

Exaltación de la iconografía local en la segunda mitad del siglo XVIII. La ciudad de Toledo

Exaltations of the local iconography in the second half of the XVIIIth century. The city of Toledo

Adolfo DE MINGO LORENTE, Jorge GARCÍA BRICEÑO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El panorama artístico durante la Ilustración española plantea al investigador soluciones complejas y aparentemente contradictorias. Este artículo pretende ofrecer, a través de diversos ejemplos relacionados con el ámbito toledano, la vinculación entre neoclasicismo y conciencia histórica. En otras palabras, la recuperación intencional de un pasado en donde la exaltación de la monarquía y el sentimiento religioso avanzan de manera paralela y a través de las fórmulas de representación más características del siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE

Ilustración española
Neoclasicismo
Iconografía religiosa
Iconografía palatina
Toledo
Rito mozárabe
Claustro de la Catedral de Toledo
Capilla de Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo
Escultura urbana en Toledo
Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón
Jansenismo
Mariano Salvador Maella
Francisco Bayeu y Subías
Antonio Ponz
Martín Sarmiento
Madrid
Palacio Real de Madrid
Estatuas de la Coronación en el Palacio Real
Falsos Cronicones
San Isidro

ABSTRACT

The artistic view during Spanish Enlightenment outlines complex and apparently contradictory solutions to the investigator. This article intends to show, through diverse examples related to the Toledan area, the attachment among neoclassicism and historical conscience. In other words: the intentional recuperation of a past in which monarchical exaltation and religious feeling advance parallel and through the most characteristic representation formulae of the XVIII century.

KEY WORDS

Spanish Enlightenment
Neoclassicism
Religious iconography
Palatine iconography
Toledo
Mozarabic mass
Cathedral Cloister in Toledo
Chapel of Reyes Nuevos in
Cathedral of Toledo
Urban sculpture in Toledo
Francisco Antonio
de Lorenzana y Butrón
Jansenism
Mariano Salvador Maella
Francisco Bayeu y Subías
Antonio Ponz
Martín Sarmiento
Madrid
Palacio Real in Madrid
Coronation statuary in
Palacio Real
Untrue short chronicles
Saint Isidre

SUMARIO 1. Introducción. 2. Francisco Antonio de Lorenzana y su obra.
3. El proyecto toledanista. 4. La situación en la Corte.

1. Introducción

Quizá pueda resultar insólito para el historiador que algunos temas de la iconografía religiosa más tradicional —y en el seno de un entorno artístico tan marcado y connotado como el toledano— puedan ofrecer novedades de interés durante la segunda mitad del siglo XVIII. Es cierto que la exaltación de las figuras más características de la hagiografía local no constituye ninguna novedad significativa desde el punto de vista iconológico. Tampoco es extraña la representación de acontecimientos políticos o legislativos de importancia, protagonizados por personajes históricos bien concretos y plenamente asentados dentro de los canales de representación más laicos.

Los cambios más significativos tienen lugar en cuanto a la consideración del ideal religioso, con todas sus consecuencias. La relación entre el monarca español y las jerarquías religiosas será complicada durante todo el siglo XVIII, aunque sin constituir un caso aislado. Otras casas reales europeas, como la portuguesa, se habían posicionado también en contra de la autoridad supranacional del Papa, conscientes de los intereses que las asperezas con Roma podían repor-

tarles¹. Sometido a fuertes presiones, el Papa Benedicto XIV se vio obligado a renunciar a parte de sus privilegios económicos en 1753, tras la firma del Concordato por el que se abolían las reservas benéficas pontificias (lo que convertía al monarca en el auténtico dezmero de sus parroquias). En el ámbito judicial, una de las medidas más relevantes fue la sustitución en 1771 del Tribunal de la Nunciatura por el de la Rota.

Años atrás, el 2 de abril de 1767, la expulsión de los jesuitas había planteado importantes novedades en el seno de la sociedad española. Se trataba de un grupo de presión político y social en toda regla, cuyo poder detentaron a través del monopolio de la educación y la ocupación de cargos de Estado, incluido el confesionario regio². No obstante, muestra de que no hubo implícitos factores anticlericales en los ataques a esta orden —la religiosidad de Carlos III es de sobra conocida— fue la pronta sustitución de los jesuitas por dominicos en cargos de importancia.

En palabras del profesor Juan Carlos Galende, «*los Borbones intentaron establecer en España el patronato absoluto sobre la Iglesia, limitando la intervención de la Curia Romana y disminuyendo las atribuciones de los tribunales eclesiásticos, por lo que las relaciones Iglesia-Estado son tensas durante todo el siglo. El enfrentamiento de Madrid con Roma es de poder a poder*»³.

Si la complicada situación llegó a afectar a Toledo fue solamente de forma sesgada. Pese a la decadencia de la ciudad, aún continuaba siendo la sede eclesiástica más importante de España. El arzobispo de Toledo, además de gozar de las rentas económicas de un vasto territorio y un evidente peso político en el panorama nacional, estaba llamado a desempeñar una labor mediadora ante cualquier incidente entre la corona de Borbón y la Curia romana. No era de extrañar que sus obligaciones diplomáticas lo vinculasen más a la corte madrileña que a su propia archidiócesis, «Ciudad enferma» y caracterizada por una modesta demografía y recursos municipales más que discretos⁴. Los testimonios del viajero ilustrado resultan muy esclarecedores en este sentido:

«Acaso la mitad de Toledo está arruinada, siendo montones de ladrillos y tejas rotas lo que en otro tiempo eran casas, y esto se nota más hacia la parte del Mediodía.»⁵

¹ El malestar con Roma se acentuaba en el caso de España. Los primeros Borbones no olvidarán el apoyo que prestó el pontífice Clemente XI al archiduque Don Carlos en sus pretensiones al trono español durante la Guerra de Sucesión.

² Por otra parte, los jesuitas apoyaron mayoritariamente el tiranicidio desde la época de Juan de Mariana y su *De rege et de regis institutione*, publicado en 1599. No es de extrañar que sus propuestas entraran en conflicto con las tesis regalistas por motivos morales fáciles de intuir.

³ Galende Díaz, J. C.: «Eclesiásticos ante el tribunal inquisitorial de Toledo (1700-1820)», en *Anales Toledanos*, n.º 32, Toledo, 1996, pp. 53-121. La archidiócesis de Toledo, la más próspera de España (medio millón de ducados anuales) estaba particularmente interesada en conservar su independencia económica con respecto a la Corona pero también de cara a la Curia romana. Muñiz, Campomanes y Floridablanca ejercerán una evidente presión tributaria sobre la Catedral Primada (pese a que ésta se beneficiase de los Concordatos de 1737 y 1753), afectando a la seguridad de su Cabildo. Las prebendas de sus integrantes podían ascender anualmente a los cuarenta mil ducados, mientras que la confragua de un simple cura de aldea no rentaba más de cien (vid. Lorente Toledo, L.: *La Reforma fiscal del último tercio del siglo XVIII en la Ciudad de Toledo*, Toledo, 1985).

⁴ Carrobbles Santos, J. (et al.): *Historia de Toledo*, Toledo, 1997, p. 407 y ss.

⁵ Ponz, A.: *Viage de España*, Viuda de Ibarra, Madrid, 1794, vol. I, cap. XXVIII.

