planta al exterior (de ladrillo) y otros detalles, prueban que esta iglesia está ejecutada por mudéjares, cosa natural en la comarca toledana» (38).

A partir de aquí, todos los autores que nos hablan de la Colegiata harán hincapié en estas características, como el conde de Cedillo (39), Rumeu de Armas (40), Azcárate (41) y el último Torres Balbás (42).

Creemos que para un mejor conocimiento y estudio de la Colegiata, es conveniente realizar un trabajo comparativo con el Monasterio de Guadalupe. Como ya hemos visto que apunta Torres Balbás, es necesario un somero examen para darnos cuenta que los dos templos obedecen a una misma inspiración. No obstante, en ocasiones resulta difícil seguir una trayectoria para-

(36) *Ibidem*, pág. 271.

(37) QUADRADO Y LA FUENTE: *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Castilla la Nueva. Barcelona, 1886, vol. III, pág. 364.

(38) V. LAMPÉREZ Y ROMEA: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Ed. Espasa Calpe, S. A., 1930, vol. III, pág. 143.

(39) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*

(40) A. RUMEU DE ARMAS: *Excursión histórico-artística por Talavera*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1941.

(41) J. M. AZCÁRATE: *O. c.*

(42) L. TORRES BALBÁS: *O. c.*

lela en su construcción. Según los datos suministrados por el historiador de Guadalupe, fray Germán Rubio, parece que las obras de este Monasterio se realizaron con mayor rapidez (43). Según él, el templo extremeño queda terminado en 1402, durante el priorato del padre Yáñez. Muy extendida debía estar la devoción a la Virgen de Guadalupe y, consiguientemente, mucho empeño es presumible que se pusiera en realizar el Monasterio actual, cuando entre los años 1383-88 se levanta sobre el Tajo el magnífico puente que, por ser obra emprendida también por el arzobispo Tenorio dará lugar a la aparición en torno a él del pueblo que luego se llamará Puente del Arzobispo, lugar cercano ya a Guadalupe. Al decir de varios historiadores (44) se levantó esta magnífica obra para dar paso a la riada de peregrinos que acudían al Monasterio extremeño.

Buscando pruebas que nos condujesen a argumentos lo más objetivos y exactos que pudiésemos aportar sobre la hermandad arquitectónica de ambos edificios, la Colegiata y Guadalupe, hicimos una detenida visita a este último intentando un estudio comparativo lo más preciso que estuviese dentro de nuestras posibilidades.

Las analogías, en verdad, son muchas, aunque también como es lógico, en edificios de distinta capacidad también abundan las diferencias. Pero éstas tal vez se deban a detalles más o menos accesorios, más bien que a la estructura general del templo del Monasterio, e incluso en ocasiones nos pareció advertir que algunas de las diferencias se debían a restauraciones posteriores que modificaron determinada parte de alguno de los edificios. Sobre todo ocurre con las restauraciones del XVIII que sufrió la Colegiata de Talavera y que tanto enmascaran al exterior su primitiva silueta.

La primera gran diferencia se refiere a la entrada principal de ambos edificios. En la Colegiata, ésta se halla a los pies del templo y está albergada bajo el gran arco u hornacina de la que ya se hizo mención. En Guadalupe, sin embargo, la entrada principal se encuentra en el lado sur del templo, y es muy

(43) FRAY GERMÁN RUBIO: *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*. E. Industrias Gráficas Thomas, 1926, pág. 48.

(44) *Idem*, o. c.

poca la semejanza con la fábrica de Talavera. Pero, tras estudiar con cierta atención el Monasterio, nos pareció advertir que pudo haber existido antiguamente una entrada semejante a la de Talavera. Posiblemente en un principio la entrada principal del templo no estuvo en la parte en que hoy se encuentra, sino a los pies del edificio, tabicándose con posterioridad esta entrada en sucesivas reformas. Como hoy día esta parte del Monasterio pertenece a la clausura de los religiosos que le habitan y cuidan no pudimos observar esto con precisión, pero hay indicios que nos permiten suponer ser cierta esta suposición.

Descendiendo a las mismas puertas que dan acceso a ambos edificios, ofrece la de Talavera gran semejanza con las dos puertas de Guadalupe, si bien la puerta de Talavera está realizada enteramente en piedra y en las del Monasterio el material empleado es ladrillo, excepto en los arranques, en los que también se usa la piedra. Toda la decoración de los capiteles de Guadalupe es más sobria, detalle que puede, asimismo, observarse en toda la parte escultórica del Monasterio.

El gran rosetón que se abre sobre el arco de la fachada en Talavera, es idéntico en su estructura a los tres que existen en Guadalupe y que se han restaurado recientemente. También es idéntica la moldura de modillones que los enmarca; sin embargo, son totalmente diferentes las labores del interior, que en Guadalupe son de la más pura inspiración mudéjar, mientras que las del rosetón de Talavera, como ya se expuso, son de inspiración gótica.

Examinadas con cierta detención las labores que decoran arquerías y distintos lugares del claustro de la Botica del Monasterio, se notan analogías entre éstas y las del interior de la rosa talaverana. Sin embargo, se saben con exactitud las fechas y los principales arquitectos que intervinieron en la realización de este claustro del Monasterio, destacando Antón Egas y Alonso de Covarrubias, y siendo la fecha de realización de la obra hacia el último decenio del primer tercio del siglo XVI (45). Encontramos, por tanto, un desfase en las fechas que

(45) J. M. AZCÁRATE: *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1958, pág. 27.

hasta el momento poseemos relativas a la ejecución de ambas obras; tal vez un detenido examen del archivo de la Colegiata pueda algún día llevarnos a conclusiones seguras y definitivas.

La primitiva estructura de la torre del templo talaverano es también la misma que la de las torres de Guadalupe, aunque actualmente aparezca su primitiva forma transformada por la restauración posterior. El primitivo cuerpo de la torre, como ocurre en Guadalupe, se cerraba con una bóveda de nervios. Aún puede apreciarse perfectamente el arranque de ésta, que más tarde fue desmontada al añadirse los cuerpos modernos. De todas las torres del Monasterio cacereño la que más estrecha semejanza guarda con la de Talavera es la llamada de San Gregorio, situada en la parte izquierda de la cabecera del templo y realizada, según afirma fray Germán Rubio (46), en la primera mitad del siglo XIV.

Las molduras de las ventanas de las naves laterales son semejantes a muchas de Guadalupe; sin embargo, aunque de disposición análoga, los grandes ventanales de la nave mayor no presentan en Talavera ningún resto que nos permita suponer que estuviesen en un tiempo cerrados por arquerías, como lo estuvieron los del Monasterio, y donde ha sido relativamente fácil hacerlas resurgir de nuevo en la actual restauración. Ello parece confirmarnos en la opinión de que en Talavera, si bien se pudo pensar en cubrir las naves laterales con terrazas, esto nunca se llevó a cabo. Una prueba más a favor de esta suposición es que en la Colegiata tampoco aparece nada semejante al complejo sistema de arbotantes de Guadalupe, realizados tan meticulosamente y con tan rica decoración. Ya estudiamos los de Talavera y ya apuntamos la impresión que da todo el sistema de haber sido realizado un tanto precipitadamente, y, al parecer, sin un orden preestablecido.

Como podemos ver por lo hasta aquí señalado, parece confirmarse la afirmación de Torres Balbás de pertenecer ambos edificios a un mismo arquitecto. Su estudio debe hacerse en un entronque continuo y ya que el Monasterio cacereño parece tu-

(46) FRAY GERMÁN RUBIO: *O. c.*

vo mayor fortuna en el acabado de su fábrica, cosa que las recientes restauraciones están haciendo felizmente patentes, creemos que a la hora de buscar cuál fue la original estructura proyectada para nuestra Colegiata, es a Guadalupe donde debemos mirar, a sus torres almenadas, a los esbeltos pináculos que rematan sus contrafuertes, a su techumbre de terrazas. Ello nos puede permitir reconstruir con el menor margen de error, la auténtica silueta de la Colegiata.

Un edificio alejado relativamente de esta zona, aunque no es raro que los artistas de esta comarca trabajasen por aquel lugar, es el convento segoviano de San Antonio el Real, situado en las afueras de la ciudad. Ya Torres Balbás apunta las coincidencias (47). El marqués de Lozoya, en un artículo lo estudia más detenidamente (48). Según los datos que en este artículo se nos aportan, el convento segoviano es un edificio levantado con cierta posterioridad al Monasterio de Guadalupe y a la Colegiata de Talavera, pero realizado no mucho después, por lo que es posible aventurar un cierto influjo. San Antonio el Real se levanta como palacete de recreo durante la juventud del rey Enrique IV. Posteriormente, y tras distintas ampliaciones y reformas, se cede el edificio a una comunidad de religiosos franciscanos, que más tarde, reinando ya los Reyes Católicos será sustituida por otra de monjas clarisas. En el claustro, zona en la que las analogías con los otros dos edificios son más estrechas, campea la típica cornisa mudéjar de modillones de lóbulos rizados que coronan Guadalupe y la Colegiata de Talavera. También aparecen en distintos lugares ventanas semejantes a las descritas en estos edificios, con arcos ligeramente apuntados que arrancan de unas impostas y molduras que se cruzan al estilo califal, enmarcándose el típico alfiz.

(47) L. TORRES BALBÁS: *O. c.*, pág. 307.

(48) JUAN LÓPEZ DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE LOZOYA: *El convento de San Antonio el Real de Segovia*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1918, cuarto trimestre, págs. 255-64.

TERCERA PARTE

IV

OBRAS ARTISTICAS DEL TEMPLO

V

RETABLOS

1) a) Retablos de la Capilla Mayor.

Era natural suponer que con anterioridad al actual retablo, tuvo que haber habido en la Capilla Mayor otro antiguo. Cuando pudimos examinar recientemente el archivo ya catalogado, encontramos toda la documentación relativa al que hoy preside la Capilla; pero nada concreto que nos pudiese orientar sobre cómo pudo haber sido el anterior. Sin embargo, referencia a aquel antiguo retablo la tenemos en Ponz. En el viaje que este insigne erudito realizó por toda la geografía española y que nos narra en su obra, aparecida en 1778, nos habla de la visita que hizo a la Colegiata durante su estancia en Talavera. Entre las varias cosas que de ella nos refiere, nos dice que «el altar mayor —es— un conjunto de pinturas que representan la Vida y la Pasión de Cristo, con ornatos de estilo gótico, todo ello bastante envejecido» (49). Esta noticia nos impulsó a realizar una detenida búsqueda por las distintas dependencias del templo, con la esperanza de encontrar algún resto que pudiese haber pertenecido a aquel antiguo retablo. La búsqueda creemos que fue fructífera. Primeramente, en la depen-

(49) ANTONIO PONZ: *Viage de España*. Madrid, 1784, vol. VII, pág. 20.

dencia que fue utilizada como sala capitular, se encontraban adosadas a una de sus paredes unas tablas pintadas de grandes proporciones (miden $2,43 \times 1,38$), y representan el encuentro de Cristo con su Madre en el camino del Calvario, y el tema de la Piedad. Su estado de conservación no es bueno, estando en peores condiciones la que representa el tema del camino del Calvario. Todo en estas tablas nos habla del estilo de Juan de Borgoña, y la finura de su ejecución no desmerece de las obras de su propia mano. La tabla de la Piedad guarda grandes analogías con las otras versiones del mismo tema, que se conservan del maestro y de las que detalladamente nos habla el catedrático señor Angulo en una de sus obras dedicada a este pintor (50). La escena representa a María, que sostiene sobre sus rodillas el cuerpo muerto de su divino Hijo, ayudada por San Juan, que pasa sus manos bajo los brazos de Cristo. En el lado opuesto, la Magdalena arrodillada besa la mano exánime del Salvador, en actitud muy semejante a la tabla del mismo tema conservada en la villa de Illescas. Detrás de este grupo central aparecen llorosas dos santas mujeres, y en el lado opuesto a ellas José de Arimatea y Nicodemo sostienen en sus manos distintos instrumentos utilizados para el descenso del cuerpo de la cruz. Sobre el grupo se alza la cruz, que, contrariamente a las otras dos versiones de la Piedad del mismo Borgoña que conocemos, la citada de Illescas y la de la Sala Capitular de la catedral de Toledo, no aparece desnuda, sino con el paño que ha servido para el descenso ondulante al viento. También apoyada a la cruz aparece una escalera. El fondo es semejante a los usados por Borgoña, de roca y arbolillos que se recortan sobre el cielo. Copiando las palabras del señor Angulo, «ha interpretado la historia en tono reposado y silencioso, sin extremismos expresivos» (51).

Recientemente la tabla fue expuesta en la exposición diocesana de arte antiguo celebrada en el palacio de Fuensalida de Toledo y catalogada como de Borgoña (52). Opinión también

(50) DIENO ANGULO IÑIGUEZ: *Juan de Borgoña*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.

(51) *Idem*, o. c., pág. 19.

(52) JOSÉ GÓMEZ-MENOR FUENTES: *Catálogo de la Exposición diocesana de Arte Antiguo*. Toledo, 1968, pág. 14.

admitida por don Alfonso Pérez Sánchez en la crónica dedicada a esta exposición (53). Según recientes noticias, la tabla se encuentra actualmente en proceso de restauración.

Muy hermosa es también la otra tabla del encuentro de Cristo con su Madre. La figura de Jesús, con una de sus rodillas hincada en tierra, aparece en primer plano: le ayuda a sostener la cruz el Cirineo y dirige su mirada cargada de melancolía a su Madre, que aparece sostenida por San Juan. Detrás aparecen otras dos santas mujeres, mientras un sayón tira de una cuerda a la cruz, obligando a Cristo a levantarse. Cuatro soldados más aparecen en la escena, dos de ellos montados a caballo de muy hermoso dibujo. Al fondo hay una fortificación de aparejo típico toledano.

Lám. 36

Creemos poder sostener la hipótesis de que estas tablas pertenecieron al retablo del que Ponz nos habla. Su mismo tamaño nos indica que difícilmente pudieron haber estado en otra de las dependencias del templo.

Con la misma esperanza de poder hallar algún otro resto del retablo, logramos penetrar en la cripta que se halla bajo el presbiterio de la cripta de la Capilla Mayor. En ella vimos los restos de dos imágenes, parecidas en tamaño al natural; una de ellas representaba un Crucifijo, o al menos una figura crucificada, y la otra a Cristo Resucitado, ambas muy semejantes por su estilo a imágenes del retablo mayor de la Catedral de Toledo. Ya el historiador local, don Ildefonso Fernández y Sánchez (54), nos dice que se encontraban en esta cripta algunas de las imágenes pertenecientes al antiguo retablo de la Capilla. Desgraciadamente ambas imágenes se encontraban deshechas casi por completo, debido sobre todo a la humedad que en la cripta se respira.

Otra imagen más creemos que pueda relacionarse con este antiguo retablo. Nos referimos al Cristo Crucificado que hoy se encuentra adosado a una de las paredes de la capilla de Santa María del Pópulo. Es un Crucifijo con las características de

Lám. 38

(53) ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ: *La Exposición Diocesana de Arte Antiguo de Toledo*. «Archivo Español de Arte», 1967, núm. 160, vol. XI, páginas 414-16.

