



LUZ A
LOS
CONVENTOS
TOLEDANOS

Juan Nicolau Castro

Los artículos y documentos de esta revista no pueden ser traducidos ni reproducidos sin la autorización previa y escrita de esta institución. El Consejo de Redacción de TOLETVM declina en los autores la total responsabilidad de sus opiniones.

Autor de los textos

Juan Nicolau Castro ©

Fotografías

Redacción gráfica de *La Tribuna de Toledo* ©

Editan

Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo

La Tribuna de Toledo S.L.

www.realacademiatoledo.es

academia@realacademiatoledo.es

+34 925214322

Depósito Legal: TO. 1256-1924

Edición digital

ISSN: 0210-6310

La Tribuna TOLEDO

**LUZ A LOS CONVENTOS
TOLEDANOS**

Juan Nicolau Castro (Talavera de la Reina, 6 de enero de 1940) es uno de los historiadores del arte más importantes de la provincia de Toledo. Especialista en escultura y pintura de los siglos XVII y XVIII, es autor de más de un centenar de trabajos, entre libros y publicaciones especializadas. Licenciado en Filosofía y Letras (Sección de Historia) por las universidades de Madrid y Navarra (1960-1966), dedicó su memoria de fin de carrera, dirigida por el marqués de Lozoya, a *La colegiata de Talavera de la Reina*. Es doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma (1987), con la tesis *El retablo y la escultura en Toledo de 1732 a 1800*, cuyo director fue Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Su primer destino como profesor tuvo lugar en el colegio de Gaztelueta de las Arenas, en Vizcaya (1968-1976). Entre 1973 y 1975 fue profesor de Historia del Arte Antiguo en la Universidad de Deusto. Posteriormente fue profesor agregado de Geografía e Historia en el Instituto de Bachillerato de Verín, en Orense (1977-1979), y en el Instituto de Bachillerato El Greco de Toledo, donde se convirtió en catedrático y continuaría dando clases hasta su jubilación. Es miembro de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, en la cual ingresó como correspondiente el 22 de junio de 1978, convirtiéndose en académico numerario el 21 de febrero de 1985 —medalla número V— para pasar nuevamente después a la condición de correspondiente por la ciudad de Toledo.

SUMARIO

LUZ A LOS CONVENTOS TOLEDANOS

PRÓLOGO

Benito Navarrete

LA SERIE: 2015-2017

San Clemente, un museo de retablos del siglo XVI al XIX.....	25
Un lienzo de monja coronada, regalo de México a San Clemente.....	29
La Inmaculada en la pintura conventual.....	31
La Inmaculada. Esculturas de clausura.....	34
Los niños Jesús en las clausuras toledanas.....	36
El monasterio de San Clemente recibe a huéspedes regios.....	40
El Crucifijo milagroso de Santa Úrsula.....	44
Un crucifijo miguelangelesco y los ángeles pasionarios de las Gaitanas.....	47
Juan Antonio Vinazer, un escultor que nunca imaginó que inventaría la fotografía.....	50

Murillo y el Convento de San Clemente.....	53
Un Cristo tarasco de Michoacán en las Capuchinas.....	56
La Madonna de Trápani.....	59
¿Qué fue de los lienzos del Greco de Santo Domingo el Antiguo?.....	61
Narciso Tomé también trabajó para distintos conventos en Toledo.....	65
Las flores del cardenal Aragón.....	68
Los pasos procesionales de la Vera Cruz toledana.....	71
Santa Rosa de Lima en los conventos toledanos.....	75
La Madonna de la Pureza, gran devoción napolitana en Toledo.....	77
Los bodegones en la pintura conventual de los siglos XVI-XVII.....	80
Piezas de marfil en los conventos toledanos.....	83
Unas esculturas singulares: Cabezas degolladas de San Juan Bautista.....	85
Felipe Vigarny y Gregorio Pardo en los conventos toledanos....	88
El escultor Miguel de Zayas en el convento de Carmelitas Descalzas de San José.....	91
La Flagelación de Alessandro Algardi en las Capuchinas.....	93
El enigmático lienzo del pintor Ribera en las Capuchinas.....	95
¿Obras de La Roldana en los conventos toledanos?.....	98
Fundación del convento de las Capuchinas.....	102
La iglesia del convento de las Madres Capuchinas.....	105
El imperial convento de San Clemente.....	110
Iconografía de la Inmaculada en las Benitas.....	114
La iglesia del imperial convento de San Clemente.....	118
Los niños Jesús en las clausuras toledanas (II).....	125

El monasterio de Santo Domingo el Real.....	128
La riqueza de la iglesia de Santo Domingo el Real.....	133
El amplio patrimonio de Santo Domingo el Real.....	137
Santa Rosa de Lima y Murillo.....	140
La pintura hispanoflamenca en los conventos de Toledo.....	143
IV Centenario de Murillo, un genio muy copiado en Toledo.....	146
Murillo y la Inmaculada.....	150
El naturalismo en Murillo.....	154
Murillo y la pintura de la infancia.....	159
Germán López Mejía, el Salzillo toledano (I Parte).....	161
El crucifijo de las Capuchinas, ¿obra de Guglielmo della Porta?.....	165
Germán López Mejía, el Salzillo toledano (II parte).....	167

Luz a los conventos toledanos

El silencio de las clausuras es el mismo que la Iglesia y la administración mantienen sobre un problema real al que nadie quiere plantar cara. El cierre de conventos, como el de Santa Clara en diciembre de 2014, o el de Santa Úrsula en octubre de 2015, va en detrimento de la historia, del arte y, en definitiva, del patrimonio máspreciado de la ciudad: los conventos.

La Tribuna dio a conocer con esta serie de reportajes semanales, con la colaboración de Juan Nicolau Castro, algunos de los tesoros que se custodian en las clausuras de estos espacios desconocidos que se mantienen al margen del circuito turístico. Nicolau es crítico. «El alma de Toledo son sus conventos, es el patrimonio íntimo y no hay conciencia del problema que se avecina», indicaba desde la sensatez y la independencia que han caracterizado sus publicaciones, conferencias e idas y venidas como miembro de algunas instituciones culturales de la capital regional.

Y qué mejor que dar a conocer ese patrimonio íntimo para alzar la voz y denunciar una situación desencadenada por la falta de compromiso con la vida contemplativa y en ocasiones por la desidia de la administración y del arzobispado. «Hay que generar conciencia ciudadana si no queremos que todos estos bienes desaparezcan de la ciudad», comentaba el profesor para incidir en una idea: no se ama lo que no se conoce.

Una obra de arte cobra mayor sentido en su espacio original. Los conventos son museos que necesitan una respuesta urgente para gestionar el patrimonio que atesoran y que por encima de las comunidades religiosas también pertenece a la ciudad. Pues qué sería Toledo sin sus conventos, sin el tañer de las campanas, sin el

olor a dulce de San Clemente o Santo Domingo el Antiguo, sin el misterio de los Cobertizos y la hospitalidad de las Carmelitas.

Nicolau abordó durante dos años, en las páginas de *La Tribuna*, la historia de estos palacios, de sus moradoras y de los templos en los que el visitante encuentra pintura, escultura, bordados y arte suntuario de primer orden. En la ilustración del guerrero de la portada plateresca de San Clemente que acompañó cada una de estas entregas queda recogida la esencia y la riqueza de este patrimonio. Un viaje por estos museos del silencio, como la iglesia conventual de San Clemente. Esta fue la primera excursión a las clausuras de la mano del profesor Nicolau.

La Tribuna de Toledo

Prólogo

Cuando llegué a Madrid en 1993, procedente de la Universidad de Sevilla, para realizar mi tesis doctoral en la Complutense con el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, una de las primeras personas de las que me habló cuando era becario de investigación en el CSIC fue del profesor Juan Nicolau Castro: era el gran conocedor de las clausuras de los conventos toledanos. Persona de rigor y conocimiento sobre la escultura del siglo XVIII, también él hizo su tesis doctoral con Pérez Sánchez sobre *El retablo y la escultura en Toledo de 1732 a 1800*. Prueba de sus conocimientos son los innumerables estudios que ha dedicado a esta parcela y a otros campos fundamentales de la historia del arte en libros o revistas científicas. Precisamente cuando quisimos impulsar desde la editorial Arco Libros una colección de libros de arte con rigor y dirigidos a un público científico, no dudamos en encargarle a Nicolau la monografía de *Narciso Tomé*, uno de los estudios más generosamente ilustrados, que mostró por vez primera la producción de este artista dieciochesco tanto en su faceta de arquitecto como de escultor.

Pero, como se muestra ahora en las páginas de este libro que presenta *La Tribuna de Toledo*, una de las pasiones y de los mayores desvelos del autor es el patrimonio de los conventos toledanos y la problemática que presentan en la sociedad actual: su pérdida, deterioro o destrucción, descontextualización y dispersión. Acercándonos al contenido de estos artículos, escritos entre los años 2015 y 2017, apreciamos que Toledo tiene una presencia fundamental en el arte occidental. Como ya demostró en su importante volumen dedicado a *El Cardenal Aragón y el convento de las Capuchinas de Toledo*, el patrimonio de sus cenobios se convier-

te en un auténtico palimpsesto en el que se dan cita no solo las principales culturas, sino que, como un experimentado investigador, sabe identificar y relacionar las manifestaciones artísticas y culturales del acervo de sus conventos para justificar que no se podrían estudiar facetas fundamentales de nuestra historia del arte sin pasar por esta ciudad y su patrimonio: desde la Madonna de Trapani a los crucificados del escultor romano Algardi.

La labor verdaderamente encomiable de Nicolau no es solo la difusión y transmisión de conocimientos artísticos, sino la de concienciar a la sociedad de una problemática que debe ser resuelta desde las instituciones civiles y políticas, como es la dispersión del patrimonio cultural que atesoran estas instituciones, que lleva implícita la pérdida de la idiosincrasia y la esencia de la identidad toledana. El compromiso comienza con el ejemplo, la concienciación de su importancia y el brindar conocimiento de lo que se tiene, precisamente como un auténtico mosaico de lo que somos; un espejo en el que mirarnos en el pasado, aunque con una necesaria perspectiva de futuro.

En estas páginas el lector será consciente precisamente de ese valor nodal del arte, de las devociones y de las tradiciones populares, de la singularidad y trascendencia de la religiosidad, del testimonio y huella que suponen esos fragmentos de una identidad que colabora en dibujar el espejo de lo que la ciudad y sus gentes han sido a lo largo de la historia. Esta historia, la nacida *en la intro y la macro*, tiene cabida detrás de las puertas de esos conventos, que son a su vez su escenario. Mientras, Nicolau es el intérprete que nos la hace visible, mostrando siempre a Toledo como el eje vertebral de todo el discurso, como si todo de alguna forma tuviera una razón de ser: la de servir de conciencia y memoria viva a las generaciones presentes y futuras.

Benito Navarrete Prieto

Catedrático de Historia del Arte
Universidad de Alcalá

**LA SERIE:
2015-2017**

San Clemente, un museo de retablos del siglo XVI al XIX

Esta serie de apuntes o breves artículos sobre los conventos toledanos comienza con una serie dedicada al imperial monasterio de San Clemente, de monjas cistercienses. Se trata de uno de los más antiguos conventos de la ciudad. Documentalmente lo sabemos existente en el siglo XII, mientras que el título de imperial se debe al rey Alfonso VII, que se tituló emperador y enterró en él a uno de sus hijos de corta edad. Su sepulcro aún se puede ver en el presbiterio de la iglesia. San Clemente ocupa uno de los mayores solares de la ciudad y es el edificio construido a más altura del Casco: de ahí viene su fama de particularmente ventilado y sano. Consecuencias de ello las veremos a continuación.

La iglesia fue totalmente rehecha por el arquitecto Alonso de Covarrubias en el siglo XVI. Tiene una nave única que se decora con uno de los conjuntos de retablos más interesantes de la ciudad, en donde es posible estudiar la evolución de los mismos desde el siglo XVI al XIX. Comenzando por el mayor, sabemos que fue tallado por el escultor Andrés Sánchez Cotán en el año 1579, según un documento localizado por Balbina Martínez Caviro. Ningún parentesco parece tener con Juan Sánchez Cotán, el fraile cartujo pintor de los famosos bodegones.

De composición aún renacentista, consta de cinco calles y tres cuerpos, más ático con un Calvario. La calle central se dedica a san Clemente y a la Asunción de la Virgen, a quien venera la orden cisterciense. Las calles laterales están dedicadas, las exteriores, a una serie de santos de la orden; las restantes, a algunas escenas de la vida de Cristo, como el Nacimiento, la Epifanía o el Bautismo.

Desgraciadamente, es lamentable su estado de conservación: tiene la madera atacada por termitas u hongos, por lo que debería hacerse, con gran apremio, una restauración que sin duda sería tan difícil como costosa.

Es muy curiosa la gran pintura de san Jerónimo situada bajo la hornacina de san Clemente, esta sí recientemente restaurada. Se la suele incluir en la órbita de las pinturas de Juan Bautista Maino, el pintor dominico de San Pedro Mártir. Destaca la soberbia calidad de los libros colocados al fondo del lienzo, que forman una espléndida naturaleza muerta o bodegón. Por desgracia, es difícil su contemplación, ya que está oculta por el templete del altar mayor.



Interior de la iglesia de San Clemente. En primer término, el retablo barroco de san Bernardo. Fotografía: Víctor Ballesteros

El resto de los retablos son casi todos barrocos, pudiéndose estudiar en ellos cómo evoluciona el estilo. Al fondo, junto a la reja del coro, tenemos uno dedicado a Nuestra Señora de la Piedad, que

viene a representar el Barroco del siglo XVII. En él se utiliza la columna salomónica tan característica del estilo (el nombre le viene dado a estas columnas del error de haberse inspirado en una columna griega conservada en el Vaticano que en tiempos se creía procedente del templo de Salomón).

Al entrar en la iglesia nos encontramos de frente con el retablo más espectacular de todo el conjunto, dedicado a san Bernardo. Es obra de una pareja de importantes escultores de retablos que hubo en el Toledo del siglo XVIII, Diego de Céspedes y Fernando del Amo, que, procedentes de Castilla y León, se asentaron en nuestra ciudad rodeados de gran prestigio. Para los conventos toledanos realizaron grandes conjuntos, entre los que debería destacar el retablo mayor del monasterio jerónimo de la Sisle, uno de los más espectaculares retablos barrocos de Toledo. Desgraciadamente desaparecido, como la mayoría de la obra realizada por estos escultores. De ahí la importancia de este de San Clemente, que nos brinda una idea de su espectacular trabajo. Este retablo supone el paso del pleno Barroco al estilo final que será conocido como Rococó. Curiosamente, habría tenido que darle el visto bueno Narciso Tomé, quien murió antes de verlo terminado. Aunque dedicado a san Bernardo, se conserva en el primer cuerpo de la calle central una bellísima escultura de la Virgen de Belén de época anterior, posiblemente del siglo XVII, que lleva al Niño Jesús en sus brazos al tiempo que es amorosamente abrazada por Él. Esta escultura es de gran interés y resulta exótica en la ciudad de Toledo. Es posiblemente obra andaluza. Más concretamente, sevillana. En el monasterio de jerónimas de Santa Paula de Sevilla se ha conservado en el coro de las monjas otro grupo en todo semejante a este, el cual fue copiado en otros lugares de la ciudad andaluza. A veces trabajadas en barro, estas piezas parecen derivar de las esculturas florentinas del taller de los Della Robbia, de las cuales había ejemplares en Sevilla.

Cronológicamente a este retablo sigue el primero del muro derecho, que responde al estilo final del Barroco, el estilo Rococó,

que se caracteriza sobre todo por el uso en la decoración de la rocalla, forma decorativa de dibujo refinado que surgió en Francia, extendiéndose por toda Europa. Las formas arquitectónicas son más simples, sin embargo, aunque las rocallas invadan el espacio e incluso, como en este caso, lleguen a extenderse por el muro. Este retablo lo preside una escultura de san Joaquín con la Virgen en sus brazos que, curiosamente, adopta el vestido típico de las Inmaculadas. Se trata de una espléndida escultura de mediados del siglo XVIII, aunque difícil de catalogar; incluso pudiera ser que no fuese española, sino napolitana, caso corriente en España. En este mismo convento existen varias esculturas con este seguro origen.

Por último, como parte de la decoración de la iglesia, hay que tener en cuenta el altar con su graderío y su gran templete o tabernáculo, que tanto sería imitado años después en Toledo. Su autor fue el marmolista Juan Manuel Manzano, y el estilo del conjunto es típicamente neoclásico. Llama la atención en el contrato de esta obra la riqueza de los mármoles empleados, que fueron minuciosamente enumerados: mármol de Cuenca, de las canteras del Genil, ágata de Consuegra, blanco de Elche y negro de San Pablo de los Montes. El precio también fue muy elevado, mucho más que cualquiera de los retablos. Hoy se nos antoja excesivamente frío, pero esta frialdad queda compensada por la nobleza y la belleza de los materiales empleados.

Finalmente, para tener una panorámica de conjunto debemos apreciar que algunos de estos retablos albergan magníficas pinturas, entre ellos un Bautismo de Cristo o San Juan en la isla de Patmos, de Diego de Aguilar o de su taller. Muy interesante es también el pequeño cobre del Niño Jesús de Pasión incrustado en la puertecilla de uno de los sagrarios del que hablaremos detenidamente en otra ocasión. Es obra del pintor español Luis Paret y Alcázar, del que se ha dicho que, por detrás de Goya, fue el mejor pintor del siglo XVIII español.



El autor de estos artículos contemplando el lienzo de monja coronada de San Clemente. Fotografía: Víctor Ballesteros

Un lienzo de monja coronada, regalo de México a San Clemente

En uno de los muros de la sala capitular de San Clemente cuelga un extraño lienzo en el que aparece una monja con una gran corona de flores sobre la cabeza, llevando a un Niño Jesús ricamente alhajado en una mano y en la otra una vela rizada y adornada con flores. Nada sabían las madres sobre esta pintura e incluso me llegaron a decir que representaba a santa Clara con el Niño. Hoy, sin embargo, ya podemos saber lo que este particular retrato significa: es lo que hoy denominamos una «monja coronada», procedente de la Nueva España.

La sociedad de lo que más adelante será México vivió durante los siglos del Barroco una serie de situaciones especiales en las que se entremezclaron influencias llegadas de la península con elemen-

tos de la tradición autóctona, formándose una mentalidad extrañamente variopinta que quedará reflejada de un modo especial en el mundo de las creencias.

En México, cuando una religiosa hacía su profesión renunciando para siempre a los bienes del mundo, el acto poseía una gran solemnidad, sobre todo si la religiosa era de clase acomodada. Dos o tres días antes se vestía a la futura monja con un traje de hermosas telas adornado con ricos bordados, las mejores joyas de la familia y una corona metálica pero barrocammente recubierta con todo tipo de flores. En las manos portaba un Niño Jesús, también adornado del modo más rico posible.

Los familiares visitaban a la futura religiosa para verla así alhajada y despedirse de ella. Si la joven pertenecía a una clase social alta era frecuente que la familia encargase un retrato suyo para la parte más noble de la casa. Era también frecuente incorporar en el propio lienzo una inscripción con los datos familiares que permitiesen identificarla.

Estos retratos, hoy considerados un tesoro, se conservan en las grandes colecciones de arte, siendo la más rica de todas el Museo Nacional del Virreinato (Tepotztlán, México). Su estudio ha dado pie a numerosas interpretaciones de la mentalidad de aquella sociedad. En España, el Museo de América alberga también alguno de estos lienzos que resulta especialmente interesante. El Museo de Bellas Artes de Budapest exhibe otra de estas pinturas mexicanas, aunque, curiosamente, catalogada como si fuera una pintura española (así figuraba al menos en el catálogo de 1996). Esto nos lleva a pensar que se desconoce su significado.

Otro momento en el que también se coronaba con flores a las religiosas era el día de su muerte. Las pinturas de este trance se extendieron no solo por México, sino también por amplios territorios de Hispanoamérica, como Colombia. Representaciones de estas monjas coronadas antes de su entierro sí las había con anterioridad en España, pudiendo servir de antecedente a este tipo de retratos.

La pintura de San Clemente parece pertenecer a una monja dominica de la que nada sabemos. Tal vez se deba fechar en la segunda mitad del siglo XVIII. Su mirada fija en el espectador posee una vivacidad que hace grata la pintura. ¿Cómo llegó hasta San Clemente? Es uno de tantos misterios de este misterioso Toledo. Debió de ser una monja con algún pariente en la comunidad y que quiso que su efigie llegara aquí. Posiblemente nunca lo sabremos, aunque tampoco se puede descartar que no exista algún indicio de esta donación en el rico archivo conventual.

La Inmaculada en la pintura conventual

Dentro de la religiosidad española ha habido dos temas que han resultado puntales y señeros en el curso de los siglos. Uno de ellos es el culto a la Eucaristía. El otro, con estrecha vinculación, es la Inmaculada Concepción, dogma español de la Iglesia católica por antonomasia. Frente a la tradicional consideración de que los temas artísticos sobre la vida de la Virgen son de origen italiano, las representaciones de la Inmaculada son una genuina creación española, como españoles han sido la mayoría de los artistas que dieron forma a este misterio.

Aunque artísticamente el tema posee raíces medievales, es ya a finales del siglo XVI cuando se concreta su representación. Será, sin embargo, en el Barroco de los siglos XVII y XVIII cuando alcance su cima. A la Inmaculada se la representa entonces como una mujer bellísima vestida de blanco, con manto azul, una corona de estrellas sobre su cabeza y a los pies una serpiente o dragón que la Virgen pisa. Es lo que se designa con el nombre de «Tota Pulchra».

Las pinturas de la Inmaculada son tan abundantes como las esculturas. En el siglo XVII, la fecha de 1635 marca un antes y un después en estas representaciones. Ese año el pintor José de Ribera firmaba en Nápoles el gigantesco lienzo que hoy preside el retablo de la iglesia de las Agustinas de Monterrey en Salamanca,

una obra maestra absoluta no solo de Ribera, sino de toda la pintura española de aquel siglo.

Según el profesor Alfonso Pérez Sánchez, la belleza y el movimiento de esta pintura marcaron a partir de entonces estas representaciones. Pero Ribera no solo hizo esta pintura del tema, sino que también fue muy celebrada otra en la que la Virgen aparecía quieta, mirando al frente y con una original manera de cruzar tras ella el manto azul en muy marcada diagonal. Curiosamente, esta obra parece haberse perdido. Quizás el mejor reflejo de lo que fue dicha pintura se encuentre en el techo del coro de las monjas del monasterio toledano de Santa Isabel la Real. Otra copia de muy baja calidad conservaban también las Madres Capuchinas.



Izquierda, copia fidedigna de una Inmaculada perdida de José Ribera (Santa Isabel, coro). Derecha, Inmadulada de Claudio Coello (Madres Capuchinas).



Sin duda fue de la escuela madrileña desde donde mayor número de inmaculadas llegaron a la ciudad de Toledo. De uno de sus pintores más interesantes, Francisco Rizi, se conserva en el retablo de las Agustinas Gaitanas su obra más espectacular, una Inmaculada espléndida, con un complejo mensaje iconográfico, firmada y fechada en 1680. En este gigantesco lienzo la Virgen está acompañada por san Agustín; debajo, la adoran san Joaquín y santa Ana. Lo remata una Trinidad que contempla a la Virgen. Hay en el lienzo una infrecuente multitud de arcángeles.

Pero, sin duda, la más bella Inmaculada pintada que se conserva en la ciudad de Toledo es la que presidía el locutorio alto de las Madres Capuchinas. Nunca se pintó a María tan fiel a la esposa del Cantar de los Cantares, ni su imagen, tomada del Apocalipsis —«Una mujer vestida de sol, calzada por la luna, con una corona de estrellas sobre sus sienes, y pisando con sus pies a la serpiente del mal»—, fue tan bien lograda. Si un día Toledo perdiera este lienzo habría perdido una de las representaciones marianas más bellas del arte español. Su autor fue Claudio Coello, tal vez el mejor pintor de la escuela de Madrid, después de Velázquez.

En el presbiterio de las Madres Benitas es posible admirar otro gran lienzo de la Inmaculada, en el que aparece flotando en el cielo y rodeada de una serie de angelillos que llevan en sus manos símbolos de las letanías marianas: rosas, lirios, espejo, etc. La pintura está firmada por Hipólito de Torres, artista toledano del siglo XVII que muestra aquí la influencia de la escuela madrileña, según ha estudiado Paula Revenga.

Y para terminar este breve bosquejo de pinturas inmaculistas quiero hacer referencia a un lienzo de Juan van der Hamen y León, la Inmaculada apareciéndose a san Francisco, conservada en el convento de Santa Isabel la Real y recientemente restaurado. Se trata de una pintura muy bella de color, y que muestra en el suelo un hermoso conjunto de simbólicas flores de gran colorido.

La Inmaculada. Esculturas de clausura

Una vez recorrida la representación iconográfica de la Inmaculada en la pintura toledana y coincidiendo con la reciente celebración de esta festividad, hoy nos centraremos en las imágenes de este misterio en las clausuras de la ciudad a través de la escultura.

En Toledo, durante el siglo XVII, fue decisiva la influencia de la escuela madrileña, a la que perteneció el escultor Manuel Pereira. A él se debe la más hermosa Inmaculada labrada en piedra de las fachadas toledanas, la que preside la fachada del templo de las Capuchinas. Relacionada con este mismo escultor está también una de las más bellas imágenes de las iglesias toledanas, aunque casi desconocida, por desgracia. Me refiero a la Inmaculada que preside el retablo del convento de las Benitas. Allí la Virgen se yergue airosa, elevada sobre el globo terráqueo mientras un dragón con rostro humano se retuerce bajo sus pies al tiempo que ella lo pisa, sobre un trono de deliciosas cabezas de angelitos.

También madrileña es una de las inmaculadas que exponen en su museo las monjas de Santo Domingo el Antiguo, una imagen muy pictórica inspirada en los pintores de esta escuela.

Tal vez haya sido en Andalucía donde más se trató este misterio, destacando entre sus artistas Alonso Cano, que nos dejó la imagen más teológica del arte español. De su discípulo Pedro de Mena conservan también las Benitas una obra maestra. Posiblemente sea un boceto para la Inmaculada que el escultor hizo para el pueblo granadino de Alhendín. La toledana tiene la ventaja de que se ha mantenido intacta, sin los repintes que sufrió la granadina. De gran virtuosismo de talla y policromía primorosa, es una de las más bellas creaciones del genial escultor.

Al siglo XVIII, el siglo del Rococó, corresponde otra serie de ejemplares de los que solo mencionaremos dos. Una de estas inmaculadas se guarda en el convento de Santa Clara, hoy ya sin comunidad religiosa, y es una de las imágenes más bellas de los con-

ventos toledanos, siendo objeto de un emocionante culto allí. Esta deliciosa escultura es de origen andaluz. Inconfundiblemente está en la órbita del escultor sevillano-cordobés Pedro Duque Cornejo, uno de los artistas que cierra la brillante escuela andaluza del Barroco. Las madres, emocionadas, nos contaban cómo esta deliciosa imagencita era llevada a la celda de las monjas que estuvieran en trance de muerte para que su dulce sonrisa fuera lo último que contemplaran en este mundo, mientras toda la comunidad arrodillada rezaba junto a ellas y la campana del monasterio anunciaba que estaba muriendo una religiosa en ese instante.



Inmaculada Concepción de Pedro de Mena (Madres Benitas). Derecha, Inmaculada del círculo del sevillano Pedro Duque Cornejo (Madres de Santa Clara).

Finalmente, en el coro del convento de San Clemente, en el interior de un retablo rococó, se conserva otra Inmaculada realizada por el imaginero más importante del siglo XVIII toledano, Germán López Mejía. Fue una de sus obras más interesantes, dentro de la cual destaca sobre todo la belleza de los ángeles de la peana.

Los niños Jesús en las clausuras toledanas

Con motivo de la llegada de la Navidad vamos a tratar un tema de la mayor importancia en los monasterios de clausura: los niños Jesús, que son abundantísimos. Estas figuras tienen un significado que va mucho más allá de lo que representa una escultura más o menos bella. Son, de alguna manera, los que señalarán el ritmo de vida de las comunidades. La conservadora de museos Letizia Arbeteta ha tratado el tema de manera sin igual. Dada su abundancia, me limitaré a tratar sobre algunos de los conservados en las Madres Capuchinas, ya que mi trabajo sobre ese convento me ha permitido estudiar despacio muchos de ellos.

La vida en los conventos estaba regulada por ciclos, de los cuales el de Navidad y el de Pasión son los más importantes. En estos ciclos eran protagonistas muchas de estas efigies. Para Navidad, a los niños Jesús se les hacía lo que llamaban «la canastilla». Cada monja debía tener preparada para la Nochebuena una prenda que ellas elegían a través de unos versos que se les entregaban. De aquí viene la riqueza de vestuario de algunos de ellos. Solían ser identificados mediante unos apelativos que se han ido repitiendo desde hace siglos en muchos conventos, como «el Niño Manolito» o «el Niño Pastor de Almas», los cuales pertenecían al ciclo de Navidad, mientras que «el Lagrimitas», «el Pucheritos», «el Pasionario» y «el Resucitadito» formaban parte del ciclo de Pasión.

