

## *El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo*

Teresa PÉREZ HIGUERA  
Universidad Complutense de Madrid

Entre las singularidades de la catedral de Toledo la más famosa es, probablemente, el Transparente realizado por Narciso Tomé en 1721-32. La parte más espectacular de la obra consistió en perforar un plomo de las bóvedas de la girola con un rompimiento de gloria que, entre nubes y ángeles, permitiera iluminar directamente un retablo situado en el lienzo central del cerramiento o trasaltar mayor, donde un óculo en forma de sol radiante transmite la luz al camarín donde está el Sagrario. Se trata, por tanto, de un doble transparente, aunque este término debería restringirse para designar la ventana u óculo que se abre al camarín<sup>1</sup>. Considerado como uno de los ejemplos «clave» de la estética barroca, algunos datos sobre la reforma del presbiterio llevada a cabo por el cardenal Cisneros entre 1498 y 1510, junto al análisis de otros testimonios conservados de aquella época, me hacen suponer que la citada reforma incluía ya un primer Transparente y que el proyecto de Tomé se aplicó sobre una estructura anterior que tenía idéntica función: la exaltación de la Eucaristía en el lugar utilizado para «reserva» del Sacramento.

En su disposición primitiva, el actual espacio de la capilla mayor estuvo dividido en dos sectores, correspondiendo al presbiterio sólo el tramo rectangular inmediato al crucero, mientras que detrás del altar, en el tramo ochavado, se situaba la capilla de la Santa Cruz, fundada como panteón real por Sancho IV en 1289, según un diploma que se con-

serva en el Archivo Histórico Nacional. Probablemente en esa fecha estaba ya construida, puesto que ese mismo año se procedía al traslado de los cuerpos de Alfonso VII y de Sancho III y algo más tarde fue enterrado el propio Sancho IV. De ciertas referencias recogidas por Parro y tomadas de «papeles antiguos» como él mismo indica<sup>2</sup>, parece deducirse que ambos espacios —presbiterio y capilla de la Santa Cruz— estaban separados por un muro que se extendía de pilar a pilar, y donde se encontraba el primitivo retablo mayor, obra atribuida al taller trecentista activo en la catedral durante los últimos años del siglo XIV y primeros del XV<sup>3</sup>.

Todavía a fines de ese siglo se mantenía la división, cuando bajo el arzobispado de Mendoza (1483-1495) se decoraron los muros exteriores de la citada capilla de la Santa Cruz —actual trasaltar mayor—, trabajo contratado por el maestro Martín Sánchez Bonifacio y su hijo Pedro de una parte y Juan Guas y Egas por otra, recibiendo ambos equipos los pagos relativos a cuatro paños, según consta en los libros de Obra y Fábrica de la catedral<sup>4</sup>. Queda así aclarado el error de Parro sobre la destrucción de parte del cerramiento en el siglo XVIII, al hacer el Transparente<sup>5</sup>, ya que coinciden con el número de paños existentes, dos a cada lado del lienzo central, donde se abría la puerta de entrada a la capilla, que estaba incomunicada con el presbiterio. En cuanto a la posible organización o decorado de este muro que hoy ocupa el retablo del Transparente, aspecto sobre el que volveremos más adelante, las noticias correspondientes a la época medieval sólo indican que estaba pintada una escena de la Coronación de la Virgen que algún autor llega a atribuir al Giotto<sup>6</sup>, siendo por tanto relacionable con el citado taller italianizante de la catedral.

