

LOCALISMO E INTERNACIONALIDAD EN EL GÓTICO TOLEDANO ¹

M^a ÁNGELA FRANCO MATA
Correspondiente

Toledo es una ciudad singular a lo largo de la historia (fig. 1). Durante la Edad Media, se suceden diferentes circunstancias históricas, que inciden en su idiosincrasia, lo que generará una simbiosis de elementos propios y foráneos, que dará lugar a una amalgama muy particular y con personalidad propia. Dos ejemplos demostrativos: la portada del Reloj de la catedral, de hacia 1280-1300, presenta conexiones estilísticas con Francia, tamizadas por Burgos y León. El programa iconográfico, sin embargo, está en función de la liturgia mozárabe. El esquema del trascoro, del siglo XIV, está inspirado en Francia, el estilo de los relieves proviene de Italia, y el sustrato sociocultural conecta con lo judío.

En el presente estudio aportaré datos ², a través de los cuales intentaré demostrar que el carácter de internacionalidad del arte vendrá sobre todo de la mano de la personalidad abierta hacia el exterior de varios de los preladados que han regido la sede

¹ El presente artículo se corresponde con el texto de la ponencia presentada en el *Kunstgeschichtliches Seminar und Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen und Carl-Justi-Vereinigung e. V.*, bajo el título *Spanien und die europäische Architektur der Gotik*, celebrado en Gotinga del 4 al 6 de febrero de 1994.

² Los datos a analizar no son evidentemente exhaustivos, cosa imposible en un artículo, sino un punto para la investigación sistemática en tema tan sugestivo.

sucesivamente, con ejemplos tan significativos como D. Rodrigo Jiménez de Rada, D. Gil Álvarez de Albornoz o D.^{no} Pedro Tenorio, y en menor medida de los deseos de los monarcas, menos marcados en la catedral -Enrique II, Catalina de Lancâster- que en el otro monumento gótico relevante del siglo XV, San Juan de los Reyes, mandado levantar por los Reyes Católicos. La nobleza se deja atraer ocasionalmente por las novedades foráneas, como es el caso de D. Álvaro de Luna. El sustrato local, por su parte, aflora constantemente, y como yedra que se atenaza a los muros, así se incardina lo toledano sobre lo externo, proporcionando unos frutos de extraordinaria personalidad.

De ser capital del *Regnum visigotorum* del 569 al 714³ pasa a depender de Al-Andalus hasta su conquista por Alfonso VI en 1085⁴. Dicho período atraviesa diversas etapas, desde los levantamientos acaecidos durante el emirato (s. IX), pasando por la pacificación durante el califato (s. X), hasta el período de la taifa (s. XI). La toma de la capital de los *Banu Di-l-Nun* por los castellanos proporcionó a éstos la primera ocasión de conocer una verdadera ciudad islámica⁵. Su población estaba formada por mudéjares⁶, gran número de judíos y grupos de mozárabes en

³ L.A. GARCÍA MORENO, *Historia de España visigoda*, Madrid, 1989, Franco Mata, A., Castiglia Nuova, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, 1993, vol. IV, pp. 461-466.

⁴ PORRES MARTÍN-CLETO, JULIO, *Historia de Tulaitula (711-1085)*, Toledo, 1985.

⁵ DELGADO VALERO, C., *Toledo islámico: ciudad, arte e historia*, Toledo, 1987; Id., *Materiales para el estudio morfológico y ornamental del arte islámico en Toledo*, Id., *Toledo islámico, Arquitecturas de Toledo*, 1ª ed., Toledo, 1991, pp. 61-69.

⁶ Término adoptado del árabe *mudayyan*, ya en el siglo XIV, que significa sometido, tributario y también «el que no emigra», cfr. PÉREZ HIGUERA, Toledo mudéjar, *Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 71-83.

cantidad nada despreciable. A ellos se sumaron los nuevos repobladores castellanos y gallegos, y en inferior proporción europeos o francos. Así se desarrolla la convivencia de cristianos, judíos y musulmanes en la ciudad de las «tres religiones», que tendrá su plasmación material en el arte ⁷.

No hay que entender, sin embargo, que dicha convivencia no careció de vaivenes. Si al principio de la conquista de Toledo, los musulmanes fueron tratados con benevolencia, el reinado de Alfonso X inicia el proceso que durante la baja Edad Media irá cercenando progresivamente los derechos de la población mudéjar hasta el decreto de 1502, que ordena la expulsión total del reino, conmutable sólo con la conversión⁸. A diferencia de éstos, los judíos poseían un nivel cultural y económico superior, lo que repercutió evidentemente en el mejor trato por parte de los monarcas castellanos, quienes les concedían los mismos privilegios que a los cristianos. El citado monarca trató duramente a los musulmanes en el repartimiento de Sevilla (1248), mientras los judíos -en su mayoría de Toledo- recibieron casas, olivares, campos y molinos en similar proporción que los caballeros que intervinieron en la conquista de la ciudad del Guadalquivir. Los judíos prestaron a los reyes grandes servicios en el campo de la política y la administración. Destacaron particularmente en la recaudación de impuestos, por la que percibían una comisión como pago a su servicio. Los *almojarifes* -término árabe con que se les denominaba- eran en su mayoría toledanos, y organizaron la recaudación de impuestos de todo el reino. Su enriquecimiento

⁷ CARDAILLAC, LOUIS (dir), *Tolède, XIIe-XIIIe. Musulmans, chrétiens et juifs: le savoir et la tolérance*, París, 1991; hay traducción española.

⁸ GARCÍA ARENAL, MERCEDES, *Cristianos, moros y judíos en la época de Alfonso X*, catálogo de la exposición *Alfonso X. Toledo 1984*, Madrid, 1984, p. 35.

económico influyó en su ascenso social ⁹, como es el caso del tesorero del rey Pedro I de Castilla, Samuel ha-Leví Abulafia, cuyas enormes riquezas le permiten edificar a sus expensas la sinagoga del Tránsito (1357), extraordinaria construcción mudéjar, cuyo sentido del espacio está sabiamente logrado (fig. 2) ¹⁰. La masa judía, sin embargo, vivía en la inseguridad y sujeta a las arbitrariedades reales, como se manifiesta en la contradictoria actitud de Alfonso X, durísimo con la población agrícola y artesana, y generoso con sabios e intelectuales. La Escuela de Traductores de Toledo es buena muestra de ello ¹¹.

A diferencia de lo que sucede en el resto de Europa, con ciudades dominadas por la impronta del arte románico o gótico, el Toledo bajomedieval utiliza para expresar su identidad cultural el *arte mudéjar*, entendido como «consecuencia de la síntesis de elementos procedentes de la cultura occidental, representada por el románico y el gótico, y de la hispano-musulmana, en sus diversas etapas desde el califato al arte nazarí, que, tras un proceso de asimilación, surge como nueva opción artística para ciertos sectores de la sociedad hispánica» ¹². En este sentido, el

⁹ GARCÍA ARENAL, op. cit. pp. 37-41.

¹⁰ CANTERA BURGOS, Sinagogas españolas, Madrid, 1956; *Guía del Toledo judío*, Toledo, 1990, p. 71.

¹¹ GARCÍA ARENAL, op. cit. pp. 41-46; GIL, JOSÉ S., *La Escuela de Traductores de Toledo y sus colaboradores judíos*, Toledo, 1985, donde estudia las dos épocas, la raimundiana (1125-1152) y la alfonsina (1252-1284); Jacquart, Danielle, *L'école de traducteurs, Tolède XIIIe-XIIIe...*, cit. pp. 177-191; GÓMEZ-MENOR, JOSÉ, *Alfonso X el Sabio un toledano, emperador de la cultura medieval*, Toledo, 1985.

¹² PÉREZ HIGUERA, *Paseos por el Toledo del siglo XIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, pp. 6-8; Id., *Toledo mudéjar*, cit. p. 71. Sobre arte mudéjar toledano, vid. también MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, 1980.

estilo gótico de la catedral, como afirmación del poder episcopal, se contraponen a la preferencia por el mudéjar en palacios y viviendas -influencia musulmana en las costumbres de reyes y nobles- así como en iglesias parroquiales o sinagogas -levantadas por los sectores populares. En mi opinión, no puede entenderse el gótico toledano si no se tiene en cuenta el peculiar carácter de la ciudad.

Toledo representa el prototipo de las denominadas por Torres Balbás «ciudades mudéjares»¹³, resultado de la transformación de las musulmanas al pasar a ser ocupadas por los nuevos pobladores. Éstos, en un primer momento aprovechan sus casas, mezquitas, baños y zocos; posteriormente, y de manera lenta y paulatina, la ciudad se adapta a sus nuevas necesidades creadas por ellos, que acometen la construcción de iglesias y otros edificios. Estos, incluida la propia catedral, se levantan sobre los primitivos islámicos -lo que justifica la escasa conservación de dicho arte-. Se respeta el trazado de las angostas calles, muchas de las cuales pueden identificarse a través de la documentación de los siglos XII y XIII. Perviven numerosos cobertizos, verdaderas calles encubiertas que permiten la comunicación de ambos lados de la calle por medio de los pisos altos, con la posibilidad de circular por debajo. Derivaciones árabes son las confluencias de las calles adoptadas como plazas, los *adarves* -calles sin salida-, y pervive gran parte de la disposición de los barrios, con zonas residenciales, sector comercial y arrabales. Los propios cigarrales actuales son herencia de las *almunias* islámicas¹⁴.

¹³ Algunos aspectos del mudejarismo urbano medieval, Real Academia de la Historia, Madrid, 1954.

¹⁴ Para las calles de Toledo, vid. PORRES MARTÍN-CLETO, JULIO, *Historia de las calles de Toledo*, 3ª ed., Toledo, 1988, 3 vols.

Sobre esta base se sustenta el Toledo mudéjar, con sus construcciones de aparejo de mampostería encintada en los exteriores y decoraciones de ladrillo a base de combinaciones de arco de herradura y lobulado y sistemas de arcos entrecruzados, yeserías y maderas talladas en los interiores. Toledo representa dentro del mudéjar un centro creador a partir de la herencia califal y taifa y a la vez centro transmisor hacia Castilla de influencias recibidas de Al-Andalus, a través de los mozárabes, que emigran a territorios cristianos, obligados por la fuerte intransigencia religiosa de almorávides y almohades. Gran parte de ellos, según consta en la documentación, se instalan en Toledo y provincia.

Paralelamente al asentamiento en Toledo de gentes venidas del sur, se instala una población procedente de Castilla, lo que origina interconexiones artísticas, resultado de lo cual es la asimilación en Toledo de formas artísticas cristianas del románico final y gótico inicial. A partir de la toma de las Navas de Tolosa, el reino castellano se consolida en Toledo, donde se desarrolla un proceso constructivo de gran envergadura. Desde mediados del siglo XIII a comienzos del siglo XIV se levantan iglesias espaciosas, con evidente influencia castellana. Tal es el caso de Santiago del Arrabal, donde conviven detalles de arcaísmo, como los tres ábsides inspirados en modelo románico, con la bóveda de crucería en el tramo central del crucero y el tipo de arco apuntado, doblado por otro liso, y sobre traza de triángulo equilátero característico del primer gótico. Son también castellanos los pilares de separación de las naves, de planta cruciforme, más grandes y acodillados en el crucero, destinados a posible apoyo de bóvedas de crucería. Estos elementos, foráneos de lo toledano, se conjugan con otros de tradición cordobesa, como sucede con el esquema de composición de las portadas junto a otros típicamente toledanos, como la combinación del arco de herradura cobijado por otro lobulado en las arquerías de la cabecera ¹⁵.

El edificio toledano más representativo del estilo gótico es evidentemente la catedral (fig. 3), que junto a la mole del Alcázar, se eleva espléndido dentro del tortuoso entramado de calles y callejuelas en el centro de la ciudad ¹⁶. Su construcción proviene del arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada (1209-1247), que como su amigo el obispo Mauricio de Burgos, tenía un espíritu internacional. Había estudiado en la naciente universidad de París -lo que explica su conocimiento de las nuevas corrientes artísticas- y viajó a Roma, manteniendo frecuentes relaciones con cuatro pontífices que se sucedieron a lo largo de su vida, Inocencio III, Honorio III, Gregorio IX e Inocencio IV. Desempeña un activo papel en la reconquista. Fue consejero de Alfonso VIII e intervino en el corto reinado de Enrique I, tuvo contacto con doña Berenguela y Fernando III, y actuó en los reinos de León y Navarra. Detentó extraordinario poder en todos los órdenes, lo que se tradujo en grandes posibilidades de ejecutar proyectos del más alto alcance. En su cometido específico de pastor de la Iglesia, lleva a efecto una profunda reorganización de la diócesis.

El prelado conocía las grandes catedrales francesas, y si bien no pudo levantar la catedral de Toledo con la idea de regia, atributo reservado a la de Burgos como capital del reino de Castilla, lograría erigirla como metropolitana. Consigue, además, un privilegio real: los reyes castellanos se enterrarían en el sitio privilegiado, la capilla mayor. En la capilla de Santa Cruz, situada detrás del antiguo altar mayor, son enterrados Alfonso VII, Sancho III y Sancho IV. Los reyes castellanos, a diferencia de otras casas europeas, no tenían sepultura fija, reposando sus

¹⁵ PÉREZ HIGUERA, Toledo mudéjar, cit. pp. 285-287.

¹⁶ Para el estado actual de las investigaciones vid. FRANCO MATA, Catedral, *Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 421-479.

restos en diversos emplazamientos. A diferencia de los reyes de Francia, enterrados en el panteón real de St. Denis, los monarcas españoles del bajomedioevo destinan el suelo patrio a sepulcro, en los sucesivos avances de la reconquista. Fernando III el Santo, conquistador de Sevilla (1248) y su hijo Alfonso X se hacen enterrar en dicha ciudad. Los Reyes Católicos, que proyectaron San Juan de los Reyes de Toledo como panteón real, deciden finalmente enterrarse en Granada, último reducto árabe, por ellos conquistada. La dispersión de enterramientos reales ¹⁷ a lo largo y ancho de la geografía española coincide con la de Alemania de 918 a 1125 ¹⁸.

Enrique II, iniciador de la dinastía Trastámara, a raíz del asesinato perpetrado por él en la persona de su hermanastro Pedro I, elige una capilla en la catedral de Toledo, la primitiva de Reyes Nuevos, como panteón dinástico, con claro objetivo de legitimación. El mismo encargó la construcción en su testamento, otorgado en Burgos el 29 de mayo de 1374, que no se termina hasta 1406. Estaba situada a los pies de la iglesia, en la zona norte, que llegaba hasta el muro del claustro. Allí fueron inhumados Enrique II, Juan I y Enrique III con sus respectivas cónyuges. El monarca había elegido uno de los lugares de mayor significación de la catedral toledana, es decir, delante del sitio donde la tradición colocaba la

¹⁷ DEL ARCO, RICARDO, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid 1945; Id. *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954. Más recientemente *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos. Los Enterramientos de los Reyes de León y de Castilla*. Junta de Castilla y León, León, Evergráficas, 1988, pp. 23-24.

