LA PRESENCIA DE CALIZAS PROVENIENTES DE LAS CANTERAS DE ESPEJA DE SAN MARCELINO Y ESPEJÓN (SORIA) EN LA CATEDRAL PRIMADA

YOLANDA PEÑA CERVANTES
UNED

Las canteras de caliza localizadas en los términos municipales de Espeja de San Marcelino y Espejón y en sus inmediaciones, en la actual provincia de Soria, han sido profusamente utilizadas para la extracción de materiales lapídeos ornamentales, ya desde época romana. En los últimos años, el estudio de estos frentes de extracción y el propio uso de estos materiales pétreos ha sufrido un intenso avance de conocimiento[1]. Sabemos, así, de la profunda explotación y uso

[1] Este trabajo se integra dentro del proyecto de investigación «Marmora Hispaniae. Explotación, uso y difusión de la caliza de Espejón (Soria) en la Hispania romana y tardoantigua», dirigido por la profesora García-Entero. Para el análisis de la explotación y uso de esta caliza en época romana remitimos a V. García-Entero, A. Gutiérrez, H. Royo y S. Vidal, «La caliza de Espejón (Soria, España). Caracterización arqueométrica», *digitAR*, n.º 4, 2017, pp. 5-13; V. García-Entero, A. Gutiérrez, S. Vidal, M. Pérex y E. Zarco, «Espejón limestone and conglomerate (Soria, Spain): Archaeometric characterization, quarrying and use in Roman Times», *Asmosia XI*, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, Split, 2018, pp. 567-576; V. García-Entero, «Poniendo el marmor Cluniensis en el mapa de Hispania. El uso de la principal roca ornamental de color de procedencia ibérica en el interior peninsular en época romana», en V. García-Entero, A. Gutiérrez, S. Vidal y R. Aranda, *Paisajes e historias en torno a la piedra. La ocupación y explotación del territorio de la cantería y las estrategias de distribución, consumo*

de estas rocas en época romana y durante los siglos XVI al XVIII. Se trata de unas calizas cretácicas de colores intensos, muy vistosas y de gran calidad que presentan hasta siete variedades con grandes diferencias cromáticas y compositivas.

Aunque se documentan vetas de color amarillo, rojo púrpura, gris y blanco, fueron las variedades rojiza multicolor, conocida como «jaspe», y la caliza bandeada de color amarillo y morado, las que se usaron con profusión en época moderna. Cada una de estas variedades tuvo, además, un periodo de esplendor diferenciado. Así, en el siglo XVI y XVII, prácticamente todas las composiciones realizadas en calizas de Espeja-Espejón utilizaron la variedad rojiza multicolor o jaspe, mientras que en el siglo XVIII, ya de la mano de la dinastía borbónica, se puso de moda la vistosa variedad con bandas amarillas y moradas[2]. Esta secuencia de uso la encontramos también en la Catedral de Toledo, en la que constatamos la presencia de estas calizas en las grandes obras de-sarrolladas en el interior del templo en el siglo XVI -mayoritariamente jaspe rojizo- y puntualmente en los retablos neoclásicos del siglo XVIII -caliza bandeada amarillo-morada.

Encontramos también la reutilización de materiales provenientes de estas canteras en la obra medieval de la catedral. Así, en la llamada Puerta del Reloj, un acceso construido en torno al año 1300 y proyectado por el arquitecto Juan Alemán[3], se constata la presencia de jaspe rojizo multicolor. Flanqueando la puerta de entrada se localizan tres columnillas que sostienen una arquería de arcos trilobulados, a

---

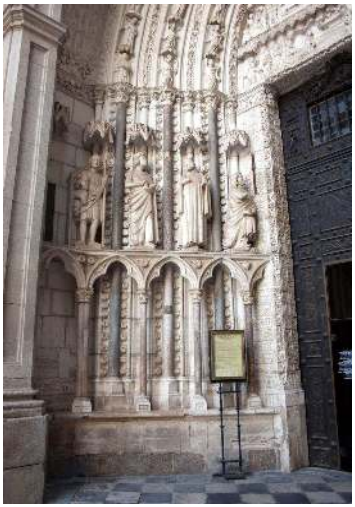
y reutilización de los materiales lapídeos desde la Antigüedad, Madrid, 2020, pp. 413-466. Para el estudio de estos materiales lapídeos en época moderna ver Y. Peña Cervantes, «El uso, la saca y el transporte de las calizas de Espeja de San Marcelino-Espejón (Soria) en época moderna. Una aproximación arqueológica», en V. García-Entero, A. Gutiérrez, S. Vidal y R. Aranda, *op. cit.*, pp. 413-466.

[2] Y. Peña Cervantes, *op. cit*.

[3] T. Pérez Higueras, *La Puerta del Reloj en la catedral de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorros-Obra Cultural, 1987.

cada uno de los lados. Estas columnas fueron realizadas con material de reempleo, ya que presentan materiales, formas y dimensiones diferentes. La columna más próxima al acceso, situada a la izquierda del mismo, muestra la característica caliza multicolor rojiza de las canteras sorianas. Es el único ejemplo de la utilización de este material en las fases constructivas medievales del templo.

Variedades de calizas de Espeja de San Marcelino-Espejón utilizadas en la Catedral de Toledo. En primer término la variedad bandeada amarilla y morada, y en segundo la conocida como «jaspe» rojizo.



Columnilla de jaspe rojizo de Espeja-Espejón localizada en la Puerta del Reloj.

La organización del propio Cabildo catedralicio ha posibilitado la conservación de un gran número de documentos relativos a las obras afrontadas en la Catedral Primada a lo largo del tiempo. Todos los gastos de las obras realizadas, así como los contratos y la correspondencia derivada eran recogidos en el archivo catedralicio, llamado de Obra y Fábrica[4]. A pesar de que todavía permanece sin catalogar una buena parte esta ingente documentación[5], son muchos los testimo-

[4] M.V. Herráez Ortega y S. Domínguez Sánchez, *La actividad artística en la catedral de Toledo en 1418. El Libro de Obra y Fábrica OF 761*, León, Universidad de León, 2017. R. Izquierdo Benito, «Bienes, ingresos y gastos de la Obra de la catedral de Toledo durante la primera mitad del siglo XV», *En la España Medieval*, n.º 2, 1981, pp. 467-484 y C. Torroja Menéndez y A. Sánchez Palencia: *Catálogo del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo*, Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, 1977, vol. I.

[5] A. Fernández Collado, *Guía del Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo*, Toledo, Instituto Superior de Estudios Teológicos San Ildefonso, 2007, pp. 28-29.

nios disponibles que nos permiten contemplar la vinculación entre las canteras sorianas de Espeja de San Marcelino y Espejón y la Catedral de Toledo.

EL SIGLO XVI.

La presencia de materiales sorianos a lo largo del siglo XVI es una constante en las obras realizadas en el interior de la Catedral toledana. Se eligió mayoritariamente el jaspe rojizo, la piedra ornamental por excelencia del siglo XVI, concentrando su uso en la renovación de la Capilla Mayor, el Coro de Sillas y el espacio entrecoros. Estas monumentales obras de embellecimiento, afrontadas en la primera mitad del siglo, deben ponerse en relación con la bonanza económica del Cabildo, que disponía en ese momento de un elevado y lucrativo número de rentas[6]. De esta forma, a mediados del siglo XVI, tan sólo la basílica del Vaticano podía competir en riqueza con la Catedral Primada, según se desprende de la descripción realizada por Cristóbal de Andino, reputado artista que participó en las obras realizadas en el templo en este periodo:

> Pero teniendo rrespecto a la Majestad y excelencia de aquel templo y su valor, el qual después déla Romana yglesia en el mundo no tiene par y condificultad segunda y donde todas las joyas y obras que alli se le pusieren le an de venir siempre cortas por su grandeza[7].