Sin embargo, en los años inmediatos a la terminación de la obra, el sector quedó profundamente transformado como consecuencia del proyecto del cardenal Cisneros para ampliar el presbiterio, con la eliminación de la capilla de la Santa Cruz cuyo espacio fue incorporado a la capilla mayor, y la consiguiente ejecución de un nuevo retablo (1498-1504) y de los nichos para enterramiento de los Reyes Viejos (1507-1509). Esta remodelación del presbiterio va a incluir una capilla o camarín para el Sacramento detrás del altar mayor, donde hoy se encuentra el Transparente de Tomé. Desde luego existía en 1509, cuando se paga «a Luys de Medina dos mill mrs. para en pago de lo que se pinta en la capilla que se hace detrás del retablo para el Sancto Sacramento»<sup>7</sup>, pinturas que fueron tasadas por Juan de Borgoña en 1510, repitiéndose que se trata «de lo que pintaron dentro de la capilla donde esta el Santo Sacramento detrás del retablo»<sup>8</sup>. En mi opinión esta capilla no estaba prevista en el proyecto inicial de 1498, y su improvisada construcción motivó ciertas

modificaciones durante la ejecución del retablo mayor para incorporar en su centro la «*custodia*» —como se cita en la documentación— que es en realidad un tabernáculo o torre eucarística ya que no sirve para «*exponer*» el Sacramento sino como «*reserva*» o lugar donde se guardan las especies consagradas.

Sin entrar en complicadas consideraciones sobre el culto a la Eucaristía, me parece necesario aludir a la diferencia entre la «*exposición*» del Sacramento en ciertos días establecidos —función del llamado «ostensorio» de los retablos aragoneses—, y la «*reserva*» de las especies consagradas que, por el contrario, no debían ser vistas de forma directa por los fieles<sup>9</sup>. Esta circunstancia dio origen, entre otras soluciones, al uso de tabernáculos concebidos como torres donde la complicada tracería gótica dejaba solamente «entrever» el interior. El modelo fue casi exclusivo de las iglesias del Norte de Europa, donde aparece a finales del siglo XIV, manteniéndose hasta mediados del XVIII, y siempre se trata de una estructura independiente que se situaba a un lado del altar o, a veces, adosada a un pilar próximo al presbiterio. Una variante consistió en colocar estas torres en alto, como remate de los retablos, lo que obligaba al acceso por una escalera dispuesta detrás del altar, fórmula que se acerca a la utilizada en Toledo<sup>10</sup>. Sin embargo, y aunque pudieron existir algunos ejemplos anteriores, la costumbre se difunde por Europa a lo largo del siglo XVI, fecha de la mayoría de las obras conservadas<sup>11</sup>. La gran novedad de Toledo, además de su temprana cronología, está en incorporar esta torre eucarística como motivo central del retablo, constituyendo un claro precedente de los sagrarios que desde el siglo XVI se introducen en el banco de los retablos<sup>12</sup>.

Esta referencia a la función eucarística es imprescindible para explicar ciertas anomalías del retablo de Toledo —no señaladas hasta ahora— que me llevan a suponer que en un primer momento no estaba prevista la colocación del citado tabernáculo y que fue durante la ejecución, y sólo a partir de 1503, cuando se cambió el primitivo proyecto, incorporando el tabernáculo o «*custodia*» como lugar destinado a la «reserva eucarística», razón por la que debió estar conectado con la llamada capilla del Sacramento, situada según los documentos de 1509 y 1510 «*detrás del retablo*».

Efectivamente, todos los caracteres que diferencian al de Toledo de los numerosos retablos realizados por esos años derivan de esta función eucarística: la estructura no es plana, sino en paños quebrados hacia el fondo para comunicar custodia-capilla del Sacramento, y las calles escalonadas responden a la necesidad de una caja central más alta donde colocar la torre-tabernáculo; al no estar ésta prevista, y teniendo ya talladas todas las escenas de igual tamaño, el forzado desnivel se solu-

cionó añadiendo un panel con dos ángeles arrodillados debajo de la Anunciación y de la Epifanía, a ambos lados de la «custodia». Se consigue así una valoración del tabernáculo como centro del conjunto, aspecto reforzado por el programa iconográfico cuya lectura no sigue la normal alineación horizontal, sino que adopta un sistema radial: el ciclo de la Infancia forma un arco interior —Anunciación, Presentación del Niño en el Templo, Nacimiento, Matanza de los inocentes y Epifanía—; y en la línea exterior, el ciclo de la Pasión a la izquierda, de abajo arriba —Flagelación, Ecce Homo, Camino del Calvario y Piedad—, y el ciclo de la Glorificación a la derecha, en dirección descendente —Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Resurrección de los muertos o Juicio Final.