Eran esculturas normalmente de madera, pero también las hay de alabastro y marfil —con frecuencia, filipinas—, cobre o pasta.

De algunos de ellos, excepcionalmente, se puede adivinar el escultor. En Toledo hay bastantes con el sello inconfundible del imaginero más popular del siglo XVIII, Germán López Mejía. Son también frecuentes los niños Jesús de origen napolitano.



Izquierda, Niño Jesús pasionario. Derecha, Niño Jesús donado por D. Pascual de Aragón al convento de Madres Capuchinas.

La comunidad capuchina vivía de las limosnas recaudadas por un grupo de hermanos que, en su caminar pidiendo para las monjas, se acompañaban de una pequeña urna portátil con un Niño Jesús. Son varios los existentes, pero entre todos había uno de pequeño tamaño, posiblemente del siglo XIX, que debió de ser especialmente popular por lo almibarado de su monjil decoración. También fue muy importante y conocido en la ciudad un Niño sentado en un sillón dieciochesco conocido con el nombre de «Niño Jesús Valedme», el cual tiene también el inconfundible sello de Germán López. Las monjas lo prestaban a los matrimonios sin hijos

y permanecía con ellos hasta que la esposa quedaba embarazada. Lógicamente, muchas de estas parejas, agradecidas, lo devolvían con un rico vestido, razón por la cual es el que tenía mayor y mejor ajuar. Esta tradición se ha mantenido hasta nuestros días y hemos llegado a conocer cómo algún matrimonio aún lo solicitaba.

De entre los Niños dormidos destaca uno echado sobre un paño rojo que apoya su cabeza sobre una bola del mundo. El material en el que está fabricado es plomo o peltre. Se conocen varios semejantes y se les vincula con el estilo del sevillano Martínez Montañés. Sevillano y muy montañésino es un delicioso san Juanito, de pie, con el simbólico cordero y la vara con el Agnus Dei. Es especialmente interesante y de una alta calidad artística el Niño que, con el apodo de «El Resucitadito», se colocaba sobre el altar el Domingo de Resurrección, ricamente vestido con una hermosa capa y portando victorioso un estandarte. Conseguí una vez que las monjas le quitaran la capa y me encontré con la sorpresa de que este Niño nunca se hizo para conmemorar la Resurrección, pues las llagas que mostraba se habían rayado y pintado en su cuerpo con posterioridad. De una calidad muy alta, es obra sevillana, ligada al estilo de Juan de Mesa.

Del ciclo de Pasión había varios, pero el más interesante era el que se conservaba en el coro bajo de las monjas, vestido con túnica morada de nazareno y pelo natural, mostrando una gran tristeza en la mirada. Se guardaba en una urna madrileña decorada con carey y bronce. La figura es napolitana. Con algunas variantes, se conservan varios en otros conventos de la ciudad. Otro con historia muy interesante es un Niño al que indistintamente apodaban «del Socorro», «de la Salud» o «de la Misericordia». Fue un obsequio del cardenal don Luis Fernández de Córdoba, conde de Teba, que se quiso enterrar en el convento. El Niño sentado en un sillón del siglo XVIII, tapizado en rojo, aparece sonriente y bendiciendo con la mano derecha, mientras en la izquierda porta un globo terráqueo. Este Niño estaba alhajado como ningún otro.



Tres ejemplos más de Niño Jesús: Izquierda, «El Resucitadito» (círculo de Juan de Mesa). Derecha, Niños Jesús napolitano y de escuela sevillana.

Napolitanos hay otros dos bellísimos, singularmente uno de ellos, que se muestra recostado sobre unas rocas. Por desgracia se cubrió su cuerpecillo, que muestra unas carnaciones a las que el escultor supo dar un matiz casi táctil, con una sencilla túnica blanca. El otro, con pelo natural recogido con corona de flores, porta una cruz y pisa una calavera, lo que nos hace dudar sobre si es un Niño Pasionario o representa el triunfo sobre el mal.

Y finalmente, basta comentar cómo en la pieza del antecoro se conservaba una urna de madera neogótica compartimentada en la que se guardaban seis niños de especial veneración.

El monasterio de San Clemente recibe a huéspedes regios

Pasa casi inadvertida en la iglesia de San Clemente, entre tanto retablo barroco, cerca del presbiterio, una tribuna adosada al muro y situada a gran altura. ¿Cuál fue la razón de que se construyera esta estructura, que tanto recuerda a las que en los palacios reales preservaban a las familias de las miradas de los fieles? Pues bien, ese fue también el motivo de realizar aquí esta tribuna, que se erigió para que desde ella asistieran al culto las infantas María Teresa y María Luisa de Borbón y Vallabriga. La historia de estas niñas es tan apasionante como la más dramática de las novelas.

Ambas eran hijas del infante don Luis de Borbón, último vástago del rey Felipe V y de su ambiciosa segunda mujer, Isabel de Farnesio. Esta, que había colocado en distintos tronos al resto de sus hijos, se encontró con don Luis, el menor, sin saber exactamente qué hacer con él. Pensando en que tuviese una importante posición, la reina decidió que fuese nombrado arzobispo de Toledo cuando apenas tenía ocho años. Pero su madre consiguió del papa Clemente XII lo que se proponía. Lógicamente, al tener que recibir órdenes sacerdotales, se decidió esperar a que el niño llegara a la mayoría de edad. Don Luis pasó una alegre juventud dedicado a la caza y al buen vivir, así que cuando se le recordó la conveniencia de ser ordenado sacerdote se decidió por la vida secular, con gran disgusto de su hermano, el piadoso rey Carlos III.

Ya con una respetable edad, don Luis decidió casarse con la plebeya María Teresa de Vallabriga. Era lo que se llamaba un matrimonio morganático. La desigual unión supuso a la pareja ser desterrados de la corte y fijar su residencia en Arenas de San Pedro. Allí, entre otras personalidades importantes, recibieron al pintor Francisco de Goya, quien pintaría varias veces a esta familia.

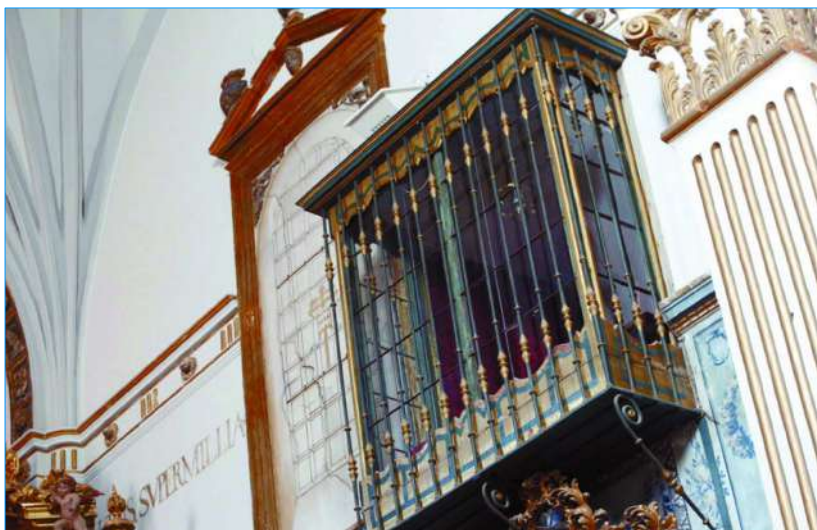
Del matrimonio nacieron tres hijos: un varón y dos mujeres. Como era previsible, dada su edad y su poca salud, don Luis murió

en este pueblo apenas nueve años después de casado. El padre, preocupado por el futuro de sus hijos, se los encomendó en su testamento a su hermano el rey, nombrando a la madre tutora. Carlos III decidió encomendar la educación de sus sobrinos al arzobispo de Toledo, el cardenal Francisco Antonio Lorenzana, que —un tanto desconcertado en un primer momento, ya que los niños tenían ocho, seis y tres años de edad— aceptó la situación y decidió que el hijo viviera con él en el palacio arzobispal, para que allí se educase. Con respecto a las niñas, decidió que ingresaran en un convento con sus camareras y doncellas. Con toda seriedad comenzó una ronda por distintos monasterios para ver cuál encontraba con mejores condiciones para albergarlas. Al fin se decidió por San Clemente: su fama, su arquitectura, su historia y —de modo especial— lo sano del lugar le llevaron a tomar esta decisión. Tras una entrevista con las monjas se decidió el lugar que ocuparían en el edificio y se iniciaron unas sencillas obras de adaptación para comodidad de las infantas y del servicio.

Los niños salieron de Arenas de San Pedro con destino a la ciudad de Toledo el 18 de septiembre de 1785, llegando aquí dos días más tarde. Desde la puerta de Bisagra la comitiva se dirigió a San Clemente, donde quedaron ingresadas las infantas, al tiempo que el infante don Luis partía para el palacio arzobispal. Aquí, en San Clemente, transcurriría toda la infancia y adolescencia de las niñas, que permanecieron allí doce largos años. Su vida fue callada y monótona. Con frecuencia recibían la visita de su hermano, muy pocas veces la de su madre, y de tarde en tarde algún miembro de la nobleza. En mayo de 1790, con motivo de una visita que realizaron a Toledo, fueron visitadas por sus primos, los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma.

La situación cambiaría por completo en 1797, cuando se decidió casar a la infanta María Teresa, que tenía 17 años de edad, con el primer ministro y favorito de los reyes, Manuel Godoy. En ese momento los monarcas se acordaron de su prima, que vivía tranquilamente en San Clemente, y de esa manera se conseguía que el po-

lítico, encumbrado por el favor de la reina, emparentase con la familia real. El matrimonio, por poderes, se celebró el 11 de septiembre de 1797 en la capilla del palacio arzobispal de Toledo. Lógicamente, aquella componenda salió mal. Godoy lo aceptó sin ningún entusiasmo, pues aquello hacía más ilusión a la reina que a su propia persona (él tenía una amante, por todos conocida, llamada Pepita Tudó, a la que no renunció a pesar de su matrimonio).



Tribuna de las Infantas del monasterio de San Clemente. Fotografía: VB

Con este matrimonio desaparecía el anonimato de una mujer y nacía la leyenda de la condesa de Chinchón, un título que le cedió su hermano, que era a quien correspondía. La vida de María Teresa se convirtió en un torbellino que debió de llenarla de amargura. Seguro que nada comprendía: había pasado de la tranquila y rutinaria vida del convento a convertirse oficialmente en la segunda mujer más importante de la corte, una corte llena de intrigas y de corrupción. Pepita Tudó no abandonó su situación y la reina señoreaba el ambiente con sus caprichos. El choque fue brutal y a la joven infanta poco la debió faltar para volverse loca. En

esos momentos se topó con Francisco de Goya, que era el pintor de la corte. Goya, inteligente y perspicaz, que había conocido y pintado a la infanta en Arenas de San Pedro en los primeros felices años de su niñez, enseguida se dio cuenta de lo que allí pasaba. No sabemos de quién fue la iniciativa, pero el hecho es que el pintor la retrató, y posiblemente realizó su mejor retrato, obra cumbre de la pintura española. La condesa, de rostro aniñado y cabellos rubios, aparece en el lienzo sentada en un sillón y embarazada, con una mirada llena de ingenuidad y melancolía, y las manos encogidas por cierta timidez. Como dijo el profesor Lafuente Ferrari, además de la fina entonación gris, maravillosamente acordada con oros y azules, Goya consiguió crear prodigiosamente en torno a la figura esa magia del ambiente que el pintor siempre perseguía.

El matrimonio duró poco. En 1804 hubo ya un intento de separación que la reina logró evitar, siendo en 1808 cuando la ruptura fue definitiva. Su hermano, el arzobispo don Luis de Borbón, se la trajo a Toledo y con él vivió en el palacio arzobispal. La desgraciada infanta murió en el año 1828. En alguna ocasión se hizo cofrade de determinada cofradía piadosa, y yo personalmente he encontrado su firma en algún documento de los archivos parroquiales. Su recuerdo me emocionó siempre.

Su hermana, la infanta María Luisa, que con ella abandonó el convento, acabó viviendo con su madre en Zaragoza y en 1817 casó en Madrid con el primer duque de San Fernando y Quiroga. Murió en 1846. El hermano, don Luis María de Borbón, murió en 1823 tras un triste pontificado como arzobispo de Toledo.

Cuando la tarde de ese martes 20 de septiembre de 1785 la carroza que traía a las niñas de Arenas de San Pedro se detenía ante la puerta del monasterio de San Clemente, entre el respeto y la curiosidad de las madres, nadie podía sospechar lo que la historia depararía a una de estas infantas, quien, con el tiempo y tras mucho sufrimiento, se convertiría en icono del arte español.

De las infantas se conserva en San Clemente, que sepamos, un hermoso regalo. Se trata de una pintura sobre cobre que adorna

la puertecilla de un sagrario. La pintura representa a un Niño Jesús de Pasión. De formas muy rellenas, el Niño duerme apoyado en la columna de la flagelación y sosteniendo entre sus manos la cruz. Por el suelo vemos todos los objetos imaginables de los que nos habla el Evangelio: la corona de espinas, el letrero de la cruz, los dados, un martillo con los clavos, etc. Al fondo, un rosal forma una especie de gruta, dando un tono optimista con sus flores rosadas. La pintura es del pintor Luis Paret y Alcázar, que fue pintor de cámara del infante don Luis. De vida aventurera y pocos escrúpulos, fue desterrado por el rey Carlos III a Puerto Rico.

El Crucifijo milagroso de Santa Úrsula

Quien se haya adentrado en la vida de un convento de monjas de clausura habrá tenido la percepción de que son lugares alegres en los que nunca falta la sonrisa. Allí se sigue esa máxima tan conocida, no sé si con razón o sin ella, atribuida a Santa Teresa, de que «un santo triste es un triste santo». De las muchas anécdotas que presencié o me contaron las propias madres fue especialmente inolvidable para mí una acaecida hace ya muchos años en el convento de Santa Úrsula. Cuando entré en el coro bajo de las monjas con la restauradora María Yravedra para realizar las fotografías que me interesaban para mi trabajo, las religiosas nos preguntaron si no fotografiábamos un crucifijo que había sobre la reja. La efigie, aparentemente, no tenía nada de especial y yo les dije que como ese ya había fotografiado muchos. Entonces nos contaron que estaba realizado en plomo, lo que me interesó por su rareza.

Seguidamente, con una sonrisa de complicidad, nos contaron que en el monasterio le conocían como el Cristo del Milagro y nos refirieron la historia. Hacía ya tiempo que dos monjas, limpiando a conciencia el coro, se subieron en una escalera llevando un trapo húmedo en la mano para quitar el polvo al crucifijo. Según lo limpiaban, ambas sintieron una fuerte corazonada y se miraron lle-

nas de asombro, porque pensaron que el Cristo había querido manifestarles algo. Bajaron rápidamente de la escalera y corrieron a contar a la comunidad lo que les había sucedido. Pasaron unos años y hubo necesidad de realizar obras en el coro. Unos albañiles picaban las paredes y, al llegar al Cristo, el que picaba subido en una escalera les comentó: «Madres, tengan cuidado con este Cristo, porque es de metal y por detrás pasan conductos eléctricos».



San Antonio de Padua e Inmaculada Concepción, ambas del círculo de Juan Pascual de Mena. Madres de Santa Teresa.

Las monjas, llenas de perplejidad, quedaron mudas hasta que sonó de pronto una carcajada. Lo que hacía tiempo habían sentido las hermanas era ni más ni menos que un gran calambrazo. El milagro había sido que las dos hermanas no se hubiesen electrocutado. Recuerdo que era invierno, hacía mucho frío y las monjas, amablemente, nos llevaron café caliente, y oído el relato faltó poco para que este se nos derramara por la risa que a todos nos invadió.

Recuerdo también de Santa Úrsula tres efigies que me llamaron especialmente la atención. En el mismo coro bajo, adosadas a la pared del fondo, había dos urnas bellísimas que contenían una Inmaculada y un san Antonio con el Niño Jesús en brazos. Las urnas, obra madrileña de mediados del siglo XVIII, tenían el fondo decorado con hermosas rocallas. Habían pintado símbolos de la letanía en la urna de la Virgen y los milagros de San Antonio en la urna del santo. Las esculturas, hermosísimas, llevan el sello del escultor Juan Pascual de Mena, uno de los más grandes imagineiros del siglo XVIII, nacido precisamente en el pueblo toledano de Villaseca de la Sagra. De manera inconfundible la del santo, que recuerda a los san Antonio documentados de las iglesias de San Nicolás y San Antón de Bilbao. Son algunas de las esculturas más hermosas que pude contemplar en las clausuras. Por un documento que se encontraba en las urnas pudimos constatar que ya estaban realizadas en 1760 y fueron donación testamentaria de doña Agustina Suárez de Cuevas.



Iglesia de Santa Úrsula, con la Santa Rita de Casia de Germán López. Foto: VB

La tercera imagen que me llamó la atención fue la santa Rita que, mirando arrobada al crucifijo, recibía culto en uno de los altares de la iglesia. Es de tamaño casi natural y se encuentra documentada en 1774, obra del imaginero toledano Germán López Mejía. La espléndida escultura, al ser objeto de especial devoción, había sufrido algunas desafortunadas restauraciones, especialmente manifiestas en su rostro, que había sido maquillado en exceso. Sobre todo, le habían colocado unas largas pestañas postizas que restaban seriedad a la imagen. En el codicilo que el imaginero añade a su testamento, la víspera de su muerte, se decía «que tiene hecha una efigie de santa Rita para el convento de religiosas de Santa Úrsula, que ajustó en 700 reales de vellón, sin que haya recibido aún por ella cantidad alguna».

Un crucifijo miguelangelesco y los ángeles pasionarios de las Gaitanas

Desgraciadamente, en España no hay más obra de Miguel Ángel que un san Juan Bautista niño conservado en la iglesia del Salvador de Úbeda, tristemente mutilado durante la guerra civil. Pero sabemos que un platero florentino llamado Juan Bautista Franco trajo a Sevilla en 1597 un crucificado en bronce realizado según un modelo del gran maestro. Esta pieza inspiraría a muchos pintores y escultores. El caso más conocido es el Cristo de la Clemencia de la catedral de Sevilla, obra cumbre del imaginero Martínez Montañés. El primer investigador que dio a conocer este modelo fue Manuel Gómez Moreno a comienzos del siglo XX, ya que tuvo la suerte de comprar uno de ellos, trabajado en plata, a un anticuario. Este crucificado hoy se puede admirar en el museo de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada. Pero poco a poco fueron apareciendo varias de estas piezas en los más peregrinos lugares —realizadas en plata, bronce, marfil y maderas exóticas— hasta llegar a más de una veintena.

Estos crucificados aparecen enteramente desnudos, la cabeza caída sobre el pecho y un cuerpo anatómicamente perfecto con estrechas caderas, vientre hundido y pecho sobresaliente. Sus pies se cruzan en la parte inferior, taladrados cada uno por un único clavo.

Uno de estos cristos, realizado en bronce dorado a fuego, conservan en su convento las Madres Agustinas Gaitanas. Fue dado a conocer por la doctora Balbina Martínez Caviro en su libro sobre los conventos toledanos. Es una sorpresa más de las infinitas que guardan los conventos de nuestra ciudad. Mide 23 cm. de pies a cabeza y 22 cm. con los brazos extendidos. Su estado de conservación es muy bueno.



Izquierda, Cristo en bronce, *miguelangelesco* (S. XVI). Derecha, Cristo Crucificado conocido como «Cristo de los Ángeles» (S. XVII). Madres Agustinas, «Gaitanas».



Pero la novedad de este cristo es que, como ocurre con otros de los conocidos, se ha velado su desnudez con un paño de pureza superpuesto y sujeto con dos tornillos, muy fáciles de quitar. El paño

es de proporciones muy pequeñas y está realizado en plata blanca, algo que contrasta con el dorado del bronce de la figura.

Desgraciadamente, nada sabemos de cómo llegó esta hermosa figura al convento. Tendremos que pensar en las figuras de los fundadores, don Diego de la Palma Hurtado, regidor de la ciudad, y de su esposa, doña Mariana de la Palma, que donaron algunos valiosos objetos, o en don Pedro López de Cisneros y su mujer, doña Isabel Suárez, que en 1555 donaron a las monjas un bellissimo tríptico con un calvario de alabastro adorado por las figuras de los donantes, pintados a la moda de la época.

Dejando la espléndida figura del Cristo miguelangelesco y pasando a otro tema, en uno de los retablos de la iglesia, ya del siglo XVIII, se conserva un hermoso crucificado de tamaño natural que, desde hace muy pocos años, procesiona en la Semana Santa toledana. Debido a los ángeles pasionarios que le acompañan es conocido como el Cristo de los Ángeles. Estas figuras llevan en sus manos algunos de los símbolos de la Pasión, caso muy frecuente en la imaginería procesional de estas fechas. Al autor de ellos lo podemos felizmente dar a conocer. Se trata del ensamblador e imaginero Diego Rodríguez de Luna, que llegó a Toledo desde la villa de Anguita, perteneciente a la comarca de Tarazona, en los primeros años del siglo XVIII. Ya estaba en Toledo en 1711, pues en abril de ese año contrató el relieve de la *Imposición de la Casulla a san Ildefonso*, realizado en mármol, que preside la fachada de la iglesia de los Jesuitas. Allí trabaja con su característico estilo, duro y seco. En el interior del templo es suyo, sin duda, el espectacular conjunto de *La muerte de San Francisco Javier*, colocado en el retablo de una de las naves laterales, y que constituye una de las piezas más curiosas de la escultura toledana del siglo XVIII. En la hornacina central vemos al santo echado en el suelo, en una especie de cabaña de troncos, mirando a un cielo poblado de angelillos que revolotean entre nubes. Los ángeles son idénticos a los que vemos en el relieve de san Ildefonso de la fachada, con grandes cabezas y cabello largo y ensortijado, que forma un alto cope-

te sobre la frente. El estilo es seco y muy sumario. Estos angelillos tienen el mayor defecto que en el mundo del arte puede afectar a estas criaturas celestiales: carecen en absoluto de gracia. Así son los cuatro que, portando los símbolos de la Pasión, acompañan cada Martes Santo al Cristo de las Gaitanas, aunque la noche, con su luz artificial y tamizada, hace olvidar en parte su escasa calidad.

Juan Antonio Vinazer, un escultor que nunca imaginó que inventaría la fotografía

Entre los muchos artistas que trabajaron en el Toledo del siglo XVIII resulta muy enigmática la personalidad de Juan Antonio Vinazer, escultor nacido en una familia de escultores y que era para algunos alemán y para otros italiano. Nació al norte de la provincia de Bolzano, ya en las Dolomitas, en la zona alpina de Italia que limita con Alemania, en la ciudad de Ortisei para los italianos y St. Ulrich para los alemanes. La zona se ha dedicado desde hace siglos a trabajos relacionados con la madera, especialmente a la producción de imágenes religiosas. Hay allí un hermoso museo de arte religioso, dirigido por la familia Moroder.

José Antonio Vinazer es un auténtico enigma. Apareció en Toledo a finales del siglo XVIII y en 1799 realizó su última obra en esta ciudad, desapareciendo luego sin dejar rastro. Sabemos que estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue discípulo del escultor Juan Pascual de Mena. Amigos suyos fueron en Madrid el escultor Manuel Álvarez, el pintor Mariano Salvador Maella y el arquitecto Ignacio Haan, todos del entorno de la Real Academia. En los archivos de esta institución, sin embargo, no ha sido encontrado ningún rastro suyo.

Su obra más conocida y espectacular es el escudo del cardenal Lorenzana que preside la fachada de la Universidad.

En 1794 se encargó del adorno del altar y el gran templete de la iglesia del convento de San Clemente, realizado en gran varie-

dad de mármoles, como ya vimos, por Juan Manuel Manzano. Para realizar dicho adorno firmó contrato en el que se comprometía a realizar dos ángeles mancebos de tamaño natural que estarían arrodillados, adorando al Santísimo, más cuatro grupos de angelillos sosteniendo guirnaldas de flores y símbolos eucarísticos colocados en el entablamento del templete, que remataría con una estatua de la Fe. Este contrato, que felizmente se conserva, es el más minucioso y preciso de toda la escultura toledana del siglo XVIII. Para la realización de los ángeles adoradores el escultor se comprometía a estudiar varias esculturas griegas de las que se conservaban los moldes, e incluso la anatomía de un modelo vivo. Se especificaba que los ángeles serían realizados en madera, pero luego serían pintados de blanco, con tal perfección que tenían que parecer tallados en mármol de Carrara, y se especificaban «sus gallardas alas y plumas y las carnaciones tan logradas que pareciesen obra de la antigüedad griega».



Ángel adorador y angelillos con espigas, del italo-alemán Juan Antonio Finacer.

Pero lo que en realidad hizo el escultor fue copiar, casi al pie de la letra, la pareja de ángeles adoradores, realizados en bronce, que flanquean el templete eucarístico de la capilla del Santísimo de la basílica de San Pedro en el Vaticano, realizados por Bernini,

y de los que, con toda seguridad, el escultor tendría algún grabado. La originalidad de la obra y el estudio de las piezas clásicas y del modelo vivo a los que en el contrato se obligó Vinazer fueron una total invención del escultor, que se sonrojaría hasta la punta de los cabellos si hoy viese las fotografías existentes de los ángeles vaticanos y su semejanza con los de San Clemente.

El resto de la decoración es muy hermosa. Los grupos de angelillos se mueven graciosos, con sus cuerpos aún mofletudos, sosteniendo en las manos guirnaldas de flores y símbolos eucarísticos, como uvas y espigas. Su delicadeza, aún rococó, no les hace parecer salidos de las fuentes de un jardín palaciego. Desgraciadamente, uno de los grupos se ha perdido y los tres restantes solo se pueden admirar adornando el monumento del Jueves Santo.



Escudo del cardenal Lorenzana en la fachada de la Universidad de Toledo, obra de Juan Antonio Finacer. Fotografía: Valdivielso

Fuera de los conventos, este escultor talló el espléndido calvario con la Virgen, San Juan y el Crucificado para la capilla de los Villarreales, en la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari.

Hace unos años, cuando dimos a conocer la existencia de este escultor, visitó Toledo el señor Robert Moroder, director del Museo de Escultura Religiosa della Val Gardena, y la RAI realizó un documental sobre Toledo y el escultor que se pudo ver en la televisión italiana.

Murillo y el Convento de San Clemente

Los conventos de Toledo estuvieron habitados por monjas que en muchas ocasiones procedían de familias poderosas y a veces muy cultas. Esto queda reflejado en las obras de arte que allí se guardan y que en más de una ocasión fueron obras pioneras del arte del momento en el que fueron donadas para su adorno. Esto queda claramente de manifiesto en el coro del monasterio de San Clemente en relación con uno de nuestros más importantes pintores del siglo XVII, Bartolomé Esteban Murillo.

El pintor, nacido en Sevilla en 1618, vivió toda su vida en esta ciudad y en ella murió en 1682. Su importancia en la pintura española fue muy grande y a su muerte era el pintor español mejor conocido en Europa, por encima incluso de Velázquez.

La evolución de su pintura indica que Murillo estuvo al tanto de las corrientes pictóricas de su tiempo. Su primer gran conjunto, los lienzos que adornaban el claustro del convento de San Francisco, nos le muestra preocupado por la iluminación, por la luz, por el claroscuro. Pero cuando pintó el gigantesco lienzo de *La aparición del Niño Jesús a san Antonio* para la catedral de Sevilla su estilo había cambiado.

Las pinturas que adornaban la iglesia de Santa María la Blanca (las más importantes de las cuales están hoy en el Museo del Prado) nos le muestran ya con un dominio nuevo y plenamente suyo de la luz y del color. A partir de entonces su estrella no tuvo caso: pintó obras entre las que destacan el conjunto del Hospital sevillano de la Caridad, una de las más hermosas de nuestro Barro-

co, dedicadas a exaltar las obras de misericordia, pero con una originalidad y alegría en algunas de las figuras totalmente nuevas en la Sevilla de entonces.

Al tiempo que realizó grandes series, pintó otros muchos lienzos aislados en los que obtuvo algunos de sus mayores éxitos, las Vírgenes con el Niño, las celebérrimas Inmaculadas y los lienzos en los que nos muestra esa infancia feliz, despreocupada y juguetona de la ciudad de su tiempo.

Obras a veces extrañas a lo español de la época en que le fueron encargadas por los numerosos coleccionistas extranjeros que entonces comerciaban en el puerto de Sevilla y que salieron de España hacia Inglaterra y los Países Bajos. En estos lienzos Murillo se muestra avanzado a su tiempo, pareciendo más un pintor rococó del siglo posterior.

Su descubrimiento para la pintura española tuvo lugar en el siglo XVIII, con motivo de la traslación a Sevilla de la Corte de los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio, entre 1726 y 1731. La reina, gran coleccionista de obras de arte, y sobre todo muy fina observadora de lo nuevo, descubrió a Murillo y compró todo lo que se le ofrecía. La mayor parte de los lienzos que del pintor hoy se conservan en el Museo del Prado proceden de la colección real.

Este descubrimiento de Murillo lo convirtió en uno de los más grandes de la historia de la pintura, llegando a cotizarse y catalogarse entre los más buscados de Europa. El siglo XIX también adoró a Murillo, y prueba de ello es el hecho de que la Inmaculada de los Venerables, después conocida como la Inmaculada del mariscal Soult, alcanzó la mayor cotización de un cuadro a lo largo de todo este siglo.