(54) ILDEFONSO FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ: *O. c.*

los tallados durante el primer tercio del siglo XVI y que también ofrece una gran analogía con el del remate del Calvario de la Catedral Primada. Afortunadamente esta imagen sí se encuentra en bastante buen estado de conservación pero, al parecer recientemente, se le ha policromado en demasía. Sin embargo, bajo la actual capa de pintura aún puede adivinarse la primitiva policromía, sobre todo el dorado primitivo que, al parecer, ostentaba la cruz.

Láminas
12-16-17

Actualmente todo el testero de la Capilla Mayor está ocupado por un gran retablo neoclásico, realizado con mármoles de Bayuela de color gris. La obra se realizó en el último tercio del siglo XVIII, juntamente con la reforma de todo el presbiterio. Concretamente la escritura del retablo, que se guarda íntegra en el archivo, está fechada el 5 de julio de 1781, especificándose en ella que la obra debería quedar terminada en dos años a contar desde ese día. Juntamente con la escritura se guardan proyectos y dibujos previos para la realización de la obra. El retablo es un gran medallón de mármoles de color gris oscuro, flanqueado por dos grandes pilastras con capiteles de orden compuesto y rematado por un medallón circular, con el anagrama de María orlado de una corona de laurel, todo ello dorado. Sobre este medallón circular se asientan dos ángeles que sostienen en alto una corona. Los ángeles, copiando literalmente documentación del archivo **«son figuras mayor que el natural pintadas imitando mármol de Génova y las alas, doradas, imitando bronce»**. Fueron realizados por el escultor Mariano Salvatierra. El retablo alberga en su parte interior un gigantesco lienzo pintado por Mariano Maella, representando la Asunción de la Virgen a los cielos. La obra se encuentra firmada y fechada en el año 1763 en el ángulo inferior izquierdo del lienzo, y según la documentación manejada fue acabado el 18 de julio de ese mismo año, yendo para su entrega y colocación el propio pintor a Talavera, desde Madrid, donde residía. La composición del cuadro sigue la tradicional usada en este pasaje de la vida de María. Pueden distinguirse dos partes: la inferior, en la que los apóstoles contemplan sorprendidos el sepulcro que ha quedado vacío del cuerpo de María y que ha sido sustituido por cantidad de olorosas flores. En la superior, María con los

brazos abiertos es llevada triunfante por una legión de ángeles a los cielos, que se abren con celestial claridad sobre su cabeza entre cabecillas de querubines.

De idéntico estilo y material que el retablo es el altar, sobre el que se alzan dos gradas y que remata en un manifestador de madera dorada con un fondo de mármol tallado, que, según la escritura, debía de realizarse con mármol de Cuenca. Al altar se accede por una gran escalinata, y todo el conjunto del presbiterio se remata con dos púlpitos del mismo material y estilo y con verjas de la época.

Todo el retablo sufrió mucho durante el incendio ocurrido en 1846, y al que ya hicimos alusión, siendo restaurada la pintura por el pintor don Domingo Castillo y limpiados los ángeles y dorados de nuevo todos los adornos por el dorador y pintor Lucio García (55).

Terminamos el estudio de este retablo actual aludiendo de nuevo al erudito Ponz. Este, después de describir, como ya hemos dicho, el retablo que él alcanzó a ver y al detallarnos su estado ruinoso, hace votos porque algún día la obra sea sustituida por otra nueva, «aconsejándose de los inteligentes». Luego, en una nota, añade, «efectivamente se ha hecho un retablo digno de mucha alabanza, y consiste en su mesa, sagrario, y ornato sencillo de varios mármoles en medio del cual se ha colocado un gran cuadro, que ha costado y mandado hacer el excelentísimo señor arzobispo al pintor de S. M. D. Mariano Maela...» (56).

1) b) Retablos de la Capilla de los Santos Mártires.

La capilla del ábside del lado norte del templo, dedicada a los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta, no tiene en realidad retablo actualmente. Las tres imágenes de los santos hermanas, de poca calidad artística, descansan sobre una antigua predela y tienen como fondo un lienzo en el que se les representa y una sencillísima verja, ambos de ningún mérito. No obstante, esta capilla estuvo antiguamente dedicada a San Juan

(55) *Idem*, pág. 200.

(56) ANTONIO PONZ: *O. c.*, pág. 20.

Evangelista, y la predela que sobre el altar descansa tiene una pintura de cierto interés, aunque muy oscurecida por el tiempo, que representa el martirio del discípulo de Cristo. Aparece en el centro el santo evangelista, desnudo, en la caldera de aceite hirviendo en la que sufrió martirio, según la tradición cristiana. A sus lados se mueven tres verdugos, dos de los cuales parecen mofarse, mientras el tercero está en actitud de atizar el fuego. La tabla parece ser obra del siglo XVI, más bien de la última etapa de éste. Creemos, pues, que aquí debió existir un antiguo retablo, del cual la predela sería la única pieza conservada y que posiblemente sería desmembrado cuando la capilla cambió de advocación.

En el muro izquierdo de este mismo ábside se colocó hacia finales del siglo XVIII un retablo neoclásico que aún subsiste. Tiene en el centro un gran cuadro de la Virgen de los Dolores y remata con otro lienzo que representa a Santa Teresa escritora, copia del cuadro de Ribera del Museo Provincial de Valencia. El gran lienzo de la Virgen de los Dolores no parece de interés artístico. Sin embargo, el de Santa Teresa parece de calidad, siendo difícil aventurar un juicio exacto por la altura a que se encuentra colocado. El retablo es obra realizada a expensas de uno de los canónigos del cabildo, muy devoto de los dolores de María, según reza el epitafio de su sencilla tumba colocada junto al altar y en la que fue sepultado en 1792.

Según dato tomado de la Historia de Francisco de Soto (57), mandó pintar a su costa esta capilla el deán Baltasar Cisneros, en 1698, y puso en ella un curioso retablo y en él la imagen de la Virgen del Sagrario. Nada se conserva de este retablo, aunque, como veremos, existe un cuadro de la Virgen del Sagrario en otro que seguidamente estudiaremos, y que es posible procediese de éste del que nos habla Francisco de Soto.

1) c) Retablos de la Capilla de Santa Leocadia.

La capilla de Santa Leocadia, la primera que encontramos en la nave norte, partiendo de su cabecera, está presidida por

(57) FRANCISCO DE SOTO: O. c., pág. 225.

un soberbio retablo, de proporciones reducidas y de factura muy toledana, en el que nos parece advertir reminiscencias de los retablos realizados por el Greco en Santo Domingo el antiguo de la Ciudad Imperial. Sobre el altar, en un banco o predela, se representan en relieve escenas del martirio de Santa Leocadia. Dos pilastras estriadas parten de la predela, terminando en una especie de ménsulas utilizadas a modo de capiteles. Las ménsulas se unen por otra pieza de madera, dorada como todo el retablo y adornada con una fina guirnalda o grutesco. Todo sirve de marco a un bellissimo lienzo. El retablo remata en una especie de frontón acabado en semicírculo, en el que se apoyan dos angelillos y que alberga en su interior una pintutra de la Virgen en una superficie de pirámide truncada.

Lám. 18

Como acabamos de señalar, la parte central de tan hermosísima pieza se encuentra ocupada por el cuadro más interesante de los que alberga la Colegiata. En él se representa el momento en el que, según tradición toledana, Santa Leocadia surge del sepulcro de su basílica para agradecer a San Ildefonso, en nombre de María, la defensa que el santo arzobispo hizo de su virginidad, momento que San Ildefonso aprovecha para cortar parte del velo de la santa, como buscando un testimonio perenne de tan extraordinaria aparición.

Láms. 19-20

El padre Torrejón dice al referirse a este cuadro que es «de maravilloso dibujo» (58). Ponz también lo destaca y nos dice que «se ve algo del estilo de Blas de Prado» (59). El conde de Cedillo nos dice que es «pintura muy estimable. Hay trozos en ella que recuerdan por su color a los venecianos. La figura de la Santa es muy ideal y está correctamente diseñada, y el prelado es muy español de factura» (60). Rumeu de Armas, por su parte, añade al referirse a este mismo cuadro que «modernamente se ha insinuado la posibilidad de que sea de la primera época del Greco, pero lo más extendido y probable es que sea de su discípulo Tristán» (61). Opinión ésta que nosotros habíamos podido comprobar por otros varios conductos

Sin embargo, felizmente, hace tres años, la pintura fue iden-

(58) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 313.

(59) ANTONIO PONZ: *O. c.*, pág. 21.

(60) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 313.

(61) A. RUMEU DE ARMAS: *O. c.*, pág. 128.

tificada documentalmente por el sacerdote toledano don José Carlos Gómez-Menor como obra indudable del pintor toledano Blas de Prado. Lo que nos muestra que Ponz estaba en lo cierto al comprobar en el lienzo «algo del estilo de este pintor». El documento encontrado se refiere a una carta de poder que Blas de Prado concede al bachiller Bartolomé Sánchez para la cobranza del retablo que pintó para la capilla donde está enterrado el canónigo Alonso de Paz, en la iglesia mayor de Talavera de la Reina, y está fechado en Toledo, a 12 de marzo de 1599, muy poco tiempo antes del fallecimiento del pintor. Por el documento nos enteramos también que Blas de Prado es el autor de todo el retablo (62).

La pintura es de todo punto admirable. El lienzo mide 2,57 × 1,53, no está firmado, pero sí está fechado en la parte inferior, donde aparece el año de 1592, lo que nos indica que siete años después de finalizada la obra el autor no había cobrado aún todo su importe. Toda la obra se halla muy influenciada por la estética manierista, y en el color claramente se puede también advertir la influencia veneciana. Esto es particularmente notable en la figura de la Santa, que preside la composición, toda ella envuelta en una túnica blanca marfil con tonalidades nacaradas y cuyo resplandor parece envolver toda la composición. Esta misma composición de la escena recuerda un poco al Expolio del Greco, y parece cierto que en la obra las analogías con el cretense sean abundantes. Sobre la figura del santo arzobispo, que se adelanta ligeramente para cortar el velo a la Santa, aparece una figura con rasgos muy fuertes e individualizadores. Esto nos hace pensar, coincidiendo con la opinión del señor Gómez-Menor, que muy bien pudiera tratarse de un auténtico retratado, y no nos parece aventurado el pensar que en este caso el retrato fuese el canónigo Alonso de Paz, donante de la capilla.

Notable es también el otro cuadrado que remata el retablo. Se representa en él a la Virgen, sentada, de medio cuerpo, teniendo sobre sus manos a su Divino Hijo, mientras dos ángeles la ofrecen unas rosas. Aquí la influencia italiana es, si cabe,

(62) JOSÉ GÓMEZ-MENOR FUENTES: *Documentación*. «Boletín de Arte Toledano», 1965, núm. 1, vol. I, págs. 47-48.

más acentuada. Se advierte, sobre todo, una fuerte influencia del Corregio.

El conjunto de retablo y los dos cuadros, supone un jalón muy importante para el mejor conocimiento de la obra del pintor Blas de Prado, pintor poco conocido y sobre el que actualmente se está interesando la crítica.

En la misma capilla, y fuera ya del presbiterio, dando frente a la verja de entrada, hay otro retablo interesante. Realizado en madera, menos la mesa de altar, que está hecha con ricos mármoles, tiene dos cuerpos, el principal flanqueado por dos columnas clásicas y el superior, más pequeño, terminado en un pequeño frontón. Fernández y Sánchez dice que la capilla fue pintada por el deán don Baltasar Hidalgo de Cisneros, poniendo en ella el retablo y la pintura de la Virgen del Sagrario (63). Pero este dato, que como ya hemos visto, según Francisco de Soto, no se refiere a esta capilla, sino a la de los Santos Mártires, opinión ésta que nosotros aceptamos como válida, pues nada nos dice el primer historiador de la pintura de San José que preside el retablo y para la que parece realizado. Posiblemente el altar se realizó hacia finales del siglo XVIII, tal vez en época no muy distante a la realización de la restauración de la Capilla Mayor. Los altares de ambos retablos guardan estrechas analogías. No obstante, el argumento principal es el que nos proporciona el cuadro de San José, cuadro que, según todos los indicios, es el que tanto Ponz (64), como Ceán Bermúdez (65), nos describen existente antiguamente en la sacristía del templo y no en el emplazamiento actual.

Ponz, en su visita, ya tantas veces reseñada, dice textualmente, «en la sacristía se ve un quadro grande, que representa a san Joseph con el Niño Dios de la mano, obra de D. Antonio Palomino» (66). La misma noticia es la que nos transmite Ceán Bermúdez. Con posterioridad el conde de Cedillo dice que la obra ya no está en el templo, por haber desaparecido durante el siglo XIX.

(63) ILDEFONSO FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ: *O. c.*

(64) ANTONIO PONZ: *O. c.*, pág. 21.

(65) CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965, vol. IV, pág. 39.

(66) ANTONIO PONZ: *O. c.*, pág. 21.

Lám. 21

Lám. 22

Nosotros pensamos que el cuadro podría ser este mismo que preside el altar lateral de esta capilla y que las confusiones e inexactitudes que respecto a él se dicen, podrían achacarse, de una parte, a haber sido descrito sin tener delante el original, y de otra, por haberse trasladado de sitio la obra. Por ello, y ante el hecho de que sus características coincidían con las líneas generales de la obra de Palomino, nos decidimos a examinar detenidamente el lienzo. Pronto, en el ángulo inferior derecho del cuadro, pudimos observar con gran satisfacción la firma del pintor aún perfectamente legible. La tela representa al Santo Patriarca con el Niño Jesús entre sus brazos, que se adelanta ligeramente hacia una cruz que aparece al fondo, sostenida por un angelillo y que le muestra su Padre adoptivo. Otro angelito, de parecidas características que las del Niño, se arrodilla ante ellos, mientras que en la parte superior se entrevén diversas cabecillas de querubines. El estado de conservación de la pintura no es malo, pero necesita de una restauración y limpieza.

Ultimamente hemos visto una alusión a este cuadro en la obra dedicada al pintor cordobés por don Emilio María Aparicio Olmos; pero en ella sólo se limita a recoger la cita de Ceán ya comentada (67).

El otro cuadro que remata el retablo sí es de la Virgen del Sagrario. Es una pintura más de las que tanto abundan por la región toledana, en la que se representa a la Sagrada Imagen con el manto de perlas que le fue robado durante la pasada guerra civil. Bien pudiera ser este cuadro el que fue colocado por el ya mencionado deán en la capilla de los Santos Mártires, trasladado posteriormente aquí cuando la realización de este retablo más reciente.

1) d) Retablos de la antigua Capilla de San Francisco.

Del antiguo retablo que presidió esta capilla, actualmente bajo la advocación del Cristo del Mar, no hemos encontra-

(67) EMILIO M.^a APARICIO OLMOS: *Palomino: Su arte y su tiempo*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1966, pág. 159.

do más testimonio que el de Ponz; dice hablando de la capilla «el altar de San Francisco, cuya arquitectura, que es de buen tiempo, acompaña a lo que hay en él de pintura y escultura» (68). Actualmente preside la capilla un magnífico retablo de cerámica colocado en 1942 y donado por el insigne ceramista talaverano don Juan Ruiz de Luna y Rojas. A él nos referimos posteriormente al tratar sobre las obras de cerámica que conserva el templo. En el retablo se venera un Crucifijo, de tamaño algo menor que el natural, al parecer de finales de siglo XV o comienzos de la centuria siguiente. La escultura, de gran fuerza expresiva y patética en extremo, como la mayoría de los Cristos de esta época, se encuentra tal vez excesivamente restaurada en su policromía.

