

EL DESCONOCIDO RETABLO BARROCO DE LA ANTIGUA MATERNIDAD PROVINCIAL DE TOLEDO, ESTUDIO Y DATACIÓN DE UNA OBRA DE ARTE

Antonio José Díaz Fernández

Como una perfecta perla barroca, no “irregular” como viene a significar una de las acepciones del término *barrueco*, palabra portuguesa que llega a dar nombre al arte del Barroco¹ sino por su declarada filiación estilística, permanece dentro de la capilla de la antigua Casa Maternidad Provincial de Toledo, como en su pequeño joyero, el retablo dorado y policromado del altar mayor.

La historia del edificio a lo largo de aproximadamente cuatro siglos se inicia en un primer beaterio y luego enfermería fundada en 17 de abril de 1596 en sus casas de la parroquia de Santo Tomé por doña Leonor de Mendoza y Guzmán, viuda del regidor don Fernando Álvarez de Toledo Ponce de León y Luna, II Señor de Cedillo y Manzaneque, para curación de convalecientes y bajo título del Corpus Christi². Ocupando así una extensa propiedad de su mayorazgo en Barrio Nuevo, la antigua judería mayor, entre precisamente las sinagogas de Santa María la Blanca, santificada como convento y luego ermita con este nombre, y la entonces iglesia prioral de los caballeros calatravos de San Benito, establecida en la llamada iglesia del Tránsito. Cedido todo de inmediato con sustanciales rentas a los conventuales de la orden hospitalaria de San Juan de Dios que, estableciéndose en la Ciudad Imperial, lo poseen por escritura otorgada en 4 de junio de 1596 convirtiéndolo en verdadero hospital de convalecientes, manteniendo la misma advocación, como lo reconoce su coetá-

¹ TAPIE, Víctor L.: *Barroco y Clasicismo*, Madrid, 1981, págs. 22-23.

² PORRES MARTÍN-CLETO, Julio: *Historia de las calles de Toledo*, Toledo, 1983, t. III, pág. 1146, que corrige un error en el año, difundido como 1569 por Francisco de Pisa (1605) y reiterado por Sixto Ramón Parro (1857). La honorable señora era hija del III Conde de Coruña (de Burgos) y III Vizconde de Torija Don Alonso Suárez Figueroa y Mendoza y de doña Juana Francisca Jiménez de Cisneros Zapata, sobrina del Gran Cardenal. Casó con el citado regidor toledano siendo éste viudo, y ella enviudó de él en 1560 falleciendo en 1603.

neo el historiador Pisa y nos lo repiten tantos autores posteriores³. Religiosos que durante casi doscientos años habrían de habitar el viejo inmueble en su misión caritativa hasta que bajo el celo y protección del gran cardenal Lorenzana pasó a ser enteramente reconstruido en 1790 con planes ilustrados bajo el priorato de fray Pedro Carbonell como lo atestigua la escueta lápida conmemorativa de su zaguán de entrada⁴.

Así fue el recorrido de la institución sostenida por los hermanos de la orden hasta la época contemporánea en que el convento-hospital atravesó por vicisitudes tan contrarias en el siglo XIX, primero con la ocupación francesa que lo dedicó a hospital de sangre o campaña, luego con las desamortizaciones y la organización de la beneficencia pública a través de las administraciones municipal y provincial que terminaron por transformarlo en un edificio civil, expropiado y segregado, pero de utilidad sanitaria donde en un primer momento se curaban enfermos militares por el real decreto de 24 de diciembre de 1837⁵. Como en similares circunstancias derivadas de las leyes desamortizadoras de 1836, la enajenación de bienes propiedad de las órdenes y otros institutos religiosos, como en el caso de los numerosos hospitales y hospitalitos de la ciudad de Toledo atendidos por cofradías, se resolvió en una cuestión de intereses sociales y, a la postre, mercantilistas que propició pérdidas más que lamentables en el patrimonio mueble de carácter artístico e histórico. Cabe pensar que las alteraciones en la titularidad de los inmuebles aun cuando se tratara de traspasos controlados a órganos públicos dependientes de la administración local también fue causa de extravíos y desaparición de objetos artísticos, quizás por la apresurada mudanza y la falta de rigor científico en el tratamiento de estos enseres especiales que iban quedando sin uso práctico, cuando sólo algunos fueran salvaguardados para ser enviados al Museo Nacional de la Trinidad de Madrid y otros atendidos con mayor favor por la Comisión Provincial de Monumentos como obras de arte de segundo orden destinadas esta vez a la dotación del Museo Provincial creado en Toledo en 1844⁶, mientras que la menor

³ PISA, Francisco de: *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*, Toledo, 1974 (ed. facs. 1605), fol. 45; PARRO, SIXTO R.: *Toledo en la mano*, Toledo, 1978 (ed. facs. 1857) págs. 80-81; MARIAS, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1983-1986, t. III, págs. 52-53.

⁴ VV.AA.: *Arquitecturas de Toledo*, Toledo, 1992, t. II, pág. 375.

⁵ MADDOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico: Castilla-La Mancha*, Valladolid, 1987 (ed. facs. Madrid, 1845), t. II, pág. 380; Parro, *op. cit.*, t. II, pág. 405; PORRES, *op. cit.*, t. III, pág. 1148.