Además, varios datos pueden confirmar que hubo reformas en la primitiva traza. En primer lugar, resulta evidente la falta de conexión entre el banco y el retablo propiamente dicho, concebidos y ejecutados como dos obras distintas, según se comprueba en la documentación conservada relativa a los pagos de los trabajos<sup>11</sup>.

El banco fue realizado por Peti Juan y Rodrigo Alemán entre 1498 y 1500, año en que se les pagan ya algunas demasías y en que se contrata la policromía con Francisco de Amberes, H. del Rincón, Juan de Borgoña y Frutos Flores, quienes en enero de 1502 habían finalizado y cobrado su trabajo. Sin embargo, en 1504, al asentar el retablo, hay nuevos pagos «*por la bóveda que se hizo a la ymagen de N.S.*» o «*por ciertas enmiendas en la caja de N.S. la de plata e en los angeles della*». Imagen de la Virgen que está situada en el hueco central del banco, justamente debajo del tabernáculo, rodeada por unos ángeles que son obra evidente del maestro Copín que no trabajó en el periodo 1498-1500.

Una vez terminado el banco, se empieza la parte alta de acuerdo al contrato firmado con Cisneros en Alcalá de Henares, a 5 de noviembre de 1500, aunque en esa fecha todavía no estaba incluido el tabernáculo. Según el contrato, el trabajo se divide entre Peti Juan que toma el destajo de toda la talla, y maestre Copín y Sebastián de Almonacid que se encargan de las imágenes. A mediados de noviembre ya se está trabajando, y enseguida se advierten diferencias entre la labor de Copín que en 1502 y 1503 cobra cantidades mucho más altas que Sebastián de Almonacid, aunque consta que éste realiza, entre otras obras no detalladas, «*tres estorias y 23 imagenes*». En cuanto a la participación de Felipe Bigarny, según los datos conocidos se sabe que en 1499 recibe 10 ducados porque «*vino a ver el retablo*» y que en 1500 cobra por una imagen de San Marcos; en ese año hay referencia de que «*fue a Burgos Juan Santoyo, a tratar con maestro Felipe imaginario*». Luego, no hay más noticias hasta 1502 en que se compromete a realizar «*quatro estorias de la*

*calle de enmedio*», lo que no había cumplido todavía en 1503, cuando se le reclama de nuevo el encargo, siempre insistiendo que son cuatro «estorias» o escenas. Finalmente termina el trabajo en 1504, pero la cantidad cobrada es menor que la convenida, lo que explicaría que sólo hiciera las tres que actualmente están en la calle central del retablo —Nacimiento, Asunción de la Virgen y Calvario— que, por otra parte, se ajustan bien a su estilo<sup>14</sup>.

Este posible cambio en el trabajo de Bigarny me lleva a situar en ese momento la reforma del retablo para incluir en el centro la torre eucarística, lo que obligaría a suprimir una de las escenas proyectadas. Coincidiendo con esa fecha, se inician los pagos por la talla de la que en los documentos se denomina «*custodia*», que según dichos pagos se ejecuta entre 1503 y 1504<sup>15</sup>. También parece confirmar la reforma del proyecto que en 1504 se pague «*por el arreglo de la caja del Nacimiento*» situada encima de la custodia, cuyo fondo de arquitectura renacentista difiere visiblemente de las tracerías góticas del resto de las escenas, siendo el mismo año cuando se realizan los arreglos en la hornacina de la Virgen que se encuentra debajo, en el centro del banco, como ya vimos. Desde 1504 el retablo estaba prácticamente terminado. Se acaba de pagar la policromía, a cargo de Juan de Borgoña, y en los gastos se incluyen numerosas demasías que apuntan, una vez más, al posible cambio realizado. Por muerte de Peti Juan, Copín contrata el asiento, labor que se prolonga durante todo el año, quedando pendientes todavía algunos remates, entre ellos doce profetas «*que se pusieron en la custodia*» que cobra Copín en 1509.