Aunque muy lentamente, también fueron llegando algunos de sus cuadros hasta el centro de la península, lo que permitió ir conociendo su estilo solo en círculos minoritarios. Y precisamente a Toledo, al convento de San Clemente, no sabemos cómo, llegó una de estas pinturas.



Virgen con el Niño, copia de Murillo. Coro de San Clemente.

Se trata de una deliciosa Virgen del Rosario con el Niño que se encastró en los muros del coro de las monjas. En ella vemos a la

Virgen sentada en un banco, con la mirada ensimismada y ausente, sosteniendo al Niño vestido solo con una camisilla. Es, sin duda, una de sus Vírgenes más serenas. Del lienzo se hicieron innumerables copias, pero la obra original, propiedad del Museo de Louvre, hoy se encuentra depositada en el Museo Goya de Castres, también en Francia.

Un Cristo tarasco de Michoacán en las Capuchinas

Las Madres Capuchinas de Toledo fundaron el primer convento de esta orden en Nueva España (México) en el siglo XVII. El hecho ha sido estudiado concienzudamente por la doctora Emilia Alba, persona muy conocida en Toledo y toledana de pro. Este hecho tuvo como consecuencia que durante años las relaciones entre las monjas mexicanas y toledanas fueran especialmente estrechas, y ello explica la existencia en el convento de muchas obras mexicanas.

Una de las piezas más interesantes fue la imagen de un Crucificado que preside o presidía la sala capitular. Es un Cristo de los llamados vulgarmente de caña, hinojo o panocha, y en él se mezclan elementos populares, pero también cultos, del momento que se donaron para su adorno. Estas figuras proceden del Estado de Michoacán y arrancan desde el siglo XVI, a veces del tamaño de un hombre e incluso mayores, pero debido a los materiales con los que se realizaban eran extraordinariamente livianas. Por lo que conocemos, tenemos mucha información sobre cómo estas imágenes, por su baratura, fueron muy solicitadas desde la península.

Por un historiador local sabemos cómo un hacendado español pedía desde Toledo, ya en fecha tan temprana como 1531, que se le enviase una de estas imágenes, pues «la quiero llevar a un pueblo donde tengo un poco de hacienda donde hay una cofradía de la Veracruz y es tan pobre que no tiene caudal para comprar una imagen de un crucifijo por lo que yo me ofrecí a traerles uno de

esas partes... usted me lo mande enviar que sea al natural y escogido de mano de vm».

Estas imágenes tan livianas se hacían por partes que después se ensamblaban. La parte de mayor volumen era el grueso del cuerpo, al que después se le pegaban o añadían los brazos, las piernas y sobre todo la cabeza. El núcleo central estaba formado de hojas secas de maíz, con las que se pretendía conseguir en lo posible la forma de un esqueleto humano. Sobre este esqueleto se pretendía modelar el cuerpo de la escultura con una pasta esponjosa, realizada con la médula de la caña de maíz y bulbos de una orquídea que existía en la zona. Seguidamente se dejaba secar, y una vez libre de toda humedad se cubría la escultura de una especie de estuco llamado *ticatlali*, el cual recibía la policromía.

La última operación consistía en abrillantar la escultura con un tipo de aceite. Como se puede ver, todos los materiales utilizados en la realización de estas esculturas eran extraordinariamente livianos y baratos, cañas secas, hojas de maíz, trozos de palos, papeles y otros elementos de este tipo, pegados entre sí con aguacola.

Lógicamente, estas esculturas eran en extremo populares y estaban lejos de poder competir con las de madera que llegaban de la península y que después se realizaron allí. Algo típico de todas ellas solía ser la acentuación de las heridas del costado y sobre todo la sangre, que en ellas era representada a raudales. Todo ello es perfectamente visible en el Cristo de las Madres Capuchinas, en el que la sangre recorre todo el cuerpo, aunque sin embargo se debe señalar que la calidad de esta escultura es muy superior a otras muchas realizadas con menor primor. Un segundo Cristo tarasco poseen las Capuchinas, pero en este caso de pequeño tamaño y con un tratamiento mucho más popular y vulgar.

Ignoro si actualmente se conserva alguna otra imagen de este tipo en algún otro convento toledano, pero es muy posible que sí. La importancia de estos complejos, como intento dejar claro en estos breves artículos, fue muy grande y en ellos existieron muchas piezas artísticas pioneras. Sí sabemos que hubo uno en el con-

vento de Santa Isabel, del que se expuso su cabeza en una exposición celebrada en la Biblioteca Nacional en 1953. Su existencia fue abundante en muchos conventos de España.

Dada la cercanía a nosotros y debido a la gran devoción con la que se le venera, es un Cristo tarasco el famoso Cristo de la Sangre, patrono de la villa de Torrijos.



Cristo de Torrijos.
¿Un Cristo tarasco?

La Madonna de Trápani

Es frecuente en los conventos toledanos la existencia de imágenes de la *Madonna di Tràpani*, una de las devociones de la Virgen más extendidas por el mundo mediterráneo durante los siglos del Renacimiento y del Barroco. Además, en uno de estos conventos, en Santo Domingo el Real, se encuentra una pintura de gran calidad. El tema ha sido tratado por la doctora Ángela Franco, del Museo Arqueológico Nacional, persona muy vinculada a Toledo. A ella seguiremos, en parte, en este artículo.

La ciudad de Trápani se encuentra situada en la zona occidental de la isla de Sicilia, cerca de Palermo, la capital. Hoy la ciudad es famosa sobre todo por sus salinas, sus vinos y los restos arqueológicos que allí se encuentran, pero a partir del siglo XV y, sobre todo, en la época del Barroco, Trápani fue conocida por la abundancia y la artesanía del coral. Sus artesanos crearon piezas realizadas a partir de este material que se esparcieron por las iglesias, monasterios y palacios europeos.

En una capilla del santuario de la Annunziata, además, se venera una imagen de la Virgen cuya devoción abarcó todo el Mediterráneo, siendo una de las advocaciones más extendidas de la cristiandad. Copiada en alabastro, mármol, marfil, coral y en alguna pintura, se puede localizar en infinitos santuarios del mundo cristiano.

Como todas las advocaciones populares de la Virgen, la de Trápani tiene su propia leyenda. En ella, la imagen era transportada en barco desde Oriente cuando una tempestad la obligó a quedarse en las costas de Trápani. La efigie aparece de pie, llevando al Niño en uno de sus brazos y dedicándole una dulce sonrisa. Artísticamente se la relaciona con alguno de los grandes escultores del siglo XIV de la ciudad de Pisa, tal vez Nino Pisano, y sus copias son especialmente abundantes en lugares marineros, algunas realizadas por Domenico Gagini, uno de los grandes escultores de alabastro de la isla. Desde las zonas costeras la devoción penetra hacia

el interior de los países bañados por el Mediterráneo, y era frecuente que personas que iban a Italia trajeran copias de la imagen.

En los conventos de Toledo conocemos varias esculturas suyas, dos en las Madres Capuchinas. Una de ellas con las vestiduras policromadas, muy deteriorada, y la otra, de mayor tamaño, tallada en blanquísimo alabastro sosteniendo una corona de plata sobre su cabeza. Otra conocemos en las Madres Benitas y la otra, esta vez en pintura, en la iglesia de Santo Domingo el Real, como ya hemos comentado. Ángela Franco la considera de gran calidad y la fecha en el siglo XVI.



Lienzo con la Madona de Trápani. Madres de Santo Domingo el Real. Fotografía: David Pérez

Pero si de Trápani se traían estas imágenes de la Madonna, también se traían joyas decoradas con corales. Dos piezas magníficas conservaban las Madres Capuchinas. En primer lugar, el cáliz personal de su fundador, el cardenal don Pascual de Aragón, obra

excepcional de bronce dorado y primorosa decoración de corales, con tapadera que se adorna con angelillos y en cuyo centro se eleva una cruz que surge de una flor de coral. La otra pieza es un soberbio relicario de san Sebastián realizado en bronce, plata y coral, material este del que está formado el árbol sobre el que se apoya el santo en su martirio. La obra aparece fechada en la cercana ciudad de Palermo en 1670.

¿Qué fue de los lienzos del Greco de Santo Domingo el Antiguo?

El Greco apareció en Toledo en 1577, llamado por el deán de la Catedral, don Diego de Castilla, para hacerse cargo de los lienzos de los retablos que adornarían la cabecera de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo. El templo se acababa de levantar gracias a la donación de doña María de Silva, dama portuguesa que había llegado a España en el séquito de la emperatriz Isabel de Portugal, la esposa de Carlos V. Casada con don Pedro González de Mendoza, una vez viuda pasaría el resto de su vida en este monasterio, al que donó su fortuna para la construcción de una iglesia en cuya capilla mayor quería ser enterrada. De todo ello se encargaría el deán don Diego, cuyo hijo, Luis de Castilla, probablemente fuese la persona que había tomado contacto con el Greco en Roma, en el círculo del cardenal Alejandro Farnesio.

La cabecera de la iglesia, edificada según trazas del arquitecto Juan de Herrera, había de ser rematada con tres retablos en 1577. Para ellos había realizado los diseños el propio Greco, los cuales fueron modificados, para darles mayor altura, por Juan Bautista Monegro.

En el mayor se colocaron seis lienzos y en los dos laterales uno solo. No vamos a tratar de estas pinturas en profundidad: solo daremos algunas pinceladas y diremos en qué lugar se encuentran hoy los originales. Las pinturas, con la excepción de tres de ellas,

fueron saliendo de la iglesia a partir del siglo XIX, pero se tuvo el buen sentido de sustituirlos por buenas copias, teniendo el conjunto, al menos, el aspecto original.

Preside el retablo mayor un gran lienzo con la Asunción de la Virgen a los cielos. En él, tal vez como en ninguna otra de sus pinturas, el Greco manifestó su admiración por Tiziano. La monumental figura de María recuerda para muchos historiadores del arte la Asunción del maestro en la iglesia veneciana de Santa María Gloriosa dei Frari. La pintura original fue vendida por la comunidad en 1830 al infante don Sebastián Gabriel de Borbón, gran coleccionista de pinturas, haciendo de intermediario en la venta el escultor Valeriano Salvatierra, hijo del escultor de la catedral toledana Mariano Salvatierra. Tras toda una serie de incidentes el lienzo fue comprado por un anticuario de París, que lo vendió, para ser llevado a los Estados Unidos, a Mrs. Nancy Arwood, quien lo donaría al Art Institute de Chicago, donde hoy se encuentra.



Retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo y lateral, ambos de El Greco.

A derecha e izquierda acompañan a este gran lienzo cuatro menores, dos a cada lado. Los dos de la zona inferior representan a san Juan Bautista y san Juan Evangelista, al que en muchas ocasio-

nes se ha tomado por san Pablo debido a un error de identificación que arranca, al parecer, del académico viajero Antonio Ponz en el siglo XVIII. Felizmente, estos dos son los originales del pintor, en los que muestra muchas de las características que fue desarrollando a lo largo de su carrera. Destaca la monumentalidad del san Juan Evangelista barbado, figura llena de concentración, un tanto miguelangueliesca, muy distante del tipo, más bien blando, que más tarde se hará familiar en su iconografía.

El Bautista, ataviado escuetamente con la piel de camello, parece tallado en la roca del desierto. Sobre ellos se encuentran los otros dos lienzos, con san Bernardo y san Benito. El san Bernardo se encuentra en Rusia y su ubicación no resulta clara. Según una de las versiones, fue llevado como botín de guerra desde Alemania y se encontraría entre los depósitos de pintura del Museo del Ermitage, en San Petersburgo. Otra versión lo sitúa también en Rusia, pero en una colección particular. El san Benito corrió mejor suerte, pues después de su venta en 1830, felizmente, ingresaría en el Museo del Prado en 1872.

El retablo se remata por medio de otro gran lienzo de la Trinidad, o Cristo muerto en brazos del Padre eterno. Para la monumental composición de este lienzo, el Greco se inspiró en un grabado muy conocido de Alberto Durero, pero la figura de Cristo está inspirada en otras fuentes. En este caso, el pintor cretense recurrió a Miguel Ángel, mencionándose desde un primer momento el *Entierro de Cristo* de la National Gallery de Londres y la figura de Lorenzo de Medicis, de su tumba en la iglesia de San Lorenzo de Florencia. El lienzo fue comprado en 1830 por el escultor Valeriano Salvatierra, quien, como vamos viendo, fue gran admirador del pintor y tuvo pocos escrúpulos a la hora de hacerse con obras suyas. El escultor, dos años después, lo vendería al rey Fernando VII, que lo ingresó en el Museo del Prado, donde se conserva.

Aunque a menudo se ignora, en el frontispicio del mismo retablo va situada otra hermosa pintura. Se trata de una *Santa Faz* que posiblemente ocupó un espacio dedicado a albergar el escudo

de armas de doña María de Silva o don Diego de Castilla. Pintado probablemente años después que el resto de los lienzos, su factura es distinta y la pincelada resulta más suelta y fluida. El original fue vendido a Juan March en 1961.

Ya fuera del presbiterio, pero formando parte de la decoración de la cabecera del templo, se colocaron dos retablos de menor tamaño en los que se ubicaron una *Adoración de los Pastores*, la primera de las varias versiones que del pintor se conservan en España, en donde la luz sería en buena medida la protagonista de la composición. A la derecha vemos la figura de san Jerónimo. En el santo algunos críticos han querido ver un retrato de don Diego de Castilla. Este lienzo fue vendido a la familia de Emilio Botín, la cual lo conserva en su colección de Santander.

Para el otro retablo, el Greco realizó una bellísima composición con el tema de *La Resurrección de Cristo*. Su desnudo ascendente es de los más hermosos que pintó el Cretense, inspirado en figuras del clasicismo. Un espléndido san Ildefonso parece contemplar arrobado la escena.

Dejando esta zona principal del templo, en el lado de la Epístola, Jorge Manuel, el hijo del pintor, llevó a cabo en 1612 un concierto con las monjas por el que estas cedían una cripta de la iglesia para enterramientos del Greco, de Jorge Manuel y de la familia. Concierto que fue roto en 1618. Para que fuera colocado en un retablo que iría sobre esta cripta pintó el cretense una de sus postreras obras, la que sería su última *Adoración de los Pastores*. En el lienzo llaman sobre todo la atención la concentración de sus personajes, solos, ya sin apenas elementos secundarios que distraigan el grupo central. El Niño irradia luz a todas las figuras que le rodean. Destaca la figura del pastor, ya anciano, que, arrodillado, le adora, así como la figura del pastor joven que, tras él mira arrobado al Niño. Para algunos historiadores el propio pintor se autorretrató en el pastor arrodillado, mientras que el pastor joven sería un retrato de su hijo, Jorge Manuel. Cuando Valeriano Salvatierra compró el lienzo de la Trinidad se colocó en su lugar esta pin-

tura, sometiéndola a determinadas manipulaciones para adaptarla a su nuevo emplazamiento. En 1954 la pintura sería adquirida por el Estado y, una vez restaurada, se depositó en el Museo del Prado, donde puede admirarse.

Narciso Tomé también trabajó para distintos conventos en Toledo

Narciso Tomé es una de las grandes figuras del arte español. Para algunos críticos, su Transparente de la Catedral primada sería la obra del Barroco europeo en la que mejor se trabajó con la luz. Inconfundibles también son esas formas gelatinosas suyas en las que se mueven sus angelillos, adosándose como un pulpo marino a las piezas de sus retablos.

Desgraciadamente, poco después de su muerte se impuso el Neoclasicismo, que le atacaría con gran ferocidad por considerarle corruptor del buen gusto. Sus improperios aún no se han despejado del todo.

Tomé, nacido en Toro, en la provincia de Zamora, fue llamado para llevar a cabo la obra del Transparente por el deán de la Catedral, don Fernando Merino Franco, quien contó con la total aquiescencia del arzobispo, don Diego de Astorga y Céspedes. Ambos personajes fueron el alma de la gigantesca empresa. El Transparente fue comenzado en 1721 y lo acabaría en 1732. Tardó, pues, once años en realizarlo. Hasta hace muy poco tiempo nadie se había preocupado por estudiar la obra de Narciso Tomé; mucho menos alguna otra obra suya, o de sus posibles colaboradores, que pudieran existir en esta ciudad o fuera de ella. Hoy felizmente ha comenzado su estudio. Entre los monasterios toledanos he encontrado su huella en Santo Domingo el Real, San Clemente, en las Madres Carmelitas descalzas y Santa Úrsula.

En la iglesia de Santo Domingo el Real, colocada en una hornacina en el frente del muro que separa las dos naves del templo, se

encuentra una bellísima Virgen del Rosario que parece ser el boceto de la imagen de mármol que preside el Transparente. De pequeño tamaño, viste túnica rosa, manto azul ultramar y un ligero velo blanco que le cubre la cabeza. El Niño, juguetón, lo lleva desnudo sobre las rodillas. María se eleva sobre un trono de nubes adornadas con cuatro cabezas de angelillos. Esta pequeña talla de las madres dominicas resulta más agradable, incluso, que su versión definitiva en el Transparente, trabajada con mimo y sin prisas. Los tonos pastel de sus vestiduras la hacen más delicada, si cabe, sin el hieratismo y la seriedad de la Madonna de la Catedral.

En el mismo convento existe un retablo con influencias también claramente tomesianas en el coro, tras la sillería, en la zona que sirve de paso a la clausura, lo que le ha hecho pasar casi desapercibido. El retablo alberga varias pinturas de épocas distintas. La central, dedicada al *Ecce Homo*, remata en una decoración claramente tomesiana con la cabeza de un querubín envuelto en alas y formas evanescentes que semejan una materia casi gelatinosa, sin contornos precisos.

En el monasterio de San Clemente, es muy interesante y con formas también de Tomé es la zona reformada del retablo renacentista que preside el coro de las monjas. Sabemos que esta reforma se hizo en 1746 siguiendo las trazas del entonces aparejador de la Catedral, José Hernández Sierra, que fue directo colaborador de Narciso Tomé. La huella del maestro resulta inconfundible en la decoración, en la que aparecen un arco de clara silueta modernista (se podría decir *a lo Gaudí*), y cabezas de serafines con alas tentaculares. Otro retablo con los mismos angelillos evanescente es el de la Inmaculada que adorna otro de los muros de este mismo coro, dando a la puerta de enfrente. Es obra de su discípulo Germán López, que haría también la Inmaculada que lo preside.

En las Carmelitas descalzas he visto cabezas evanescentes de angelillos en el hermoso baldaquino que alberga la escultura de santa Teresa en su celda, escribiendo apoyada en una mesa baja y con una mirada llena de vivacidad.



Inmaculada Concepción
napolitana del siglo XVII. Santo
Domingo el Real.

Pero a la influencia de Narciso Tomé se debe uno de los espacios más bellos que existen en los conventos de la ciudad, en el interior de monasterio de Santa Ursula, totalmente desconocido. Aquí el escultor y arquitecto jugó con la luz, creando un singular espacio poético. La pequeña estancia es la llamada «sala reglar», el lugar en el que las novicias eran recibidas por la comunidad en el día de su ingreso. Lógicamente, se accede hasta él desde el zaguán. La estancia, de proporciones cuadradas, no muy espaciosa, está dividida en nueve pequeños espacios con sus bovedillas, esquema inspirado en la mezquita del Cristo de la Luz. Pero aquí el espacio se ha dejado diáfano, sin las cuatro columnas que sostendrían la bóveda central, y sus arcos terminan en capiteles o pinjantes que quedan colgados en el espacio. El tramo central se eleva

bruscamente hacia arriba, creando una elevada *lucerna*, como aún se llama en el convento.

Los cuatro muros de esta están abiertos y se cierran con grandes cristales. La luz entra a raudales por este espacio central. La sala, simplemente pintada de blanco, está inundada por una suave luz, cuyo foco no vemos, creando poéticas sombras a lo largo del paso de las horas del día. Desgraciadamente, las monjas convirtieron esta zona en sala de visitas, añadiéndole unas anodinas rejas.

¿Quién fue el creador de este espacio tan tomesiano en el uso de la luz? Sin duda el arquitecto José Hernández Sierra, al que hemos aludido ya como aparejador de la Catedral, al tiempo que Tomé era el maestro mayor, y del cual sabemos que trabajó en este convento. El estudio de su obra hasta la fecha, solo esbozado, merece un trabajo detenido, pues fue el creador del espacio rococó más bello y poético de Toledo junto con el Transparente.

Las flores del cardenal Aragón

Ahora que la naturaleza se viste de primavera vamos a tratar sobre una obra muy hermosa que don Pascual de Aragón envió a su convento de Capuchinas. Se trata de un frontal para el altar mayor de la iglesia salido del taller del pintor Juan de Arellano, el mejor pintor de flores de la pintura española del barroco.

La pintura de flores es un género muy interesante dentro de la pintura europea de la época. Tuvo sus máximos representantes en la escuela flamenca, con Brueghel de Velours y Daniel Seghers, *el pintor de las flores y la flor de los pintores*, como le calificaría un personaje noble de su época. En Italia este género tuvo también muchos cultivadores, encabezados por Mario Nuzzi (o Mario dei Fiori), mientras que en España el grupo de pintores de flores estuvo encabezado por el dicho Juan de Arellano. Otros pintores de flores españoles fueron Juan van der Hamen, de origen flamenco, como indica su apellido, el enigmático Juan Fernández 'el Labra-

dor' o Bartolomé Pérez. Lenzos de flores italianos llegaron en abundancia y muy pronto a España, sobre todo los de Mario Nuzzi. En los inventarios nobles del siglo XVII abundan lenzos suyos decorando las estancias de sus palacios.

Todo indica que don Pascual de Aragón fue muy amante de este género de pintura, trayendo a Toledo varios lenzos de flores al producirse su regreso de Roma y Nápoles. Lo mismo, aunque con mayor abundancia, hizo su hermano Pedro Antonio. Algunos de ellos los recibió como obsequio de los jesuitas, agradecidos por su apoyo a la causa de la canonización de san Francisco de Borja. Juan de Arellano trabajó con gran éxito en Madrid, lo que le obligó a tener organizado un gran taller. Las flores no se copiaban del natural, sino que se tomaban de estampas y grabados, abundantísimos en los talleres. Nada hay en la pintura española de este género de la frescura y la increíble capacidad de observación del flamenco Daniel Seghers, que trabajó siempre del natural y cuyas dotes de observación le llevaron a pintar, entre sus flores, insectos y mariposas que a simple vista pueden identificarse.

Volviendo al frontal de las Capuchinas, es necesario compararlo con el lienzo *Concierto de aves* del Museo Cerralbo de Madrid. El lienzo se divide por flecos de pasamanería en cuatro partes, como en los frontales de tela, logrando un espléndido efecto de trampantojo. En la zona central vemos el escudo del cardenal circundado por una corona de rosas, anémonas y tulipanes, y el espacio se adorna con una serie de flores, todas identificables, entre las que destacan tulipanes y lirios. Junto a las flores vemos ramas de árboles frutales cuajadas de cerezas y ciruelas aterciopeladas que se retuercen y elevan. Entre el ramaje aparece una serie de pájaros entre los que destaca el realismo de una pareja de jilgueros y dos búhos enfrentados de grandes ojos y filosófica mirada. El colorido de este frontal debió lucir con gran éxito en el altar de la iglesia de las Capuchinas, ya que su retablo es de mármoles oscuros, sumamente sobrio.

Sabemos que don Pascual de Aragón tuvo en su poder varios lienzos de Seghers y Mario Nuzzi, que donó a la Catedral para adorno de la pequeña sacristía o vestuario que, hasta la última restauración de la sacristía mayor, adornaba la pequeña y deliciosa estancia. De ella se han retirado, privando a este espacio de la belleza que el propio cardenal ideó.



Frontal de altar de las Madres Capuchinas, obra de Juan de Arellano.

Las flores de Juan de Arellano fueron copiadas y repetidas hasta la saciedad en lienzos de la Virgen, colocadas en una pareja de jarrones que se ponían a uno y otro lado de la imagen. Sirvan de ejemplo, aquí en Toledo, la pareja de ramilletes colocados en floreros de cristal que adornan la célebre Virgen de la Soledad del convento de Mínimos de la Victoria de Madrid (conservada en las Capuchinas) o el lienzo con la misma advocación que se puede ver en la parte museable del convento de Santo Domingo el Antiguo.

De Juan van der Hamen poseen un espléndido lienzo las monjas de Santa Isabel representando la aparición de la Virgen a san Francisco, y que, recientemente restaurado, muestra su espléndido colorido. En él, en la zona que vemos bajo la Virgen, hay una serie de hermosas flores: azucenas, iris, anémonas, rosas, de bello colorido y técnica casi táctil.

También son frecuentes los lienzos en los que aparecen un santo o una Virgen circundados por una guirnalda de flores. Los hay en San Clemente (con una corona de tulipanes de técnica muy flamenca), en Santa Clara y Santo Domingo el Real, destacando aquí el que representa a san José rodeado de guirnaldas y ramos de flores, claramente inspirado en composiciones de Seghers.

Los pasos procesionales de la Vera Cruz toledana

La cofradía de la Santa Vera Cruz —cuyos pasos se conservaban en la parroquia de la Magdalena, pero hemos decidido incluir aquí, por proceder del antiguo convento del Carmen Calzado— era tenida como la más antigua de la ciudad de Toledo. Según la leyenda, fue fundada por el propio Cid Campeador. Quedan todavía personas mayores de la ciudad que recuerdan la vistosidad de estos pasos y su difícil manejo por las estrechas calles de su recorrido. Dichos pasos eran tres: la Cena del Señor, Jesús camino del Calvario (o la Verónica) y la Elevación de Cristo en la Cruz.

La Cena del Señor (o la Última Cena) era transportada por, al menos, doce hombres. En el centro iba dispuesta una mesa a la que se sentaban Cristo y once de sus apóstoles, ya que Judas, el traidor, iba aparte encima de un pequeño banco. Todas las figuras iban vestidas con ropas de verdad. Sobre la mesa se veía un cáliz de madera con la Sagrada Forma y todo tipo de objetos y viandas necesarios para la celebración de la Cena Pascual: saleros, cestos con frutas, una fuente con un cordero, cuatro fuentes de China para la ensalada, dos candelabros también de China con sus peanas para las velas que iban al lado del Señor, un cántaro de madera pintado imitando bronce e incluso un realista gato.

Seguidamente venía el paso de Cristo camino del Calvario, conocido así mismo como el paso de la Verónica. Era de mayor tamaño y envergadura, y lo portaban 18 hombres. La escena era muy

compleja: se veía en ella al Nazareno ayudado por el Cirineo, que vestían ropas reales. Enfrente, con prendas de seda, iba la Verónica mostrando la efigie de Cristo. Cinco judíos contemplaban con gran naturalidad la escena. De ellos, dos eran niños que portaban el escrito de la sentencia y las herramientas para la crucifixión. Las restantes tres figuras mayores tocaban grandes trompetas y amenazaban al reo, al que llevaban sujeto con una cuerda.



Antigua fotografía de los pasos de la Semana Santa toledana.

El tercero era el paso más grande de toda la cofradía. Se necesitaban hasta 22 hombres para sacarlo a la calle y ya hemos señalado que tenemos testimonio oral de las dificultades y trabajos que suponían sacarlo de su iglesia. El tema era la Elevación de la

Cruz y en el paso iban nueve figuras. Cristo y el Buen y el Mal ladrón colocados en sus cruces, tres judíos que hacían esfuerzos para apalancar entre unos peñascos estos soportes y dos que los izaban con unas cuerdas. En la parte delantera del paso se erguía un personaje que nunca hemos visto en las procesiones de Semana Santa. Se trata de Moisés, de pie, erguido, portando en una mano las Tablas de la Ley y en la otra la Serpiente de Bronce, enroscada en una vara. Seguramente haría alusión al fin de la antigua Ley.

El contrato, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Toledo y fechado el 30 de mayo de 1665, se encuentra firmado por el escultor Manuel de Corbias, que se decía vecino de la ciudad. También sabemos por el contrato que el paso se realizaba para sustituir a otro anterior, muy deteriorado, y se permitía al escultor utilizar todo el material que le sirviese del antiguo. Como vemos, estos pasos estaban compuestos por un número importante de figuras, que solían ser de pequeño tamaño y que estaban realizados con cartón y trapo encolado, algo que les hacía muy livianos para su manejo, aunque con el inconveniente de su gran fragilidad. Casi por milagro, aún se conserva en Valladolid el primitivo paso del Domingo de Ramos, que sigue sacándose todos los años. En el caso del nuevo paso toledano que encargaba el convento del Carmen se concretaba que las figuras solo tendrían talladas en madera las cabezas, manos y pies, y el resto del cuerpo se haría con trapo encolado. Se destacaban, así mismo, detalles que nos indican hasta qué punto estas figuras tenían que ser pintorescas. Los cascos de los judíos, por ejemplo, en los cuales se debían colocar grandes penachos de plumas.

Cuando terminaban las procesiones de Semana Santa, las principales imágenes recibían culto en distintos altares de la iglesia y el resto de las figuras y demás materiales se almacenaban en determinados locales.