⁶ Aragoneses, Manuel J. de: *Museo Arqueológico de Toledo*, Dirección General de Be-

calidad de algunos o su forzado desinterés decidiera peor suerte. A decir verdad, no parece que el hospital de los hermanos de San Juan de Dios contuviera nada interesante cuando es desamortizado en 1837, si bien su iglesia estaba abierta al culto y albergaba algunas cofradías, de modo que un inventario practicado previamente en 1820 revelaba pocos bienes atesorados como eran la propia imagen del santo patrono en el único altar existente en la iglesita, más dos tallas de Ntra. Sra. de la Concepción y de San Rafael⁷.

Cedido por la Junta municipal de Beneficencia, que primero lo gestionó como hospital militar de carácter civil, el conjunto edilicio pasó a ser dependiente de la Diputación Provincial de Toledo desde el año 1862, en que se agregaba al Hospital de la Misericordia, instalándose allí la Casa-Cuna en el año 1923, pero que desde 27 de junio de 1926 se destinaba a Casa de Maternidad Provincial después de una profunda reforma y acondicionamiento del importante inmueble, conservando, como en sus estadios anteriores, la necesaria capilla que diera servicio religioso a la antigua comunidad de frailes hospitalarios y, ya últimamente y después de clausurada la Maternidad, al hogar de ancianos “Residencia San Juan de Dios”, abierto hasta finales del siglo pasado⁸.

En cualquier caso, resulta gratificante poder encontrar aún en Toledo una obra artística ciertamente desconocida y tratar de estudiar este insospechado retablo barroco que preside la pequeña capilla del único convento que la Orden de San Juan de Dios regentó en esta ciudad durante poco más de dos siglos⁹. Un retablo del que no hay referencias artísticas en la descripción del edificio a finales del siglo XIX, habilitado entonces como una “sucursal del Asilo ó casa provincial de Beneficencia, en que reciben caritativo albergue unos cien acogidos, todos varones y ancianos”, y de cuya capilla nada se ofrece a la observación erudita del Vizconde de Pa-

llas Artes, Madrid, 1958, págs. 7-32; Revuelta Tubino, Matilde: *Museo de Santa Cruz. Toledo*, Ciudad Real, 1987, tomo I.

⁷ A lo que se sumaban varios cuadros, pero vistos en su biblioteca, véase PORRES MARTÍN-CLETO, J.: *La Desamortización del siglo XIX en Toledo*, Toledo, 2001, pág. 119. San Juan de Dios (1495-1550), fundador en Granada de la caritativa Orden hospitalaria, fue beatificado en 1630 por Urbano VIII y en 1690 Alejandro VIII le canonizó.

⁸ PORRES, *op. cit. Las calles ...*, t. III, pág. 1153. De hecho, la historia orgánica de esta institución arranca de 1862 como lo atestigua la serie documental perteneciente al Hospital de San Juan de Dios del archivo de la Diputación Provincial de Toledo, con fechas entre 1862 y 1934, pero que nada aportan a nuestro interés.

⁹ Mi agradecimiento al señor Diputado del Área de Sanidad y Bienestar Social y Vicepresidente D. Carlos Emilio Pérez Ortiz, y personal de su servicio, por permitir y facilitar el estudio de esta obra. Así mismo, a D. Carlos Cano Mata, Jefe de Servicio de Arquitectura.

lazuelos¹⁰. Retablo del que no hay nada publicado y del que ningún documento de los hasta ahora examinados por nosotros ha proporcionado indicios suficientes para precisar su cronología y autoría, por lo que nos enfrentamos a una obra anónima aunque de datación bien encuadrada, eso sí, en los años centrales de la segunda mitad del siglo XVII, pues su tipología y conformación estilística así lo anuncian.

Estamos ante la obra en sí misma y no exenta de gran calidad artística a pesar de que no se trata de un verdadero retablo mayor, aunque su función litúrgica desde entonces y hasta ahora haya sido esa, sino que, en realidad, contemplamos un retablo menor cuyo origen probable fuera un altar secundario o una capilla para cuyas concretas dimensiones se planteó, y que en razón de un inopinado o forzado traslado vino a ocupar el lugar preferente en la de este antiguo hospital-convento luego convertido en maternidad, pero cuya presumible procedencia y fecha de traslado exactas ignoramos. Por lo que indagar en este último punto sería bastante farragoso y nos alejaría de nuestro interés y de la posibilidad de analizar el objeto artístico en sí, es decir, el retablo como obra de arte aun admitiendo su insuficiente contextualización¹¹.

No obstante, y con el apoyo de la investigación que sobre el retablo barroco en Toledo y su provincia venimos desarrollando actualmente, es

¹⁰ PALAZUELOS (Conde de Cedillo), LÓPEZ DE AYALA Y ÁLVAREZ DE TOLEDO Y DEL HIERRO, Jerónimo, Vizconde de: *Toledo: Guía artístico-práctica de Toledo*, Toledo, 1984 (ed. facs. 1890) t. II, pág. 587. Se menciona en su artículo de *Arquitecturas de Toledo* (1992) vagamente como "retablo dieciochesco". Incluso la declaración del edificio como B.I.C. con categoría de monumento, de 30 de octubre de 1996 (BOE, núm. 287, de 28 de noviembre de 1996) menciona que la capilla "cuenta con un pequeño, pero magnífico, retablo de dos cuerpos, de fina arquitectura y soberbio dorado, claramente adscrito al barroquismo del siglo XVIII", incidiendo en el error de la apreciación y datación estilística.