Por otra parte, la función de la custodia como tabernáculo o torre eucarística explica la falta del viril y la inexistencia de cualquier abertura o comunicación desde el altar, realizándose el acceso al interior sólo por detrás del retablo, precisamente donde se sitúa la capilla del Sacramento en las citas antes mencionadas. Aunque actualmente el sagrario del camarín barroco está empotrado en el muro que le separa del retablo, su situación al mismo nivel del tabernáculo parece confirmar que en su origen había comunicación entre ambos, de modo que el conjunto estaba pensado para que la «reserva» del Sacramento fuera perceptible desde el presbiterio a través de la custodia, pero obligando al acceso desde la capilla, donde incluso en el proyecto de Tomé aparece dibujado un hueco abierto, rodeado de nubes y ángeles, en el lugar del actual sagrario<sup>16</sup>.

En cuanto a si presentaba desde el principio la función de Transparente —ventana para iluminar la capilla desde la girola— resulta difícil de averiguar. Ya hemos visto que la obra de Tomé no eliminó nada del trasaltar realizado a fines del siglo xv. Blas Ortiz, al describir la cate-

dral en 1549, sólo hace referencia a que en este muro se encontraba una pintura con la Coronación de la Virgen<sup>17</sup>. Sin embargo, en el plano más antiguo hasta ahora conocido de la girola de la catedral —la traza de Nicolás de Vergara el Mozo en 1579— sobre este mismo lugar está anotado «*hantana por donde se be el Smo. Sacramento*», siendo probable que corresponda a esta ventana la reja de bronce «*para la capilla del Santísimo*» que en 1554 se pagó a Juan López<sup>18</sup>. Por tanto, y teniendo en cuenta la gran novedad que supone la incorporación de la custodia-tabernáculo en el retablo mayor y la consiguiente construcción de la capilla del Sacramento, no parece inverosímil suponer la existencia de un «primitivo» Transparente desde comienzos del siglo XVI, aunque limitado a la ventana que figura en el plano de 1579.

En resumen, según las consideraciones expuestas, creo que la interpretación del Transparente de Tomé como ejemplo de artificio al servicio de la Eucaristía debe ser precisada, ya que no se trata de un monumental «expositor» de la Sagrada Forma como se viene diciendo, sino de una solución que entronca con la tradición de la liturgia medieval sobre la reverencia debida a la «reserva eucarística», prácticamente olvidada tras la generalización del uso de los sagrarios que impuso el Concilio de Trento. Parece pues necesario recuperar la idea originaria del proyecto de Cisneros: incorporación de una custodia en el centro del retablo mayor como torre de reserva eucarística conectada con la capilla del Sacramento situada en alto detrás del altar, capilla que a su vez estaría iluminada por una ventana abierta hacia la girola. La actuación de Tomé al enfatizar los efectos espaciales y lumínicos del Transparente produjo una inversión en el eje del conjunto, trasladando la atención a la girola por medio de una máquina barroca adosada al muro de cerramiento del presbiterio, pero independiente del retablo mayor. Sería muy interesante conocer el papel que el propio cardenal desempeñó en la génesis de un programa de exaltación eucarística absolutamente excepcional en aquella época, que llevó incluso a modificar la traza inicial del retablo. Por otro lado, resulta importante señalar la intervención de Bigarny en el retablo por los mismos años en que se realiza la reforma, teniendo en cuenta su procedencia de Borgoña, zona donde abundan los tabernáculos del Sacramento, sin olvidar tampoco la presencia en Toledo de otros artistas del norte de Europa, como Gil de Ronque<sup>19</sup>, Peti Juan y Copín de Holanda que también trabajaron en el retablo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre la obra de Tomé y otros transparentes toledanos, así como el uso correcto del término en la documentación de época barroca, vid. J. M.<sup>a</sup> Prados «*Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII*», Tesis Doctoral leída en la Universidad Complutense. Madrid 1990, especialmente el capítulo V.