1) e) Retablo de la antigua Capilla de San Sebastián.

Nada se conserva del retablo de esta antigua capilla que, como ya dijimos, se transformó más tarde en Sala Capitular. Según Francisco de Soto, fue trasladado el altar del santo a la capilla bautismal, donde nada existe actualmente (69).

1) f) Retablo de la Capilla de la Quinta Angustia.

El retablo de esta pequeña capilla, adosada al trascoro, está compuesto por un soberbio grupo escultórico representando a María en la advocación que da nombre a la estancia. Para su descripción copiaré las frases ya por mí publicadas referente a este grupo. «Representa la obra el momento en que María, después del descendimiento, sostiene entre sus brazos el cuerpo exánime de su Hijo. A ambos lados contemplan la escena San Juan y la Magdalena, contrastando sus rostros patéticos y llenos de angustia con la suave serenidad del rostro de María» (70). Es obra, opinamos, que puede entroncarse con el gru-

Lám. 23

(68) ANTONIO PONZ: *O. c.*, pág. 21.

(69) FRANCISCO DE SOTO: *O. c.*, pág. 229.

(70) JUAN NICOLAU CASTRO: *Algunas notas sobre imaginería religiosa en Talavera de la Reina* «Boletín de Arte Toledano», 1968, núm. 4, vol. I, página 169.

po de artistas que trabajaban en Toledo en la ingente obra del retablo de su Catedral en los últimos años del siglo XV y primeros del XVI. El grupo se alza sobre una pequeña predela adornada con escudos heráldicos, y tiene como fondo un lienzo en el que aparece un paisaje de ciudad amurallada enmarcado en un rico marco de madera dorada. Queremos destacar también el magnífico frontal de altar, tallado en piedra imitando labor de tejido de los antiguos frontales movibles y presidido por un gran escudo. Posiblemente el lienzo del fondo, y tal vez la misma policromía actual de la capilla, se realizó a expensas de los últimos propietarios de la capilla, los marqueses de Sófraga, cuyo primer marqués, don Fernando Girón de Salcedo, en ella enterrado, murió en 1630 (71).

1) g) Retablo de la Capilla Bautismal.

Sobre un soberbio altar de azulejos talaveranos, que estudiaremos posteriormente, se encontraba, ya que hoy se encuentra desmembrado y en mal estado de conservación, un «pequeño retablo de dos cuerpos, guarnecido por un cuerpecito arquitectónico finamente labrado y con pinturas en tabla. En el sitio principal aparecen las Santas Catalina, Bárbara y Lucía; en lo alto, la imposición de la casulla a San Ildefonso, y en el zócalo, seis figuras de apóstoles» (72). Actualmente sólo permanece en su lugar la predela de los apóstoles, deteriorándose lamentablemente. Las tablas centrales con las figuras de las Santas se guardan en la antigua Sala Capitular, juntamente con restos tallados con labores platerescas que enmarcaban la obra. Desgraciadamente, por ningún sitio hemos podido hallar la tabla con la imposición de la casulla a San Ildefonso que remataba el retablillo. No sería extraño que la obra hubiera desaparecido. Sin embargo, lo que aún resta es fácilmente salvable merced a un trabajo de restauración que urge llevar a cabo.

El conde de Cedillo añade en un examen estilístico que «co-rección de dibujo y finura de color se echa de ver en estas pin-

(71) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 314.

(72) *Idem*, pág. 314.

turas, ejecutadas a la manera italiana por mano española» (73). Efectivamente, son pinturas de muy fina calidad y de clara filiación toledana, fechables a lo largo del primer tercio del siglo XVI y muy posiblemente incluíbles dentro del círculo de Juan de Borgoña.

1) h) Retablo de la Capilla de Santa María del Pópulo.

Sólo citaremos, ya que su valor artístico es nulo, que en esta capilla hace de retablo un lienzo de la Inmaculada, de no pequeñas proporciones, pero de ningún interés.

1) i) Retablo de la Capilla de los Reyes o de Santa Ana.

Según dato del conde de Cedillo (74) y de Fernández y Sánchez (75), el canónigo tesorero de la Colegiata, don Francisco de Madrigal, costeó en 1528 un retablo plateresco para esta capilla. El actual retablo, de tres calles, no corresponde a este primitivo, aunque sí parecen ser las primitivas las imágenes que albergan sus distintos compartimentos, en general de talla tosca y muy mal repintadas. Representa el retablo distintos episodios relativos a la Virgen; la calle principal está ocupada por el abrazo de San Joaquín y de Santa Ana, y sobre él, la adoración de los Reyes, escenas que dan nombre a la capilla. Hoy, el retablo es una serie de compartimentos cuadrados y horriblemente pintados, en los que se albergan las distintas escenas que poco animan la gran mediocridad del conjunto. Sin embargo, en la parte inferior aún se conservan una serie de tablas doradas que sí pudieron haber pertenecido al antiguo retablo.

Recientemente, consultando el archivo, encontramos una nota en la que se hace una revisión de las distintas capillas del templo, firmada por un tal Manuel González de los Ríos, y

(73) *Ibidem*, pág. 314.

(74) *Item*, pág. 308.

(75) ILDEFONSO FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ: *O. c.*

está fechada el 11 de marzo de 1808. El señor González de los Ríos ve en esta capilla de los Reyes un retablo muy viejo ya, gótico, por lo que cree necesario se haga nuevo. Tal vez sea por estas fechas cuando el actual reemplaza al antiguo. No parece presentar obstáculo el que se llame gótico a un retablo que, según testimonio, es plateresco, ya que, a juzgar por las esculturas conservadas, parecen de transición, y además, dada la época, podemos suponer al autor de la nota como no excesivamente versado en estas materias.

1) j) Retablos del ábside de la nave norte.

Lám. 27 Preside esta capilla de remate del ábside un retablo y hornacina sencillo y adornado en todo su interior de espejos. Dos estípites de madera dorados, en cuyo remate hay dos pequeños angelillos y unas labores rococós que parece pudieran pertenecer a la segunda mitad del XVIII. En la hornacina, una única imagen, la del Cristo, que modernamente viene llamándose de los Espejos. La obra, de tamaño natural, está firmada y fechada en la parte posterior del paño de pureza, en el año 1759 por el escultor José de Zazo y Mayo. En mi artículo ya antes mencionado, hablo de esta imagen, me limitaré aquí a copiar lo ya allí publicado, añadiendo algunos nuevos detalles y aclaraciones, que, por el carácter de aquella publicación, quedaron sin reseñar (76). El Cristo es de tamaño natural, de modelado más bien sobrio y enérgico, lo que desconcierta un tanto si se tiene en cuenta la tardía fecha en que fue realizado y sobre todo si se le compara con otro Cristo admirable del mismo autor existente en otra iglesia talaverana, de modelado mucho más blando. Este Crucifijo de la Colegiata es un Cristo muerto, con el sudario atado con una cuerda y de pliegues angulosos que deja ondear uno de sus extremos al viento.

María Elena Gómez Moreno, quien tan acertadísimamente ha trabajado la escultura española, dice en una de sus obras, al hablar de los escultores madrileños de la primera mitad del XVII, que existía uno de características semejantes a los de aquella

(76) JUAN NICOLAU CASTRO: *O. c.*, pág. 175.

escuela en la Colegiata de Talavera de la Reina, muy semejante a otro existente en la iglesia madrileña de San Antonio de los Portugueses. Ignoramos de dónde pueda proceder esta noticia; pero por la descripción que de los Cristos hace, «pañó de pliegues angulosos, sujeto con cuerda y colado su extremo» (77), creemos que es a este Cristo de Zazo al que se refiere la noticia. Más aún, hemos tenido ocasión de ver y comparar despacio el Cristo de San Antonio de los Portugueses y, en efecto, ambas imágenes, si bien en la actitud y, de modo especial en la disposición del paño de pureza, coinciden, difieren esencialmente por su modelado.

Sobre el escultor don José de Zazo y Mayo, no hemos encontrado más datos biográficos que los suministrados por Ceán Bermúdez, con cuya opinión no sale en absoluto favorecido. Dice textualmente «que conviene que se le tenga en cuenta, para que los críticos no inteligentes en las Bellas Artes, aprendan a distinguir... el mérito de los medianos con el de los buenos profesores, por las obras que unos y otros hayan executado» (78). Por este mismo autor nos enteramos que el escultor nació en Nombela, pueblecito de la Alcarria, en 1720, estudió y vivió en Madrid y aquí murió en 1789. Nosotros opinamos que es escultor interesante y merecedor de un estudio monográfico tras la búsqueda de obras suyas, partiendo de las cuales se pueda opinar con más justo y claro juicio.

Otro retablo más existe en esta capilla, se encuentra colocado en el lado lateral derecho, entre las puertas de entrada a la antigua sacristía y a la actual. De estilo neoclásico, está realizado en estuco imitando mármoles, rematando en dos angelitos y algún otro adorno del mismo estilo y material, pero dorados como imitando bronce. En su interior, flanqueado por dos pilastras con capiteles dorados de orden compuesto, alberga un gran lienzo, de 2,87 × 2,15, que representa a Cristo en una caída camino del Calvario. Numerosos personajes aparecen en la composición, en la que abre marcha un heraldo tocando una trompeta. Cristo con una rodilla en tierra sostiene una gran

es. 35

Lám. 35

(77) MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Escultura del siglo XVII*. Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1963, vol. XVI de «Ars Hispaniae», pág. 109.

(78) CEÁN BERMÚDEZ: *O. c.*, vol. VI, págs. 35-36.

cruz que ayuda a levantar el Cirineo. En el lado opuesto, y en el borde del lienzo, María y varias mujeres asisten a la escena, intercalándose entre ellas y Cristo un soldado vestido a la usanza de la época. Varios personajes más aparecen al fondo, algunos de ellos montados en caballos. En el horizonte se perfilan los edificios de una ciudad.

El cuadro está firmado y fechado. La firma, difícil de distinguir, reza así: «Po. Nuz. Ao. de 1632». Nada seguro que-remos aventurar sobre tal firma, pero sí a modo de hipótesis llamamos la atención sobre la posibilidad de referirse al pintor de la primera etapa del siglo XVII y de escuela madrileña, Pedro Núñez. Pintor que conocíamos a través de Palomino (79) y Ceán (80), pero cuyas fechas no encajaban con la del lienzo. Ultimamente el artículo del señor Angulo aparecido en «Archivo Español de Arte» (81), y en el que hace una revisión sobre su vida, nos ha permitido reforzar la opinión de una posible atribución al pintor madrileño. Desgraciadamente, el lienzo no se encuentra en buen estado de conservación; aparece rasgado en alguna parte y parece que ha sido retocado con poca fortuna, lo que hace difícil juzgar sobre su verdadera calidad.

1) k) Retablo de la sacristía.

Lám. 29 Otro pequeño retablo hornacina preside la sacristía del templo. Realizado también en el siglo XVIII tiene, como el del Cristo de Zazo comentado, su interior guarnecido de espejos. Dos estípites lo flanquean, uniéndoles una especie de guirnalda de follaje dorada que remata en un pinjante. El retablo alberga en su interior una maravillosa imagen de María, que creemos es una de las obras de arte más hermosas que se conservan en el templo. Ya estudiada, volveré a reproducir aquí en parte lo que entonces dije. La imagen, de tamaño natural, sos-

(79) ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, Ed. Aguilar, 1947, pág. 871.

(80) CEÁN BERMÚDEZ: *O. c.*, vol. III, págs. 239-40.

(81) DIEGO ÁNGULO IÑIGUEZ: *El pintor Pedro Núñez, un contemporáneo castellano de Zurbarán*. «Archivo Español de Arte», 1964, núms. 146-47, volumen XXXVII, págs. 179-84.

tiene al Niño en sus brazos y las características artísticas son marcadamente flamencas. «Rubia, con el pelo que le cae en grandes mechones ondulados sobre los hombros, está vestida con túnica y manto, que recoge bajo el brazo que sostiene al Niño. El rostro de la Virgen, de un exquisito perfil, está lleno de una majestad no exenta de gracia, y el Niño sostiene entre sus manos una bola del mundo, mientras que con la otra está en actitud de bendecir» (82). La talla se encuentra soberbiamente policromada y estofada.

El origen de tan hermosa imagen es, como ya hicimos resaltar, totalmente desconocido hasta el momento, y sólo apuntábamos la idea que nos insinuó nuestra admirada doña María Elena Gómez-Moreno de poder ser de procedencia directa flamenca, y si no se realizó en el mismo Flandes, sino en España, la obra de todos modos es de un artista flamenco. También queremos apuntar aquí hacia la escuela de Burgos, que se desarrolla a finales del siglo XV, época en la que opinamos se debe fechar la imagen.

VI

2) Sillerías del coro.

Creemos oportuno estudiar aquí, dadas sus analogías con las tallas de los retablos, las sillerías del coro del templo. Asunto muy complejo por las muy diversas vicisitudes sufridas por las distintas sillerías con que se ha adornado el coro en distintas épocas, y de las que hemos tenido noticias tras diversas indagaciones, creyendo poder trazar ya un estudio acertado sobre ellas y sobre sus muchas incidencias.

La sillera actual, de labor de marquetería imitando una antigua sillera gótica, ofrece escaso interés y desmerece dentro del conjunto del templo. Según primeras investigaciones, creímos que esta sillera sustituyó a la antigua, quemada durante el incendio del mes de octubre de 1846. Posteriormente, leyendo al conde de Cedillo, leímos con sorpresa que la sillera del coro

(82) JUAN NICOLAU CASTRO: *O. c.*, pág. 168.

de la Colegiata era la que actualmente se conserva en el coro del convento de las Madres Agustinas de la ciudad (83). No pararon aquí las sorpresas; primero examinando documentación existente en el archivo y posteriormente leyendo íntegramente la Historia de Fernández y Sánchez, tuvimos noticias de que la primitiva sillería fue reemplazada por otra que se terminó en 1752 (84), y que fue la que pereció en el incendio del que repetidamente hemos dado noticias. Todavía más, la que existe actualmente no fue la que se colocó inmediatamente después de la restauración que se llevó a cabo tras el incendio, sino que sustituyó a otra más pobre aún en 1891 (85).

La primitiva sillería, la que actualmente existe en el convento de Monjas Agustinas, pudimos examinarla con cierto detenimiento y podemos afirmar que su conjunto tiene un alto valor artístico. Por permanecer en la clausura es, sin embargo, muy poco conocida. Para su descripción copiaré la que de ella hace el conde de Cedillo. «Es de pino, nogal y peral, y está dispuesta en la forma ordinaria, o sea entre ringlas o filas que forman entre sí dos ángulos rectos, hallándose dividida en veintinueve sillas o compartimentos. De éstos, el central vese cubierto por hermoso doselete calado, truncado superiormente, y los laterales tienen también gabletes calados que cargan sobre columnillas. Curiosos son los reversos de los asientos, en que se notan, de talla, varias figuras y cabezas humanas, animales, un mascarón y caprichos diversos, entre los que se ve a un fraile predicando a unas aves» (86). Según el mismo conde de Cedillo, la Colegiata cedió gratuitamente el coro a la comunidad por labrarse en ella otra nueva sillería y se colocó en el convento en junio de 1751. Afirma, asimismo, que debe fecharse la obra en los comienzos del siglo XVI. ¿Podemos pensar en Juan Millán como autor de esta sillería? Ceán Bermúdez nos dice del escultor que era «natural de Talavera» (87). Si esto es cierto, tal vez no fuese muy aventurado suponer que a la hora de

(83) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 326.