¹⁸ EHLERS, JOACHIM, *Pratiques funéraires et sépultures des rois allemands de Henri Ier à Henri V, La figuration des morts dans la chrétienté médiévale jusqu'à la fin du premier quart du XIVe siècle*, 1er Cahier de Fontevraud 26-28 mayo 1988, pp. 209-222.

aparición de la Virgen a San Ildefonso (fig. 4) (+ 667)¹⁹, como se constata en la *Crónica de Enrique II*²⁰. San Ildefonso fue uno de los santos de la época visigoda con mayor reconocimiento en Castilla durante la edad media, como afirman varios autores²¹. Carácter de continuidad dinástica y por lo tanto, legitimatorio, parece observarse, en opinión de J.M. Nieto Soria, en la fundación de la capilla el estar presente el modelo de la realizada por su padre Alfonso XI en Córdoba²². El citado panteón familiar fue trasladado a la actual capilla de Reyes Nuevos (fig. 5)²³. El mismo

¹⁹ DIEZ DEL CORRAL, ROSARIO, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, 1987, pp. 88-89.

²⁰ «Lo segundo mandamos este nuestro cuerpo, que nos dio Dios, á la tierra de que fué hecho é formado, para que sea enterrado honradamente como de Rey, en la iglesia de Sancta Maria de Toledo, delante de aquel lugar do anduvo la Virgen Sancta Maria é puso los pies quando dio la vestidura a Sancto Alfonso: en la qual nos avemos muy grand fucia é devoción, porque nos acorrio é libró de muchas priesas é peligros, quando lo ovimos menester. E mandamos é tenemos por bien que en el dicho lugar sea fecha una capilla la mas honrada que pudiere, é que sean y puestas é establecidas doce capellanías perpetuas, é canten, é digan los capellanes dellas cada dia misas é las otras horas canónicas por la nuestra ánima que quiera Dios perdonar», *Crónica de Enrique II*, testamento, p. 39, cfr. NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 98-99, nota 4.

²¹ BRAEGELMANN, S.A., *The life and writings of Saint Ildephonsus of Toledo*, Washington, 1942; MADOZ, J., San Ildefonso de Toledo, *Estudios Eclesiásticos*, 26, 1952, pp. 427-505; RIVERA RECIO, JUAN FRANCISCO, *San Ildefonso de Toledo. Biografía, época y posteridad*, Madrid, 1985. Para su iconografía vid. LÓPEZ TORRIJOS, ROSA, Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, t. I, n. 2, 1988, pp. 165-212.

²² «E que sean puestas guardas, é sacristan, é ornamentos en la dicha capilla, é todas las otras cosas que fueren necesarias, segund que están puestas é ordenadas en la capilla del rey Don Alfonso, nuestro padre, que Dios perdone, que está enterrado en la ciudad de Córdoba», cfr. NIETO SORIA, nota 4, p. 238.

²³ PÉREZ HIGUERA, TERESA, Capilla de Reyes Nuevos, *Tekne*, n. 1, 1985, pp. 131-139.

templo alberga el panteón de los reyes de Castilla en la capilla llamada de Reyes Viejos, prueba flagrante del individualismo hispánico.

En la catedral de Toledo se detectan *grosso modo* tres influencias foráneas que provienen respectivamente de Francia (siglo XIII), Italia (siglo XIV) y Países Bajos y Alemania (siglo XV), en perfecta convivencia con el arte local toledano. Comenzada en el primer tercio del siglo XIII, no se finaliza hasta tres siglos más tarde, con la obra de los magníficos artistas venidos del norte de Europa.

El tracista, Maestro Martín, indudablemente francés, documentado como maestro de obra en 1227 y 1234, superó la solución de los problemas constructivos de la girola, mientras en Notre-Dame de París y en Le Mans, modelos para Toledo, sólo fueron resueltos parcialmente.

La girola es el elemento genial de la catedral de Toledo (fig. 6), donde el tracista ha superado a las catedrales francesas que la han inspirado. Maestro Martín ha conseguido el máximo grado de perfección en la arquitectura gótica. Ha logrado dominar el problema del equilibrio mediante la división de los espacios en triángulos y rectángulos como en Le Mans. De esta manera los nervios de las bóvedas se cruzan en el centro de los tramos rectangulares y se bifurcan en los tramos triangulares. Con ello, los empujes de la bóveda del presbiterio se dividen al apoyar el vértice del triángulo del pilar del presbiterio volviendo a diverger los empujes al pasar a la nave exterior, al mismo tiempo que desciende escalonadamente, dada la desigualdad de altura de las naves. El número de pilares se multiplica por dos a partir de los cuatro que sustentan la capilla mayor (fig. 7). Así se convierten en ocho en el siguiente ambulatorio y dieciséis en el exterior, donde se abren las quince capillas radiales que rodean en ábside, siete circulares grandes, que alternan con ocho cuadradas más

pequeñas, generadas de la disposición de los pilares. El número de quince supone un avance considerable con respecto a las catedrales francesas. A diferencia de Le Mans, más grandes, en Toledo son minúsculas, y recuerdan a los cinco absidiolos añadidos en los tramos cuadrangulares de la girola de Bourges.

La compartimentación del ábside en triángulos y rectángulos, que si bien nos acerca inicialmente a las soluciones de Bourges, Tours y Le Mans, supuso una novedad en Toledo, al ser aplicada contemporáneamente en los dos ambulatorios, y es éste el primer elemento de diferenciación con las catedrales francesas indicadas, es por cuanto implica un sistema de bóvedas y de distribución de fuerzas muy distintas ²⁴. Aunque París inspira a Toledo el sistema se ha perfeccionado, consiguiéndose uniformar las fuerzas de distribución (fig. 8). La aplicación del sistema de arbotantes se realizará de forma perfecta, a la vez que se suprimen las tribunas, como en Bourges, elemento usado, por el contrario, en París ²⁵.

El problema del equilibrio de las bóvedas presenta analogías y diferencias de solución entre Toledo y Le Mans. El empuje de la bóveda alta toledana está dividido a partir del primer pilar, mientras que en la catedral francesa es sólo a partir del pilar intermedio. Los problemas de Toledo quedan solventados por la menor altura del ábside, pues, como advierte Lambert ²⁶, el sistema de arbotantes en Toledo es utilizado torpemente; en Le

²⁴ CONRAD, Distribución de fuerzas en el ábside de la catedral de Toledo, *Estudios e Investigaciones*, Madrid, a. 1, n. 4, octubre, 1976, pp. 35-45.

²⁵ CONRAD, La catedral de Toledo y al concepción del voiumen en la estructura gótica, *Estudios e Investigaciones*, Madrid, a. 1, n. 4, octubre, 1976, pp. 39-48, sobre todo p. 45.

²⁶ LAMBERT, *El arte gótico en España, Siglos XII y XIII*, trad. del original francés, Madrid, 1977, p. 206.

Mans, en cambio, la ligereza y elegancia rayan en la temeridad. El sistema de capillas en Toledo deriva del de París y Bourges, y se diferencia del de Le Mans en la comunicación alternativa de los arcos formeros, al ser aquéllas de diferente desarrollo y forma. La solución toledana resulta de una aplicación más perfeccionada de la planta de Notre-Dame. Así pues, Bourges se presenta como una etapa intermedia entre París y Toledo-Le Mans. Sin la doble girola parisina hubiera sido imposible la creación toledana. Ésta es una consecuencia de la supresión de la tribuna y de las nuevas invenciones de los arquitectos góticos.

Las cinco naves en que está dividida la catedral, a la vez que parecen aprovechar el trazado de la primitiva mezquita mayor o aljama [*al-Yami*], coinciden en número con Notre-Dame. Deben de ser obra del segundo maestro, Pedro Pérez (+ 1291), que modificó parcialmente el trazado del primero. Suprime el triforio en el muro occidental del crucero, destinando el espacio a grandes ventanales que calan todo el muro desde las grandes arcadas hasta las bóvedas superiores. Ventanaje y triforio del coro y de la girola de Toledo difieren absolutamente de Le Mans. Los caracteres propios de Normandía en la catedral francesa, se sustituyen por la influencia árabe, y contrasta violentamente con las formas góticas puras. En el coro y ábside principal las ventanas superiores están formadas por simples lancetas de desigual altura y los arcos trilobulados del triforio se entrelazan para formar de dos en dos arcos pentalobulados y de cuatro en cuatro arcos de siete lóbulos, siguiendo una combinación de origen musulmán, que recuerda a veces lo califal cordobés. El triforio de la girola interior presenta también dos tipos de elementos de extraña yuxtaposición: rosetones de tipo parisino sobre arcos polilobulados sostenidos por columnillas geminadas, en mármol de color, procedentes de la primitiva mezquita.

Según Chueca Goitia, aunque el templo gótico no pise exacta-

mente sobre la sala de oración musulmana, si se ensancha aquélla hasta convertirla en una iglesia de cinco naves [cosa que acontece en Toledo], la nueva estructura se superpondrá casi exactamente a la vieja (fig. 9). Las dos extremas son algo más anchas que las intermedias, lo que rompe la lógica del gótico, si bien se respeta el sentido de escalonamiento en cuanto a alturas. Para dicho investigador, el tracista ideó una iglesia gótica canónica de tres naves con la consabida correlación y proporción entre la nave mayor y las colaterales, y luego se limitó a llenar el espacio sobrante disponible con otras naves de la anchura requerida. La inferior altura de la nave central en relación con las proporciones del edificio, produce un efecto de horizontalidad que contrasta con la verticalidad de las francesas, dato observado por E. Lambert²⁷. En cuanto a la motivación es muy posible la pervivencia del concepto planiforme de la mezquita sobre una falta de pericia del arquitecto. El sistema de bóvedas utilizado en la nave central es de crucería sobre planta alargada (fig. 10), como en Le Mans y Coutances, no sexpartita como en París y Bourges²⁸.

La catedral de Toledo responde en su traza a una proporción geométrica que recoge en cierto sentido la desarrollada en París (fig. 11) y Chartres, en las cuales el punto central se halla en el centro del crucero. En Toledo, dicho punto se sitúa en la tangente de los círculos iguales generados en la girola y en el cuerpo de aquélla²⁹.

La mezquita se había levantado a su vez sobre la iglesia visigoda, donde se celebraron presumiblemente los concilios de

²⁷ *El arte gótico en España, cit.*

²⁸ Las bóvedas altas actuales son posteriores.

²⁹ FRANCO, Toledo gótico, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 410.

655 y 675. Practicada una prospección gavimétrica en el solar catedralicio, los resultados, según G. Conrad von Konradsheim, permiten distinguir una planta de cruz griega, identificable con la iglesia visigoda, cuya capilla mayor o presbiterio coincide con el tramo inmediato al llamado «pilar de la Descensión»³⁰. La localización precisa de la mezquita dentro del recinto puede deducirse de la prospección antedicha, que señala la presencia de cimientos de un edificio de planta rectangular, que encerrando la iglesia visigoda, se prolonga hacia el sur y este casi hasta el actual crucero.

De la mezquita se reaprovecharon también materiales. De las obras realizadas en el siglo X debe de corresponder el capitel empotrado en la capilla de Santa Lucía, así como los fustes situados en la cerca exterior del coro, obrado en la segunda mitad del siglo XIV (fig. 12). Dichos fustes, demasiado estrechos, pudieron estar adosados dos a dos en la obra islámica.

Participa del espíritu gótico en la simbología de la luz y de la música, cuyo horizonte metafísico y teológico era patente para el hombre medieval. La catedral era mística y litúrgicamente, una imagen de la Jerusalén celeste, como recientemente ha sido analizado por Anne Prache para la emblemática catedral de Chartres³¹, lo cual es trasladable a Toledo³². La cabecera continua, cuya estructura es más corta que en las catedrales francesas, evoca parcialmente un edificio de planta central, como

³⁰ FRANCO, Toledo gótico, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 421.

³¹ *Notre-Dame de Chartres. Image de la Jérusalem céleste*, París, CNRS, 1993.

³² DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ANA, El testamento de Alfonso X y la catedral de Toledo, *Reales Sitios*, n. 82, 1984; Id. El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo, *Reales Sitios*, 83, 1985, pp. 11-28.

indica G. Conrad ³³. La inspiración estaría en esos planos ideales de Jerusalén como ciudad amurallada que encierra el templo de Salomón, el Santo Sepulcro y el Calvario, advocaciones existentes en Toledo hasta las modificaciones de los Reyes Católicos en 1494: la capilla del Santo Sepulcro, en la cripta, y la de Santa Cruz [o del rey don Sancho], sobre ella. Además, las 15 capillas radiales de la cabecera están dedicadas al Credo apostólico, sobre idea y exigencia explícita de Jiménez de Rada.

El tipo arquitectónico de la catedral forma parte de la denominada por P. Héliot «famille monumentale de la cathédrale de Bourges» ³⁴, cuyo trabajo ha servido de punto de partida a G. Conrad para su propuesta sobre la filiación de la catedral toledana ³⁵. Iniciada la catedral de Bourges en 1195 e inspirada parcialmente en Notre-Dame de París (1182), la familia monumental indicada tiene sus mejores representaciones en las catedrales de Le Mans (1217) y Toledo. Con París se relaciona sobre todo en el número de naves, donde las laterales se prolongan por detrás del altar mayor, rodeando el presbiterio como un doble pasillo semicircular. La catedral de Bourges presenta en alzado una extraordinaria elevación de la nave central, y un marcado desnivel con las naves extremas. Responde así al esquema *ad triangulum*. Toledo, en cambio tiene las naves intermedias proporcionalmente más bajas que las extremas, por lo cual, como advierte Lampérez,

³³ El ábside de la catedral de Toledo, *Archivo Español de Arte*, n. 190-191, 1975, p. 218. Vid. también LORENTE JUNQUERA, M., El ábside de la catedral de Toledo, *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. XIII, 1937, pp. 25-36.

³⁴ HÉLIOT, La famille monumentale de la cathédrale de Bourges et l'architecture de l'Europe au Moyen Age, *Gedenkschrift Erns Gall*, Munich, 1965, pp. 143-170.

³⁵ CONRAD, La famille monumentale de la cathédrale de Toledo et l'architecture gothique contemporaine, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XI, 1975, pp. 545-563.

el alzado está tratando como una iglesia de tres naves (fig. 10) ³⁶.

La grandiosidad arquitectónica de la catedral toledana no corre pareja con la escultura conservada del siglo XIII ³⁷, que corresponde a la portada del Reloj -crucero norte- (fig. 13), relieves reaprovechados para la portada del Juicio Final -occidental derecha- (fig. 14) y algunas esculturas en el interior. La calidad está, en general, muy por debajo de lo realizado en Burgos y León, catedrales de donde se toma el esquema iconográfico. Además de lo dicho, supone Parro y afirma justamente Azcárate ³⁸, existió una portada anterior en el crucero sur, llamada de la *Alegría* y del *Sol*, en el lugar ocupado actualmente por la Puerta de los Leones, la más bella de las catedral.

La presunta portada primitiva correspondería a finales del siglo XIII -en ese siglo se estaba terminando el hastial del crucero- y de ella se aprovecharon algunas historias de ángeles, como documenta Zarco del Valle ³⁹, además de la escena de la Coronación de la Virgen (fig. 15) ⁴⁰, hoy sobre la puerta de Santa Catalina

³⁶ El trazado de la catedral de Toledo y su arquitecto Pedro Pérez, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, III, 1899, pp. 15-30.

³⁷ Para sus relaciones con Francia vid. FRANCO MATA, *Influence française dans la sculpture gothique des cathédrales de Burgos, Leon et Tolède*, *Diskurse zur Geschichte der europäischen Bildhauerkunst* sobre el tema «Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts». 6-8 diciembre 1991, Frankfurt am Main (en prensa).

