

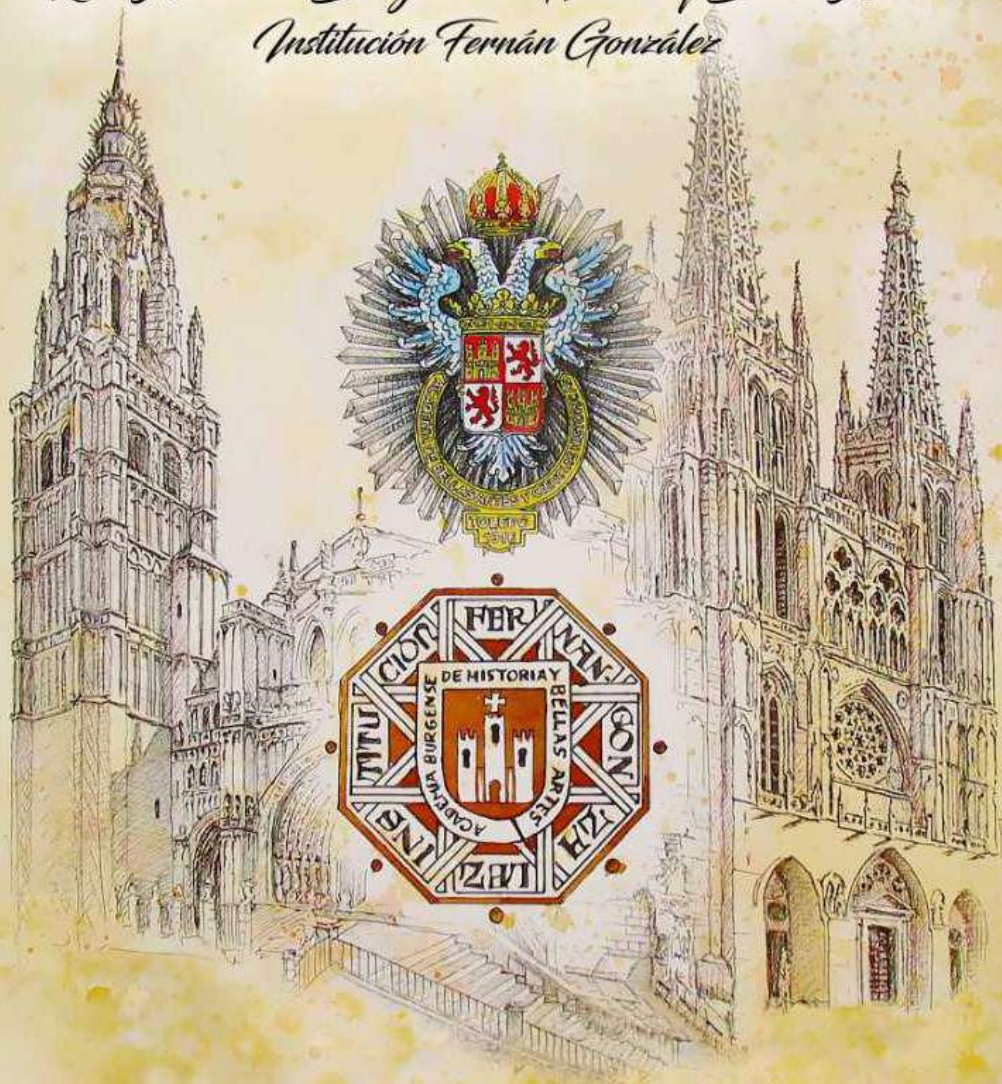
*Hermanamiento*

*Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*

*y*

*Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes*

*Institución Fernán González*



*Burgos, 26 de abril*

*Toledo, 14 de junio*

*2019*





**Edita:**

Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo  
C/ Plata, 20 - 45001 Toledo - España

[www.realacademiatoledo.es](http://www.realacademiatoledo.es)

[academia@realacademiatoledo.es](mailto:academia@realacademiatoledo.es)

+34 925214322

Depósito Legal: TO. 1256-1924

Edición digital

ISSN: 0210-6310



**LaTribuna**  
DE TOLEDO





# REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES Y CIENCIAS HISTÓRICAS DE TOLEDO



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

## A N E X O

AÑO CIV

TOLEDO, 2020





# SUMARIO

## PRESENTACIÓN

Jesús Carrobles Santos Director de la RABACHT.....	09
---	----

## INTERVENCIONES

<i>Confluencias cinematográficas entre Toledo y Burgos a través de la película El Lazarillo de Tormes (César Fernández Ardavín, 1959)</i> Adolfo de Mingo Lorente.....	13
<i>Artistas de la Caput Castellae en el Renacimiento toledano</i> José Matesanz del Barrio.....	39



## PRESENTACIÓN

JESÚS CARROBLES SANTOS  
Director de la RABACHT

Fue a comienzos del mes de octubre del pasado 2018 cuando en Toledo tuvimos noticias de la preparación de importantes actos destinados a conmemorar el VIII Centenario de la gran catedral de Burgos. También del deseo de que nuestra ciudad tuviera un papel en la efeméride, tanto por la experiencia acumulada en este tipo de celebraciones en el pasado como por las evidentes relaciones históricas mantenidas a lo largo del tiempo.

A ello se debió el anuncio de toda una serie de acuerdos de colaboración entre instituciones locales y regionales, destinados a asegurar el establecimiento de una relación privilegiada y, sobre todo, a hacer posible un ilusionante proyecto marcado por la colaboración. Sin embargo, hubo una realidad, la de nuestras respectivas provincias, que quedó al margen de estos pactos, y para evitarlo surgió la propuesta de nuestro querido compañero y director de la Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, José Manuel López Gómez, que fue quien propuso celebrar el hermanamiento que nos une desde entonces. A éste se debe la organización de sendas sesiones en ambas capitales, el 26 de abril y el 14 de junio de 2019, con el fin de llenar ese hueco y fomentar el encuentro de dos territorios unidos por un pasado común. Con ello mostramos el papel de liderazgo que tienen nuestras reales academias en el conjunto de nuestra sociedad.

La intención que nos movió a todos era, y sigue siendo, establecer un compromiso a largo plazo en el que se parte de un sentimiento de cercanía en el pasado, pero prima la voluntad de trabajar juntos para construir el futuro al ofrecernos la posibilidad de consolidar un modelo de colaboración que va más allá de cualquier celebración, por importante que esta sea.

Pues bien, la mejor muestra de la importancia que todos hemos dado al hermanamiento es esta primera publicación, que recoge las intervenciones realizadas en las sesiones en las que se ratificó el acuerdo que nos une. En ellas encontramos un claro ejemplo del valor que tiene el mantenimiento del juego de miradas cruzadas que entonces se produjo y nos enriquece a todos.



**La primera sesión fue celebrada en Burgos, en la sede de la Diputación Provincial, el 26 de abril de 2019. / Patricia González (Diario de Burgos)**



**El historiador del arte José Matesanz, en Toledo, el 14 de junio de 2019. A la izquierda, el vicealcalde de la ciudad, José Pablo Sabrido. Yolanda Redondo (Diario La Tribuna)**



César Fernández Ardavín durante un momento del rodaje, en Frías (Burgos).

**CONFLUENCIAS CINEMATOGRÁFICAS ENTRE  
BURGOS Y TOLEDO A TRAVÉS DE *EL LAZARILLO  
DE TORMES* (CÉSAR FERNÁNDEZ ARDAVÍN, 1959)**

ADOLFO DE MINGO LORENTE  
Universidad de Castilla-La Mancha  
Académico numerario de la RABACHT

Excmo. Sr. director de la Academia Burgense de Historia y Bellas Artes; Excmo. Sr. director de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo; autoridades, compañeros de Academia, señoras y señores:

Hace ya algún tiempo tuve ocasión de señalar cómo el mundo del cine se incorporó al panorama de las academias hace más de treinta años, cuando Luis García Berlanga ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>1</sup>. Desde entonces, figuras como José Luis Borau, el filósofo Julián Marías (autor de espléndidas críticas cinematográficas), el historiador del cine Román Gubern, José Luis Garci o Josefina Molina -además de José Luis Gómez y Manuel Gutiérrez Aragón, en la Real Academia Española- se han incorporado a un grupo cada vez más sólido y completo. Desde el año 1986, por otra parte, el panorama audiovisual en España posee su propia dimensión académica, agrupando los diferentes oficios de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.

---

<sup>1</sup> A. de Mingo Lorente, «Duelo a muerte ante la puerta del Cambrón (Toledo en el cine)», *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas*, nº 62, 2018, pp. 91-151.

Mi intención, tal como serían materias académicas las relaciones entre Toledo y Burgos desde un punto de vista histórico, literario o a través de las artes plásticas -pienso en artistas como José Vera y González, nacido en esta última ciudad en 1861, miembro de una importante saga de artistas toledanos-, es invitarles a descubrir de qué manera han sido representadas ambas en el cine y cuáles han sido sus puntos en común desde los momentos iniciales del Séptimo Arte.

Este recorrido parte con la necesidad de reconocer que ni Burgos ni Toledo han desarrollado una industria cinematográfica significativa a lo largo de su historia. Ambas, sin embargo, han contado con excelentes vecinos. Toledo ha tenido en Madrid una gran cantera. Burgos, por otra parte, se ha beneficiado de las relaciones con Valladolid y su prestigiosa Semana Internacional de Cine -con sus ya más de sesenta ediciones-, así como de la proximidad de la siempre vigorosa cinematografía vasca. Muy recientemente, la Academia de Cine ha recordado el largometraje *La madre muerta* (1993), película de Juanma Bajo Ulloa protagonizada por Karra Elejalde y filmada básicamente en Vitoria, pero también en el Hospital Santiago Apóstol de Miranda de Ebro.

Toledo y Burgos comparten, como es obvio, grandes monumentos que han sido aprovechados por el cine con mayor o menor fortuna. Ainara Miguel y Miguel Ángel Moreno han subrayado muy recientemente, en su estudio sobre el documental burgalés, la importancia de su catedral como escenario cinematográfico<sup>2</sup>. También la Catedral de Toledo ha sido ampliamente representada a través de películas como *El buen amor* (1963), de Francisco Regueiro, que recoge la excursión de dos jóvenes universitarios madrileños en la España de comienzos de los sesenta.

---

<sup>2</sup> A. Miguel Sáez de Urabain y M. Á. Moreno Gallo (coords.), *Escenas de Burgos en el cine documental*, Madrid, Editorial Fragua, 2019. También, para conocer de manera general el panorama cinematográfico burgalés, E. Rubio Marcos, *La linterna mágica: un siglo de cinematógrafo en Burgos*, Ayuntamiento de Burgos, 1995; J. C. Pérez Manrique (coord.), *Una luz brillaba. Era el cine: Burgos y el cine entre 1960 y 1900*, Ayuntamiento de Burgos, 2016.



Un título que siempre recomiendo y sobre el que hace años escribí un artículo titulado: «La película que cualquier toledano debería ver»<sup>3</sup>. Toledo tiene en el Hospital de San Juan Bautista de Tavera el que probablemente haya sido su gran escenario filmico: fue aquí donde Luis Buñuel filmó el rostro de la actriz francesa Catherine Deneuve inclinándose sobre el sepulcro del cardenal en *Tristana* (1970), probablemente la imagen más poderosa de toda la cinematografía toledana. Pero Burgos no va a la zaga de estos espacios, con localizaciones monumentales como Santo Domingo de Silos y otros conjuntos monásticos, como San Pedro de Arlanza y Santa María de la Vid, que aparecen tanto en películas de ambientación religiosa (*Canción de Cuna*, de José Luis Garci, 1994) como en títulos cuyo escenario poco tendría que ver con la Meseta castellana, del tipo de *El bueno, el feo y el malo* (Sergio Leone, 1966), filmada casi por completo en la comarca de Salas de los Infantes. Toledo posee el Palacio de Fuensalida, que hoy es sede de la Presidencia del Gobierno de Castilla-La Mancha y que en el pasado ha sido escenario de varias películas, pero Burgos tiene el monumental palacio de Avellaneda en Peñaranda de Duero, residencia de los Duques de la segunda parte de *El Quijote en Don Quijote cabalga de nuevo* (1973), del director mexicano Roberto Gavaldón, en donde los papeles de Alonso Quijano y Sancho fueron interpretados, respectivamente, por Fernando Fernán Gómez y por Mario Moreno, ‘Cantinflas’<sup>4</sup>.

Si tuviésemos que remontarnos a los propios inicios del cine, Burgos y Toledo han compartido pionero en la figura del aragonés Segundo de Chomón (1871-1929), un realizador de enorme

---

<sup>3</sup> A. de Mingo Lorente, «La película que cualquier toledano debería ver», *La Tribuna de Toledo*, jueves 13 de octubre de 2011. Para más información sobre este director, VV.AA., *Me enveneno de cine: Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*, Madrid, Shangrila, 2014. Muy recientemente, H. Ouami ha planteado una revisión de esta película a partir de sus localizaciones arquitectónicas.