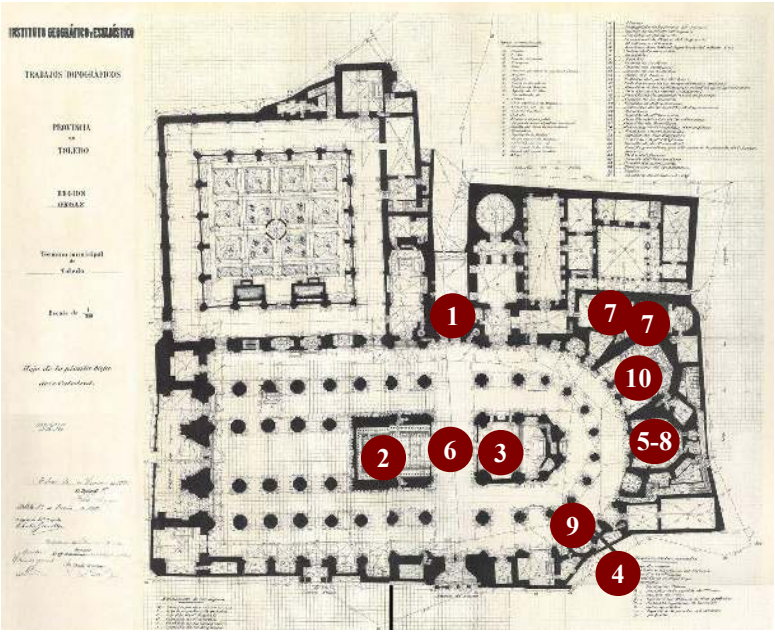
Dentro de estas obras, atestiguamos por primera vez el uso de calizas de Espeja-Espejón, fuera de la reutilización de materiales de época clásica, en la realización del nuevo Coro

---

[6] S. Villaluenga y F. J. Quesada, «Rentas, gastos y administración de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo en la primera mitad del siglo XVI», *Pecvnia*, n.º 1, 2005, pp. 201-227.

[7] M. Zarco del Valle, *Datos Documentales para la Historia del Arte Español. II. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1916, vol. II, pp. 286.

alto, iniciado en 1539. En ese momento, el uso de estas piedras ornamentales había estado mayoritariamente restringido al ámbito funerario, vinculado con la gran nobleza castellana[8].



Planta topográfica de la Catedral de Toledo (1:350, Instituto Geográfico-Estadístico, 1882) con indicación de los espacios decorados con piedras de Espeja-Espejón. **1.** Puerta del Reloj. **2.** Coro alto, solado y basamento de la reja del Coro de sillas. **3.** Base de la reja y solado de la Capilla Mayor y púlpitos del espacio de Entrecoros. **4.** Retablo de la Capilla de San Gil. **5.** Altar de Nicolás de Tolentino, Capilla de San Ildefonso. **6.** Refuerzo de las basas de los pilares que cierran la Capilla Mayor y el Coro. **7.** Altares de la Capilla de los Reyes Nuevos. **8.** Altar Mayor de la Capilla de San Ildefonso. **9.** Retablo de la Capilla de San Juan Bautista, con elementos pintados que imitan las calizas bandeadas. **10.** Capilla Penitencial: columnas pintadas que imitan las calizas bandeadas.

[8] M.ª J. Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987.

Es posible destacar así, entre otros muchos, el sepulcro del primer condestable de Castilla dispuesto en la Catedral de Burgos, el sepulcro de Alonso de Burgos en la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid, el sepulcro de Pedro González Manso ubicado en el Monasterio de Oña, los sepulcros de la familia Loaysa en el convento de los Dominicos de Talavera y los sepulcros de Diego de Avellaneda y su padre en el monasterio de Espeja. Todos estos monumentos funerarios presentan el uso de jaspe rojizo de las canteras de Espeja y todos ellos fueron diseñados y ejecutados por Felipe Vigarny o su taller[9]. Fue, por tanto, el autor borgoñón uno de los principales artífices de que esta caliza rojiza se convirtiera en uno de los materiales lapídeos más demandados en el Alto Renacimiento español. De hecho, fue también este autor el que introdujo el uso de esta piedra ornamental en la Catedral de Toledo, iniciando la intensa relación de las canteras sorianas con el templo primado.

La sustitución del Coro alto medieval fue impulsada por el cardenal Tavera, en 1535, convocando un concurso en el que participaron Diego de Siloe, Juan Picardo, Felipe Vigarny y Alonso Berruguete. Las obras fueron finalmente adjudicadas a estos dos últimos en 1539, aunque aparentemente siguiendo las trazas originales de Covarrubias, maestro de la catedral toledana. Contamos con una abundante información del archivo de Obra y Fábrica relativa a la ejecución de este proyecto, transcrita y recogida por Manuel R. Zarco del Valle en su obra *Datos documentales para la Historia del Arte Español*[10]. Con anterioridad, los pliegos relativos a la construcción de este elemento litúrgico habían sido revisados por el canónigo obrero Francisco Pérez Sedano en el siglo XVIII[11].

---

[9] Y. Peña Cervantes, *op. cit.*, pp. 417-425.
[10] M. Zarco del Valle, *op. cit.*, vol. II, pp. 200-282.
[11] F. Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente*

Es precisamente este último autor quien recoge el origen y la distribución del jaspe utilizado en esta obra:

> Las basas, sotabasas y cimacios de todas las columnas consta que son de la cantera que tenía en Espeja Guillen de Orellano, escogida por Felipe de Borgoña, de cuya orden se depositó su costo en el monasterio de San Jerónimo de Espeja, acabáronse de pagar 50.525 maravedís, en que fueron tasadas por el mismo Borgoña y por Covarrubas en 21 de septiembre de 1542[12].

Detalle de las columnas del Coro alto de la Catedral de Toledo realizadas con calizas de las canteras de Espeja.

en el siglo XVIII por el canónigo-obrero don Francisco Pérez Sedano, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914.

[12] *Ibidem*, pp. 61-62.

Se emplearon, por tanto, estas calizas sorianas para elaborar las columnas que separan los sitiales, incluidos fustes, capiteles, cimacios, basas y sotabasas. A pesar de que esta información refiere el uso de una única cantera, constatamos la presencia de dos de las variedades de las calizas sorianas. Así, los fustes de las columnas y las basas y plintos aparecen realizados en el característico jaspe rojizo multicolor, mientras que en el caso de los capiteles se optó por calizas bandeadas amarillo-moradas, una variedad que alcanzó su periodo de esplendor en el siglo XVIII, y para los cimacios se utilizaron de forma alternativa ambas variedades.

Estas columnas se situaron a ambos lados de las 71 sillas altas, sosteniendo una arquería con un friso de alabastro de Cogolludo, y dispuestas de forma simétrica: 35 en el lateral de la Epístola y 35 en el lateral del Evangelio, con un sitial preferente en su parte central posterior, destinado al arzobispo. Tal como recoge la propia inscripción en latín que se conserva en uno de los extremos del coro, las labores de talla se dividieron entre Felipe Vigarny y Berruguete: «Tallaron estas labores, así las de mármoles como las de madera, en este lado Felipe de Borgoña (Evangelio) y en el opuesto el español Berruguete (Epístola)». Este proceso de atribución se expresa, también, en la documentación de archivo recogida por el obrero Pérez Sedano:

> En 1535 fueron llamados para hacer la sillería Diego de Siloe, residente en Granada, Juan Picardo, vecino de Peñafiel, Felipe Vigarny o de Borgoña, y Alonso Berruguete, que estaba en Valladolid: y escogidos los dos últimos, se obligaron en primero de enero de 1539 á hacer setenta sillas, treinta y cinco cada uno, y ademas la arzobispal Felipe Vigarny. Habiendo muerto este, se encargó Berruguete en 1543 de hacer en Valladolid

> dicha silla del prelado [...] El alabastro para esta obra se sacó en Cogolludo, y el marmol de la cantera de Espeja[13].