¹¹ Según la crónica periodística local, el acto inaugural de la nueva Casa de Maternidad "modelo de establecimientos benéficos de puericultura" aconteció en 28 de junio de 1926, con la presencia del entonces ministro de la Gobernación el General Martínez Anido e interviniendo el obispo auxiliar Sr. Ferrándis en la bendición de la capilla "en cuyo precioso altar se presenta a la veneración una bonita imagen de la Virgen de la Medalla Milagrosa, exquisitamente adornada con luces y flores..." (*El Castellano. Diario de Información*, Año XXII, núm. 5787). En su publicación de 30 de junio de 1926 se incidía en tan meritoria iniciativa, que honraba a la Diputación Provincial, presidida por el Teniente Coronel Don Hilario González, en cuyas obras para la remodelación del antiguo edificio de San Juan de Dios se habrían invertido 125.000 pesetas, dirigiendo la restauración el arquitecto provincial Ezequiel Martín y colaborando en tareas artísticas los toledanos Julio Pascual y Sebastián Aguado y el talaveraño Juan Ruiz de Luna; y se dedicaban unas palabras a la capilla también cuidadosamente restaurada en la que "el retablo, barroco, es magnífico. En su centro destaca una preciosa imagen de la Virgen Milagrosa. Tiene una alta tribuna, desde donde asisten a los cultos los pequeños acogidos" (*El Castellano. Diario de Información*, Año XXII, núm. 5788).

factible profundizar en el examen de sus características artísticas más notorias para luego situar dentro de su entorno cultural esta importante pieza de la retablística toledana de la que sin más dilación pasamos a tratar puntualmente ¹².

Adaptado a las normas conciliares de 1969, el retablo permanece hoy montado sobre un pobre zócalo de panel que lo eleva del suelo, y en primer lugar se hace necesario considerar que su realización arquitectónica es en madera, probablemente de pino de Cuenca por su común uso en esta ciudad y en toda la época barroca para este tipo de obras lígneas. Se estructura como un retablo unitario de composición dística y de orden corintio, alzado en dos cuerpos organizados en una sola calle y cerrado en medio punto; y cuya construcción está supeditada sin duda a una escultura

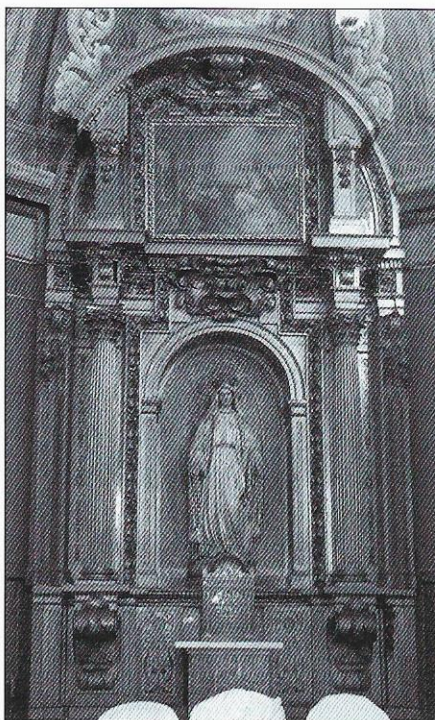


Fig. 1. *Antigua Maternidad Provincial de Toledo. Retablo barroco del altar mayor de la capilla.*

de advocación mariana que ocuparía la única hornacina que lo conforma como lugar preferente y reservado para el culto a la imagen (no precisamente la imagen moderna de María Milagrosa que hoy lo preside con relativa disonancia aunque resultara tan apropiada cuando se colocó en 1926).

Por tanto, visto como un todo, el retablo presenta una base de 287 cm de longitud y una altura aproximada de 550 cm (en medidas de la época, esto equivaldría aproximadamente a unos diez pies de ancho por diecinueve pies de alto); y, por tanto, se alza con una proporción prácticamente dupla pero bien repartida en sus dos cuerpos al reducir el superior o cerramiento a un tercio de la altura total, algo que contribuye a su armónica y correcta verticalidad, y cuyo resultado visual no es otro que el de su grata contemplación (Fig. 1).

¹² DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José: *El retablo barroco en Toledo (1632-1732)*. Tesis doctoral en curso.



Fig. 2. Detalle del orden arquitectónico y ornamental.

Efectivamente, el retablo se compone de un alto pedestal en el que sobresalen entre los apenas resaltados podios extremos las dos prominentes cartelas de perfilada talla vegetal, a ambos lados del rebajado entrepaño central que corresponde al sitio de un primitivo sagrario antepuesto, y que sirven de ménsulas en avanzado apoyo a las dos únicas columnas exentas que articulan su alzado. Son éstas rectas, de fuste estriado y capitel corintio de jugosas hojas de acanto, que flanquean la hornacina central abierta en medio punto y de una profundidad algo inferior a medio metro, enmarcada a su vez por rica moldura tallada, quebrada arriba y superada por un tarjetón de abundosas hojas compactas, redondeadas y enroscadas, que toca su clave con lo que se forma el primer cuerpo del retablo extendido hacia los lados y cerrando sus extremos por trasquilastras y dos cuartos de machón de inusitado capitel de hoja avolutada y sarta colgante de frutas, tanto pintada como en talla, a una y otra cara. Este cuerpo principal se corona canónicamente con un entablamento de composición y adornos de calificación barroca que se resalta sobre las mismas columnas y que se oculta tras el mencionado exorno central, pero que en sus partes visibles está constituido por un arquitrabe de dos bandas lisas culminadas por moldura tallada, un adornado friso jalonado de preciosistas cartelas o modillo-