La colocación de los pasos, que se debía realizar de nuevo todos los años, era labor costosa de la que se tenía que encargar una persona entendida en la materia, normalmente un escultor. Tenemos

noticia de cómo se encargó durante muchos años de esta labor el escultor de la catedral, Mariano Salvatierra, y que, incluso, se hizo cargo de este cometido a la temprana edad de 16 años. Hombre, a lo que parece, de genio fuerte, tuvo incidentes con la cofradía, que salvó siempre por su especial habilidad en el cargo. En un documento se comenta literalmente que su expulsión de la misma no se llevó a cabo por reconocer todos sus miembros su habilidad como armador de pasos. Sabemos también cómo restauró varias de las figuras del paso de la Elevación de la Cruz. Resulta igualmente interesante conocer por el inventario los objetos de plata de los que disponía la cofradía. Entre ellos se encontraba un Santísimo Lignum Crucis colocado en una cruz, potencias de plata para todas las figuras de Cristo, una diadema en forma de abanico para una Virgen y un pequeño corazón traspasado.



Pasos desaparecidos de la Semana Santa toledana. Fotografía de Pedro Román.

Santa Rosa de Lima en los conventos toledanos

Santa Rosa de Lima, canonizada en 1671 por el papa Clemente X, fue la primera santa americana. Los monarcas españoles tuvieron gran interés por conseguir su canonización, ya que ello suponía dejar claro el triunfo del catolicismo en el nuevo mundo. De manera muy especial, el rey Felipe IV y su viuda, doña Mariana de Austria, se interesaron en Roma por lograr que la santidad de santa Rosa fuera reconocida. Siguiendo sus instrucciones trabajó el embajador en Roma y luego virrey de Nápoles, don Pedro Antonio de Aragón, hermano y sucesor en estos cargos del cardenal don Pascual de Aragón, quien también se debió de tomar especial interés en el tema.

Prueba fehaciente del hecho lo tenemos en la iglesia de Madres Capuchinas, en cuya nave se colocó una gran pintura de la santa, al parecer donada por don Pedro Antonio. Este la había recibido del dominico fray Antonio González de Acuña, nacido en Lima, aunque en estos momentos, trabajaba en Roma como postulador de la canonización de la santa.

La pintura era obra del pintor romano Jacinto Gimignani y estaba fechada en 1671. Se representaba en ella a la Virgen María entregando al Niño Jesús a santa Rosa, arrodillada a sus pies. El lienzo fue visto y descrito en el siglo XVIII por Antonio Ponz, quien lo describió en su *Viage de España*. Desgraciadamente, en 1813 la pintura fue robada por la soldadesca francesa, sin que se haya conservado su rastro. Este hecho quedó escrito en una hoja de papel gracias a una minuciosa monja.

La importancia del lienzo era grande, ya que posiblemente se trataba de una de las primeras pinturas que se hicieron de la santa, quedando en ella tempranamente fijada su iconografía: de ahí el interés de la pintura y que hayamos buscado en Toledo algún otro lienzo con el mismo tema en el que bien pudo haberse inspi-

rado algún pintor posterior. De momento he localizado dos en sendos conventos dominicos, una en la clausura de las Madres Dominicanas de Santo Domingo el Real y la otra en el que fue el gran convento de San Pedro Mártir. En los dos lienzos la escena es la misma: solo hay variantes en algunos detalles, sobre todo en la calidad.

En el de las Madres, lo más significativo es la representación de Dios Padre asistiendo gozoso a la escena, y del Espíritu Santo, que junto con Jesús Niño formará la Trinidad. La calidad de la pintura es mala: es una escena religiosa más, pintada por un pintor muy mediocre.

El otro, el de los dominicos de San Pedro, es, sin embargo, muy hermoso y de notable calidad. En él, la Virgen se representa sobre un fondo difuso, poblado por cabezas de angelillos. En uno de sus ángulos, dos de ellos, con cuerpos infantiles, vuelan portando en sus manos una corona de rosas. María, situada sobre unas nubes, en un plano algo más alto que la santa, hace ademán de abrazarla con un brazo, mientras con el otro sostiene al Niño Jesús sobre sus rodillas haciendo intención de entregar una rosa a la santa. Esta, que lleva sobre el hábito un ramo de rosas, se arrodilla sobre una especie de podio de piedra.

Bajo la escena hay un letrero con el nombre de «Santa Rosa de Santa María», que era como en un principio se la llamó. Para mayor interés, la pintura está claramente inspirada en un grabado de François Colignon editado en Roma a raíz de su canonización, encargado por los dominicos con el fin de extender la iconografía de la santa. Este lienzo parece que se pueda fechar ya en el siglo XVIII y hoy está colocado en el retablo mayor del templo, en sustitución de los lienzos del pintor Juan Bautista Maíno.

De los muchos lienzos que sobre santa Rosa fueron pintados por otros pintores españoles destaca el bellísimo de Bartolomé Esteban Murillo, hoy conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. El artista lo realizó para el convento dominico de Madre de Dios de Sevilla, donde acababa de ingresar una hija suya, lla-

mada Francisca, que al profesar llevaría el nombre de sor Francisca de Santa Rosa.



Aparición de la Virgen con el Niño a Santa Rosa de Lima. ¿Escuela madrileña? Siglo XVIII.

La Madonna de la Pureza, gran devoción napolitana en Toledo

Una de las iglesias más espléndidas de Nápoles es la de San Paolo Maggiore, perteneciente a la orden de los teatinos, y en cuyo interior se guarda el cuerpo de san Cayetano, fundador de la orden. En esta iglesia, en la cuarta capilla de la nave lateral derecha, pre-

pleaños del rey Carlos II. Muchas veces más lo haría su hermano y sucesor como virrey, don Pedro Antonio de Aragón, a quien siempre acompañaba su esposa, doña Ana Fernández de Córdoba. Esta regalaría a la imagen una espléndida alhaja como señal de especial devoción. La Virgen de la Pureza fue declarada patrona de la orden de san Cayetano en 1647. Poco después, don Pedro Antonio la declararía copatrona de Nápoles.

Don Pascual de Aragón mandó pintar en Nápoles para su convento toledano una copia de esta bella pintura de la *Madonna della Purità*, que mandó colocar en la enfermería, sobre un altar de ricos azulejos toledanos. En la crónica dedicada al cardenal por su secretario, don Cristóbal Ruiz Franco de Pedrosa, se dice textualmente «que era una imagen napolitana de culto reciente», pintada en tabla por un pintor de nombre «Valiente», y que la copia enviada a Toledo fue realizada en Nápoles, «imitada por el más primoroso pintor que entonces se halló». Esta pintura enviada a Toledo muestra a la Virgen, «de algo más de medio cuerpo», que sostiene sobre sus rodillas al niño desnudo portando una manzana en la mano y aferrándose con uno de los brazos al regazo de la Madre. María tiene una mirada baja, como concentrada, mientras el Niño mira de frente al espectador. Copia con cierta libertad a la Virgen de los Teatinos y —según nos comunicó Giuseppe Porcio, de la Superintendencia napolitana— es obra de Giacinto de Popoli, pintor un tanto secundario de la escuela napolitana. La Virgen forma un espléndido conjunto con la belleza del marco, que imita en madera los mármoles y bronces de la de San Paolo Maggiore, y tanto ella como el Niño poseen hermosas coronas, al modo italiano, hoy muy deterioradas.

Es posible que este lienzo fuera uno de los primeros de los muchos llegados hasta España. Casi por puro milagro localizamos también en el convento capuchino un hermoso grabado de los últimos años del siglo XVIII de la imagen que se veneraba en la iglesia de San Cayetano de Madrid que debió ser también una de las primeras pinturas llegadas a España. Lleva la consabida inscripción de

la ganancia de indulgencias a los que rezaren ante ella otorgada por el cardenal Portocarrero. El grabado fue realizado en 1694 por el grabador Marco Orozco, de origen vasco pero vecindado en Madrid, que llegó a grabar varias imágenes especialmente veneradas en el territorio de Castilla la Mancha, como la Virgen de Recas y la de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real. La pintura debió desaparecer con la Francesada en 1808.

Los bodegones en la pintura conventual de los siglos XVI-XVII

Dentro de los géneros pictóricos de los siglos XVI y XVII, y más concretamente dentro de las denominadas *naturalezas muertas*, hay dos tipologías que tradicionalmente se consideraban obra de arte menor vinculada a la naturaleza: las frutas y las flores. Fueron tenidas así por muchos teóricos y críticos del arte. El pintor Francisco Pacheco, por ejemplo, maestro y suegro de Velázquez, ya los clasificaba así en su *Arte de la Pintura*. A pesar de su menor valoración, sin embargo, se trata de temas que adquirieron un enorme desarrollo, sobre todo tras el descubrimiento en Roma de las pinturas de la Domus Áurea de Nerón. Hoy está claro que a este tipo de pintura se dedicaron grandes talentos.

En el caso de España, se ha debatido mucho sobre el lugar donde nació este tipo de pintura. Hoy por hoy son dos los focos que se considera con entidad suficiente como para debatir el hecho: Granada y Toledo. Los partidarios de la primera teoría, con la doctora Rosa López Torrijos a la cabeza —esta especialista ha dedicado casi toda su vida profesional al estudio del palacio del marqués de Santa Cruz en el Viso del Marqués, en el sur de Castilla-La Mancha—, consideran como punto de partida las pinturas de flores, vegetales y frutas que decoran dos pequeñas salas del palacio de Carlos V en la Alhambra.

El segundo foco sería el toledano, que tiene el punto de arranque en una serie de pintores de la segunda mitad del siglo XVI estudiados por la doctora Isabel Mateo. De ellos, tal vez sea el más significativo Blas de Prado, nacido posiblemente en Camarena, en el entorno de esta ciudad. Los bodegones de Blas de Prado suelen ser de frutas que van en fruteros o platos de cristal, como los de la Fundación Santamarca de Madrid. Siempre se le ha atribuido, aunque sin documentar, el lienzo del pequeño retablo de la Virgen con el Niño y san Juanito con el Cordero, rodeado de todo tipo de piezas de bodegón, frutas contenidas en fuentes y fruteros de cristal, más otras esparcidas por distintos lugares de la pintura, y al fondo, como cerrando el bodegón, una espléndida vara de azucenas que se yergue en un florero de cerámica, con cierto recuerdo de las composiciones flamencas.



Lienzo de San José adornado con guirnalda de flores. Siglo XVIII. Madres Benitas.

Otro lienzo de Blas de Prado en donde el bodegón es protagonista es la *Sagrada Familia* con ángeles y un cesto de frutas en primer plano, basada en un grabado del flamenco Saedeleer, de la igle-

sia de Santiago Apóstol de Talavera de la Reina, así como el remate del retablo de *La aparición de santa Leocadia* de la Colegial de Santa María, en la misma ciudad, en donde vemos una Virgen con el Niño de inspiración muy italiana, con dos ángeles que ofrecen cestillos de flores a la *Madonna*. Otro lienzo semejante a este, de procedencia desconocida, conservado hoy en el Seminario Conciliar y en estado regular de conservación, representa también una Virgen con el Niño y san Juanito. Muy representativo es el bodegón que aparece sobre la mesa, en el que se ven un jarrón de cristal y bronce, unos melocotones y un trozo de fruta mordida.

Discípulo de Blas de Prado fue el más interesante de los bodegonistas toledanos, cumbre del género en este tipo de pintura: fray Juan Sánchez Cotán, nacido en Orgaz. Dentro de su obra es posible distinguir dos etapas diferentes: la toledana, en la que el bodegón alternaba con pinturas de género e históricas, y la granadina, después de su ingreso en la Cartuja de esta ciudad, en la que el género religioso fue claramente dominante. De su etapa toledana queremos destacar el lienzo de *Jesús con la Samaritana* de Santo Domingo el Antiguo, obra que sin ser bodegón tiene mucho del carácter tranquilo y sosegado de este género. Dentro de los bodegones de frutas y verduras de Sánchez Cotán los objetos, siempre colocados en el marco de una ventana, crean con la luz un verdadero trampantojo en el que suelen aparecer como motivos preferentes un cardo de gran tamaño y unas pencas casi transparentes. Su sobriedad y sosegado equilibrio han llevado a considerarlos un homenaje a la sobriedad de la cocina cartujana. Los bodegones de Sánchez Cotán quedaron en Toledo, donde se debieron repartir entre discípulos, amigos y parientes, siendo evidente su influencia en la posterior pintura del género.

Herederero de los bodegones de Sánchez Cotán fue el pintor de origen flamenco, como indica su apellido, Juan Van der Hamen. Ya hemos reparado en él en varias ocasiones, como en el convento de Santa Isabel la Real, donde se conserva un espléndido ejemplar en el que se representa la *Aparición de la Inmaculada a san Fran-*

cisco de Asís. En el suelo, bajo la Virgen, el pintor realizó una bellísima composición floral con lirios, rosas y azucenas interpretadas con delicioso realismo.

Piezas de marfil en los conventos toledanos

Margarita Estella, probablemente la máxima estudiosa de la escultura en marfil en el mundo, asegura que la producción eboraria en España fue de gran brillantez, tanto por la categoría de sus piezas más representativas como por la variedad de estilos y escuelas a las que pertenecen. Casi todos los conventos toledanos, por no decir todos, poseen piezas únicas en este material, bien realizadas siguiendo los cánones de los estilos europeos, bien marfiles filipinos, más antiguos. Estos, antes del descubrimiento de las islas en el siglo XVI, venían de Ceilán y llegaban a los focos que los trabajaban a través de Venecia. De este estilo hay piezas muy bellas en Toledo, tanto en la Catedral como en parroquias, conventos y museos, muchas de ellas ya publicadas por la doctora Estella, y sobre las que dio repetidas conferencias en el Museo de Santa Cruz.

Una de las más bellas obras toledanas de marfil, de excepcional calidad, es la que conservaban las Madres Capuchinas. Se trata de un crucifijo de gran tamaño, de cuerpo enjuto, ligeramente arqueado y trabajado con gran realismo. Hasta la reciente marcha de las monjas, este crucifijo se mostraba todos los años junto a la bandeja de limosnas del monumento de Jueves Santo, siendo admirado por quienes tenían la fortuna de darse cuenta de su calidad.

Por la situación estratégica e histórica del Imperio español, el marfil cambió con la llegada de los galeones a estas tierras. Los marfiles filipinos tuvieron una extrema importancia en los mercados de este material en Europa y América, importancia que quedó patente en una abundancia generalizada de obras. Las madres capuchinas poseían otro de estos crucifijos, apenas estudiado. La doc-

tora Estella nos indicó, tras haber localizado una serie de obras semejantes en la ciudad de Roma y en varias colecciones extranjeras, que su autor pudo haber sido el escultor alemán Georg Petel, que, especialista en la talla del marfil, trabajó en el taller de Rubens, en Amberes. Cercano a la misma órbita, poseen un segundo Cristo de marfil las mismas madres.



Virgen filipina en marfil de Santo Domingo el Real. A la derecha, crucifijo de marfil del alemán Georg Peter, del siglo XVII. Madres Capuchinas.



Una vez que España llegó a Filipinas descubrió un mundo multicolor en las islas del Pacífico. En ellas tomaron contacto con diferentes culturas y pueblos. Nuestra nación se mantuvo en Filipinas hasta 1898. Estas islas, con la creación de las compañías de Indias, mostraron ser un centro comercial por antonomasia, con cuarteles de contratación en Cádiz. Todos los puertos de la península quedaron abiertos al tráfico oriental. La consecuencia directa de todo esto fue la llegada masiva de piezas de marfil hechas en las Filipinas,

identificables casi siempre por sus rasgos orientales. Un ejemplo de crucifijo filipino de gran tamaño llegó también al mismo convento capuchino, realizado seguramente en marfil importado de Siam o China por los tagalos, es decir, por los chinos residentes en las Indias inglesas. Gran cantidad de piezas filipinas se pueden admirar en Toledo, desde la Catedral a casi todos los conventos.

Únicamente haremos mención de dos piezas muy hermosas: la Virgen con el Niño de vestir que conservan en un altar del coro las monjas de Santo Domingo el Real y la Sagrada Familia del Convento de Jesús y María —donde también poseen un bellissimo Cristo del mismo material del siglo XVII—, mucho más moderna.

Unas esculturas singulares: Cabezas degolladas de San Juan Bautista

Como decía el profesor Juan José Martín González en un artículo muy conocido, aparecido en uno de los primeros números de la revista *Goya*, el Barroco va a procurar por todos los medios conmover e incluso impactar al devoto espectador: de ahí la aparición de algunas esculturas con las que el escultor trata de influir en la sensibilidad del fiel. Por ello, es natural que aparezcan temas nuevos en los que el impacto del motivo sea determinante. Y aunque las cabezas de santos degollados no fueron exclusivas de España como tema iconográfico (este motivo ya se trataba en el siglo XV en la escultura de Alemania, Inglaterra y Países Bajos), sí fue en nuestro país donde a partir del siglo XVI se multiplicaron en los talleres de las distintas escuelas. El tema tuvo especial relevancia en Andalucía y Castilla, donde se trabajaban las piezas en madera o barro, siendo luego policromadas de manera un tanto especial, dado el motivo.

Abundan dentro de la escuela sevillana. El propio Martínez Montañés, por ejemplo, creó un tipo en la del retablo del Bautista en la iglesia de San Leandro. En Granada se tenía como modelo la

cabeza cortada al Bautista por un esbirro (que la muestra en alto y sangrante) obra de Felipe Vigarny en el retablo mayor de la Capilla Real. Allí también, en la Catedral, se muestra otra cabeza cercana al estilo de Torcuato Ruiz del Peral.



Cabeza degollada de San Juan Bautista. Escuela toledana del siglo XVI. Madres Concepcionistas.

Un tratamiento ya distinto, en el que la truculencia pasa a un segundo plano, poseen en general las cabezas realizadas en el siglo XVIII. El paso de un siglo al otro tal vez esté representado por las cabezas degolladas de san Pablo y san Julián guardadas, en hermosas urnas, en la sacristía de la iglesia del Pilar de Zaragoza, y ya casi totalmente desprendida de dramatismo es la conservada en la iglesia de San Andrés de Murcia, en la que la belleza de la talla supera a lo truculento del tema.

Muy cercana a esta cabeza de Murcia es la conservada en el santuario de la Virgen de Begoña, en Bilbao. Algo más dramática, con mucha probabilidad pertenece a Juan Pascual de Mena, el genial escultor de Villaseca de la Sagra, que pasó una larga temporada

con todo su taller en Bilbao para hacerse cargo de la imaginería de la iglesia de San Nicolás.

Y vayamos, tras esta larga introducción, a nuestros conventos de Toledo, donde he localizado tres esculturas de la cabeza degollada de san Juan Bautista. La más antigua es la conservada en el convento de las Concepcionistas, en donde la cabeza, de una extrema quietud, va sobre una bandeja a la que no está unida. Pertenece sin duda a uno de nuestros escultores clasicistas del siglo XVI.



Cabeza degollada de San Juan Bautista. Escuela toledana. Jerónimas de San Pablo.

Mucho más dramática es la que conservaban las monjas de Santa Úrsula, en la que, a pesar de ser una cabeza muerta, nos impresiona su gesto lleno de dramatismo. La obra pertenece al Barroco pleno del siglo XVII, trabajada con extraordinaria minuciosidad, con cabello y barbas muy realistas. Sin duda pertenece a un buen escultor barroco, del que hasta la fecha nada sabemos. En el mismo convento vimos una cabeza de san Agustín de tama-

ño natural realizada para una imagen de bastidor. Su manera de tallar el pelo, con profundos y retorcidos mechones, nos recordaron a la del Bautista, pero nada seguro nos atrevemos a sostener. Esta cabeza degollada está colocada sobre una bandeja un tanto pequeña, que agobia a la escultura.

Y la tercera es la conservada en el monasterio de Santo Domingo el Antiguo que hoy se expone en el altar del coro de las monjas, en la zona convertida en museo. Es una escultura muy original que también produce un cierto impacto. El pelo lo vemos muy revuelto, extendido sobre una bandeja; su boca abierta y sus ojos semicerrados, con las pupilas casi invisibles, nos hacen experimentar una fuerte inquietud. La manera de trabajar la madera de esta figura es también muy especial, recordando al barro por la manera de estar tratada. Sobre su autor se han dicho muchos nombres, casi siempre muy peregrinos. En ocasiones se le ha relacionado con Pedro de Mena, pero la pieza es posterior a la obra de este escultor.

Felipe Vigarny y Gregorio Pardo en los conventos toledanos

Felipe Vigarny, de origen borgoñón, se estableció en Burgos, ciudad en la que trabajó mucho y desde la cual también lo hizo por Castilla la Vieja. Solo al final de su vida, al tener que hacerse cargo de parte del coro de la Catedral de Toledo, fijó aquí su residencia.

Para la catedral de Burgos realizó unos relieves en los que aparecieron por primera vez en su obra elementos renacentistas italianos, lo que nos le muestra atento a las novedades de su época. En Granada realizó el retablo mayor de la Capilla Real, en el que las figuras se crecen al ocupar varias hornacinas. Otro gran retablo que realizó fue el de la capilla del Condestable, también en la catedral de Burgos, junto con Diego Siloé. Al final de su vida, como reconocimiento a su gran labor, se le encargaron la mitad de las figuras del coro de la Catedral de Toledo. Donde a pesar de su

esfuerzo por incorporarse a las nuevas corrientes renacentistas no logró su propósito: sus figuras resultan achaparradas al lado de las de Alonso Berruguete.

Para el coro de las monjas del imperial monasterio de San Clemente, también en Toledo, realizó una sillería que ardería en un incendio en el año 1557. Felizmente se salvó la silla abacial, firmada en 1536, con una deliciosa Anunciación enmarcada por hermosas columnillas abalaustradas de dibujo plateresco. Esta sillería es anterior al encargo de la sillería del coro de la Catedral de Toledo. La doctora Balbina Martínez Caviro es quien mejor ha estudiado esta obra en su espléndido libro sobre los conventos toledanos, libro que en estos momentos se ha tornado imprescindible para conocer lo que los conventos son para el alma de la ciudad. Muy posiblemente, otro resto de la misma sillería es también la silla colocada enfrente de la abacial con el relieve del profeta Isaías.

Felipe Vigarny tuvo un hijo conocido como Gregorio Pardo, artista exquisito conocido sobre todo por sus relieves, en alabastro, de la Virgen con el Niño. De todos ellos tal vez el más representativo sea el localizado, hace ya unos años, empotrado en el muro de la capilla de la Virgen de la Salud, en la parroquia de Santa Leocadia, en donde la Virgen seduce por su mirada turbadora.

En el muro del piso alto del claustro del Laurel del convento de Santa Clara localicé, embutido en la pared, uno de estos relieves tratado con cierta libertad. Sus pequeñas proporciones hacen de este relieve una auténtica miniatura de técnica primorosa. La Virgen aparece aquí no de medio cuerpo, como es lo habitual, sino de cuerpo entero. Primorosas sobre toda ponderación son sus manos de dedos largos y finos que sostienen al Niño, dando la sensación de tocarlo apenas levemente.

Otro convento en el que es clara la huella de los Vigarny, padre e hijo, es el de Santo Domingo el Real, aunque hasta ahora nadie parece haberse fijado en ello. En la zona de la clausura, en el rellano de la escalera que une los dos pisos del monasterio, hay una hornacina tallada en piedra con todos los elementos típicos de es-

ta pareja de escultores, destacando en el relieve un tondo con una Virgen con el Niño de clara influencia de Gregorio Pardo.



Virgen con el Niño, de escuela de los Bigarny. Parroquia de Santa Leocadia.

Vigarny fue consuegro de Alonso de Covarrubias, ya que su hijo casó con María, hija del arquitecto. Y hablando de hijas, no me resisto a contar la desenfadada anécdota protagonizada por Clara,

una de sus hijas, que se cuenta en la ciudad de Burgos. Esta Clara era famosa en toda la ciudad por su extraordinaria belleza, por todos conocida, y se decía que en la calle donde habitaba «eran mejores las claras que las yemas».

El escultor Miguel de Zayas en el convento de Carmelitas Descalzas de San José

Una de las cosas más emocionantes de los conventos toledanos es el encontrarte, con mucha frecuencia, con sorpresas que pueden surgir en el más inesperado lugar o momento. Algo de esto pude experimentar hace ya muchos años en el convento de Carmelitas Descalzas, al localizar en una de sus estancias una imagen de la Inmaculada firmada y fechada por el escultor Miguel de Zayas, artista importante en la escultura española y del que muy pocas obras seguras se conservan. La autenticidad de esta imagen venía dada porque en la peana sobre la que se alza hay colocada una pequeña placa que contiene la siguiente inscripción: «Michael de Zaias discipulus D Petri de Mena faciebat Malacae A. 1691», o sea, *Miguel de Zayas, discípulo de Pedro de Mena, la realizó en Málaga, año de 1691*.

¿Quién es este escultor del que se conservan numerosos documentos escritos, pero muy pocas obras seguras? Como indica en esta peana con su firma, Miguel de Zayas fue posiblemente el discípulo más aventajado de Pedro de Mena. En su taller aprendió el oficio y allí estuvo trabajando ya como oficial hasta la muerte del maestro, en 1688. Miguel Félix de Zayas, que así era su nombre, había nacido en Málaga en 1661 (no en Úbeda, donde hasta ahora se venía diciendo), en el seno de una familia de artistas. Su verdadera importancia es debida a que a él se considera responsable de las obras que salieron del taller de Mena a partir de 1680.

En 1678 un barco fondeaba en el puerto de Málaga, trayendo la peste bubónica que asoló la ciudad durante dos años. Una de las

víctimas fue precisamente Pedro de Mena. La peste había comenzado precisamente en el barrio donde el escultor tenía el taller. Pedro de Mena se salvó casi milagrosamente, atendido por los hermanos de San Juan de Dios, pero a partir de aquí su producción bajó en calidad. Y aunque las obras siguieron estando firmadas por el maestro, resultan adocenadas y faltas de la fuerza que siempre distinguió a sus obras seguras anteriores. Aunque las noticias sobre la labor de Zayas son numerosas, desgraciadamente, se pueden contar con los dedos de la mano las obras seguras suyas que de momento conocemos. En realidad, hasta hace muy poco tiempo solo se conocían seguras dos obras: un san Juan de Dios, figura de vestir, en la capilla del Hospital Civil de Málaga, y un san José de los Capuchinos de la misma ciudad, hoy en colección madrileña.



Izquierda, Virgen de Belén de Pedro de Mena, perdida en 1936. A la derecha, Inmaculada Concepción de Miguel de Zayas, el más importante discípulo de Pedro de Mena. Madres Carmelitas.



Esta Inmaculada de las carmelitas de Toledo está en la misma línea de toda su producción final, amanerada y falta de gracia. Tiene muchos puntos de contacto con la última que hizo y que murió sin terminar, figura acabada en su taller, con destino al duque de Arcos y de la que se preocupó en su testamento, rogando que se terminase. Pieza que, como la toledana, nada aporta al arte de Mena.

Otra obra también firmada y fechada es la Virgen de Belén que se venera en lugar tan apartado de Málaga como es la villa de Pedrosa, en la provincia de Logroño, fechada en 1698. Esta Virgen con el Niño dormido en brazos responde al tipo creado por Alonso Cano y que llevaría a la cima Pedro de Mena en la desaparecida, durante nuestra guerra civil, Virgen de Belén de Santo Domingo de Málaga, obra que constituía una cima del arte español de todos los tiempos. Como diría de ella la especialista en escultura religiosa María Elena Gómez Moreno, era el símbolo que mostraba como en ninguna otra escultura el acercamiento de lo divino a la intimidad humana.

Finalmente, sabemos del envío por el escultor de una Dolorosa de vestir para Panamá, lo que nos indica que fue un escultor más de los que encontró campo para su obra en América.

La Flagelación de Alessandro Algardi en las Capuchinas

En el antiguo convento de Madres Capuchinas se conservaba un conjunto de bronce italianos de los que el más hermoso era, sin duda, una flagelación debida al escultor Alessandro Algardi, contemporáneo de Gian Lorenzo Bernini y su principal competidor, probablemente el único artista que en un determinado momento le pudo hacer sombra.

Algardi nació en Bolonia en 1596. Al compararle con Bernini siempre se pone de manifiesto la confrontación entre los estilos de los dos artistas: Bernini barroco como ninguno, mientras que Algar-

di representaba la dimensión clasicista del momento, valiéndose de un estilo de gran corrección y dignidad. Fue discípulo de Lodovico Carracci, pintor paisano suyo, el mayor de una famosa familia de artistas. Su carrera comenzó a temprana edad, en Mantua, en la corte de Fernando Gonzaga, donde realizaba piezas en marfil y modelos para bronce de reducido tamaño.



Flagelación de Cristo. Bronce de Alessandro Algardi. Madres Capuchinas.

En 1625 le tenemos en Roma, ocupado en la restauración de esculturas antiguas de la colección del cardenal Lodovico Ludovisi. Allí entró en contacto con obras del antiguo clasicismo, depurando su estilo. Entre 1644 y 1654, durante el pontificado de Inocencio X, transcurrió su etapa triunfal romana, aprovechando un momentáneo declinar de la fortuna de Bernini. En este periodo realizó la que posiblemente fuese su obra maestra, el gran retablo de mármol en el que representó el *Encuentro del papa san León Magno con Atila*, conservado en San Pedro del Vaticano y en el que la escena se concibe como una pintura. Una pequeña copia de

este gigantesco relieve se colocaría después en la puerta del sagrario de la capilla del Palacio Real de Madrid. Otras obras en las que su clasicismo ha quedado patente son la tumba del papa León XI en el Vaticano y la estatua en bronce de Inocencio X que fue realizada para colocarla en el palacio de los Conservadores, frente a la efigie en mármol del papa Urbano VIII realizada por Bernini.