La división en dos de los trabajos del Coro alto parece vincularse exclusivamente, sin embargo, con las labores de talla de la sillería en madera y el friso realizado en alabastro, dejando fuera las columnas de jaspe. Así parece deducirse de la composición de los talleres que ambos maestros tenían en Toledo, en los que había exclusivamente ebanistas e imagineros. Entre los ayudantes de Berruguete, conocemos a Manuel Álvarez, encargado de la talla de los tableros de madera, Juan de Guaza y Pedro Frías, ebanistas, y Villoldo, contratado para hacer las figuras realizadas en alabastro. En cuanto a los ayudantes de Vigarny, además de su hijo, conocemos a Esteban Jamete, Juan Vizcaíno, Nicolás de Vergara y Francisco Giralte, todos ellos especialistas en talla[14]. La inscripción conmemorativa, antes reseñada, situada en el propio coro, parece sugerir que ambos maestros se dedicaban exclusivamente a las labores de talla de mármoles y madera.

También incidieron, en este sentido, las proposiciones de contrato por parte de Felipe de Vigarny, en las que se lee lo siguiente:

> Iten mas, al tienpo de asentar las sillas me an de dar el lugar donde se ovieren de asentar linpio desconbrado de manera que pueda io asentar la obra que io ficiere mucho a mi plaser dándome todas cosas necesarias como andamios cal y arena y agua y los fierros que fueren de menester y plomo; entiéndese que el alabastro que io laurare seáis obligado a lo asentar que el jaspe quien lo tomare a cargo sera obligado a lo asentar a su placer[15].

---

[13] *Ibidem* 114-115.

[14] A. Franco Mata, «El coro de la Catedral de Toledo», *Abrente*, n.º 42-43, 2010-2011, pp. 113-165.

[15] M. Zarco del Valle, *op. cit.*, II, p. 206.

El maestro cantero encargado de la extracción, tallado y asiento de los elementos de jaspe fue Guillén de Arellano, como nos indica la documentación conservada.

Así, contamos en el archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo con el contrato para la compra y acarreo del jaspe de las canteras de Espeja-Espejón, fechado en 1539. En él se encargaba a Guillén de Arellano, vecino de Huerta del Rey -localidad muy próxima a los municipios de Espeja de San Marcelino y Espejón-, del abastecimiento del «xaspe» necesario en la obra del Coro alto. En este documento transcrito por Zarco se recogen las distintas partidas libradas por el Cabildo catedralicio para pagar las piezas traídas de las canteras sorianas[16]. Estos pagos se realizaron a través de Felipe Vigarny, como se puede apreciar en el siguiente párrafo:

> [...] di cédula, que diese a maestre felipe, setenta e cinco mili mrs. los quales el dicho señor don diego lopez de ayala se los mandó librar por quanto dellos salió fiador del dicho gillen de arellano y se obligo de depositar los dichos dozientos ducados en el monesterio de san geronimo despesa, para que dellos se paguen los oficiales que trabajaren en la cantera de xaspe en las veynte piecas de cornisas que se an de traer a esta santa yglesia, para cobixa de treynta sillas del choro della...[17].

Estos dispendios se sucedieron esencialmente a lo largo del año 1541, entre los meses de mayo y noviembre, siendo especialmente intensos en junio. Todos ellos se libraron a favor del monasterio jerónimo de Espeja, una pieza clave en la extracción y distribución de estas piedras ornamentales a

[16] *Ibidem*, II, pp. 212-215.
[17] *Ibidem*, II, p. 213.

lo largo de los siglos XVI y XVII, como hemos analizado en trabajos anteriores[18].

Fue, por tanto, Guillén de Arellano, bajo la dirección de Felipe Vigarny, el encargado de las labores de cantería y de la elaboración y asiento de las columnas que sostienen la arquería del Coro alto. Sin embargo, Guillén de Arellano no parece disponer de la pericia y rapidez necesaria para esta obra, tal y como se deduce de la petición realizada por el maestro de obra de la Catedral, Alonso de Cobarrubias, al canónigo obrero, Diego López de Ayala, en 1540. En este texto, transcrito nuevamente por Zarco[19], se recoge cómo Cristóbal de Andino[20], que había participado en el concurso de la obra del cierre del Coro y la Capilla Mayor, se ocuparía desde su taller en Burgos de realizar una buena parte de las piezas reclamadas, ante la lentitud de Arellano:

> Los dias pasados dixe a vuestra merced, como andino avia llevado cargo de hazer la muestra délas xemasas de jaspe que vienen sobre los püares y capiteles que areliano dio para las sillas, y maestre felipe e yo viendo el poco rrecaudo y priesa que se da en lo del jaspe dimos el molde para que andyno enbiase algunas plecas hechas y pulidas délas quales agora enbia siete piecas acabadas y en verdad muy bien labradas y otra pieca de piedra sin labrar para si acá se quisiera hazer la espiriencia de lo que questan. Vuestra merced las verá y platicará con maestre felipe y con berruguete si están como convienen para que

[18] Y. Peña Cervantes, *op. cit.*, p. 455.
[19] M. Zarco del Valle, *op. cit.*, II, pp. 219-220.
[20] Cristóbal de Andino fue especialmente conocido como rejero y platero en vida, aunque en su taller de Burgos se trabajaba también la cantería, autodesignándose «maesro de platero e rejero e otras artes de cantería e jaspe». A. Gallego, «El taller de Cristóbal de Andino», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 74, 1992, p. 101. Su alta consideración como artista le permitió enterrarse en la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos, junto a su esposa, en una tumba monumental en la que se utilizaron también calizas de Espeja-Espejón. Vid. Y. Peña Cervantes, *op. cit.*, p. 422.

> se hagan las demás porque an de ser setenta y tantas piecas y pide por cada una a quatro ducados y no menos como por su carta lo escrive; acá le dávamos yo y maestre felipe a tres ducados y no quiso costarlos, vea vuestra merced lo que manda que se haga; porque en la verdad areliano tiene tanto que conplir en los entablamentos altos que no es posible acaballo en dos años, quanto más para la brevedad desta obra; y si vuestra merced acordare que se hagan en burgos todas las piecas destas setenta lo escriva y le mande librar dineros para ellas, por que él con toda brevedad las hará[21].

Incluso disponemos de la carta enviada directamente por Cristóbal de Andino al obrero López de Ayala, coetánea a la anterior, en la que el burgalés reivindicaba el coste de su trabajo, enviando siete capiteles ya labrados y uno sin labrar para evaluar el coste de trabajarlo en Toledo a pie de obra:

> También a de mandar el señor cobarrubias, que en lo de los precios destas piedras y de todas las otras que se ovieren de hazer, se aya de tal manera que ni la yglesia vaya al hospital, ni el maestro ponga dineros sobre el trabajo, que es cosa que sabe mal y por eso va ésa piedra por labrar para que labrándose alla, sepa lo que cuesta acá...[22].

De esta manera, las columnas que dividen los sitiales del Coro alto fueron realizadas por dos talleres distintos, aun proviniendo de la misma cantera controlada por el monasterio de San Jerónimo de Espeja. Una parte de las piezas fueron talladas en Toledo, en el taller de Guillén de Arellano, mientras que otras fueron trasladadas y acabadas en Toledo desde el taller burgalés de Cristóbal de Andino. De hecho, los capiteles, sin lugar a duda los elementos que presentan una mayor dificultad técnica, fueron encargados directamen-

[21] M. Zarco del Valle, *op. cit.*, II, 219.
[22] *Ibidem.*

te a Andino, dejando a Arellano las piezas más sencillas de tallar, como las basas de las columnas:

> Tanbien faltan otras setenta piecas de pedestales pequeños dé-las colunas que no son harto altas commo maese felipe lo dirá a vuestra merced y tenemos ordenada la manera y tamaño; y estos, si arellano los pudiere hazer, es obra mas a su propósito y mas llana y fácil de labrar, por que la verdad, estas muestras que agora traen (los capiteles), arellano no las podrá conplir tan bien labradas como aqui vienen[23].