nes volados alternando con cogollos de talla en los campos, y arriba una cornisa con su correspondiente moldura de dentellones y un potente tablero o cimacio liso rebordeado por una moldura o gola igualmente tallada. Sobre esta neta línea horizontal, un segundo cuerpo se cierra desde atrás en medio punto con grueso borde tallado y superficies decoradas, pero tratado principalmente como un ático entre dos vistosos machoncitos exentos y adornados con placas recortadas, moldura de ovas, caras cajeadas con sacados de oro y festones de frutas en su frente. Éstos reciben sin más un profundo frontispicio bajo cuya curvatura se acomoda una tarjeta de hojas cartilaginosas enrolladas en su centro, que sirve de coronación a una regular pintura en lienzo con el tema de la *Anunciación*, dentro de marco tallado y con ornamental moldura alrededor y quebrada arriba (Fig. 2).

Esto en cuanto a su estricta descripción como obra de arquitectura, en su aspecto formal, habiendo recurrido para ello a algunos de los términos propios del vocabulario específico desarrollado por los artistas barrocos que intervienen en la faceta constructiva de los retablos; pero sin que por ahora se nos revele la identidad del maestro arquitecto que en concreto diseñó e hizo las trazas de este retablo o el nombre del maestro ensamblador que lo pudo labrar y montar en madera. Como desconocido nos resulta todo lo concerniente a la comisión y contrato de la obra, lo que nos impide precisar sobre las condiciones estipuladas para su ejecución, privándonos de la necesaria información histórica que va unida a toda realización artística.

En la otra faceta del trabajo artístico y por lo que respecta a su envoltura, es decir, a su revestimiento dorado y policromado que le concede el aspecto final con que se presentaban por razones estéticas y simbólicas, pero también prácticas, este tipo de obras en madera, cabe decir que tampoco conocemos el nombre del maestro dorador y estofador a quien hubo de corresponder esta labor final de embellecimiento del retablo en sí con su dorado. Como un segundo valor, en este retablo, la policromía barroca se manifiesta magistralmente en el estofado, tan rico en su procedimiento de aplicar sutilmente los colores sobre el oro. Antes que nada, hemos de señalar que las técnicas del estofado, es decir, la imitación pictórica de motivos textiles y naturalistas, practicadas sobre las superficies previamente doradas del retablo combinan por una parte la aplicación de colores vivos a punta de pincel y, por otra, la incisión con un punzón o grafío para levantar el color aplicado y descubrir el oro subyacente a base de líneas o puntos marcados, en distintas modalidades de esgrafiado¹³. Así

¹³ ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro L.: *Policromía renacentista y barroca*, Cuadernos de Arte Español n.º 48, Madrid, 1992. Las distintas labores de dorado y estofado requerían la prepara-

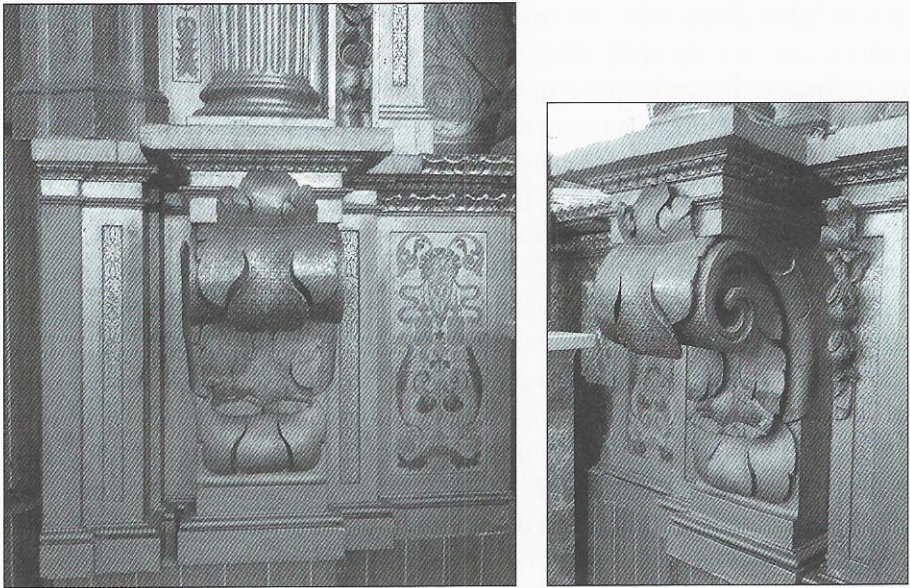


Fig. 3. *Detalle frontal y lateral del pedestal.*

pues, en el retablo de esta capilla se observan detalles exquisitos que ejemplifican la perfecta combinación de ambas técnicas, a base de motivos cromáticos debidos al pincel y texturas creadas por la incisión de la punta metálica.

Examinado en sus partes, los entrepaños centrales del pedestal se animan con dos composiciones simétricas de coloridos motivos a punta de pincel y otros patrones dorados sobre color rojo en estrechas cintas en los vaciados, mientras que ménsulas y festones de talla soportan labores de esgrafiado a base de rajados, ojeteados y picados en gamas de azul y carmín grabando perfectas tramas sobre el oro (Fig. 3).