En el terreno del retrato, imprescindible durante la época del Barroco, así como Bernini fue el gran retratista de la nobleza romana, Algardi lo fue de personajes pertenecientes a la burguesía. Su conocido busto de *donna* Olimpia Pamphili, de carácter tan hombruno, también representada en una pintura que se atribuye a Velázquez, es una obra maestra.

El tema de la Flagelación de Cristo fue repetido varias veces por este escultor. Aquí, en el convento de las Capuchinas, conservábamos una de ellas soberbiamente ejecutada en bronce, en la cual la figura atada a la columna era claro ejemplo de su clasicismo. El personaje central, lo mismo que las dos figuras que le acompañan, se elevaban sobre una rica peana de madera de ébano adornada con placas de lapislázuli que, por su gran deterioro, había sido recientemente restaurada.

Jennifer Montagú, en su obra sobre el escultor, dio cuenta de ocho de estas flagelaciones completas, así como de un numeroso grupo de figuras aisladas y descabaladas de otros conjuntos. Las que más relación guardan con este grupo toledano son la llamada «Flagelación Corsini», en colección privada neoyorquina, y otra conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

El enigmático lienzo del pintor Ribera en las Capuchinas

Ya he comentado en varias ocasiones cómo uno de los más grandes atractivos de los conventos toledanos es el encuentro con obras de un gran interés y de las que muy poco o nada se sabía. Tal vez como

en ningún otro caso esto ocurrió en las Madres Capuchinas con un lienzo de María Magdalena que podría ser copia de un original perdido de la primera etapa del pintor José Ribera en Italia, concretamente en Roma.

Este artista es una de las cimas de la pintura española del siglo XVII. Nació en Játiva en 1591 y pasó muy joven a Italia, donde se establecería en Nápoles. Pero muy poco se sabía de una primera etapa, anterior a la napolitana, en la ciudad de Roma, a donde llegó con sólo doce o trece años de edad. Sabemos que fue recibido por un tal Juan de Ribera, que muy posiblemente era familiar en algún grado del pintor, lo que explicaría que se le hubiese dejado marchar tan joven. En Roma, en un primer momento, deambuló por distintos talleres, aprendiendo el oficio.

Su vida romana, en los primeros años, parece haber sido bohemia y disoluta. Vivió en Via Margutta, el barrio de los pintores, cercano a la plaza de España, en una casa en la que en más de una ocasión se oyó griterío de juergas que soliviantaban a los vecinos.

El último dato de su estancia en Roma es del año 1616. A partir de entonces dejó la Ciudad Eterna por Nápoles, donde vivió el resto de su vida. Todo el mundo le conocía por el apodo de «il Espagnoletto», *Españolito*. Siempre se ha comentado que por su reducida estatura, pero hoy, sabiéndole tan joven, se sospecha que el apodo tal vez estuviese aludiendo a su edad, no a su estatura.

Las obras de su etapa romana nos eran desconocidas hasta que Gianni Papi, un profesor italiano, recuperó esta etapa desconocida del pintor.

Y aquí es donde entra en escena el lienzo de las Monjas Capuchinas de Toledo. En el año 2011 el Museo del Prado dedicó una novedosa y, en ocasiones, controvertida exposición, a la obra romana del pintor. Meses después sería llevada a Nápoles, al Museo de Capodimonte.

Pero lo que verdaderamente nos interesó al observar despacio el catálogo de la exposición fue el hecho de encontrarnos con una pintura de cabeza de María Magdalena, propiedad del profesor Pa-

pi, que era el único resto existente de un cuadro perdido. La sorpresa fue grande, ya que poseíamos una fotografía del cuadro entero existente en uno de los muros de las Madres Capuchinas.



La Magdalena penitente. Copia de un original perdido de Ribera. Capuchinas.

Aprovechando que un día el profesor Papi daba una conferencia sobre el tema, sin encomendarnos ni a Dios ni al diablo, fuimos a verle llevando la fotografía del lienzo de las Capuchinas completo. El profesor Papi quedó pasmado cuando vio la totalidad de lo que hasta entonces era sólo un pedazo con la cabeza de la santa. La noticia corrió por Nápoles y se intentó que el lienzo español se llevase a la exposición de Capodimonte. Sabemos que se hicieron algunas gestiones, pero la pintura no llegó a salir de Toledo. Así se perdió una oportunidad, tal vez única, de realizar un estudio pormenorizado del lienzo. Sí apareció la fotografía española en el catálogo italiano, pero sin estudio, solo con la noticia de su existencia.

¿Obras de La Roldana en los conventos toledanos?

Una de las figuras más entrañables de la escultura española entre los siglos XVII y XVIII es la de Luisa Roldán, más conocida en el arte español como 'La Roldana'. Fue la única mujer que llegó a ocupar el cargo de «Escultora del Rey». Su figura está cobrando interés en los últimos años y los datos sobre su vida y sobre su obra aumentan día tras día, gracias, sobre todo, a los estudios del profesor Alfonso Pleguezuelo.

La artista nació en Sevilla en 1656. Fue hija del gran imaginero Pedro Roldán, con quien lógicamente aprendió el oficio, juntamente con varios de sus hermanos, aunque solo ella llegó a destacar. Enamorada de un joven, posible oficial en el taller de su padre, se casó con él a los 19 años de edad en contra de la opinión paterna, que no lo consideraba un buen partido, teniendo que intervenir un juez. Esto nos indica que Luisa fue una mujer de carácter y adelantada a su época. Desgraciadamente, el diagnóstico del padre sobre su marido terminó siendo verídico y Luisa acabó teniendo que hacerse cargo de la familia en condiciones muy precarias, casi de pobreza. En 1692 fue llamada a Madrid, donde recibiría el título de «Escultora del Rey». No volvería a Sevilla. En Madrid murió en 1706.

En el panorama excesivamente varonil, un tanto seco y adusto de la escultura española del siglo XVII, Luisa supo imponer la nota femenina, inconfundible en sus obras. Además de la manera en la que trabajó, siguiendo los modelos de la época, también se atrevió con el barro, material en el que nos ha dejado lo más original y bello de su producción. La primera obra que realizó en Madrid por encargo real fue una escultura de san Miguel venciendo a Lucifer para el Monasterio de El Escorial, donde aún se conserva. La estatua, movida como ninguna otra suya, representa al arcángel ven-

ciendo a Lucifer, al que pisa con los pies. Su manto flotante parece desafiar la ley de la gravedad.

Obras suyas muy populares hechas antes de su llegada a la Corte fueron las de los patronos de Cádiz, san Servando y san Germán, conservadas hoy en la Catedral gaditana, con un atuendo inspirado en el mundo romano y una figura un tanto femeninoide. En la iglesia del convento de las Hermanas Nazarenas de Sinsante, en la provincia de Cuenca, se conservan un Nazareno y una Soledad que al parecer hizo por encargo del rey Carlos II, con el que se quería hacer un presente al papa. Para distintos conventos sevillanos realizó diversas santas de vestir, como una santa Gertrudis conservada en el convento de San Clemente o una santa Clara que, realizada para las Descalzas Reales, fue a venerarse en el convento de la Encarnación, en Mula (Murcia), donde fue destruida durante nuestra Guerra Civil.



Santa Clara atribuida a Luisa Roldán, «La Roldana». Madres Capuchinas.

Aquí en Toledo, en las Madres Capuchinas se le atribuye desde tiempo inmemorial otra santa Clara que se conservaba en una vitrina en la sala de capítulo. De un tamaño cercano al natural, lleva en sus manos la custodia tradicional y un báculo de abadesa. Sus facciones, muy bellas, transmiten una gran serenidad y melancolía. La importancia de la obra queda resaltada por una hermosa corona de bronce y piedras de colores.



Desposorios místicos de Santa Catalina. Barro de La Roldana. Hoy en Nueva York, procedente de un convento toledano.

Tradicionalmente se le ha venido atribuyendo la imagen de la Macarena debido a su rostro tan femenino, tan dolorido pero en el que, a pesar del sufrimiento, parece aletear una dulce sonrisa.

Pero lo más bello de la Roldana son sus grupos en barro, únicos en la escultura española. Todo un mundo pequeño y extremadamente femenino se desarrolla en ellos. Destacan sus Vírgenes, unas de ellas cosiendo y levantando la mirada al cielo, otras dando de mamar al Niño, alguna deliciosa maternidad acompañada por una pareja de ángeles. Unos grupos, propiedad de la Diputación de Guadalajara, representan a san Joaquín y santa Ana embelesados ante su hija, envuelta en pañales, u otro en el que la

Virgen y san José enseñan a dar los primeros pasos al Niño. Algunos están dedicados a distintos santos, como a la Magdalena en el momento de su tránsito (sostenida por dos bellos ángeles mancebos), a san Diego de Alcalá o, posiblemente el más hermoso de todos ellos, a los Desposorios místicos de santa Catalina.

Curiosamente, algunos de estos bellísimos barros, hoy conservados en museos de Londres y Nueva York, proceden del convento de las Concepcionistas de Toledo, donde aún llegó a verlos el historiador de la escultura madrileña Enrique Serrano Fatigati. La gran historiadora de la escultura española, María Elena Gómez Moreno, dijo de estos barros: «Toda la gracia femenina y la habilidad técnica de la artista, unidas a un sano sentido de lo popular, llenan de encanto estas creaciones deliciosas, hechas para la devoción doméstica y precursoras en España de los nacimientos».



El tránsito de María Magdalena. Barro de La Roldana, de un convento toledano.



Exterior de las Capuchinas, del arquitecto Bartolomé Zumbigo. Fotografía: YL

Fundación del convento de las Capuchinas

Cada convento tiene su propia historia, e incluso su prehistoria. La orden Capuchina se fundó en Italia en el siglo XVI, adoptando la regla de santa Clara. En España, el primer convento de Madres Capuchinas se fundó en Barcelona en el año 1602, y en 1613 ya había una comunidad en Madrid. El salto a Toledo se produjo pronto, merced a la piedad de una gran mujer llamada doña Petronila Yáñez, que les cedió sus casas principales en la parroquia de San Bartolomé de Sonsoles. La venida a la Ciudad Imperial se produjo el día 2 de marzo de 1632, con unas cuantas monjas venidas de la comunidad madrileña.

Al día siguiente de su llegada, Domingo de Ramos, la comunidad ordenó la casa, que era muy reducida, para celebrar la Semana Santa. Su confesor, que era racionero de la catedral, procuró cuando puso arrendarles unas casas más acordes. Pronto cayó en-

ferma doña Petronila y murió, siendo enterrada bajo el altar mayor de la pequeña capilla. Pero el lugar también resultaba estrecho e insano, y las monjas decidieron instalarse en un lugar mejor, en la zona del Pozo Amargo. Allí la vida transcurrió con estrecheces, pero con normalidad. Un suceso que recogen las crónicas es que el cuerpo de doña Petronila, al corromperse, producía en la capilla un olor nauseabundo. El hecho en la crónica de las madres está lleno de sucesos poéticos, pero la realidad fue más prosaica y el cuerpo hubo de enterrarse a la mayor profundidad en la cripta.

En 1647 era elegida abadesa la madre Emerenciana de Copones, que fue quien puso en contacto al convento con don Pascual de Aragón, recién llegado a Toledo como prebendado de la Catedral. Ella le escribió poniendo a sus pies tan reciente fundación. Don Pascual pasó a visitar a sor Emerenciana y a la comunidad, y desde el primer momento el recién llegado quedó prendado de las virtudes de esta monja, de tal modo que la amistad surgida entre ellos no acabaría sino con la muerte. Era habitual que cada día, después del servicio en la Catedral, fuese don Pascual a visitar a la comunidad y se encaminase al torno por ver si necesitaban algo. A don Pascual le obsesionaban las humedades con las que tenían que vivir las monjas en su casa y que, mientras pasaba el tiempo, cada vez eran más evidentes. Un día entró en la clausura con motivo del entierro de una religiosa y salió impresionado al ver las condiciones en que vivían las madres y se afianzó en él la necesidad de labrar un nuevo convento. Precisamente en esos días era nombrado por el rey Felipe IV inquisidor general del reino, lo que le permitiría aumentar sus caudales, aunque el cargo le supusiera tener que marchar a vivir a Madrid. Se despidió de la comunidad ratificándose en su promesa de procurarle convento e iglesia nuevos. Don Pascual, por su parte, pidió los necesarios documentos a Roma, aunque debido a una serie de grandes tormentas en el Mediterráneo estos se retrasaron un año. A la hora de erigir el convento ordenó como requisito irrenunciable el que to-

para el nombre de la Purísima Concepción en vez del de la Santísima Trinidad, que llevaba el antiguo.

En el archivo del convento se conserva el relato de una religiosa que con gran sencillez narró la historia de estos primeros tiempos. La obra del nuevo convento se comenzó en marzo de 1665, siendo por entonces don Pascual virrey de Nápoles. Curiosamente, ese mismo día, don Pascual era nombrado arzobispo de Toledo. Se trasladó el Santísimo desde la vieja iglesia a la nueva el 27 de mayo de 1671.

Tal vez no exista en la ciudad de Toledo ningún edificio que sea obra única y unitaria de un solo arquitecto. Desde antiguo se sabe que el arquitecto fue Bartolomé Zumbigo y Salcedo, que se había especializado en la decoración con mármoles. Llegó a ser nombrado arquitecto mayor de la Catedral de Toledo. Sin duda su obra más personal es este convento. La obra de la iglesia estaba terminada en 1671. En el centro de la hermosa y sobria fachada-retablo tan típica del siglo XVII español se colocó una de las joyas del convento, la imagen de la Inmaculada Concepción del escultor madrileño-portugués Manuel Pereira, realizada en piedra de Colmenar. El interior de la iglesia, de la que en otro artículo hablaremos, tiene forma de cruz latina con cúpula en el crucero. Los zócalos de piedra de granito y los muros sobriamente encalados dan al conjunto un aspecto de serena belleza, muy conventual.

Tres son los retablos que adornan el interior, el principal y dos laterales, dedicados a santos de especial devoción de don Pascual. En el presbiterio, frontero al coro de las monjas, se encuentra la capilla del Cristo de la Expiación, con bellísimo retablo de ricos y raros mármoles.

Aunque de difícil acceso, bajo la iglesia se encuentra la cripta donde reposa el cuerpo del cardenal. Junto con él se encuentran los restos de don Luis Antonio, conde de Teba, así como varios familiares. Pieza única del convento es el pequeño claustro de dos pisos, sostenidos por una serie de arcos. Lo que hace a este claustro único son las pinturas que adornan sus muros encalados. Son

figuras religiosas que se pintaron en las esquinas y que simbolizan las virtudes que debe guardar toda buena religiosa de las que llevan su símbolo en la mano. Otro espacio especialmente importante es la sala capitular, presidida por un retablo de mármol gris, hecho de los restos de los que se hicieron para la iglesia. Adornan sus muros un sinfín de esculturas y lienzos pintados, entre los que se encuentran verdaderas joyas de nuestro arte. Y por último es muy singular la arquitectura de la celda de las madres, que don Pascual quiso se copiara del convento de Recoletas Bernardas de Casarrubios del Monte.

La iglesia del convento de las Madres Capuchinas

Sin duda en un monasterio o convento la zona más importante es la iglesia. Allí es donde se conserva el conjunto artísticamente más importante del edificio, y lógicamente es la zona más significativa. Por ello, al hablar de un convento es imprescindible hablar de su iglesia, y por ello, dada su importancia, se debe respetar su integridad artística por encima de todo.

En las Madres Capuchinas su iglesia es una de los conjuntos señeros de la arquitectura toledana. Es la iglesia más interesante del XVII, el siglo por antonomasia del Barroco, pero aquí resulta de un barroco muy atemperado. La fachada principal está formada por dos grandes pilastras de granito que sostienen un entablamento del mismo material que culmina en un frontón triangular. Se trata de una típica portada-retablo de estilo barroco rematada en un frontón curvo partido. En ella se abre una hornacina en la que esta colocada la más hermosa imagen de la Inmaculada que albergan las portadas de iglesias toledanas. Su autor fue el escultor luso-madrileño Manuel Pereira y su actitud, un tanto soñadora, típica de esa cierta *saudade* portuguesa de su autor. Bajo la imagen campea espléndido el escudo nobiliario de la Casa de Aragón.



Inmaculada de Manuel Pereira, en las Capuchinas. Foto: Yolanda Lancha

El interior es de una única nave de tres tramos y planta de cruz latina, con una cúpula sin anillo sobre el crucero. De muros enlucidos y basamento de piedra de granito es, como decía don Elías Tormo en su lacónico estilo, «un templo bellamente severo».

Adornan la iglesia tres hermosos retablos debidos al arquitecto del templo, Bartolomé Zumbigo. El mayor preside el presbiterio y está todo él realizado en mármol gris y jaspe rojo. Lo preside un lienzo del *Ecce Homo* de escaso valor artístico, pero de gran devoción para el cardenal don Pascual de Aragón. Sobre una única grada se eleva el tabernáculo o manifestador, tallado en raro mármol siciliano que el cardenal consiguió cuando estuvo de virrey en Nápoles. La cupulilla del remate culmina en una hermosa efigie de bronce de la Inmaculada, a quien está dedicado el templo, posiblemente también napolitana. El tabernáculo se adorna con una serie de efigies de angelillos y una pareja de escudos del cardenal colocados a derecha e izquierda del manifestador, todo debido al platero florentino Virgilio Fanelli. En el cuerpo superior, flanqueando el lienzo del *Ecce Homo*, van colocadas dos esculturas de san Francisco de Asís y santa Clara, cercanas al estilo de Pedro de Mena. La riqueza y belleza del conjunto destacan de modo especial en un momento en que la penuria de la sociedad española no permitía más que la realización de retablos de madera dorada.

Los otros dos retablos de la iglesia están colocados en el crucero, a la entrada del presbiterio. Son de esquema sencillo y están realizados con los mismos mármoles que el mayor. Albergan dos hermosas pinturas en las que vemos emparejados a san Francisco y a santa María Egipciaca en el izquierdo y a santa Teresa y santa Gertrudis en el derecho. El autor de estos lienzos parece ser el madrileño Francisco Ricci, que tanto trabajó para don Pascual. Pero en realidad estos lienzos son dos puertas que, abiertas, ocultan una cuadrícula de mármol en cuyo interior se conservan unas urnas de cristal con los cuerpos de santos mártires que el cardenal consiguió en Roma.



Interior de la iglesia de las Madres Capuchinas. Fotografía: Víctor Ballesteros

Además de los lienzos de los retablos, adornan la iglesia de las Capuchinas otras tres grandes pinturas colocadas en la nave. A la derecha tenemos un tema un tanto raro para un monasterio femenino. La pintura está dedicada a san Fernando, que recibe la visita de la Virgen con el Niño y san Hermenegildo. El autor es un interesante pintor madrileño del siglo XVII, llamado Simón León Leal, que trabajó mucho para la Corte. Curiosamente, hasta hace muy poco tiempo era el único lienzo conservado y conocido del pintor. El hecho del tema, un tanto militar, se debe a que san Fer-

nando fue canonizado en esos años y desde la Corte se pedía que se le diera un culto especial.

El otro gran lienzo representa una aparición del Niño Jesús a santa María Magdalena de Pazzi, obra del pintor romano Giovanni Peruccini. Y enfrente está hoy colocada una espléndida Asunción de la Virgen a los cielos del italiano Francesco Nuvolone. Pero en tiempos del cardenal aquí estaba colocado otro lienzo de santa Rosa de Lima en el que la Virgen le entregaba el Niño. El lienzo fue robado el 13 de febrero de 1813, como consta en un documento escrito por una religiosa que presencié el hecho. Tenía el gran interés de ser uno de los primeros lienzos de santa Rosa, en estos años en los que también tuvo lugar su canonización.

En el presbiterio, dando frente al coro de las monjas, se abre una pequeña capilla que guarda uno de los tesoros de la iglesia, un soberbio Crucificado donado al templo por un hermano del cardenal don Pedro Antonio de Aragón. La pequeña capilla se llama del Cristo de la Expiración, como el nombre del Crucifijo. La efigie es obra italiana de finales del siglo XVI o comienzo del XVII y últimamente se le ha relacionado con Guglielmo della Porta, discípulo directo de Miguel Ángel.

En el retablo, trabajado como todo lo del templo en ricos mármoles, destaca la pieza de mármol negro, veteado de oro, sobre la que descansa este Cristo, que tanto admiraba Sixto Ramón Parro. Es posiblemente la imagen más hermosa de un Crucificado existente en la ciudad de Toledo. Algunos bronce adornaban antiguamente el altar.

Las Madres Carmelitas que habitan en este momento el convento han colocado en el retablo del altar mayor un Corazón de Jesús y una Virgen del Carmen de escayola y de un tamaño casi natural que desentonan del hermoso retablo y no dejan ver los escudos de bronce de don Pascual, piezas fundamentales de la iconografía del templo. También, en las dos hornacinas de la parte superior del retablo, las esculturas de san Francisco y santa Clara han sido sustituidas por modernas esculturas de escayola que represen-

tan a santa Teresita del Niño Jesús y a un santo carmelita que no he identificado. Es también triste el que la capilla del Cristo de la Expiración tenga tan difícil acceso, y por ello tan escasa difusión.

El imperial convento de San Clemente

El convento de san clemente es el que ocupa mayor superficie entre los monasterios de la ciudad y el que se encuentra a mayor altura: de ahí la fama que tuvo siempre de extremadamente saludable. Fue fundación del rey Alfonso VII el Emperador, que en él enterró a uno de sus hijos de corta edad, el infante don Fernando. El documento más antiguo en el que se recogía su fundación era de 1129, pero pereció en uno de los varios incendios que sufrió el edificio a lo largo de los siglos. Era un documento por el cual el primer arzobispo toledano tras la Reconquista, Bernardo de Sederac, cedía a San Clemente una tierra en la ribera del Tajo. Donación que contó con el asentimiento de los clérigos de Santa María. En el siglo XIII el convento siguió ampliando sus posesiones. Alfonso X fue otro de los grandes protectores del monasterio, confirmando todos los privilegios que habían sido concedidos por Alfonso VIII y su padre, san Fernando.

Durante el siglo XV, según Balbina Martínez Caviro, fue una de las figuras más sobresalientes del monasterio la abadesa doña Sancha Díaz Cervatos, que recibió cuantiosas propiedades cedidas por don Alonso Tenorio, adelantado de Cazorla. Gracias a los documentos conservados en el archivo conventual conocemos cuáles eran sus muchas propiedades.

¿Cómo era el edificio a lo largo de la Edad Media? Lo desconocemos casi por completo, pero es posible que ya en el siglo XV ocupara el solar actual. De lo poco conservado de la etapa medieval, lo mejor conservada es la zona del refectorio. En las modernas restauraciones han salido a la luz una serie de pinturas medievales, ubicadas en los muros, de gran importancia, sobre todo

en la zona de la actual sala capitular. Pero según la doctora Cviró lo más interesante de la época es un rico alfarje que conserva casi íntegra su decoración pictórica gracias a que este techo ha estado oculto desde el siglo XVI.



Portada de la iglesia de San Clemente. Siglo XVI.

En los años del Renacimiento, las obras en el monasterio fueron muchas y muy importantes, hasta el punto que se puede decir que este convento es fundamentalmente renacentista. Durante el mandato de la abadesa Constanza Barroso tuvo lugar, según una entrañable tradición, un suceso que tal vez sea el más entrañable de lo conservado por la comunidad. Según ese relato, un día la abadesa Constanza encontró a un niño en la zona baja de las escaleras. Al preguntarle quién era, el niño le pidió que fuera ella quien primero dijera su nombre. La abadesa dijo entonces: «Yo soy Constanza de Jesús», a lo que el Niño respondió: «Y yo Jesús de Constanza». Aunque este relato es común en otros monaste-

rios, en San Clemente se sigue manteniendo la tradición y se colocó una cruz en el descansillo de la escalera donde se produjo la aparición del Niño.

Fue en el siglo XVI cuando Alonso de Covarrubias modificó el edificio conventual, dándole su aspecto actual. A él se deben la iglesia y su bellísima portada, que tanto influyó en el Toledo posterior. Covarrubias fue ayudado en algún momento por Francisco de Villalpando. Todas estas obras fueron costeadas por don Fernando de Silva quien intentó con ello hacer de la capilla mayor su capilla funeraria (algo que fue impedido por Felipe II, que había proyectado convertir la capilla mayor en el enterramiento del hijo de Alfonso VII, don Fernando).

Las obras del monasterio continuaron a lo largo de todo el siglo XVI. En la iglesia se colocó el gran retablo mayor debido al escultor toledano Andrés Sánchez Cotán, del que nada sabemos hasta la fecha. Pero posiblemente la obra más hermosa que se realizó para San Clemente fue la sillería del coro de las monjas, obra de Felipe Vigarny. Alonso de Covarrubias y este fueron consuegros, ya que una hija de Covarrubias, María, casó con Gregorio Pardo, hijo de Vigarny. En la silla abacial destaca la hermosa Anunciación del respaldo. El órgano del coro hoy existente no es el primitivo sino que fue sustituido por el actual en el siglo XVIII. El coro se realizó en parte durante el mandato de la abadesa María de Rojas, infatigable impulsora del adorno del convento.

Las monjas dan a uno de los patios de la clausura, dividido por un corredor central —como sucede en el Hospital Tavera—, el nombre de «los Puentes». Ya de finales de siglo, hacia 1592, es el gran claustro de las procesiones, adosado a la iglesia, de cuadradas proporciones.

En el siglo XVII se siguieron haciendo importantes obras; sobre todo se terminaron muchas de las emprendidas el siglo anterior. El 20 de abril de 1597, día en que se recibían en Toledo con inusitada pompa las reliquias de Santa Leocadia, ingresaba en el convento una joven de solamente quince años de edad, hija de Alon-

so Manrique de Lara, que llegaría a vivir hasta los noventa. Durante su mandato se comenzó en la iglesia una de las obras más bellas de las hechas durante este siglo, el comulgatorio de las monjas, en el que se colocaron distintas reliquias de santos, el hermoso lienzo de *San Benito*, obra de Antonio de Pereda, y la escultura de la Inmaculada del remate. En este siglo XVII fueron muy frecuentes las visitas de los reyes Carlos II y su madre, Mariana de Austria, en algún caso acompañados por el cardenal Portocarrero.



Monasterio de San Clemente. Claustro de la Abadía. Foto: Víctor Ballesteros

A lo largo del siglo XVII, sin embargo, lo de mayor interés es la colección de pinturas que llegaron al monasterio. Se reunieron allí obras de Luis Tristán —bellísima es la *Aparición de la Virgen a San Bernardo*—, Orrente —con su *Sacrificio de Abraham*—, Pereda, Francisco Ricci, alguna pintura de un acusado tenebrismo como el *San Jerónimo* del presbiterio de la iglesia, siempre atribuida al círculo de Ribera y hoy puesta en relación, sin embargo, con Juan Bautista Maino. Es espléndida la colección de cobres, entre los que destaca un *San Jerónimo* orlado de una corona de flores, rosas y tu-

lipanes, de un acusado realismo y de delicados toques de color, que bien puede ser de origen flamenco.

Durante el siglo XVIII se siguieron haciendo varios retablos para el templo, pero el gran acontecimiento del siglo fue la entrega a la comunidad por parte del cardenal Lorenzana de las infantas María Teresa y María Luisa Borbón y Vallabriga, en 1785, hijas del desaparecido infante don Luis, para que allí fueran educadas. De las infantas guardan las madres algunos recuerdos y pinturas, destacando la de un Niño Jesús dormido, obra del pintor Luis Paret y Alcázar, que fue pintor de cámara de su padre. El más espectacular de los retablos de este siglo es el realizado por los ensambladores Diego de Céspedes y Fernando del Amo, colocado en la iglesia, dedicado a san Bernardo y en el que aparece el retrato de la abadesa María de Rojas. Las obras en la iglesia terminan con el altar y templete de ricos mármoles que fue realizado a finales del siglo XVIII, en 1793, por el marmolista Juan Manuel Manzano.

Iconografía de la Inmaculada en las Benitas

Cercana la festividad de la Inmaculada Concepción de María vamos a dedicar a este tema mariano y a su iconografía el artículo de esta semana. El misterio de la Concepción Inmaculada es el tema mariano por antonomasia dentro de la devoción de la Iglesia y del pueblo español. Esta doctrina fue declarada dogma de fe por el papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854, pero en España la creencia en este misterio se había ido extendiendo a lo largo de los siglos hasta el último rincón de la nación. Los ayuntamientos, las corporaciones y los gremios de España ya habían jurado solemnemente defender el misterio con siglos de anticipación. En Toledo, por ejemplo, el Ayuntamiento juró su creencia y su defensa en 1627, y a finales del mismo siglo, en 1696, se colocaba en el altar de la capilla de la sala capitular alta una imagen de la Inmaculada realizada por el escultor toledano Ignacio Alonso.