En el caso del Coro alto se utilizaron, como hemos dicho, las dos variedades de calizas de Espeja-Espejón más empleadas en la Edad Moderna. La mayor parte de la columna, el fuste y los dos elementos de la base, así como, alternativamente, los cimacios, aparecen realizados en la variedad rojiza multicolor conocida como jaspe, que fue la variedad usada de forma mayoritaria en el siglo XVI. Se constata también, sin embargo, el uso de la variedad amarilla con bandas moradas, que se populizará en tiempos de los borbones y que prácticamente no se utiliza en las obras renacentistas.

Dentro, también, de la importante reforma realizada en el Coro de la Catedral de Toledo en estas fechas, se llevó a cabo el enlosado de este espacio sacro, como se deduce de la siguiente información recogida en el archivo toledano y recogida por A. Franco:

> En 25 de Setiembre de 1539 se dieron á los peones 64 rs y 4 mrs por sacar del coro los bultos de los Arzobispos y del abrir de las sepolturas y cobrir de ellas, que se hallaban en el coro[24].

---

[23] *Ibidem*, p. 220.
[24] Á. Franco, *op. cit.*, p. 151.

Para el solado de este sector del templo se utilizó también el aspe rojizo de Espeja-Espejón. Este material se dispuso a modo de losas alargadas enmarcando losas cuadradas de mármol blanco y que se recortan en sus esquinas para incluir piezas romboidales también de color blanco.

Vista general del Coro alto y detalle del pavimento del Coro de Sillas, con presencia de calizas rojizas multicolor provenientes de las canteras de Espeja-Espejón.

Esta misma variedad rojiza de las canteras sorianas fue la elegida para realizar los pedestales de las rejas del Coro y de la Capilla Mayor, así como las basas de los púlpitos centrales,

obras realizadas entre 1539 y 1548. Vemos, de esta forma, cómo en las dos grandes obras emprendidas en la Catedral de Toledo, en tiempos del cardenal Tavera, se eligió el uso de este «jaspe sanguíneo» que, sin lugar a dudas, constituye la piedra ornamental más renombrada del siglo XVI.

En junio de 1540 el Cabildo mandó llamar a alguno de los mejores artistas rejeros de la época para afrontar esta reforma. Así, pidió presentar trazas, entre otros, a Francisco de Villalpando y a Cristóbal de Andino, ya citado para la talla de los elementos de jaspe del Coro alto, tal como se recoge en la abundantísima documentación de archivo conservada[25].

Para el cierre de la Capilla Mayor fue elegido el proyecto de Villalpando, que incluía, junto a la elaboración de la reja de cierre, la realización de dos púlpitos de bronce que fueron asentados también sobre piedras ornamentales, con una presencia mayoritaria de las calizas rojizas multicolor de Espeja-Espejón[26]. La obra de la Capilla Mayor fue concluida en 1548, tal y como reza la inscripción conmemorativa. La reja se asienta sobre un zócalo de piedra bícromo que alterna la presencia de mármol blanco con el jaspe rojizo soriano, presentando también elementos decorativos en bronce (Fig. 6). Esta composición se dispone también sobre el interior de la propia Capilla Mayor, cubriendo los zócalos construidos en tiempos del Cardenal Cisneros. Sixto Ramon Parro describió este basamento de la siguiente forma:

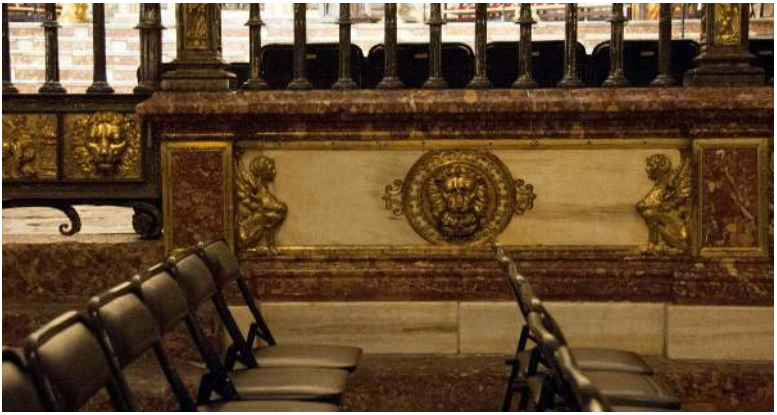
> Asienta sobre un hermoso zócalo de mármoles blanco y encarnado, como de una vara de altura, y adornado con filetes, mascarones, cabezas de leones y esfinges de bronce, todo perfec-

[25] M. Zarco del Valle, *op. cit*., II, pp. 305-326.
[26] A. Ponz, *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Ibarra, 1787, vol. I, pp. 66-67.

tamente trabajado y del mérito correspondiente al de la reja que sobre él descansa[27].

También se realizaron en jaspe multicolor los tres escalones de acceso al presbiterio, que es solado con una compleja y vistosa composición en la que se combinan mármoles blancos con calizas polícromas de las canteras sorianas.

Base de la reja y púlpitos de Villalpando realizados en jaspe rojizo.



[27] S. R. Parro, *Toledo en la mano: o descripción histórico artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad*, Toledo, López Fando, 1857, p. 79.

Así, se aprecia el uso de jaspe en la parte frontal de los escalones de acceso al altar mayor; mientras, en el solado de esta grada, se alternan losetas rectangulares de jaspe con baldosas cuadrangulares de caliza de la variedad bandeada morada-amarilla, insertas en mármol blanco. Por su parte, el presbiterio aparece pavimentado con tondos realizados en jaspe, junto a calizas bandeadas moradas-amarillas en baldosas cuadradas achaflanadas.

Pavimento de la Capilla Mayor con presencia de calizas bandeadas amarillas y moradas y jaspe rojizo.

Respecto a los dos púlpitos que flanquean el acceso al presbiterio, estos fueron realizados en herrería también por Villalpando, bajo un diseño nuevamente de Alonso de Covarrubias. Ambos pulpitos presentan, sin embargo, una clara disimetría en cuanto a la utilización de los materiales pétreos, que es explicada en un interesantísimo texto del cronista de mediados del siglo XIX, Sixto Ramon Parro, en el que desgraciadamente no se citan las fuentes utilizadas. Según este autor, aunque ambos pulpitos fueron proyectados en el mismo jaspe, el hallazgo de una impresionante pieza de *marmor luculleum*[28], proveniente de la actual Turquía y posiblemente fechada en origen en época romana, en las obras de acondicionamiento del taller de Villalpando, en el anexo de la catedral, condicionó el proyecto original. Así reprodujo esta información Parro:

> [...] habiéndole construido además el Cabildo á costa de la Obra y Fábrica una casa taller, donde se hicieron estas y otras rejas y los púlpitos, sobre el solar de lo que en el siglo XI fué casa habitación del Cid Campeador y sus sucesores en el gobierno militar de Toledo en tiempo de D. Alonso VI, que despues se convirtió en capilla titulada de San Juan de los Caballeros, y arruinada esta, sirvió para el referido taller de Villalpando, que también ha desaparecido completamente, quedando solo una coumna de piedra con una cruz de hierro encima por señal de que alli estuvo una capilla ó lugar sagrado. [...] Al hacer aquí las zanjas para construir el taller á Villalpando, se encontró, entre otras muestras de la magnificencia de la antigua fábrica que allí hubo, la soberbia columna de rico mármol sobre que asienta el púlpito de la Epístola; y modernamente cuando sobre esas mismas ruinas edificó el cardenal Lorenza-

[28] La identificación de este mármol ha sido realizada por el profesor Carlos Márquez de la Universidad de Córdoba, al que me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento.