<sup>4</sup> A. de Mingo Lorente, «El agravio cervantista contra Mario Moreno ‘Cantinflas’», *La Tribuna de Toledo*, sábado 15 de agosto de 2020 (ed. digital).

capacidad, formado en la Francia de Georges Méliès y en la Italia de Giovanni Pastrone. Chomón realizó sendos reportajes sobre nuestras ciudades que se cuentan entre sus primeras manifestaciones cinematográficas. Toledo conserva una copia incompleta y en muy mal estado en la que es posible apreciar espacios como la Casa del Greco o el Alcázar, donde antiguamente estaba instalada la Academia de Infantería. Mayor suerte ha tenido la copia burgalesa, que además está coloreada, con presencia de edificios como la iglesia de San Esteban, la Casa del Cordón y el Arco de Santa María.

Este vínculo se mantuvo en otras películas antes de aparecer el cine sonoro, como por ejemplo la adaptación de *La ilustre fregona*, que Armando Pou realizó en 1927. Fue filmada en escenarios netamente cervantinos, como Toledo e Illescas (así como en la villa de Carabanchel, donde se realizó una convincente réplica de la Posada de la Sangre), pero así mismo en Burgos, puesto que burgaleses eran los protagonistas de esta *novela ejemplar*, Diego de Carriazo y Juan de Avendaño. Desgraciadamente, se ha conservado muy poco de esta película y lo que tenemos nos permite apreciar mínimamente la ciudad de Toledo, pero ningún exterior de Burgos<sup>5</sup>.

Hasta aquí hemos mencionado ya varios títulos de ficción. Podríamos sumar otros, como *El señor de La Salle* (1964), de Luis César Amadori, protagonizada por Mel Ferrer, esposo de Audrie Hepburn. Ella le acompañó en el rodaje -que hacía pasar la Catedral de Burgos por la de Reims-, como también lo haría, en esas mismas fechas, cuando Ferrer filmó *El Greco* en Toledo, a las órdenes del director italiano Luciano Salce<sup>6</sup>. La serie *Teresa de Jesús* (1984), de Josefina Molina, también ha conta-

---

<sup>5</sup> A. de Mingo Lorente, «*La ilustre fregona*, también en el cine», *La Tribuna de Toledo*, lunes 29 de junio de 2020, pp. 12-13.

<sup>6</sup> A. de Mingo Lorente y P. Martínez-Burgos, *El Greco en el cine: la construcción de un mito*, Toledo, CELYA, 2013.

do con localizaciones burgalesas y toledanas<sup>7</sup>; *La herida luminosa* (1997), de José Luis Garci, etc. La lista es larga y el tiempo del que disponemos es limitado, así que no insistiré mucho más en esta introducción.



**Audrie Hepburn y Mel Ferrer en Toledo y Burgos a mediados de los años sesenta. A la izquierda, en el rodaje de *El Greco* (Luciano Salce, 1966), en Toledo, con Lucia Bosé. A la derecha, frente al desaparecido Hostal El Cid, durante la estancia del actor en Burgos con motivo de *El señor de La Salle* (Luis César Amadori, 1964).**

Sí me gustaría destacar, debido al gran interés que manifestó por nuestras dos ciudades, la figura de Vicente Aranda (1926-2015). Los burgaleses saben que el director de *Amantes* (1991) fue, precisamente, un gran amante de su ciudad<sup>8</sup>, pero también repartió generosamente las localizaciones de sus películas con Toledo. Así sucedía ya en su conocido y truculento triángulo amoroso de postguerra protagonizado por Victoria Abril, Jorge Sanz

<sup>7</sup> A. de Mingo Lorente y V. Hernández Carriba, *El cine de la Santa: Teresa de Jesús en la gran pantalla (1925-2015)*, Toledo, CELYA, 2015.

<sup>8</sup> R. Pérez Barredo, «El amante de Burgos», *Diario de Burgos*, miércoles 27 de mayo de 2015, p. 21.

y Maribel Verdú, que terminaba, de manera tan lírica como trágica, con la sangre derramada bajo una nevada enfrente de la catedral burgalesa. La parte toledana, en este caso, correspondería a la estación de tren de Algodor. *Juana la Loca* (2001) fue ampliamente filmada en Burgos, pero también en Toledo, cuyo puente de Alcántara ha sido empleado en los muchos y recientes rodajes realizados sobre los Reyes Católicos y sus descendientes, tales como las series *Isabel* y *Carlos, rey emperador* (Jordi Frades y Oriol Ferrer, respectivamente), así como en el largometraje *La corona partida* (Frades, 2016). La última de sus películas toledano-burgalesas fue *Luna Caliente* (2009), adaptación de la novela del argentino Mempo Giardinelli sobre el Proceso de Burgos, el juicio de dieciséis acusados por su pertenencia a la banda terrorista ETA en 1970. Para filmar la sala del tribunal, Aranda se trasladó a la sala capitular del Ayuntamiento de Toledo, con sus características franjas enteladas con damascos<sup>9</sup>. Por parte burgalesa, el rodaje incluyó diversos exteriores por los alrededores de la Catedral, el Arco de Santa María y la calle Santa Águeda.

No quisiera finalizar esta introducción sin acordarme de otros cineastas, como el burgalés Antonio Giménez-Rico (correspondiente de esta Real Academia Burgense) o Paul Naschy, cuyos restos descansan precisamente aquí, tras intentar durante años, sin éxito, crear un festival de cine de terror en esta ciudad<sup>10</sup>. Me alegra saber que la Universidad de Burgos ha retomado esta iniciativa recientemente, con la creación de varios ciclos de verano de cine fantástico y de terror. Paul Naschy, como Vicente Aranda, trabajó también en Toledo en infinidad de ocasiones, interpretando allí a sus personajes más característicos: el Jorobado de la morgue, el mariscal Gilles de Lancre y el licántropo Waldemar Daninsky. Antes de morir tuvo tiempo, incluso,

---

<sup>9</sup> *La Tribuna de Toledo*, 22 de mayo de 2009, p. 15.

<sup>10</sup> P. Naschy, *Memorias de un hombre lobo*, Madrid, Alberto Santos, 1997.

para protagonizar un cortometraje sobre *El Vampiro*, el célebre relato de John W. Polidori<sup>11</sup>.



**Dos películas de Vicente Aranda filmadas en escenarios toledanos y burgaleses: *Luna caliente* (2009), que recreó el Proceso de Burgos en la sala capitular del Ayuntamiento toledano, y *Juana la Loca* (2001).**

Yolanda Lancha / Santi Otero

Para terminar, tras recomendar nuevamente la investigación coordinada por Ainara Miguel y Miguel Ángel Moreno, me gustaría destacar un documental para NO-DO, *La ruta del Gótico* (Emilio Arsuaga, 1971), en donde se encuentran presentes no so-

<sup>11</sup> A. de Mingo Lorente, «El mordisco del regidor», *La Tribuna de Toledo*, domingo 9 de junio de 2019, pp. 20-21; «Hombres lobo contra samuráis en el castillo de San Servando», *La Tribuna de Toledo*, domingo 10 de mayo de 2020, pp. 38-39.

lo nuestras dos magníficas catedrales, sino un pequeño compendio de escenas cotidianas de Toledo y Burgos a comienzos de la década de los setenta.

Una vez llegados hasta aquí, es el momento de hablar ya de la película a la que dedicaremos esta disertación.

### 1. EL *LAZARILLO* CINEMATOGRAFICO DE 1959

*El Lazarillo de Tormes*, dirigida por César Fernández Ardavín, es una película que permanece en la retina de gran parte de los españoles mayores de cincuenta años. Se trata de un largometraje muy emotivo, de excelente factura técnica (gracias a la magnífica fotografía de Manuel Berenguer), en el que confluyen tres de las grandes líneas del cine español de los años cincuenta: la adaptación histórico-literaria, el cine religioso y el denominado *cine con niño* (cuya máxima representación en España, como es bien sabido, es *Marcelino Pan y Vino*, de Ladislao Vajda, realizada en 1954).

El protagonista fue interpretado por Marco Paoletti, de diez años de edad, que pese a su juventud estaba especializado ya en este tipo de producciones tras haber trabajado en *El maestro* (de Aldo Fabrizi, también filmada en tierras toledanas, en 1957) y *De los Apeninos a los Andes* (de Folco Quilici, realizada en 1958). Este pequeño actor -a quien una parte del público español no entendió en el papel de Lazarillo, demasiado tierno, por considerarlo lejos del estereotipo del pícaro- encarnaba, para el crítico de cine Alfonso Sánchez, un «sentimentalismo de corazón».

Ha habido varios estudios académicos que han examinado la adaptación realizada por César Fernández Ardavín con respecto a la novela original. Nuria Cruz y Gregory Kaplan, de la Universidad de Tennessee, han planteado cómo en su guion el director moderó el ataque a las instituciones y las críticas a la Iglesia que, sin embargo, sí aparecían en la novela original<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> N. Cruz y G. Kaplan, «Una revisitación franquista del *Lazarillo de Tormes*», en N. Mínguez Arranz, *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense, 2002, pp.

De hecho, el segundo amo de Lázaro, el Clérigo de Maqueda, se ve convertido en la película en un simple sacristán. La gran alteración, sin embargo, tiene lugar al final del film. Lázaro, abocado en la novela a una existencia marginal y deshonrosa, casado con la concubina de un arcipreste, reflexiona en la película sobre su vida (siendo todavía un niño, no un adulto) al ver a una pequeña ciega confiar en el falso vendedor de bulas. Su reacción, tras denunciar finalmente a los maleantes, dará pie a un melodramático final, potenciado por la emotiva música del talaverano Salvador Ruiz de Luna, ayudado también por la confesión de un sacerdote, que convierte los últimos momentos de la película en un reencuentro con la fe.

No es de extrañar que para Luis Quesada, pionero en el estudio de las relaciones entre la literatura española y el cine, César Fernández Ardavín fuese «traidor al espíritu del libro, limando las asperezas y el desgarró que son justamente elementos característicos de la novela picaresca»<sup>13</sup>. Esto por «una razón de índole comercial que busca lograr un film amable... hurtando las lacras del pasado histórico español, más bien planteando el relato desde una posición ‘literaria’, culta, estilística, que asumiendo la carga ideológica, crítica, del autor anónimo».

Pero vayamos al comienzo de la película, tras las escenas iniciales en Salamanca, donde el pequeño Lázaro vive con su madre. Allí es donde conoce al Ciego y, tras empezar a servirle, recibe -según sus propias palabras- la famosa «gran calabazada en el diablo del toro»<sup>14</sup>.

---

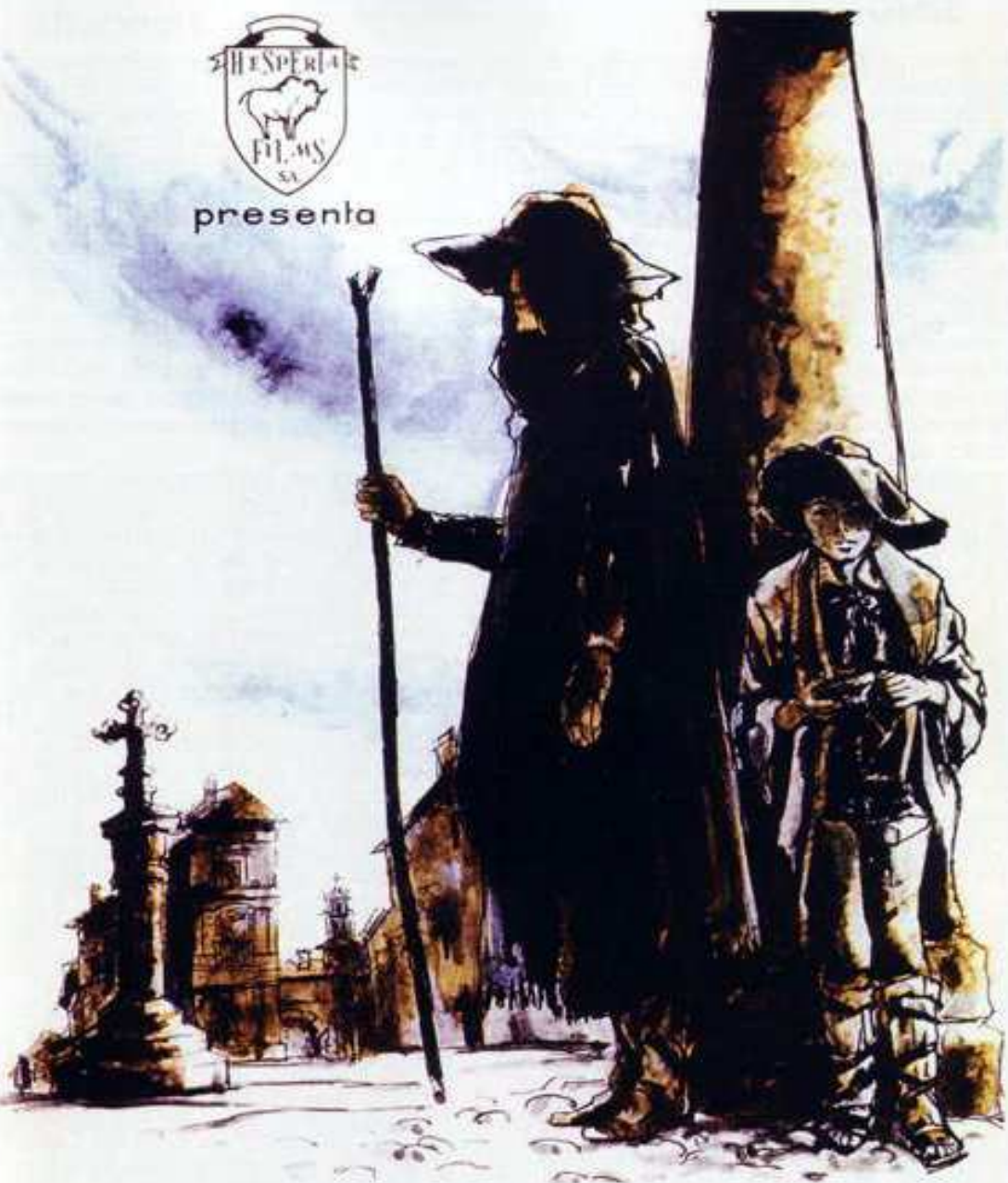
27-42. También, L. Shu-Ying Chan, «Lazarillo de Tormes: variantes de la técnica narrativa de la novela al cine», en F. Domínguez Matito y M. Luisa Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002, vol. I, 2004, pp. 511-524.