(84) ILDEFONSO FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ: *O. c.*, pág. 197.

(85) *Idem*, pág. 197.

(86) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 326.

(87) CEÁN BERMÚDEZ: *O. c.*, vol. VI, pág. 79.

realizar una sillería para el coro de la Colegiata se pensase en él.

Con respecto a la sillería que sustituyó a esta antigua, encontramos en el archivo un documento fechado el 9 de enero de 1758, en el cual el cardenal Infante da licencia para emplear la herencia, que dejó a la fábrica de la Colegial el canónigo don Ventura Serrano, en una sillería nueva para el coro. Por Fernández y Sánchez sabemos que esta sillería se comenzó «el día primero de julio de 1750, quedando terminada en 24 de febrero de 1752 »(88). A esta sillería es a la que hace referencia Ponz con palabras que no nos dejan dudas sobre la opinión que le merecía su talla. Dice textualmente: «El moderno coro que hay dentro de él (se refiere al templo) tan escabroso en sus ornatos, y talla, que sólo se me figuró buenos para rasgar roquetes» (89). Por la fecha en que se talla esta sillería y conociendo además la opinión de don Antonio Ponz sobre las creaciones de esta última etapa del barroco, podemos deducir que el conjunto de la obra respondería a modelos más o menos ligados al estilo churrigueresco.

Creemos poder aportar la identificación de una imagencita que pudo pertenecer a este perdido conjunto, coronando el templete del facistol que presidiría el coro. Fernández y Sánchez nos habla de una Inmaculada que presidía al facistol del coro actual en la época en que escribe su Historia (90), incluso en alguna fotografía de aquel tiempo se puede observar. Actualmente, el facistol ha desaparecido del coro, y se encuentra en las galerías del claustro, donde se deteriora sin remedio. No tiene, sin embargo, el templete que antiguamente lo coronó ni, por supuesto, la imagencita de la Inmaculada. Sin embargo, en la actual capilla de Santa Ana encontramos, sucia y mutilada, una pequeña Inmaculada que creemos poder afirmar fue la que remató el facistol. También creemos que muy posiblemente esta imagencita sea el único resto existente del coro desaparecido entre las llamas. Cuando estudiamos esta pequeña imagen ya afirmamos cómo recientemente se ha restaurado (91). Es una

(88) ILDEFONSO FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ: *O. c.*, pág. 197.

(89) ANTONIO PONZ: *O. c.*, pág. 20.

(90) ILDEFONSO FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ: *O. c.*, pág. 197.

(91) JUAN NICOLAU CASTRO: *O. c.*, págs. 174-75.

piececita hermosa, interesante, muy dieciochesca en todos sus detalles y talla, y lo más interesante es que posiblemente sea el único resto conservado de la desaparecida sillería.

De la sillería colocada después de la restauración del templo tras el incendio, no tenemos más descripción que la dejada por Fernández y Sánchez. Según él, era muy pobre, tallada en madera de pino y forrada de bayeta verde.

La actual, de la que ya al principio hablamos, fue construida el año 1891 por el artista talaverano don Antonio Pajares (92).

Sobre la sillería, en la parte izquierda, se alza el órgano del templo, que enmarca su trompetería en una hermosa caja adornada con columnas de estilo clásico. Este órgano parece que también se colocó tras el incendio, y según distintos datos encontrados, parece proceder del antiguo convento de Jerónimos, desde donde se trasladó primero a la parroquia de Santa Leocadia y posteriormente a la Colegiata, siendo reemplazado en Santa Leocadia por el de la desaparecida iglesia de San Miguel. Al mismo tiempo se pintó el otro órgano simulado, colocado enfrente del verdadero. Copia la pintura a éste, pero resulta de bastante pobre efecto (93).

Por documentos existentes en el archivo parece que en los últimos años del siglo XVIII se realizó un nuevo órgano, que debió perecer en el incendio.

VII

3) Otros relieves y esculturas del templo.

3) a) Sepulcros.

Son varios los sepulcros de cierto interés que existen en la Colegiata. La antigua capilla de San Juan, actual de los Santos Mártires, fue utilizada para su enterramiento por los miembros de la ilustre familia talaverana de los Loaysa. Dos magníficos sepulcros, del último período del gótico, aún se conservan

(92) ILDEFONSO FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ: *O. c.*, pág. 197.

(93) *Idem*, pág. 200.

en ella adosados a sus muros. En el muro derecho, dentro de un nicho flanqueado por dos columnas con capiteles adornados de escudos que ostentan siete rosas, el distintivo de la familia Loaysa, se encuentra uno de ellos, de forma de arcón, sostenido por tres leones y realizado en mármol negro. Se encuentra decorado en su frente y parte superior por seis escudos de alabastro incrustados en el mármol con el emblema de las siete rosas, y con ramajes y cardinas estilizadas que se mezclan con algún que otro personaje femenino. Todo ello realizado con una técnica cuidada y primorosa y de un sabor un tanto arcaizante. En torno al frente es perfectamente legible una inscripción de caracteres góticos que dice así: «AQUI YACE EL ONRADO GARCIA JUFRE DE LOAYSA FIIO DE FERAN JUFRE DE LOYASA Q DIOS AYA EL CUAL FINO A VEINTE E SEIS DIAS DEL MES DE ENERO ANNO DEL NUESTRO SALUADOR IHU EXPO DE MIL E CCCC E XXXX AÑOS» (94).

Lám. 24

Frente a este sepulcro, en el muro izquierdo, se halla otro de un caballero del mismo linaje. De él ya hablé al tratar de la escultura talaverana (95), pero creo necesario volver a insistir aquí sobre él dada la índole de este trabajo. El frente del sepulcro, sostenido por cuatro leones de alabastro, se encuentra adornado con cuatro escudos de distintos linajes sostenidos por angelillos desnudos y cobijados bajo arquillos de florido follaje. Sobre la urna descansa la estatua yacente, de tamaño natural, de un joven guerrero que viste cota, arnés y manto, y sujeta entre las manos una espada, ya rota. Un bonete cubre su cabeza poblada de una larga melena. A los pies hay un pajecillo en triste actitud, reclinado sobre un yelmo. Por el borde de la urna corre una inscripción cuyos fragmentos están alterados en su colocación debido a haber sufrido algún cambio. Según el conde de Cedillo, ordenados los fragmentos, dicen así: «O DEL NOBLE CAVALLERO... DE LOAYSA FYJO DE IUA DE LOAYSA Y DE DOÑA LEONOR DE CARBA. AL DEXO A ESTA YGLE-SIA LA...» (96). La estatua está toda ella realizada en alabastro

Lám. 25

(94) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, págs. 311-12.

(95) JUAN NICOLAU CASTRO: *O. c.*, pág. 166.

(96) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 312.

y tiene esa expresión soñadora propia de las estatuas yacentes de la última etapa del siglo XV. El sepulcro, sin duda, ha cambiado de lugar, se advierte enseguida que la estatua del caballero no coincide con la parte inferior de la urna por haber sido imperfectamente encajada y además, como acabamos de indicar, la inscripción ha sido colocada desordenadamente. Según el conde de Cedillo, que a su vez copia datos de Fernández y Sánchez, el caballero aquí representado puede ser un Francisco Jufre de Loayasa, cuya mujer, Catalina González, por escritura hecha en Talavera en 5 de junio de 1450, dejó a la iglesia Colegial, con ciertas cargas, la heredad de Espinosillo, cerca de la torre de Salinas [...], ordenando además enterrarse en la capilla de San Juan, en la que yacía su marido...» (97).

Lám. 28

Otro sepulcro de la misma época se conserva en la capilla de Santa María del Pópulo. Sepulcro muy hermoso y realizado en mármol negro, se encuentra adosado al muro del frente de la entrada, en uno de sus lados. Debió ser concebido en un principio como una simple lauda para ser colocada en el suelo, pero luego se le añadió una tapa de las mismas características, con lo que quedó en forma de urna. Prueba esta hipótesis el hecho de que un escudo de alabastro que ocupa su parte central está colocado en forma horizontal, no en la forma vertical normal en el caso de pensarse como adosado al muro. Todo el sepulcro se encuentra adornado con un hermoso ramaje de cardinas de finales del gótico toledano, con características muy típicas de éste, muy cuidado de factura y con una terminación muy puntiaguda sus labores. La inscripción dice así: «AQUI YACE SEPULTADO EL CUERPO DE LA NOBLE MENCIA DE SUAREZ, FYJA DE RUY GARCIA, REGIDOR, Y FRANCISCA TELLES, SU MUGER» (98). El sepulcro tal vez haya sido también movido de su primitivo emplazamiento y no creemos que albergue ya restos humanos.

En la misma capilla, en el centro del pavimento, hay también otra sencilla lauda sepulcral bajo la que se encuentra sepultado su fundador, Alonso de Montenegro. Su epitafio, aunque muy deteriorado, como toda la lauda, es aún legible en par-

(97) *Idem*, pág. 312.

(98) QUADRADO Y LA FUENTE: *O. c.*, pág. 368.

te, y dice así; «JACENT IN HOC PROPIO FUNDO NOBILIS VIR A. DE MONTENEGRO FUNDATOR... ATOR D. IF DE ERERA UXOR EJUS, QUO ANIMAE EORUM IN PACE REQUIESCANT... ANNO DOMINI MCCCCLXXVIII» (99).

Sobre el muro del frente de la capilla y colocada a cierta altura, existe otra lauda sepulcral, pero debido a su situación nada podemos decir de su epitafio ni de su contenido. Parece que la piedra se halla policromada y adornada con tracerías de tradición mudéjar pintadas a su alrededor.

En la capilla inmediatamente anterior a ésta también existe empotrado en uno de sus muros otra lápida, especie de lauda sepulcral, que pudiera ser el sepulcro del Bachiller Fernando Alonso, ya que sabemos fue sepultado en ella (100), pero como en el caso anterior, se encuentra a demasiada altura y en un lugar al que casi no llega la luz, por lo que nos ha sido imposible abarcar detalles.

Otra estatua yacente podemos indicar existente en el templo. Representa a una figura femenina, al parecer ya de edad y se encuentra actualmente empotrada en la parte exterior de uno de los muros del coro. La estatua ha sido desplazada de lugar y se encuentra mutilada y desgastada al máximo su talla, por lo que es imposible juzgar su categoría e interés artístico. Tanto Cosme Gómez de los Reyes (101) como Francisco de Soto nos dicen que este busto pertenece a la madre del arzobispo Tenorio, primeramente enterrada en la Capilla Mayor y trasladada con posterioridad a este lugar. Francisco de Soto dice textualmente: «En vida del Arzobispo Tenorio murió en esta villa su madre, Dña. Juana Duque, natural de ella, y se enterró en la Capilla Mayor de esta Santa Iglesia, pero como el Arzobispo no dotara esta capilla ni diera renta alguna para ello, luego que falleció, sacaron de ella el cuerpo de su madre y le trasladaron a un nicho que está al lado del coro» (102).

Una escultura que se encuentra en la capilla del Cristo del

(99) *Idem*, págs. 367-68.

(100) FRANCISCO DE SOTO: *O. c.*, pág. 231.

(101) COSME GÓMEZ DE LOS REYES: *O. c.*, pág. 133.

(102) FRANCISCO DE SOTO: *O. c.*, pág. 221.

Mar y que, usando las palabras del conde de Cedillo, «representa a un sacerdote en hábito clerical, que tiene ante sí un almohadón, un bonete y un libro abierto» (103), es también una escultura sepulcral del tipo de orante, que se extiende a lo largo del siglo XVI. Actualmente no conserva restos de epitafio y sin duda ha sido movida de su primitivo emplazamiento. La obra, como casi todas las escultóricas del templo, ya ha sido publicada (104), poco más añadiré aquí a lo dicho en ese artículo.

Según el mismo conde de Cedillo la estatua representa al canónigo don Francisco Méndez de Arellano, que fue sepultado en esta capilla en 1529 por ser el fundador de la misma. Para el historiador don Ildefonso Fernández y Sánchez la estatua representaría, sin embargo, no a este personaje, sino al canónigo Francisco Ramírez de Arellano, familiar del Papa Paulo V y enterrado aquí en 1653 (105).

Actualmente la estatua se encuentra empotrada junto al lado izquierdo del retablo de la capilla, y como ya hemos dicho, ninguna inscripción nos da una pista clara sobre la identidad del personaje en ella representado. Ponz dice de ella que «es obra excelentemente hecha» (106), pero ningún dato más nos añade que nos aclare la identidad del representado o la del escultor que la esculpió.

Tras un examen detenido y comparativo de la obra, contando además con la opinión de doña María Elena Gómez Moreno, creemos advertir en ella la huella del toledano Juan Bautista Monegro. El tono general de la obra nos hizo pensar pronto en este artista. Hay mucha semejanza con la escultura de Monegro existente en San Pedro Mártir, de Toledo, que representa al inquisidor Soto, si bien, las analogías se advierten más bien en el tono general de la obra que en detalles parciales, ya que ésta de Talavera es mucho más cuidada en los plegados de los ropajes y sobre todo en la reciedumbre de la talla de las manos y del rostro, que es un verdadero retrato lleno de fuerza y rea-

(103) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 313.

(104) JUAN NICOLAU CASTRO: *O. c.*, págs. 169-70.

(105) ILDEFONSO FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ: *O. c.*, pág. 190.

(106) ANTONIO PONZ: *O. c.*, pág. 21.

lismo. Este rostro de la escultura talaverana está mucho más en consonancia con el de otra de las mejores obras de Monegro existente en el mismo Toledo, el sepulcro del canónigo Alonso de Rojas, que se encuentra colocado en la parte interior de la puerta de los Leones de la Catedral Primada (107).

Tal vez algún día, tras una revisión minuciosa del archivo, podamos encontrar algún dato concreto que de modo definitivo nos resuelva la cuestión de la paternidad de la escultura y la identidad definitiva del representado. Vaya de momento esta posible conjetura que aquí hemos querido de nuevo exponer y presentar.

A un último sepulcro queremos hacer referencia. En el jardín que rodean las arcadas del claustro de la Colegiata, junto al pozo que existe en su centro, se encuentra una pila que no es sino un primitivo sepulcro romano o árabe, nos dice Fernández y Sánchez (108). Es muy tosco y de escaso interés artístico aunque sí arqueológico. En su interior, aunque muy desgastado, aún es claramente visible la silueta para albergar un cuerpo humano.

3) b) **Relieves e imágenes exentas.**

En la antigua capilla de San Juan Bautista, empotrado en uno de los muros, se conserva un relieve del Bautismo de Cristo de pequeñas proporciones, enmarcado por una moldura de madera de traza gótica. El relieve es una sencilla composición realizada en estuco, San Juan vierte el agua sobre la cabeza de Cristo, asistiendo a la escena dos ángeles arrodillados en el lado derecho. Es obra interesante, de factura muy flamenca, influencia que se advierte sobre todo en los dos ángeles, de vestiduras con plegados muy menudos y angulosos. Su origen, opinamos que tal vez deba buscarse en el grupo de artistas que trabajan en Toledo en el último período del siglo XV y comienzos del XVI.