<sup>2</sup> Parro, «*Toledo en la mano*» Toledo 1857, ed. facsímil 1978 pág. 77

<sup>3</sup> Tablas procedentes de este retablo fueron reutilizadas a comienzos del siglo XVI en la capilla de los Mozárabes, conservándose todavía algunas en los retablos de la capilla de San Eugenio y de la pila bautismal.

<sup>4</sup> Libro de destajos del año 1493, fol. 68, publ. por M. Zarco del Valle, «*Datos documentales para la Historia del Arte Español II. Documentos de la catedral de Toledo*» Madrid 1916, T.I, pág. 25-26

<sup>5</sup> Parro, *op. cit.* pág. 134.

<sup>6</sup> Así lo afirma el P. Román de la Higuera. También consta la existencia de dicha pintura en Blas Ortiz, «*Summi Templi Toletani perquam graphica descriptio*», Appendix Secunda, cap. XVII, pág. 407.

<sup>7</sup> Libro de gastos de 1509, fol. 93, publ. por M. Zarco del Valle, *op. cit.* T.I, pág. 126.

<sup>8</sup> Libro de gastos de 1510, fol. 84 v. publ. por M. Zarco del Valle, *op. cit.* T.I, pág. 126.

<sup>9</sup> M. Rigueti, «*Historia de la Liturgia*» B.A.C. T.I Madrid 1955 pág. 499 y ss. y T.II Madrid 1956, pág. 530 y ss.

<sup>10</sup> El actual acceso al camarín a través de una escalera situada detrás del retablo existió antes de la obra de Tomé, como ha señalado J. M.<sup>a</sup> Prados que entre otras pruebas cita un dibujo de la Bibl. Nacional con una planta de la catedral de Toledo de 1720, un año antes del proyecto del Transparente, donde aparece la escalera de subida. Parece verosímil suponer que este fuera el sistema utilizado desde comienzos del siglo XVI para acceder a la capilla del Sacramento «detrás del retablo».

<sup>11</sup> Sobre el tema de los tabernáculos y torres eucarísticas, además de M. Rigueti, *op. cit.* T.I, pág. 499-504, vid. E. Maffei, «*La reservation eucaristique jusqu'à la Renaissance*», Bruselas 1942; J. Choux «*Les armoires eucaristiques en Lorraine. Problemes d'archeologie et d'histoire de la liturgie*, Annales de l'Est, 1953 n.º 4, pág. 351-362; J. Salvini, «*Tabernacles et suspensions eucaristiques en France depuis le XVI<sup>e</sup> siècle*». Actes du 87<sup>e</sup> Congrès National des Sociétés Savantes, Poitiers 1962, Section d'Archeologie. París 1963, pág. 289-310; Ch. Claerr, M. F. Jacobs, J. Perrin, «*L'autel et le tabernacle de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu de XIX<sup>e</sup> siècle*» Revue de l'Art», 1986, n.º 71, pág. 47-70.

<sup>12</sup> El único ejemplo medieval que conozco en relación con esta función podría estar en el retablo de Frómista (Palencia), donde un chapitel parece indicar la existencia de un tabernáculo, hoy desaparecido, pero en todo caso su situación en un lateral del retablo le acerca a los modelos europeos.

<sup>13</sup> M. Zarco del Valle, *op. cit.* T.I, pág. 30-79.

<sup>14</sup> Idea ya apuntada por J. M.<sup>a</sup> de Azcárate, «*Escultura del siglo XVI*» Arts Hispaniae, T. XIII, Madrid 1958, pág. 39.