Para H. Swinburne, las calles eran tan angostas y empinadas «*que ningún extranjero cuerdo se aventuraría por ellas, cuesta arriba o abajo, en un carruaje*»; J. F. Peyron afirma que «*el único sitio llano de Toledo es una plaza [Zocodover] cuya forma no tiene aún nombre en geometría: no es ni redonda ni cuadrada, ni triangular, ni hexagonal*»⁶. No en vano, el barón de Bourgoing llegaría a poner en duda el título de «Ciudad Imperial», dado el estado en que encontró sus calles durante la década de los ochenta.

Quizás el mayor protagonista de la renovación ilustrada fuera precisamente el cardenal Francisco Antonio de Lorenzana, personaje fundamental para el desarrollo de la ciudad durante el último tercio del siglo XVIII. En este proceso merece destacarse también la tarea desarrollada por las Sociedades Económicas de Amigos del País –vigentes en diversos focos toledanos entre 1765 y 18207–, por no citar figuras individuales como las de Casimiro Ortega, Francisco de Santiago Palomares o el corregidor Gabriel Amando Salido.

El efímero renacer de la ciudad, interrumpido drásticamente por la ocupación francesa, ha llegado a nuestros días a través de intervenciones numerosas. La Universidad de Santa Catalina, rehabilitación del paseo del Miradero o fundación de la Real Fábrica de Armas, promovidas por el Arzobispado y también por la Corona, forman parte de este ámbito a analizar.

2. Francisco Antonio de Lorenzana y su obra

La aparente dicotomía entre sometimiento religioso y adhesión a la Corona por parte del ilustrado regalista se acentúa en el caso de Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón (1722-1804), arzobispo de Toledo y una de las figuras más relevantes del XVIII español. Principal promotor del Real Decreto de expulsión de los jesuitas, Lorenzana fue también un incondicional partidario de la monarquía como institución, llegando a colaborar activamente en contra de la Convención francesa⁸.

⁶ Swinburne, H.: *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*, Elmsly, Londres, 1779. Peyron, J. FR.: *Essais sur l'Espagne et Voyage fait en 1777 et 1778, où l'on traite des moeurs, du caractere, des monuments, du commerce, du théâtre et des tribunaux particuliers à ce royaume*, Londres, 1783.

⁷ Sánchez Sánchez, J.: «Sociedades Económicas de nuestra provincia: Los Amigos del País de Toledo y sus Montes», en el *Boletín de la Asociación Cultural Montes de Toledo*, n.º 5, Toledo, 1979, pp. 12-16. «La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Toledo durante el siglo XVIII», *Almud. Revista de Estudios de La Mancha*, n.º 2, Ciudad Real, 1980, pp. 99-129. En los años ochenta y noventa han surgido estudios mucho más pormenorizados, aunque siempre partiendo de las investigaciones del autor citado.

⁸ Las fuentes para el estudio del cardenal Lorenzana son relativamente numerosas, incluida la edición moderna de algunas de sus obras. Para trazar una biografía y análisis de sus intervenciones más representativas en la ciudad de Toledo, es recomendable la lectura de Sánchez Sánchez, I.: *El Cardenal Lorenzana y la Universidad de Castilla La-Mancha*, Ciudad Real, 1999; Santos Vaquero, Á.: *La Real Casa de Caridad de Toledo. Una institución ilustrada*, Toledo, 1994; Fernández Vinuesa, P.: «El cardenal Lorenzana y la Real Casa de Caridad de Toledo», *Anales Toledanos*, n.º 32, Toledo, 1996, pp. 123-142; Higuera del Pino, L.: *Don Francisco Antonio de Lorenzana, Cardenal Ilustrado*, separata de *Toletum*, n.º 23, Toledo, 1989, pp. 161-191 (quizás una de las mejores aproximaciones a su figura); Porres de Mateo, J., Rodríguez de Gracia, H. y Sánchez González, R.: *Descripciones del Cardenal Lorenzana*, I.P.I.E.T., Toledo, 1986; Sierra Nava-Lasa, L.: *El Cardenal Lorenzana y la Ilustración*, Madrid, 1975, así como *Los archivos de Toledo con referencia al cardenal Francisco Antonio de Lorenzana*, Las Palmas de Gran Canaria, 1975. Más adelante haremos también referencia a su importancia intelectual.



Lámina 1. Zacarías González Velázquez: «Retrato del Cardenal Lorenzana», Catedral de Toledo, Sala Capitular.

Ejemplos similares serán también los obispos José Climent (Barcelona), Felipe Bertrán (Salamanca) o Félix Amat (abad de la Granja de San Ildefonso). Muchos de ellos destacarán por su depurada observancia del dogma cristiano, que apuntaban desde Francia las corrientes jansenistas. De ahí que las reformas litúrgicas aplicadas en sus respectivas diócesis estuvieran directamente relacionadas con la adecuada preparación espiritual de sacerdotes y erradicación de costumbres populares como el excesivo rebato de campanas, las conversaciones en la iglesia o la celebración festiva del Miércoles de Ceniza en el caso de Toledo.

Algunas de estas medidas son de gran interés para el historiador del arte, por constituir referentes imprescindibles para el desarrollo de una estética ilustrada. La difusión de los postulados neoclásicos constituía precisamente un sólido modelo de identificación con la monarquía (promovido por Real Decreto a través de la Academia de San Fernando a partir de 1777), que Lorenzana anticipó en su archidiócesis. Ya en 1772 demostró haber intuitido la relación entre depuración estética e ideal religioso, acorde con los modelos jansenistas, al promulgar una multa de diez ducados para evitar el adorno excesivo de los templos:

«Hemos acordado, después de una larga y profunda meditación, en ejecución y cumplimiento de los sagrados cánones, concilios, sinodales de este arzobispado, y el de los referidos edictos de nuestro antecesor [el Conde de Teba], despachar el presente; en cuya virtud mandamos a los curas, sus tenientes, beneficiados, sacristanes, mayordomos de fábrica y a otras cualesquiera personas que en ninguna de las iglesias, capillas y oratorios de este nuestro arzobispado permitan que se pongan altares de perspectiva, ni se adomen con espejos, cornucopias, cartones plateados, ni otras invenciones; y que así mismo no consientan ni toleren que se vistan las paredes con colgaduras prestadas o alquiladas; ni el que se ponga en los altares más luces que las necesarias para la solemnidad y decencia de las funciones y fiestas..., a que anden los sacristanes con escaleras al tiempo de los divinos oficios, escondiéndose entre las tramoyas de los altares, o a cuerpo descubierto, con notable indecencia, poniendo los pies sobre las cabezas de los santos, sobre las aras consagradas, y cayendo no pocas veces con risa y mofa del pueblo»⁹.

La vinculación entre la estética que Lorenzana se adelantó a fomentar y las ideas jansenistas es conocida. El pensamiento religioso llegado de Francia, que adquiere en nuestro país connotaciones menos teológicas y doctrinales, contribuyó al cambio cualitativo en la concepción de la liturgia y sus manifestaciones plásticas, ahora más sobrias¹⁰ y alejadas de la pretendida pomposidad jesuita. También supuso una radical observancia del sacramento de la Caridad,

⁹ Gutiérrez García Brazales, M.: «Francisco Antonio de Lorenzana. El Cardenal Ilustrado de Toledo», en el *Símpo*sio «Toledo Ilustrado», Toledo, 1973. En este sentido, el prelado influyó también sobre la actividad pastoral e intelectual de su hermano Tomás de Lorenzana y Butrón (1728-1796), obispo de Gerona y fomentador de la estética neoclásica en la Cataluña septentrional.