> na la casa de Caridad, fué hallado otro pedazo de una columna igual á la mencionada[29].

De esa forma el plinto, la basa y la columna que sostiene el púlpito occidental o del Evangelio aparece realizada en jaspe de Espeja-Espejón. Mientras, el púlpito oriental o de la Epístola sigue exactamente el mismo diseño pero sustituye el fuste por la columna de mármol turco antes referida.

Por su parte, el cierre del Coro es encargado al maestro Domingo junto con Fernando Bravo, siendo firmado el contrato para su realización en 1541[30]. El cierre del Coro presenta una ejecución mucho más modesta que el de la Capilla Mayor, tanto en el enrejado como en el basamento de piedra del mismo. De esta forma se constata nuevamente el uso de la bicromía blanca y roja, aunque se hacía simplemente a modo de un escalón de jaspe de Espeja-Espejón, al que sucede un resalte de mármol blanco moldurado.

A propósito de los trabajos de cantería de los púlpitos y de los cierres del altar mayor y Coro, contamos con un excepcional documento, fechado en 1547 y transcrito por Manuel R. Zarco[31]. En este documento se recoge el poder transmitido por Pedro Solano, maestro de cantería -del que se dice se encuentra desplazado en las canteras sorianas-, a favor de su hijo, Juan Solano, para que pueda contratar en su nombre cualquier obra realizada en jaspe[32]. Así se recoge lo siguiente:

---

[29] S. R. Parro, *op. cit.*, pp. 83-84.

[30] C. Sarthou y P. Navascués, *Catedrales de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 312-315.

[31] M. Zarco del Valle, *op. cit.*, II, pp. 347-349.

[32] La vinculación de Pedro Solano con el jaspe de Espeja-Espejón arranca por lo menos en la década anterior. Contamos con un legajo en el que se trata del pleito de este maestro cantero contra las villas de Huerta del Rey y Espejón en relación a unas minas de jaspe en el término de Huerta del Rey, en el que también aparecen implicados el monasterio de Santo Domingo de Silos y el de San Jerónimo de Espeja. Y. Peña Cervantes, *op.cit.*, p. 455.

> pareció presente juan solano, vezino de la dicha cibdad de toledo, por si y en nombre de pedro solano, su padre, vezino de la dicha cibdad estante en la cantera del jaspe que es en término de la villa de espejón, por virtud de su poder que mostró signado de escrivano, según por el pareció su thenor del qual es este que se sigue: Sepan quantos esta carta de poder vieren, como yo pedro solano, vezino de la cibdad de toledo, estante al presente en la cantera del jaspe que es en término de la villa de espejón otorgo e conosco que doy e otorgo todo mi poder cumplido e libre, llenero, bastante según que le yo he y tengo e según que de derecho mejor puedo e devo a vos juan solano, mi hijo, vezino de la dicha cibdad de toledo e ansy mismo estante en la dicha cantera, especialmente para que por mi y en mi nombre e como yo mismo podays tomar e toméis a hazer qualquier obra de jaspe de qualesquier persona o personas de qualquier calidad e precio[33].

También en este mismo documento se específica que serán los canteros Juan y Pedro Solano los encargados de hacer en jaspe rojizo de «las canteras de Espejón» los basamentos de la reja del coro y altar mayor y los pulpitos de flanquean el acceso al presbiterio:

> Se obligan de hazer de jaspe para que los asientos de la rrexa del coro del altar mayor de la dicha sancta yglesia, los pedestales e basas e entablamentos con las rresponsiones que an de llevar a la parte délos pulpitos todo lo harán según e de la manera e rrepartimiento que en una traca de papel va señalado e escrito de letra de juan mudarra escriuano de la dicha obra e firmado de alonso de covarruvias[34].

[33] M. Zarco del Valle, *op. cit.*, II, p. 348.
[34] *Ibidem*.

Contamos, incluso, con el documento en el que se lleva a cabo la tasación del jaspe utilizado en el cierre del altar mayor. Transcrito nuevamente por Zarco del Valle, se encuentra fechado en el año 1548:

> Nos alonso de couarrubias y gregorio vigarne, maestros de cantería y francisco de villalpando y juan mudarra, dezimos: que vista la obra de jaspe que pedro solano entregó en la obra déla santa iglesia de toledo para el asiento déla rrexa del choro del altar mayor; según la estimación del jaspe y labor de manos; tasamos y moderamos ser el valor déla dicha obra, como agora está, en la capilla del dicho choro en quinientos e cinquenta ducados que suman dozientos y seis mili y dozientos y cinquenta mrs. esto conquel dicho pedro solano quede obligado a que si para el asiento déla dicha obra fuese menester rrecorrella se haga a su costa; y en certificación dello lo firmamos de nuestros nombres; fecho en veynte y siete de hebrero y de mili y quinientos y quarenta y ocho años[35].

Fuera de estas grandes obras de ennoblecimiento del altar mayor, el Coro de Sillas y el espacio llamado de entrecoros, encontramos otra utilización puntual del jaspe de Espeja-Espejón en el retablo y el altar de la capilla de San Gil, localizada en la girola del templo. Aunque tradicionalmente este retablo se había atribuido a Berruguete[36], la investigación moderna concluye que se trata, sin duda, de una obra de Nicolás de Vergara concluida por su hijo, Nicolás de Vergara el Mozo[37]. Precisamente este autor fue el responsable de algunas de las obras impulsadas por Felipe II para el monasterio de Guadalupe en las que señaló el uso de colum-

---

[35] M. Zarco del Valle, *op. cit.*, II, p. 351.
[36] S. R. Parro, *op.cit.*, p. 337.
[37] M. Estella, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*, Madrid, CSIC, 1990, pp. 77-78; F. J. Portela Sandoval, «Nicolás de Vergara, El Mozo», *Goya*, n.º 112, 1973, pp. 208-213 y http://dbe.rah.es/biografias/5290/nicolas-de-vergara.

nas y placas de conglomerado multicolor de Espeja-Espejón[38]. La realización de estas obras es posterior a la construcción del retablo de la capilla de San Gil y denota el gusto de este autor por esta caliza, tan a la moda en la segunda mitad del siglo XVI.

Retablo de la Capilla de San Gil, realizado por Nicolás Vergara el Mozo.

[38] Y. Peña Serrano, *op. cit*.

Se trata de un retablo realizado en mármol, fechado en 1573 dentro de las obras de rehabilitación de la capilla, formado por un solo cuerpo con basamento y remate, que presenta diversas escenas de la vida del santo en bajorrelieves realizados en mármol blanco. Se constata el uso de jaspe rojizo multicolor de Espeja-Espejón en las cuatro columnas del primer cuerpo y en las dos columnas del cuerpo superior, así como en el marco de la escena central del retablo (Fig. 8). También se utilizó esta caliza en la mesa de altar de la capilla, aparentemente con una cronología similar a la del retablo.

A finales del siglo XVI, en 1595, se emprendió una de las grandes obras de la Catedral Primada: la construcción de la capilla del Sagrario y del Ochavo, en las que destaca el revestimiento marmóreo de sus muros. A pesar de que Sebastián Miñano y Bedoya recogió la presencia de «marmol leonado pardo de Espeja en la construcción de esta capilla»[39], no hemos podido constatar el uso de calizas de Espeja-Espejón en la decoración lapídea de estos ambientes. De hecho, en la obra de Pedro de Herrera *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario* publicada en 1617 y, por tanto, coetánea a su construcción, se recoge la relación de mármoles utilizados, entre los que no se encuentran piedras provenientes de estas canteras[40]. Debe tratarse, por tanto, de un error de los muchos que encontramos en los textos de Sebastián Miñano.

---

[39] S. Miñano, *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal dedicado al Rey Nuestro Señor*, Madrid, Pierart-Peralta, 1826-1828, vol. 3, p. 109.