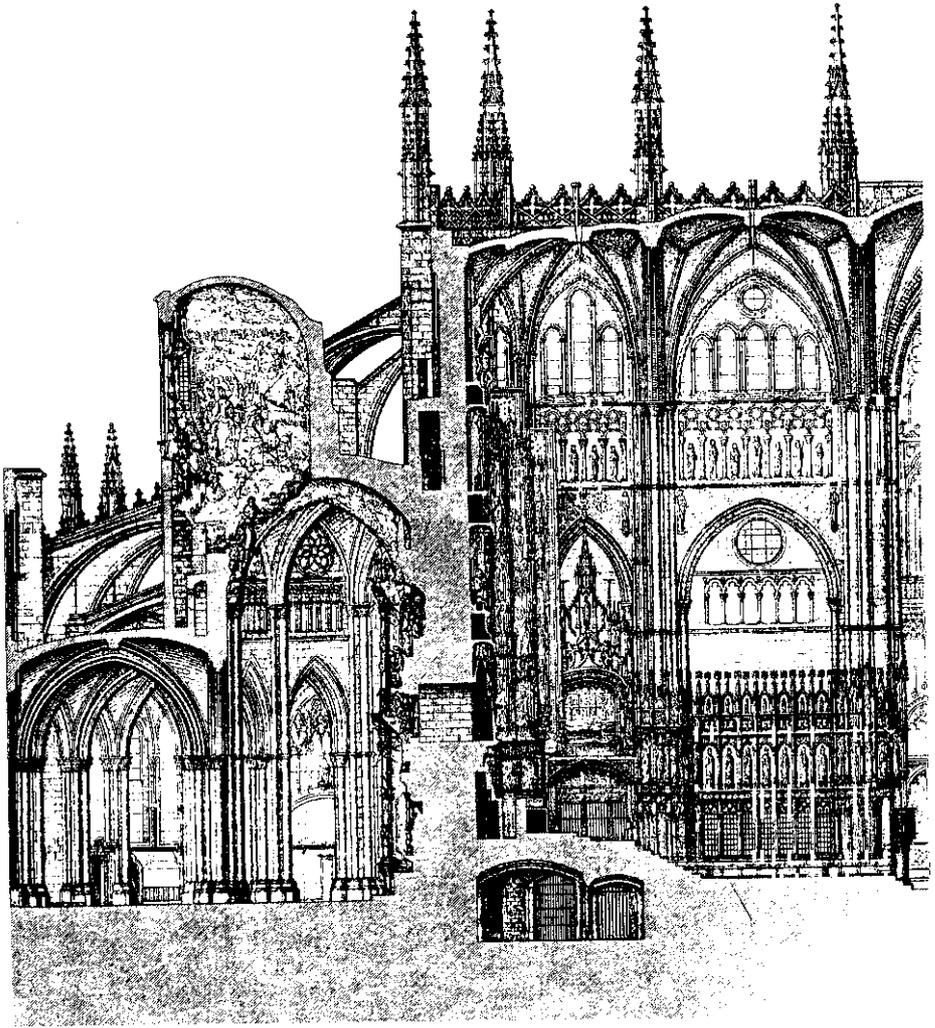
<sup>15</sup> M. Zarco del Valle, *op. cit.* T.I, pág. 59-65.

<sup>16</sup> J. M.<sup>a</sup> Prados «*Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo*» Archivo Español de Arte, XLIX, 1976, n.º 196, pág. 387-416.