<sup>13</sup> L. Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, JC, 1986, p. 32.

<sup>14</sup> *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 2005 (18ª ed., F. Rico), p. 23.



presenta



*El Lazarillo de Tormes*  
de Cesar Fernández Ardavin



Es a partir de este momento cuando Burgos entra en la película, concretamente a través de dos localizaciones: Frías y Lerma. De hecho, aunque no se corresponda cronológicamente con las secuencias iniciales, el rodaje de la película comenzó precisamente en Frías, en el mes de mayo de 1959<sup>15</sup>. Continuaría posteriormente en Lerma, Salamanca, Toledo y Piedralaves (Ávila), para finalizar en La Alberca (Salamanca) en agosto.

Iniciemos el capítulo de Frías. Lázaro y el Ciego llegan allí atravesando su magnífico puente medieval sobre el río Ebro. Ambos atraviesan su torreón central, gótico -tan semejante a las torres que guardan los dos grandes puentes toledanos-, cuyo arco, según puede apreciarse, no se conservaba tan bien a finales de los años cincuenta como en nuestros días.

Los dos personajes recorren el puente pero no entran inmediatamente en la localidad, sino que hacen parada en la vega del río. Aquí es donde acontece el episodio del vino y la paja. El ciego tapa el jarrillo de barro con la mano, lo que lleva al astuto muchacho a beber con la ayuda de una paja, dejando a su amo, según la novela, «a buenas noches». Más adelante, el Ciego empieza a tapan el jarro con la mano y Lázaro le hace un agujero en el fondo, tapándolo con una pequeña torta de cera. Sintiéndolo el amo, que tenía al niño debajo mientras bebía, lo dejó caer sobre su boca, siendo «el jarrazo tan grande que los pedazos de él se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me quebró los dientes, sin los cuales hasta hoy me quedé»<sup>16</sup>.

Una crónica local menciona que este pasaje tuvo lugar en el lagar de los Tobalina, en la calle de la Cadena. Los vecinos de Frías han de ser buenos conocedores del *Lazarillo*, pues desde hace algún tiempo, al parecer, el municipio viene realizando adaptaciones teatrales inspiradas en estos episodios. Y

---

<sup>15</sup> «El lunes comienza el rodaje de *El Lazarillo*», *Primer Plano: Revista Española de Cinematografía*, 24 de mayo de 1959.

<sup>16</sup> *Lazarillo de Tormes...*, pp. 30-33.

con cierto éxito<sup>17</sup>. Mucho más fácil de identificar es el escenario donde tiene lugar el siguiente episodio, aún más célebre que el anterior: el del racimo de uvas. Lázaro y el ciego llegan a la calle del Mercado dejando a su izquierda la fuerte peña con su castillo, que domina toda la villa burgalesa. Los dos se sientan al final de unas escaleras y aguardan el paso de los vecinos. Lázaro, que ya ha recibido el coscorrón contra el toro y ha visto quebrarse el jarrillo de vino sobre su cabeza, es cada vez más consciente de la mala vida que le espera junto a semejante amo. La imagen que incluimos recoge un momento del rodaje y muestra al director de la película, César Fernández Ardavín.



**Lerma y Frías fueron los dos escenarios burgaleses elegidos para recrear la etapa de Lázaro con el Ciego. Sobre estas líneas, en Frías, las conocidas escenas de la paja y el jarro de vino y de las uvas comidas tres a dos. A la izquierda, el momento anterior a la embestida del Ciego contra uno de los postes de la plaza mayor de Lerma.**

La gran villa ducal de Lerma equivale a Escalona en la película. Lázaro y el Ciego se sitúan bajo los soportales de su enorme plaza mayor. Llueve a cántaros, algo que el pícaro aprovecha para meter a su amo en medio de los regatos y debajo de las pe-

<sup>17</sup> M. J. F., «El Lazarillo pasó por aquí», *Diario de Burgos*, domingo 15 de julio de 2012, p. 30.

queñas gárgolas, que descargan con fuerza su contenido encima del pobre Ciego. La cantidad de agua empleada no debe extrañarnos, ya que colaboró en el rodaje nada menos que una unidad de bomberos del parque municipal de Burgos. Hubo gran congregación de público. Incluso en aquellas escenas que había que filmar a las seis de la mañana. Finalmente, Lázaro sitúa al Ciego frente al poste, que es en la película una especie de picota levantada junto a una fuente. Fuera real o atrezzo para la película, esta construcción no existe hoy frente a la colegiata de San Pedro, justo donde la calle de San Pedro se bifurca en la plaza del mismo nombre. Por la primera de ambas, dejando el templo a la derecha, será por donde Lázaro huya de allí, gritando: «¡Cómo! ¿Y olisteis la longaniza y no el poste? ¡Oled, oled!»<sup>18</sup>.

Según recordarán, después de dejar al Ciego, Lázaro entra a servir en casa de un Clérigo que le daba por toda comida una cebolla cada cuatro días. El escenario es el pueblo abulense de Piedralaves. Concretamente, su Ayuntamiento. Igual que en la parte salmantina de este rodaje, no nos detendremos aquí. Únicamente señalaré que el actor que interpretaba al Clérigo (o Sacristán, en la adaptación de Fernández Ardavín) era un popular intérprete napolitano, Carlo Pisacane (1891-1974), característico por la fisonomía de su rostro, calvo y desdentado. Lázaro, que ha conseguido hacerse con una copia de la llave del arca donde el avariento Clérigo guarda sus viandas, y que de noche guarda en la boca, tiene la mala fortuna de que esta le silbe, lo que hace que su amo le propine un fuerte garrotazo al confundir el sonido con una culebra.

A partir de aquí se produce su llegada a Toledo<sup>19</sup>.

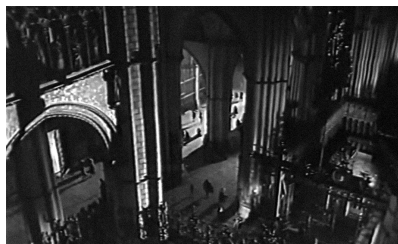
---

<sup>18</sup> *Lazarillo de Tormes...*, p. 45.

<sup>19</sup> A. de Mingo, «El gran Lazarillo toledano cumple 60 años», *La Tribuna*, lunes 10 de junio de 2019, pp. 12-13. El rodaje se extendió en Toledo alrededor de tres semanas, según recogió A. de Ancos, «Toledo, escenario principal de la película *El Lazarillo de Tormes*», miércoles 24 de junio de 1959.

## 2. LOCALIZACIONES TOLEDANAS

La entrada de Lázaro en la ciudad se produce a través de la puerta de Bisagra, monumento del siglo XVI fácil de reconocer por sus dos enormes cubos de muralla y por el emblema con el águila imperial. En el interior de la puerta -que en el momento del rodaje albergaba ya una reproducción de la estatua del Emperador realizada por los hermanos Leoni, instalada aquí el año anterior (1958) y reproducida en Gante, donde Carlos I nació<sup>20</sup>-, Lázaro esquivaba una silla de manos ocupada por una acaudalada noble y por su hijo, que es de su misma edad y que le dirige una mirada de desprecio. Un criado le aconseja buscar nuevo amo a quien servir guiándose por las chimeneas de las casas que echen humo, ya que esto será siempre garantía de calor y buena mesa.



**Lázaro entra en Toledo por la Puerta de Bisagra. Más arriba, junto a la Puerta de Balmardón, conoce al Escudero encarnado por el actor cómico Juanjo Menéndez.**

<sup>20</sup> El modelo para este monumento no fue el bronce de *Carlos V y el Furor* -cuyo original se conserva en el Museo del Prado y del cual preside una réplica el patio de armas del Alcázar-, sino una representación coetánea y más simplificada, realizada en mármol de Carrara y propiedad del mismo museo.

El niño, que contempla asombrado el juego de autómatas de una caja de música a través de la ventana de un viejo judío -estos artefactos llamaban la atención de César Fernández Ardavín en aquellos años, como en *¿Crimen imposible?* (1954), con los actores Gérard Tichy y Nani Fernández-, conoce a continuación a su nuevo amo, el Escudero (Juanjo Menéndez). El encuentro de ambos tiene lugar frente a la puerta de Valmardón, muy cerca de la puerta del Sol y de la mezquita del Cristo de la Luz, dos de los monumentos más célebres de Toledo. En un plano contrapicado, más concretamente, puede apreciarse el piso superior de la puerta, donde llegó a tener su estudio el pintor Tomás Camarero, que fue académico numerario de la Real toledana.

A continuación, ambos se dirigen a la Catedral, desprovista aún de la reja que hoy protege la triple arquivolta de sus pies. Allí, los mendigos, confundiéndole con un gran señor, piden limosna al joven amo. Posteriormente, el director de la película nos pasea por algunos espacios verdaderamente insólitos del interior de la Catedral, como un plano realizado desde las alturas de la capilla mayor. Mucho más tarde, cuando Shekhar Kapur realizó *Elisabeth*, la película sobre la reina Isabel de Inglaterra, se destacó su filmación de los interiores góticos ingleses: algo que tenemos aquí cuarenta años atrás.

En ese recorrido por los triforios y las vidrieras del templo, amenizado por la música sacra, Lázaro no puede evitar adormilarse. Sueña entonces que su nuevo amo es un gran señor a quien espera, a la salida de misa, un séquito de criados que le protegen del sol y le llevan en silla de manos. Yendo con él, por cierto, el joven noble que a su llegada a Toledo miró a Lázaro con insolencia se descubre y se inclina. Al fondo puede apreciarse el Ayuntamiento de Toledo, obra de Jorge Manuel Theotocópuli, hijo del Greco.

La comitiva se dirige entonces a la residencia del señor, que no es otra que el palacio arzobispal. Nada más llegar, siguiendo el buen consejo del criado, Lázaro observa el humo de las chi-

meneas. Con buenos resultados. Por obra y gracia del cine, el interior del espacio no corresponde al auténtico palacio arzobispal, sino al claustro de San Juan de los Reyes. Lázaro y su amo son recibidos allí por un grupo de enanos que les conducen hasta el interior. En el recorrido es posible apreciar los escudos de los Reyes Católicos en la iglesia del monasterio y el coro, en donde un grupo de nobles se entretiene jugando a la gallinita ciega. Por el camino, escenas de molicie como el de una joven recostada, abanicada por dos esclavas negras, mientras un pintor la representa a la manera de las Venus de Tiziano. Otra de las escenas que Lázaro contempla es una recreación, a modo de *tableau vivant*, es decir, compuesta por medio de actores, de *La Anunciación* de Fra Angelico conservada en el Museo del Prado.



**En su imaginación, el pequeño cree haber encontrado tras su nuevo amo una casa principesca, similar a las refinadas villas renacentistas. Pronto descubre su error.**

En un momento dado, uno de los enanos conduce a Lázaro a una suerte de templete dorado soportado por atlantes y cariátides. Uno de ellos cobra vida y entrega a Lázaro un racimo de

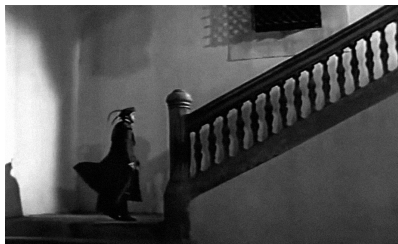
uvas, acción recogida en un plano que bien podría recordar a la escena más célebre de *Marcelino Pan y Vino*, recién filmada en aquellos años por Ladislao Vajda. Lázaro bebe el vino que mana como una fuente de los pechos de las cariátides. De pronto, rompe este ambiente de ensoñación un papagayo que comienza a recitar las oraciones del Ciego. A continuación, una mano también de oro, pero vieja y arrugada, le toca en el hombro. El niño observa que el atlante se ha convertido en el viejo y desdentado Clérigo de Maqueda, un atlante cuyos atributos arquitectónicos no son sino las cebollas que le daba de comer al niño cada cuatro días. Es fácil imaginar el rostro del pequeño, que en ese momento despierta al ser sacudido por su amo dentro de la Catedral.