³⁸ PARRO, SIXTO RAMÓN, *Toledo en la mano*, Toledo, 1857, reed., Toledo, IPIET, 1978, I, p. 295; AZCÁRATE, Análisis estilístico de las formas arquitectónicas de la puerta de los Leones de la catedral de Toledo, *Homenaje a Cayetano Merigelina*, Madrid, 1962, p. 98.

³⁹ ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para la historia del Arte Español. II. Documentos de la catedral de Toledo*, Madrid, 1916, pp. 3-17.

⁴⁰ AZCÁRATE, J.M., El maestro Hanequín de Bruselas, *Archivo Español de Arte*, Madrid, XXI, 1948, p. 180, recogido en Id., Análisis estilístico de las formas arquitectónicas... cit. p. 110.

en el lado que da al interior de la catedral. Este tema, de raigambre estrictamente francesa (fig. 16), es incoherente con la actual ubicación y obligado en cambio en una portada dedicada a la Virgen, como es la del lado sur. La actual obra de Hanequín de Bruselas (fig. 17) responde a una filiación estilística muy diferente ⁴¹. Iniciada el 21 de febrero de 1452 y finalizada hacia 1465, repite presumiblemente el programa iconográfico del siglo XIII. Se figura el Árbol de Jessé -en el interior- (fig. 18), la Muerte -dintel- y la Asunción de la Virgen -ésta última, escultura barroca- ⁴². La división del tímpano en dos arcos iguales está tomada, según G. Conrad de la arquitectura belga -Tirlemont, Huy, Brujas ⁴³; la decoración de arcos combinados y superpuestos, fina y ondulante, así como la característica «burbuja» son reflejo del bagaje del que venía provisto Hanequín. Sin embargo, en Francia existe una traza similar del siglo XIII, el portal occidental central de la catedral de Sens, cuyo tímpano es, según W. Sauerländer posterior a 1268 (fig. 19) ⁴⁴. Evidentemente es insuficiente este dato para afirmar una ascendencia francesa de dicha portada. Sin embargo, el programa iconográfico mariano fortalece dicha hipótesis. El tipo de la Coronación de María proviene de la secuencia creada en Notre-Dame de París, donde María es

⁴¹ Se levantó durante el pontificado del arzobispo Alonso Carrillo de Acuña y el canónigo obrero Rodrigo de Vargas.

⁴² AZCÁRATE, El maestro Hanequin de Bruselas..., cit. pp. 178-180; id., Análisis estilístico de las formas arquitectónicas..., cit.

⁴³ Hanequin Coeman de Bruxelles, introducteur de l'art flamand du XVe siècle dans la region toledane, *Mélanges de la Casa Velázquez*, París, t. XII, 1976, pp. 131-136.

⁴⁴ SAUERLÄNDER, WILLIBALD, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, París, 1972, pp. 97-99, lám. 59.

coronada por un ángel (fig. 16) ⁴⁵.

La portada del Reloj (fig. 20) ha venido siendo considerada como el principio de la escultura toledana del siglo XIV ⁴⁶, y ha sido relacionada reiteradamente con la escultura italiana, hasta que en fecha reciente T. Pérez Higuera precisa su cronología entre 1280 y 1300 y su dependencia estilística de Francia ⁴⁷. Su estructura de portada entre contrafuertes, con decoración de gabletes, lleva a suponer que la fachada primitiva, antes de las sucesivas alteraciones sufridas, sería un modelo muy semejante a las fachadas laterales del crucero norte de Notre-Dame, realizadas entre 1250 y 1258. Las novedades decorativas parisinas son retomadas en Toledo: el tipo de gablete que remata las portadas laterales, muy alto y puramente decorativo, nichos estrechos cobijados por doseletes de cinco caras; el tipo de basamento en el parteluz con remate de tracería, con origen en Amiens; decoración de bajorrelieves inscritos en cuadrifolios, en la parte baja, tomados de Rouen, Lyon, Auxerre...; la división del tímpano en fajas separadas por pequeños doseles, con los gabletes unidos en

⁴⁵ Para dicha iconografía y sus orígenes vid. Thérél, Marie-Louise, *Le Triomphe de la Vierge-Eglise*, París, 1984.

⁴⁶ STREET, G.E., *La arquitectura gótica en España*, trad. del original inglés, Madrid, 1876; BERTAUX, EMILE, *La sculpture du XIVe siècle en Italie et en Espagne*, *Histoire de l'Art*, dir. por A. Michel, París, A. Colín, 1906, t. II, vol. II, p. 209; LAMBERT, op. cit.; GÓMEZ MORENO, M^a ELENA, *Breve historia de la escultura española* 2^a ed., Madrid, 1951, p. 52. El Vizconde de Palazuelos (*Toledo. - Guía artístico-práctica*, Toledo, 1890, p. 297) indica que lo más importante del lado exterior debió de hacerse a finales del siglo XIV o principios del XV.

⁴⁷ PÉREZ HIGUERA, TERESA, *La puerta del Reloj en la catedral de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorro, 1987. Anteriormente González Simancas, M., *Excursiones por Toledo: En la catedral. Puerta del Reloj*, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1904, p. 32. Azcárate coloca el comienzo en el siglo XIII y la terminación en la primera mitad del siguiente (*Arte gótico en España*, Madrid, 1990, p. 195).

línea continua; ángeles de las arquivoltas con las alas asimétricas; el tipo de *crochet* característico de Ile-de-France. Estas coincidencias tan marcadas sugieren la intervención de un artista formado en el taller de Notre-Dame.

Dicha portada desarrolla un programa evangélico en relación con la liturgia mozárabe, elemento de tipo conservador, y por tanto, alejado de los cánones franceses. Se incluyen dos ciclos iconográficos dedicados, a la Infancia de Jesús -con algunas escenas tomadas de los Apócrifos-, y a la Vida Pública, cobrando especial importancia lo narrativo. En la bovedilla se han dispuesto aparte de relieves de carácter profano, la historia de San Juan Bautista, frecuente en la iconografía gótica francesa y presente en la portada de su nombre en León, y varias escenas de la vida de San Ildefonso, patrono de Toledo (figs. 21-22), siguiendo el relato de fray Juan Gil de Zamora, en el que se incluye el traslado de San Froilán. Este elemento evoca directamente la *Pulchra Leonina*, aunque existen precedentes en Francia (fig. 23)⁴⁸. Con el ciclo narrativo del santo taumaturgo toledano, con el traslado de sus reliquias, suceso casi contemporáneo a la construcción de la portada, se suma Toledo a la corriente europea del momento. San Ildefonso recaba para sí la portada central del pórtico occidental, correspondiente canónicamente al Juicio Final, desplazando éste a la derecha.

Desde el punto de vista estilístico, existe una relación muy estrecha entre el tímpano de la portada del Reloj y el de Sant María de Olite (Navarra) (fig. 24). Navarra mantuvo alianzas y relaciones políticas con Francia, como se demuestra a través de los reinados de Felipe IV el Hermoso de Francia y su esposa Juana

⁴⁸ Traslado de las reliquias de Saint-Benoît desde Monte Cassino a la abacial de su nombre (Saint-Benoît-sur-Loire) en Francia, vid. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France...*, cit. p. 102, lám. 66.

I, que lo fueron también de Navarra ⁴⁹. La fachada de Olite debe de corresponder al reinado de la citada reina (1274-1305). Esta relación política de Navarra con Francia justifica la introducción del arte francés y concretamente parisino en el citado reino. La portada toledana parece que ha sido realizada por cuatro talleres. El primero de ellos, relacionado con el tímpano de Olite, deriva de Notre-Dame, y pueden adscribirse los relieves del tímpano, a excepción del grupo de la Dormición de la Virgen, obra del cuarto, la Virgen del parteluz, San José, La Virgen de la Visitación, la Virgen de la Anunciación y varias figuras de las arquivoltas, donde intervienen el segundo y tercer talleres. El segundo, relacionado con Reims, esculpe además las figuras de los Reyes Mayos, el paje y Santa Isabel (fig. 20).

La portada del Juicio Final, muy recompuesta, es una síntesis de elementos burgaleses y leoneses. De León toma a María y San Juan arrodillados, y como en Burgos, dos ángeles sostienen la cruz. De ambas se repite el tema heráldico de castillos y leones en jambas y dinteles. Burgos y León se inspiran en diferentes templos franceses, que no es el momento de tratar ⁵⁰. La portada izquierda está ocupada con decoración vegetal, simulando el paraíso. También en París se representa el árbol del paraíso en la portada del Juicio Final, pero en Toledo las conexiones no son con el gótico, sino con el mundo hispanomusulmán, con incidencias sobre el mudéjar toledano ⁵¹.

⁴⁹ Para el siglo XIV y primer cuarto del XV, vid. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, JAVIER, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, 1987.

⁵⁰ FRANCO MATA, *Influence française dans la sculpture gothique des cathédrales de Burgos, Léon et Tolède* (en prensa).

⁵¹ PÉREZ HIGUERA, T., *El Jardín del paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispano-musulmán y cristiano medieval*, *Archivo Español de Arte*, n. 241, 1988, pp.

Los arzobispos de Toledo, durante la segunda mitad del siglo XIII parecen estrechamente ligados a los reyes de Castilla. Uno de ellos, Gonzalo García Gudiel (1280-1299), que fue notario mayor en tiempo de Alfonso X el Sabio, acompañó a éste a Francia, *cuando el malhadado fecho del imperio*⁵². A la muerte del monarca, sigue sirviendo lealmente a Sancho IV, con el que efectúa el traslado de las tumbas reales desde la capilla del Espíritu Santo a la del Salvador, en 1289, y asiste al testamento, muerte y sepultura del rey en la misma catedral, el 25 y 26 de abril de 1295. La disposición de los cenotafios reales, situados actualmente a derecha e izquierda de la capilla mayor (fig. 25), es, en mi opinión, de filiación francesa. Las yacentes, presumiblemente de Sancho IV y Alfonso VII, y las respectivas estatuas en pie, sugieren una posible inspiración en los reyes franceses enterrados en Saint Médard de Soissons (fig. 26); las coincidencias existentes no me parecen en modo alguno casuales. En la abadía francesa fundada por Clotario I estuvieron sepultados éste y su hijo Sigeberto I bajo sendas piedras tumbales y en los muros de la cripta aparecían las estatuas en pie⁵³.

Dentro de la imaginería, hay que mencionar la estatua de la *Virgen Blanca* (figs. 27-28), datada por la crítica artística en el

37-52. El tema, abreviado, se figura en un sarcófago gótico, probablemente palentino, conservado actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, cfr. FRANCO MATA, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*, 2ª ed., Madrid, 1993, pp. 91-94, n. 74, y en el sepulcro del prelado leonés D. Martín Arias, en la catedral, Id., *Escultura funeraria en el siglo XIII en León y su área de influencia* (en prensa).

⁵² RIVERA RECIO, JUAN FRANCISCO, *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media*, Toledo, 1969, p. 67.

⁵³ SAUERLÄNDER, op. cit. pp. 19, 138; ERLANDE-BRANDENBURG, ALAIN, *Le Roi est mort. Etude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Ginebra, Droz, 1975, pp. 54-55, figs. 63-66.

siglo XIV. W. Sauerländer ha revisado dicha cronología y propone el tercer cuarto del siglo XIII, en torno a 1270⁵⁴, algo temprana, en mi opinión. Quizá habría que posponerla algunos años, y situarla en torno a 1280-1300, como la portada del Reloj. En cuanto al estilo, el citado autor propone dos hipótesis, o bien se trata de una importación francesa o por el contrario es una obra local. Caso de aceptarse la segunda propuesta, el autor conocía puntualmente la escultura francesa. Su filiación hay que buscarla en torno a París. Recuerda el ejemplar recogido por el citado autor alemán, de Marle (Aisne) (fig. 29). La cariñosa actitud del Niño que acaricia el mentón de la Virgen, así como su colocación sobre el brazo izquierdo, es de raíz bizantina, que pasa a Occidente, como lo acredita la Virgen con el Niño de la portada del paraíso de la catedral de Paderborn, de hacia 1250. Ternura materna se aprecia también en el ejemplar del coro de San Miguel de Hildesheim, de hacia 1195. Derivada de los ejemplares más hermosos de Ile-de-France en el período clásico es la Virgen con el Niño que juega con el velo de su Madre⁵⁵.

El siglo XIV está marcado por la influencia italiana, que penetra fundamentalmente de la mano de los prelados⁵⁶. Las dos

⁵⁴ Von der Glykophilousa zur «Amie Gracieuse». Überlegungen und Fragen zur «Virgen Blanca» in der Katedrale von Toledo, *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliau*, Tolosa, 1992, pp. 449-461, sobre todo p. 459.

⁵⁵ Para las Vírgenes góticas de Ile-de-France vid. SUCKALE, ROBERT, *Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnestatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300*, Munich, 1971, figs. 27-29, 32, 34, 36.

⁵⁶ El primero de ellos, Juan IV, hijo del rey Jaime II de Aragón, que rigió la diócesis entre 1318 y 1328. Más tarde se traslada a Tarragona, en cuya catedral está enterrado. Su sepulcro evoca formas italianas, cfr. FRANCO MATA, *Relaciones hispano-italianas en la escultura funeraria del siglo XIV, La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 112-

figuras más representativas son el cardenal don Gil Alvarez de Albornoz y sobre todo el arzobispo don Pedro Tenorio (1376-1399), a quien se debe una gran obra constructiva. El cardenal, personalidad activa, enérgica y emprendedora, despliega sus energías en el campo eclesiástico, bélico y político. Renuncia a la sede toledana que había regido desde 1338 a 1350 para pasar a servir directamente a varios pontífices, Clemente VI, Inocencio VI y Urbano V. Funda el colegio de San Clemente de Bolonia, y fallece en Viterbo en 1364. Su cadáver es trasladado a Toledo tres años más tarde y es sepultado en la catedral en ostentoso sepulcro en una capilla destinada a tal fin, la de San Ildefonso (fig. 30). Para su construcción hubieron de destruirse tres, y parece probable que fue el propio cardenal quien la inició, llevándose a término por Pedro Tenorio, gran admirador suyo.

El carácter de internacionalidad de don Gil se refleja entre otras cosas, en el sistema de enterramiento. Él sigue la costumbre de personajes de la realeza -sobre todo en Francia- y eclesiásticos, de hacerse construir cuando menos dos sepulturas. Tuvo un sepulcro para las vísceras en Asís, y se conserva el más suntuoso en Toledo ⁵⁷. El sarcófago, exento, está recorrido en sus cuatro

116. Id. Aspectos de la escultura gótica toledana del siglo XIV, *Actas del III Curso de Cultura Medieval «Repoblación y reconquista»*. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, Septiembre, 1991, Aguilar de Campoo, 1993, pp. 47-56. Relaciones con Italia se detectan en la iluminación artística de comienzos del siglo XIV, cfr. SILBERT, E., The reconstructed Toledo Speculum Humanae Salvationis. The Italian connexion in the early fourteenth century, *Journal of the Warburg and the Courtauld Institute*, Londres, 43, 1981, pp. 32-51 (referencia que agradezco a Ana Domínguez).