¹⁰ Rodríguez de Cevallos, A.: «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas», en *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, 1988.

que en Lorenzana se manifiesta a través de numerosos proyectos de asistencia a los más desfavorecidos¹¹.

Muchos de estos planteamientos serán desarrollados en el contexto toledano, pero no sólo por constituir la sede primada del cardenal. Desde el punto de vista simbólico, la ciudad constituía un referente ineludible por su tradicional adhesión a la monarquía española y los valores de la Iglesia. De ahí que Lorenzana no dudase en recurrir a la autoridad gótica e isidoriana para fundamentar e insertar el peso de su archidiócesis en el contexto nacional. De acuerdo con los acontecimientos políticos y religiosos de la segunda mitad del siglo XVIII, los conceptos de *hispanismo* y de *toledanismo* se vuelven indistinguibles al servicio de la exaltación monárquica, en un intento por recuperar la tradición visigótica con todos sus componentes regio y episcopales.

De acuerdo con estos planteamientos, gran parte de la intensa actividad cultural desarrollada por Lorenzana estuviese encaminada hacia la recuperación del rito mozárabe. Además de ser un elemento diferenciador de la prelatura toledana permitía la conexión directa con uno de los referentes históricos de mayor gloria nacional (según la consideración tradicional de la etapa visigoda, al margen de connotaciones políticas o religiosas). Que el propio arzobispo celebrase algunas misas en la catedral según la liturgia mozárabe constituía el regalismo eclesiástico en su estado más puro, por reivindicar un pasado histórico en el que los conflictos políticos, religiosos y sociales se dirimían entre el monarca y los preladados a través de las resoluciones conciliares¹².

Este interés por el pasado medieval de la ciudad se hizo extensivo a la edición de las obras de primitivos autores cristianos, como San Eugenio, Eulogio, Ildefonso y Julián de Toledo, pero también a la recuperación y reposición pública del *Manus fortis* de Maimónides (secundando el arquetipo toledano del multiculturalismo¹³). La Biblioteca Arzobispal, de gran importancia y abultada por los fondos exclaustrados de los jesuitas, se vio enriquecida con el *Fuero Juzgo* y la

¹¹ Hasta el punto de que su epitafio fuese «*Aquí yace el padre de los pobres*» (vid. F. A. González: *Oración fúnebre a la buena memoria del Emmo. y Excelentísimo Sr. Cardenal y Arzobispo de Toledo Don Francisco Antonio Lorenzana*, Madrid, 1804). Muchos años más tarde, Gregorio Marañón también lo recordará en su obra *Elogio y Nostalgia de Toledo*, Madrid, 1983: «*Lorenzana, todo patriotismo, pacifismo y caridad, ha sido, para mí, uno de los más grandes señores de la Iglesia española; más grande, en ciertos aspectos, que Mendoza y que Cisneros, cuyas glorias políticas y guerreras admiro, pero siempre que las oigo referir las comparo y salen perdiendo, con las del cardenal de los telares de seda, de lana y de lino. Ahora debe constar escrito este homenaje*». Uno de los proyectos más ambiciosos del cardenal en este sentido fue la rehabilitación del Alcázar y su conversión en Casa de Caridad, como consta en la bibliografía citada.

¹² Todas las ediciones posteriores del *Missale hispano-mozarabicum*, con especial interés hacia las parisinas de J. P. Migne y sus sucesores, en la segunda mitad del siglo XIX, incluirán un segundo volumen con el *Breviarum Gothicum* de Lorenzana.

¹³ Tampoco es de olvidar su promoción de la *Historia de la Nueva España*, publicada por Joseph Antonio de Hoyal, México, 1770 (parcialmente reproducida en la *Segunda Carta de Relación de Hernán Cortés*, M.^a de la Paz Canales et al., Madrid, 1984; reeditada en dos volúmenes en Santader de Quilichao, 1989). También llevó a cabo la primera edición mexicana de las *Cartas de Relación de Hernán Cortés*, con importantes mapas, además de fomentar la elaboración de gramáticas indígenas, proyectos de urbanismo y diversas excavaciones y estudios relacionados con las antigüedades mexicanas.

Collectio Hispana canónica, una edición crítica de las *Leyes de Toro* y la *Crónica* del arzobispo Ximénez de Rada, su célebre antecesor. La ingente tarea fue posible gracias a la colaboración de importantes eruditos, como su bibliotecario Pedro Manuel Hernández, el padre Enrique Flórez, Pérez Bayer, Faustino Arévalo o el ya citado Francisco de Santiago Palomares.

Consciente del espíritu de su siglo, Francisco Antonio de Lorenzana creó también un gabinete de historia natural y un museo de antigüedades. Por otra parte, encomendó al académico alicantino Ignacio Haan la construcción de la Universidad Pontificia de Santa Catalina y la rehabilitación del Palacio Arzobispal, así como la construcción del Nuncio Nuevo y la Puerta Llana de la catedral.

Su antecesor en el cargo como maestro de obras, Eugenio López Durango, había iniciado ya importantes reformas urbanísticas. La mayoría de ellas, como la gravosa rehabilitación del Miradero o el trazado del Paseo de la Rosa, fueron acordes con los planteamientos funcionales e higienistas del neoclasicismo¹⁴.

3. El proyecto toledanista

Sin embargo, donde mejor se desarrolla la conjunción entre los presupuestos simbólicos áulicos y episcopales, hasta el punto de poder identificar una verdadera intención «toledanista», es en dos proyectos plásticos bien definidos. En primer lugar, la decoración al fresco del claustro bajo de la Catedral Primada, a cargo de los pintores Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu (además de las intervenciones puntuales de ambos en otras zonas del templo). En segundo lugar, la colocación en puntos estratégicos de la ciudad de algunas de las estatuas de monarcas españoles procedentes del Palacio Real madrileño (realizadas en la capital durante la década de los cuarenta, y retiradas poco después de su ubicación original).

3.1. Claustro bajo de la Catedral Primada

Realizado en época del arzobispo Tenorio (1376-1399), el claustro de la catedral ofrece en la actualidad uno de los mayores ciclos al fresco de toda la ciudad.

El conjunto fue realizado en una zona del templo caracterizada por la amplia tradición pictórica. No en vano, diversas fuentes han documentado la intervención en sus paredes de artistas como Rincón, Berruguete, Coomontes, Becerra o Vergara, con escenas de la Vida y Pasión de Cristo realizadas desde las últimas décadas del siglo XV. Sin embargo, el deficiente estado de los frescos a comienzos de la prelatura de Lorenzana hacía inevitable su reposición, debido a los problemas de humedad.