En el local que sirvió de primitiva sacristía encontramos un crucifijo que creemos pasó hasta ahora inadvertido. De tamaño

(107) JOSÉ MARÍA AZCÁRATE: *Escultura del siglo XVI*. Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1958, vol. XIII de «Ars Hispaniae», pág. 354.

(108) ILDEFONSO FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ: *O. c.*, pág. 196.

medio del natural, puede pertenecer al primer tercio del siglo XVI. Es de madera policromada, con el sudario dorado, de pliegues casi paralelos y una pieza flotante que con posterioridad se añadiría a la imagen. La talla parece ser de bastante mejor calidad de lo que su estado actual hace suponer, pues se encuentra bastante deteriorada y sobre todo muy repintada.

Quiero hacer mención aquí de un Cristo que nombra Francisco de Soto en su *Historia* (109), como presidiendo la capilla del Santo Cristo de la Misericordia, y que, según tradición, fue traído del Alcázar. En realidad, tenemos dudas con respecto a la identificación de la misma capilla, y con respecto a la imagen, bien pudiese ser este crucifijo al que nos referimos últimamente, entre otras razones, porque tal vez sea la dependencia en que se encontraba la capilla que Soto llama del Cristo de la Misericordia, y que fue antigua sacristía, como ya hemos señalado. De todos modos, también puede ser el «Cristo del Alcázar» el que hoy preside la capilla restaurada por Ruiz de Luna, e incluso, tenemos ciertas preferencias para inclinarnos por éste, dada su mayor antigüedad e interés.

Lám. 31 Dos bustos emparejados del Ecce Homo y de la Dolorosa se guardan en la sacristía. Ya fueron por mí estudiados, por ello solamente repetiré aquí su indudable interés y calidad y su muy probable vinculación con la escuela granadina, apuntando más concretamente al estilo de José de Mora (110). Antiguamente ambas tallas se mostraban sobre dos magníficas peanas, de las que actualmente se encontraban separadas. De ello nos dimos cuenta al observar un rica peana de las que suelen contener bustos semejantes y que, sin embargo, se encontraba sobre una cajonera de la sacristía sirviendo de peana a un pequeño crucifijo de bronce. Buscamos con la esperanza de encontrar la correspondiente al otro busto y no tardamos en dar con ella empujada en las gradas del altar del Cristo de Zazo. Son piezas muy ricas y de gran tradición granadinas, chapadas con palo santo, tienen en sus laterales pequeños compartimentos cubiertos con un vidrio, en los que se colocaron figurillas de marfil con atributos de la Pasión de Cristo. De ellas, actualmente, sólo

(109) FRANCISCO DE SOTO: *O. c.*, pág. 231.

(110) MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *O. c.*, págs. 260-74.

se conserva la central, con una escalera en una de las peanas y en la otra la columna de la flagelación. Los restantes compartimentos están vacíos, aunque conservan la huella de haber contenido distintos símbolos.

También hoy, aunque de modo provisional por ser imagen de cierta devoción popular, se conserva en la sacristía otra imagen de la Virgen de los Dolores, también de busto, aunque en ésta la talla llega algo más abajo de la cintura. Es obra, creemos, de avanzado el siglo XVIII, y aunque de no escaso valor, sí bastante inferior a los otros dos bustos.

Lám. 30

VIII

4) Pinturas esparcidas por distintos lugares del templo.

Al hacer el estudio de los retablos de la iglesia ya hemos examinado las pinturas que albergan algunos de ellos, pero existen por muchas de las dependencias del templo otras pinturas aisladas cuyo estudio vamos a realizar en este capítulo.

En la Capilla Mayor, colocados en el presbiterio, penden cuatro cuadros, representando uno de ellos, que creemos de escasa calidad y que, además, se encuentra colocado a gran altura, a tres santos jesuitas. Bajo él, otro de proporciones rectangulares, representa una Inmaculada, al parecer emparentada con las de la escuela madrileña del siglo XVII, pero opinamos que no es lienzo de interés. Más interesantes parecen ser los otros dos, colocados enfrente, el situado a mayor altura representa a la Virgen del Rosario con Santo Domingo, aunque su colocación no permite un juicio muy exacto sobre su calidad, no parece despreciable, desgraciadamente, su estado de conservación es malo. A los pies de la Virgen y Santo Domingo, representado de medio cuerpo, aparece una figura de donante, un posible retrato, que viste a la usanza de Carlos II, lo que nos permite fechar con cierta precisión la pintura. Debajo de éste se encuentra el otro lienzo restante, en el que se representan a las almas del Purgatorio, presididas en la parte superior por el Salvador, la Virgen y San Juan, rodeados de santos y ángeles. Los desnudos que representan a las almas que expían sus culpas entre las lla-

mas son de factura muy realista y la composición de la parte superior del lienzo recuerda muy de cerca la composición de la gloria del Entierro del Señor de Orgaz, del Greco. Debido a una gotera, ha desaparecido casi por completo la figura del Salvador. Ultimamente tuvimos la oportunidad de examinar de cerca y detenidamente este cuadro. La obra parece relacionada efectivamente con algún seguidor del Greco, pero no parece que tenga firma alguna. De todos modos, el cuadro ha sido alterado algo con posterioridad. Enlazando las dos partes de la composición, aparecen tres ángeles en actitud de bajar consuelo a las almas que padecen entre las llamas, los cuales, inmediatamente, se observa haber sido añadidos con posterioridad y ser de muy mala calidad. ¿Podemos pensar en la persona de Antón Pizarro como posible autor de esta pintura? Por noticias que debemos a don José Gómez Menor, parece que existe un cuadro parecido a éste y de este pintor en la villa de Illescas. Personalmente, de este pintor toledano sólo conocemos los dos cuadros con escenas del martirio de San Acacio y compañeros, de la parroquia de San Justo, de Toledo. Son cuadros donde también aparecen profusión de desnudos, pero al compararlos con este de Talavera encontramos al último dentro de una tendencia más realista, menos en la corriente manierista que se advierte en los desnudos de los cuadros de San Justo.

Lám. 37 Dos pinturas más encontramos en la capilla del ábside de la nave norte. Una, colocada en el muro frente al retablo de la Soledad ya descrito, representa a Cristo Crucificado. Es un lienzo de gran tamaño, viene a medir, aproximadamente, 2,50 por 1,68. No parece que esté firmado y creemos poder adelantar la suposición de pertenecer a la escuela madrileña del siglo XVII, posiblemente al primer tercio de esta centuria. En un principio, aventurábamos la suposición de una posible obra de Angelo Nardi, e incluso, para la descripción del cuadro, copiábamos las frases que el doctor Alfonso Pérez Sánchez, máxima autoridad sobre este autor, utiliza cuando describe el lienzo del mismo tema y autor que guardan los Padres Escolapios de San Antón, de Madrid: «El cuerpo, de proporciones hercúleas al modo clásico, se recorta luminoso sobre un fondo de tormenta. A los pies, la Jerusalén terrena recorta una silueta de cúpulas y capiteles de

perfil bien madrileño. [...] La gama de color es [...] fría, con dominantes de grises y pardos de dramática entonación» (111). Sin embargo, como variantes existen, consultamos la opinión del doctor Pérez Sánchez, quien amablemente nos hizo rectificar dicha atribución. El tipo físico del Cristo del cuadro de la Colegiata difiere del de los otros Cristos de atribución segura a Nardi.

En el presbiterio de la misma capilla existe un cuadro de la Virgen con el Niño, de medio cuerpo y que no parece de mala factura, pero que, desgraciadamente, se halla casi destrozado por la humedad. Muy semejante a este cuadro, como formando pareja con él, existe otro del mismo asunto que estuvo colocado en la capilla bautismal y que actualmente se encuentra en la sacristía. Felizmente éste se encuentra en mejor estado de conservación. En él, María, en posición al parecer sentada, sostiene en sus brazos a su Hijo desnudo, colocado sobre unos paños blancos. La Virgen viste manto y sobre su cabeza, casi descubierta, lleva un ligero velo. Parece obra de mediados el siglo XVII o quizá algo posterior.

Dos cuadros representando a San Jerónimo cuelgan de la capilla de Santa Leocadia. Uno se encuentra colocado sobre la pared derecha del presbiterio. Es cuadro de medianas proporciones, representa a un San Jerónimo penitente, de escuela de Ribera. Sigue, casi al pie de la letra, un grabado del pintor valenciano de la Hispanic Society de Nueva York, con la única diferencia de que el cráneo del grabado aparece en el cuadro reemplazado por un león. Desgraciadamente, el estado de conservación del lienzo es deplorable.

El otro cuadro se encuentra sobre la pared que hace frente al retablo que preside la capilla y colocado a considerable altura del espectador. De forma rectangular, representa al santo de medio cuerpo en la actitud tan frecuente de golpearse el pecho con una piedra. Predominan en la coloración del lienzo los tonos un tanto sobrios, sin embargo, por la altura a que se encuentra colocado no nos es posible opinar sobre su calidad.

(111) ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Más sobre Borgianni y Nardi*. Archivo Español de Arte, 1965, núm. 150, vol. XXXVIII, pág. 112.

5) Conjunto de pinturas de la sacristía.

Láminas
32-33-34

Son varios los lienzos que cuelgan de los muros de la sacristía. Entre los arcos bajo los que se albergan las cajoneras hay varios cuadros de forma poligonal, no muy grandes de tamaño, representando escenas de la vida de la Virgen: la Inmaculada, los Desposorios, la Anunciación y la Visitación a Santa Isabel. Posiblemente, de la misma mano son otros dos, de proporciones mayores y rectangulares, colocados bajo los arcos sobre las dos primeras series de cajoneras. Uno de ellos representa la Adoración de los pastores y el que le hace frente, la de los magos. En general, los lienzos se encuentran muy ennegrecidos, sobre todo los dos mayores, y estropeados por el polvo, alguno, incluso, se encuentra desprendido del bastidor. Nadie, que sepamos, se ha referido a ellos, pasaban como obra anónima, pero al examinarlos muy detenidamente, pudimos encontrar la firma del autor en los dos mayores. Están firmados por un tal «As. Becerra», de quien nada hemos podido encontrar en muchas obras manejadas. Ultimamente, don José Gómez-Menor nos ha informado sobre la existencia en Toledo de algún otro lienzo de parecidas características a las de éstos y firmado con el mismo apellido, con lo que, de confirmarse la noticia, nos encontraríamos posiblemente con una personalidad que trabaja en Toledo y su comarca y que ha pasado inadvertido hasta la fecha. Son estas pinturas de la Colegiata unas obras muy dieciochescas y su calidad es desigual. Algunos de los lienzos tienen cierta gracia y dignidad junto a otros de menor interés. De la serie, los de calidad inferior son los que representan la Anunciación y la Inmaculada. Encontramos en estos cuadros ciertas analogías de composición con algunos de la vida de la Virgen del Camarín del Monasterio de Guadalupe, de Lucas Jordán. Los de Talavera son menos ampulosos, pero no pasan inadvertidas ciertas actitudes, ciertas manos, o la composición del grupo central de algunos de los cuadros. Muy posiblemente este Becerra que firma nuestros cuadros sea uno de tantos pintores que abundarían en el siglo XVIII al servicio de iglesias y conventos, cono-

cedores de las obras de los maestros de su época y que en su obra logran aciertos que le hacen merecedores de que su obra sea buscada y estudiada con cierta atención.

Sobre las otras dos cajoneras cuelgan cuadros de pequeñas proporciones. El de mayor interés representa el Bautismo de Cristo y está pintado sobre tabla. Es obra que juzgamos de muy estimable calidad, de la que, sin embargo, nada nos es posible aventurar sobre su autor. Posiblemente, pueda adelantarse la suposición de pertenecer a algún maestro toledano de la última generación del XVI, pero con fuerte influencia italiana. La tabla representa a San Juan Bautista arrodillado en el momento de derramar el agua sobre la cabeza de Cristo, que permanece sumergido en el agua hasta la cintura.

Los otros tres cuadros son pinturas sobre cobre de menos interés. El que hace pareja con el Bautismo copia una Piedad de Van Dyck. Los otros dos, de forma poligonal y de tamaño aún menor que los anteriores, representan a las Santas Inés y Catalina, arrodilladas en actitud suplicante y con sus signos distintivos bien visibles. Su estilo es plenamente dieciochesco y se hallan enmarcados con unos marcos rococós ricamente dorados. Posiblemente, sean donación, relativamente reciente, de una familia talaverana.

Un último cuadro nos queda por señalar en la sacristía. Es un lienzo de la Adoración de los Reyes colocado a bastante altura, sobre el arco que da acceso a esta dependencia. Como tantos otros cuadros del templo, se encuentra muy estropeado. La pintura repite con toda exactitud la Adoración de los Reyes, de Rubens, del museo de Lyon, conocida en España a través de la estampa grabada por Luc Vosterman y que, según nos informa don. Alfonso Pérez Sánchez, «hizo amplia fortuna en España» (112).

(112) ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco*. «Archivo Español de Arte», 1964, núms. 146-47, vol. XXXVII, pág. 146.

X

6) Pinturas al fresco.

No existen pinturas al fresco de gran interés en la Colegiata, o al menos, el estado actual de las conservadas no permite juzgar su calidad. Primitivamente, estuvo pintada al fresco parte de la capilla de Santa Ana, que actualmente está encalada, sin embargo, por algunos desconchados aún se puede percibir parte de la pintura antigua. En ella no aparece figura humana, es de tipo decorativo, con ramas de follaje.

También está pintada al fresco actualmente la pequeña bóveda de la capilla de la Quinta Angustia en el trascoro. Es también decorativa, en ella se repiten motivos de grutescos que rodean a cuatro medallones con una figura humana.

Las pinturas al fresco de mayor interés parecen ser las que se realizaron sobre la puerta del lado norte del templo, en la parte exterior. Sabemos, como ya dijimos, que este portal se reformó en 1590, pudiendo suponerse que las pinturas se realizaron también en esta época. Representan a la Inmaculada, en el centro y a los apóstoles Pedro y Pablo a cada uno de sus lados. Desgraciadamente, debido a la intemperie a que están expuestas, las pinturas están casi perdidas, pero por lo que aún puede apreciarse, no parece que careciesen de interés.

X I

7) Cerámica.

Al tratar de una iglesia talaverana es capítulo casi siempre obligado el hablar sobre las obras de cerámica que se conservan en ella. No es la Colegiata el templo talaverano que mayor abundancia de cerámica guarda, en esta materia ninguna iglesia de Talavera puede compararse con el santuario de la Virgen del Prado. No obstante, se conserva en la Colegiata alguna pieza que nos atreveríamos a calificar de capital dentro de la producción de los alfares talaveranos.

Comencemos su estudio con el examen de una obra que creemos ha pasado desconocida hasta la fecha. Es el frontal de la antigua capilla de San Juan, actual de los Santos Mártires. El frontal se había ocultado con un ordinario altar de madera que se le sobrepuso, posiblemente en el siglo XVIII, tuvimos la fortuna de hallarlo al observar que era fácil desprender este moderno altar sobre el puesto. Creemos que es una de las piezas de azulejería talaverana de lo más interesante del siglo XVI. Copia, como se hará con tanta frecuencia en los frontales de piedra o cerámica, los de tela de la misma época. En la parte central, sostenido por el águila, símbolo del Evangelista, hay un medallón con la imagen de San Juan sosteniendo el cáliz con las serpientes en una mano y el libro del evangelio en la otra. Toda la restante decoración es a base de grutescos de inspiración muy italiana, de dibujo correctísimo y colorido brillante. Muy semejante a este frontal es el del altar de la capilla de Santa Bárbara, del claustro de la Catedral Vieja de Salamanca. Difieren en el dibujo de la parte central, pero son idénticas las cenefas que los enmarcan.