Inmaculada Concepción, una de las más bellas obras de Pedro de Mena. Madres Benitas. Fotografía: David Pérez

Lógicamente, la iconografía de la imagen fraguó en el arte español de modo extraordinario, hasta el punto de poderse decir que es el tema más repetido de nuestro arte religioso. Por otra parte, cada escuela de escultura o pintura creó su propio modelo que, a lo largo de los años, acabará teniendo mayor o menor difusión.

La iconografía de la Inmaculada está tomada principalmente de dos fuentes del *Apocalipsis* de san Juan: «Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna bajo los pies y sobre su cabeza una corona con doce estrellas». Este texto se une con el de la *Tota Pulchra* de la esposa del *Cantar de los Cantares*. A ello se añadirán una serie de símbolos (tomados también del *Cantar de los Cantares*) como «Puerta del cielo», «Rosa sin espinas», «Huerto cerrado», «Pozo de aguas vivas», «Rosa de Sharon», «Lirio de los valles», «Torre de David»... El primero en aplicar a la Virgen los atributos de la esposa del *Cantar de los Cantares* que elogian a la mujer fue san Bernardo. A todo ello hay que añadir los colores de la indumentaria: vestido blanco y manto azul, símbolo de pureza y eternidad, en lo que intervino santa Beatriz de Silva. Toda esta belleza simbólica fraguó en las imágenes de la Virgen, tanto en escultura como en pintura, del arte español.

Y a la hora de buscar alguna pieza de la que poder tratar dentro de los conventos toledanos —la elección ha sido muy complicada, dada su abundancia y su extraordinaria calidad—, me he decidido por una pareja de las muchas existentes en el convento de las Benitas. Por dos motivos: primero por su calidad y segundo por estar este monasterio también dedicado a la Inmaculada.

La iglesia del convento fue terminada hacia 1664, que es cuando se colocó el retablo mayor, realizado por el ensamblador madrileño Alonso García. Rematado en arco de medio punto, acoge bajo él a la Trinidad, que era a quien estaba dedicado el antiguo convento. En él vemos grandes columnas salomónicas rematadas por capiteles compuestos y muy rica decoración a base de frutas y decoración de tipo cactáceo. Nos ha llegado casi intacto, con la única falta del templete que tuvo originariamente, resultando uno

de los más bellos del Toledo barroco. En la hornacina central, presidiendo el retablo, tenemos una bellísima imagen de la Inmaculada que es casi desconocida por los toledanos. Se ha relacionado con el escultor luso-madrileño Manuel Pereira, el escultor más interesante del Madrid del siglo XVII, que llegó a vivir muchos años y, que, casi ciego, durante sus últimos días siguió modelando con las manos alguna figura de santo. La hermosa imagen se eleva sobre un trono de deliciosos serafines que a su vez se alzan sobre el globo terráqueo, al que rodea Satanás en forma de horrible dragón parecido a las diabólicas vulpejas. Viste túnica blanca y manto azul que parece flotar al viento por uno de los lados. El rostro es de facciones menudas y está sostenido por un cuello largo y hermosamente torneado. Alza la mirada al cielo y sus manos, de finos y largos dedos, se apoyan sobre el pecho y en dirección al frente. Un fondo de angelillos portando símbolos inmaculistas vuelan por la hornacina. Pereira, que tuvo la mala suerte de perder muchas de sus obras en nuestra pasada guerra, encuentra aquí una imagen que podría contarse entre lo mejor de su producción.

La otra imagen, más conocida por los toledanos debido a su difusión en estampas, es una de las obras maestras del imaginero Pedro de Mena, el discípulo más aventajado de Alonso Cano. Logró crear aquí una obra bellísima, boceto de la Inmaculada de la iglesia del pequeño pueblo de Alhendín, en la vega de Granada, y con la feliz circunstancia de no haber sido tocada su policromía (lo que sí ocurrió con la de Alhendín en el siglo XVIII). Pedro de Mena tuvo, sin embargo, un temperamento muy distinto al de su maestro. Es más realista, más apegado a la tierra. Esta Inmaculada es de un gran virtuosismo de talla y una policromía primorosa. Resulta una de las más personales creaciones que de este tema realizó el escultor. El rostro, de mirada soñadora, es de lo más cercano a Alonso Cano. Esta, además, se enriquece con deliciosos angelitos completos e incluso con un globo terráqueo de cristal donde van pintados diversos motivos marianos. La imagen de Alhendín, una vez terminada en el taller del escultor, fue llevada en solemnísim

procesión hasta la iglesia del pueblo donde iba a presidir el retablo. La procesión fue tan espectacular que aún es recordada entre las antiguas grandes efemérides que vivió la ciudad de Granada.



Inmaculada que preside el retablo mayor de la iglesia de las Benitas. Escuela de Manuel Pereira.
Fotografía: David Pérez

La iglesia del imperial convento de San Clemente

Aunque la antigüedad del convento de San Clemente está ligada a los tiempos de la Reconquista, la iglesia se realizó en el siglo XVI, que es cuando este monasterio logró su fisonomía actual. Este templo, con su hermosa portada, comenzó a realizarse en el año 1534. La portada de estilo plateresco está formada por dos co-

lumnas abalaustradas y remata en un tondo con la Virgen con el Niño de clara inspiración italiana. Dada su delicada belleza de talla y modelado se ha pretendido más de una vez ligarla con el estilo exquisito de Gregorio Pardo, el hijo de Vigarny.

El interior, de planta rectangular, consta de presbiterio y una única nave con dos tramos, y a pesar de la restauración llevada a cabo en el siglo XVIII se siguen observando claramente muchos elementos renacentistas, como las cariátides que sostienen los arcos que cruzan la bóveda. La primera impresión que produce su interior es de cierto abigarramiento, debido en parte a las pinturas del siglo XVII que adornan las paredes sobre las que se han superpuesto los retablos.

El presbiterio es la única zona de la iglesia que tiene bóveda de crucería. Se encuentra presidido por un gran retablo renacentista, formado por cinco calles y rematado por un calvario. En ellos se superponen los órdenes jónico, corintio y compuesto. De sus calles, la central y las dos cercanas a ella, y las otras dos, están presididas por santos de la Orden Cisterciense. En la calle central se superponen la escultura de san Clemente y un relieve con la Asunción de la Virgen, misterio al que están dedicadas todas las iglesias de esta orden. La doctora Balvina Cviró localizó en el archivo conventual la fecha de realización de 1579 y el autor de este retablo, Andrés Sánchez Cotán, de quien, a pesar del toledanismo de su apellido, nada más se sabe.

Oculto por la mole del altar y formando parte del retablo, en la primera hornacina de la calle central se conserva un hermoso lienzo de san Jerónimo penitente con el león a su lado que, por su tenebrismo, siempre se relacionó con el estilo de Ribera, pero que últimamente se ha puesto en relación con el estilo del pintor Juan Bautista Maino. Destacan en él algunos detalles de espléndido bodegón, como el libro que está leyendo el santo y otros varios situados en el suelo.

Delante de este retablo mayor, el marmolista Juan Manuel Manzano levantó en 1793 un altar y tabernáculo de mármoles muy ri-

cos procedentes de casi toda la geografía española. Para adornar esta mole marmórea se encargó al escultor italoalemán José Antonio Vinacer que realizase dos ángeles adoradores de madera pero pintados de blanco, para que parecieran hechos en mármol de Génova, cuatro grupos de parejas de angelillos que se colocarían sobre el entablamento y una figura de la Fe que remataría el templete. El conjunto, trabajado en pleno neoclasicismo, hoy nos parece frío y carente de originalidad, pero en su época tuvo un gran éxito y fue imitado en varias iglesias de Toledo.

En el muro izquierdo del presbiterio, bajo una hornacina, se encuentra una pequeña estatuilla yacente que corresponde a la tumba del infante don Fernando, hijo de Alfonso VII.

Dejando el presbiterio, en el lado izquierdo hay un hermoso retablo de madera dorada, de formas arquitectónicas muy simples, pero con una bella decoración de rocalla. Preside el retablo una interesante escultura de san Joaquín con la Virgen Niña en brazos, que podría ser napolitana, y la flanquean dos hermosas esculturas, un san Juan Bautista ya adolescente y otra de san Edmundo obispo, santo alemán que por el estilo bien podría proceder de aquellas lejanas tierras. El retablo se puede incluir en la órbita de los ensambladores Pedro y Juan Félix de Luna.

Pasada la gran cancela que protege la puerta de entrada al templo encontramos otro retablo barroco con columnas salomónicas que alberga una bellísima pintura de san Juan en la isla de Patmos escribiendo el Apocalipsis, muy posiblemente de Diego de Aguilar. La tabla da la sensación de tener un tanto barrida la pintura, algo que debió de ocurrir en la última restauración. Una hermosa segunda pintura tiene este retablo. Se trata de una miniatura empotrada en la puerta del sagrario, barroco. El retablo fue restaurado en 1756 por el ensamblador Pedro de Luna. Esta actuación consistió preferentemente en la colocación de dos gradas y del sagrario, enteramente adornado con rocallas y labor vegetal de intenso ritmo ondulante. La pintura representa a un delicado Niño Jesús durmiendo, rodeado de los símbolos de la pasión.

Es obra del miniaturista Luis Paret y Alcázar, para algunos el pintor más importante del siglo XVIII, después de Goya, y su fecha debe de situarse en torno a 1770.

En los muros del lado derecho, saliendo del presbiterio nos encontramos primeramente con otro retablo barroco, también del siglo XVIII, que alberga otra bellísima pintura con el Bautismo de Cristo, de Diego de Aguilar. A continuación, sobre una mesa de altar recibe culto una imagen de la Virgen de la Salud procedente de la vecina parroquia de San Román. Es una imagen más de tantas Vírgenes toledanas de vestir, con ropas que les dan una forma triangular y se adornan con un trono de plata más o menos rico.

Se alza a continuación el gigantesco retablo de san Bernardo, realizado por los ensambladores Diego de Céspedes y Fernando del Amo. Artistas que, como ya hemos dicho, unidos trabajaron mucho en Toledo. Suyo era el retablo del convento de Agustinos Calzados, el gran retablo mayor del monasterio de la Sisle y el de la ermita de Santa Ana, de Val de Santo Domingo. Este retablo debía de tener el visto bueno de Narciso Tome, pero murió antes de que se terminara. Es sin duda el retablo más importante de estos dos artistas. Les fue encargado en 1742 por la abadesa Gertrudis de Beyzama. El lienzo parece ser del siglo XVII, colocado ahora aquí, y en él se ve el retrato de la abadesa María de Rojas.

En el primer cuerpo, en una pequeña hornacina, se conserva una deliciosa figura de la Virgen de Belén de la que habría que comprobar si está trabajada en madera o barro. Todo indica ser de origen sevillano. Se conserva otra semejante en el coro del sevillano convento jerónimo de Santa Paula que parece tiene como punto de partida las cerámicas de los Della Robbia, conservadas hoy en la catedral hispalense.

Ya en este muro y dando fin a este gran conjunto de retablos de la iglesia se encuentra otro, también barroco, adornado con columnas salomónicas y dedicado a Nuestra Señora de la Caridad. El retablo lleva la fecha de 1693 y culmina en la más espléndida tarja, gran broche barroco, de toda la retabística toledana.

En el muro del fondo de la iglesia dos rejas separan esta zona del coro de las monjas, que ya es clausura. Entre los dos huecos enrejados se encuentra una de las obras más bellas de la iglesia. Según la doctora Cviró, que lo publicó, como tantas cosas, en su espléndido libro sobre *Los conventos toledanos*. Se trata del retablo del comulgatorio de las monjas. La obra se debe al escultor Francisco Ximénez, juntamente con el ensamblador Toribio González, realizado a partir de 1581. La obra se llevó a cabo durante el mandato de la abadesa María de Rojas. Dividido el retablito por cuatro pilas-tras estriadas, en su centro tiene la ventanilla del comulgatorio o craticula, culminada en frontón triangular. Una serie de santos y virtudes adornan el conjunto desde sus pequeñas hornacinas.



Coro de las monjas de San Clemente. Fotografía: Víctor Ballesteros

Tras las rejas se levanta el coro, de tamaño casi igual a la iglesia, en esa disposición tan típica de los conventos toledanos. En el frente entre las dos rejas va colocado un gran retablo, también renacentista, de autor desconocido, para el que en el siglo XVIII

Diego de Céspedes y Fernando del Amo modificaron la zona del sagrario (siguiendo trazas de José Hernández Sierra que modificaron en parte para hacerlo más recargado).

En el muro de la izquierda, en zona muy cercana al retablo mayor, se colocaron sendos retablos barrocos, pero de distinta época. Uno de ellos contiene una imagen de vestir de la Virgen de la Salud, muy venerada por la comunidad. El otro, dedicado a la Inmaculada, fue realizado por Germán López y en él las formas se disuelven y la decoración crea un rizo con las cabezas de ángeles y las rocallas, todo muy *tomesiano*.

En el muro de enfrente, nada más traspasar la puerta, nos encontramos con el órgano actual, que tiene una caja barroca aunque con elementos que ya pregonan el neoclasicismo. Este órgano sustituyó a otro que aquí existió en el siglo XVI.

Diversas pinturas cuelgan de los blancos muros, algunas de claro valor artístico, destacando entre ellas la de la Virgen con el Niño, un lienzo que es copia muy antigua de Murillo.

Posiblemente la joya más preciada del coro de San Clemente sea la sillería que Felipe Vigarny hizo después de sus trabajos en la ciudad de Burgos, pero anterior a la obra del coro de la Catedral, que pereció en gran parte durante el incendio de 1557, suceso que, como nos narra la doctora Martínez Caviro, tantas cosas de este monasterio hizo desaparecer. Felizmente, se salvó la silla abacial con la escena de la Anunciación firmada, y la de enfrente, en la que quedó el relieve dedicado al profeta Isaías.

La última sala del convento en la que nos detendremos es la sala capitular, que se abre al claustro de las Procesiones, ricamente alhajada con cerámicas de los siglos XV y XVI de Talavera de la Reina y Toledo, siendo la toledana de mayor importancia de lo que hasta ahora se venía señalando. La cerámica del suelo es uno de los ejemplares de cerámica morisca o mudéjar más bellos de la ciudad. Interesantes lienzos cuelgan de los muros, entre ellos un interesante ejemplar de monja coronada mexicana que no sabemos ni cómo ni cuándo llegó a este monasterio.



Sala capitular del monasterio de San Clemente.

Como hemos ido viendo, dada la importancia de las personas que estuvieron en contacto con el convento y dada la alta alcurnia de la mayoría de sus abadesas, el patrimonio artístico conservado en el monasterio es muy grande, abarcando todas las facetas de las artes mayores y menores. Sucintamente referiremos algunas de ellas. En escultura varias son las piezas de origen italiano, más bien napolitano, destacando un arcángel san Miguel venciendo a Satanás pleno de belleza. También conservan guardados en urnas de cristal varios niños Jesús ataviados de pastor.

En el terreno de los tejidos antiguos hay dos piezas señeras, no solo de Toledo, sino de toda la geografía española. Se trata de dos trajes de corte de Isabel de Valois, de color rojo y ricamente bordado, y de su hija Isabel Clara Eugenia, de brocado dorado y verde. Estas bellísimas piezas sufrieron algunas alteraciones al ser transformadas en ropas para vestir a la Virgen del Rosario del coro de las monjas.

Y para terminar este ya largo artículo, entre las piezas de orfebrería destaca por su exotismo el relicario que contiene las santas reliquias, que no es sino un esenciero fatimí.

Los niños Jesús en las clausuras toledanas (II)

Cuando llega la Navidad es obligado dirigir una mirada a las numerosas efigies del Niño Jesús conservadas en las clausuras toledanas. No es la primera vez que comentamos el tema en estas páginas, pero habrá que repetirse, pues con estos niños ocurre lo mismo que con los belenes o nacimientos: todos los años se repiten, pero todos los años nos parecen nuevos y los disfrutamos al sacar las figuras de entre las virutas y papeles entre las que las teníamos guardadas. Estas efigies trascienden el mero hecho de su mayor o menor belleza para formar parte activa en la celebración de uno de los grandes ciclos de la vida monástica: la Navidad.

Los niños Jesús están realizados en todo tipo de materiales: los hay de madera, de pasta, de cobre, alabastro, marfil... Muchos de ellos tienen origen napolitano, ya que fueron abundantísimos en esta ciudad italiana, que en siglos pasados perteneció a la corona española, con un virrey al frente del territorio. En Nápoles fueron especialmente importantes los nacimientos, en los que se reflejaba con extraordinaria justeza el vivir de los pueblos o de las ciudades de la época, de modo que son el mejor reflejo para conocer el vivir cotidiano. En ocasiones también el lujo invadía estos nacimientos, sobre todo en las cabalgatas de los Reyes Magos, en los que un extraordinario cortejo acompañaba a sus majestades.

Con frecuencia el suntuoso cortejo estaba formado por soldados y jinetes vestidos a la turca, con fastuosas telas y complicados turbantes, y en ocasiones las ofrendas que hacían al Niño eran verdaderas joyas de orfebrería en miniatura, cofres que se abrían ante el portal. Fueron muy frecuentes las joyas realizadas en plata con incrustaciones de corales sicilianos de Trapani. Abundan en

España estos belenes napolitanos, traídos por los virreyes a los palacios reales, a los de la nobleza y a varios conventos ligados a alguna de estas casas nobles. Aquí, en Toledo, solo conocemos algún vestigio que nos permite vislumbrar como eran. Sabemos que el cardenal don Pascual de Aragón, el fundador del convento de las Madres Capuchinas, envió desde Nápoles, donde fue virrey, un belén formado por varias figuras que desgraciadamente solo llegó hasta nuestros días convertido en restos deteriorados. Ligadas a estos Belenes son muy curiosas las escenas del interior de una casa del siglo XVII conservada en una sala del convento de las Carmelitas de San José. Son dos: una Anunciación y la Visitación de la Virgen a santa Isabel. La Anunciación se desarrolla en una hermosa sala del siglo XVII con los muebles y la decoración realizados a pequeña escala. La investigadora Leticia Arbeteta Mira, en su estudio sobre los niños de las clausuras toledanas, comenta que puede ser el interior con decoración a escala más antiguo de España. También en las Madres Carmelitas se conservan algunos grupos escultóricos de un realismo tan bello y directo que parecen arrancados de estos deliciosos belenes. Se conservan en el claustro alto del convento y representan a san Joaquín y a santa Ana con la Virgen niña. El realismo de la cabeza del san Joaquín, con el rostro surcado por profundas arrugas, es posiblemente la talla más hermosa de la epidermis de un viejo de los santos ancianos conservados en Toledo. En la misma línea está, como ya hemos visto, el san Joaquín que preside uno de los retablos barrocos en la iglesia del monasterio de San Clemente.

Víctimas de tiempos timoratos, los cuerpecitos de muchos niños Jesús se han ido cubriendo con toda clase de ropa interior, tapando las zonas desnudas con trapos encolados, algo que les ha hecho flaco favor, ya que les despoja de la gracia de un desnudo infantil al tiempo que hace muy difícil su restauración. El caso más triste lo hemos visto en las Madres Capuchinas, que conservaban en sitio de mucho cuidado una efigie del Niño Jesús que se conocía con el nombre del *Resucitadito*. Al Niño le habían puesto todos

los aditamentos necesarios, se le cubría con una capa roja y portaba una cruz victoriosa con una bandera. Las llagas, que no tenía en un primer momento, se las hicieron por el procedimiento de raspar la talla y utilizar un poco de pintura roja. Yo, fiel a mi propósito de ver todo lo que pudieran dejarme, examiné la efigie del Niño y rápidamente pude apreciar la belleza y calidad de su talla, ¿Qué es lo que había ocurrido? Sencillamente, que le habían disfrazado y ocultado su extraordinaria belleza. Le quitamos el manto y nos quedó solamente con una breve braguita, mostrando un soberbio desnudo. El Niño es sin duda una hermosa pieza sevillana ligada al quehacer de un Martínez Montañés o un Juan de Mesa, nada menos. Su cabeza, de modo especial, es un prodigio, con un rostro que mira al frente, de mirada vivaracha y facciones más bien clásicas. El cabello, revuelto en todas direcciones, termina en un copete, como ocurre en Montañés o Mesa.



Niño Jesús de Germán López. Madres Capuchinas.

Otra muy curiosa costumbre era la de colocar a los niños pequeños una especie de cinta o cinturón de la que colgaba toda una serie de amuletos para contrarrestar el mal de ojo. Estos elementos se venían usando desde hacía siglos. Conocemos muchos

de ellos entre las pinturas de grandes maestros, como por ejemplo el retrato del príncipe Felipe Prospero, pintado por Velázquez y guardado hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena. En él aparece el príncipe con un cinturón del que penden amuletos de todo tipo, como supuestas reliquias del Lignum Crucis, higas, patas de tejón, trozos de azabache, coral o cristal de roca, raíz de peonía... Se decía que la mano de tejón con sus múltiples pelillos servía para entretener al aojador, que se vería preso en ellos. Otros objetos muy comunes eran campanillas, castañas incrustadas entre laminillas de plata, etc. Ejemplos de todas estas piezas se conservan aún colgando de los cinturones de Niños toledanos, siendo el más rico de los que existen el cintillo conservado en el museo de Santo Domingo el Antiguo, con espectaculares azabaches y corales que por su color rojizo se creía, siguiendo a Plinio, haber nacido de la sangre de la gorgona.

El ciclo de Navidad acababa en febrero con la celebración de la Candelaria, con solemne procesión con las candelas encendidas. También se solían utilizar en la ceremonia dos tórtolas o pichones encerrados en una jaula. De todas las conservadas es la más hermosa la de Santo Domingo el Antiguo, de madera y alambre de plata, conservada hoy día en una de las vitrinas de su museo.

El monasterio de Santo Domingo el Real

La historia de la fundación de este convento es muy compleja, en gran parte debido a la importancia de algunas de las monjas que en él ingresaron, entre otras alguna reina y alguna princesa de sangre real, pero de nacimiento extramatrimonial. Para sacar adelante esta tarea hemos contado con las obras de los historiadores Balbina Martínez Caviro y de Julio Porres Martín Cleto: a ellos seguimos, pues, en este breve resumen.

La fundación de Santo Domingo el Real fue llevada a cabo en 1364, de la mano de doña Inés García de Meneses, con licencia del

rey Pedro I el Cruel. Si bien, en palabras de la doctora Cavió, hay otras tres mujeres toledanas que por sus aportaciones bien podrían ser consideradas «cofundadoras». Son doña Inés de Ayala, doña Teresa de Ayala y doña María de Castilla. Abuela, madre y nieta, y la última hija del rey Pedro I el Cruel o el Justiciero. En los primeros años de la fundación vivieron con ellas algunas damas de estirpe real, como Juana de la Espina, e incluso una reina, doña Catalina de Lancaster. Este hecho y los constantes desvelos con el monasterio de determinados reyes, como Juan I y Enrique III, vienen a explicar el adjetivo de «Real» con el que siempre fue conocido. Para entonces ya había muerto María de Padilla, «la muy hermosa e de buen entendimiento e pequeña de cuerpo».

Sin duda fue doña Inés de Meneses, viuda de Sanz de Velasco, la que tuvo la idea de fundar este monasterio, y para ello cedió sus casas, sitas en la colación de San Vicente, y fue el prior fray Fernando quien comunicaba al Concejo toledano el permiso concedido por el rey don Pedro para fundar un monasterio femenino de la orden de Predicadores.



Pórtico del convento de Santo Domingo el Real.

Las monjas fundadoras procedieron del convento de Santo Domingo el Real de Madrid. En sus primeros años este convento estuvo vinculado a tres figuras de la familia Ayala que entonces vivían en lo que hoy es el convento de Santa Isabel de los Reyes: doña Inés de Ayala, su hija Teresa y su nieta María de Castilla, nacida de los amores entre Teresa de Ayala y don Pedro el Cruel. Doña Inés tenía cuando ocurrieron estos episodios solamente trece años de edad y fue tomada por la fuerza por el rey. Este hecho influyó en la familia y debió suscitar que el padre de doña Teresa abandonara al rey don Pedro y se pasara al bando de don Enrique de Trastámara. Doña María, aun muy niña, decidió ser llevada al monasterio de Santo Domingo el Real. Junto con ella también vivió en el convento doña Catalina de Lancaster, esposa de Enrique III. Uno de los más importantes conjuntos documentales guardados en el archivo conventual son las cartas enviadas a doña Teresa de Ayala por varios miembros de la familia real, redactadas siempre en un tono familiar y directo.

A la muerte de Enrique III, la reina Catalina de Lancaster se ocupó de trasladar al convento los restos de los infantes don Sancho y don Diego, bastardos de Pedro I el Cruel. Sus cuerpos momificados aún se pueden ver en un sepulcro, en el coro de las monjas. También doña Inés de Ayala en su testamento, dictado en 1398, legó cuantiosas mandas al monasterio de Santo Domingo el Real con la intención de que se levantase una iglesia y que la primitiva quedase como el actual coro de las monjas.

El edificio del convento, como casi todos los toledanos, está construido sobre un conjunto disperso de construcciones, lo que obligó a realizar numerosas obras para adaptarlo a la vida conventual. Sobre todo era importante la construcción de una iglesia. Para ello, falto de espacio el convento, se recurrió en 1396 a un procedimiento expeditivo muy frecuente en Toledo: la incorporación de una calle al edificio principal del monasterio que sirvió para construir el cuerpo principal de la iglesia, todo con permiso expreso del ayuntamiento. Destacan, entre las principales prioras del

siglo XV, Catalina de Castilla, hija ilegítima del rey don Pedro, y su madre, Teresa de Ayala.

La doctora Caviro ha estudiado minuciosamente lo que ella considera una de las grandes riquezas del templo: las laudas sepulcrales de muchas monjas que se encuentran en la antigua iglesia, localizadas, fundamentalmente, en el presbiterio, la nave del evangelio y sobre todo en la nave central. El material de estas laudas es fundamentalmente la pizarra, por lo que, debido a su blandura, se han perdido importantes epitafios. Era también corriente alterarlas, por lo que la lectura de varias resulta difícil. Suelen estar escritos en letras capitales ya del siglo XVI, aunque contengan los restos de monjas de los siglos XIV y XV, lo que quiere decir que se hizo una reconstrucción de muchas de ellas.

En tiempos de los Reyes Católicos, como sucedió en otros muchos conventos españoles (más concretamente, toledanos), el monasterio fue sometido a una reforma o depuración de tipo disciplinaria y espiritual. Consecuencia de ello fue la construcción de una nueva iglesia, quedando la antigua, como ya varias veces hemos visto, para coro de las monjas. En sus zócalos y suelos, como aún podemos ver, la comunidad mandó realizar un tipo de decoración típicamente toledana, con elementos mudéjares que siguen las técnicas de cerámica «de arista» y «cuerda seca».

El edificio no fue construido de forma homogénea, sino que su construcción transcurrió durante varios siglos en distintas casas donadas al convento: de ahí lo difícil de su descripción. Todas las piezas del conjunto se articulan en torno a tres claustros: el del Moral (el más valioso de los tres), el de san Martín y el de la Mona.

En el coro y en el templo moderno hay un conjunto de importantes retablos, sobre todo uno con el tema de la Asunción de María a los cielos y una imagen de santo Domingo de Guzmán que, en el argot conventual, es conocida como «El Medallón».

El nuevo templo, como dijo don Julio Porres, se realizó bien porque la iglesia resultara insuficiente o porque las monjas quisieran tener un coro aislado. Consta de una sola nave de gran altura que

se prolonga en dos capillas, desiguales por su tamaño y longitud. La capilla mayor es del patronato de los Ribera y está presidida por un gigantesco retablo, ya del siglo XVIII, de inspiración churrigueresca, aunque de composición muy toledana. La capilla menor, de pertenencia a los Silva, la preside un retablo de fina y excelente talla dedicado a santo Tomás de Aquino. En la sacristía se conservaba hasta los años cuarenta el famoso sarcófago paleocristiano de Layos, hoy en el museo Marés de Barcelona.

Finalmente, muy bello y original es el pórtico del templo, con cuatro escalones descendentes, tres puertas y sostenido por cuatro columnas.



Retablo mayor de Santo Domingo el Real. Siglo XVIII.

La riqueza de la iglesia de Santo Domingo el Real

La riqueza de la iglesia de Santo Domingo el Real, es sencillamente extraordinaria, sobre todo en lo que a la escultura del siglo XVI se refiere. El conjunto de escultura que en él se guarda, estudiado despacio y con seriedad, nos daría una visión casi completa de la escultura del XVI en Toledo, tan falto de un estudio documental.

La iglesia está dividida en dos partes. De una parte, el coro de las monjas, que primitivamente fue su iglesia original. Al realizarse la actual, el anterior espacio se convirtió en el coro. Veremos, pues, el conjunto de los retablos y algunas obras de arte que este espacio contiene. En una segunda parte estudiaremos el conjunto de las obras de la iglesia.

Los muros de la zona del coro están casi enteramente cubiertos de cerámica, la mayor parte de origen morisco, siguiendo la tradicional técnica de arista. Muy bellos son también los frontales cerámicos de los tres altares de las naves, con decoración de tradición renacentista, siguiendo en este caso la técnica de cuerda seca. Tradicionalmente se consideraba esta cerámica enteramente talaverana, pero es algo que posiblemente haya que modificar, ya que hoy se sabe que la cerámica tuvo en Toledo bastante más importancia de lo que hasta ahora se creía.