⁵⁷ FRANCO MATA, Relaciones hispano-italianas..., cit, pp. 122-123; GARDNER, JULIAN, Arnolfo di Cambio And Roman Tomb Design, *Burlington Magazine*, 115, 1973, p. 438; Id., *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 170, fig. 223.

frentes con relieves de las exequias (fig. 31), tema funerario de gran predicamento en Castilla, menos en Francia y con carácter de excepción en Italia⁵⁸. La yacente responde al estilo del taller del maestro Ferrand González, nombre evidentemente hispano, como muchos otros del taller⁵⁹, cuya labor coincide *grosso modo* con el pontificado de Tenorio. Los artistas son notables artífices, que prestan corrección a sus obras. Conocen bien el arte italiano, presumiblemente a través del pintor Gherardo Starnina, autor de parte de las pinturas que ornán la capilla funeraria del arzobispo de San Blas., donde se desarrolla un programa iconográfico con los 12 artículos del Credo (fig. 32), amén de otros temas, entre ellos un Juicio Final⁶⁰. Tenorio es también un ejemplo representativo de internacionalidad, detectado en multitud de facetas de su azarosa vida, entre ellas en su biblioteca. Su estancia en Avignon se refleja en ello. Precisamente en dicha ciudad pudo adquirir el *Responsorio ad quendam Judaeum*, cuyas miniaturas reflejan un arte parisino de las décadas sesenta del siglo XIV⁶¹. Sin embargo,

⁵⁸ FRANCO, Relaciones..., cit. p. 123; GÓMEZ BÁRCENA, M^a JESÚS, La Liturgia de los Funerales y su Repercusión en la Escultura Gótica Funeraria en Castilla, *La Idea y el Sentimiento...*, cit. pp. 31-50.

⁵⁹ Exhumados del archivo de Obra y Fábrica de la catedral por SÁNCHEZ PALENCIA, ALMUDENA, *Fundaciones del arzobispo Tenorio. La capilla de San Blas en la catedral de Toledo*, Toledo, 1985; Id., *Vida y empresas del arzobispo D. Pedro Tenorio*, Toledo, 1988. He aquí los nombres de dichos artistas, que aparecen también trabajando en la portada de los Leones: Antón Rodríguez, Alfonso Rodríguez, Diego López, Pedro Martínez el Viejo, Antón Ferrández, Ferrán Sánchez, Juan Alfonso el Mozo, García Martínez, Gil Gómez, Pedro criado del maestro, Juan Díaz, Ferranz Pérez y Ferrán González.

⁶⁰ POLO BENITO, JOSÉ, *Las pinturas murales de la capilla de San Blas en la Catedral Primada de Toledo*, Toledo, 1925; PIQUERO LÓPEZ, M^a DE LOS ÁNGELES BLANCA, *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el trecento)*, Toledo, 1984, I, pp. 47-226.

⁶¹ LAGUNA PAUL, TERESA, Originalidad y variantes iconográficas en las Postillae

por lo que respecta a la influencia italiana, se interpreta frecuentemente según los cánones de la reiteración mudéjar, referible tanto a la decoración vegetal como heráldica. Así se ve en el sepulcro del arzobispo (figs, 33-34) y los restantes del taller, así como en la portada de la citada capilla funeraria, en la de Santa Catalina en la propia catedral ⁶², y en la de los antiguos palacios de los Toledo y Ayala, actual convento de Santa Isabel de los Reyes (fig. 35) ⁶³. El cordón franciscano que rodea los escudos en el frente del sepulcro de don Pedro Suárez (fig. 36) -en su capilla funeraria, ejemplo de construcción mudéjar adoptada para capilla privada- responden a la misma idea, intención que preside la decoración de los sarcófagos obrados en el taller ⁶⁴.

Durante el pontificado del arzobispo Pedro Tenorio se levanta el coro en medio de la nave central (fig. 12), repitiendo al disposición de Santiago de Compostela. Se trataba de una solución adoptada secularmente en España y también en la Francia gótica. No disponemos de datos para saber si la actual obra es una ampliación o una sustitución de una anterior del siglo XIII. Para

Litteralis de Nicolás de Lyra conservadas en España, *V Congreso de Historia Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1986, T p. 126; FRANCO MATA, El arzobispo Pedro Tenorio: Vida y Obra. Su capilla funeraria en el Claustro de la catedral de Toledo, *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93.

⁶² FRANCO, El arzobispo Pedro Tenorio..., cit., pp. 73-93.

⁶³ MARTÍNEZ CAVIRÓ, Palacios y conventos..., cit.; FRANCO MATA, El sepulcro de Don Pedro Suárez..., cit.; PÉREZ HIGUERA, Convento de Santa Isabel de los Reyes, *Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 180-186.

⁶⁴ PÉREZ HIGUERA, TERESA, Ferrand Gonzalez y los sepulcros del taller toledano (1385-1410), *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, t. 44, 1978, pp. 129-142. Las fechas han sido revisadas posteriormente por A. FRANCO, El sepulcro de don Pedro Suárez..., cit.

Bertaux la cerca del coro y capilla mayor de la catedral de Toledo constituyen una iglesia dentro de la iglesia, destinada a aislar a los oficiantes durante la celebración de los Misterios o cantos de las Horas. La compartimentación litúrgica y jerárquica está presente en el arte visigodo, en el asturiano y en el mozárabe. El cerramiento corresponde a tres muros, norte, oeste y sur, quedando abierto el que mira a la capilla mayor. Se divide en alzado en dos cuerpos, el inferior formado por una serie de dobles arquillos ciegos cobijados por uno apuntado, éste a su vez bajo un gablete, con un rosetoncillo inscrito. La similitudes con los pilares del Pastor de las Navas y del Alfaquí (fig. 39) sugieren una continuación cronológica. En las albanegas se disponen de nuevo teorías de arquillos apuntados con insistencia mudéjar. Los arcos mayores montan sobre fustes de mármol oscuro, presumiblemente reaprovechados de la primitiva mezquita ⁶⁵.

La existencia de coros en las grandes catedrales francesas ⁶⁶ desmonta parcialmente la teoría al respecto de «invariantes castizas de la arquitectura española» de Chueca Goitia ⁶⁷. Chartres (fig. 37), Amiens, Estrasburgo (fig. 38) y París (fig. 40), entre otras, son indicativas al respecto. La *clôture* de Notre-Dame desarrolla un programa iconográfico del Antiguo y Nuevo Testamento, en el que Dorothy Guillerman ha visto un sentido eucarístico y político (fig. 40) ⁶⁸. La cerca toledana, levantada un

⁶⁵ FRANCO MATA, Escultura gótica en Castilla, siglo XIV, *Cuadernos de Arte Español*, 94, Madrid, 1993, p. 22.

⁶⁶ Se conoce la existencia de varios: Estrasburgo, Saint-Denis, que estuvo en pie hasta el siglo XVII, Amiens (BARON, FRANÇOISE, Mort et résurrection du jubé de la cathédrale d'Amiens, *Revue de l'Art*, París, 1990, pp. 29-41).

⁶⁷ Madrid, 1971.

⁶⁸ GUILLERMAN, DOROTY, *The Clôture of Notre-Dame and its Role in the Fourteenth Century Choir Program*, Nueva York-Londres, 1977.

siglo más tarde, presenta un paralelismo, aunque aplicado a otros conceptos. El carácter regio de la obra francesa se torna social, pasando lo judío a compartir un protagonismo con las creencias cristianas. La relación con la liturgia eucarística se sustituye por la liturgia bautismal, como se infiere de la representación del programa iconográfico del Génesis y el Éxodo en relación con la liturgia de la Vigilia Pascual⁶⁹. Otra relación entre París y Toledo puede conjeturarse en el presente contexto: los actuales relieves de la cabecera de la capilla mayor de Toledo, obra de Juan Guas y Sánchez Bonifacio (fig. 41), podrían ser sustitución del grupo de relieves del Nuevo Testamento, contemporáneos de la obra del coro, actualmente en el claustro⁷⁰.

La relación con el mundo judío se precisa en el paralelismo del programa iconográfico con las Haggadoth, y muy particularmente con la Haggadah de Sarajevo⁷¹. Adán y Eva, en el momento de la creación, aparecen sin ombligo (figs. 42-43), como en la biblia de la Casa de Alba, ilustrada por miniaturistas toledanos, según se lee en el prólogo⁷², y cuya relación con el mundo judío ha sido

⁶⁹ FRANCA MATA, El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo, *Toletvm*, 21, 1987, pp. 53-160; Id., Escultura gótica en Castilla, cit. pp. 22-23.

⁷⁰ Existe la duda entre si pudieron idearse para la cabecera de la capilla mayor o para la capilla funeraria de Enrique II, cfr. FRANCO MATA, Toledo gótico, cit. p. 450.

⁷¹ FRANCA MATA, El Génesis y el Éxodo..., it.; Id., Relaciones artísticas entre la Haggadah de Sarajevo y la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo, *Espacio, Tiempo y Forma* (de próxima aparición), donde se alude al paralelismo y diferencias con relación al programa desarrollado en la Chapter House, de Salisbury, obra del siglo XIII. Para las Haggadoth vid. METZGER, MENDEL, *La Haggada enluminée. Etude iconographique et stylistique des manuscrits enluminés et décorés de la Haggada du XIIIe et XVIe siècle*, Leyden 1973; Id., *The golden Haggadah*, ed. facsimil, Londres, 1970.

⁷² DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ANA, La ilustración en los manuscritos, *Historia*

analizada por C.O. Nordström⁷³. Las plagas de Egipto, que en el resto de Europa carecen de especial interés, adquieren un rango iconográfico muy importante, pues en la Haggadah se figuran en su totalidad y en Toledo siete, con carácter reiterativo. La muerte de Abel por Caín por medio de un mordisco en la yugular proviene no de fuentes cristianas, sino de textos apócrifos judíos -Zohar, *Vita Adae et Evae*⁷⁴- modalidad que se repetirá un siglo más tarde en la sillería de Cuenca por los hermanos Egas, artistas bruseleses asentados en España, que adoptaron la fórmula evidentemente por indicación expresa de los encargantes⁷⁵.

La misma mezcla de elementos locales y foráneos continúa en el siglo XV hasta la llegada de la larga serie de artistas del norte de Europa, quienes revolucionan el arte hispano en todas las provincias donde se instalan⁷⁶. Se documentan nombres de

ilustrada del libro español. Los manuscritos, dir. por H. Escolar, Madrid, 1993, p. 347; SÁNCHEZ MARIANA, MANUEL, El libro en la Baja Edad Media. El Reino de Castilla, *Historia ilustrada del libro...* cit. p. 214; METZGER, The «Alba Bible» of Rabbi Moses Arragel, *Bulletin of the Institute of Jewish Studies*, III, 1975, pp. 131-155; YARZA LUACES, JOAQUÍN, La imagen del Rey y la imagen del Noble en el siglo XV castellano, *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, coor. A. Rucquoi, p. 281.

⁷³ *The Duke of Alba's Castilian Bible*, Upsala, 1968.

⁷⁴ «Et dixit Eua ad Adam, domine mi dormiens uidi per uisum quod sanguinem filii tui Abel Caym manibus suis perducebat et ore suo deglutit».

⁷⁵ Fue contratada a Egas Cueman, quien la realiza entre 1454 y 1460, GONZÁLEZ SÁNCHEZ-GABRIEL, MARÍA, Los hermanos Egas de Bruselas en Cuenca. La sillería de coro de la colegiata de Belmonte, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1936-39, pp. 21-34.

⁷⁶ KEHRER, HUGO, *Alemania en España. Influjos y contactos a través de los siglos*, traducc. del original alemán, Madrid, Aguilar, 1966. Más recientemente RIESTRA, PABLO DE LA, *El Claustro de Comendadoras de Santiago en Valladolid y el patio Welsler de Nuremberg*, Valladolid, 1994, pp. 9-21; Id. *La catedral de Astorga y el gótico alemán*, Astorga, 1993.

maestros hispanos, como *Rodrigo Alfonso*, el iniciador del claustro bajo en 1389, que se finaliza en 1397⁷⁷, y *Alvar Martínez*, cuya biografía artística ha sido trazada por J.M. de Azcárate y A. Sánchez Palencia⁷⁸. Sus obras en la catedral -remates en la costanera de Santa Lucía, tímpano de la Puerta del Perdón, partes altas de la fachada occidental, terminación del claustro alto con la portada del Gollete- son encargos del arzobispo D. Sancho de Rojas, que rigió la sede de 1415 a 1422.

Pero la obra de más empeño fue su capilla funeraria, iniciada en vida del prelado y terminada por su sucesor y testamentario D. Juan Martínez de Contreras (1422-34). La capilla es un buen ejemplo gótico toledano del primer tercio del siglo XV. El maestro, formado en la escuela del maestro Alfonso durante el pontificado de Pedro Tenorio continúa la tradición, incorpora nuevos elementos, como la reiteración de arquerías y baquetones en los paramentos del presbiterio. Es un tipo de decoración derivado, en opinión de T. Pérez Higuera⁷⁹, de la influencia del estilo perpendicular inglés, cuya presencia en Toledo está justificada a través de la reina Catalina de Lancaster (+ 1418) (fig. 5), que intervino en la desaparecida capilla de Reyes Nuevos⁸⁰. La soberana y su esposo Enrique III (+ 1406), así como Enrique II

⁷⁷ El claustro alto se demora hasta 1425.

⁷⁸ ALVAR MARTÍNEZ, maestro de la catedral de Toledo, *Archivo Español de Arte*, 1950, pp. 1-12; SÁNCHEZ PALENCIA, La capilla del arzobispo Tenorio, *Archivo Español de Arte*, 48, 1975, pp. 27-42 y publicaciones en nota 51; FRANCO, Toledo gótico, cit. pp. 455-456.

⁷⁹ El sepulcro del arzobispo don Sancho de Rojas, en su capilla de la catedral de Toledo, *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 577-583.

⁸⁰ Es aventurado justificar la posible inspiración iconográfica de los relieves del Génesis y el Éxodo de la Chapter House de Salisbury, del siglo XIII, por medio de la misma soberana.

(+ 1379) y su esposa Juana Manuel (+ 1381) ⁸¹ estuvieron enterrados en la citada capilla, conociéndose la autoría de los sepulcros -Maestro Luys [probablemente González] firma los de Enrique II y el de la reina inglesa, y maestro Pedro Ródriguez el de Juana Manuel [1383].

El sepulcro de don Sancho de Rojas presenta sin embargo, una filiación diferente (fig. 44). Responde al estilo del cardenal de San Eustaquio, don Alonso Carrillo de Albornoz, encargado por su sobrino y albacea Juan Carrillo, muerto ya aquél. Un hecho coyuntural, su embajada a Francia en 1435 por motivos políticos, pudo suponer el encargo a un artista francés, y es lo que justificaría su estilo franco-borgoñón, presente también en otro grupo de sepulcros, adscribibles al mismo, bautizado actualmente como «maestro de don Alvaro de Luna». Ellos son, aparte del indicado, el de Gómez Carrillo, el del prelado toledano Sancho de Rojas ⁸² y algunos miembros de la familia Luna [Pedro de Luna (+ 1414), don Juan de Cerezuela (+ 1442)] en la capilla de D. Álvaro, en la catedral toledana y el de Gómez Carrillo en Sigüenza ⁸³. Gusto por lo francés se aprecia en varios manuscritos para uso de prelados toledanos, así el *Pontifical* que perteneció a D. Alfonso Carrillo de Acuña, con texto de Guillermo Durand y miniaturas de estilo francés ⁸⁴.