A su vez, en el cuerpo principal las retropilastras muestran campos de subientes en estirados rameados a punta de pincel y en los intercolumnios otros subientes de minuciosos motivos *a candelieri* dados a pincel. Perfilando la hornacina aparece una moldura de hojuelas y cáscaras de profunda talla y bien estofadas, mientras que el interior de la misma reúne un bello repertorio de formas naturalistas pintadas a pincel con magníficos festones

ción preliminar de la madera a base de sucesivos tratamientos empezando por la limpieza y saneamiento de las partes y superficies, con su enlizado y encolado, sus varias manos de yeso grueso y fino, con su continuo refinado, y finalmente su embolado a base de arcillas rojas o bol de Llanes, el preferido por los doradores y estofadores, sobre el que aplicar directamente el pan de oro.

de fruta en sus laterales y un intradós del arco centrado por una emblemática cartela con el disco de la cruz blanca y negra dominica, de la que se descuelgan a ambos lados sendos festones o fruteros de membrillos cogidos por sendos lazos, y presentando un fondo singular, pintado *ad hoc* para una imagen precisa donde se dibuja una aureola con una orla matizada en rojo con un dibujo continuo y se rellena con amplios rameados esgrafiados en el centro y ángulos inferiores. A la altura del entablamento, sobre el eje, la densa tarjeta de hojas estofadas reclama la atención como el verdadero “mascarón de proa” del retablo, que junto a los capiteles de las

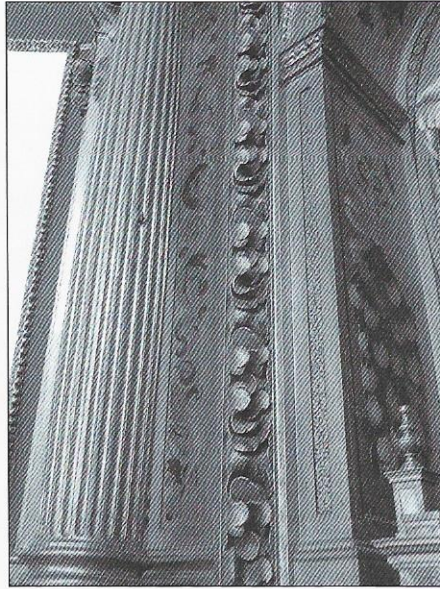


Fig. 4. *Detalles decorativos del alzado.*

columnas, los roleos y modillones del friso y fruteros de talla estofados en paralelo con festones pintados que lucen en los machones de los extremos, son los rasgos que dan razón de la variada inventiva polícroma y ornamental (Fig. 4). Por último, un ático decorado en correspondencia se muestra espléndido con sus machones dorados y con detalles de talla estofada que es replicada en los lunetos postreros con festones pintados, y la moldura colorista guarneciendo la mencionada pintura en lienzo de la *Anunciación*, para terminar con el broche de la tarjeta superior, sometida a la imponente hondura de la última cornisa (Fig. 5).

A propósito, las pinturas colocadas en los retablos solían ser realizadas aparte por pintores más o menos competentes. En este caso, la pintura se corresponde con el hecho mismo del encargo formando parte del todo, pero sin que los ilegibles rasgos de firma y fecha que en ella se observan sean concluyentes¹⁴. Su autor, quizás el pintor toledano Simón Vicente, se aproxima obviamente al estilo barroco de la escuela pictórica madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, con rasgos comunes en las actitudes de figuras y composición de la escena, en el tratamiento vivo de los colores, fondos abiertos atmosféricos y celajes lumínicos de naturale-

¹⁴ De estar firmado, habría que recurrir a un examen en laboratorio pues la inspección ocular no es resolutive en este caso.

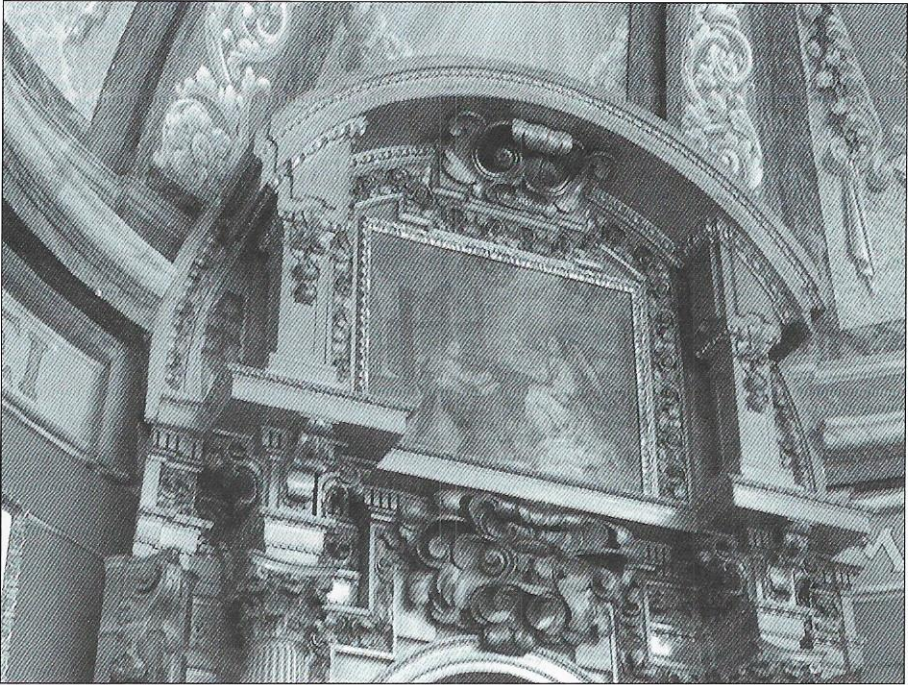


Fig. 5. Cerramiento en ático con pintura de la "Anunciación".