Lám. 40

Otro frontal riquísimo es el del altar de la actual capilla bautismal. Para el Padre Vaca «es la obra más exquisita en su género que se hizo en Talavera». Lo describimos copiando literalmente lo que de él nos dice este historiador de la cerámica talaverana. «Representa este frontal ornamentado un riquísimo tapiz ornamentado por hojas, ramos, flores en elegantísimas lacerías, curvas caprichosas y llenas de gracia, de una riqueza prodigiosa. Es admirable la gradación de tonos en los colores azul, amarillo, anaranjado y blanco, y están tan sabiamente combinados, que nos hace recordar lo que decía el Padre Torrejón que, «es tan vistoso que parece seda». El dibujo, de marcado gusto mudéjar en su guarnición, y con el motivo de piña gótica en el fondo, forma un conjunto admirable. Corresponde a los mejores trabajos hechos en el siglo XVI y está perfectamente conservado» (113).

Lám. 39

Dos zócalos de los llamados de clavo existen en el templo, uno de ellos en la capilla de Santa Leocadia y el otro en la sala capitular.

(113) DIODORO VACA GONZÁLEZ Y RUIZ DE LUNA ROJAS: *O. c.*, pág. 302.

Como ya dijimos al tratar sobre los retablos, modernamente se decoró ricamente con cerámica la capilla desde entonces llamada del Cristo del Mar. Altar soberbio y de grandes proporciones, copia las labores platerescas que adornan los sepulcros de los padres del arzobispo talaverano fray García de Loaysa, conservados en la iglesia del antiguo convento de dominicos de la ciudad.

Un último conjunto de cerámica queremos destacar. Es el que forma una especie de tarima sobre una grada en el altar de la capilla de Santa Ana. También creemos que es conjunto que ha pasado desapercibido y, sin embargo, parece tener interés. Es un conjunto de mosaicos de cerámica de cuerda seca, sin duda bastante antiguo y que, desgraciadamente, se encuentra muy desgastado y en bastante mal estado.

X I I

8) Rejas.

Aunque sólo superficialmente, vamos a hacer mención de las rejas que cierran la mayor parte de las capillas del templo.

Las más antiguas parecen ser las que cierran tres de las capillas de la nave sur del edificio, la de Santa Ana, Santa María del Pópulo y la antigua capilla bautismal. La primera parece ser que se labra en 1528, al mismo tiempo que el primitivo retablo plateresco (114). En ella se combinan elementos góticos con otros ya de signo plenamente renacentista, como la crestería en que remata. Más sencilla y dentro de la tradición gótica es la siguiente de la capilla de Santa María del Pópulo. La que cierra la antigua capilla bautismal es tal vez la más hermosa del templo, realizada en el siglo XVI, en ella se combinan también elementos góticos y renacentistas.

Muy sencilla y de pequeñas proporciones es la verja de la capilla de la Quinta Angustia que, posiblemente, se labre ya en el siglo XVII.

Dos capillas se cierran con rejas en la nave norte, la antigua

(114) CONDE DE CEDILLO: O. c., pág. 308.

de San Francisco y la de Santa Leocadia. La primera fue mandada colocar por el fundador de la capilla, el canónigo Francisco Méndez de Arellano, es obra del siglo XVI, plenamente renacentista (115). La siguiente, también de estilo renacentista y muy severa de ejecución, es de grandes proporciones. Se realizaría junto con toda la capilla en el último tercio del siglo XVI. Casi exactamente igual a esta reja es la que cierra el presbiterio de la iglesia mudéjar toledana de Santa Leocadia.

El conjunto de rejas de más envergadura del templo es el formado por las dos grandes verjas hermanas que cierran la capilla mayor y el coro. Fueron colocadas durante las reformas del último tercio del siglo XVIII. Son rejas de estilo Luis XV según los gustos de la época. Al mismo tiempo que las verjas y dentro del mismo estilo, se colocaron los pasamanos de la escalera de subida al presbiterio. Hemos podido apreciar un gran parecido entre estas rejas y las que cierran el coro de la Catedral Nueva de Salamanca, aunque éstas tienen un mayor recargamiento de formas.

X I I I

9) Ornamentos y artes menores.

Entre las ropas de culto guardadas en la Colegiata aún se conservan piezas excelentes, la mayor parte, del siglo XVIII y algunas realizadas en la antigua fábrica de sedas de la ciudad. En el archivo se conservan numerosas listas de ornamentos, de los que bastantes parece que se han perdido.

En la capilla de los Santos Mártires, y actualmente también en los armarios de la antigua sala capitular, se conservan las reliquias del templo, cuya riqueza fue muy grande y de las que una gran lista enumera la relación manuscrita de Talavera, ordenada por el rey Felipe II en el año 1576. Aunque la pérdida ha sido grande, aún se conservan algunas de interés. A la cabeza de ellas podemos destacar las reliquias de los santos hermanos talaveranos Vicente, Sabina y Cristeta, colocadas en una

(115) *Idem.*, o. c., pág. 308.

sencilla urna de plata. Fueron traídas a Talavera en 1638 desde el Monasterio burgalés de San Pedro de Arlanza (116). Dentro de la urna, en un estuche circular metálico, se conservan todos los documentos en los que se cuentan las vicisitudes del traslado de las reliquias así como actas notariales de las distintas épocas en las que la urna fue abierta. También se conserva una espina de la corona de Cristo colocada en un relicario de plata y cristal del siglo XVII (117) y un trozo del Lignum Crucis.

Entre las alhajas o piezas de orfebrería notables que aún se conservan, destacan dos cruces de plata dorada con los brazos terminados en forma de flor de lis, una de ellas de transición del gótico al plateresco y la otra ya plenamente plateresca (118), y un portapaz del siglo XVIII con una interesante miniatura del calvario en su interior. Mención especial merece un crucifijo de marfil, en actitud conmovedora y acaso excesivamente realista. Puede ser pieza del siglo XVII o XVIII, sin atrevernos a incluirlo con exactitud en una de estas centurias.

Lám. 42 La última pieza de que queremos hacer mención se conserva en la sacristía actual. Es un aguamanil colocado en el muro, realizado con incrustaciones de mármoles de diversos colores, obra muy típica del siglo XVIII, de los que conocemos ejemplares muy parecidos por la región andaluza, concretamente la sevillana.

(116) FRANCISCO DE SOTO: *O. c.*, pág. 225.

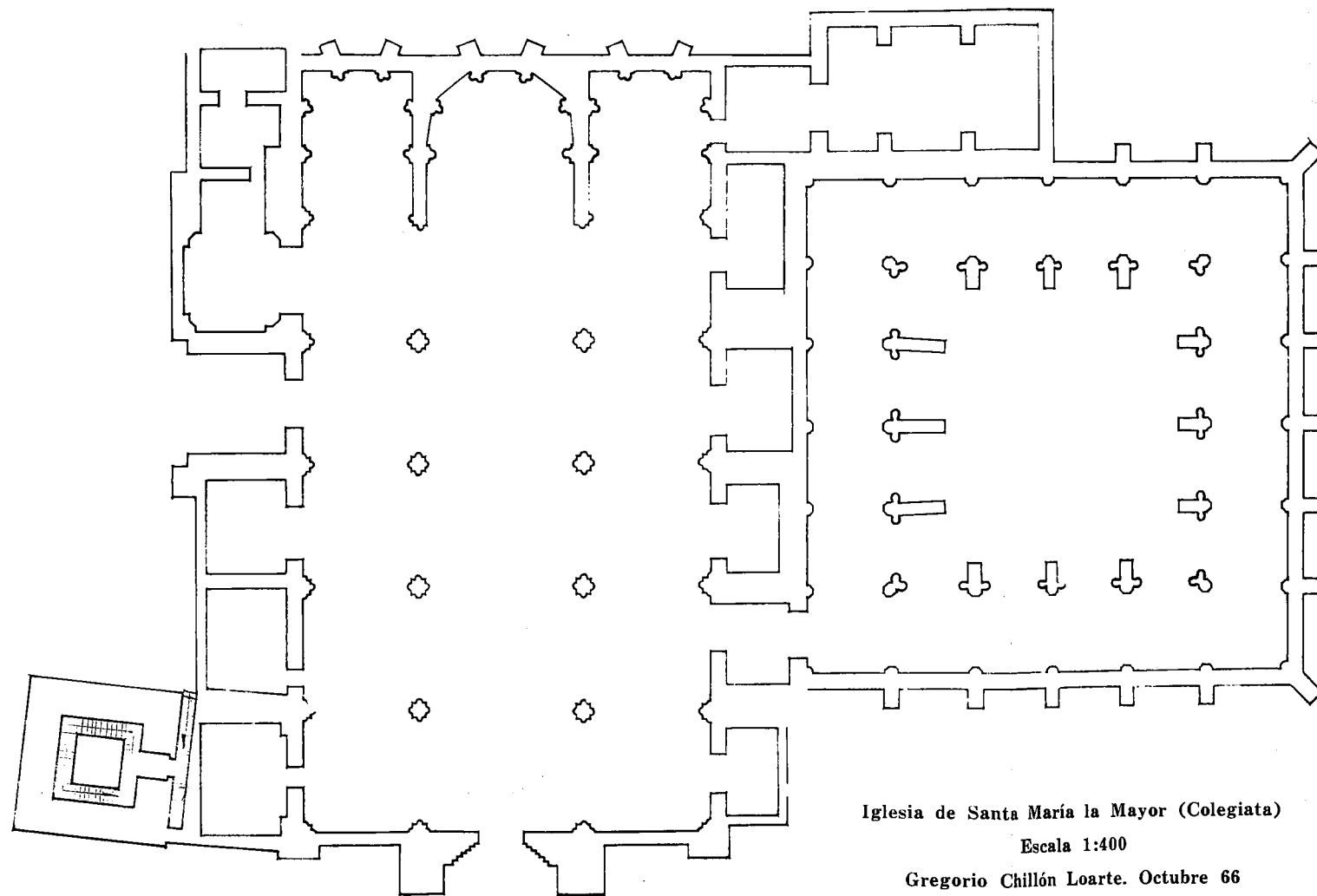
(117) CONDE DE CEDILLO: *O. c.*, pág. 310.

(118) *Idem*, pág. 315.

BIBLIOGRAFIA

- ACEMEL, Fr. I., y RUBIO, Fr. G.: *Guía ilustrada del Monasterio de Nuestra señora de Guadalupe*. Vitoria, 1951.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Historia del arte*. Madrid, 1962.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Historia de la pintura española, Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Pintura del Renacimiento*. Vol. XIV de «Ars Hispaniae».
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Juan de Borgoña*, Madrid, 1954.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *José Antolínez*. Madrid, 1957.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *El pintor Pedro Núñez, un contemporáneo castellano de Zurbarán*. «Archivo Español de Arte», t. XXXVII, 1964.
- APARICIO OLMOS, Emilio María: *Palomino: su arte y su tiempo*. Valencia, 1966.
- AZCÁRATE, José María: *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*. Madrid, 1958.
- AZCÁRATE, José María: *Escultura del siglo XVI*. Vol. XIII de «Ars Hispaniae».
- AZCÁRATE, José María: *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados histórico-artísticos*. Madrid, 1954.
- CAGIGAS, Isidro de las: *Los mudéjares*. Madrid, 1948-49.
- CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, 1800.
- CEDILLO, Conde de: *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*. Toledo, 1959.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Salamanca y su provincia*. Barcelona, 1956.
- DU GUE TRAPIER, Elizabeth: *Ribera*. Nueva York, 1952.
- DURÁN SAMPERE, Agustín, y AINAUD DE LASARTE, Juan: *Escultura gótica*. Volumen VIII de «Ars Hispaniae».
- FERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, Ildefonso: *Historia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Talavera de la Reina*. Talavera, 1896.
- FORTHINGHAM, A. W.: *Talavera Pottery*. Nueva York, 1944.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Consuelo: *La Colegiata de Berlanga*. Soria, 1964.
- GÓMEZ-MENOR FUENTES, José: *Algunos documentos inéditos de Juan de Borgoña y de otros artífices toledanos de su tiempo*. «Anales Toledanos», t. II, 1968.
- GÓMEZ-MENOR FUENTES, José: *Catálogo de la Exposición Diocesana de Arte Antiguo*. Toledo, 1968.
- GÓMEZ-MENOR FUENTES, José: *Documentación*. «Boletín de Arte Toledano», tomo I, 1965.
- GÓMEZ-MENOR FUENTES, José: *La antigua tierra de Talavera*. Toledo, 1965.
- GÓMEZ MORENO, Manuel: *Arte mudéjar toledano*. Madrid, 1916.
- GÓMEZ MORENO, María Elena: *Escultura del siglo XVII*. Vol. XVI de «Ars Hispaniae».
- GÓMEZ DE LOS REYES, Cosme: *Historia de Talavera de la Reina*. 1768.

- KUBLER, George: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Vol. XIV de «Ars Hispaniae».
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Historia de la pintura española*. Madrid, 1953.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. 1930.
- LORD, Eileen A.: *Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)*. «Archivo Español de Arte», t. XXVII, 1953.
- LOZOYA, Marqués de: *El arte gótico en España*. 1945.
- LOZOYA, Marqués de: *El convento de San Antonio el Real de Segovia*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1918.
- MARTÍNEZ CAVIRO, Balbina: *Cerámica de Talavera*. Madrid, 1969.
- MENDOZA EGUARAS, Mercedes, y TORROJA MENÉNDEZ, Carmen: *Catálogo analítico del Archivo de la Colegiata de Talavera de la Reina*. Toledo, 1969.
- NICOLAU CASTRO, Juan: *Algunas notas sobre imaginería religiosa en Talavera de la Reina*. «Boletín de arte toledano», t. I, 1969.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada*. Madrid, 1966.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Un «Ecce Homo» desconocido de Pedro de Mena y la interpretación de este tema en la escultura granadina*. «Goya», número 71, 1966.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1947.
- PAREDES HERRERA, Ovidio César: *Nueva guía del Museo del Prado*. Madrid, 1959.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Hernán: *Generaciones y semblanzas*. Madrid, 1924.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Borgiani, Cavarozzi y Nardi en España*. Madrid, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Más sobre Borgiani y Nardi*. «Archivo Español de Arte», t. XXXVIII, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *La Exposición Diocesana de Arte Antiguo de Toledo*. «Archivo Español de Arte», t. XL, 1967.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco*. «Archivo Español de Arte», t. XXXVII, 1964.
- PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Madrid, 1784.
- QUADRADO Y LA FUENTE: *España: Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia. Castilla la Nueva*. Barcelona, 1886.
- RAFOLS, J. F.: *Techumbres y artesanos españoles*. Barcelona-Buenos Aires, 1930.
- RUBIO, Fr. Germán: *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*. 1926.
- RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita): *Libro de buen amor*. Madrid-Buenos Aires, 1939.
- RUMEU DE ARMAS, A.: *Excursión histórico-artística por Talavera*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1941.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII*. Vol. XVII de «Art Hispaniae».
- SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952.
- SOTO, Francisco de: *Anotaciones a la Historia de Talavera*. 1765.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo: *Arquitectura gótica*. Vol. VII de «Ars Hispaniae».
- TORRES BALBÁS, Leopoldo: *Arte Almóhade-Nazarí-Mudéjar*. Vol. IV de «Art. Hispaniae».
- VACA GONZÁLEZ Y RUIZ DE LUNA ROJAS, Diodoro: *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid, 1943.
- YOUNG, Eric: *Cuadros españoles poco conocidos del Bowes Museum*. «Archivo Español de Arte», t. XL, 1967.