⁸¹ Las joyas de la yacente de esta soberana están inspiradas en el arte islámico, en opinión de Lighthbown, investigador que no descarta relaciones con Europa durante el siglo XIV, cfr. LIGHTBOWN, RONALD W., *Mediaeval European Jewellery with a catalogue of the collection in the Victoria & Albert Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum y Paul Getty, 1992, pp. 240-241.

⁸² Aproximadamente en el tercer decenio del siglo XV.

⁸³ PÉREZ HIGUERA, El sepulcro del arzobispo don Sancho de Rojas..., cit. p. 581.

⁸⁴ SÁNCHEZ MARIANA, op. cit. p. 214, fig. p. 213.

La obra maestra de Alvar Martínez es la construcción del cuerpo cuadrado de la torre de las campanas, iniciada antes de 1428 y 1432 aproximadamente (fig. 45). La pérdida de los Libros de Fábrica entre 1433 y 1442 impide desvelar la fecha precisa de llegada a Toledo del gran artista renovador flamenco, Hanequín de Bruselas, que aparece citado por primera vez como maestro mayor de la catedral en 1448 ⁸⁵. Antes de él se documentan algunos nombres de pedreros coterráneos suyos, así Felipe y Daniel, que labran en 1428 dos capiteles de piedra blanca del Regachuelo por encargo de Alvar Martínez ⁸⁶.

Pero él es el introductor del estilo flamígero en tierras toledanas, donde realizan una serie de importantes trabajos, entre ellos el remate de la torre de la catedral (fig. 45). Sobre la estructura cuadrada de Alvar Martínez, Hanequín coloca un airoso cuerpo octogonal, acompañado de pináculos y arbotantes, que remata en flecha con tres coronas como una tiara. En este cuerpo figuran las armas del arzobispo don Juan de Cerezuela, hermano uterino del condestable don Álvaro de Luna. Desde el punto de vista estructural, afirma G. Conrad, el octógono toledano concuerda perfectamente con la tradición bruselesa. Los modelos del primer cuerpo de la torre de Grand'Place e incluso las partes octogonales proyectadas para las torres de la fachada de Santa Gúdula han podido influir en Hanequín. Los vanos de las torres indicadas, aunque divididos en cuerpos dobles, se encuen-

⁸⁵ Hacia 1443, según Azcárate, hacia 1443, fecha que adelanta G. Conrad a 1435, para hacerse cargo de la capilla de Don Álvaro de Luna, cfr. Azcárate, *Arte gótico en España*, cit. p. 116; CONRAD, Hanequin Coeman..., cit. p. 133, citando a AZCÁRATE, Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, XXXVII, 1971, p. 205.

⁸⁶ AZCÁRATE, Alvar Martínez..., cit. p. 10.

tran en Toledo. Incluso, los gabletes decorativos coronados por un florón y encuadrados por una triple banda de arcadas, acercan la solución toledana a la torre de la Grand'Place.

Sin embargo, sobre estos elementos de estirpe brustlesa, toma de nuevo consistencia lo local. En los órganos de apoyo, mientras las obras nórdicas se sostienen en cada ángulo por una torre o pináculo, desempeñando el papel de apoyo por intermedio de un arco, en Toledo se trata de pináculos muy pesados y decorados por flechas más pequeñas. Dado que el efecto visual tendente a proporcionar el máximo de transparencia en las obras nórdicas no existe en la catedral toledana, el citado investigador estima que la intervención del maestro de Bruselas debió de ser sólo en las trazas, y la ejecución correría a cargo de artistas locales, toda vez que se observa una marcada relación con la estética árabe ⁸⁷.

Sobre los estudios de Azcárate ⁸⁸, G. Conrad ha trazado un árbol genealógico familiar, pues fueron varios los miembros que trabajaron en Toledo y otros lugares de España ⁸⁹. Anton y Egas son hermanos de Hanequín. El primero toma el nombre de Antón Martínez probablemente por su matrimonio con una mujer española. Hanequin, que debió casarse en Toledo, tiene un hijo llamado Martín, citado por primera vez en 1461. Vuelve a ser mencionado en 1463 y 1475, nombrado a veces Martín de Bruselas, identificable quizá con un Martín Sánchez de Bruselas citado en 1491. Es verosímil que el maestro y el grupo acompa-

⁸⁷ CONRAD, G., Hanequin Coeman de Bruxelles, introducteur de l'art flamand du XVe s. dans la region toledane, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 12, 1976, 132-133.

⁸⁸ *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, 1958, pp. 13-15, 26-32; Id., El Maestro Hanequín de Bruselas, *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, pp. 173-188; Id., Antón Egas, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 22, 1957, pp. 15-22.

⁸⁹ Hanequín Coeman..., cit. p. 131.

ñante vinieran a España a raíz del proyecto de la catedral de Sevilla. Juan de Cerezuela, que pasó de Sevilla a Toledo en 1434, es el constructor de la capilla bautismal, una de las primeras obras realizadas en estilo flamígero en Toledo.

También el Condestable de Castilla siente admiración por las nuevas formas flamencas. Don Álvaro de Luna, requiere la presencia de maestros flamencos para su palacio de Escalona y para su capilla funeraria en la catedral de Toledo, en esta última desde 1435 (figs. 46-47). Iniciada en 1430, no se completa hasta bastantes años después de su muerte, decapitado en Valladolid en 1453. Retoma las obras su viuda María Pimentel y las lleva a término su hija María de Luna en 1488. Su planta octogonal como capilla ochavada, con bóveda estrellada, va a alcanzar extraordinaria proliferación, siendo la estructura preferida en el siglo XVI. Chueca destaca el flamigerismo de la capilla: «Es extraño encontrar un flamígero tan depurado como el de la capilla de Santiago. Las caladas tracerías pétreas de sus arcos de entrada son de lo más refinado en el estilo y se presentan como los más estupendos ventanales flamígeros que pueden imaginarse. El mismo ondulante y sinuoso trazo encontramos en las labores de claraboya de los arcos ciegos del interior. Puntiguados gabletes de ascendencia nórdica, sutiles cairelados, trepados de follaje cardinoso, adelgazados nervios que arrancando del suelo se cruzan en la bóveda formando magnífica estrella, son características de este arte alambicado y exótico, ajeno al brillo y valentía del léxico español⁹⁰.

La decoración interior ha sido justamente relacionada por G. Conrad con interiores de iglesias de Brabante. Esta «tapicería mural» se acerca también a portadas esculpidas belgas, cuyo prototipo se encuentra en Notre-Dame del Lac de Tirlemont, obra

⁹⁰ CHUECA, *La catedral de Toledo*, León, Everest, 1978, p. 68.

de Jean d'Oisy. Los motivos de la decoración brindan un dibujo muy homogéneo ⁹¹. Los actuales monumentos funerarios de don Álvaro y su esposa sustituyen a los ingeniosos bultos de latón, que estaban provistos de un resorte para disponerlos de rodillas a la hora de la celebración eucarística ⁹². Son encargados por doña María de Luna el 7 de enero de 1478 a Sebastián de Toledo ⁹³. Los sarcófagos con yacente encima, son exentos, están decorados en sus cuatro frentes, y en los ángulos se disponen cuatro figuras de rodillas, caballeros de Santiago el de don Álvaro [era caballero de Santiago] y religiosos en el de su esposa (fig. 48). Se incluyen alegorías de las Virtudes, tema bastante escaso en España y desarrollado esplendorosamente en el contemporáneo sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal en la cartuja de Miraflores ⁹⁴. El retablo pictórico, dedicado a Santiago, es obra de Sancho de Zamora, Juan de Segovia y Pedro de Gomial en un estilo flamenco, acorde con el resto de la capilla ⁹⁵. La propia comitente, María de Luna, exige en el contrato que «la ymagineria de pinsel (fuera) de muy gentiles ordenanças del arte nueva e de muy finos colores labrados al olio... e de gentiles autos e contenencias e

⁹¹ Hanequín Coeman, p. 133.

⁹² Fueron destruidos por el pueblo en 1449, cfr. GONZÁLEZ PALENCIA, C., La capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo, *Archivo Español de Arqueología*, Madrid, t. V, 1929, pp. 109-112.

⁹³ CARRETE PARRONDO, JUAN, Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna, *Revista de Ideas Estéticas*, n. 131, julio-septiembre, 1975, pp. 231-237; AZCÁRATE, *Este gótico en España*, cit. p. 247; P. M^a BARRERA, *Sepulcro de Don Álvaro de Luna*, Madrid, 1882.

⁹⁴ Obra de Gil de Siloe, de 1489-1493, cfr. GÓMEZ BÁRCENA, M^a JESÚS, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 203-216.

⁹⁵ GONZÁLEZ PALENCIA, op. cit. pp. 118-121.

graciosos rostros e extranjeros». El estilo tiene en efecto ecos del arte de Roger van der Weyden ⁹⁶.

Como se advirtió anteriormente, Hanequín de Bruselas dirige la construcción de la puerta de Los Leones (fig. 17), imponiendo su sello artístico. Con él se documentan otros nombres, unos flamencos y otros hispanos: Egas y Antonio Martínez, hermanos suyos, Alfonso, su cuñado, y Pedro Guas, como maestros. Junto a ellos se menciona a los oficiales Juan y Alfonso, criados de Hanequín; Gonzalo y Pedro Polido, criados de Antonio Martínez; Juan Guas, hijo de Pedro Guas, uno de los arquitectos más dotados del arte hispano-flamenco; Antonio, criado de Benito Martínez; Francisco y Antón, criados del aparejador de la obra Cristóbal Rodríguez, Juan, hijo de Juan Sánchez; Francisco, hijo del aparejador; Alfonso de Valderrobro, Francisco de Egas, Alfonso de Mesa, Gutierre de Toledo, Juan Blachar, Juan de Ávila y Juan de Salamanca ⁹⁷. El mismo equipo debió de realizar la portada de la Oliva, en 1465, sustituida por la actual Puerta Llana, de Ignacio Haan -siglo XVIII.

La última obra catedralicia de envergadura en el siglo XV corresponde al cerramiento de la capilla mayor (Fig. 41). Llena prácticamente el pontificado de Pedro González de Mendoza (1484-95), pues se comienza en 1485, finalizándose ocho años más tarde, siendo ya Juan Guas maestro mayor de la catedral. Es la única obra conocida durante el maestrazgo de Martín Sánchez Bonifacio. Se contrató por partes iguales entre los dos maestros, el primero ayudado por su hijo Pedro y Juan Guas en colaboración

⁹⁶ GONZÁLEZ PALENCIA, op. cit. p. 121. Más recientemente SILVA MAROTO, M^a PILAR, Dos nuevas tablas del taller del llamado «Maestro de los Luna», *Archivo Español de Arte*, 1992, n. 257, p. 78.

⁹⁷ Estos y otros se siguen mencionando en años sucesivos bajo la dirección del maestro, cfr. AZCÁRATE, *Análisis estilístico...*, cit. p. 91.

con Egas. A partir de 1490 deja el trabajo el primer equipo. Los paños del cerramiento responden a una traza común, ideada indudablemente por los dos maestros contratantes. Están divididos en cinco calles los más cercanos al crucero y los dos restantes en tres, al sufrir una mutilación en el siglo XVIII. El inferior sirve de basamento y se orna con riquísimas tracerías y se separa del siguiente cuerpo por escudos del cardenal y la cruz griega, alusiva a su título de Cardenal de Santa Cruz. En el segundo cuerpo se abren nichos encuadrados por tracerías y rematados por arcos conopiales, en los que se figuran varias escenas de la Infancia de Cristo en el lado derecho y de la Vida Pública y Pasión en el contrario. Sobre este cuerpo se completa el programa con una serie de personas, generalmente en parejas, que representan profetas y santos.

Lo realizado por Juan Guas es de mayor calidad y riqueza imaginativa. Se repiten formas presentes en San Juan de los Reyes y en el palacio del Infantado. Contrasta la parte correspondiente al otro artista por su monotonía e insistencia en arcos mixtilíneos.

La sillería baja del coro (fig. 49) es obra de un artista nórdico, Rodrigo *alemán*, o Rodrigo Duque (?), como se le llama en la documentación seguntina⁹⁸. Si desde el punto de vista estilístico denuncia su procedencia de la Baja Alemania, desde el ángulo iconográfico lleva a efecto un encargo novedoso entre los años 1482-1498: el plasmar en una serie de 54 relieves correspondientes a la toma de las sucesivas plazas en torno a Granada a los árabes, como si se tratara de una crónica ilustrada⁹⁹. Parece que

⁹⁸ AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, cit. pp. 248-249.

⁹⁹ KEHRER, op. cit. pp. 53-56; MATEO GÓMEZ, *La sillería del coro de la catedral de Toledo*, *Temas toledanos* 3, Toledo, 1980; Juan de la Mata Carriazo, *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Granada, 1985.

intervino también en el banco del retablo mayor de la catedral de Toledo, que constituye, junto con el de Oviedo ¹⁰⁰ y Sevilla, uno de los conjuntos más monumentales de fines del siglo XV. Es obra de varios artistas, casi todos extranjeros. En la traza, efectuada en 1498, intervino el arquitecto Enrique Egas. La mayor parte de la talla, se debe sin embargo, a Diego Copín de Holanda, con la colaboración de Petijuan y Sebastián de Almonacid y Felipe Bigarni, escultor atraído por las nuevas formas renacentistas ¹⁰¹. El dosel de la calle central (fig. 50) es similar a la estructura de la custodia del genial orfebre Enrique de Arfe (fig. 51), padre de una dinastía memorable, los Arfe. Como los Colonia, que se asientan en Burgos, la citada familia de orfebres tiene la misma procedencia ¹⁰².

Precedente de la representación de hechos contemporáneos lo tenemos en la cubierta del monumento funerario de Santa Eulalia, en la cripta de la catedral de Barcelona, donde se figura el traslado de las reliquias de la santa, hecho contemporáneo a la realización de dicha parte del sarcófago, 1339; cfr. FRANCO MATA, *Relaciones hispano-italianas de la Escultura Funeraria del siglo XIV, La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 110-111. Tiene fortuna la representación de la toma de Granada, pues unos años más tarde, 1511, se pinta la toma de Orán en la capilla mozárabe de la misma catedral.

¹⁰⁰ FRONTÓN SIMÓN, ISABEL M^a, PEREZ CARRASCO, FRANCISCO JAVIER Y PURAS HIGUERAS, JESUS M^a, *El retablo mayor de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Hidroeléctrica del Cantábrico, S.A., 1994.

¹⁰¹ AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, cit. p. 250.

¹⁰² H. KEHRER (op. cit. p. 62), considera que el nombre Harfe procede quizá de una casa solariega cuyas armas ostentaban posiblemente un arpa, y estaba muy extendida en la Edad Media por el Bajo Rín, encontrándose en la lista de ebanistas de Colonia durante los siglos XIII y XIV. Sobre los Arfe existe mucha bibliografía, de la que reseño sólo algunos títulos: SÁNCHEZ CANTÓN, F.S., *Los Arfes*; JUSTI, KARL, *Die Goldschmiedefamilie der Arphe, Miscellaneen*, I, p. 269; HERRÁEZ, M^a VICTORIA, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988.