En el testero de la nave central nos encontramos con un gran retablo plateresco de cinco calles y cuatro cuerpos, con las hornacinas centrales presididas por santo Domingo y la Asunción de la Virgen. En el banco, en el interior de sendos tondos, aparecen las cabezas de santa Catalina, san Acacio, santa Inés y san Mauro. Este retablo fue encomendado por la abadesa Ana Duque, siendo realizado en 1552. En el convento las monjas llaman a este retablo, desde muy antiguo, «el Medallón».

A la derecha, junto a la nave de la epístola, está el órgano, documentado en 1769, realizado con una caja que quedó sin policro-

mar. Pieza muy hermosa esta caja, y que desgraciadamente pasa casi desapercibida es el relieve que adorna el comienzo sobre el teclado, muy posiblemente tomado de una partitura centroeuropea del momento.

Una sillería de madera de estilo plateresco recorre tres de los lados del coro. En su frente, sobre el muro, una gran hornacina plateresca alberga una efigie arcaizante de la Virgen de tipo gótico, que se alza sobre una peana en la que hay un curioso relieve representando una procesión eucarística bajo palio que tal vez pueda ser la más antigua representación del Corpus de la que tenemos noticia. Una serie de seis lienzos adornan esta zona con pinturas de varios santos y distintas épocas: representan a la Magdalena, santo Domingo, san Juan Bautista, san Juan Evangelista, santo Tomás y santa Catalina de Siena, algunos de ellos con atribución a Juan de Borgoña. En la misma zona podemos contemplar una Inmaculada característica del italiano Angelo Nardi, que pasó una larga temporada en España y del que existe alguna otra versión en Toledo.

La nave de la derecha de este coro remata en un espléndido retablo de líneas platerescas coronado en una soberbia Anunciación en relieve y que alberga en su hornacina principal una imagen de la Virgen con el Niño del siglo XVII, con cabezas y manos de marfil filipino. En frente de este retablo otro, del siglo XVIII, que alberga pinturas más antiguas, lo podemos relacionar con la estela de los Tomé, con un ángel, en la zona superior, de alas evanescentes, en un entorno que se difuminan.

En el muro de esta nave, muy cercano al altar de la Anunciación, se abre una pequeña hornacina que alberga un curioso grupo escultórico de pequeño formato, pero muy interesante iconográficamente. Se trata de una escena de bulto redondo en donde san Pedro de Alcántara, sentado en una pequeña banquetilla, confiesa a santa Teresa de Jesús, arrodillada a sus pies. Muy interesante también por su rareza en escultura. Durante mucho tiempo el grupo se atribuyó a Pedro de Mena, pero es más bajo en calidad y unos años posterior a este escultor. También aquí encon-

tramos una imagen de santo Domingo de Guzmán de muy bella talla y gran realismo, que se adorna con un espléndido arco barroco, semejante a tantos tronos de Vírgenes.



Imagen de Santo Domingo de Guzmán, de escuela toledana. Siglo XVII.

La otra nave de este coro, a la que se accede por la parte posterior del órgano, hoy está ocupada por las piezas de una exposición celebrada en 2006 y que las madres han tenido el acierto de dejar tal como entonces estaba. Destaca en su frente otro gigantesco retablo dedicado a santo Domingo de Guzmán, con tres pisos y cinco calles ornamentadas con relieves relacionados con la orden dominica, de gran valor iconográfico. En él son especialmente interesantes las cuatro santas que ocupan la predela: la Magdalena, santa Inés, santa Catalina de Siena y santa Bienvenida Boiani. Su fecha debe de estar en torno a la década de 1580.

Entre las piezas que hoy adornan la nave destacan dos hermosas sargas con la Virgen con el Niño en brazos y santa Catalina de

Siena, que formaban parte de un gran tríptico. Entre las más bellas pinturas que allí se exhiben destaca una copia del bellissimo lienzo de Juan Bautista Maino con el tema de *Santo Domingo en Soriano*, en el que destaca su bello colorido. Es también muy digna de tenerse en cuenta una imagen de santo Domingo conservada en una urna, con una apurada talla y hermoso colorido. Aquí tenemos uno de los mejores ejemplos de lo que queda por investigar en la escultura toledana, y que es ya del siglo XVI.

Finalmente, al fondo de la nave se muestra una variada colección de cerámica, de la que destacan piezas de Talavera y Alcora.



Interior de la
iglesia de Santo
Domingo el Real.

El amplio patrimonio de Santo Domingo el Real

Bajando los escalones del hermoso pórtico renacentista y penetrando por uno de los tres vanos que tiene la puerta de la iglesia nos encontramos con uno de los más bellos, grandiosos y espectaculares interiores que se pueden contemplar en Toledo. Uno tiene la ilusión de encontrarse en Roma, en una de sus espectaculares iglesias, cubiertas por gigantescas bóvedas. No están suficientemente claras las fechas y los autores de esta iglesia. Hacia 1566 parece ser se comenzó el derribo del antiguo templo medieval y en 1568 se habían encargado unas trazas a Diego Velasco de Ávila. La planta es rectangular y a ella se agregaron las capillas funerarias de los Ribera y de los Silva, cubriéndose por bóveda elíptica con anillo, decorado por triglifos, metopas y las ricas pechinas. Toda la decoración de esta zona alta, con los evangelistas, parejas de angelillos y guirnaldas de hojas y flores, está realizada en yeso. Ya en el siglo XVII se harán las hornacinas laterales de la capilla, colocadas a considerable altura. Dos naves centralizan este espacio con las bóvedas de las capillas funerarias.

La capilla de las madres, dedicada a los santos Juanes, tiene un gran retablo de madera sobredorada. Sus esculturas han sido siempre atribuidas a Juan Bautista Monegro. Pero según la opinión de don Elías Tormo, en el expediente de declaración del monasterio como monumento nacional, podrían ser obra de Diego de Aguilar.

En sendas capillas, a uno y otro lado del retablo, se colocaron un lienzo con la Madona de Trápani (representada en lienzo de gran calidad de finales del siglo XVI, con un tratamiento manierista de la imagen que la hace particularmente atractiva) y san Juan Evangelista, aquí no escribiendo el Apocalipsis, como es lo normal, sino sufriendo el martirio en la tina de aceite hirviendo. A un lado de la zona del coro se encuentra el comulgatorio de las monjas, decorado con azulejos de finales del XVI.

En el muro que divide las dos capillas hay un pequeño retablito neoclásico que alberga una de las más bellas culturas que guarda la comunidad. Se trata de una deliciosa Virgen del Rosario con el Niño entre las rodillas, en actitud muy infantil y juguetona. Se trata de una reproducción o boceto a pequeña escala de la Virgen que preside el Transparente de la catedral. Dada su calidad, habrá que pensar que sea el autor el propio Narciso Tomé.



Virgen con el Niño, de
Narciso Tomé. Santo
Domingo el Real.

De las dos capillas de la cabecera es de proporciones mayores la de los Ribera. Se cubre con bóveda circular y forma con la bóveda de la iglesia y con los arcos formeros del presbiterio un techado verdaderamente grandioso. El retablo mayor de la capilla es posterior a todo lo que hemos visto en el monasterio, realizado ya en el siglo XVIII. Es de un gran barroquismo y corresponde a un tipo de retablo barroco típicamente toledano. El más característi-

co era el perdido de la iglesia de la Magdalena, y fuera de la ciudad los de Escalonilla y Villa del Prado.

Ocupa su centro un gran templete eucarístico, rematado por una pequeña escultura de santo Domingo de Guzmán. Dos grandes columnas salomónicas sostienen el entablamento, entre las cuales hay grandes esculturas de san Vicente Ferrer y santo Tomás de Aquino. Sobre sus cabezas, dos tondos con lienzos de santa Rosa de Lima y de santa Catalina de Siena. Corona el retablo un gran lienzo en el que la Virgen se aparece a santo Domingo y le entrega el rosario. Es obra hermosa sin más, de factura muy toledana, en la que es patente el recuerdo de Claudio Coello. Tras este retablo se abre la sacristía, en la que hasta hace alrededor de ochenta años se conservó el espléndido sarcófago paleocristiano de Layos, hoy conservado en el Museo Marés de Barcelona.



Los ángeles ciñen el cingulo de castidad a Santo Tomás de Aquino, por Mariano Salvador Maella. Santo Domingo el Real.

En el interior del convento son infinita la serie de bellísimos objetos religiosos. Destaca una imagen de la Inmaculada del siglo XVII, de origen napolitano, tocada su cabeza con pelo natural y una guirnalda de flores que la hacen especialmente atractiva.

Muy interesantes son las pinturas que el convento dedica a santa Rosa de Lima, la primera santa americana, en cuya beatificación tuvieron mucho que ver el cardenal Pascual de Aragón y su hermano, don Pedro Antonio, que recibió como regalo un lienzo de la santa del pintor italiano Jacinto Gimignani, discípulo de Carlos Maratta, y que quiso que quedase en las Capuchinas. Reflejo suyo es este lienzo de santo Domingo.

Otro lienzo, casi desconocido pero muy hermoso, firmado por Mariano Salvador Maella, conservan en la clausura, se grandes proporciones y procedente de la clausura del extinto convento de Madre de Dios. En él se narra la historia de la entrega del cingulo de castidad a santo Tomás de Aquino después de haber expulsado a una prostituta con una tea encendida que sus familiares habían introducido para que abandonase su voluntad de hacerse religioso. El lienzo le fue encargado al pintor por la cofradía del santo y estaba ya pintado en 1789. Un enigma importante es si Maella recibió influencia de Velázquez, que había pintado el tema para Orihuela (ya que este pintor era valenciano, y dicha ciudad y Orihuela están muy cercanas en espacio).

Santa Rosa de Lima y Murillo

Esta semana vamos a dedicar el artículo a Santa Rosa de Lima por varios motivos: por el encanto que rezuma su personalidad, porque hemos localizado varias obras suyas muy hermosas en conventos dominicos de Toledo y por último para que, de alguna manera, sirva como homenaje al pintor Bartolomé Esteban Murillo, cuyo cuarto centenario celebramos este año, ya que a él se debe un lienzo de la santa que vendrá a ser una de sus obras maestras,

y veremos el motivo que inspiró al pintor. Sobre este pintor volveremos más despacio en otras ocasiones.

Santa Rosa de Lima (1586-1617) fue la primera santa americana, canonizada el 15 de abril de 1668 por el papa Clemente IX con el nombre de Rosa de Santa María, con el que se conoció en un principio. La monarquía española, con Felipe IV y su segunda mujer, Mariana de Austria, a la cabeza, apoyaron esta canonización con inusitado entusiasmo, ya que el hecho venía a significar el triunfo de la religión católica en América. En repetidas ocasiones impulsaron a sus embajadores en Roma para que intercedieran ante distintos papas para obtener esta canonización. Sabemos de las cartas enviadas por el rey Felipe IV a su embajador, el duque de Pastrana, desde 1624, pero fue don Pedro Antonio de Aragón, embajador en Roma (sucediendo en el cargo a su hermano el cardenal Pascual de Aragón), quien consiga el triunfo definitivo.

Los dominicos así lo vieron siempre, y como presente el padre general de la orden envió a don Pedro Antonio un gran lienzo firmado por el pintor romano Giacinto Gimignani en el que la santa recibía al Niño Jesús de manos de la Virgen. El erudito español Antonio Ponz dijo de este lienzo que era «uno de los mejores que conocía de este pintor». La pintura, tristemente, fue robada por los franceses en 1813 y nunca he perdido la esperanza de que un día pueda aparecer en algún museo o colección francesa, como ha ocurrido con otros muchos cuadros que salieron de España durante la Guerra de la Independencia. Como ya he explicado varias veces, don Pedro Antonio de Aragón donó el lienzo a las capuchinas, quienes lo colocaron en su iglesia.

Interesa de modo especial conocer el tema de este lienzo, la Virgen que entrega el Niño a la santa, que es como más repetidas veces se la ha representado. Ya apuntamos cómo un lienzo con estas características, aunque de baja calidad, conservan las monjas de Santo Domingo el Real que muy bien podría ser un eco del desaparecido de las Capuchinas. Otro lienzo con este mismo tema conservaban los dominicos de San Pedro Mártir, ya del siglo XVIII,

y se colocó en el retablo mayor de su iglesia para tapar uno de los huecos dejados al arrancarse las pinturas de Maino durante la Desamortización. El lienzo es muy grato y creo que nadie se ha fijado en él hasta la fecha.

Otro tipo también muy utilizado en la iconografía de santa Rosa, sobre todo en tierra americana, es una figura que suele aparecer arrodillada, llevando en una mano un ramo de rosas sobre el que reposa el Niño Jesús. De este modelo también las madres de Santo Domingo poseen un buen ejemplar que podría ser americano. Era frecuente también en los primeros tiempos que la santa, en vez de estar coronada por una corona de rosas, lo estuviera por una de espinas, lo que ha venido a crear cierta confusión entre santa Rosa y santa Catalina de Siena.



Santa Rosa de Lima, del S. XVII. Santo Domingo el Real (izquierda). Aparición de la Virgen a Santa Rosa de Lima. Dominicas de Jesús y María (derecha).

Pasemos seguidamente a comentar el lienzo de santa Rosa pintado por Murillo, y que es uno de los tesoros del Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Santa Rosa de Lima tuvo un especial predi-

camento en la ciudad de Sevilla por varias razones. La primera porque las relaciones de Sevilla con América, donde se conservaba la Casa de Contracción y salían las flotas americanas, fueron especialmente intensas. Y la segunda razón era porque a los dominicos, que era la única orden religiosa que no aceptaba el dogma de la Inmaculada Concepción, les suponía cierto descrédito entre la población: por ello el culto a una joven limeña nacida en América fue muchas veces el refugio ante las iras del pueblo, que tanto amaba el dogma inmaculista. Pero el lienzo de Murillo tuvo una especial connotación. A finales de 1668, una hija del pintor llamada Francisca ingresó en el convento dominico de Madre de Dios con el nombre de Francisca de santa Rosa: de ahí el encanto, la gracia y la ternura con que la santa fue tratada en este lienzo. Murillo, *hacedor de santos*, consiguió aquí una de sus más altas cimas. En el lienzo vemos a una joven bellísima que recibe una visita del Niño Jesús, quien con sus brazos elevados hacia la santa hace ademán de ser cogido por ésta. Bajo el Niño vemos los objetos de labor con los que la santa debía de estar trabajando, ocupando un lugar especial una cesta de mimbre a la que tan aficionado fue el pintor y en la que se apoyan dos rosas abiertas. En el fondo, entre varios árboles, vemos también un rosal florido.

Aquí, en Toledo, las madres del convento dominico de Jesús y María conservan en la clausura un hermoso lienzo de santa Rosa, de medio cuerpo, que lleva entre sus brazos a un delicado Niño Jesús, al que mira con arrobamiento. El lienzo es del siglo XVIII y en él destaca el efecto delicado de la luz.

La pintura hispanoflamenca en los conventos de Toledo

Una de las escuelas más brillantes de la pintura occidental durante el siglo XV fue la flamenca, que se desarrolló en Flandes y los Países Bajos. Esta pintura, de pequeño formato, se trabajaba con

caballete y plasmaba preferentemente sus obras en tablas, formando un tríptico que con frecuencia se pintaba por ambos frentes (la zona exterior, monocroma de color gris: de ahí el nombre de grisalla, con el que se conoce este tipo de pintura). La técnica era extremadamente minuciosa y para apreciarla hay que verla muy de cerca. Su punto de partida eran las miniaturas de los códices medievales que se realizaban en la zona del ducado de Borgoña. Además, esta pintura empleaba una nueva técnica llamada a tener un gran éxito, el óleo con base de diversas grasas animales. En esta escuela se alcanzaron logros casi inimitables, por ejemplo en la pintura de piezas de vidrio, joyas, telas, metales, pieles, etc. Su tema casi exclusivo fue la pintura religiosa. El gran pintor de esta escuela fue Van Eyck, que con su tríptico de la Adoración del Cordero Místico de la iglesia de San Bavón de Gante creó una obra capital de la historia de la pintura universal.

Este tipo de pintura llegó en grandes cantidades a España. Fue muy querida por la reina Isabel La Católica, quien la impuso en la Corte. La seria visión religiosa que estas pinturas transmitían al devoto casaba bien con su manera de entender la religión. El comercio de la lana, especialmente intenso en este siglo entre España y los Países Bajos, trajo consigo grandes cantidades de pinturas de este tipo, que fueron objetos señeros de las grandes ferias urbanas. De entre todas ellas destacó la de Medina del Campo. Dada su abundancia, los nobles regalaban a sus conventos más queridos un gran número de ellas. Su pequeño tamaño facilitaba su transporte. Era tal la cantidad de cuadros flamencos en los conventos, sobre todo en los castellanos, que durante el malogrado siglo XIX muchos salieron de las clausuras para realizar un triste viaje de regreso y hoy se pueden admirar en los museos flamencos. Es especialmente conocida, por lo bien documentada, la historia del tríptico del monasterio de Najera, en La Rioja, donde permaneció hasta 1836, pasando de mano en mano hasta ir a parar a un anticuario parisino, a quien en 1895 lo adquirió el Museo de Amberes.

Durante los muchos años de trabajo que dediqué a las Madres Capuchinas de nuestra ciudad siempre tuve la esperanza de localizar en su clausura alguna pintura de este tipo. Efectivamente, un día que trabajaba en el interior del convento, en la zona donde se localizaban las curiosas celdas de las Madres, en mitad de una pared blanca en cierta penumbra localicé, con gran entusiasmo por mi parte, un cuadro de esta escuela en el que estaba representada de medio cuerpo una bellísima Virgen con el Niño en brazos. Pero mi alegría duró poco: visto de cerca e iluminado, se advertía enseguida que aquel cuadro era solo una copia. Para más certeza, la tabla tenía pegada en la parte de atrás un papel con la siguiente inscripción: «A sor M. Concepción Iriberry, Abba y Comunidad de Religiosas Capuchinas de Toledo dedica esta copia como recuerdo el Pintor, Federico Latorre 8-12-1907». Este pintor fue natural de Toledo, becado en Roma por la Diputación Provincial, y colaboró de manera muy especial con el pintor costumbrista Matías Moreno.



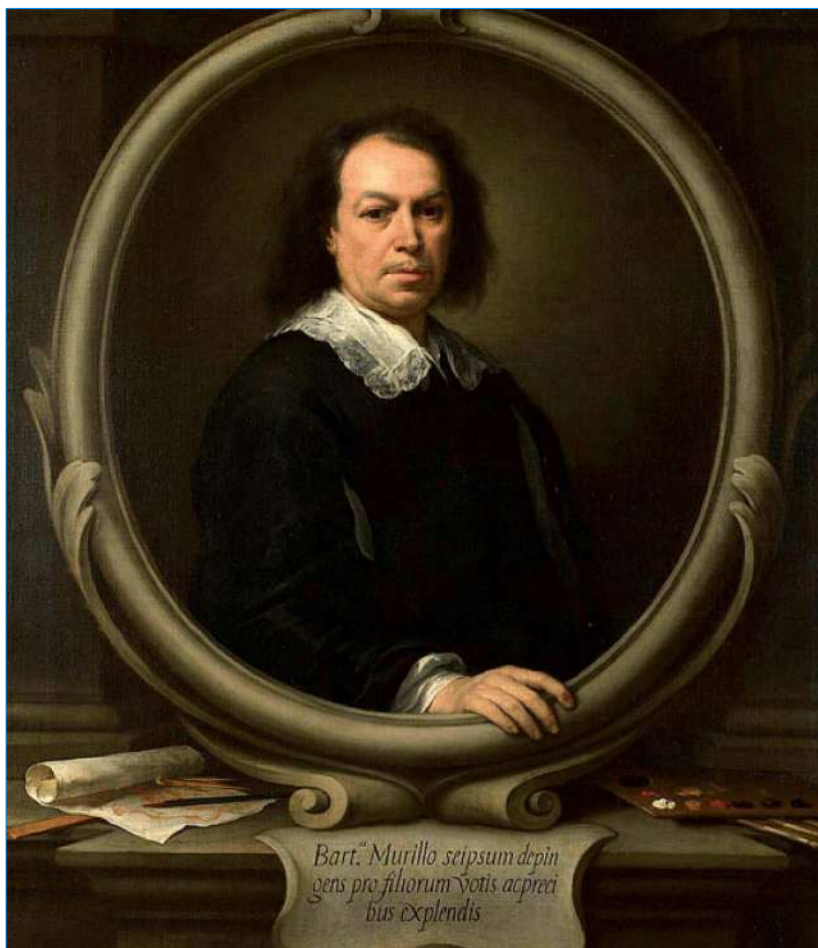
Copia de una pintura de Hans Memling, perdida. Obra del pintor toledano del siglo XIX Federico Latorre. Madres Capuchinas.

La pintura representa una bella Virgen de medio cuerpo que sostiene al Niño Jesús sobre sus rodillas, con cabello rubio muy en-crespado, vestido con una breve camisilla blanca. Con una de sus manos sujeta el manto de la Virgen y con la otra juguetea con las páginas de un libro. María viste túnica oscura y sobre ella lleva un manto rojo de pliegues aristados. Su cabello, muy moreno, cae lánguidamente por los lados y se cubre con un velo transparente. Su mirada reconcentrada mira pudorosamente hacia abajo, contrastando con la del Niño, que mira vivaracho hacia el frente. La pintura no tenía un tipo de trabajo que nos sirviera para atribuirle a un pintor determinado, pero los españoles tuvimos durante muchos años la suerte de contar en el Instituto Velázquez del CSIC con una de las más grandes especialistas europeas del arte flamenco, la doctora Elisa Bermejo, a quien pude enseñar una fotografía para que ella me señalase un autor. No lo dudó. Inmediatamente me señaló el nombre de Hans Memling, uno de los grandes pintores de Brujas. Durante el Romanticismo fue posiblemente el pintor más valorado de la escuela, y gran difusor de las obras creadas por el máximo representante de la pintura flamenca, Van der Weyden. Muy típicas suyas eran las Vírgenes con el Niño cargadas de una suave melancolía.

El IV Centenario de Murillo, un genio muy copiado en Toledo

Se cumple en 2017 el cuarto centenario del nacimiento de Bartolomé Esteban Murillo, uno de los pintores más emblemáticos del arte español. Por este motivo, *La Tribuna* le dedicará unos capítulos entre los que viene dedicando a los conventos toledanos. No hay en nuestros conventos piezas de Murillo (a excepción del magnífico lienzo de la Virgen con el Niño del coro de las monjas de San Clemente, famoso no por ser original, sino por haber sido la primera copia de uno de sus lienzos llegado a Toledo), pero la provincia

conserva multitud de copias que hicieron al pintor sevillano familiar entre las comunidades. Es excepcional la colección de magníficas copias de Murillo que guarda el colegio de la Compañía de María de Talavera de la Reina, por ejemplo. Por ello intentaremos mostrar las múltiples facetas del pintor sevillano por antonomasia.



Autorretrato de Bartolomé Esteban Murillo. National Gallery de Londres.

Murillo nació en Sevilla el 1 de enero de 1617. Su padre tenía como profesión la de cirujano barbero, aunque en algún momento fue titulado como bachiller. Su madre era de familia de plateros. Cuando Murillo tenía nueve años quedó huérfano de padre y madre en tan solo unos meses, haciéndose cargo de él una hermana suya. Su formación artística la hizo con el pintor Juan del Castillo. Hoy sabemos de un intento de marchar a América. A los 27 años contrajo matrimonio con Beatriz Cabeza, que contaba 22 y era también de familia de plateros. En esos momentos realizó su primera obra maestra, los lienzos que adornan el claustro del convento sevillano de San Francisco. A los veinte años murió su mujer y Murillo, en contra de lo normal en aquella época, no volvió a casarse. Del matrimonio nacieron nueve hijos, pero al morir la madre solo vivían cuatro. De ellos, Francisca, su única hija, ingresará en el convento dominico de Jesús y María. Otro hijo, Gabriel, le abandonó para marchar a América. Poco después vería morir al mayor de sus hijos, cuando apenas tenía cumplidos treinta años. Cuando murió el pintor solo le acompañaba su hijo Gaspar, que se dedicó a la vida religiosa. Murillo, pues, tuvo una vida familiar poco feliz.

En contraste con este hecho, su pintura refleja una vida hogareña alegre y plena de sabor familiar. Su obra pictórica tuvo gran éxito y no conoció altibajos. Murió debido a la caída de un andamio mientras pintaba en Cádiz el retablo mayor de los Capuchinos. Persona también desprendida, en su madurez, junto con el pintor Herrera el Mozo, creó en Sevilla una academia para la formación de los jóvenes que querían abrirse paso en el mundo de la pintura.

Su obra tiende a conseguir un naturalismo pleno y constante preocupación por los efectos de luz. Hacia 1660 creó tres de sus principales series, muchas de sus Inmaculadas y todo un conjunto de temas profanos, con los niños como protagonistas.

Hitos importantes en su producción pictórica fueron los lienzos que pintó para adornar la iglesia, recién restaurada, de Santa María la Blanca. Allí consiguió realizar algunas pinturas que fueron, sin ninguna duda, obras maestras. Para la iglesia del hospital de la

Caridad, la recién fundada institución para enfermos incurables llevada a cabo por el legendario Miguel de Mañara —el más importante conjunto del barroco del siglo XVII en Sevilla—, realizó un conjunto de grandes lienzos de formato apaisado dedicados a las obras de misericordia.

Durante esos años la ciudad de Sevilla vivió un extraordinario fervor inmaculista. Murillo fue quien consiguió dar al tema su versión definitiva y más popular. Las Inmaculadas de la primera mitad del siglo XVII eran aún rígidas, de pie sobre el lienzo. Las de la segunda mitad, sin embargo, moverán sus cuerpos y caracolearán sus siluetas hasta conseguir un movimiento lleno de gracia. En este tema, como en tantos otros, Murillo se adelantó a su época. Sus figuras son delicadas, como las grandes obras del siglo XVIII que de alguna manera prevén ya el romanticismo. Pero Murillo no solo es el pintor de la Inmaculada. Es también el pintor de la Virgen con el Niño. Muchas de sus pinturas, extendidas por todo el mundo, han encauzado la religión mariana de los fieles.

El mundo infantil atrajo también a Murillo con gran fuerza. Se trata de obras sin precedentes en España, que no se volverán a pintar hasta Goya en el siglo XVIII. Murillo creó el estilo. En primer lugar, por su eterno amor al natural, pero también por la atracción que el pintor tuvo hacia las temas infantiles. Sus niños están plenos de naturalidad y gracia. Este tipo de pintura, nueva en España, atraerá sobre todo a amantes del arte de países europeos acostumbrados a sus motivos, y es la causa por la que sus pinturas salieron tan pronto de España.

El pintor sevillano no será conocido en España hasta el siglo XVIII, en el que la reina Isabel de Farnesio lo descubrió, llevando muchas de sus pinturas a su colección. El siglo XIX, el del Romanticismo, adorarán a Murillo, convirtiéndolo en el pintor más cotizado del siglo, obteniendo sus obras fabulosas cantidades de dinero y siendo buscadas por los reyes y emperadores de aquella época.

Murillo y la Inmaculada

Hasta hace relativamente poco Murillo era, sobre todo, el pintor de la Inmaculada. Este tema fue, sin duda, uno de sus mayores timbres de gloria. Pero hoy, cuando Murillo ha sido estudiado en profundidad, sobre todo gracias a la ingente obra que le dedicó el profesor Angulo Íñiguez, está claro que se trata de un artista que va mucho más allá de este misterio.

La Sevilla que le tocó vivir era en estos años una ciudad casi alucinada por la Concepción Inmaculada de María. Sobre todo en los años del siglo XVII en los que reinaban Felipe IV y su tercera esposa, doña Mariana de Austria, que obtuvieron del papa Alejandro VII, gracias en parte al buen hacer del obispo de Plasencia, don Luis Crespí de Borja, y al embajador español, don Pedro Antonio de Aragón, la bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*, la cual suponía la aceptación del dogma por parte de la Iglesia católica. El entusiasmo del pueblo se desbordó de manera especial en Andalucía, con la ciudad de Sevilla a la cabeza.

En el año 2004, en el cual se conmemoró el ciento cincuenta aniversario de la proclamación del dogma, se realizaron un sinnúmero de exposiciones marianas en las que se pudo estudiar la importancia de este tema dentro de la historia del arte español y europeo. Espléndidas fueron las de Sevilla y Madrid, pero el hecho se conmemoró también fuera de España, como en el Vaticano, cuyo catálogo lleva el sugestivo título de *Una Donna Vestita di Sole*, o en México, en el santuario de la Virgen de Guadalupe, con el lema *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*. A partir de todas estas exposiciones es posible afirmar que el conocimiento del tema ha dado un salto de gigante, y curiosamente en todas ellas las obras de Murillo lucían como joyas.

Pasamos seguidamente al estudio concreto de algunas de las Inmaculadas de Murillo centrándonos en tres de sus más bellas crea-

ciones. La primera es la apodada *Inmaculada de los Venerables* o del mariscal Sault, el nombre del oficial francés que la robó durante la Guerra de la Independencia y la llevó consigo a París. La segunda, la llamada *Concepción de El Escorial*, conservada hoy en el Museo del Prado. La tercera, la menos conocida, es la que preside la sala capitular de la Catedral de Sevilla.