[40] El interior, la capilla y el Ochavo son de esquisitos mármoles y bronces, aquellos sacados de las canteras de Génova, Estremoz, Granada, San Pablo, Urda, Tortosa, Espeja, Carcabuey y Priego. Ver P. de Herrera, *Descripcion de la capilla de Na. Sa. del Sagrario que erigio en la Sta. Iglesia de Toledo el... cardenal D. Bernardo de Sandoual y Rojas, Arcob[is]po [sic] de Toledo... y Relon. de la antiguedad de la Sta. imagen, con las fiestas de su traslacion*, Madrid, casa de Luis Sanchez, 1617, pp. 437.

EL SIGLO XVIII.

En el siglo XVII y la primera mitad del XVIII constatamos una ralentización de las obras emprendidas en el interior de la Catedral Primada, con un uso prácticamente anecdótico de las calizas de Espeja-Espejón que se concreta en la mesa de altar de uno de los camarines laterales de la Capilla de San Ildefonso, destinada al culto a san Nicolás de Tolentino (Fig. 9). Esta mesa de altar se fecha en 1646, tal como nos informa Sisto Ramon Parro:

> En una de las ochavas del costado del Evangelio, hay otro altar dedicado á San Nicolás de Tolentino, cuya estátua de cuerpo entero y tamaño natural, ocupa el nicho que forman las cuatro columnas de madera dorada, que con su correspondiente zócalo y cornisamento sencillo rematado en un frontispicio que corona una cruz, constituyen el retablo, siendo la mesa de altar de muy hermosos mármoles, hecha en el año de 1646, la cual con el valor de los jaspes, hechura, colocación con el retablo y otros trabajos hechos en la capilla para dar lugar al mismo, tuvo de costa 2.606 rs. de los de entonces, que hacen próximamente 4.900 de los de ahora[41].

Esta mesa de altar aparece realizada en el característico jaspe rojizo multicolor que había sido, como hemos visto, la variedad mayoritariamente utilizada en el siglo anterior.

Será en la segunda mitad del siglo XVIII cuando se reactive el programa decorativo del interior de la Catedral, en el que volvemos a constatar el uso de las calizas sorianas en la fábrica. A partir de este momento, será la variedad amarilla-bandeada la que adquiera un carácter preeminente dentro del catálogo de piedras ornamentales del neoclasicismo español. En la reaparición de las calizas sorianas en las obras de la catedral toledana jugó un papel esencial Ventura Ro-

[41] S. R. Parro, *op.cit.*, pp. 359-360.

dríguez, arquitecto de la Real Academia de San Fernando y maestro mayor de la Catedral Primada a partir de noviembre de 1772 y hasta su muerte, en agosto de 1785[42].

Altar de Nicolás de Tolentino en la Capilla de San Ildefonso.

La actividad constructiva desarrollada en el templo en la segunda mitad del siglo XVIII, impulsada directamente por el cardenal Lorenzana, fue muy intensa y se concretó en dos ámbitos esenciales: la conservación del edificio, manteniendo la estética gótica en las obras estructurales, y la implantación del

[42] J. Nicoláu, «Obras del siglo XVIII en La Catedral de Toledo», *Anales toledanos*, n.º 19, 1984, p. 216.

barroco clasicista para el interior de las capillas, a partir de la construcción de retablos en mármol lejos del barroquismo que había impulsado al famoso Transparente de Narciso Tomé[43].

Una de las primeras obras emprendidas por Ventura Rodríguez fue, precisamente, la realización de diversas obras de restauración en la estructura de la Catedral[44]. Una fue el afianzamiento de los pilares que cierran la Capilla Mayor y el Coro. Como remate de las obras de refuerzo realizadas sobre estos apoyos utilizaron losas de calizas con bandas amarillas y moradas de las canteras de Espeja-Espejón.

Pero fue en la elaboración de los cinco altares de la capilla de los Reyes Nuevos donde Ventura Rodríguez utilizó de manera preeminente la piedra ornamental de Espeja-Espejón. En 1776, Eugenio López Durango, aparejador de la Catedral, a petición de Lorenzana, realizó un duro informe sobre el estado de los altares de esta capilla, construida entre 1531 y 1534. En este informe no cabían dudas sobre la necesidad de sustituir los retablos renacentistas:

---

[43] De esta forma, el 18 de mayo de 1774 firmó un decreto titulado: «Capítulos relativos a la conservación y aumento de la hermosura y firmeza del edificio material interior y exterior», expresando las obras que debían acometerse en la Catedral de Toledo. Es espacialmente significativo para el tema que nos ocupa el capítulo 7, en el que se indica que los nuevos retablos y altares se fabricaran con «[...] mármoles pulidos, jaspes, y bronzes sin que sea licito poner retablo de madera, ni de estuque por su propia duracion, con lo que dentro de algunos años estará uniforme toda la Yglesia y sin quedar expuesta a fuego, ni impedida de poder limpiarla», J. L. Blanco Mozo, «La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez antes las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)», *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*, Vol. XII, 2000, p. 122. Este decreto antecede a la circular enviada por Carlos III, con fecha 25 de noviembre de 1777, en la que se prohíbe directamente el uso de madera en los retablos, que sería sustituida por mármoles, jaspes o estucos. Vid. J.E. García Melero, «Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del arte*, n.º 2, 1989, p. 225.

[44] J. L. Blanco Mozo, *op. cit.*

> estos retablos son hechos de mal gusto, socados de talla, contra el orden de la buena Arquitectura, que quiere estar, esbelta, y sin semejantes adornos acudiendose a su mal gusto, el estorvo, que causan la capilla es la cosa maior deforme que se puede mirar; [...] Otro retablo se halla, à los pies de dicha capilla, tan ridiculo, y de mal gusto, que causa irrision a quantos le ven[45].

En esta misma carta, el aparejador de la Catedral se permite incluso marcar las directrices generales para los nuevos altares, que serán las seguidas por Ventura Rodríguez:

> Esto supuesto, me parecia lo mas conveniente, quitar los cinco retablos, que tanto estorvo causan à la capilla y hazer de nuevo sus mesas de altar de marmol, y sobre casa una, una grada tambien de marmol, colocando sobre dicha grada una pintura del mismo asunto, de las que se hallan oy y que esta no tuviese de alto, mas de tres pies, y tres quartos, acompañada de su marco, entre dos columnas, cornisa, y sobre ella su frontis, en figura triangular, y por remate, un escudo con las armas reales, dichas columnas, cornisa, frontis tambien de marmol, y escudo de bronce, dorado de molido: de este modo se conseguira, el que quede despejada la capilla sin estorvos, al presbiterio, todos los retablos uniformes, una cosa de mucha durazion, y agradable, a la vista, y al mismo tiempo correspondiente à una tan magnifica capilla[46].

Así, en 1777 se abordó la construcción de estos altares, íntegramente realizados en calizas de la variedad bandeada morada y amarilla. Un tipo de piedra que Ventura Rodríguez había utilizado también en la urna para las reliquias de San Pedro, de la capilla de San Pedro de Alcantara[47], y en el asiento

---

[45] *Ibidem*, p. 116.
[46] *Ibidem* 117-118.
[47] C. Montes Serrano, «Ventura Rodríguez y la Capilla de San Pedro de Alcántara», *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 8, 2003, pp. 11-23.

del antiguo retablo de Riofrío, en el trascoro de la Catedral de Segovia[48].