za celestial, todo de clara inspiración en la obra de maestros de la órbita cortesana como Francisco Rizi, Claudio Coello o Juan Carreño de Miranda, que, por otra parte, tan cercanos son al medio toledano, pues intervienen en tantas labores decorativas de la catedral primada en el último tercio del siglo XVII. Es un lienzo de regular técnica, acometido con menor talento pictórico y carente de fuerza expresiva, aunque las figuras principales no dejan de ser correctas en dibujo y actitudes, donde el asunto principal se compone dentro de un espacio arquitectónico con un primer plano en que la Virgen, vestida de túnica roja y manto azul, es sorprendida en el recogimiento de su devota lectura junto al atril en que se halla un libro abierto, y bajando la mirada es deslumbrada por la presencia celestial del Arcángel Gabriel, figura de blanco atuendo con matices rosados y banda azul, que aparece arrodillado ante ella y suspendido sobre una nube de gloria portando un ramo de lirios en su mano, en la misma pose que lo representa el citado Rizi, por ejemplo, en su cuadro de la *Anunciación* del Museo del Prado. Así pues, sin el efectismo escenográfico característico de los maestros madrileños, el acontecimiento se desarrolla apacible en una estancia abierta enlosada de mármoles de figuras

geométricas y juego de colores y que se cierra con un antepecho pétreo rematado con una bola en su extremo y con un anodino cortinaje rojo recogido en el ángulo izquierdo y tras el que se advierte en perspectiva una cancela entreabierta y galería donde más lejano se atisba un arco de entrada a un verde jardín; mientras que el fondo sobrenatural es iluminado por una gloria centrada por la paloma del Espíritu Santo entre dos grupos de cabezas de querubines.

Por otra parte, este concreto tema pictórico induce a discurrir sobre la posible iconografía original del retablo, centrada sin duda en torno a una pequeña imagen de Nuestra Señora del Rosario como podría sugerirlo asimismo la presencia del referido emblema dominico dentro de la hornacina y por ser este título la insignia por antonomasia de la orden de predicadores de Santo Domingo de Guzmán. Aunque, antes de especular con otra dedicación concreta, una representación genérica no sería otra que la de una efigie de la Virgen bien como Inmaculada Concepción o bien con el Niño en brazos, por correlación con el asunto explícito del lienzo superior, conformando así un retablo de carácter mariológico. Así pues, en el sentido de su significación religiosa, habría que pensar entre la pertenencia original de este retablo a alguna cofradía del Rosario que quiso honrar a su vez a la orden religiosa que creó ese culto específico, o quizás ese escudo dominico se pintó más como sello de propiedad para expresar que el retablo era privativo de un convento de su regla.

Además, su cerrada silueta demuestra que el retablo estuvo primitivamente ubicado en un hueco de muro y que se fabricó para ser empotrado o encajado en él, lo que es muy común en iglesias parroquiales y conventuales en Toledo, tal y como se ejemplifica en el retablo de Nuestra Señora de la nave la Epístola en la iglesia de Santa Leocadia de la ciudad, tan cercano a la idea constructiva y estilo del que aquí venimos tratando. Su apreciable inadaptación al marco arquitectónico de la capilla actual, suplida por la gran decoración mural contemporánea que lo envuelve y desplegada principalmente por toda la bóveda, y su inapropiada instalación, que se advierte en la incorrecta posición girada de las pilastras extremas, son dos claras señales que revelan su indudable aprovechamiento en esta capilla reconstruida con todo el edificio a finales del siglo XVIII, sin que podamos asegurar que fuera éste un retablo preexistente en el viejo hospital y recuperado tras la decisiva reforma ilustrada¹⁵. Con mayor probabilidad se

¹⁵ La única obra documentada de este hospital y convento es la de un pequeño retablo para la cofradía o Esclavitud de Ntra. Sra. de Belén, encargado en 30 de julio de 1713 al maestro de ensambladura toledano Miguel de Mora en precio de 1.750 reales de vellón, según

trataría, en ello insistimos, de una obra ajena recalada a consecuencia de las desamortizaciones decimonónicas y la sucesiva incorporación de establecimientos en la Beneficencia Municipal primero y su posterior transferencia a la Diputación Provincial de Toledo, en cuyo patrimonio mueble se integró definitivamente como un bien muy especial al ser destinado a la nueva maternidad de ámbito provincial que se inauguraba en 1926¹⁶.