Inmaculada del Mariscal Sault, del Museo del Prado (izquierda). A la derecha, Inmaculada Concepción de El Escorial, también en el Museo del Prado.

La Inmaculada del hospital de Venerables Sacerdotes presidía la iglesia de esta institución. Se pintó para don Justino de Neve, canónigo de Sevilla y amigo personal de Murillo. Después pasaría al hospital de los Venerables, con cuyo nombre se la conoce. Pintada a mediados de la década de los sesenta, Murillo nos dejó en ella una de sus obras maestras. La Virgen se mueve entre celajes dorados y está concebida con un movimiento ascendente que en parte la hace parecer una Asunción. En ella se ha prescindido de los símbolos de su iconografía, reemplazados por esa legión de án-

geles infantiles que se mueven en un vertiginoso juego de curvas y contracurvas. Esta pintura, sacada a subasta en París a mediados del siglo XIX, alcanzaría el precio más alto conseguido por un cuadro en toda la centuria. En esta subasta pujaron Napoleón III, el zar Nicolás I, la reina Isabel II y la National Gallery de Londres. Napoleón, que la consiguió en la subasta, la enviaría al Louvre, pero felizmente regresaría a España, en un intercambio de pinturas llevado a cabo en 1940 entre el Louvre y el Museo del Prado. Es, sin duda, la Inmaculada más copiada entre todas las de Murillo, e incluso se han realizado muchas copias de ella en escultura, lo que no favorece en nada a una Virgen fundamentalmente pictórica. No hay convento toledano que no contenga alguna copia de estas, realizadas en todo tipo de material.

La segunda Inmaculada es la llamada de El Escorial, hoy conservada en el Museo del Prado, ya que procede del monasterio de San Lorenzo, a donde debió de ser llevada tras su compra, hecha por Carlos III en Sevilla a un particular. Por la madurez que refleja esta pintura debe corresponder a los años sesenta del siglo XVII, la época más feliz de Murillo. El físico de la imagen es el de una adolescente de mirada soñadora que alza los ojos al cielo. Los rasgos son delicados y finísimos, resultando ser una de las Inmaculadas más conocidas y felices de Murillo. La quietud de su figura se ve mínimamente alterada por el manto que flota al viento, y esa pierna que adelanta apoyada en la peana de cuatro angelillos que portan símbolos de la Virgen: las rosas, los lirios, la palma y el ramo de olivo. Sus delicadas manos son de dedos finísimos, que solo ligeramente se tocan. Todo ello hace de esta Inmaculada una de las preferidas por los fieles en todo el orbe católico.

La tercera de las Inmaculadas es también bellísima, pero es una de las menos conocidas, debido a su ubicación a cierta altura en el muro de la sala capitular de la Catedral de Sevilla. Le fue encargada a Murillo, junto con toda la decoración pictórica de la sala, por el cabildo sevillano en 1667. En este lienzo la figura de la Virgen llena toda la composición. Las nubes se han fundido en un

cielo dorado en el que juegan bellísimos ángeles infantiles. Calladamente recogida, de facciones menudas y con los ojos que miran hacia abajo, como devolviendo la mirada a quien la alzado para contemplarla. Se ha dicho de ella que es una de las Inmaculadas más pictóricas.



Inmaculada
Concepción
de la Catedral
de Sevilla.

A esta bella imagen dedicó el poeta sevillano Manuel Machado estos versos cargados de delicadeza: «De las dos Concepciones, la morena... / la de gracia celeste y sevillana, / la más divina cuanto más humana, / la que habla del querer y de la pena. La pintada a caricias ideales... / la toda bendición, toda consuelo, / la que mira

a la tierra, desde el Cielo / con los divinos ojos maternales. La que sabe de gentes que en la vida / van sin fe, sin amor y sin fortuna, / y en vez del agua beben el veneno. La que perdona y ve... La que convida / a la dicha posible y oportuna / al encanto de amar y de ser bueno».

El naturalismo en Murillo

Posiblemente el gran éxito popular de la pintura de Murillo fuese haber sabido como ningún otro pintor acercar el cielo a la tierra. En su pintura, las figuras celestes y terrenas se mueven en el mismo plano. Se hablan de tú a tú. El consabido dicho de santa Teresa de que «también entre los pucheros anda Dios» parece que se lo hubiese oído el pintor a la santa en uno de los múltiples viajes que realizó a Sevilla.

Hasta los años del Barroco la pintura religiosa estaba, en cierta manera, cargada de seriedad y dignidad excesivas. Nos presentaba el hecho religioso como realizándose en otra esfera distinta a la que pisábamos los mortales. Las figuras religiosas de Murillo, sin embargo, se mueven en el mismo plano que las de sus paisanos, aunque hoy no seamos en realidad conscientes de su novedad. Con un ejemplo se aclarará el tema: la figura de san José, que tantas y tantas veces se había pintado como un viejo, casi siempre calvo, con larga barba blanca, Murillo lo pintó como un hombre o un joven recio, de barba oscura, que jugaba con el Niño mirando embelesado a su esposa o trabajaba en las labores de su oficio. Los ejemplos son incontables, pero baste con uno de ellos conocido por todos: la *Sagrada Familia del Pajarito*. En realidad se pintaba al santo como un viejo casi decrépito porque se consideraba una garantía para preservar la virtud de María. Fue santa Teresa la que luchó para devolver la juventud al santo, y a ella la siguieron sobre todo los pintores españoles.

Muchas veces las escenas religiosas que hasta ahora se habían visto cargadas de seriedad Murillo las convirtió en una escena de género que se podía contemplar en una calle o una plaza de su ciudad. Los ejemplos son numerosísimos, pero uno magnífico podemos verlo en el gigantesco lienzo del crucero del hospital de la Caridad de Sevilla, en el que Murillo expresó la obra de misericordia de «dar de beber al sediento» representando la escena bíblica de Moisés en la roca de Horeb. El pintor sevillano convirtió la obra en una escena de género en la que vemos a un pueblo sediento que quiere apagar su sed y llenar de agua los cántaros. El lienzo permitió a Murillo poder explayarse en el tema infantil, con los niños que juegan, corren y gritan entre un pueblo impaciente por llenar sus cacharros. Y para contar la finalidad primera de la Santa Hermandad, la de recoger y curar a los enfermos, nos presenta a san Juan de Dios llevando a sus espaldas a un apestado recogido en la calle y a santa Isabel, reina de Hungría, curando las pústulas sin tener en cuenta su dignidad.

Dentro del tema de la madre abrazando o acariciando a su hijo, Murillo fue capaz de representar ese amor maternal en bellísimas mujeres extraídas de su realidad. Así es la del museo francés de Castres (de la que hay copia muy antigua en el convento de san Clemente de Toledo), la del palacio Pitti de Florencia o alguna del Museo del Prado.

Pero una de las obras en las que el naturalismo alcanza cotas más altas es en la pareja de medios puntos de gran tamaño que, procedentes de la hermosa iglesia de Santa María la Blanca, que se acababa de redecorar, conserva hoy el museo del Prado. En ellos se narra la leyenda romana de santa María la Blanca o la Virgen de las Nieves en la que un patricio romano y su mujer, deseosos de levantar un gran templo a la Virgen, piden a Dios encontrar un lugar del agrado de María para levantarlo. Al fondo, entre celajes, se ve a María con el Niño en brazos. En el segundo lienzo el papa escucha del matrimonio la revelación que han tenido mientras dormían, escuchando en sueños un mensaje de la Virgen en

el que se les anunciaría una señal divina que les marcará el lugar. Al fondo, en un segundo plano, se muestra una procesión que va a hacerse cargo del lugar que esa noche, en pleno mes de agosto, ha aparecido nevado. Todo en estos grandes lienzos está tratado con maestría sin igual, pero la parte más bella es la del sueño del matrimonio en el que Murillo, en vez de representarles en la cama, algo poco grato, dado el lugar donde se expone, les imaginaba quedando dormidos durante la siesta. El patricio, sentado en una silla, apoya el codo sobre una mesa y su mujer se ha quedado dormida sentada sobre un cojín, como era costumbre en la época entre las mujeres españolas. A sus pies, un perrillo de lanas duerme también acurrucado en el suelo. No falta la cesta de mimbre con los objetos de costura. Pocas veces se ha pintado un sueño tan relajado y tranquilo como el que aquí consiguió Murillo, en uno de los trozos más hermosos de toda su pintura.



Aparición de la Virgen al patricio romano, de Murillo. Museo del Prado.

Dejando el tema religioso, Murillo también se dedicó a la pintura de costumbres, donde triunfó debido a su buen gusto y al desenfado con el que supo plasmar sus escenas. Guardado en la National Gallery of Art de Washington, y casi desconocido por ello hasta hace relativamente poco tiempo, se conserva uno de los lienzos más hermosos de tipo naturalista o, más bien, realista, que pintó Murillo. En él queda patente hasta qué punto este pin-

tor dominó la elegancia, el buen humor y la alegría de vivir. Se trata del lienzo hasta hace tiempo denominado *Las gallegas* y que hoy se viene titulando *Dos mujeres en una ventana*. En él una joven bellísima, vestida convencionalmente, está mirando a la calle con desafiante desenfado, contemplando a la persona o personas que pasan por allí. La escena debía de ser jocosa, ya que la otra mujer, de mayor edad, ríe con ganas medio tapada por un velo. Opino que con este lienzo Murillo se coloca a la cabeza de toda la pintura costumbrista española.



Dos mujeres en una ventana, de Murillo. National Gallery de Washington.



Alegoría de la Primavera. Dulwich Picture Gallery de Londres.

Murillo y la pintura de la infancia

Las pinturas de niños en el conjunto del arte español son relativamente escasas. Se trata de un tema fundamentalmente representado por pintores flamencos, holandeses e ingleses, con Reynolds y Thomas Gainsborough a la cabeza. Pero es cierto que en España se conocieron pronto estas pinturas, que formaban parte de las colecciones que trajeron comerciantes de artistas de otros lugares. En realidad, podemos decir que en el arte español el pintor que trató este tema como ningún otro fue Murillo. De hecho, fue considerado el pintor de los niños antes, incluso, de que fuera considerado el pintor de las Inmaculadas.

Dentro del capítulo de pinturas infantiles hay que tener en cuenta dos variantes muy distintas: la pintura religiosa y la popular. Entre la pintura religiosa tienen especial importancia los niños Jesús y los santos Juanitos. De los niños Jesús es especialmente famoso y conocido el *Buen Pastor* sentado sobre las piedras de las ruinas de un templo que, posiblemente, tenga cierto sabor al triunfo de Jesús sobre el paganismo. De mirada fija y sostenida, acaricia con una mano a un cordero que tiene junto a sí, mientras que en la otra porta un cayado. El cordero que acaricia muy bien pudiera referirse al pecador que se convierte. De los santos Juanitos, el más conocido es el que sujeta el corazón con un paño rojo, muy *rubensiano*. De los momentos más felices de la pintura de Murillo son los conocidos como Niños de la Concha, los cuales, dada su popularidad, se han copiado hasta la saciedad. En el lienzo los dos niños parecen jugar a predecir el futuro, ya que el Niño Jesús da de beber a san Juan con la concha con la cual años más adelante será bautizado por este. Cielo y tierra parecen fundirse en un paisaje algodonoso.

Los niños de tema popular, por otra parte, pisan el suelo de Sevilla, andrajosos, pero sin perder la sonrisa. Se han dado las más diversas interpretaciones, pero desconocemos los motivos que le

llevaron a realizar diversas series. Muchas de estas pinturas fueron pintadas para don Justino de Neve, canónigo de la catedral de Sevilla, quien fue amigo y protector del pintor. A él se deben algunos de los encargos más felices y entre lo más bello de la obra de Murillo. El cabildo sevillano, convencido de las excepcionales dotes del pintor, lo mantuvo consigo las más de las veces. A Justino de Neve debe el arte español uno de los conjuntos más hermosos de su pintura, los gigantescos lienzos de la iglesia de Santa María la Blanca, con la leyenda romana de la fundación de Santa María la Mayor, a alguno de los cuales ya hemos hecho referencia. Su pintura de género de infancia tiene unos antecedentes muy concretos. En la Roma del siglo XVII vivían en una especie de bohemia artística diversos pintores de varias zonas del norte de Europa, los cuales realizaron una pintura desenfadada, con el pueblo como protagonista. La dispersión de este tipo de obras protagonizadas por niños y su falta casi total en España se debe a que los comerciantes —sobre todo genoveses, que, en gran cantidad, trabajaban en las ciudades y puertos importantes— adquirirían estas obras antes de ser expuestas. Los cuadros que poseía Justino de Neve, por ejemplo, serían adquiridos por Nicolás de Omazur, comerciante que trabajaba en Cádiz, y así fueron saliendo estas pinturas inspiradas por las creaciones flamencas.

Dentro de este tema una de sus obras más hermosas es la *Muchacha con flores* o *Alegoría de la primavera*, conservada en la Dulwich Picture Gallery de Londres. A pesar de la belleza del cuadro, la pintura, famosísima en Inglaterra, era relativamente desconocida por el gran público español, y su significado ha sufrido muchas interpretaciones. Es desde hace pocos años cuando el tema de la pintura fue aclarado, una vez que apareció otro lienzo con un joven portando una canasta de frutas con el que formaba pareja y que representa el verano. En Toledo, una de las primeras veces en que se mostró el lienzo, fue en una conferencia sobre Murillo que se pronunció en la Real Academia de Bellas Artes y en la que se proyectó una diapositiva suya. Sobre su interpretación el

clero asistente, casi por unanimidad, lo tuvo como un posible retrato de la legendaria santa Casilda, la hija del rey moro de Toledo que llevaba alimento a los cristianos que padecían en las mazmorras del castillo y que, sorprendida una noche por su padre, hizo el milagro de que los alimentos se tornasen en flores. Todo en esta joven nos lleva a dar por correcta esta interpretación y aún nos resulta difícil rechazar que no fuera conocida tan hermosa leyenda por Murillo. La joven lleva cubierta su cabeza con un turbante blanco adornado con una rosa; sus vestiduras, más bien vulgares, no son de una época concreta, sino que parecen intemporales. A ello se sobrepone, además, el que la niña esté mostrando, sobre un paño de tosca tela, un ramillete de rosas.

Germán López Mejía, «el Salzillo toledano» (I Parte)

Parecía no haber habido en Toledo un imaginero que siguiera la línea popular al estilo de tantos otros como hubo en el arte español. Sin embargo, al profundizar en la escultura toledana, hemos tenido la satisfacción de encontrarnos con uno de ellos que llena casi por completo el siglo XVIII y que está en la misma órbita de los imagineros tradicionales. Se trata de Germán López Mejía, nacido en Toledo el 28 de mayo de 1702 (fecha que amablemente me señaló mi amigo y compañero Luis Alba), y que moriría el 3 de abril de 1764. A la edad de 22 años casó con Teresa Durango, y del matrimonio nacieron, al menos, dos hijos, Eugenio y Roque, y una hija, Teresa. Los dos hijos siguieron la profesión del padre. Eugenio fue el brazo derecho del cardenal Lorenzana en sus múltiples empresas artísticas. Con respecto a Germán, todas las iglesias y conventos toledanos, casi sin excepción, poseen imágenes suyas, a veces de carácter popular.

Además de imaginero, Germán López Mejía realizó también varios retablos, por lo que a menudo se le nombra también como

«maestro ensamblador». Su aprendizaje lo debió de realizar con el también escultor Diego de Luna, con el que mantuvo una gran amistad. Pero su verdadero maestro fue, sin duda, Narciso Tomé, con el que colaboró en múltiples ocasiones y cuyo estilo contribuyó a difundir por toda la geografía castellano-manchega. Dada la importancia de estos retablos, dedicaremos una primera parte a esa actividad, dejando una segunda para su estudio como maestro imaginero.

Nuestro escultor hizo para la Catedral toledana obras muy importantes, como la talla de varias de las gigantescas cajas barrocas de los órganos del templo, que se concebían a modo de grandes retablos. Su historia, que hemos podido seguir paso a paso, es compleja. De las dos fachadas del órgano de la derecha del coro la interior está tallada por Germán López, pero la traza no es original suya, sino que siguió otra diseñada anteriormente por el arquitecto Teodoro Ardemans. La fachada exterior, la que da a las naves del templo, sí sigue un diseño original de nuestro escultor y es de una concepción mucho más moderna, de silueta ondulante y hermosos ángeles con instrumentos musicales, casi rococó.



Caja posterior del órgano barroco de la Catedral, de Germán López.

Otra obra que el escultor hizo para la Catedral, siguiendo la estela de Tomé, es la sillería del coro de la capilla de San Pedro, con sus respaldos rematados en esos ángeles de formas evanescentes a los que nos tiene acostumbrados Tomé.

Muy hermoso retablo, al que ya hemos hecho referencia en más de una ocasión, es el del coro de las monjas del convento de San Clemente, que guarda en su interior una imagen de la Inmaculada suya que es de lo mejor de su obra como escultor. Las formas recortadas del retablo, con los típicos ángeles *tomesianos*, parece más un gigantesco marco que un retablo propiamente dicho.

La última obra documentada de la que tenemos noticia es un retablo de formas mucho más comedidas para la villa de Illana, en Guadalajara, lindante ya con Cuenca. En el contrato se especifica que debería albergar una Soledad, realizada por él, semejante a la de la iglesia toledana de Santa Justa. Y en su ático se colocó una copia de *El Expolio* del Greco, que siguió de modo un tanto libre al original de la Catedral. Desgraciadamente, este retablo se mutiló en parte durante la pasada guerra, por lo que desapareció la imagen de la Soledad.

Y aunque solo está documentado indirectamente, es sin duda obra de Germán López el más hermoso retablo rococó de toda Castilla-La Mancha, el que preside la iglesia del convento de las Carmelitas Descalzas de Malagón (Ciudad Real), fundación de Santa Teresa de Jesús. Nos encontramos aquí con una obra cumbre de la retablistica española del siglo XVIII. Sabemos que se hizo en la tercera década del siglo, durante el mandato de la madre Josefa de san Felipe, y está dedicado a las Tres Trinidades: la Trinidad divina, la Sagrada Familia y san Joaquín, santa Ana y la Virgen. Está compuesto de elevada gradería que remata en un manifestador ricamente decorado, un único cuerpo y gran ático. Centrando la composición, la Sagrada Familia albergada en una gran hornacina, a modo de gruta, invade el ático. La decoración y la gran cantidad de esculturas de bellos ángeles se escapan de tal manera del cuerpo propiamente dicho del retablo que este adquiere unas formas indefinidas y va-

gas. Felizmente, nos ha llegado en una forma excelente. En el mismo templo, en capilla independiente, se conserva otro bello retablo realizado por la misma mano y dedicado a Cristo crucificado.



Retablo mayor
del convento
de Madres
Carmelitas de
Málaga. Obra
centrada en
Narciso Tomé.

Espléndido debió ser también el retablo de la capilla de la Escuela de Cristo de San Felipe Neri, en la desaparecida iglesia parroquial de San Juan Bautista, llevado a Navahermosa, donde se conserva, aunque desmembrado, y realizados con sus piezas varios retablos.

En todos estos retablos aparecen las *tomesianas* cabezas de serafines que se aferran a los elementos arquitectónicos con las plumas de sus alas como auténticos tentáculos de un pulpo. Hay, sin embargo, que destacar la total dependencia de Germán López hacia Narciso Tomé, ambos sobre todo escultores. Pero, a pesar de esta dependencia, Germán López solo recoge de Narciso Tomé la idea y la técnica, nunca el espíritu. Este espíritu que lleva a Tomé a sus geniales concepciones surrealistas en el tratamiento de la mayor parte de su obra.

El crucifijo de las Capuchinas, ¿obra de Guglielmo della Porta?

Vamos a sumarnos a estos días solemnes de Semana Santa en los que se conmemora la Pasión y muerte de Cristo, en los cuales los personajes protagonistas de aquel drama salen a las calles. Dos son, sin duda, los protagonistas principales: Cristo con la Cruz (y en la Cruz) y su Madre Dolorosa. Hoy vamos a describir la imagen del Cristo crucificado que guardan las Madres Capuchinas, en la hermosa capilla del presbiterio de su iglesia, y que todas las noches del Viernes Santo, a las tres de la madrugada, peregrina por las calles del viejo Toledo.

Es posiblemente el más hermoso crucifijo que hoy guarda la ciudad. Obra, muy probablemente, del italiano Guglielmo della Porta. Aunque hasta ahora solo se conocían obras suyas en bronce, la belleza de esta efigie merece que se la examine desde diferentes puntos de vista. Precisamente se ha publicado recientemente un trabajo sobre un Cristo suyo trabajado en marfil.

La obra fue donada a las Madres Capuchinas por don Pedro Antonio de Aragón, hermano de don Pascual, a quien sucederá en la embajada en Roma y en el virreinato de Nápoles. Desde el primer momento, esta escultura estuvo rodeada de un gran prestigio. En el archivo de las monjas existe abundante documentación

sobre ella. Se dice concretamente: «El Exmo. Sr. Don Pedro Antonio, Duque de Segorbe y Cardona en memoria de la voluntad que tubo al Eminen. Sr. Cardenal Aragón, Arzobispo de Toledo, su hermano menor. Donó este Cristo a quien SS. concedió toda una serie de indulgencias y la consideración de conceder también a su altar la deferencia de Altar Privilegiado».



Crucifijo italiano
del siglo XVI.
Círculo de
Guglielmo della
Porta. Madres
Capuchinas.

Guglielmo della Porta nació en Génova, en una zona en la que el trabajo de la piedra generaba mucha riqueza. Su propio padre, Giovanni Bautista, mantuvo estrecha vinculación con este material, pues fue arquitecto y escultor, pero Guglielmo no aprendió con él, sino con un tío suyo llamado Giovanni Jacopo della Porta, con quien trabajó, sobre todo, en la catedral de Milán.

Después de una etapa de intenso trabajo en la catedral de Génova, su ciudad natal, marchó a Roma en 1537. Contaba 37 años de edad. Allí conoció a Sebastiano del Piombo, discípulo de Miguel Ángel, el único a quien el maestro confiaba sus dibujos para realizar algunas de sus obras. Una vez dentro de su círculo, una de las principales actividades realizadas por Guglielmo era la restauración de obras de la Antigüedad, las cuales se incorporaban después a las grandes colecciones. Probablemente la pieza más famosa que restauró fue el famosísimo *Hércules Farnesio*, que apareció mutilado, sin piernas, en terrenos próximos al castillo de Sant'Angelo (más adelante aparecieron las piernas y hubo que dar marcha atrás, aunque Miguel Ángel no era partidario de tocar de nuevo la escultura, ya que la restauración de Della Porta se consideraba magnífica).

Germán López Mejía, «el Salzillo toledano» (II parte)

Ya vimos lo conocido de Germán López como ensamblador y cómo a su producción pertenece el más bello retablo barroco de Castilla-La Mancha, casi sin rival en la retablística barroca nacional. Pero Germán López fue, ante todo, escultor. Las iglesias toledanas y, sobre todo, sus conventos, atesoran muchas obras suyas e incluso siguen apareciendo imágenes de su mano en otros conventos de la zona. Sus retablos, en realidad, tienen mucho más de escultórico que de piezas de arquitectura: piénsese en los ángeles que, a veces, como en Malagón, forman legión, pero cada uno de ellos se puede individualizar. Obras suyas documentadas tenemos muy pocas. El *San José* del gremio de Carpinteros de la iglesia de los Jesuitas (junto con el *Apostolado* de la misma), la *Santa Rita de Casia* del convento de Santa Úrsula y poco más. La labor de documentación, siempre costosa, está por hacer.

La primera noticia documental que tenemos está relacionada con las fiestas de la inauguración del *Transparente* de Narciso Tomé en la Catedral. Como minuciosamente nos cuenta Gabriel Mora del Pozo, las fiestas celebradas en 1732 fueron verdaderamente espectaculares. Toda la ciudad se engalanó de manera brillante, y para la fachada del Ayuntamiento Germán López realizó una serie de estatuas alegóricas con papelón brillante. La primera escultura que le atribuimos es el *Nazareno con la Cruz a cuestras* que se venera en un altar lateral de la parroquia de Santa Leocadia, procedente del Hospitalito de Santa Ana. Es figura muy agradable, con talla en algunas partes primorosa.

Obra suya documentada es la *Santa Rita* del convento de Santa Úrsula, que a su muerte aún no se le había pagado por completo. La santa, casi de tamaño natural, está vestida con el hábito de San Agustín y mira con arrobamiento a un crucifijo. No falta la espina en la frente, pieza fundamental de su iconografía. Imagen espléndida, llena de un sincero misticismo. Desgraciadamente, al ser imagen muy venerada en Toledo, se la ha querido mostrar con un misticismo plenamente naturalista y se la ha recargado con pintura en el rostro y demás aditamentos que han hecho de ella una figura poco devota. En el mismo convento, procedente de las manos o del taller de Germán López, se guardan varios santos agustinos, como santa Mónica, dos figuras de san Juan de Sahagún (una de ellas una verdadera miniatura), más un pequeño Nazareno para llevar una Cruz que hoy ha perdido.

Temas que Germán López repetirá una y otra vez son la Virgen del Carmen y San José. Vírgenes del Carmen conocemos al menos tres, la de las Carmelitas Descalzas de Toledo, la de la parroquia de San Nicolás en altar lateral de su iglesia y la espléndida de las Carmelitas de Malagón. La más hermosa es, sin duda, la de las Carmelitas, que se venera en una pequeña capilla en el presbiterio de su iglesia, con hermoso Niño Jesús y cabezas de serafines.

Es posible que el punto de arranque de estas Vírgenes esté en el escultor Diego Rodríguez de Luna, que tuvo amistad con Ger-

mán López y hasta es posible que fuera su maestro. Escultor poco dotado, pero que pudo hacer la Virgen del Carmen de la capilla de San José, que puede ser el antecedente de las de Germán López.



Imagen de San José, de Germán López, titular del antiguo gremio de carpinteros. Padres Jesuitas.

Más abundantes son las efigies de san José, de las que conocemos al menos seis ejemplares en distintos conventos de la ciudad. Desgraciadamente, uno de ellos ya ha emigrado y hoy recibe culto en otro coro, de otro convento y otra población. Pero el más

interesante de todos ellos es el titular del gremio de Carpinteros, que, procedente de la desaparecida parroquia de San Juan, pasó al templo de los Jesuitas cuando se derrumbó su iglesia. La efigie esta realizada en madera y trapo encolado: de ahí su fragilidad. Sabemos que necesitó al menos una restauración que llevó a cabo Eugenio López Durango, hijo suyo. Están especialmente conseguidas las figuras infantiles: el Niño Jesús que porta el santo es uno de sus niños más hermosos, y lo mismo puede decirse de los angelillos de la peana. Otras figuras de san José, en pie y menos interesantes, guardan los conventos de Santo Domingo el Antiguo, Santa Úrsula, las Gaitanas y las Comendadoras de Santiago.



Virgen del
Recuerdo o
del Socorro.
¿Germán
López?
Padres
Jesuitas.

Figura mariana que debe tenerse en cuenta es la Inmaculada que preside el retablo del coro de San Clemente, también hecho por él y al que ya nos hemos referido en varias ocasiones. Está fechado en 1756. La pena de la Inmaculada es de lo más bello que realizó Germán López, siendo especialmente acertada la policromía de los ángeles de la peana.

La iglesia de los Jesuitas es la que más obras alberga de Germán López, siendo toda ella un verdadero museo de escultura religiosa dentro de la ciudad. A nuestro escultor se debe el *Apostolado*, que alberga en sus hornacinas la nave principal. Son figuras no demasiado interesantes, pero que con su colorido y sobre el blanco de los muros cumplen con el objetivo que se pretendía. A la muerte del escultor no se habían hecho todas las esculturas, que seguramente terminaría alguno de sus hijos, pero los bocetos y la idea son sin duda suyos. Aunque desconocido por mucha gente, en el lado izquierdo del presbiterio, con acceso por un pasillo, se llega a un bellissimo relicario típico del Barroco, y preside la estancia una hermosa imagen de la Virgen del Socorro, advocación muy repetida durante el siglo XVIII, de modo especial en las iglesias de Jesuitas. En ella, María, que lleva al Niño en brazos, porta una lanza con la que hiere al diablo que, en forma de dragón, tiene a los pies. La policromía es también especialmente acertada y recuerda en muchos detalles al *San José* del gremio de Carpinteros.

Otras imágenes del templo que también se deben atribuir a Germán López son un *San Francisco Javier* y un *San Ignacio de Loyola* que están colocados en altares laterales de las naves.

* * * * *
* * *
*

Con la entrañable figura de Germán López, «el Salzillo toledano», como le hemos apodado, doy por terminada esta sección dedicada a los conventos toledanos. Esos conventos de los que don

Gregorio Marañón dijo en su obra *Elogio y Nostalgia de Toledo*: «El que entre en un convento de religiosas de la vieja ciudad se dará cuenta de que cuanto es radicalmente toledano, universal y permanentemente toledano, está en ese ámbito reducido y humilde, vago y tenue, como diluido en una nube de incienso». Esos conventos a los que parece que haya llegado, tristemente, la hora de su desaparición.



Publicaciones de la RABACHT