¹⁴ «Ahora se añade cómo a más de haber establecido el alumbrado por la noche, la limpieza de sus calles y plazas, quitando los estorbos que podían impedir el paso libre de los carruajes, suavizando y empedrando algunas de las subidas y allanando otros sitios, ha dado una gran belleza al ingreso de la ciudad por el camino real y trecho llamado de Cabrahigo, que dirige al Sitio de Aranjuez; habiendo ensanchado notablemente aquel camino, plantado una alameda a uno y otro lado, que ya se extiende hasta el arroyo que llaman de la Rosa, distante un cuarto de legua de Toledo». La cita es del académico Antonio Ponz, autor del *Viage de España*, Viuda de Ibarra, Madrid, 1793, adiciones al volumen I, carta I.

Será a comienzos de 1774 cuando se trasladen a Toledo, con el fin de reconocer las paredes del claustro e ir definiendo los motivos pictóricos, Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu. En total realizarán trece composiciones, distribuidas por los diferentes tramos de las crujiás y adecuadas a los accidentes del muro. Desgraciadamente, el inadecuado aparejo de las paredes antes de proceder a su repinte se traducirá en nuevos problemas de capilaridad, que han afectado al actual estado de conservación de muchos de los motivos¹⁵.

Los temas, realizados a lo largo de diferentes etapas entre 1776 y 1787, representan diferentes hechos de las figuras más célebres del santoral toledano. Los once que desarrolló Francisco Bayeu harían referencia a los santos Eugenio, Casilda, Eulogio, Eladio y el Santo Niño de La Guardia, además de la representación de las figuras de San Ildefonso y San Julián. Mariano Maella representará en dos escenas a Santa Leocadia, apenas conservadas. Afortunadamente, los fresquistas realizaron numerosos dibujos a sanguina y borrones al óleo de todos los temas, conservados en el Museo del Prado, Museo de la Catedral de Toledo y diversas colecciones particulares.

Las figuras elegidas abarcan un amplio espectro temporal, íntimamente relacionado con la evolución histórica de la ciudad. De la mártir Leocadia (siglo IV) a los obispos Eladio, Ildefonso y Julián (siglos VII–IX), además de la princesa mora Santa Casilda y el niño San Cristóbal de La Guardia (crucificado en 1491). Pese a que se observe una cierta lógica y correlatividad en las representaciones, sobre todo en el Ciclo de San Eugenio (*Predicación, Martirio, Aparición de San Dionisio y Traslado de las reliquias del Santo*), los temas han de adaptarse a la difícil disposición de los tramos —abiertos por puertas y ventanas, remarcadas por baquetones— y los problemas ya citados. Por este motivo, siete de los once frescos se concentran en el muro oriental del claustro, sin que se produzca un total aprovechamiento del espacio disponible ni se atiendan a ordenamientos cronológicos o simbólicos de las figuras representadas¹⁶.

Pese a constituir el conjunto pictórico más importante de la Toledo ilustrada, el mal estado de conservación impide un análisis detallado (sólo posible a través de los bocetos al óleo, incluida la Muerte de Santa Leocadia, de Mariano Maella, que no llegó a ejecutarse en el claustro¹⁷). Dejan traslucir la voluntad académica de sus autores, como resulta evidente en la repre-

¹⁵ El primer autor en dedicar un artículo específico a los frescos de este claustro fue Vegue y Goldoni, A.: «Mengs, Bayeu y Maella en la Catedral de Toledo. El canónigo Pérez Sedano», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º VI, Madrid, 1930. Han sido citados o analizados someramente por los siguientes autores, por orden cronológico: Ponz, A.: *Viage de España*, Viuda de Ibarra, Madrid, 1793, vol. I; Conca, A.: *Descrizione Odeporica della Spagna*, vol. I y II, Parma, 1793–1795; Ceán Bermúdez, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Viuda de Ibarra, Madrid, 1800; Parro, S. R.: *Toledo en la mano*, López Fando, Toledo, 1857; Zapater y Gómez, F.: *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*, Fortanet, Madrid, 1863; Conde de la Viñaza: *Adiciones al Diccionario Histórico...*, Madrid, 1894, vol. III; Barón de Alcahalí: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897; Sambrić, V.: *Francisco Bayeu*, C.S.I.C., Madrid, 1955; Orellana, M. A.: *Bibliografía Pictórica Valenciana*, Valencia, 1967; Morales y Marín, J. L.: *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979; de éste mismo son los catálogos *Francisco Bayeu: Vida y obra*, Zaragoza, 1995, y *Mariano Salvador Maella: Vida y obra*, Zaragoza, 1996.

¹⁶ A excepción de la representación del *Martirio del Santo Niño de La Guardia*, cuya ubicación adquiere las connotaciones que a continuación veremos.

¹⁷ Sala V del Museo Catedralicio.

sentación de arquitecturas y celajes de *El prendimiento de San Eulogio*, o bien en la plasmación de las cabezas y actitudes en las figuras de Bayeu, típicamente asentadas y viriles, alejadas de prototipos característicamente trentinos. En el caso de Maella, nombrado muy recientemente Pintor de Cámara, no es de extrañar la evidente voluntad de esfuerzo y su afán por quedar a la altura del zaragozano, uno de los mejores pintores del XVIII en España.

Para proceder a la representación de los espacios, a veces encontramos alusiones evidentes a la ciudad de Toledo. En algunos casos, como en *El traslado de las reliquias de San Eugenio*, llegan a aparecer edificios verdaderamente emblemáticos, como la Puerta de Bisagra. En otros casos, se aventura la plasmación de elementos arquitectónicos perdidos, como el templo romano al que Santa Leocadia es conducida o el palacio de Al-Mamún en los frescos de Santa Casilda, representado junto a las murallas como paradigma arquitectónico de la Toledo medieval.

Las fuentes utilizadas por ambos autores suelen ser las habituales en estas ocasiones. Es bastante célebre la *Historia de la gloriosa Virgen y martyr Santa Leocadia*, incluida en la *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo*, del doctor Francisco de Pisa¹⁸. También lo fueron determinadas estampas y santorales ilustrados, como el *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra, cuyas figuras fueron grabadas por Juan Salvador Carmona sobre dibujos del pintor Antonio González Velázquez¹⁹.

En el caso del Santo Niño de La Guardia, quizá la representación más específica y local de todas las que adornan el claustro, acababa de ser editada la *Historia verdadera y lastimosa del Niño de Tridento, y el Niño de la Guardia, con el joven Bernero, sacada del Doctor Juan Mathias Tyberino, y el Historiador Bzovio, con otros muchos*, Madrid, 1767, a cargo de Hilario Santos Alonso²⁰. En esta

¹⁸ La primera edición fue la de Pedro Rodríguez, Toledo, 1605 (reed. en facsímile por la Diputación Provincial, Toledo, 1974). Poco después, en 1617, fue reeditada en la misma ciudad por Tamayo de Vargas. También toledana es la obra de Juan Moraleda y Esteban, publicada por la Imprenta de Lara en 1898 bajo el título de *Santa Leocadia virgen y martir. Memoria historico-arqueológica ilustrada*. Mucho más reciente ha sido el artículo de R. López Torrijos para *Anales Toledanos*, «La iconografía de Santa Leocadia de Toledo», n.º 21, Toledo, 1985, pp. 7-45. La misma autora ha analizado también la figura de San Ildefonso: «Influencia del teatro en la iconografía de San Ildefonso», *Archivo Español de Arte*, n.º 51, Madrid, 1978, pp. 430-438. Por otra parte, conviene destacar a Payo Herranz, R. J.: «Iconografía de Santa Casilda», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.º 6, Madrid, 1993, pp. 96-108; y, entre otros, a González Ruiz, R.: «San Julián de Toledo en el contexto de su tiempo», *Anales Toledanos*, n.º 32, Toledo, 1996, pp. 7-21.