Iglesia de Santa María la Mayor (Colegiata)

Escala 1:400

Gregorio Chillón Loarte. Octubre 66



Lámina 1

Piedra tallada de época visigoda, empotrada en una de las escaleras de subida a las bóvedas.

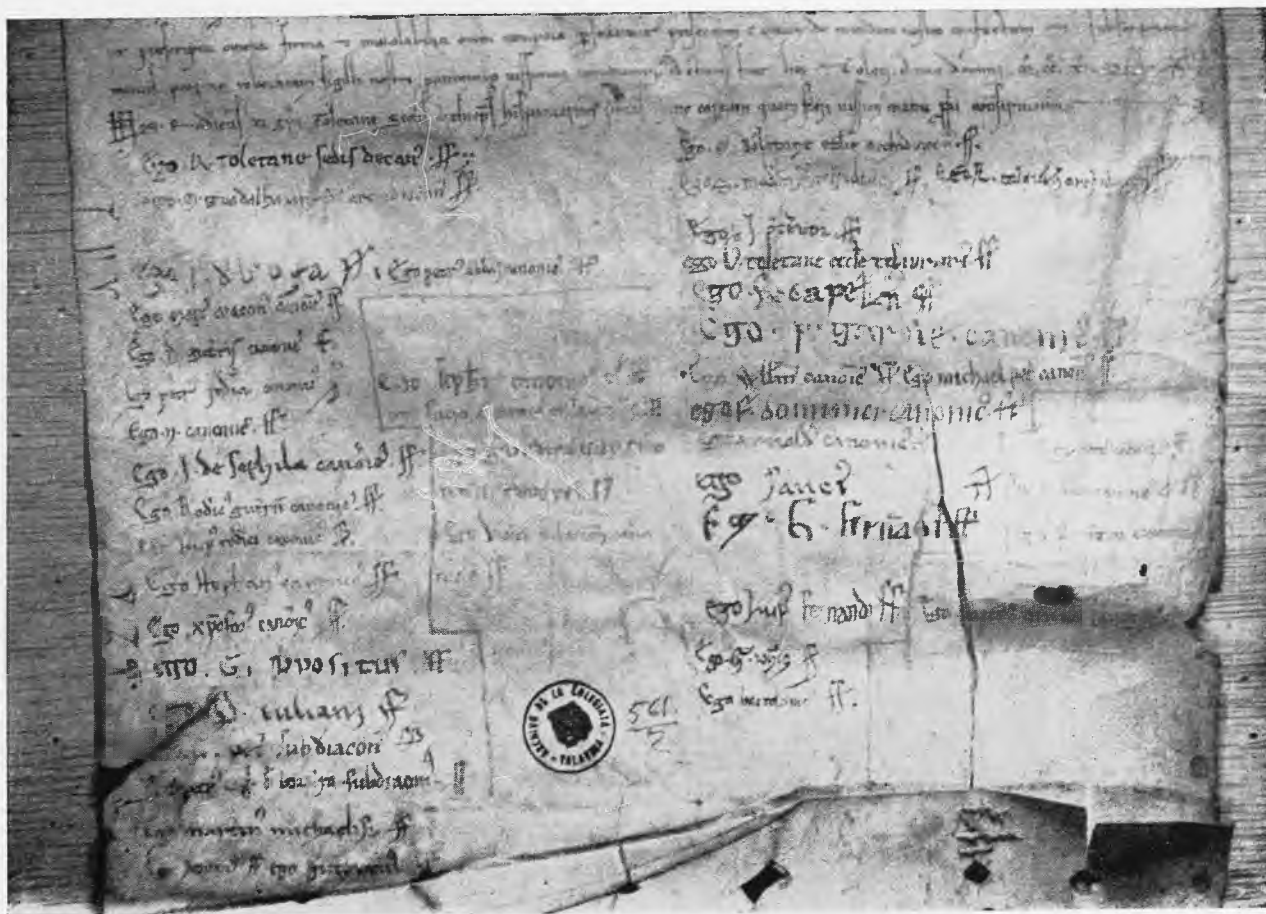


Lámina 2

Documento de erección de la Colegiata de Talavera por el arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada, suscrito en Toledo, julio de 1211

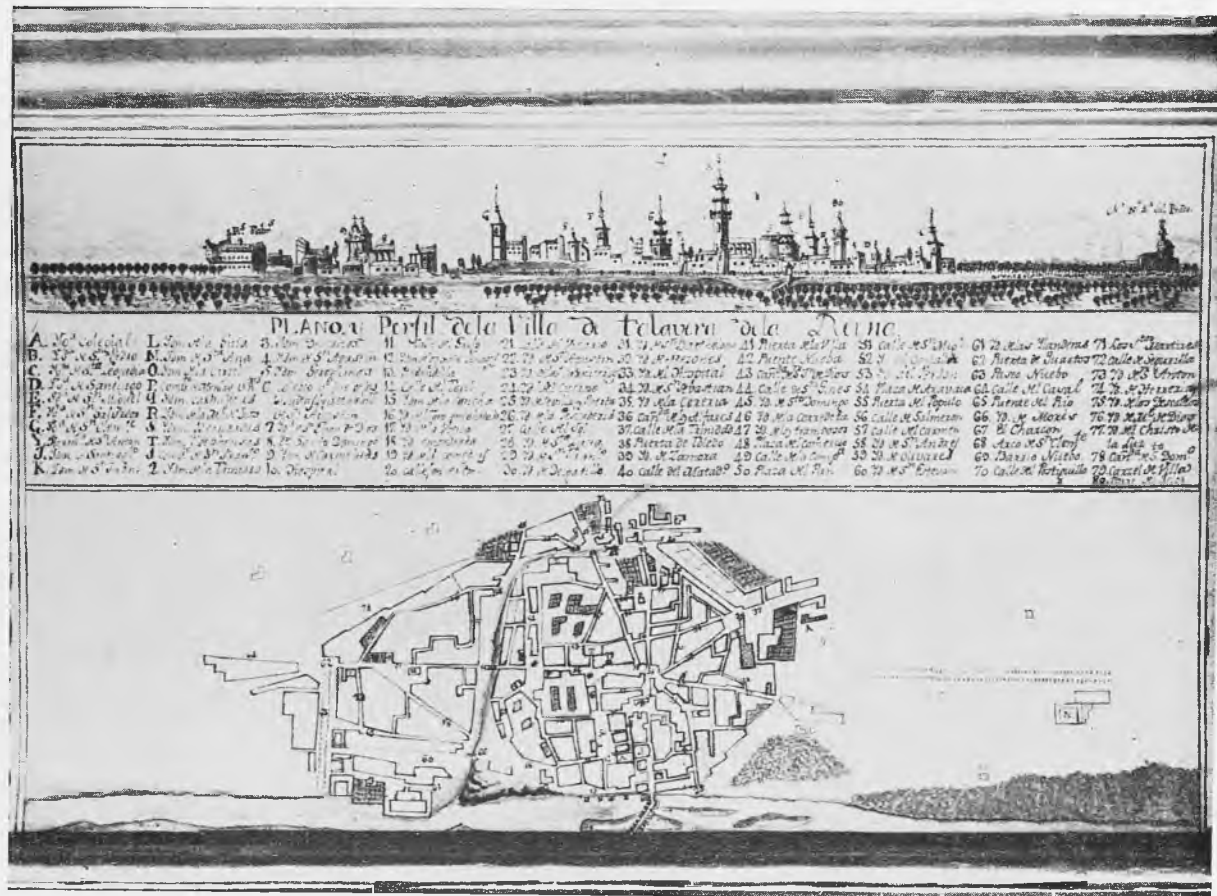


Lámina 3

Plano y alzado de la villa de Talavera de la Reina en el siglo XVIII (Toledo, Archivo Histórico Provincial)



Lámina 4
Conjunto de la fachada principal del templo

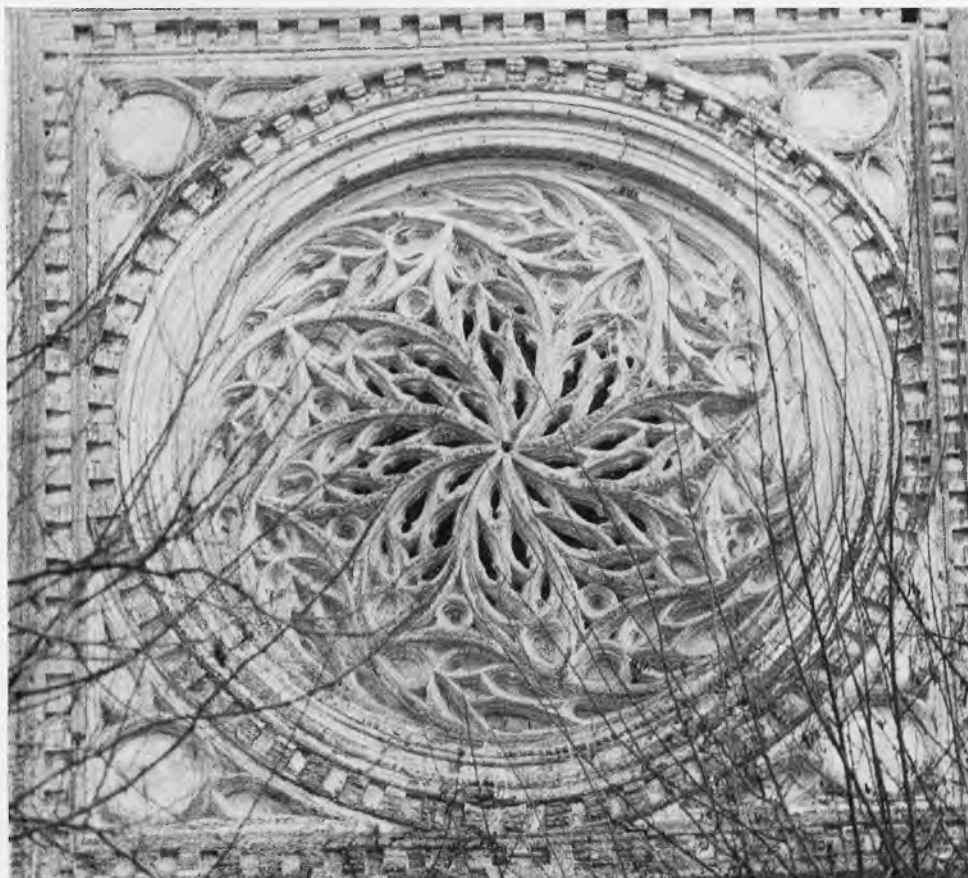


Lámina 5
Rosetón gótico-mudéjar que preside la fachada del templo

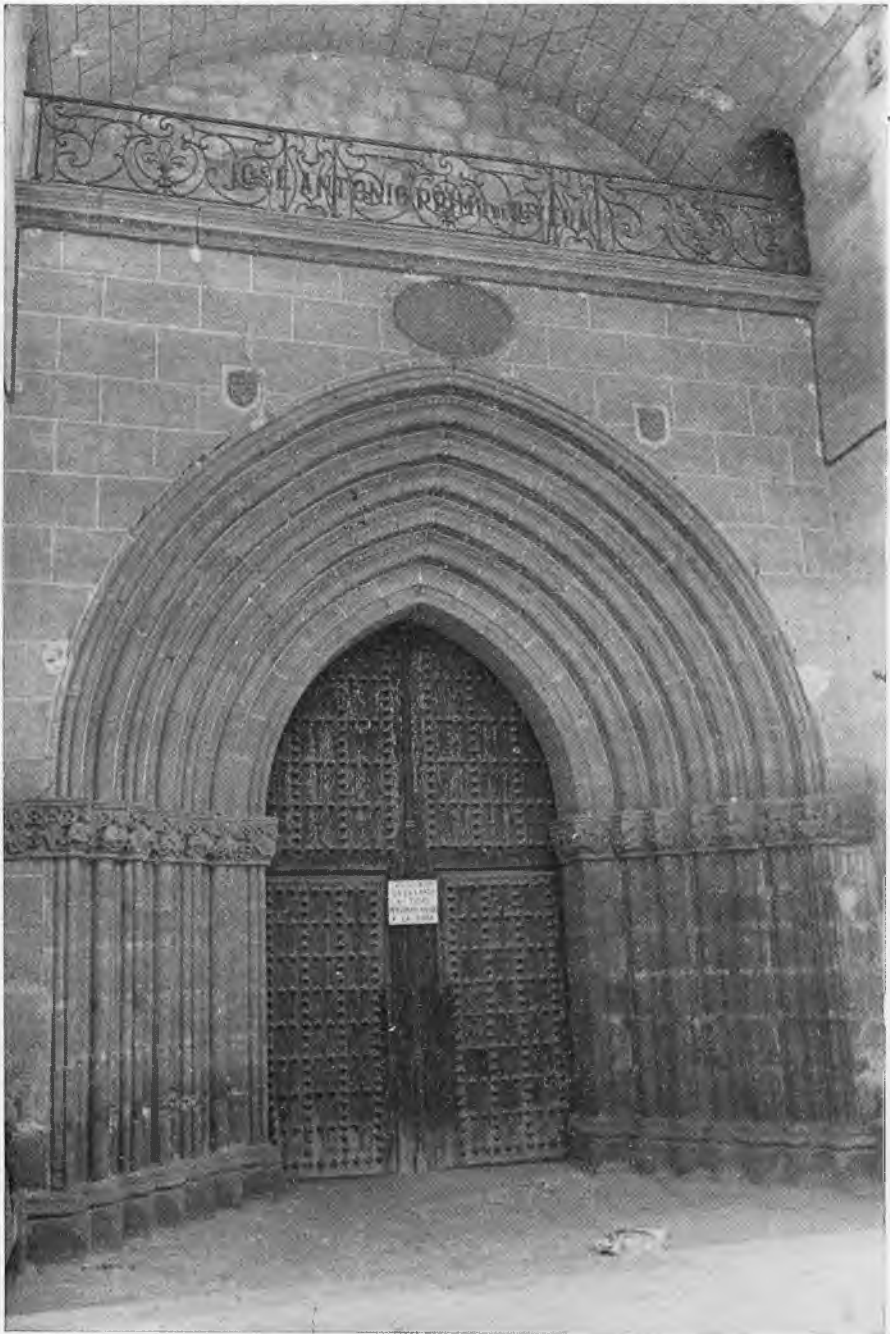


Lámina 6
Portada principal del templo



Lámina 7
Torre de la Colegiata



Capitel corrido de las arquivoltas de la portada principal



Abside del templo visto desde el lado norte. El edificio que aparece en el lado izquierdo parece ser el primitivo convento realizado por don Pedro Tenorio para que en él habitasen los canónigos

Lámina 8



Lámina 9

Ventana del ábside norte. Puede apreciarse en ella el cruce de sus molduras formando el típico "lazo califal"