No será necesario señalarles que, a la hora de la verdad, de séquito de criados, nada. Lázaro y el Escudero tienen por delante una caminata a pie desde la Catedral hasta su casa. Por el camino, dejan atrás edificios como la iglesia de Santiago del Arrabal. El escenario elegido para situar la casa del Escudero existe: está en la plaza de Santo Domingo el Real, con el característico pórtico de columnas renacentistas que abre paso a este convento dominico. Lo que no existe es la portada, expresamente recreada para la película. Lázaro -aquí le tenemos en el contraplano con un lateral de la plaza al fondo, precisamente donde se realizan homenajes a Gustavo Adolfo Bécquer- mira como de costumbre a la chimenea y, por desgracia, comprueba que de ella no sale humo.

César Fernández Ardavín realiza hasta el aposento del Escudero un recorrido por una escalera monumental y un patio con los característicos pilares ochavados del mudéjar toledano. El interior no es otro que el del palacio de Fuensalida, uno de los edificios civiles más importantes de Toledo, que en 1959 acababa de ser adquirido por el Estado y restaurado por la Dirección General de Bellas Artes. Tras ser empleado como espacio cultural durante varias décadas -en las cuales acogió asimismo diferentes rodajes, como el de Hospital de Locos en *El Greco*,

del cineasta italiano Luciano Salce-, el palacio de Fuensalida es desde la época de la Transición la sede del Gobierno de Castilla-La Mancha.

El triste y cariacontecido amo explica a su criado que ya ha comido y que pasará así hasta el día siguiente, y que ser frugal es algo deseable, pues atracarse es de puercos<sup>21</sup>. El niño, no precisamente tonto, empieza a entender con qué nuevo amo se ha topado. El Escudero no duda en sumergirse en el Toledo nocturno de pendencias y emboscadas, pero a la primera de cambio toma las de Villadiego y se conforma con batirse en solitario con su propia sombra, escena cómica pero, como pueden apreciar, de una gran plasticidad.



**La residencia del Escudero fue recreada a partir de una inexistente portada en la plaza de Santo Domingo el Real. Los interiores son los del Palacio de Fuensalida.**

Lázaro no ve otra solución para sobrevivir que mendigar, como hacía con el Ciego, por las calles de Toledo. Algo que realiza apostado en la calle Cardenal Cisneros, frente a la puerta de

<sup>21</sup> *Lazarillo de Tormes...*, p. 77.



los Leones de la Catedral. Al cambiar el plano, sin embargo, César Fernández Ardavín nos lleva hasta una zona del Casco completamente distinta: el convento de las Capuchinas, donde el pequeño tendrá que competir con un falso cojo por las limosnas de los fieles. Cambia el eje de cámara y de nuevo le tenemos ante la puerta de los Leones, mirando, cauteloso, por el rabillo del ojo.

De vuelta a casa, Lázaro sorprende aseándose al pobre Escudero, quien no puede evitar fijar la mirada en los pedazos de pan que el niño ha conseguido pidiendo en las calles.



**Lázaro pide limosna frente a la Puerta de los Leones de la Catedral. En el contraplano, Fernández Ardavín traslada al espectador hasta la plaza de las Capuchinas.**

Desgraciadamente, poco le dura a Lázaro esta estrategia, pues el alguacil pregonera que la mendicidad en las calles será duramente castigada. El niño se topa entonces con un entierro que tiene lugar por la zona de los Cobertizos, vecina de Santo Domingo. No es la primera vez que el cine filma un entierro en el Toledo del Siglo de Oro, siempre con el referente de fondo de

*El entierro del conde de Orgaz*. En *El Greco*, de Luciano Salce, el protagonista, interpretado por Mel Ferrer, contemplaba uno nada más llegar a la ciudad, al tiempo que su criado, Francesco Prevoste, exclamaba horrorizado: «¡Lo primero que vemos de Toledo es la muerte!»<sup>22</sup>.

El niño se incorpora como plañidero al cortejo fúnebre, que abandona horrorizado al exclamar una de las beatas que se llevan al muerto «a la casa donde siempre hay hambre y frío», pues Lázaro se imagina que este es el lugar donde él vive con el Escudero. Finalmente, se inicia una disputa entre los participantes en el entierro, incluido un combate con horquillas y faroles con el cuerpo del difunto presente que parece entresacado de la España más negra.

Cuando ya nada más es posible hacer, al rodear los acreedores al pobre amo de Lázaro, este decide huir de la casa. Lo hace por una estancia llena de columnas que es en realidad el interior de la mezquita del Cristo de la Luz, uno de los monumentos de mayor antigüedad y valor arquitectónico de Toledo, fácil de identificar por sus capiteles visigodos reaprovechados. Pese al solemne discurso que el Escudero da al niño sobre el valor de la honra («En ella está, en estos tiempos, todo el caudal de los hombres»), la parte cómica se impone y Juanjo Menéndez, nada más saltar por la ventana, acaba despatarrado en el suelo.



**Lázaro se despide del Escudero antes de continuar su camino con unos cómicos de la legua. A la derecha, su carreta más allá del Puente de San Martín.**

<sup>22</sup> A. de Mingo y P. Martínez-Burgos, *op. cit.*, p. 110.

A partir de este momento, en su huida, ya que los acreedores del Escudero pretenden prenderle, Lázaro abandona Toledo y conoce a unos cómicos de la legua que, al mismo tiempo, son falsos vendedores de bulas. Este plano les permitirá apreciar el puente de San Martín y, arriba a la derecha, cubierto por un árbol, San Juan de los Reyes.

Al igual que en Salamanca y Piedralaves, no me detendré en los últimos momentos de la película, que tuvieron lugar en La Alberca (Salamanca).

Por el contrario, pasaré a resumirles brevemente cómo la película fue recibida por el público.

### 3. ESTRENO Y ACOGIDA

Una *première* inicial, según recogió la revista *Primer Plano* el 15 de noviembre de 1959, tuvo lugar en el Teatro Coliseum de Salamanca, en una sesión organizada por la Universidad. Asistieron el director y los actores protagonistas, entre ellos el popular Juanjo Menéndez, quien ejerció de presentador. La acogida, según conocemos por la prensa local, fue muy entusiasta<sup>23</sup>.

El estreno oficial tendría lugar al día siguiente, en una sesión de gala en los Cines Callao de Madrid. La película recibió una larga ovación y las felicitaciones de figuras como el escritor Wenceslao Fernández Flórez, quien manifestaba salir del cine «muy satisfecho» y que la adaptación valía «verdaderamente la pena de ser presenciada». Luis García Berlanga dijo de ella que «es una película de la que todos podemos estar orgullosos en cualquier parte».

La acogida del público no fue demasiado cálida.

La opinión de la crítica, por su parte, estuvo dividida. Mientras algunos la defendían por su defensa de la cultura española, otros como Miguel Pérez Ferrero, de *ABC*, más conocido como

---

<sup>23</sup> «*El Lazarillo de Tormes*: Con éxito clamoroso tuvo lugar en Salamanca el estreno mundial»; «El estreno en el Callao, de Madrid, de la película *El Lazarillo de Tormes*», *Primer Plano*, 15 de noviembre de 1959.

‘Donald’, le echaban en cara su libre adaptación. En este caso, el 18 de noviembre, ‘Donald’ ni siquiera la consideraba como tal, sino «en cambio, y esto lo estimamos más apropiado, una serie de ilustraciones, un álbum de estampas para los textos copiosos, arreglos e inspiraciones de los mismos, de la obra literaria»<sup>24</sup>.



**El estreno de la película tuvo lugar a mediados de noviembre de 1959 en el Teatro Coliseum de Salamanca, donde fue recibida por un grupo de folclore charro. Arriba, César Fernández Ardavín recibiendo las felicitaciones de Juan de Orduña.**

El toledano Alfonso Sánchez, siempre defensor del cine español, señalaba no obstante el 23 de noviembre, en la *Hoja Oficial del Lunes*, que

«...no capta la maliciosa intención y el sutil ingenio de la novela, aunque la realización de César Ardavín consigue unas imágenes brillantes. Dan la impresión estas adaptaciones de que no se ha dejado vivir a los personajes, de que desde el principio van conducidos por el cálculo del director hacia determinados sentidos. No se ha escrito con la cámara, sino que se ha planteado un guión que hace perder eficacia a la expresión cinematográfica. Pabst [se refiere al responsable de la adaptación alemana de *Don Quijote* de 1933, Georg Wilhelm Pabst] logró expresar el espíritu de Don

<sup>24</sup> ‘Donald’, «Callao: *El Lazarillo de Tormes*», *ABC*, miércoles 18 de noviembre de 1959, pp. 79-80.

Quijote sin someterse “al argumento”. El problema no está en la fidelidad al argumento, sino en utilizar el medio de expresión del cine para expresar lo que el novelista expresó con su pluma»<sup>25</sup>.

Lo que sí es cierto es que la película pronto obtuvo respaldo internacional. El 22 de febrero de 1960 sería proyectada en pleno Museo del Louvre, en París, donde fue elogiada por el actor francés René Clair<sup>26</sup>.



**César Fernández Ardavín (izquierda) compartiendo la preciada estatuilla berlinesa con el productor Carlos Couret, consejero delegado de Hesperia Films.**

Algunos meses más tarde, *El Lazarillo de Tormes* fue seleccionada para participar en la X edición del Festival Internacional de Cine de Berlín. La película de César Fernández Ardavín en-

<sup>25</sup> A. Sánchez, «Crónica de cine: En torno a los últimos estrenos», *Hoja Oficial del Lunes*, lunes 23 de noviembre de 1959, p. 5.

<sup>26</sup> C. S., «La película *El Lazarillo de Tormes*, elogiada en París», *ABC*, martes 23 de febrero de 1960, p. 59.

traba en liza con treinta títulos internacionales, algunos de ellos firmados por directores como Elia Kazan, Michael Cacoyannis y Stanley Kramer. Una vez producidas las votaciones, el 31 de mayo de 1960, la película española quedó situada en primer lugar junto a *Kirmes*, demoledora historia de Wolfgang Staudte, el cineasta más representativo de la Alemania post-nazi. El desempate, nada fácil, se produjo gracias al presidente del jurado, el actor estadounidense Harold Lloyd, leyenda de la época muda.

El niño Marco Paoletti, César Fernández Ardavín y Juanjo Menéndez recogieron el aplauso del público berlinés, que dio su apoyo al largometraje. Un conocido crítico alemán señalaba que la película era «Arte para los ojos»<sup>27</sup>.



**El final alternativo de esta versión: Lázaro abandona su vida de pícaro, tras ver mendigar a una niña ciega, al son de la conmovedora música compuesta por Salvador Ruiz de Luna.**

Como es fácil imaginar, la indiferencia del público y de parte de los críticos españoles cambió por completo tras el galardón. No era la primera vez que el cine español recibía un premio en un festival extranjero -el Premio de la Crítica Internacional del Festival de Cannes había reconocido *Muerte de un ci-*

<sup>27</sup> M. G. Santa Eulalia, «César Ardavín, sucesor de NO-DO: “El corto ha sido la versión más cara de mi vida”, dice este director madrileño», *Hoja Oficial del Lunes*, lunes 2 de mayo de 1977, p. 45.

*clista*, de Juan Antonio Bardem, en 1955, y cinco años después llegaría la Palma de Oro para *Viridiana*, de Buñuel-, pero sí en su máxima categoría, como el propio Alfonso Sánchez se encargaría de reseñar entusiasmado.

Concluía con *El Lazarillo de Tormes*, decía, «la majadería de un público al que no le gustan “las españolas”»<sup>28</sup>.

Proyectada también dentro de la Sección Informativa del Festival de Venecia, la película fue premiada por el Comité Internacional del Cine Educativo y Cultural (CIDALC). En España, así mismo, obtuvo varios galardones, tanto dentro de los Premios del Sindicato Nacional del Espectáculo (en liza con otra de las mejores películas españolas de los años cincuenta, la adaptación de *El Baile*, de Edgar Neville) como dentro del Círculo de Escritores Cinematográficos, obteniendo las medallas a la Mejor película, Fotografía y Música (espléndida esta última y poco tenida en cuenta, obra del talaverano Salvador Ruiz de Luna, que ganó con ella su cuarta y última medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos)<sup>29</sup>.

Por mi parte, parafraseando al propio Lazarillo para despedirme, no sé si «en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna» -aunque no me quejo demasiado-, pongo fin a esta conferencia, durante la cual espero no haberles aburrido. «De lo que aquí en adelante me sucediere, avisaré a vuestra merced».

Muchas gracias.

---

<sup>28</sup> A. Sánchez, «Crónica de cine: Pues la española ha ganado el Oso de Oro», *Hoja Oficial del Lunes*, lunes 11 de julio de 1960, p. 5.