¹⁹ Ribadeneyra, P.: *Flos Sanctorum: Vida de los santos de los cuarenta y un primeros días del año*, Oviedo, 1993, en una afortunada y reciente reedición que incluye las láminas de González Velázquez. Los vínculos de este excelente fresquista con el primer Maella, más allá de la relación familiar que los emparentaba, son evidentes en muchos aspectos de su trayectoria.

²⁰ Las primeras fuentes documentales relativas a San Cristóbal de La Guardia remiten a un manuscrito de 1544, escrito por el licenciado Damián de Vegas (notario apostólico de la localidad de La Guardia), que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. Aa 105. Poco después, en 1583, fue publicada en Madrid la *Historia de la muerte y glorioso martirio del Sancto Inocente que llaman de La Guardia*, del jerónimo fray Rodrigo de Yepes. En ésta obra se inspiró Lope de Vega para realizar su pieza teatral *El niño inocente de La Guardia*, que más adelante fue readaptada por Cañizares en *La viva imagen de Cristo*. No se trata de un tema insólito. La crucifixión de niños cristianos por parte de los judíos durante la Pascua está documentada en casi toda Europa desde la Alta Edad Media; en el caso español, a los libelos manuscritos habría que añadir los testimonios reflejados en *Las Siete Partidas* y otras fuentes jurídicas de la época. La supuesta intención de los judíos consistía aquí en envenenar las aguas de Toledo con las cenizas de una



Lámina 2. Francisco Bayeu y Subías: «Traslado de las reliquias de San Eugenio», Catedral de Toledo, Claustro.

obra se describe el rapto, martirio y crucifixión del niño Juan de Pasamonte a manos de judíos procedentes de las localidades de Quintanar, Tembleque y La Guardia²¹. La composición, muy forzada por abrirse la Puerta del Mollete en mitad de su tramo, posee además la connotación de estar pintada en el mismo lugar en donde se produjo el suceso. De hecho, pese a los problemas de conservación, aún pueden identificarse las jambas de la puerta a la izquierda del vano, precisamente en el momento del rapto del chiquillo²².

Desconocemos si los autores tuvieron acceso a la obra del jesuita Juan de Quintanadueñas, anterior en más de un siglo, titulada *Santos de la imperial ciudad de Toledo y su arzobispado*, publicada por Pablo de Val, Madrid, en 1651.

3.2. Lienzos de Maella en la Capilla de Reyes Nuevos (Catedral de Toledo)

No es de extrañar la escasez de los temas realizados por Maella en el claustro de la Catedral—solamente tres, en comparación con los once de Bayeu—si consideramos que la actividad del pintor valenciano hubo de repartirse entre su obligación al rey como pintor de cámara, los talleres de Santa Bárbara y el cargo como Teniente Director en la Academia de San Fernando. Sin embargo, aún pudo intervenir en la decoración de la Capilla de Reyes Nuevos y realizar una espectacular *Coronación de la Virgen* para el *Ochavo* o Capilla del Sagrario, en el interior de la Catedral.

De todos estos temas interesan particularmente el *San Fernando* y el *San Hermenegildo* realizados para la Capilla de Reyes Nuevos y firmados en 1778. Aluden directamente a la representación de los dos Santos reyes españoles, relacionando la Corona con la fe cristiana a través del martirio y la conquista sobre los infieles.

En otra dirección, como tema característico del ámbito toledano, tendríamos la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, realizada por Maella en 1805. Tema central de un sobrio retablo de cuerpo único, en consonancia con las indicaciones de Lorenzana, en él aparece el Santo patrón de Toledo en el momento más representativo de su iconografía²³.

3.3. Estatuas procedentes del Palacio Real de Madrid

Otro de los conjuntos que permite cimentar una concepción toledanista similar a las anteriores podría ser el compendio de esculturas de Reyes de España que la ciudad de Toledo reci-

hostia consagrada y el corazón de un niño cristiano, Juan, llamado *Cristóbal* como nuevo depositario del sacrificio en la Cruz (con este apelativo fue canonizado por Pío VII en 1805, conociéndose en la actualidad como el Santo niño San Cristóbal de La Guardia).

²¹ Las actas procesales fueron transcritas por el padre Fidel Fita y Colomé, en Boletín de la Real Academia de la Historia de 1887, como «Proceso de Yucé Franco, judío» (vid. F. Fita: *Estudios Históricos*, Fortanet, Madrid, 1884-1887).

²² La llamada «Puerta del Mollete», o «de la Justicia», levantada por el maestro Alvar Martínez, comunica el claustro de la Catedral con la calle del Arco de Palacio. La decoración vegetal de las jambas, con hojas de ataurique hispanoárabes, esta vinculada directamente con los talleres mudéjares y así aparece plasmada en el fresco de Bayeu.

²³ Además del artículo citado de López Torrijos, convendría citar a Pérez Higuera, T.: «Escenas de la vida, muerte y hallazgo de las reliquias de San Ildefonso en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo», *En la España*



Lámina 3. Mariano Maella: «San Hermenegildo», Catedral de Toledo, Capilla de los Reyes Nuevos.

bió en 1787, procedente de los macizos de la Coronación del Palacio Real madrileño. El envío de las piezas, desalojadas de su ubicación original tres décadas atrás, fue directamente coordinado por el abate valenciano Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando y autor de una de las crónicas más célebres de Toledo en su *Viage de España*.

La elección de las esculturas estuvo directamente determinada por su relación con el pasado histórico de la ciudad, en consonancia con la utilidad magisterial que el propio Ponz les atribuía²⁴. De acuerdo con los planteamientos expuestos anteriormente, las imágenes reales estratégicamente colocadas en determinadas zonas del casco toledano se verían revestidas de una significación añadida, representación del pasado de la ciudad y de la España visigoda inscrita en el panorama presente, nacional, cristiano y borbónico.

Fueron proyectadas como parte de un programa mucho más amplio, determinado por el benedictino Martín Sarmiento en 1743 y no exento de polémica. La causa fueron los conflictos entre el religioso gallego y el arquitecto Giovanni Battista Sachetti, palpables desde un primer momento. Así sucedió también con uno de los dos coordinadores del programa escultórico, Jean Domenico Olivieri, lo que afectó al entendimiento y adecuada coordinación del nutrido grupo de artífices que intervino en la construcción de las estatuas²⁵, como apuntan Varón Vallejo y otros autores²⁶.

Medieval, n.º 9, Madrid, 1986, pp. 797-811; Snow, J.: «Esbozo de la figura de San Ildefonso de Toledo (607-667) a través de mil años de literatura española», *Anales Toledanos*, n.º 18, Toledo, 1984, pp. 19-43.