El resultado final de la intervención de Ventura Rodríguez en la capilla de los Reyes Nuevos es el que nos describía Sixto Ramón Parro en 1857:

> Tres son los altares que hay en esta primera bóveda, iguales en materia y forma, y distinguiéndose únicamente en la representación de las figuras que contienen: todos ellos son de mármoles y bronces exquisitos, de orden corintio, dispuestos y dirigidos en 1777 por el maestro mayor de la Catedral y célebre arquitecto D. Ventura Rodríguez, lo mismo que los otros dos que hay en la segunda bóveda de que después hablaremos. Constan de una bonita mesa de altar cada uno, y su retablo se compone de dos columnas, que en los dos inmediatos al arco figuran ser apareadas en el costado esterior, y su cornisa que remata con un frontón redondo, encerrando en su intercolumnio un lienzo guardado por un cristal del tamaño de la pintura. Tanto los de estos tres altares como los de los otros dos de la segunda bóveda, fueron pintados á últimos del siglo pasado por D. Mariano Maella, y representan los de que ahora nos ocupamos, la Adoración de los Reyes magos el de la derecha, el Nacimiento del Salvador el dé la izquierda, y el de frente á la puerta á Santiago Apóstol[49].

Sabemos de la procedencia de la piedra utilizada no sólo por su fácil reconocimiento *de visu*, sino también por la documentación de archivo que recoge el requerimiento de pago de Ventura Rodríguez, tres años después de la finalización del proyecto. Así, con la fecha de 7 de agosto de 1781, el arquitecto recordaba

---

[48] J.A. Ruiz Hernando, «Ventura Rodriguez y Juan de Villanueva en el Trascoro de la Catedral de Segovia», en *Estudios sobre Ventura Rodríguez: (1717-1785)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pp. 199-343.
[49] S. R. Parro, *op.cit.*, pp. 402-403.

Altares de Ventura Rodríguez realizados en calizas moradas y amarillas bandeadas para la Capilla de los Reyes Nuevos.

> que en 25 de enero de 1776 la capilla, por indicación de la Real Cámara, le encargó los diseños de los altares y adornos que se iban a realizar; que además pagó de su bolsillo el porte de la piedra y mármoles que se trajeron de El Espejón, que ascendió a 1.128 reales y 26 mrs.; que no había recibido nada de la capilla en los cinco años transcurridos ni por sus trabajos ni por el dinero adelantado[50].

Pocos días más tarde se procedió al pago de este importe, dando aviso de cobro en una nueva carta:

> Mui señor mío: He recivido el libramiento de los 1.128 reales y 26 maravedises que suplí por el importe de la conducción a esta villa del mármol de Espejón, y 1200 reales por la gratificación del trabajo de los diseños que hice para la construcción de los cinco altares de mármol en la capilla de los Sres. Reyes Nuevos, de que doy a Vm las debidas gracias[51].

En el caso del otro gran proyecto de Ventura Rodríguez en la Catedral Primada[52] -a saber, la elaboración del retablo mayor de la capilla de San Ildefonso-, frente a lo que sucedía con los retablos anteriores, se optó por un uso residual de las calizas de Espejón. En esta obra el arquitecto utilizó un amplísimo repertorio marmoreo que incluía piezas de las cercanas canteras de Garciotum (Toledo), mármoles pajizos y morados traídos desde las canteras de Cierva (Cuenca), piezas de diáspero de Sicilia, mármol de Granada, mármol de la cante-

---

[50] J. Colomina, «Capilla de Reyes de la Catedral de Toledo. Documentos inéditos de obras realizadas entre 1654 y 1806», *Anales Toledanos*, n.º 39, 2003, p. 137.
[51] *Idem*.
[52] J. Martín Sánchez, «El retablo de la capilla de San Ildefonso y la renovación estética de la Catedral de Toledo. Nuevas aportaciones», en J. Paniagua (coord.), *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804): II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*, Universidad de León, 2005, pp. 501-520.

ras de Mañaria (Vizcaya) e incluso mármol de Carrara[53]. El uso de Espejón, siempre en la variedad bandeada, queda reducido al marco que encuadra la imagen central del retablo.

Retablo Mayor de la Capilla de San Ildefonso, realizado por Ventura Rodríguez.

Al margen de la decoración marmórea, cabe destacar la presencia en el templo toledano de dos ejemplos de pintura que imitan estas calizas bandeadas, fechados también en el siglo XVIII (Fig. 12). Así, en el nuevo retablo de la capilla de

[53] J. Nicoláu, *op.cit.*

San Juan Bautista, construido en estuco en 1790, se aprecia la reproducción pintada de estas calizas en forma de pequeñas placas situadas en la división de los distintos cuerpos del retablo. Sixto Ramón Parro describió como sigue, en 1857, el retablo en cuestión:

> Hoy, después de haberle despojado de la hojarasca de mal gusto, y pintándole imitando jaspes, se reduce á un cuerpo de arquitectura corintia, compuesto de cuatro columnas sobre su basamento sencillo , que dejan tres espacios ocupados, el del centro por un busto de escultura de San Juan Bautista con el cordero, el de su derecha por un lienzo en que está pintado San Gerónimo, y el de su izquierda por otro con San Francisco de Asís, rematando sobre la cornisa con un ático que presenta otro cuadro de la Encarnación del Hijo de Dios ó Anunciación de Nuestra Señora, y dos pirámides á los estremos. Ni la escultura ni las pinturas de este altar ofrecen cosa alguna notable que merezca detenerse mas en su descripción[54].

En la capilla Penitencial o de Santiago pueden verse todavía dos columnillas, pertenecientes a la obra gótica original, de las que sustentan los arcos ciegos que recorren la capilla, pintadas imitando estas calizas amarillas y moradas bandeadas. Podría tratarse de los restos de un repinte del siglo XVIII, que habrían quedado como testigo tras la restauración de la capilla.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Al margen de la reutilización de material, presumiblemente de época romana, en la Puerta del Reloj, el uso de calizas provenientes de las canteras de Espeja de San Marcelino y Espejón en la Catedral de Toledo se introdujo ya en época moderna. De esta forma, la presencia de materiales sorianos

[54] Parro S.R. *op.cit.* 334.

a lo largo del siglo XVI fue una constante en las obras realizadas en el interior de la catedral toledana. Se eligió mayoritariamente el jaspe rojizo, la piedra ornamental por excelencia del siglo XVI, concentrando su uso en la renovación de la Capilla Mayor, el Coro de Sillas y el espacio entrecoros.

Retablo de la Capilla de San Juan Bautista, realizado en estuco pintado y columna pintada de la Capilla Penitencial. En ambos casos se imitan las calizas bandeadas de Espejón.

En el caso del Coro de sillas, el uso de estas piedras ornamentales se concentró en el Coro alto, realizado por Vigarny y Berruguete, específicamente en las columnillas que separaban los sitiales, que fueron realizadas íntegramente con mármoles, que se refieren en la documentación de archivo como provenientes de una cantera vinculada con el monaste-

rio jerónimo de Santa María de Espeja. Estas columnas están realizadas mayoritariamente en el llamado «jaspe» rojizo, que se utilizó para los fustes, basas, plintos y para parte de los cimacios, aunque también se empleó la variedad bandeada amarilla y morada para los capiteles y -alternativamente- para los cimacios. Estas piezas fueron labradas en dos talleres distintos, aun proviniendo de la misma cantera. Una parte fueron labradas en Toledo, en el taller de Guillén de Arellano, mientras que otras fueron trasladadas a Toledo, ya acabadas, desde el taller burgalés de Cristóbal de Andino. La talla y asiento de estas columnas se realizó bajo la dirección de Vigarny. Dentro de las obras del Coro emprendidas en la primera mitad del siglo XVI, también constatamos el uso de jaspe rojizo soriano en su pavimento y en el zócalo de la reja proyectada por el maestro Domingo.

También se utilizó este material como sostén de la reja forjada por Villapando para la Capilla Mayor, así como para el solado de la misma. También se recurrió a jaspes de Espeja en la elaboración de los dos púlpitos centrales del templo. El mármol soriano utilizado en estas obras fue extraído y labrado por Juan y Pedro Solano de unas canteras localizadas, en este caso, en la villa de Espejón.