En orden a situar este retablo dentro de la producción retablística toledana de la segunda mitad del siglo XVII y atendiendo a las peculiaridades formales que lo relacionan con obras del momento, es más que probable su encargo efectivo en torno a 1665, porque se observa, más en su adorno que en su estructura, la perfecta asimilación de repertorios barrocos madrileños bien representados en Toledo a partir de una obra clave como es el retablo de la capilla de Ntra. Sra. de la Esperanza de la iglesia mozárabe de San Lucas de esta ciudad, obrado precisamente hacia esas fechas por el arquitecto y ensamblador toledano Juan Gómez Lobo, autor de otros muchos retablos en la ciudad y su diócesis¹⁷. Para más exactitud, en el entablamiento del valioso retablo que estudiamos las molduras talladas que quedan tras los modillones del friso cambian respecto al esquema

escritura de obligación en el Archivo Histórico Provincial de Toledo (AHPT), Protocolo 3968, fol. 134, escribano Mateo Gómez Montaña. La cual no se conserva o está en paradero desconocido y que, por supuesto, no se puede identificar para nada con la obra existente de la que venimos tratando.

¹⁶ Por lo advertido anteriormente, se podría pensar sobre su procedencia del extinguido convento de dominicos de San Pedro Mártir, cuya iglesia se convirtió a mediados del siglo XIX en improvisado museo de obras desamortizadas de otros templos que estaban desapareciendo y que fueron almacenadas junto a las que venían ocupando, al servicio del culto, sus propias capillas. Y por el hecho de que este edificio fue cedido en 1846 por el Ramo de Guerra a la Diputación Provincial, en permuta del hospital de Santa Cruz y la Fonda de la Caridad, dependientes del Ramo de Beneficencia gestionado por la Diputación, véase PORRES, *op. cit. La Desamortización...*, pág. 44; en que pasó a convertirse en Asilo e Inclusa con el nombre de Establecimientos Reunidos. Los libros de actas de la comisión provincial de la Diputación no desvelan nada de nuestro interés entre 1923 y 1926, excepto que en junta de 8 de marzo de 1926 se acordó autorizar al Sr. D. Elías Montoya Blasco, conde de Casafuerte, director de Establecimientos Reunidos de la beneficencia provincial, la inversión de mil pesetas con destino a la adquisición de imágenes para la capilla de la maternidad pero sin más detalle (Archivo Diputación Provincial de Toledo, *Libro de Actas (1925-1926)*, folio 47v). Debió ser elección del citado Conde de Casafuerte, a la sazón diputado en Cortes por Toledo, la determinación de dotar con un buen retablo antiguo esta capilla decorada *ad hoc* por artista anónimo, que habría de ser alguno de los profesores o aventajados alumnos de la entonces activísima Escuela de Artes y Oficios de Toledo.

¹⁷ NICOLAU CASTRO, Juan, Díaz Fernández, A. J.: "El retablo de Ntra. Sra. de la Soledad de la iglesia de San Miguel de Toledo y sus lienzos de Claudio Coello", *Goya: Revista de Arte*, n.º 315, 2006, págs. 339-344.

usual de retablos coetáneos, así una gola superior de hojuelas en el arquitrabe y una corona de dentículos bajo la cornisa caracterizan el detalle de la composición. Aún más, el tipo de modillón o cartela con una granada que descuella sobre la curva y contracurva de las hojas, aparece en ambos retablos certificando la buena asimilación del lenguaje barroco definido desde Madrid por Pedro de la Torre y aplicado al ornato de los retablos¹⁸. Sin duda, se siguen las directrices artísticas de la escuela madrileña que en concreto se proponían en el modelo ornamental utilizado en el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Orgaz (Toledo), trazado por los prestigiosos arquitectos Pedro de la Torre y el Hermano Bautista en 1655¹⁹, como también, en el ámbito local, se valoran las innovaciones que aporta el elegante diseño del toledano Bartolomé Sombigo, maestro mayor de la santa iglesia catedral y arquitecto de la iglesia y convento de las Capuchinas del Cardenal Aragón, para el retablo de San Francisco de Borja que fue de la catedral de Toledo (y hoy reutilizado en el Seminario Menor de Santo Tomás de Villanueva de la ciudad), aunque labrado y ensamblado en 1665 por el antes citado Juan Gómez Lobo²⁰. Con todo, otras soluciones arquitectónicas provienen de modelos claramente madrileños como, por ejemplo, parecida constitución y la misma función de los machones extremos del primer cuerpo y su peculiar capitel se advierte en el retablo mayor de Ntra. Sra. de la Fuencisla de Segovia (1645), del expresado Pedro de la Torre, y similar formulación de los machoncitos del ático en el retablo mayor de la iglesia parroquial de la Magdalena de Ciempozuelos de Madrid (hacia 1675)²¹. Y otros referentes estéticos como el retablo mayor de la parroquia de Navalcarnero (Madrid), con una primera traza dada por el ensamblador madrileño Juan de Lobera en 1666 pero ampliada por su constructor, el ya mencionado artista toledano Juan Gómez Lobo²², y más cercano el anónimo retablo de Santa Teresa

¹⁸ TOVAR MARTÍN, Virginia: «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», *Archivo Español de Arte*, t. 46, n.º 183, 1973, págs. 261-298

¹⁹ NICOLAU CASTRO, J.: “El desaparecido retablo de la parroquial de la villa de Orgaz y sus pinturas de Francisco Rizi”, en *In Sapientia Libertas: Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Sevilla, 2008, págs. 471-474.

²⁰ AHPT, Pr. 3176, s/f, Rodrigo A. de Hoz.