²⁴ El académico valenciano argumentó los efectos de la escultura áulica sobre el espacio urbano en su *Viage de España*, vol. III, Viuda de Ibarra, Madrid, 1794. No es sino la actualización de las tesis que Saavedra Fajardo expuso en *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*: «No solamente conviene reformar el Palacio en las figuras vivas, si no tambien en las muertas, que son las Estatuas, i Pinturas, porque si bien el buril, i el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las más facundas. Que efecto no levanta à lo glorioso la estatua de Alexandro Magno. A que lascivia no incitan las transformaciones amorfas de Iupiter. En tales cosas, mas que en las honestas, es ingenioso el arte (fuerza de nuestra depravada Naturaleza) i por primores las trae a los Palacios la estimacion, i sirve la torpeza de adorno de las paredes. No a de aver en ellos Estatua, ni Pintura que no crie en el pecho del príncipe Gloriosa emulacion. Escriba el pincel en los lienzos, el buril en los bronzes, y el sincl en los marmoles los hechos heroicos de sus Antepasados, que lea a todas horas, porque tales Estatuas, i Pinturas, son fragmentos de historia siempre, presentes a los ojos.» La cita pertenece a la emp. II, edición de Fernández-Carvajal, Guillamón y González de Zárate, Murcia, 1994, p. 14.

²⁵ Muniain Ederra ha señalado en su tesis, por el contrario, las excelentes relaciones que Sarmiento mantuvo con el otro gran responsable de las piezas, Felipe de Castro, también gallego y dotado de una gran erudición y proyección ilustrada que iba más allá del localismo de los italianos (vid. Muniain Ederra, S.: *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la ilustración española*, Madrid, 2000).

²⁶ El único análisis específico del traslado de las estatuas y su disposición sobre el plano toledano fue realizado por Gutiérrez García-Brazales, M.: «Ponz y Lorenzana llevan a Toledo unas estatuas de reyes», *Toletum*, n.º 19, Toledo, 1986, pp. 213-227. A comienzos del siglo XX, los estudios relativos al conjunto de las estatuas de reyes de España habían sido iniciados por Tormo, E.: *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Junta de Iconografía Nacional, Blass y Cía, Madrid, 1917. Poco después serán continuados por Varón Vallejo, E.: *Los proyectos del P. Sarmiento sobre la decoración escultórica del Real Palacio Nuevo de Madrid y estatuas de la balaustrada exterior*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, XXXV, tomo 52, Madrid, 1931, pp. 101-119. Más adelante, conviene citar a Morterero, C.: «Documentos del padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, n.º 31, 1972, pp. 57-68; para concluir con la tesis escrita por De la Plaza Santiago, F. J.: *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.



Lámina 4. Mariano Maella: «Santa Leocadia ante el pretor», Catedral de Toledo, Museo

Parte fundamental de esta concepción escultórica eran las representaciones de Reyes Hispánicos, desde los míticos Netón o Endovélico hasta la época contemporánea. La línea de legitimidad histórica desde los monarcas visigodos hasta los Borbones, propuesta por Fèvre en un primer proyecto y trazada después por Sarmiento, estaba también vinculada con los monarcas borgoñones y con los Habsburgo, además de asentarse directamente sobre la tradición grecolatina a través de Ataúlfo y su matrimonio con Gala Placidia. Por otra parte, definía la analogía simbólica entre la nueva dinastía y los reyes veterotestamentarios (Felipe V, Bárbara de Braganza y Fernando VI aparecían como nuevos David, Saba y Salomón).

Como podemos observar, una concepción histórica determinada hacia la legitimidad del monarca, totalmente inserta en la renovación de la historiografía que tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XVIII y tuvo como protagonistas a los benedictinos franceses de St-Germain-des Prés, directamente relacionados con Sarmiento²⁷.

Pese a los problemas que ofrece la intitulación actual de las piezas, debido a la pérdida de los rótulos originales²⁸, las intenciones de Ponz resultan evidentes en su elección de las figuras para la ciudad de Toledo:

«...particularmente las de los Reyes que mas le pertenecen, vg. Recaredo, y aun su padre Leovigildo, Wamba, Alf^o 6, que la conquisto, Alfonso 7 y el 8^o, que gano la batalla de las Navas de Tolosa y fundo la Cath., etc.»²⁹

En la actualidad, las confusiones son numerosas. Sin embargo, debido a la falta de comunicación entre los artífices que antes hemos apuntado, la iconografía resultó dudosa desde un primer momento, por muy evidente que ésta pudiese parecer. Es el caso de Sancho VII de Navarra, que Elgueros representó acompañado por las cadenas que ganó en las Navas de Tolosa y Ceán Bermúdez confundió con Sancho I el Craso, rey de León. El hecho de que estas piezas apenas hayan gozado de estima artística por parte de los estudiosos podría haber motivado una pérdida casi absoluta de referencias de taller, como bocetos, diseños previos o alusiones a la proceden-

²⁷ Las investigaciones de los mauristas de St-Germain son de sobra conocidas. Repercutieron sobre una reflexión crítica acerca de los axiomas históricos tradicionales (como la llegada a España del Apóstol Santiago), influyendo sobre figuras como J. Pérez de Rojas, P. Magaño, J. B. Lardito o M. Navarro. Para una aproximación mayor al desarrollo de la historiografía en el siglo XVIII, remitimos directamente a la tesis de Muniain Ederra.

²⁸ Confusión ya apuntada por Tormo en la obra citada. El propio Sarmiento manifestó su descontento por la mala identificación de las estatuas durante su ejecución: «...sin la claridad, y precisa noticia de los rotulos, solo haran papel de estípites, ò Estafermos, las Estatuas de los Reyes; y qualquiera serà qualquiera. De este modo propuesto de inscripciones serà el alma de toda la Coronación; y siendo tan breve de executarse, y mas breve y barato hazerse bien, que hazerse mal, debo insistir en que execute como es razon, sin reparar en gastos, ni en tiempo, pues obra que se haze para la eternidad.» A.G.P., Sec. Obras, leg. 350. Aparece recogido por De la Plaza, *Op. cit.*, doc. LXXVIII, pp. 402-403. Carta de 2 de mayo de 1750, publicada a partir del original de la Biblioteca Británica.

²⁹ Carta de 1 de junio de 1787, Archivo Diocesano de Toledo, sala II, fondo Lorenzana, legajo s/n. Citado por Gutiérrez García-Brazales, *Op. cit.*



Lámina 5. Alfonso VII, Toledo, Paseo de la Vega Alta.

cia de sus fuentes iconográficas. Sabemos, además, que las referencias de Sarmiento no siempre fueron respetadas por los artistas. Por otra parte, la distribución de muchas de las piezas por varios ayuntamientos de España y muchas zonas de Madrid—plaza de Oriente, parque del Retiro, etc.—trajo consigo la nueva nomenclatura de las mismas, con la consiguiente confusión.

Pese a que ninguna de sus fuentes documentales pueda ser determinante, los investigadores han citado diversas series de monarcas españoles, como la que estaba emplazada en el salón del trono del Alcázar de Segovia³⁰ (perdida en el incendio de 1862), las orlas del mapa de España realizado por Nicolás de Fer, geógrafo de Felipe V (conservado en la Biblioteca de Palacio y citado por Sarmiento) o los grabados romanos de Arnold Van Westerhout, a los que Tormo alude. Muchos de estos ejemplos, cuya lista podría incrementarse, remiten de alguna manera a la serie que Ciro Ferri dibujó durante las últimas décadas del siglo XVII y fue grabada más adelante por Blondeau.