<sup>29</sup> A. Sánchez, «Crónica de cine: Esquema halagador con ‘pero’», *Hoja Oficial del Lunes*, lunes 22 de febrero de 1960, p. 5.





## ARTISTAS DE LA *CAPUT CASTELLAE* EN EL RENACIMIENTO TOLEDANO

JOSÉ MATESANZ DEL BARRIO

Real Academia Burgense-Institución Fernán González

Excelentísimo señor director de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, D. Jesús Carrobles Santos; Excmo. Sr. director de la Real Academia Burgense-Institución Fernán González, D. José Manuel López Gómez; autoridades, compañeros académicos de los centros toledano y burgalés y público presente en este acto de hermanamiento.

Hoy correspondemos a la visita realizada por un nutrido grupo de intelectuales toledanos miembros de su Real Academia a la ciudad de Burgos, el viernes 26 de abril de 2019, sellada por la brillante conferencia del historiador del arte y periodista don Adolfo de Mingo Lorente, con título «Confluencias cinematográficas entre Burgos y Toledo a través de la película *El Lazarillo de Tormes* (César Fernández Ardavín, 1959)».

Este camino, iniciado a la vera del río Arlanzón, tendrá su segundo capítulo junto al río Tajo con la disertación «Artistas de la *Caput Castellae* en el Renacimiento toledano».

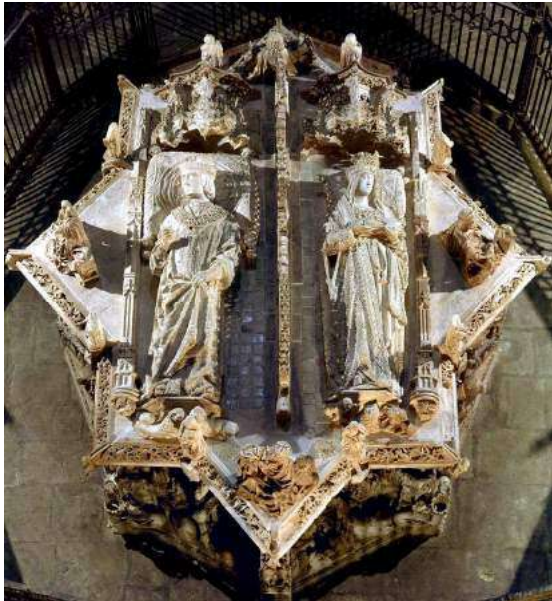
Las relaciones históricas entre las ciudades de Burgos y Toledo han escrito en el diario del tiempo numerosos episodios, que ya en la plena Edad Media recuerdan los nombres de Alfonso VI en la conquista de Toledo, escena representada en una azulejería de la plaza de España de Sevilla; de Rodrigo Díaz de Vivar ‘el Cid Campeador’ y del benedictino francés san Lesmes,

patrón de la ciudad de Burgos, cuya memoria se comparte, como también ocurrirá con santa Casilda, hija de Al-Mamún, rey musulmán de Toledo, retirada a la comarca de la Bureba.

Este vínculo, forjado en el siglo XI entre las dos ciudades del antiguo reino de Castilla, tendrá su continuidad bajo el reinado de los Trastámara, que dejarán testimonio de su poder en ambas poblaciones como centro de su gobierno y residencia estacional de los monarcas, siendo también lugares elegidos para descansar en el momento de su muerte. Destino que reflejan los panteones reales de la capilla de los Reyes Nuevos en la Catedral de Toledo -donde están enterrados diversos miembros de la dinastía Trastámara comenzando por Enrique II- y la Cartuja de Miraflores en Burgos, construida bajo el patrocinio de Isabel la Católica, que alberga los restos de sus padres Juan II e Isabel de Portugal y de su hermano Alfonso, obra edificada en paralelo a San Juan de los Reyes, emblemático cenobio franciscano de Toledo crecido bajo el impulso de la monarquía española.

**Tumba de Juan II e  
Isabel de Portugal.  
Cartuja de Miraflores  
de Burgos. Gil Siloe  
(1489-1493).**

**En la página  
siguiente,  
enterramiento de  
Enrique III. Capilla de  
Reyes Nuevos.  
Catedral de Toledo.  
Genaro Pérez  
Villaamil**





Este nexó político, unido a la corona, seguirá floreciendo bajo los Habsburgo, como lo manifiestan las puertas de Bisagra en Toledo y Santa María de Burgos en su nexó con la figura de Carlos I de España y V de Alemania, aunque también se sucederá una disputa histórica relacionada con el orden de intervención de ambas ciudades en cortes, pues Burgos había sido reconocida como *Caput Castellae*, *Camera Regia*, *Prima voce el fide*.

Toledo y Burgos fueron dos ciudades destacadas en la vida de una corte itinerante. Según Azorín en *La Cabeza de Castilla*:

«Vamos a la corte en 1520, o en 1530 o en 1540. No sabemos donde está la corte; puede estar en Toledo, en Valladolid, en Medina del Campo, en León, en Burgos... No sabemos, dónde en 1539, se encuentra la corte. Nos decidiremos, al cabo, como lo más probable, por Toledo».

La constante relación entre Burgos y Toledo no sólo tuvo un matiz político, sino que se extenderá también a otros estamentos y ámbitos de la vida: social, económico, religioso, cultural y artístico, según lo certifican numerosos documentos. El archivo de la Catedral de Burgos, templo que el 20 de julio de 2021 celebrará el octavo centenario de la colocación de la primera piedra de la fábrica gótica, recuerda el estrecho vínculo personal entre sus prelados Rodrigo Jiménez de Rada y Mauricio<sup>1</sup>, hombres clave en la organización de la iglesia castellana durante el reinado de Fernando III, manteniéndose un continuo lazo de unión entre las instituciones capitulares de ambas localidades.

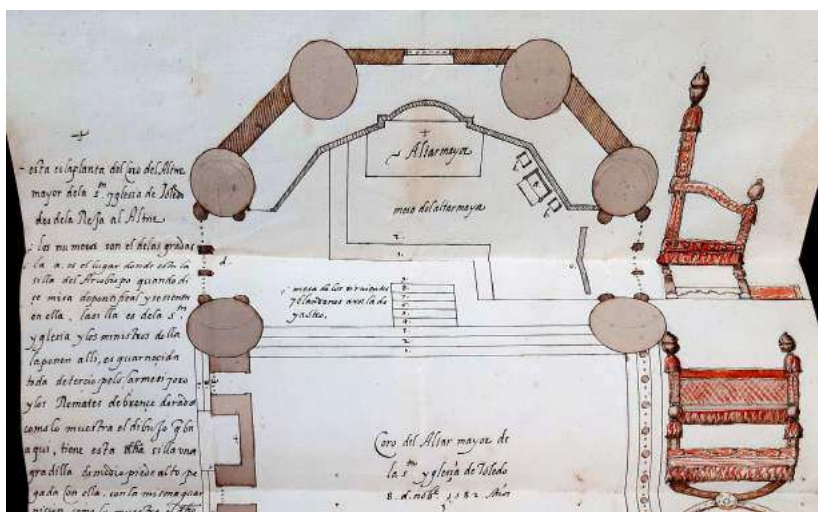
Así lo certifica un dibujo del presbiterio de la Iglesia Mayor de Toledo del año 1582<sup>2</sup>, conservado en Burgos, que el Cabildo

---

<sup>1</sup> A.C.Bu. Vol. 36, fol. 34. Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo, invitado por el obispo de Burgos Mauricio, bendice la unión matrimonial entre Juan, rey de Jerusalén, y la infanta Berenguela, hermana de Fernando III, celebrada en la Catedral de Burgos. Mayo de 1224.

<sup>2</sup> A.C.Bu. Lib. 31, fols. 388 r-401 r. Cartas de las iglesias de Toledo, Sevilla, Granada y Santiago de Compostela dirigidas a este Cabildo, testimonios de los secretarios de dichas iglesias sobre la forma de la silla pontifical y el lugar que ha de ocupar la

toledano remitió al burgalés en respuesta a la solicitud de noticias por parte de éste sobre el ceremonial seguido en la Catedral Primada en el siglo XVI en la celebración de misas de pontifical presididas por el obispo, y el lugar que ocupaba la cruz en las procesiones celebradas y en el altar. La configuración formal de este diseño concuerda con la resolución de varias trazas de carácter corográfico de Nicolás de Vergara el Joven estudiadas por Fernando Marías en su artículo «La memoria de la Catedral de Toledo desde 1604: la descripción de Juan Bravo de Acuña y dibujos ceremoniales de Nicolás de Vergara el Mozo».



**Dibujo del presbiterio de la Catedral de Toledo y silla arzobispal para funciones de pontifical. 8 de noviembre de 1582. Archivo Catedral de Burgos.**

Hoy, sin embargo, será la presencia de artistas de la *Caput Castellae* en el Renacimiento el hilo conductor de un intercambio entre ambas ciudades que se reconoce al presente en las notables azulejías de Talavera dispuestas en la capilla de Ana de

---

cruz del prelado en las procesiones. Se incluye un plano del coro del altar mayor de la Iglesia de Toledo.

Austria en el Real Monasterio de las Huelgas, en nombres como Blas de Prado, natural de la localidad toledana de Camarena, del que recuperamos un documento firmado para realizar una pintura en el trascoro de la Catedral de Burgos, cuya fortuna desconocemos, y la presencia en época contemporánea del alcoyano Pablo Vera y Bañón, pintor decorador del siglo XIX, en Burgos, donde realizó la decoración pictórica del antiguo Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Burgos en 1862, y posteriormente en Toledo. En esta ciudad acabaría instalándose para trabajar en obras en el Alcázar y otros edificios, y arraigaría alguno de sus numerosos descendientes, entre los que destacaron su hijo José Vera González, nacido en la ciudad de Burgos, y su nieto Enrique Vera Sales, estudiados por Fernando Dorado Martín.

Pero fueron los siglos XV y XVI aquellos en los que más relieve alcanzó la presencia de artistas provenientes de la ciudad de Burgos en Toledo. Como subraya José Antonio Casillas García en su libro *El convento de San Pablo de Burgos*, la actividad de artistas burgaleses en otros rincones de España durante la monarquía de los Reyes Católicos y en la primera mitad del siglo XVI obedeció a la propia calidad de estos protagonistas, que eran reclamados en distintos territorios hispanos, y también por su propia proyección hacia distintos ámbitos geográficos, movidos por la posibilidad de alcanzar nuevos contratos en obras destacadas por su valor e interés.

Así sucedió con la ciudad de Toledo, que a fines del siglo XV y durante la primera mitad del XVI vivió una etapa marcada por una creciente actividad económica y fase expansiva, alcanzando un censo poblacional de 51.181 habitantes en el año 1569, como manifiestan David González Agudo en su tesis doctoral *Población, precios y renta de la tierra en Toledo, siglos XVI-XVII* y Richard L. Kagan en el trabajo «Contando vecinos: el censo toledano de 1569». En su organigrama socioeconómico descollaron sectores de artesanos, comerciantes y gremios que convivieron con los grupos privilegiados de oligarquía

as urbanas, nobleza y clero, tanto secular con el Cabildo Catedral a la cabeza y la existencia de numerosas fundaciones monásticas y conventuales que incrementaron su número a lo largo de la decimosexta centuria.

La presencia de la Corona en la ciudad tuvo un relevante protagonismo con la figura de Carlos V, y hasta el posterior traslado a Madrid durante el reinado de Felipe II tuvo también su reflejo en una reforma y expansión urbanística paralela a la erección de importantes obras edilicias que afectaron, sobre todo, a ámbitos espaciales próximos a la Catedral de Toledo, fábrica religiosa más cimera de la ciudad, a su Ayuntamiento y a la plaza de Zocodover, ámbitos espaciales en los que intervino en el siglo XVI un maestro de obras de stirpe burgalesa, Nicolás de Vergara ‘el Mozo’.

Fue esta antigua capital del reino visigodo hispano el lugar al que dirigieron sus pasos los principales artistas asentados en Burgos, que, en algunos casos, tal como sucederá siglos después a Gregorio Marañón, según refirió en su *Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes*, se establecieron en ella.

«Porque yo también, como el gran pintor (El Greco), emigré a Toledo sin saber por qué, por ese instinto que atrae a los hombres, como a los pájaros (...) a lugares donde el destino ordena que nuestra obra se va a cumplir».

Varios autores han reflejado en sus obras científicas la importante presencia de estos artífices provenientes de Burgos en la ciudad de Toledo a lo largo del Renacimiento. Así lo relatan los destacados historiadores del arte Agustín Bustamante, José Camón Aznar, Rosario Díez del Corral, Roberto González Ramos, Fernando Marías, Palma Martínez-Burgos García, Víctor Nieto Alcaide, Fernando de Olaguer Feliú, Teresa Pérez Higuera e Isabel del Río de la Hoz, entre otros.

Un camino de presencias se refleja en el florecido catálogo de obras que hoy recuerdan sus pasos en calles, plazas e interiores de los principales testimonios patrimoniales toledanos.