La custodia de Arfe, de plata dorada, cobija una bellísima custodia de asiento, de oro, que consta la estaba realizando en 1495 el orfebre barcelonés Jaume Aimerich (Almerique) ¹⁰³ para la Reina Católica, no con destino a la catedral de Toledo. Resulta por ello, curioso que su nombre aparezca actualmente relacionado con el templo toledano en relación con la custodia. Dicha custodia fue vendida en la almoneda de la Reina Católica el 13 de marzo de 1505, por mandato del rey D. Fernando, ya viudo, con acuerdo de los testamentarios de la reina «a los canónigos de la Yglesia de Toledo». Dado que en el inventario del cardenal Tavera realizado en Toledo en 1539 se indica que la custodia se compró por mandato del arzobispo fray Francisco Ximeno de Cisneros, a él se adscribe normalmente su adquisición ¹⁰⁴.

No termina aquí la larga lista de artistas nórdicos en la catedral. Durante el mandato de Mendoza se realiza una espléndida serie de vidrieras a cargo del maestro Enrique Alemán, cuya procedencia delata (fig. 52). Aprovechó gran parte de los cartones utilizados en la catedral de Sevilla. En Toledo lleva a cabo, entre 1484 y 1488, la labor de un «espléndido retablo translúcido» sobre todo en la nave central y paramentos occidentales del crucero. Dominan las figuras aisladas, generalmente personajes del Antiguo Testamento y Santos, con carácter individualizado ¹⁰⁵. A su

¹⁰³ El orfebre trabajó para la Reina Católica entre 1489 y 1499, cfr. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*, catálogo de la exposición, Madrid, 1992, pp. XXVI-XXVIII.

¹⁰⁴ CRUZ VALDOVINOS, op. cit., pp. XXVII-XXVIII; BAZA, GONZALO DE, *Cuentas*, t. I y II; MORTE GARCÍA, CARMEN, *Fernando el Católico y las artes, Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Zaragoza, 1993, p. 169.

¹⁰⁵ NIETO ALCAIDE, *El Maestro Enrique Alemán, vidriero de las catedrales de Sevilla y Toledo*, *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. XL, 1967, pp. 72-81.

muerte, finalizan sus herederos el trabajo del asentamiento, con la intervención de Pedro Bonifacio y Pedro el Francés.

El localismo toledano se manifiesta fuertemente en la arquitectura civil. Se ha relacionado erradamente con Juan Guas la fachada de la Posada de la Hermandad (fig. 53) ¹⁰⁶. Su composición es típicamente toledana. Lampérez la relaciona con lo mudéjar por el encuadramiento de los dos huecos, las esbeltas líneas verticales y las voladas ménsulas sosteniendo leoncillos. Es un tipo que se repite en Toledo ¹⁰⁷ y Sevilla durante los siglos XIV y XV. Es uno de los ejemplares más típicos de construcción civil española de fines del siglo XV, que recuerda al mal llamado palacio del Rey Don Pedro, del segundo tercio del siglo XV, y la portada del palacio de Fuensalida. Otros palacios típicos del momento son el de Maqueda y el de la Cava, ambos en Toledo.

Juan Guas representa en el arte hispano-flamenco toledano lo que Simón de Colonia representa en Burgos. Ambos arquitectos son hijos de artistas venidos de tierras del norte. Juan Guas viene del norte del Ducado de Bretaña; había nacido en la ciudad francesa de León -la actual Saint-Pol-de-León- y viene de niño acompañando a su padre antes de 1448, con quien se formó a la sombra de Hanequín ¹⁰⁸. De Hanequin toma diversos elementos, así el típico tema decorativo de la «burbuja» en los arcos de los arcos de los grandes ventanales de la parte superior de cada tramo del hastial en la iglesia de San Juan de los Reyes, cuya inspiración

¹⁰⁶ El edificio se analiza en Franco, Posada de la Hermandad, *Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 559-567.

¹⁰⁷ BERMEJO, ELISA y COLA, ZORAIDA, Portadas toledanas con frontispicio de vuelta redonda, *Archivo Español de Arte*, t. XVII, 1945, pp. 268-269.

¹⁰⁸ Su biografía ha sido trazada recientemente por RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*, Madrid, 1993, pp. 29-37, sobre datos de estudios anteriores.

procede de la capilla de Don Álvaro de Luna ¹⁰⁹. Por su parte Simón, hijo de Juan de Colonia, artista alemán traído presumiblemente por el obispo don Alonso de Cartagena hacia 1440, debió de nacer en Burgos, formándose con su padre ¹¹⁰. El estilo de los dos artistas, conocedores del arte de sus respectivos padres y del país de adopción se caracteriza por una fusión de elementos castizos y germánicos, tanto en lo arquitectónico como en lo decorativo. Las diferencias entre ambos estriban en que mientras en Juan Guas la decoración no esmascara las estructuras arquitectónicas, en Burgos las edificaciones se envuelven en una explosión de virtuosismo escultórico que les presta una personalidad propia.

La obra maestra de Juan Guas es el monasterio de San Juan de los Reyes, construido por los Reyes Católicos en conmemoración de la victoria de Fernando sobre Alfonso V de Portugal en Peleagonzalo, cerca de Toro en 1476 (fig. 54). Un siglo antes el triunfo había sido a la inversa -batalla de Aljubarrota, 1385- honrándose con la erección del monasterio de Batalha. En 1477 los reyes visitan Toledo, decidiendo la soberana la construcción del monasterio franciscano ¹¹¹. Como reina de Castilla la avalaban razones de carácter legitimador. Toledo reunía todas las condiciones simbólicas y míticas necesarias para legitimar a la Reina Isabel en el trono. Se trataba del antiguo centro político y

¹⁰⁹ FRANCO MATA, San Juan de los Reyes, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 503.

¹¹⁰ DOMÍNGUEZ, op. cit. pp. 51-57.

¹¹¹ El encargo de la obra a Juan Guas está indudablemente ligado al especial interés de la soberana por el arte flamenco. Para el mecenazgo de la Reina Católica vid. YARZA LUACES, JOAQUÍN, Isabel la Católica, promotora de las artes, *Reales Sitios*, n. 110, 1991, pp. 57-64; Id., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993; CAMAÑO MARTÍNEZ, JESÚS M^a, *Arquitectura y mecenazgo en la Corona de Castilla, Las Artes en Aragón...*, cit. pp. 223-239.

espiritual de la monarquía visigoda, que había gobernado sobre toda la península antes de la toma de España por los árabes, y de la que venían considerándose herederos todos los reyes de Castilla. En la catedral de Toledo se hicieron enterrar los Reyes Viejos y en la misma construyó un panteón dinástico el iniciador de la casa de Trastámara, Enrique II. San Juan de los Reyes se erigía en símbolo de la recuperada unidad representada a través de la unión de Fernando e Isabel.

Pero junto a dicho simbolismo, los Reyes Católicos desearon plasmar la idea de pervivencia en la construcción de un panteón real. No se explica de otra manera la suntuosidad del espacioso crucero: escudos y cenefas con leyendas alusivas a la monarquía con reiterativo ritmo mudéjar (fig. 55) ¹¹². A los mencionados elementos parlantes de la regia prosapia se une un programa iconológico en el que se involucra lo celeste -una nutrida serie de santos, muchos de ellos relacionados directamente con el patronazgo franciscano, y Santa Elena (Fig. 56), la descubridora de la cruz- y terrestres -conjuntos de cabezas-, presentes en las regias exequias. Contrasta el estilo hispano individual de las cabezas con la grandiosidad y elegancia nórdica de las figuras intemporales de los santos patronos ¹¹³.

La idea de iglesia sepulcral está presente además en el exterior; se aprecia perfectamente vista desde el otro lado del puente de San Martín (fig. 57). El templo simula un catafalco y los pináculos son

¹¹² DOMÍNGUEZ CASAS, op cit. pp. 344-349; id. San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, LVI, Valladolid, 1990, pp. 364-380. Sobre la influencia mudéjar vid. DURAN SAMPERE y AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica, Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, 1956, p. 327; AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, cit.

¹¹³ FRANCO, San Juan de los Reyes, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 502.

los cirios que se sitúan en torno al cadáver de cuerpo presente ¹¹⁴. El crucero se acusa en planta por la mayor anchura del tramo y en alzado por la mayor elevación, amplitud que se acentúa por la estructura poligonal de la capilla mayor, y difiere bastante del primitivo trazado, del que se conserva un dibujo en el Museo del Prado.

La idea de iglesia, de una sola nave, responde al tipo utilizado en otras iglesias, como la del monasterio de Santa Cruz de Segovia, El Parral (Segovia), San Pablo de Valladolid, San Jerónimo el Real (Madrid), Capilla de Granada y otras. El alzado y la decoración, así como el cimborrio (fig. 58), la hacen singular. Cuenta con una serie de capillas laterales entre los contrafuertes, una por tramo. Se cubre con bóvedas de crucería, sin nervios diagonales, consecuencia del enriquecimiento del llamado por Lampérez tipo *alemán*, que consiste en la introducción de nervios secundarios y el refuerzo de la parte central mediante dos nervios ligazones que se cruzan en ángulo recto en el polo de la bóveda, uniendo así las cuatro claves secundarias. Es un tipo de bóveda usada muy frecuentemente por Guas, y tiene su claro precedente en la obra de Hanequín de Bruselas ¹¹⁵.

La estructura poligonal y finalidad funeraria de la iglesia tendrá éxito en Toledo. Así lo demuestra la cabecera de la iglesia de San Andrés (fig. 59), encargada por D. Francisco de Rojas para enterramiento familiar ¹¹⁶, a los hermanos Enrique y Antón Egas,

¹¹⁴ FRANCO MATA, Toledo gótico, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 493.

¹¹⁵ AZCÁRATE, La obra toledana de Juan Guas, p. 20-21; Id. El maestro Hanequin de Bruselas, *Archivo Español de Arte*, Madrid, XXI, 1948, pp. 173-188.

¹¹⁶ FRANCO, Toledo gótico (Iglesia de San Andrés), *Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 532-543. Otras iglesias toledanas disponen de capillas funerarias, así en la de San Bartolomé se adapta para tal finalidad el grosor de los muros en el tramo del presbiterio. En el lado del Evangelio se dispone la capilla de los Vargas, cubierta con

que la trazan en 1504. Incluso, la gran cruz que domina el tímpano del muro de fondo de la capilla de la Epifanía deriva de la ideada para la capilla mayor de San Juan de los Reyes, hoy en la portada exterior del monasterio, llamada del *pelicano* -por la eucarística ave que sustituye al Crucificado.

La idea de la construcción de un ostentoso conjunto funerario para acoger los monumentos exentos de los Reyes Católicos no es original. La Reina Isabel se inspira directamente en el panteón de la cartuja de Miraflores erigido para acoger los sepulcros de sus padres, Juan II e Isabel de Portugal (fig. 60). En 1464 el monarca, poco antes de morir, había expresado su deseo con precisión: «la capilla ha de ser bien ancha e alta, e por quanto ha de venir en ella el altar mayor con sus gradas, e en medio della la sepultura del Rey nuestro señor don Iohan de gloriosa memoria, e entre las gradas e la sepultura ha de haver algun espacio po algunas ceremonias que acostumbramos facer a la grada del altar»¹¹⁷. La cartuja de Miraflores fue diseñada por Juan de Colonia y levantada en su mayoría bajo Isabel la Católica, quien siguió de cerca las obras. El templo se concluye en 1488 bajo la dirección de Simón de Colonia, que se encarga del mismo a la muerte del padre

bóveda de crucería sencilla, único resto conservado. La correspondiente al lado de la epístola se abre en arco conopial con decoración característica de fines del siglo XV, como la pequeña bóveda de crucería con terceletes, pintada. En el muro de fondo se figura a Santa Elena con donantes, de la misma fecha, en estilo hispanoflamenco; en el muro de la derecha, la Natividad, ya de comienzos del siglo XVI, cfr. PÉREZ HIGUERA, Toledo mudéjar (Iglesia de San Bartolomé), *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 215. En la cabecera de la epístola de la iglesia de San Lucas debió de fundarse a fines del siglo XV la capilla privada de los Carriones, donde todavía se conservan dos laudas y escasos restos pictóricos, cfr. *Ibidem* (Iglesia de San Lucas), p. 228. También la iglesia mudéjar de San Vicente contiene capillas de estilo gótico, cfr. *Ibidem* (Iglesia de San Vicente), pp. 251-252.

¹¹⁷ LAMPÉREZ Y ROMEA, VICENTE, Juan de Colonia, p. 406, cfr. DOMÍNGUEZ, op. cit. 344, nota 530.

en 1466 ¹¹⁸. La cabecera burgalesa evoluciona en Toledo hacia formas más esbeltas, como es el cimborrio, remedo del de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, obra asimismo de Juan de Colonia, destruido en 1539 ¹¹⁹.

Desde 1479 aparecen documentados los constructores del conjunto de San Juan de los Reyes, el citado Juan Guas y Egas Cueman, designados por la Reina como «maestros mayores de las obras que yo mando faser en el Monesterio de señor Sant Juan de Portalatyna». Posiblemente Egas se encargaría de ejecutar la labor escultórica del crucero en consonancia con sus propios criterios y los del arquitecto Guas; el sentido unitario parece confirmarlo. En la decoración se aprecia, como la propia de Guas, una evolución hacia «una síntesis de dos estéticas de distinto origen geográfico que hasta entonces coexistían separadas: la del gótico flamígero y la del gusto mudéjar» ¹²⁰. El tema de la burbuja lo interpreta con reiteración mudéjar, y en este sentido ha asimilado de tal manera dicho estilo que las peanitas del ábside, decoradas con dicho elemento, sugieren auténticos mocárabes. Sus portadas mixtilíneas, tanto en San Juan como en otros lugares, evocan de nuevo lo mudéjar (fig. 61). A la muerte de Juan Guas en 1495, se cita a Enrique y Antón Egas como maestros mayores de la catedral de Toledo y del monasterio de San Juan de los Reyes. La sillería del coro, tallada entre 1494 y 1496, es obra de un artista hispano, Juan Millán, destruida desgraciadamente por las tropas napoleónicas ¹²¹.

¹¹⁸ Para la descripción de la cartuja de Miraflores, vid. SAGREDO FERNÁNDEZ, SANTIAGO, *La cartuja de Miraflores*, León, 1987.

¹¹⁹ AZCÁRATE, *Arto gótico en España*, cit. p. 125.

¹²⁰ DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta...*, cit. pp. 39-40.

¹²¹ DOROTY Y HENRY KRAUS, *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, Alianza, 1984, p. 208, nota 21 del cap. 9.

Juan Guas debió de trazar el claustro e iniciar su construcción, pero debe de entenderse todo él como obra suya ¹²². Es de planta cuadrada, ligerísimamente escuadrada con relación a la iglesia (fig. 62). Tiene siete tramos por lado, con cubrición en el claustro bajo por medio de bóvedas de crucería, de tipo alemán, sin clave central, salvo los tramos angulares, que son de terceletes. En cada tramo se observan dos fajas verticales con decoración vegetal que completan, con la faja epigráfica, el encuadre del paño de cada tramo, a modo de *alfiz* -elemento mudéjar. También en el claustro está presente la característica burbuja de Hanequin.

La portada de ingreso al claustro desde la calle es obra de Enrique y Antón Egas, así como la sacristía ¹²³. Ambos hermanos llevan a cabo varias obras dentro ¹²⁴ y fuera de Toledo en gótico cuando dicho estilo comienza a periclitarse frente a las novedades del renacimiento ¹²⁵. Ellos mismos se dejan seducir por este estilo: la traza del hospital toledano de Santa Cruz, aunque decorado en formas góticas, es renaciente. La planta de cruz griega, sobre cuya inspiración en diversos edificios italianos -Hospital Mayor de Milán, de Averlino Filarete; Hospital de Santo Espíritu de Roma, id de Santa Maria Nuova de Florencia- se ha especulado sobradamente, sustituye a los viejos modelos medievales de

¹²² AZCÁRATE, La obra toledana de Juan Guas, pp. 27-28.