Vemos de esta forma cómo en las dos grandes obras emprendidas en la Catedral de Toledo en tiempos del cardenal Tavera se eligió el uso de este «jaspe sanguíneo», que sin lugar a dudas constituye la piedra ornamental hispana más renombrada del siglo XVI. También se utilizó esta variedad en el retablo de la capilla de San Gil, realizado, en 1573, por Nicolás de Vergara el Mozo.

En el siglo XVII y la primera mitad del XVIII constatamos una ralentización de las obras emprendidas en el interior de la Catedral Primada, con un uso muy reducido de las calizas de Espeja-Espejón que se concreta en la mesa de

altar, realizada en jaspe rojizo, de uno de los camarines laterales de la capilla de San Ildefonso, destinada al culto a san Nicolás de Tolentino, fechada en 1646.

Será en la segunda mitad del siglo XVIII cuando se reactive el programa decorativo del interior de la Catedral, en el que volvemos a constatar el uso de las calizas sorianas en la fábrica del templo primado. A partir de este momento, será la variedad amarilla-bandeada la que adquiera un carácter preeminente dentro del catálogo de piedras ornamentales del neoclasicismo español. En la reaparición de las calizas sorianas en las obras de la catedral toledana jugó un papel esencial Ventura Rodríguez, junto con el cardenal Lorenzana. Así, este arquitecto asumirá la renovación de los cinco altares de la capilla de los Reyes Nuevos, realizados íntegramente en mármoles amarillos y morados extraídos de las canteras de Espejón, como indica la documentación de archivo. Este autor utilizará también esta caliza soriana en el retablo de la Capilla de San Ildefonso, aunque con un uso muy reducido, circunscrito al marco de la imagen central del retablo.

BIBLIOGRAFÍA.

Blanco Mozo, J. L.: «La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), XII, 2000, pp. 111-130.

Carrero, E.: «Presbiterio y Coro en la Catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias», *Hortus Artium Mediev.*, n.º 15/2, 2009, pp. 315-328.

Chueca, F.: *La Catedral de Toledo*, León, 1975.

Colomina, J.: «Capilla de Reyes de la Catedral de Toledo. Documentos inéditos de obras realizadas entre 1654 y 1806», *Anales Toledanos*, n.º 39, 2003, pp. 127-142.

Díez de Baldeón, A.: «El aparente clasicismo de Ventura Rodríguez», en I. Sánchez Sánchez (coord.), *El Cardenal Lorenzana y la Universidad de Castilla la-Mancha*, Toledo, 1999, pp. 87-96.

Estella, M.: *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*, Madrid, CSIC, 1990.

Fernández Collado, Á.: *Guía del Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo*, Toledo, IPIET, 2007.

Franco Mata, A.: «El coro de la Catedral de Toledo», *Abrente*, n.º 42-43, 2010-2011, pp. 113-165.

Gallego, A.: «El taller de Cristóbal de Andino», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 74, 1992, pp. 95-122.

García-Entero, V.; Gutiérrez, A.; Royo, H. y Vidal, S.: «La caliza de Espejón (Soria, España). Caracterización arqueométrica», *digitAR*, n.º 4, 2017, pp. 5-13.

García-Entero, V.; Gutiérrez, A.; Vidal, S.; Pérex, M. y Zarco, E.: «Espejón limestone and conglomerate (Soria, Spain): Archaeometric characterization, quarrying and use in Roman Times», *Asmosia XI*, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, Split, 2018, pp. 567-576.

García Melero, J. E.: «Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 2, 1989, pp. 223-286.

Gonzálvez Ruiz, R. (coord.): *La Catedral Primada de Toledo, dieciocho siglos de historia*, Toledo, Promecal, 2010.

Herráez Ortega, M. V. y Domínguez Sánchez, S.: *La actividad artística en la catedral de Toledo en 1418. El Libro de Obra y Fábrica OF 761*, Universidad de León, 2017.

Herrera, P. de: *Descripcion de la capilla de Na. Sa. del Sagrario que erigio en la Sta. Iglesia de Toledo el... cardenal D. Bernardo de Sandoual y Rojas, Arcob[is]po [sic] de*

Toledo... y Relon. de la antiguedad de la Sta. imagen, con las fiestas de su traslacion, Madrid, Luis Sánchez, 1617.

Izquierdo Benito, R.: «Bienes, ingresos y gastos de la Obra de la catedral de Toledo durante la primera mitad del siglo XV», *En la España Medieval*, n.º 2, 1982, pp. 467-484.

Miñano, Sebastian: *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal dedicado al Rey Nuestro Señor*, Madrid, Pierart-Peralta, 1826-1828.

Marías, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1985, 4 vols.

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

Montes Serrano, C.: «Ventura Rodríguez y la Capilla de San Pedro de Alcántara», *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º 8, 2003, pp. 11-23.

Martín Sánchez, J.: «El Toledo de la exposición: el mecenazgo artístico de los arzobispos de Toledo», en J. C. Vizuete, F. Llamazares, J. Martín Sánchez (coord.), *Los arzobispos de Toledo y la Universidad española*, Toledo, 2002, pp. 75-95.

Martín Sánchez, J.: «El retablo de la capilla de San Ildefonso y la renovación estética de la Catedral de Toledo. Nuevas aportaciones», en J. Paniagua (coord.), *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804): II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*, Universidad de León, 2005, pp. 501-520

Navascués, P.: «Historia breve de la fábrica de la Catedral de Toledo», en P. Navascués, J. M. Merino y V. Berriochoa (coord.), *La Catedral de Toledo, obra y fábrica*, Barcelona, 2011, pp. 11-74.

Navascués, P.; Merino, J. M. y Berriochoa, V.: *La Catedral de Toledo: obra y fábrica*, Barcelona, 2011.

Nicolau, J.: «Obras del siglo XVIII en la Catedral de Toledo», *Anales toledanos*, n.º 19, 1984, pp. 201-240.

Parro, S. R.: *Toledo en la mano: o descripción histórico artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad*, Toledo, López Fando, 1857.

Peña Cervantes, Y.: «El uso, la saca y el transporte de las calizas de Espeja de San Marcelino-Espejón (Soria) en época moderna. Una aproximación arqueológica», en V. García-Entero, A. Gutiérrez y S. Vidal, *Paisajes e historias en torno a la piedra. La ocupación y explotación del territorio de la cantería y las estrategias de distribución, consumo y reutilización de los materiales lapídeos desde la Antigüedad*, Madrid, 2020, pp. 413-466.

Pérez Higueras, T.: *La Puerta del Reloj en la catedral de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorros-Obra Cultural, 1987.

Pérez Sedano, F.: *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español, I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo-obrero don Francisco Pérez Sedano*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914.

Portela Sandoval, F. J.: «Nicolás de Vergara, el Mozo», *Goya: Revista de arte*, n.º 112, 1973, pp. 208-213.

Rivera, J. F.: «El Cardenal Tavera y los maestros de rejas de la Catedral toledana, Céspedes y Villalpando», *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.º 61, 1947, pp. 1-14.

Redondo Cantera, M.ª J.: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987.

Ruiz Hernando, J. A.: «Ventura Rodriguez y Juan de Villanueva en el Trascoro de la Catedral de Segovia», *Estudios sobre Ventura Rodríguez: (1717-1785),* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pp. 199-343.

Sarthou, C. y Navascués, P.: *Catedrales de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, 309-321.

Torroja Menéndez, C. y Sánchez Palencia, *A.: Catálogo del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo*, Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, 1977, vol. I.

Villaluenga, S. y Quesada, F. J.: «Rentas, gastos y administración de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo en la primera mitad del siglo XVI», *Pecvnia*, n.º 1, 2005, pp. 201-227.

Zarco del Valle, M.: *Datos documentales para la Historia del Arte Español. II. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, Centro de Estudios Hispánicos, 1916, vol. I y II.