En 1495 y 1496 encontramos ligado a la obra de San Juan de los Reyes a Simón de Colonia. Este conjunto monástico se había iniciado bajo el impulso de la reina Isabel la Católica, que en 1477 había comprado unas casas junto a la Puerta del Cambrón, pertenecientes a Pedro Núñez de Toledo, para construir en dicho lugar una fundación religiosa, ligada a distintos argumentos: iglesia dedicatoria al rey Juan II, conmemorativa de la victoria de Toro y vinculada a la fecha de nacimiento del príncipe Juan. A estos presupuestos la historia de San Juan de los Reyes nos habla también con fuerza de un interés inicial por parte de los reyes de convertir la iglesia en su propio mausoleo, algo que finalmente se llevó a término en Granada.

La historia constructiva de San Juan de los Reyes estuvo ligada en sus inicios al arquitecto Juan Guas, con el que colaboró Enrique Egas en diferentes etapas y, posteriormente, continuará tras el fallecimiento de Guas (1496) y hasta las primeras décadas del siglo XVI. La presencia de «maestre Ximón», maestro burgalés de reconocido prestigio en tierras de Castilla en San Juan de los Reyes, por mandado de los monarcas, tuvo por finalidad tasar la obra ejecutada en varias etapas por Juan Guas, maestro de obras que había introducido algunas modificaciones a su proyecto inicial, como muestra un espléndido dibujo de la cabecera y cimborrio suyo, que en épocas pasadas se atribuyó a Simón de Colonia. Pero la labor de Simón de Colonia iría más allá de la tasación, proporcionando instrucciones sobre la estructura de los pilares de la cabecera y el cimborrio «con una muestra e patrón que fizo», señalando diversas reformas que se debían introducir en los ventanales del claustro de la fundación franciscana.

Si la presencia de Simón de Colonia en Toledo tuvo un significado puntual y concreto, no fue así con el borgoñón Felipe Bigarny, quien aparecía asentado en Burgos a finales del siglo



XV realizando los relieves del Trasaltar de la Catedral, cuyo excepcional impacto -«son tenidos entre artífices por cosa de mucho primor y estima»- mostraría el pronto interés del cardenal Cisneros, así como del Cabildo toledano, para contar con sus servicios en destacadas obras de la Catedral Primada.

La presencia de Felipe Bigarny fue muy señera ya en sus primeras intervenciones toledanas, relacionadas con el retablo mayor de la Catedral, en el que también participaron Peti Juan, Rodrigo Alemán, Sebastián Almonacid, Copín de Holanda y otros artífices como Gumiel y Egas Cueman, arquitectos que asesoraron a Cisneros en el diseño de la gran arquitectura del retablo de líneas tardogóticas, así como Juan de Borgoña y Francisco de Amberes en su policromía.

El trabajo de Felipe Bigarny entre 1499 y 1503 en esta obra fue múltiple, desplazándose en diferentes ocasiones desde Burgos para aportar soluciones a la estructura arquitectónica, así como para contratar diversas obras de imaginería para el retablo. Entre 1507 y 1509 participará en el montaje del mismo. De todo ello da fe minuciosa la documentación capitular toledana, que aparece reproducida en un interesante manuscrito de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX conservado en Burgos, que lleva por título *Obras ejecutadas en la Catedral de Toledo: su coste y sus Artífices y otras cosas curiosas*.

A partir de la empresa del retablo mayor, en el que Felipe Bigarny esculpió varias figuras del guardapolvo a la par que Copín, una escultura de San Marcos y los conjuntos escultóricos del Nacimiento, la Asunción y el grupo del Calvario, que muestran relación con otras creaciones realizadas en Burgos por el escultor en esta época, su presencia será constante en obras de la Catedral hasta el año de su fallecimiento (1542).

Una de las más destacadas propuestas corresponde a la ejecución del retablo de la *Descensión*, dispuesto en el pilar donde se le apareció la Virgen a San Ildefonso, y en el lugar donde se encontraba la primitiva iglesia visigoda. Obra de gran impor-

tancia, fue labrada por el maestro escultor en alabastro de Cogolludo, demostrando en ella el conocimiento de técnicas como el bulto redondo y el relieve plano, variedad que acentúa el valor de una obra finalizada en 1527 con la aportación de su hijo Gregorio Pardo, en la que representó temas iconográficos de rai-gambre toledana como la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*, la predicación de este santo, el milagro de Santa Leocadia y otras imágenes de santos y relativas al ciclo litúrgico anual.



**Escena de la Imposición de la casulla a San Ildefonso. Catedral de Toledo. Felipe Bigarny y Gregorio Pardo (1524-1527).**

Coetáneo a esta obra -reconocida por Alonso de Covarrubias, Juan de Borgoña y Sebastián de Almonacid- fue el diseño que dio en 1525 para la realización de las gradas de la Puerta del Perdón, intervención que demuestra, una vez más, su vertiente arquitectónica.

Fue, sin embargo, la obra de la sillería del coro la intervención más destacada de Felipe Bigarny en la Catedral Primada, en la que concurrieron en sucesivos momentos los más descollantes artífices, escultores y arquitectos de la época, como Alonso de Covarrubias, Diego de Siloe, Alonso Berruguete y el propio hijo de Bigarny, Gregorio Pardo, obra que coincidirá con su proyecto de instalar un nuevo taller en Toledo al mando de su vástago, formado con Damián Forment, y el desplazamiento en 1540 del propio artista a Toledo, donde fijó su residencia.

Podemos señalar que una de las obras más señeras de la escultura española, la sillería de la Catedral toledana, está vinculada ya desde sus inicios con la aportación de dos representantes del foco artístico burgalés, Felipe Bigarny y Diego de Siloe, quienes junto con Alonso Berruguete y Alonso de Covarrubias desarrollaron el modelo de sillería alta fabricado en Burgos por Bigarny entre 1535 y 1536, con una tipología que recuerda algunos elementos de la capilla de los Condestables, disponiendo una columna en un pórtico exterior.

La intervención de Bigarny fue esencial para la configuración de la sillería alta toledana, pues por contrato se obligaba a labrar 35 sillas del conjunto, en competencia y colaboración con Alonso de Berruguete, que labró otras 35, y finalmente se ocupó del remate de la silla archiepiscopal que se había asignado a Bigarny. Los trabajos de Maestro Felipe para la sillería, tanto en madera como en alabastro, muestran la elegancia y equilibrio de los personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, labor en la que junto a él colaboraron distintos miembros de su taller, entre los que destaca su hijo Gregorio, y también otros artífices de la talla de Esteban Jamete. Felipe Bigarny no pudo ver concluida su intervención en la sillería de la Catedral, pues falleció el día 10 de noviembre de 1542, cuando trabajaba en el coro, siendo traspasada la finalización de la silla archiepiscopal a Alonso Berruguete, que intervino en ella junto a Gregorio Pardo.





Sillería de la Catedral de Toledo. Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y talleres (1539-1543).

El recuerdo del maestro borgoñón en la ciudad de Toledo y su Catedral quedó dispuesto en una memoria sepulcral en latín que Antonio Ponz señala que debía situarse ante una de sus obras maestras, el retablo de la *Descensión*, con el siguiente texto: «*Philippus Burgundio Statuarius, qui ut manu Sanctorum efigies, ita mores animo exprimebat, subsellis chori struendis intentus opere, pene absoluto inmoritur*».

El manuscrito número 4 conservado en la Biblioteca Pública de Burgos recopila numerosa información sobre las obras ejecutadas en la Catedral de Toledo, prestando especial interés a los trabajos en el retablo mayor, retablo de la capilla de la Descensión y el coro, aportando los datos esenciales de su intervención a través de la transcripción de las Cuentas de Fábrica, como también de otros escritos de índole notarial y actas.

El desarrollo artístico de Felipe Bigarny en Toledo, ciudad que albergó su residencia y donde estableció uno de los tres talleres escultóricos que promovió, junto a los de Burgos y Peñaranda de Duero, se extenderá a otros trabajos, como un proyecto para realizar un retablo destinado al hospital de Santa Cruz, que finalmente fabricará Comonte, y la sillería del monasterio de San Clemente, en la que trabajó en fase previa a la de la Catedral en 1536, y de la que desgraciadamente no se conservan más que dos sitiales, salvados de un incendio, que muestran en su talla el valor de la obra de Bigarny, que parte en algunos modelos arquitectónicos y ornamentales de los de la sillería de la Catedral de Burgos, incorporando también embutidos de boj.

El legado de Felipe Bigarny tuvo su continuidad en Toledo en la labor de su hijo y continuador del taller paterno, Gregorio Pardo o Bigarny, «eximio escultor burgalés» en palabras de Juan de Vergara, que enraizó en esta capital, donde se había casado con María, hija de Alonso de Covarrubias.

La labor del burgalés Gregorio Pardo, que se había formado junto a Damián Forment en Aragón, tuvo un importante relieve en Toledo, no sólo ayudando a Felipe de Borgoña en al-

gunos de sus trabajos más relevantes, como el conjunto escultórico de la Descensión y el coro, donde se encargó a la muerte de su padre de hacer el medallón de la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* en la silla archiepiscopal. En esta obra mostró su destreza y sutileza en el trabajo del alabastro, relieve que aparece referenciado en el manuscrito burgalés *Obras ejecutadas en la Catedral de Toledo: su coste y sus artífices*, así como otras intervenciones suyas en el Templo Primado.



**Medallón de la Imposición de la Casulla a San Ildefonso. Coro de la Catedral de Toledo. Gregorio Pardo (1548).**

Gregorio Pardo, que alcanzó el título de maestro escultor de la Catedral toledana, realizó en ella obras de especial importancia, como un conjunto de imágenes de santos en la Puerta de la Torre de esta Iglesia Mayor entre 1537 y 1538, varios medallones de la Puerta de los Leones los dos años siguientes, el relieve del Milagro de Santa Leocadia apareciéndose a San Ildefonso en la Puerta de la Chapinería y la cajonería de la antesala capitular, elaborada en madera de peral, labrada con un hermoso repertorio de grutescos influido por Alonso de Berruguete, que demuestra su maestría. El valor de su trabajo en alabastro lo refrendó una vez más en obras destinadas a otros lugares de Espa-

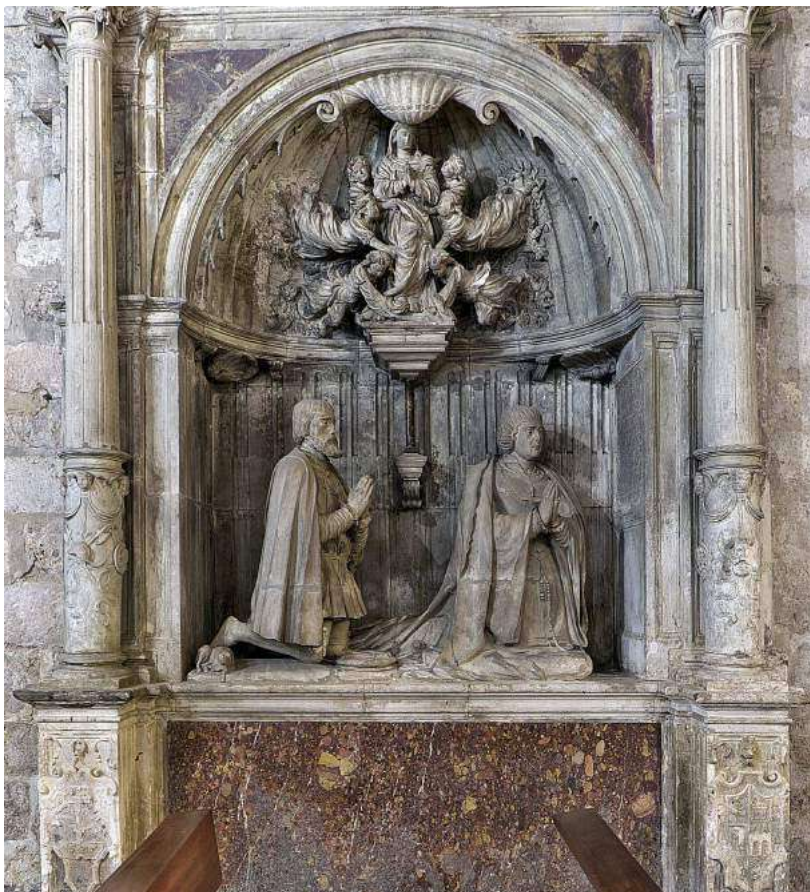
ña, como el relieve de la Resurrección de la Catedral de Valencia (1535) y en distintas obras para la capilla del obispo Alonso de Castilla en el convento madrileño de Santo Domingo el Real.

Un segundo artista burgalés que formó parte de las *águilas del Renacimiento* que se hicieron presentes en Toledo fue Diego de Siloe, cuya intervención tuvo un sentido puntual, pero de gran importancia para el desarrollo de dos obras en la Catedral.