¹²³ ARRIBAS PALAU, FILEMÓN, Noticias sobre San Juan de Iso Reyes, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, t. XXIX, 1963, pp. 53-58.

¹²⁴ Antón Egas traza la iglesia de Santiago, dentro del convento de Santa Fe, que debió comenzarse hacia 1528, estando finalizada en 1537, cfr. DELGADO VALERO, Convento de Santa Fe, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 175.

¹²⁵ MARÍAS FRANCO, FERNANDO, *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1986, III, p. 87.

planta irregular y planta basilical ¹²⁶.

Juan Guas dejó también su impronta estilística en el derruido convento de San Juan de la Penitencia, atribuido a Pedro Gumiel. De su estructura gótica pervive tan sólo la portada (fig. 63) ¹²⁷.

La conquista de Granada en 1492 hizo variar los planes de los monarcas en cuanto a su lugar de enterramiento. Ya no era la unidad de Castilla y Aragón: se trataba de conmemorar la unidad de España, y así como San Fernando se hizo enterrar en la avanzadilla de sus conquistas, en Sevilla, ellos ampliaron el gran cementerio hispano al último reducto perdido de los reyes nazaríes. Curiosamente, aunque San Juan de los Reyes deja de ser propiamente panteón real, continúa siendo un espacio de la muerte, a la vez que un escenario de ceremonial funerario. Los reyes de armas situados en la fachada forman parte del mismo, aunque estuvieron pensados para el primitivo panteón real.

Un aspecto a considerar dentro del mudéjar toledano, es la incorporación de formas *góticas* dentro de edificios anteriores. Es el caso citado de la parroquial de San Andrés, donde se añade una espacio cabecera con bóveda de crucería en los años finales del gótico ¹²⁸. Otro tanto puede decirse de Santo Tomé, Santa Isabel de los Reyes y la desaparecida de la Magdalena. En Santo Tomé, donde se realiza una gran reforma en la primera mitad del siglo XVI, desaparece el ábside mudéjar que se convierte en un tramo del crucero. Se añade una capilla mayor en estilo gótico, que se cubre con bóvedas de crucería, cuya traza, con numerosos nervios de ligazón rectos, entronca con la escuela toledana. En dicho estilo se realizan algunas capillas privadas, una de las cuales,

¹²⁶ DOMÍNGUEZ CASAS, op. cit., pp. 43-44.

¹²⁷ FRANCO, Portada de San Juan de la Penitencia, *Arquitecturas de Toledo*, cit. pp. 554-557.

fundada por doña Catalina Suárez, mujer de Bernardo Núñez, se terminó en 1559. Es de planta irregular, por su situación entre la torre y la estrecha travesía del conde, se cubre con dos tramos de bóveda de crucería con terceletes, que recuerdan los de la capilla mayor ¹²⁹. Por lo que respecta a la Magdalena, la primitiva iglesia sufrió una importante remodelación en el siglo XV. Se reconstruyó completamente la cabecera, con una capilla mayor de planta ochavada cubierta por bóveda de crucería estrellada, destruida en 1936; la actual forma agallonada lisa proviene de la posterior restauración ¹³⁰.

El capítulo de la arquitectura civil responde a la misma dinámica. Se conservan suficientes testimonios de cara a establecer una evolución tipológica de los palacios mudéjares, fundamentados en el arte taifa, y como el arte hispanomusulmán, la vivienda se organiza en torno a un patio de planta rectangular. Desde comienzos del siglo XV aunque perviven las constantes musulmanas, el esquema varía y el patio rectangular es sustituido por el de planta cuadrada con galerías en los cuatro lados, como aparece ya en Fuensalida. La conservación de varios palacios en el convento de Santa Isabel de los Reyes permite comprobar dicha evolución en los siglos XIV y XV, además de las posteriores remodelaciones para su adaptación al estilo gótico toledano ¹³¹.

¹²⁸ PÉREZ HIGUERA, Toledo mudéjar, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 79; FRANCO MATA, 533-544.

¹²⁹ PÉREZ HIGUERA, Toledo mudéjar, cit. pp. 295-296.

¹³⁰ PÉREZ HIGUERA, (Iglesia de Santa María Magdalena), Toledo islámico y mudéjar, *Arquitecturas de Toledo*, p. 279.

¹³¹ PÉREZ HIGUERA, Toledo islámico y mudéjar, *Arquitecturas de Toledo*, cit. p. 82; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Mudéjar toledano. Palacios y conventos; FRANCO MATA, El sepulcro de don Pedro Suárez III (s. XIV) y el taller toledano de Ferrand González, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, t. IX, n. 1 y 2, 1991, pp. 87-100.

La población judía toledana vivía constreñida en dos barrios propios, la «*Judería vieja*» o «*Judería menor*» y la «*Judería mayor*». La primera estaba situada parcialmente en lo que luego fue el claustro de la catedral, mandado construir por D. Pedro Tenorio (1367-1399)¹³². Los judíos, que se vieron afectados en sus propiedades con la citada construcción, hubieron de abandonar el barrio definitivamente el 5 de agosto de 1391, a raíz de las persecuciones antisemitas iniciadas en Sevilla. La Judería Mayor, cuya nacimiento hay que llevar por lo menos a comienzos del siglo IX, se situaba más o menos en lo que actualmente corresponde a la parroquia de Santo Tomé¹³³. Sus dos exponentes religiosos más significativos en el Toledo medieval son la citada sinagoga del Tránsito y la de Santa María la Blanca¹³⁴, de estilo y estructura muy diferentes.

¹³² FRANCO MATA, El arzobispo Pedro Tenorio..., cit., pp. 80-81.

¹³³ PORRES MARTÍN-CLETO, JULIO, Los barrios judíos de Toledo, *Simposio «Toledo Judaico»*, Toledo, 1973, pp. 43-76.

¹³⁴ F. CANTERA BURGOS (La sinagoga, *Simposio «Toledo judaico»* cit. p. 22) advierte la existencia por lo menos de doce.