²¹ No se duda en la atribución de las trazas del de Ciempozuelos a Pedro de la Torre pero no hay fecha ni autoría ciertas, aunque muy inspirado en el retablo mayor de las monjas benedictinas de San Plácido de Madrid, obra fundamental de Pedro de la Torre terminada hacia 1664, véase VV.AA.: *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, “Guías del Patrimonio Histórico”, Comunidad de Madrid, Madrid, 2002, págs. 203-204.

²² REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula: “Precisiones sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Navalcarnero”, *Anales de Historia del Arte*, n.º 8, 1998, págs. 245-256.

de la catedral toledana, apreciable obra de 1664, acercan en ciertos aspectos el retablo de la antigua Maternidad provincial a este momento barroco pleno que se afianza exitosamente en los talleres toledanos a la vista de obras madrileñas en la Ciudad Imperial como el retablo mayor del hospital de Afuera o de Tavera, realizado por Juan de Ocaña en 1657, y el conjunto de retablos del convento de las Benitas recoletas, obrado por Alonso García en 1664²³.

También el plano decorativo inclina a pensar en los repertorios manejados por el anónimo artista que doró y estofó el retablo. Junto a composiciones de rareza arcaizante como los grutescos *a candelieri* del pedestal, que se retrotraen a programas decorativos del manierismo, aparecen los motivos plenamente naturalistas del primer barroco como son los grandes fruteros colgados de lazos que se figuran en el interior de la hornacina y en los lunetos del segundo cuerpo y que tanto coinciden con el mismo motivo que se observa en los cerchones del cerramiento del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Los Yébenes, sabemos que decorado en 1679 por el dorador toledano Manuel de Salas y Paz²⁴.

Para concluir y considerando la amplitud cronológica del periodo barroco, extendido a dos siglos, la obra toledana aquí examinada es una pieza admirable de estricta tipología *prechurrigueresca*, es decir, se corresponde claramente con el momento definitorio del estilo barroco consolidado a partir de mediados del siglo XVII, siendo anterior, por tanto, a una segunda fase más decorativa, la inspirada a finales del siglo XVII por el artista madrileño José de Churriguera, y definida por el estilo propiamente churrigueresco²⁵. Sobre el autor cabría debatir la atribución de este retablo de la antigua Maternidad toledana al arquitecto y ensamblador Juan Gómez Lobo (†1679), como firme cultivador del ornato barroco, pero, por otra parte, considerar al también retablista toledano Juan Muñoz de Villegas (†1697) por su rigor clasicista de respeto a las estructuras y de contención en el adorno.

²³ DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J.: “El retablo mayor de la iglesia del hospital de San Juan Bautista de Toledo, obra barroca del madrileño Juan de Ocaña (1657), no de los Theotocópuli”, *Anales Toledanos*, XLIII, 2007, págs. 135-150. AGULLÓ Y COBO, Mercedes: «Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García», *AEA*, XLVI, n.º 184, 1973, pág. 398.

²⁴ El retablo fue trazado y construido a partir de 1673 por el arquitecto y ensamblador Juan Gómez Lobo; véase REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula: “El arquitecto ensamblador Juan Gómez Lobo: sus obras en Los Yébenes”, *Anales Toledanos*, XXXV, 1998, págs. 179-198. La escritura de dorado hallada por nosotros en AHPT, Pr. 12358, s/f., Francisco de Madrid.

²⁵ Para una periodización y terminología del retablo barroco, véase MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J.: *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, págs. 25-26.

Retablo el aquí desvelado en el que el lenguaje constructivo se afirma en sus líneas definitorias y opta por crear espacios entre muro y soportes, aislando tanto las columnas en el primer cuerpo como los machones en el ático, acentuando así los efectos de claroscuro y proyección de sombras contra las superficies de fondo y donde el vuelo de las cornisas establece los límites netos de la estructura. Por tanto, su carácter de obra unitaria junto a su rechazo de la columna salomónica, aún siendo ya usuales en retablos toledanos desde al menos 1666²⁶, sitúan el retablo de la antigua Casa Maternidad de Toledo dentro de una tendencia de madurez barroca, pero de cierta gravedad clasicista aún presente en la década de los años setenta de la centuria, mostrando un sostenido equilibrio entre su excepcional arquitectura sobre dos columnas, cuando son más numerosos en esa etapa los retablos tetrástilos o de cuatro soportes, y su refinado ornato de talla, bellamente realzado por una policromía al uso de unívoco estilo, afirmando los buscados valores matizados propios de la composición barroca de luces y sombras, es decir, de contrastes entre el brillo desnudo del dorado en los elementos propiamente estructurales y los entonados coloristas de los estofados en sus piezas intencionadamente decorativas.

En definitiva, un retablo que por su categoría artística y su valor histórico, como testimonio del genuino arte religioso producido en el Toledo del siglo XVII merecería su declaración como bien mueble de interés cultural y su reconocimiento como pieza singular en la evolución del retablo barroco en nuestra ciudad²⁷.

²⁶ DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J.: "Origen y presencia de la columna salomónica en el retablo barroco toledano", *Toletum*, n.º 49, 2004, págs. 143-190.

²⁷ Es primordial que para valorar esta obra, previa su restauración, que su destino fuese el de permanecer en este sitio dignificada como objeto mueble debidamente protegido, pasando a ser un retablo museable dentro del proyecto de rehabilitación que se viene acometiendo hoy día en el referido inmueble.