Lámina 10

Pináculo que remata los contrafuertes de la fachada principal. Como afirma Torres Balbás, "semejant racimos de mocárabes invertidos"



Lámina 11

Detalle de las cubiertas del lado sur del templo, donde puede apreciarse los enormes arbotantes y contrafuertes realizados para impedir el desplazamiento de los muros



Lámina 12
Capilla mayor, con su retablo y reja



Bóvedas de la nave central



Bóveda de la Capilla Mayor

Lámina 13



Lámina 14

Claustro del Templo, realizada probablemente hacia 1469



Lámina 15
Detalle interior del claustro



Lámina 16

Detalle del Retablo de la Capilla Mayor. El gran lienzo central es del pintor Mariano Maella, y los ángeles que coronan el conjunto son del escultor Mariano Salvatierra

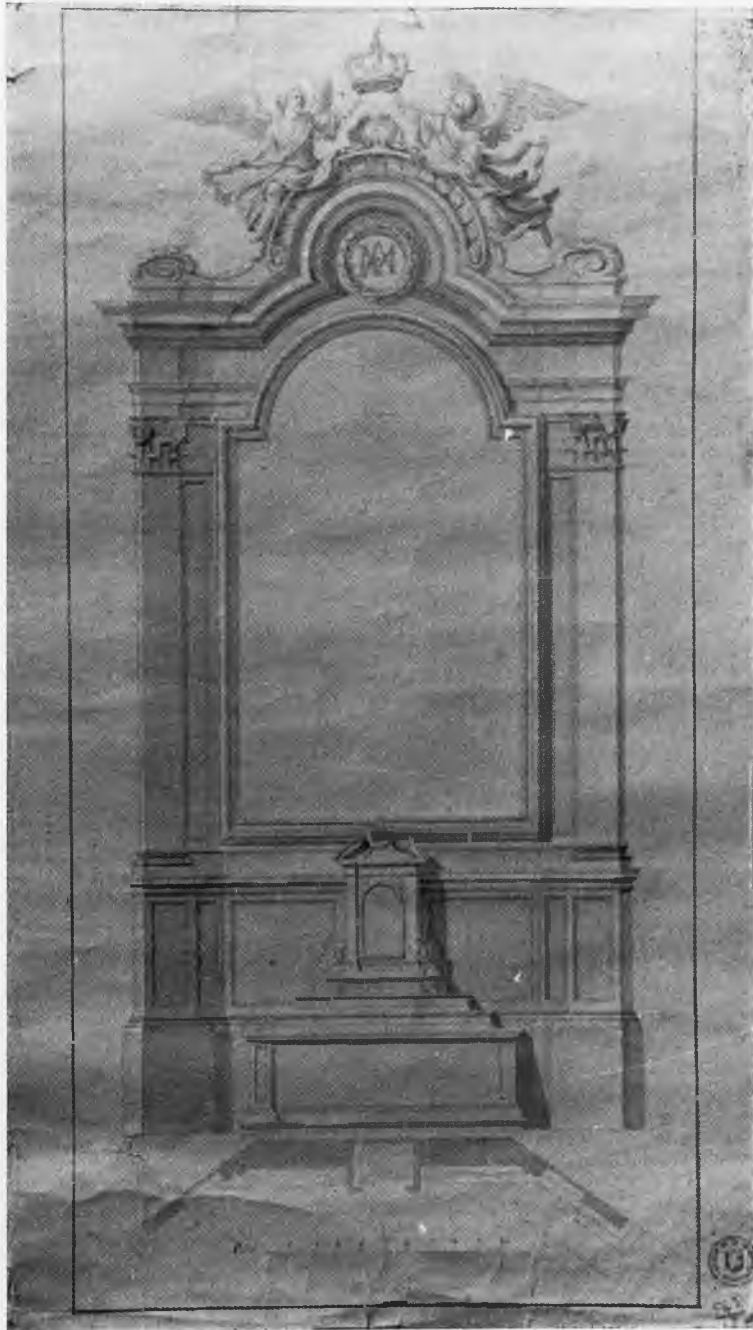


Lámina 17
Dibujo arquitectónico con el proyecto del actual retablo



Lámina 18

Blas de Prado: Retablo de la Capilla de Santa Leocadia



Lámina 19

Blas de Prado: "Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso", en el retablo de la capilla de la Santa



Lámina 20

Blas de Prado: "Santa Leocadia". Detalle del cuadro que preside la capilla de la Santa



Lámina 21

Retablo lateral de la Capilla de Santa Leocadia con el lienzo central firmado por Antonio Palomino



Lámina 22

Don Antonio Palomino: "San José con el Niño Jesús en sus brazos"



Lámina 23

"La Quinta Angustia": Talla de principios del siglo XVI (?)



Lámina 24

Sepulcro de don García Jufre de Loaysa

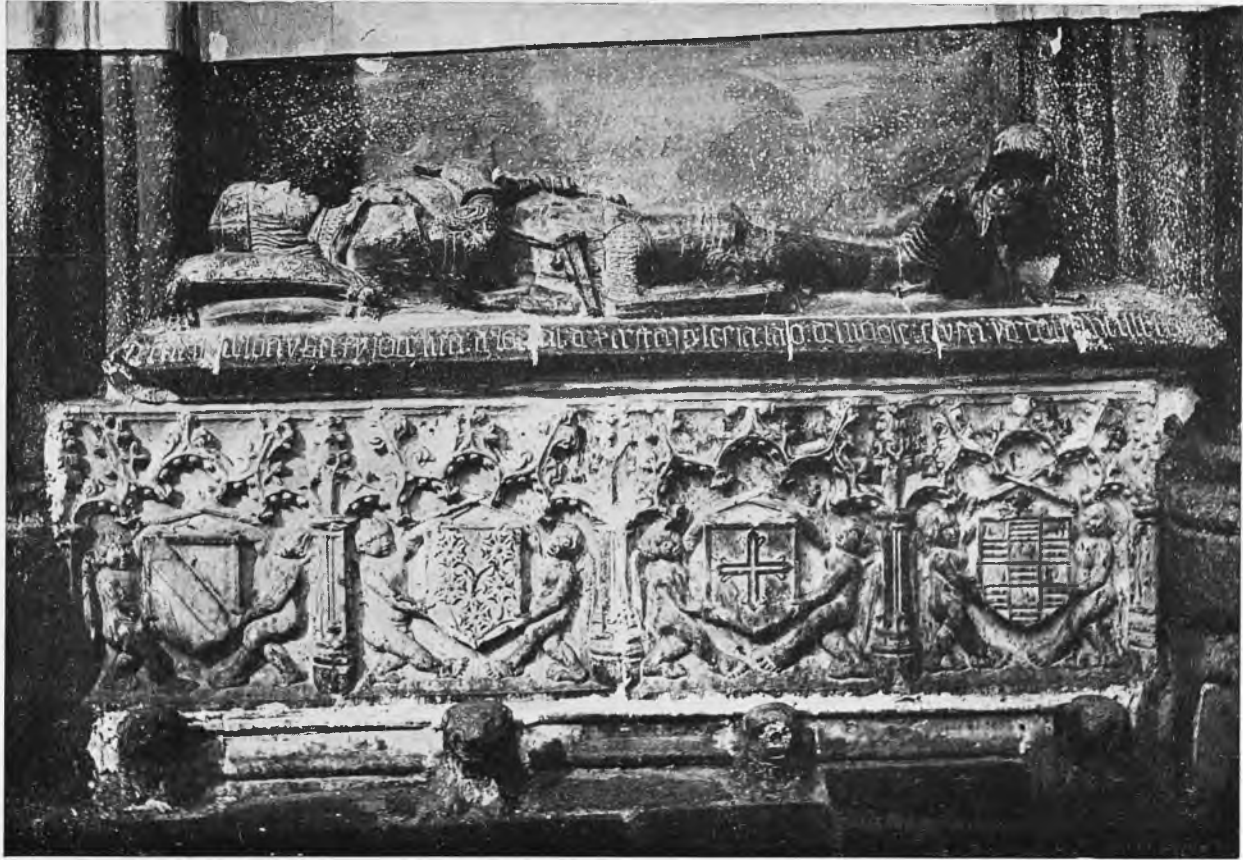


Lámina 25
Sepulcro del caballero don Fernando de Loaysa Carvajal



Lámina 26
Estatua sepulcral del canónigo don Francisco Méndez de Arellano



Lámina 27
José de Zazo y Mayo: "Cristo Crucificado"



Lámina 28

Capilla de Santa María del Pópulo: Sepulcro de doña Mencía de Suárez



Lámina 29

Virgen con el Niño. Fines del siglo XV (?). Sacristía Mayor del Templo



Lámina 30
Virgen de las Angustias, siglo XVIII



Lámina 31
Círculo de José de Mora: "Dolorosa"

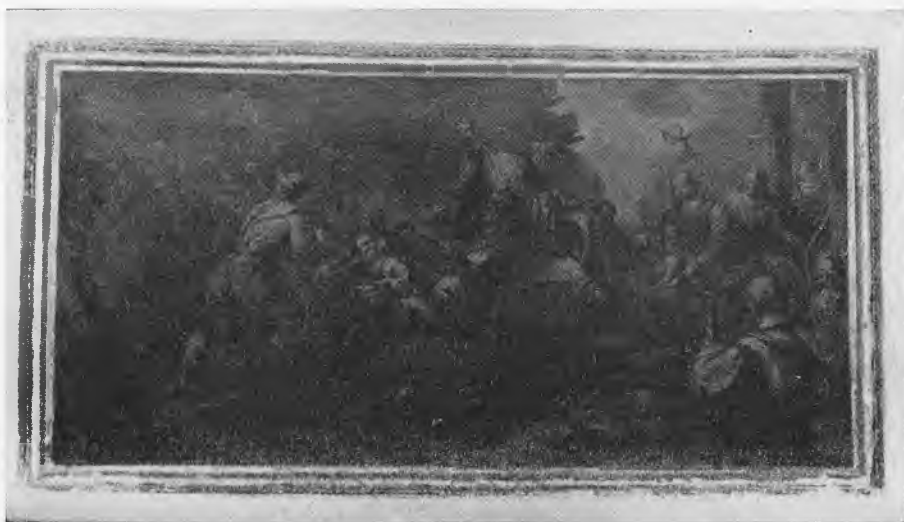


Lámina 32

As. Becerra: "Adoración de los Magos". Sacristía Mayor del Templo



Lámina 33

As. Becerra (?): "Visitación de la Virgen a Santa Isabel". Sacristía Mayor del Templo



Lámina 34

As. Becerra (?): "Desposorios de la Virgen". Sacristía Mayor del Templo



Lámina 35
Pedro Núñez (?): Detalle del camino del Calvario



Lámina 36
Juan de Borgoña (?): "Detalle del camino del Calvario"

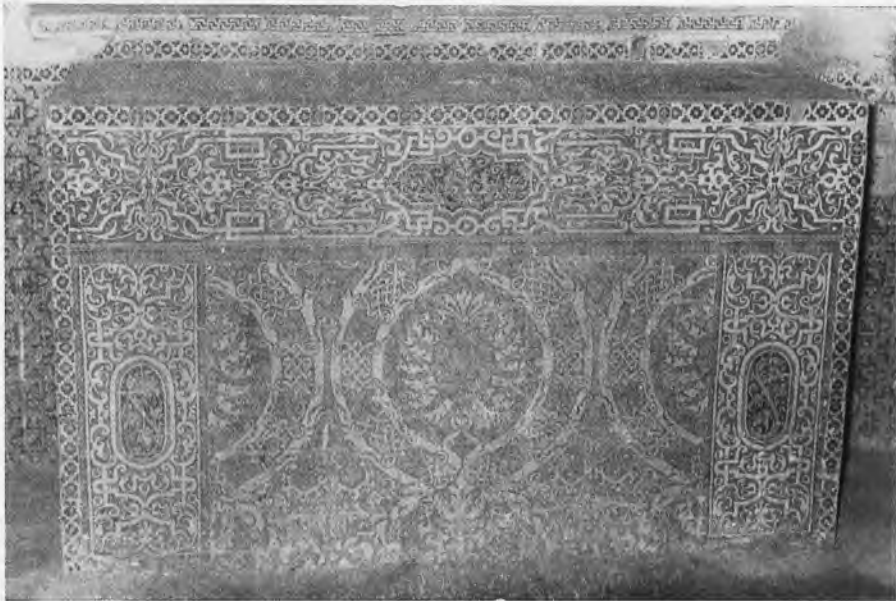


Lámina 37
Cristo Crucificado. Escuela madrileña del siglo XVII (?)



Lámina 38

Cristo Crucificado. Talla del primer tercio del siglo XVI, que pudo rematar el antiguo retablo de la Capilla Mayor



Lamina 39
Capilla Bautismal: Frontal de cerámica del siglo XVI

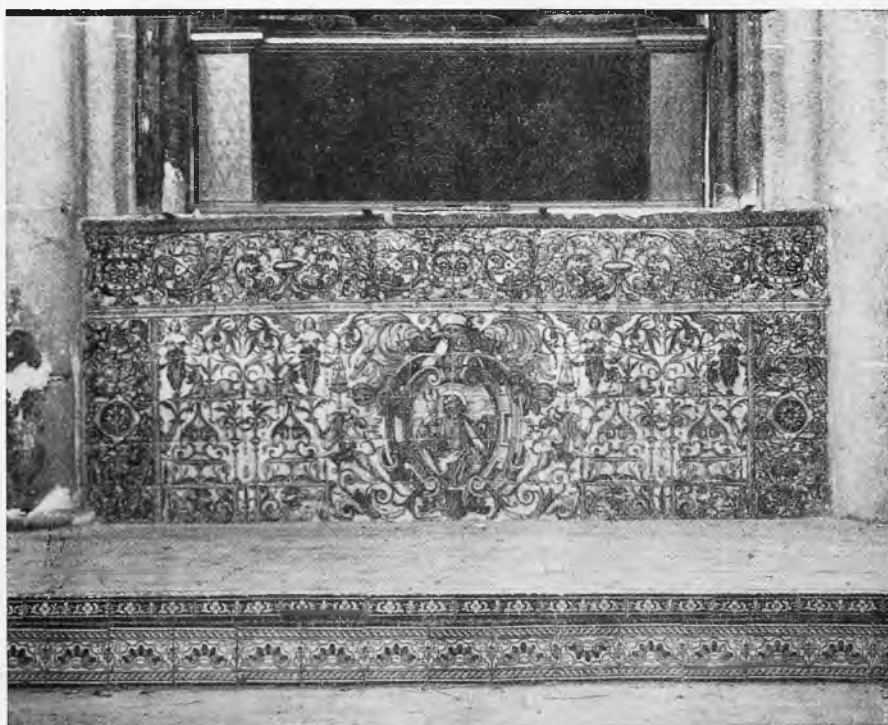


Lámina 40

Antigua Capilla de San Juan Evangelista: Frontal de cerámica del siglo XVI



Lámina 41
Reja de la antigua Capilla Bautismal. Siglo XVI



Lámina 42

Aguamanil con incrustación de mármoles de diversos colores. Siglo XVIII. Sacristía Mayor del Templo

I N D I C E

	<u>Páginas</u>
JOSÉ GÓMEZ-MENOR: <i>Un monumento artístico desaparecido: el convento de San Juan de la Penitencia</i>	5
JUAN NICOLAU CASTRO: <i>La Colegiata de Talavera de la Reina</i>	83