FIG. 1

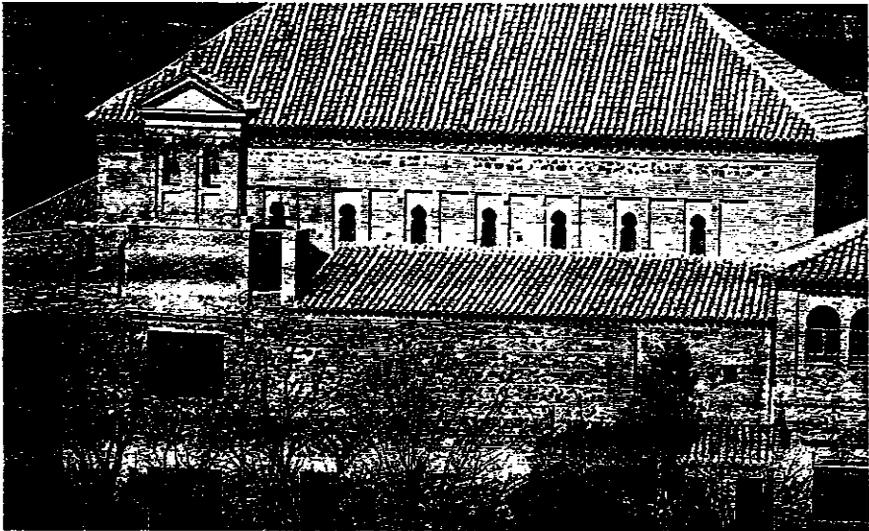


FIG. 2



FIG. 3

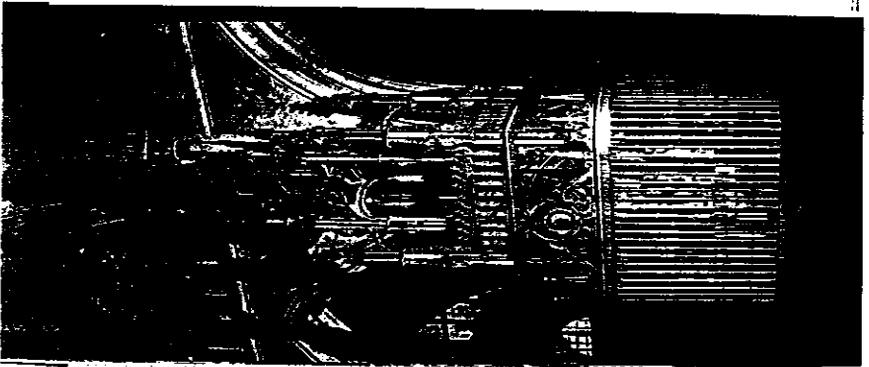


FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6

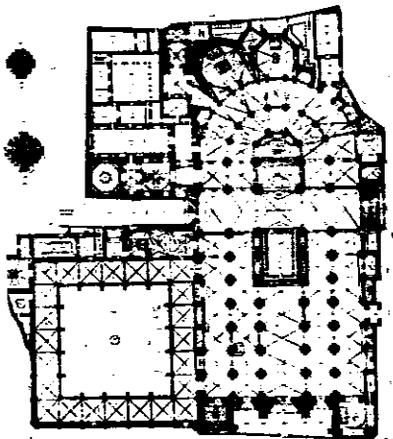


FIG. 7

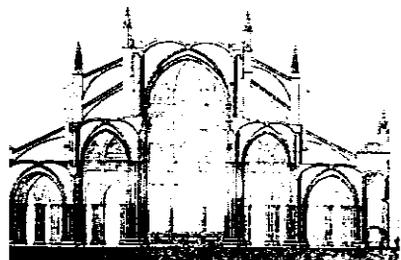


FIG. 8

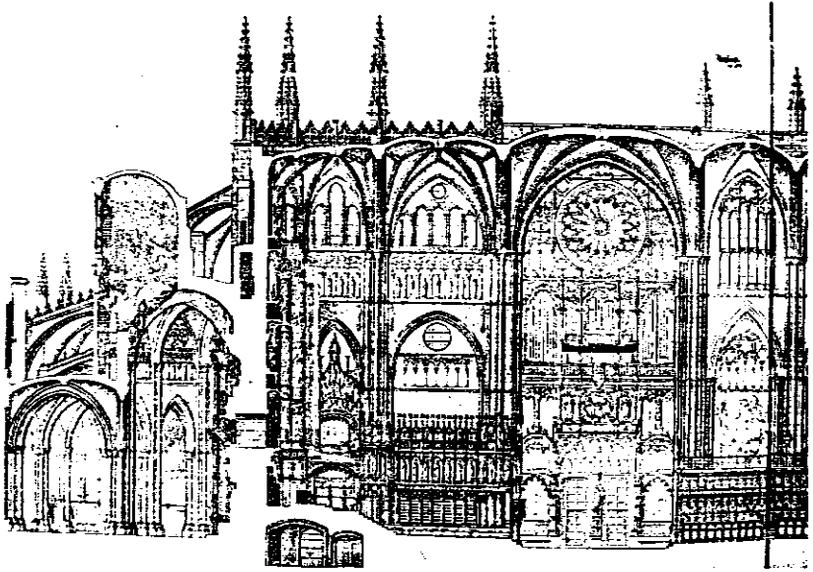


FIG. 9

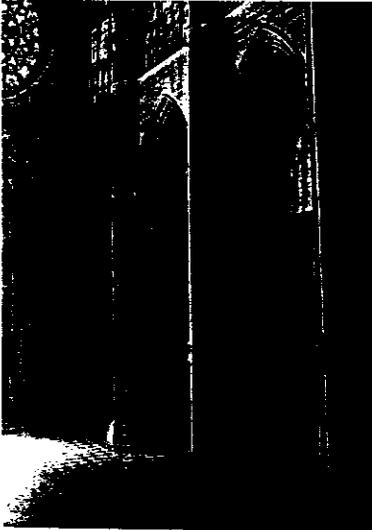


FIG. 10

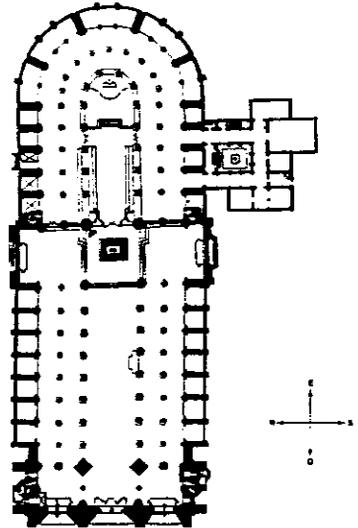


FIG. 11

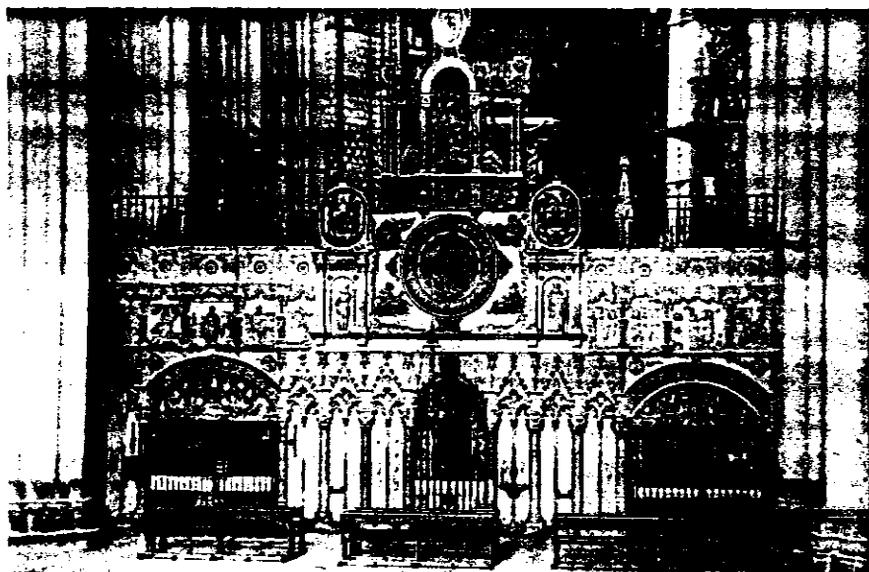


FIG. 12

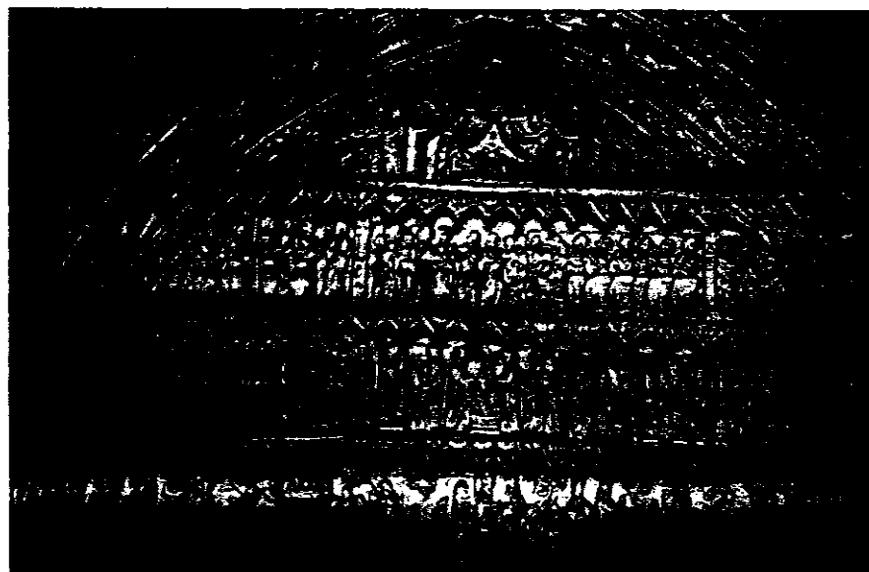


FIG. 13



FIG. 14



FIG. 15



FIG. 16



FIG. 17



FIG. 18

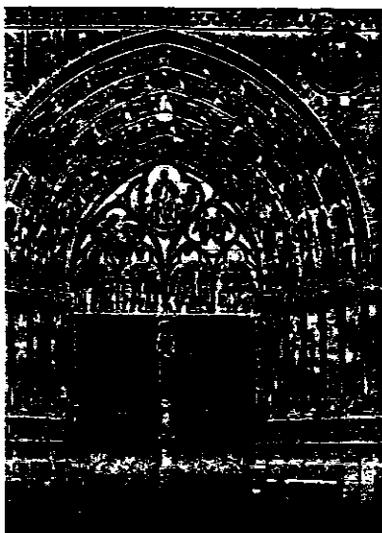


FIG. 19



FIG. 20

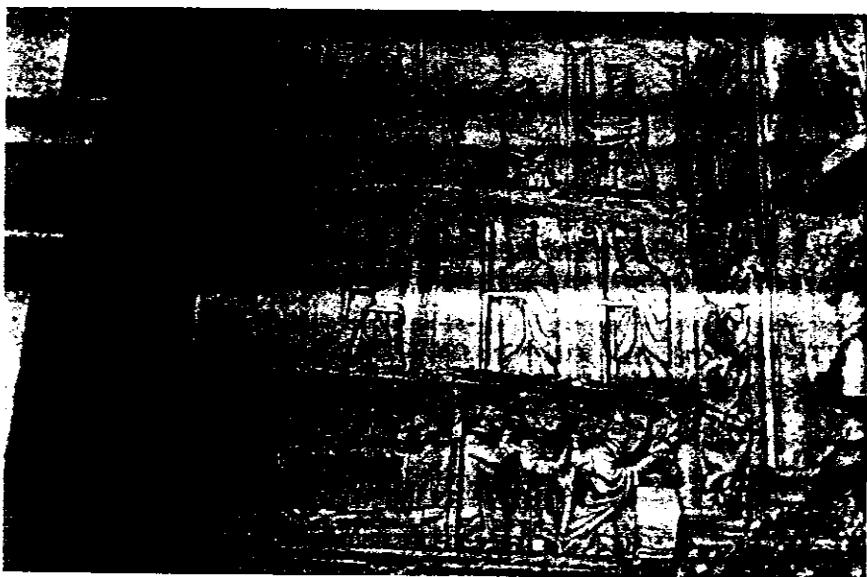


FIG. 21

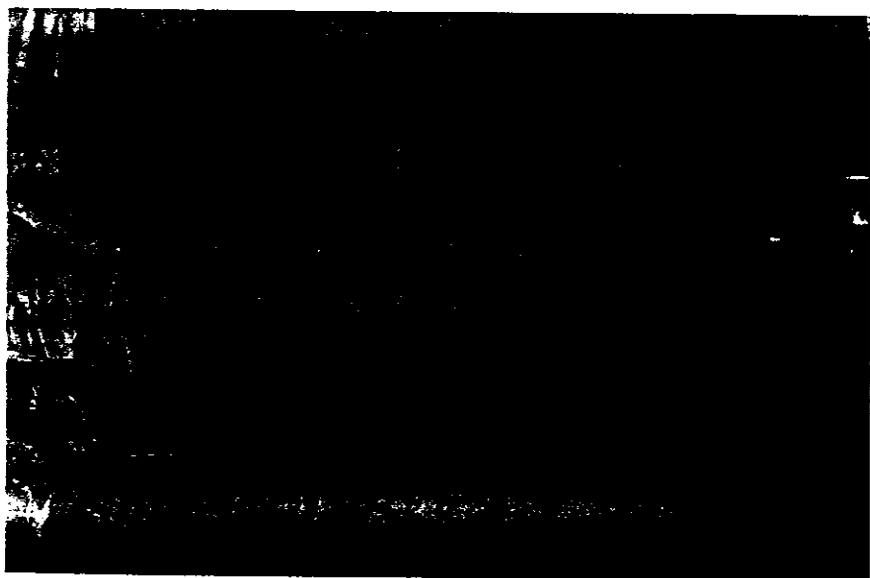


FIG. 22



FIG. 23

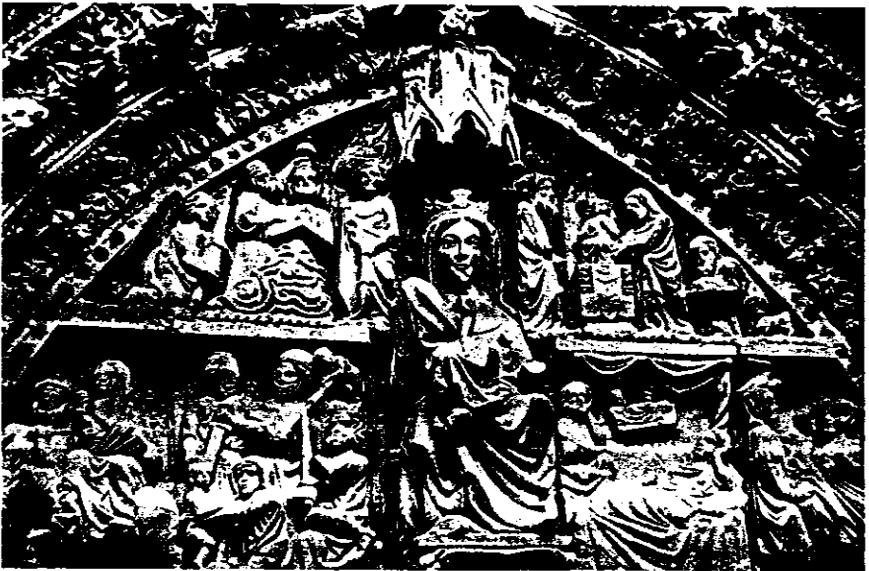


FIG. 24

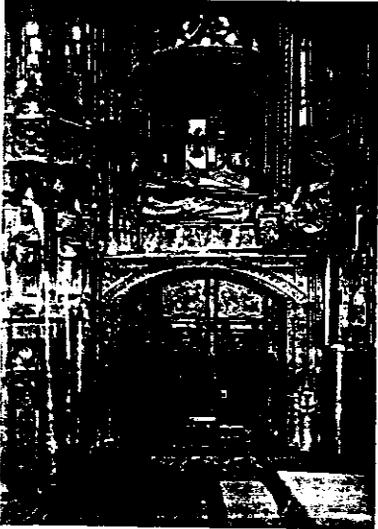


FIG. 25



FIG. 26



FIG. 27



FIG. 28



FIG. 29



FIG. 30

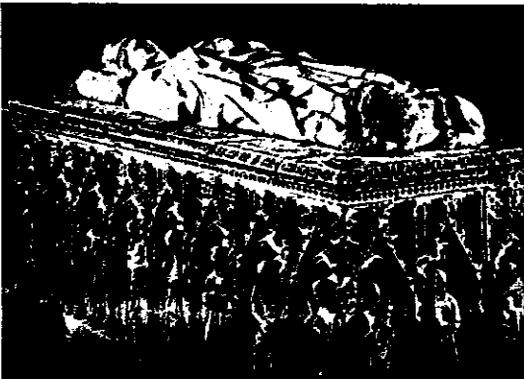


FIG. 31



FIG. 32



FIG. 33



FIG. 34



FIG. 35

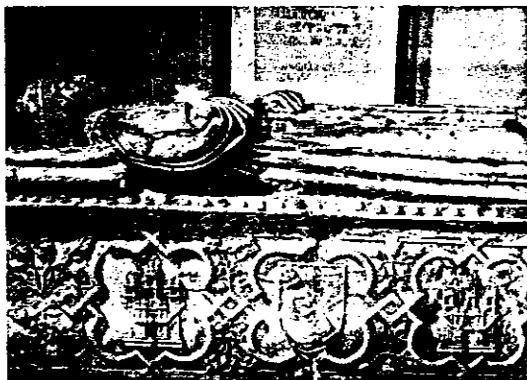
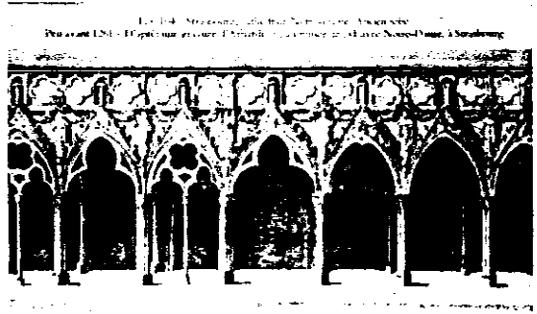


FIG. 36



FIG. 37



176

FIG. 38



FIG. 39



FIG. 40



FIG. 41



FIG. 42



FIG. 43

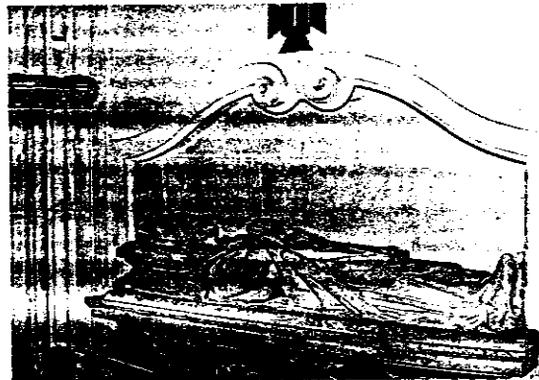


FIG. 44



FIG. 45

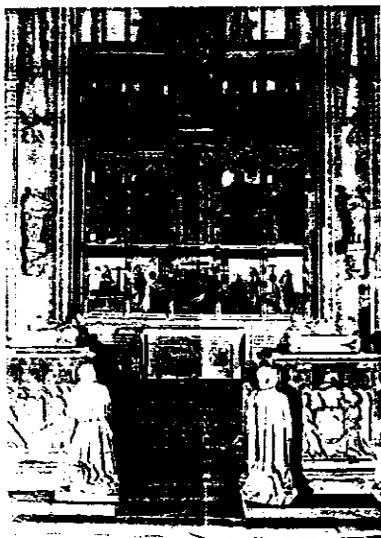


FIG. 46

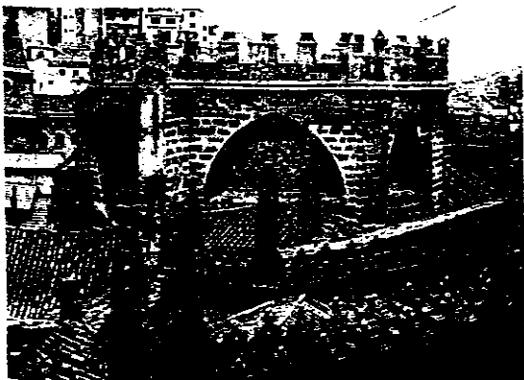


FIG. 47

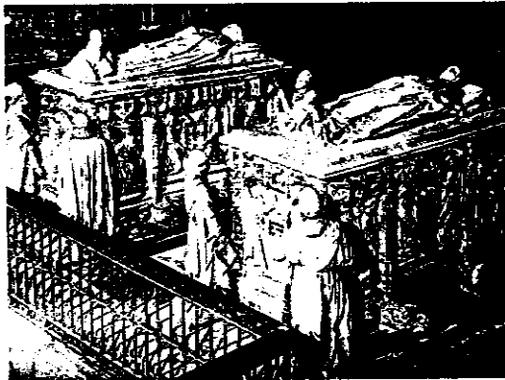


FIG. 48



FIG. 49



FIG. 50



FIG. 51

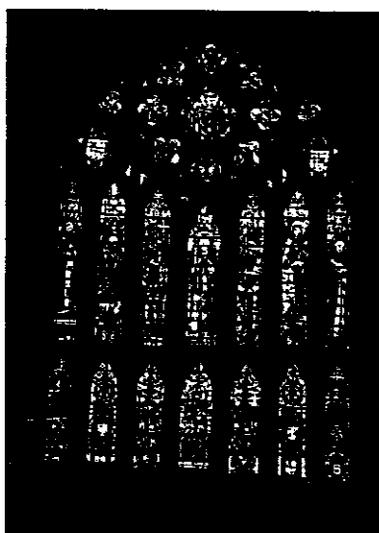


FIG. 52



FIG. 53



FIG. 54

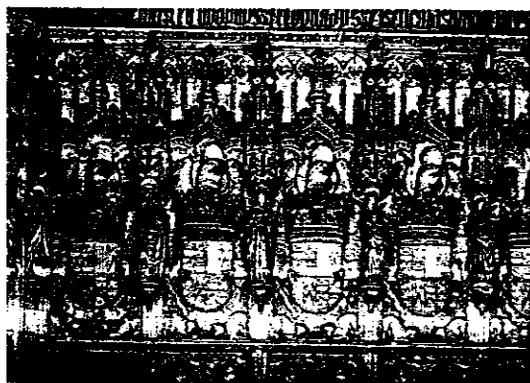


FIG. 55



FIG. 56



FIG. 57



FIG. 58



FIG. 59

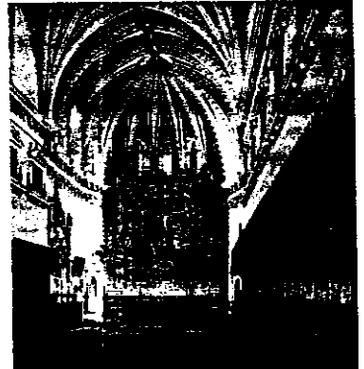


FIG. 60

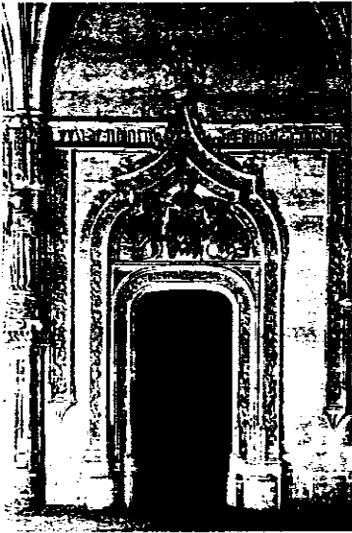


FIG. 61

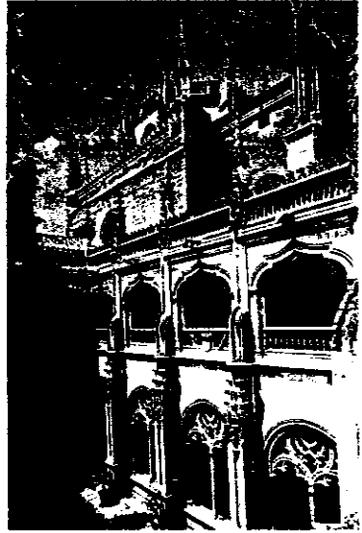


FIG. 62



FIG. 63