En primer lugar, debemos indicar una estancia en 1529 de gran interés: Diego de Siloe defendió en la corte el nuevo proyecto de Catedral para Granada, que suponía cambios sustanciales respecto al proyecto de Enrique Egas. En segundo lugar, fue consultado por el Cabildo de la Catedral de Toledo en relación con la obra de la capilla de Reyes Nuevos, junto a Enrique Egas y Alonso de Covarrubias, maestro que se hizo finalmente cargo del proyecto, ejecutado entre 1531 y 1534 bajo protección real, incorporando en el repertorio decorativo de grutescos algunos elementos siloescos. En tercer lugar, la estancia de Siloe en Toledo le puso en relación directa con el arzobispo Alonso de Fonseca y Ulloa, con quien concertó el diseño del Colegio Mayor del arzobispo Fonseca en Salamanca, como señala el texto de una carta fechada en Toledo en 1529, donde el arzobispo dice «las trazas que Siloe trajo vimos (...) y haberse hecho en Toledo otras», y también el encargo de la escultura funeraria de su padre, Alonso de Fonseca y Acevedo, dispuesta en el convento de la Anunciación de Salamanca o de las Úrsulas.

Seis años después de esta estancia toledana fue nuevamente requerido Diego de Siloe, como reseña el manuscrito burgalés sobre la Catedral de Toledo para definir el modelo de sillaría alta, trabajando en ella junto a Alonso de Covarrubias, Felipe Bigarny y Alonso de Berruguete. El resultado de este plan, ejecutado por Bigarny, fue expuesto al cardenal Tavera, quien lo aprobó, concertándose posteriormente la ejecución del conjunto con Bigarny y Berruguete, obra que presenta algunas soluciones decorativas atribuibles a la inspiración de Siloe en los grutescos.





**Esculturas funerarias de Cristóbal de Andino y Catalina de Frías.  
Iglesia de San Cosme y San Damián (Burgos).**

Si en la realización del coro de la Catedral de Toledo participaron varios artífices activos en el Burgos del Renacimiento, otros protagonistas de esta Edad de Oro de las artes en la *Caput Castellae* se hicieron presentes en la Ciudad Imperial con proyectos de capital importancia en este templo, como la fabricación de una reja nueva de cierre para la capilla mayor, que sustituyó a la precedente, gótica. A tal efecto, el cardenal Tavera y el

Cabildo promovieron un concurso en 1540 para la realización de un nuevo cierre metálico al que concurrió el afamado rejero burgalés Cristóbal de Andino en competencia con el toledano Domingo de Céspedes y el maestro Francisco de Villalpando, activo en Valladolid, ambos avalados por una reputada trayectoria.

Tal sucedía con Andino, «maestro de platero e regero e otras artes de cantería e xaspe», que a la fecha de su asistencia a Toledo venía avalado por obras de notabilísimo significado, como la reja de la capilla mayor de la Catedral de Palencia, fabricada en 1520, las rejas de cierre de las capillas de los Condestables y de la Presentación en el Templo Mayor burgalés, realizadas en esta década, y los trabajos realizados para Fadrique Enríquez, almirante de Castilla, en el monasterio de San Francisco de Medina de Rioseco entre 1532 y 1535.

La documentación capitular toledana suministra un detallado relato del proceso de selección del modelo de reja, que Andino proyectaría con el uso de balaustres de diferentes tamaños y la elección del bronce como material preferente en la ejecución de la rejería, frente a la elección del hierro por parte de Domingo de Céspedes y Francisco de Villalpando, maestro que saldrá triunfante de esta selección y llevará a cabo la obra entre 1541 y 1548. Sin embargo, la obra ejecutada por Villalpando, por decisión del cardenal Tavera y los capitulares toledanos, introdujo en su diseño algunos de los elementos creados por el rejero burgalés, como unos pilares «en quadrado, de la labor y obra que hizo Andino para muestra», e incorporó el bronce junto al hierro.

**Firma de los  
maestros rejeros  
presentes en el  
concurso para  
fabricar la reja de  
la capilla mayor de  
la Catedral de  
Toledo.**

The image shows three distinct handwritten signatures in black ink. The first signature on the left is 'Francisco de Villalpando' written in a cursive script. The middle signature is 'Cristóbal de Andino', also in cursive. The third signature on the right is 'Domingo de Céspedes', which is more stylized and includes a large flourish at the end. Below these main signatures are several smaller, less legible marks and scribbles, possibly representing other participants or related documents.

La presencia de artífices burgaleses en la obra de esta reja se completó con la presencia del miembro del taller de Andino Francisco Astudillo, vecino de Burgos, quien junto a otros maestros del oficio como Domingo de Céspedes y el platero Pedro Carrión realizó la tasación del trabajo de Villalpando, tal como refleja la documentación toledana y también subraya el ya indicado manuscrito burgalés.

La relación de Cristóbal de Andino con la Catedral de Toledo no debió cerrarse con el fallido concurso de la reja para la capilla mayor, pues a él se le vincula con la participación en la obra de las cupulillas de alabastro de la sillería alta del coro de este templo.

Junto a los linajes artísticos de los Colonia, Bigarny y Siloe, un cuarto grupo familiar procedente de Burgos tuvo una muy notable repercusión en el desarrollo del Renacimiento toledano. Se trata de los miembros del linaje del vidriero Arnao de Flandes, establecido en la ciudad del Arlanzón muy probablemente a fines del siglo XV, a través de Nicolás de Vergara 'el Viejo' y su hijo Nicolás de Vergara 'el Mozo', que fueron protagonistas destacados en la realización de empresas de distintos oficios artísticos, como bien han subrayado Fernando Marías y Roberto González Ramos en sus estudios sobre estos artífices.

La biografía de Nicolás de Vergara 'el Viejo', natural de Burgos y maestro vidriero en Toledo, queda certificada por varios documentos del archivo capitular burgalés, relativos a la herencia y traspaso de una vivienda en la calle Calera en la que residieron Arnao de Flandes y su primera mujer, y posteriormente este maestro vidriero con su segunda esposa, Marina López Bustamante, actuando como representante suyo el también vidriero Juan de Arce. Así resuenan los términos insertos en una escritura notarial inserta en un documento del Archivo Catedral de Burgos de 1552: «Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Niculas de Bergara maestro de azer vidrieras en la san-

ta Yglesia de la muy noble ciudad de Toledo, vezino de la dicha ciudad de Toledo natural de la ciudad de Burgos...»<sup>3</sup>.

Tuvo Vergara ‘el Viejo’ una compleja biografía y una dedicación artística plural (vidriero, escultor, rejero y arquitecto), que aprendió en el taller familiar y se trasladó con su esposa Catalina de Colonia a Toledo, donde en 1542 ya figuraba como vidriero y escultor en la Catedral, residiendo en esta ciudad, en la colación de San Andrés, hasta su fallecimiento en 1574.



**Detalle de un atril del coro de la Catedral de Toledo realizado por Nicolás de Vergara ‘el Viejo’ junto con su hijo, Nicolás de Vergara ‘el Mozo’ (1562-1571).**

<sup>3</sup> A.C.Bu. Lib. 17, fol. 407r-414r. Traspaso otorgado por Juan de Arce, maestro vidriero, vecino de Burgos, a este cabildo, en nombre de Nicolás de Vergara, maestro vidriero, vecino de Toledo, de unas casas situadas en el arrabal de Vega, en la calle de la Calera, que dicho Cabildo había otorgado en censo a los padres del citado Nicolás, Arnao de Flandes e Inés de Vergara, su mujer, difuntos, y a su sucesor, por cuantía de 3.000 mrs. y seis gallinas vivas anuales, y que volvieron a tomar por 130 ducados, anulando el traspaso que dicho Nicolás deseaba otorgar a Alonso de Hermosilla, vecino de Burgos. Este Cabildo se compromete, además, a pagar tres ducados sobre dichas casas a Marina López de Bustamante, viuda y mujer que fue de Arnao de Flandes. 22 de enero de 1552 y copia de escritura de 27 de junio de 1551.

La documentación capitular toledana reproducida en el manuscrito burgalés permite reconocer su intervención en numerosas obras, como la restauración y fabricación de nuevas vidrieras, entre ellas las del rosetón de la puerta de los Leones; la realización de proyectos escultóricos para la puerta de la Chapinería o del Reloj y un retablo para la capilla de la Torre, la realización de un mobiliario para librería catedralicia y su principal trabajo: dos atriles de bronce, elaborados con su hijo para el coro entre 1562 y 1571. En esta obra demostró el refinamiento de su escultura, encuadrada en el manierismo que reflejan los medallones de *David perseguido por Saúl*, *Pasaje del Apocalipsis*, *Conducción del Arca de la Alianza* y *Paso del Mar Rojo*, así como su pericia en la labor de fundición del bronce que resalta el informe de tasación de Pompeyo Leoni y Juan Bautista Portigiani, hecho que se ha querido vincular a un sugerido viaje a Italia.

La labor arquitectónica de Vergara ‘el Viejo’, nada desdeñable, tuvo diferentes puntos de trabajo en la ciudad de Toledo, varios de ellos en colaboración con Alonso de Covarrubias. Por ejemplo, la realización de una portada para San Juan de los Reyes, la capilla de la Virgen de la Salud en la iglesia de Santa Leocadia y el ornato de la capilla de San Gil, propiedad del canónigo Miguel Díaz, en la Catedral. Su labor escultórica quedó reflejada en diversas obras retablísticas, entre las que destacó el retablo realizado para Bernardo Núñez junto a su hijo en la iglesia de Santo Tomás, así como el trabajo del retablo para Santa María la Blanca realizado junto a Juan Bautista Vázquez en el año 1566, además de obras escultóricas de diferente temática, como la Inocencia y la Culpa en el trascoro de la Catedral.

Toledo fue también para Nicolás de Vergara ‘el Viejo’ el punto desde donde trabajar para diferentes lugares de España, como Segovia, Alcalá de Henares o el monasterio de El Escorial, hecho que muestra la grandeza y calidad de sus propuestas artísticas, que tuvieron su continuidad en la obra de su hijo Nicolás de Vergara ‘el Mozo’ y que, como sucedió con Gregorio

Pardo, representan la continuidad de una saga artística que ya se encontraba afincada en Toledo.

Fue Nicolás de Vergara ‘el Mozo’ una de las más relevantes personalidades artísticas toledanas del siglo XVI. Como su padre, extendió su trabajo en distintas disciplinas artísticas, como las de vidriero, escultor y fundamentalmente arquitecto, que desempeñó alcanzando los máximos reconocimientos de la ciudad hasta el año de fallecimiento, en 1606. Fue maestro de obras de la Catedral, maestro escultor de la Catedral, arquitecto municipal y del Hospital Tavera, trabajos estos y otros que le permitieron entrar en contacto con artistas tan relevantes como Juan de Herrera, Juan Bautista Monegro y el Greco.

La estela de su padre fue muy relevante en su formación y primeros trabajos en los que colaboró, como los facistoles del coro, el altar de la capilla de la Descensión de la Catedral y la reja para la tumba del cardenal Cisneros en el Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares.

La documentación capitular transcrita en el manuscrito burgalés de la Biblioteca Pública hace referencia a trabajos realizados por padre e hijo en la Catedral Primada, la consideración de este y el deseo por parte de Nicolás de Vergara ‘el Mozo’ de continuar la obra paterna. Así lo certifica la *Carta del Señor García de Loaysa al Maestro Juan Bautista Pérez sobre obras de los Vergara y el escrito titulado Súplica que hizo Nicolás Vergara el mozo para ser admitido por escultor de la Iglesia de Toledo*. Asimismo, este registro nos permite conocer otras intervenciones de Vergara ‘el Mozo’ en el ensanche del Sagrario, ya a principios del siglo XVII.

La intervención de este completo artista en el Templo Mayor toledano fue muy sustancial, pues actuó como maestro arquitecto del mismo durante décadas, como refleja una excelente planimetría del edificio. Salvo en el período comprendido entre 1582 y 1587, en el que fue desposeído del título de maestro de mayor de obras, la participación de Vergara tuvo un pa-

pel esencial, interviniendo en la edificación de ámbitos de especial relieve, como la sacristía clasicista, posteriormente cubierta por el fresco del pintor barroco italiano Luca Giordano. También actuó en la capilla del Sagrario y el Ochoavo desde 1591 hasta 1604, obras en las que se denota un clasicismo influido por Juan de Herrera, así como el conocimiento de la obra del maestro italiano Andrea Palladio.

Los trabajos de Vergara 'el Mozo' para la Primada fueron, sin embargo, mucho más amplios, desarrollando empresas escultóricas como maestro catedralicio, como reflejan las trazas que dio para el arca de Santa Leocadia y el desarrollo de algunas arquitecturas efímeras, así como trabajos en calidad de vidriero.

La consideración del Cabildo hacia su persona se reflejó en que fuera elegido para tasar el cuadro de *El Expolio* del Greco.

Si el papel de Vergara 'el Mozo' en la Catedral de Toledo fue muy destacada, no menos lo fueron sus actuaciones en la ciudad de Toledo, tanto desde un punto de vista urbanístico -así lo refleja su intervención en la plaza de Zocodover como arquitecto Municipal- como sus numerosos trabajos en edificios emblemáticos de ella. No podemos olvidar sus trabajos en el Ayuntamiento de Toledo, que finalizó Jorge Manuel Theotocopuli, y para el que dio trazas Juan de Herrera. Pero también las obras que emprendió en el palacio Arzobispal, en la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, en el monasterio de San Pedro Mártir, en la iglesia de Santo Tomás -en la que reformó la capilla de la Concepción en 1586 para colocar el cuadro de *El entierro del conde de Orgaz* del Greco-, el claustro del monasterio de Monte Sión, la capilla de San José y sobre todo el hospital Tavera, edificación iniciada bajo la maestría de Alonso de Covarrubias donde le encontramos trabajando en la obra de la iglesia y de la sacristía.