Podemos plantear también una analogía con respecto a los retratos de reyes godos que realizaron Carducho, Pereda y otros autores para el Casón del Buen Retiro. Coinciden básicamente en la disposición del escudo como tarja, además de estar directamente vinculados en cuanto a los estudios sobre el vestuario. La meticulosidad de Sarmiento por mantenerse fiel al pasado llega hasta el extremo de copiar monedas romanas y trazar un verdadero análisis de la indumentaria regia a través de la historia de España³¹. Como ejemplo de su celo transcribimos el siguiente documento:

«Ayer supe por accidente, que el Rey, que se quiere hazer Eurico, no es menos que el famoso Ramiro 1º: y aviendo visto el modelo del S. Salvador que tiene hecho de Dn. Ramiro 1º, debo decir que es imposible que este rey pueda transformarse en Eurico, ya por La cabeza de Moro, q muchos siglos despues entraron en España; yá por la Espada larga, que avia en tiempos de Eurico; ya por los Armiños y Manto RL, que no se usaban entre los Godos primitivos; y porque Eurico debe ser un capitán Romano &c.»³²

El peligro de acudir al rótulo para clasificar las piezas es evidente en el caso del «Wamba» de la madrileña plaza de Oriente, que en nada se corresponde con los patrones iconográficos más lógicos, citados por Sarmiento. Pese al mal estado de conservación del «Wamba» toledano—situado en el paseo de la Vega Alta, frente al Hospital Tavera—, sí podemos apreciar en su representación elementos característicos, como la cabeza decalvada, la túnica talar que Sarmiento especificó para los monarcas godos posteriores a «Gundemaro» e incluso los restos de la diadema bizantina que el benedictino detalló también:

³⁰ De la Plaza le atribuye cierta importancia, por haber consultado un documento en Simancas por el que se reporta a A. Dumandré los gastos de viaje a dicha localidad para copiar los altorrelieves (A.G.S., Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 3.792).

³¹ En carta de 7 de julio de 1749 podemos encontrar diversas referencias acerca de los atributos reales, bajo la reseña «Coronas, Espadas, Cetros, &c». A.G.P., Obras, leg. 350.

³² Carta a Baltasar de Elgueta y Vigil, intendente de la obra, 20 de junio de 1751, Biblioteca Británica. Ha sido publicada por De la Plaza, *Op. cit.*, p. 399, doc. LXX.



Lámina 6. Wamba, Toledo, Paseo de la Vega Alta.

«48. Wamba. Estatua como la de Gundemaro; con diadema, pero la cabeza rapada. Cara de anciano y venerable. Cetro en la derecha, cuchillón y la izquierda agarrando la ropa. Sin escudo. Aunque todos los Reyes tengan el cabello largo, ha de ir rapada la cabeza de Wamba, aludiendo a que le raparon para que se hiziese monxe.»³³

Quizá de todas las estatuas de monarcas godos que podemos localizar en Toledo la iconografía más evidente sea la de «Sisenando», representado con el *Fuero Juzgo* en su mano derecha, a modo de rollo, indicando ser el recopilador de las leyes góticas.

El supuesto «Sisebuto», que De la Plaza identifica como posible «Recaredo», ofrece una mayor complicación. Sabemos que la pieza que encarnaba a éste último fue trasladada a Toledo en 1787 junto con las demás, siendo colocada enfrente del Alcázar³⁴. Sin embargo, el estado de conservación que la figura presenta es excesivamente bueno para haber coincidido en la misma zona con la voladura del edificio durante la Guerra Civil, ni puede apreciarse parecido en las someras fotografías y grabados anteriores a la contienda. Por otra parte, pese a que la nomenclatura del pedestal sea la de «Sisebuto», sabemos que Sixto Ramón Parro aludió en su *Toledo en la mano* a una representación de Chindasvinto, sin localizar en la actualidad y también relacionada con la misma iconografía.

La posición de «Alfonso VI», que hoy continúa siendo privilegiada, junto a la Puerta de Bisagra, es quizá la que menos ha variado en el tiempo. Por otra parte, por su grado de representatividad, es una de las que ha participado en más procesos de restauración. El monarca castellano, que reconquistó la ciudad en 1086, ostenta bastón de mando y el supuesto rostro de su esposa, Doña Constanza, grabado en el escudo. Se trata de una de las piezas más consolidadas dentro de la tradición toledana, aunque el grado de restauración impida establecer conclusiones acertadas. La estatua, realizada por Francisco del Corral bajo la dirección de Olivieri, debería portar espada y corona, además de una vestimenta de corte más antiguo.

«Alfonso VII», para concluir, se alza frente a «Wamba» en el paseo de la Vega Alta. Coronado como Emperador en la ciudad de León, tal y como aparece en el pedestal y reseña Sarmiento en su memorial, ostenta cetro y esfera en las manos. La pieza fue realizada por C. Annes de Mata y Lobo, bajo la dirección de Felipe de Castro, y se ciñe a los parámetros de Sarmiento (a excepción de la corona imperial, que no pudo agregarse por haber sido realizada ya la estatua)³⁵.

A los ejemplos citados deberíamos añadir una supuesta representación del cardenal Ximénez de Rada, que Ponz aventuraba en una carta fechada a comienzos de junio de 1787:

³³ Morterero, C.: *Op. cit.*, p. 61.

³⁴ Podemos considerarla una de las piezas más importantes en cuanto a contenido simbólico. El rey godo Recaredo, a dos años de celebrarse el XII centenario de su Conversión al catolicismo, significaba la relación simbólica más estrecha entre poder real y episcopalismo.

³⁵ Morterero, C.: *Op. cit.*, p. 63.



Lámina 7. Alfonso VI, Toledo, Puerta de Bisagra (exterior).

«...y aun me persuado que mandaría [Lorenzana] hacer una nueva estatua de su celebra antecesor D. Rodrigo Ximenez de Rada para la plaza entre su Pal^o., la Catedral y casa de Ayuntamiento.»³⁶

Los ejemplos conservados, en definitiva, permiten cimentar las concepciones señaladas con anterioridad. Ponz y Lorenzana fueron conscientes —como ya lo fue el padre Sarmiento cuarenta años atrás— del poder proselitista que las imágenes regias poseían, al servicio de un entorno concreto y en un momento político y social determinado por las circunstancias.

4. La situación en la Corte

Quizá resulte interesante plantear ciertas similitudes con el panorama madrileño, en donde algunos de los planteamientos citados tuvieron también una larga tradición.

Cobran especial interés para la historia del arte algunas fuentes de pretendido carácter histórico, conocidas genéricamente bajo la denominación de «Cronicones», cuya elaboración podemos encontrar desde la segunda mitad del siglo XVI. Su objetivo era el de fundamentar la nueva capital y a sus protagonistas a través de argumentaciones históricas y filológicas de muy dudosa veracidad. Algunos de estos cronicones madrileños —severamente criticados por autores casi contemporáneos a su publicación³⁷—, fueron escritos por Jerónimo Román de la Higuera, Antonio de Lupián Zapata, Jerónimo Quintana o el marqués de Mondéjar. Más adelante se verán continuados en los diccionarios de madrileños ilustres, como el de Álvarez y Baena o incluso el de Ballesteros Robles (en una fecha tan tardía como la primera década del siglo XX)³⁸.