La ciudad de Toledo fue también para este artífice, al igual que para su padre, punto desde el que desarrollar una notable labor fuera de ella. Así lo testimonia la arquitectura del hospital de la Caridad de Illescas, en la que intervino Nicolás de Verga-

ra en el tránsito entre los siglos XVI y XVII, y la capilla de las Reliquias del monasterio de Guadalupe.

El cierre de esta relación artística entre las ciudades de Burgos y Toledo tiene por protagonista al famoso intelectual y tratadista del Renacimiento Diego de Sagredo, que debió de nacer en Burgos hacia 1490, en una familia acomodada de la *Caput Castellae*, en la que transcurrieron su infancia y juventud hasta su partida a Alcalá de Henares. Allí figuró como camarista en el colegio de San Ildefonso, fundado por el cardenal Cisneros, a quien le unió una relación personal, actuando como su capellán y acompañándole en su viaje al encuentro de Carlos I, y también en su fallecimiento, en Roa.

Desde la muerte de Cisneros y hasta su instalación definitiva en la ciudad de Toledo al servicio de la Catedral, en 1523, la biografía del bachiller Diego de Sagredo presenta algunas lagunas tras una corta estancia en Toledo. Esta ausencia de datos ha de completarse con la estancia sugerida en Roma y otras ciudades italianas que la documentación capitular burgalesa parece apuntalar, pues con fecha de 3 de diciembre de 1520 aparecen Diego de Sagredo y Pedro de Vesga, residentes en Roma, y el bachiller Sancho Sánchez de Frías, como representantes de Juan Ortiz, beneficiado de la diócesis de Burgos.

La labor conocida de Sagredo en la Catedral Primada se encuentra ligada inicialmente a la realización de obras de arquitectura efímera, para posteriormente ocupar junto al prelado Alonso de Fonseca y Acevedo un puesto de *familiar* a su servicio a su llegada a Toledo, y a quien pudo conocer en Burgos a través de Juan Rodríguez de Fonseca.

La estrecha relación entre Sagredo y «don Alonso de Fonseca arzobispo de Toledo, Primado de las Españas y Canciller Mayor de Castilla» quedó certificada en la dedicatoria del libro *Medidas del Romano*, que también refiere que Diego de Sagredo era capellán de la reina. Desde 1526 hasta su fallecimiento, poco tiempo después, Sagredo debió continuar ocupado en la



realización de obras de arquitectura efímera para la ciudad y la Catedral, donde ejerció el cargo de bibliotecario.

Fue la obra *Medidas del Romano* un tratado artístico de gran importancia dentro del Renacimiento español, cuya primera edición se llevó a cabo en la imprenta toledana de Ramón de Petras, coetáneo de Sagredo en la ciudad de Toledo, donde se le localiza hasta 1527, que incluyó textos escritos y grabados realizados con la técnica de xilografía.

La importancia de este trabajo, que tendrá una gran fortuna tanto en Europa como en América a través de distintas ediciones -destacan las de 1541 en Lisboa, 1542 en París y otra de 1549 en Toledo-, pone de manifiesto el conocimiento del burgalés de notables obras de la tratadística arquitectónica, escultórica y pictórica de la antigüedad y del Renacimiento, destacando *Los diez libros de Arquitectura* de Vitruvio, a través de la edición de Cesare Cesariano, y *De re Aedificatoria*, de Leon Battista Alberti, a los que se unen citas de Pomponio Gaurico, Fra Luca Pacioli y Plinio el Viejo. Este trabajo fue también punto de partida para otros compendios artísticos del Renacimiento, entre los que reconocemos por su importancia el trabajo de Juan de Arfe *De varia Commensuración para la escultura y arquitectura*.

Los contenidos de la obra de Sagredo nos aproximan diferentes temas, como el trabajo artístico, la reflexión sobre algunos géneros escultóricos -el retablo y la escultura funeraria-, la proporción, los fundamentos matemáticos e históricos de la arquitectura y el estudio de los órdenes clásicos con una consideración de compendio práctico para los artífices.

Además de estas consideraciones, el libro de Diego de Sagredo tuvo un doble interés para el conocimiento del arte del Renacimiento español; sobre todo para conocer el relieve de las producciones burgalesas de esta época. Por medio de la creación de un heterónimo, al que denominó Tampeso, en diálogo con el pintor León Picardo, Sagredo fue desgranando referencias a diferentes artistas activos en la ciudad de Burgos, como Cristóbal

de Andino y Felipe Bigarny, presentes, como hemos visto, en el devenir de la historia artística de Toledo en el siglo XVI.

El contacto con estos destacados artífices pudo tener lugar a lo largo de su estancia en Burgos en 1523 y 1524, etapa en la que estaría redactando este libro, el cual nos permite reconocer algunos aspectos relevantes de talleres burgaleses, como el de Cristóbal de Andino, situado en el barrio de San Cosme, descripción que acompaña la imagen ilustrada de un balaustre.

«...y así de camino me lancé dentro del obrador de Andino, donde por experiencia ser verdad todo lo que ayer me dixiste: y entre las columnas que avia quadradas y redondas vi unas de tan extraña formación que no pude discernir si eran dóricas o jónicas ni menos toscánicas. Pregunté cómo se llamavan: fuéme respondido que balaustres».

Los dibujos de las distintas ediciones de Sagredo tuvieron una repercusión que va más allá de la mera representación de motivos artísticos conocidos tanto en su estancia en Italia como en su contacto con el arte español de la época. Así pues, como subrayó Jesusa Vega González en su libro *La imprenta en Toledo*, «las estampas de las *Medidas del Romano* no sólo buscan la aclamación del texto, sino que sirven como repertorio y modelos para la labor arquitectónica».

Así quedó reflejado en obras reconocidas tanto burgalesas como toledanas. Si los diseños de un balaustre y candelero en las ediciones de 1526, 1539 y 1549 recuerdan obras de Cristóbal de Andino en la Catedral de Burgos, así como el diseño para un arcosolio funerario de los Fonseca en su panteón de Santa María de Coca, se reconocen también los motivos arquitectónicos del hospital Tavera, el pórtico de Santo Domingo el Real de Toledo y algunas obras de Nicolás de Vergara ‘el Viejo’ y ‘el Joven’ en otros territorios de España y Europa, como ha demostrado María Josefa Tarifa Castilla en el caso de Navarra.

galoa q̄ la garganta del balaustre: garganta llamamos lo mas delgado del cuello del balaustre. La medida de la caxa de de balaustre quãdo ba de auer capitel: es la mesma q̄ se fe en las columnas.

¶ En los balaustres de Lanceleros no se puede assignar formacio de terminada: por hallar se las brado de diuersas maneras. Solamente se tiene cuenta es la bafa: la q̄ los antiguos por la mayor parte formauã triangular: y tomaua en alto las dos septimãas partes del largo de todo el cãdclero / y orosito en el asfeto. Se cada vno de los tres lados: baxos es mayor q̄ cada vno de los otros: vna q̄rta parte. ¶ Encima desta vafa: viene vn vaso: o buxa antigua sobre la q̄l viene el balaustre: y encima del balaustre vna cõcha / o arandela vde palma y quemauã ciertos olios y gomas. Lo q̄ en su formacion se deue guardar: es lo mesmo q̄ diximos arriba: que las vedgadas y entretallas de los vasos: no queden mas delgadas que la garganta del balaustre: y las puntas de la bafa / assi altas como baxas se deuen coxar: lo q̄ todo se muestra



**Dibujo de un candelero en el libro *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo. Junto a él, tenebrario de la Catedral de Burgos, de Cristóbal de Andino (1530).**

Quiero finalizar el camino que ha guiado el contenido de esta conferencia resaltando, una vez más, las fluidas y destacadas relaciones artísticas en el siglo XVI entre Burgos y Toledo, de las que fueron promotores importantes personajes históricos como los monarcas y los eclesiásticos -el cardenal Cisneros, Alonso de Fonseca y el cardenal Tavera-, así como también es preciso resaltar la estrecha relación nacida al calor de su trabajo en la ciudad bañada por el Tajo de linajes artísticos burgaleses y toledanos, como lo ejemplifica el matrimonio entre Gregorio Pardo o Bigarny y María de Covarrubias, hija del maestro de obras Alonso de Covarrubias.

El esplendor artístico de la *Caput Castellae* a lo largo de las últimas décadas del siglo XV y en el siglo XVI vivió uno de sus más relevantes episodios en la ciudad de Toledo, que brilló como crisol del arte y la cultura.

Toledo, como señaló Enrique Lorente Toledo en su libro *Un paseo por el Toledo del Greco*,

«era una ciudad rica y en auge, lo que se manifestaba en una numerosa población y en su vida bullanguera y agitada. Además, era la capital religiosa de España donde abundaban clérigos y devotos aristócratas con una saneada economía que les permitía realizar numerosos encargos. Por estas razones, a pesar de no ser la capital del imperio desde hacia una quincena de años, Toledo seguía siendo *Gloria de España y luz de sus ciudades*».

Caminando por ella, aún se reconoce la aportación destacada de los artistas burgaleses del último Gótico y del Renacimiento, protagonistas glosados este sentido discurso, que llega a su fin.

Gracias por su atención.

\*\*\*

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

Azorín. *La cabeza de Castilla*, Madrid, Editorial Espasa Calpe (Colección Austral), 3.<sup>a</sup> ed., 1980.

Casillas García, José Antonio. *El Convento de San Pablo de Burgos. Historia y Arte*, Burgos, San Esteban y Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2003.

Castillo Oreja, Miguel Ángel. «La selección del encargo: Felipe Bigarny en las empresas artísticas de Cisneros», en *Tiempo y espacio en el arte: Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. II, pp. 789-808.

Díez del Corral Garnica, Rosario. *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial (Colección Alianza Forma), 1987.

Estella Marcos, Margarita. *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América. Nicolás de Vergara, su colaborador*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

Gómez Moreno, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete* (ed. Agustín Bustamante García), Madrid, Xarait, 1983.

González Agudo, Miguel. *Población, precios y renta de la tierra en Toledo, siglos XVI-XVII* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense (*e-prints* UCM), 2017.

González Ramos, Roberto. *La Universidad de Alcalá de Henares y las artes. El patronazgo artístico de un centro de saber*, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2007.

Kagan, Richard. «Contando vecinos: el censo toledano de 1569», *Studia Histórica: Edad Moderna*, vol. XII, 1994, pp. 115-135.

Lázaro López, Agustín. «El relicario de la Catedral de Burgos», en *Las capillas de San Juan de Sahagún y de las Reliquias en la Catedral de Burgos*, Burgos, Cajacírculo, 2007, pp. 138-165.

Lorente Toledo, Enrique. *Un paseo por el Toledo del Greco*, Toledo, dbcomunicación, 2015.

Marañón y Posadillo, Gregorio. *El Toledo del Greco*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (20 de mayo de 1956), Madrid, Espasa Calpe, 1956.

Mariás Franco, Fernando. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, CSIC, 1983.

— «La memoria de la Catedral de Toledo desde 1604: la descripción de Juan Bravo de Acuña y dibujos ceremoniales de Nicolás de Vergara el Mozo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 21, 2009, pp. 105-120.

«Obras ejecutadas en la catedral de toledo: su coste, sus artífices y otras cosas curiosas», Biblioteca Pública de Burgos, Ms. 4.

Olaguer-Feliu Alonso, Fernando. *Las rejas de la Catedral de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial, 1980.

Payo Hernanz, René Jesús y Matesanz del Barrio, José. *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos. 1450-1600*, Burgos, Editorial Dossoles, 2015.

Pérez Higuera, Teresa. «En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, n.º 7, 1997, pp. 11-24.

Ponz, Antonio. *Viage de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas que hay en ella*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1776 (2.<sup>a</sup> edición).

Río de la Hoz, Isabel del. *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2000.

Sagredo, Diego de. *Medidas del Romano* (1526, ed. facsímil con estudio introductorio de F. Marías y A. Bustamante), Madrid, 1986.

———. *Medidas del Romano* (1526), Valencia, Vicent García Editores, 2016.

VV.AA. *El Toledo de El Greco*, Madrid, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

VV.AA. *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Burgos, Ediciones Promecal, 2010.

Vasallo Toranzo, Luis. «Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes», *Archivo Español de Arte*, XCII, n.º 366, abril-junio de 2019, pp. 145-160.

Vega González, Jesusa. *La imprenta en Toledo*, Madrid, Ollero y Ramos Editores, 2011.

Archivos

Archivo de la Catedral de Burgos (A.C.Bu.)









*Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Historicas de Toledo*  
*Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes*



**Publicaciones de la R.A.B.A.C.H.T.**