La función que desempeñaban estas obras era diversa. En principio, dotaban a Madrid de una dignidad histórica comparable a la de otros focos de importancia. Creaban también conciencia y orgullo colectivo en el pueblo madrileño, transmitido en ocasiones a través de sus Santos como ejemplo cercano de virtud y de sometimiento a los valores monárquicos y religiosos³⁹.

³⁶ Gutiérrez García-Brazales, *Op. cit.*, p. 218.

³⁷ Godoy Alcántara, J.: *Historia crítica de los falsos cronicones*, Rivadeneyra, Madrid, 1868 (reed. facsímiles en Madrid [1981], Valencia [1998] y Granada [1999]). La abultada exaltación de los acontecimientos históricos —característica también de la ciudad de Toledo durante los siglos XVI y XVII, como el propio Godoy Alcántara apunta— se verá reflejada en la obra de J. Román de la Higuera, titulada *Flavi Luci Dextri V.C. Omnimodae historiae*, y que hemos consultado en la edición sevillana de 1626, conservada en la biblioteca Marqués de Valdecilla. Flavio Dextro, al que se quiso revestir de una entidad histórica de primera categoría (como sucedió también con Liutprando de Toledo), será seguido como fuente fundamental por numerosos autores durante todo el siglo XVII y las primeras décadas del XVIII. No obstante, de acuerdo con la renovación historiográfica a la que aludimos anteriormente, las voces críticas contra el Pseudo-Dextro fueron habituales durante las últimas décadas del siglo XVIII; deberíamos citar a Manuel Amandi Montenegro o Cristóbal de Medina Conde como principales ejemplos.

³⁸ Vid. Bordázar de Artazu, A.: *Obras chronologicas de Don Gaspar Ibañez de Segovia Peralta i Mendoza* [Marqués de Mondéjar], Valencia, 1744 (reed. facsímil recientemente publicada en Madrid, 2002). Quintana, J.: *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, José Ramón Aguado, Madrid, 1629 (reed. facsímiles en Madrid, 1954 y 1980). Álvarez y Baena, J. A.: *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Benito Cano, Madrid, 1789-1791. Ballesteros Robles, L.: *Diccionario biográfico madrileño*, Ayuntamiento de Madrid, 1912.

³⁹ Orihuela Maeso, M.: «Iconografía de San Isidro y Santa María de la Cabeza», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n.º 6, 1980, pp. 25-45; Cordero de Ciria, E.: «Huellas de los falsos cronicones en la iconografía religiosa madrileña», *Villa de Madrid*, n.º 26, Madrid, 1988, pp. 58-79.

El protagonista de esta corriente fue sin duda San Isidro Labrador, cuya canonización se consumó definitivamente en 1622. El Santo madrileño reunía como características una base histórica relativamente fiable –el manuscrito de Juan Diácono, del siglo XIII⁴⁰– y gran popularidad entre las gentes humildes debido a su condición social y profesión. Por otra parte, representaba un magnífico ejemplo de obediencia a su dueño y gran fervor religioso (características aplicables también a su esposa y a su hijo, Santa María de la Cabeza y San Illán⁴¹).

Conocemos también los intentos de asentar otras figuras con menor éxito en el panorama madrileño, tomando a veces al citado Flavio Dextro como autoridad. Sería el caso de San Ginés (nacido realmente en Arlés), San Plácido o San Anastasio (de probable procedencia siciliana). Tampoco San Calocero, supuesto primer obispo de Madrid, citado por Quintana, tuvo un excesivo asentamiento en la iconografía de la capital⁴².

Caso aparte lo constituyen los Santos Papas de supuesta procedencia madrileña, como San Dámaso y San Melquíades, muy representados por la escuela madrileña en la segunda mitad del siglo XVII y recogidos después por Sarmiento como parte de su programa escultórico.

Para terminar, deberíamos hacer alusión a la representación en Madrid de otros hechos vinculados con la monarquía y su significación, algunos de ellos recogidos por los cronicones.

Quizás el ejemplo más significativo sea la plasmación del milagro que precedió a la batalla de las Navas de Tolosa, transmitido por el marqués de Mondéjar⁴³ y también por Quintana, en donde dichos autores hacen intervenir a San Isidro. La presencia del Santo madrileño en el acontecimiento fue ya criticada por Juan Pellicer, historiador y bibliotecario real, que mantuvo una enconada disputa con algunos religiosos⁴⁴. Las representaciones más famosas de este tema serían las realizadas para la Capilla de San Isidro (Francisco Rizzi; destruidas en la actualidad) y la Capilla del Ayuntamiento (Antonio Palomino)⁴⁵.

⁴⁰ Fita, F.: *Leyenda de San Isidro por Juan Diácono*, B.R.A.H., n.º IX, Madrid, 1886, pp. 97-157.

⁴¹ La representación artística de San Illán, escasa y apenas delimitada, tendrá curiosamente en la localidad toledana de Cebolla un ciclo completo, en donde se atribuyen a este Santo la realización de unos milagros e iconografía similares a los de su padre. No es de extrañar, si tenemos en cuenta que una de las intenciones de la iconografía derivada de Trento fue la asimilación de intenciones, políticas y devocionales, por parte de los Santos locales. De ahí que ciertas figuras sean postergadas ante el empuje político y religioso de San Isidro (convenría citar a los llamados «Santos Labradores» –procedentes algunos del ámbito levantino–, San Galderic, San Abdón y San Senén, San Medir o San Magí), en un proceso de identificación y sincretismo iconográfico entre sus distintos atributos. Vid. Roig Torrente, M.^a A.: «Coexistencia de primeras advocaciones a santos locales con la nueva devoción a San Isidro Labrador (XVII-XVIII)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n.º 33, Madrid, 1988, pp. 81-103.

⁴² A excepción de un diseño de Maella para una estampa de Juan Moreno de Tejada.

⁴³ Ibáñez de Segovia, G. [Marqués de Mondéjar]: *Memorias históricas del Rey Don Alonso VIII recogidas por el Marqués de Mondejar é ilustradas por Don Francisco Cerdá y Rico*, en la *Colección de las Crónicas y Memorias de los Reyes de Castilla*, Sancha, Madrid, 1779-1787, vol. IV.

⁴⁴ Cordero de Ciria, *op. cit.*

⁴⁵ Izquierdo Expósito, V.: «Pinturas murales de Antonio Palomino en la Capilla del Ayuntamiento de Madrid (1696)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 36, Madrid, 1996, pp. 65-74.

Otro caso de relativo interés, anterior a la época que nos concierne, sería la representación de Santos Reyes en la iglesia de San Antonio de los Alemanes, en donde autores como Carreño, Ricci y Lucas Jordán representarán las figuras de San Esteban de Hungría, San Luis de Francia, San Enrique de Alemania y su esposa Cunegunda, Santa Edita de Inglaterra, San Fernando de Castilla y de León o San Hermenegildo de Sevilla⁴⁶.

⁴⁶ Pajarón Sotomayor, M.: *San Antonio de los Alemanes*, Madrid, 1977; Del Corral, J.: *San Antonio de los Alemanes*, Madrid, 1956.