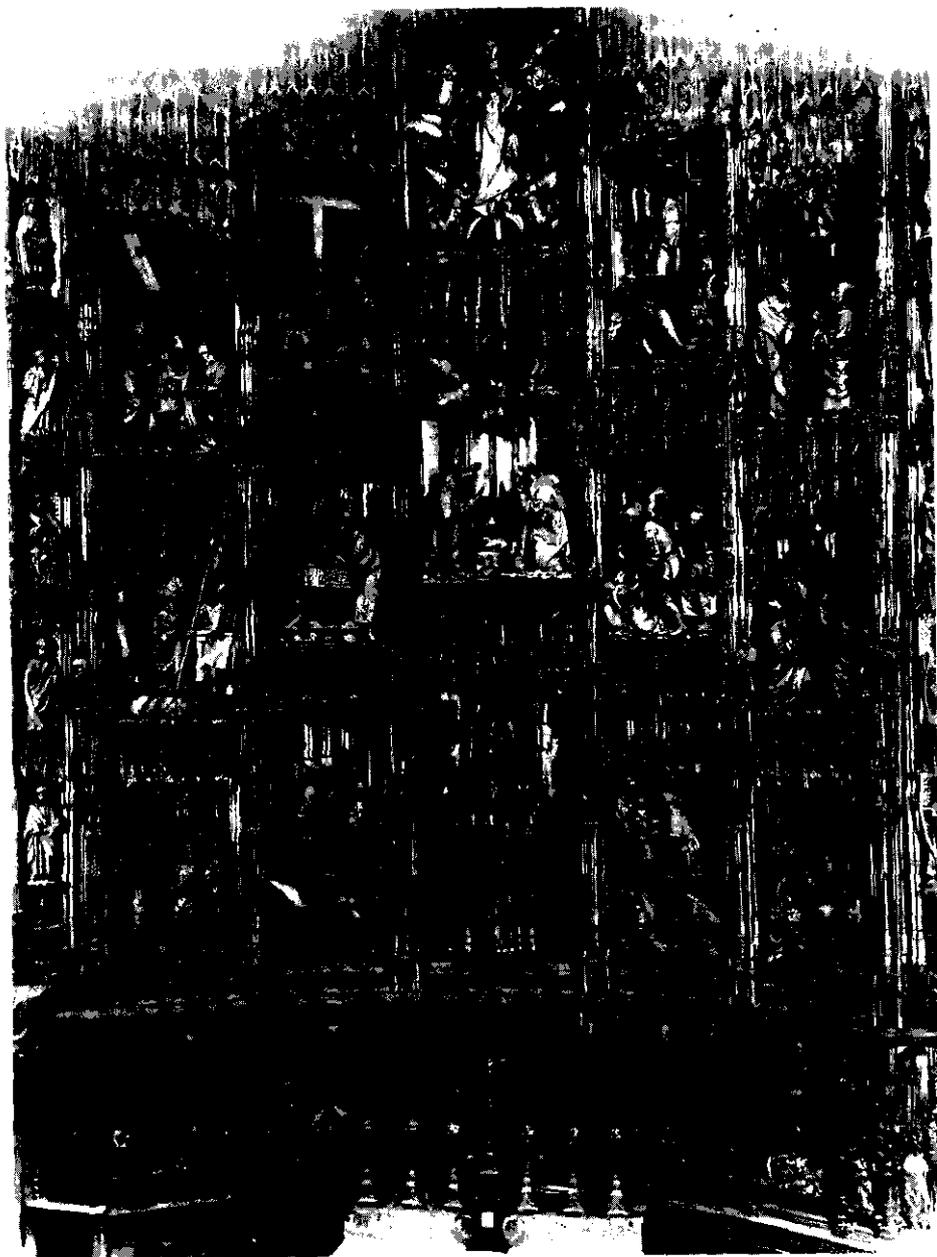
<sup>17</sup> Blas Ortiz, *op. cit.*, vid. nota 6.

<sup>18</sup> F. Pérez Sedano, «*Datos documentales para la Historia del Arte Español I. Notas del archivo de la catedral de Toledo*» Madrid 1914, pág. 68, y Zarco del Valle, *op. cit.* T.II pág. 94.

<sup>19</sup> J. M.<sup>a</sup> de Azcárate, «*El maestro Gil del retablo mayor de Toledo*». Miscelánea de Arte, Madrid 1982, pág. 52-53.



*Sección de la catedral de Toledo (Monumentos arquitectónicos de España).*



*Fig. 1.—Retablo mayor de la catedral de Toledo.*

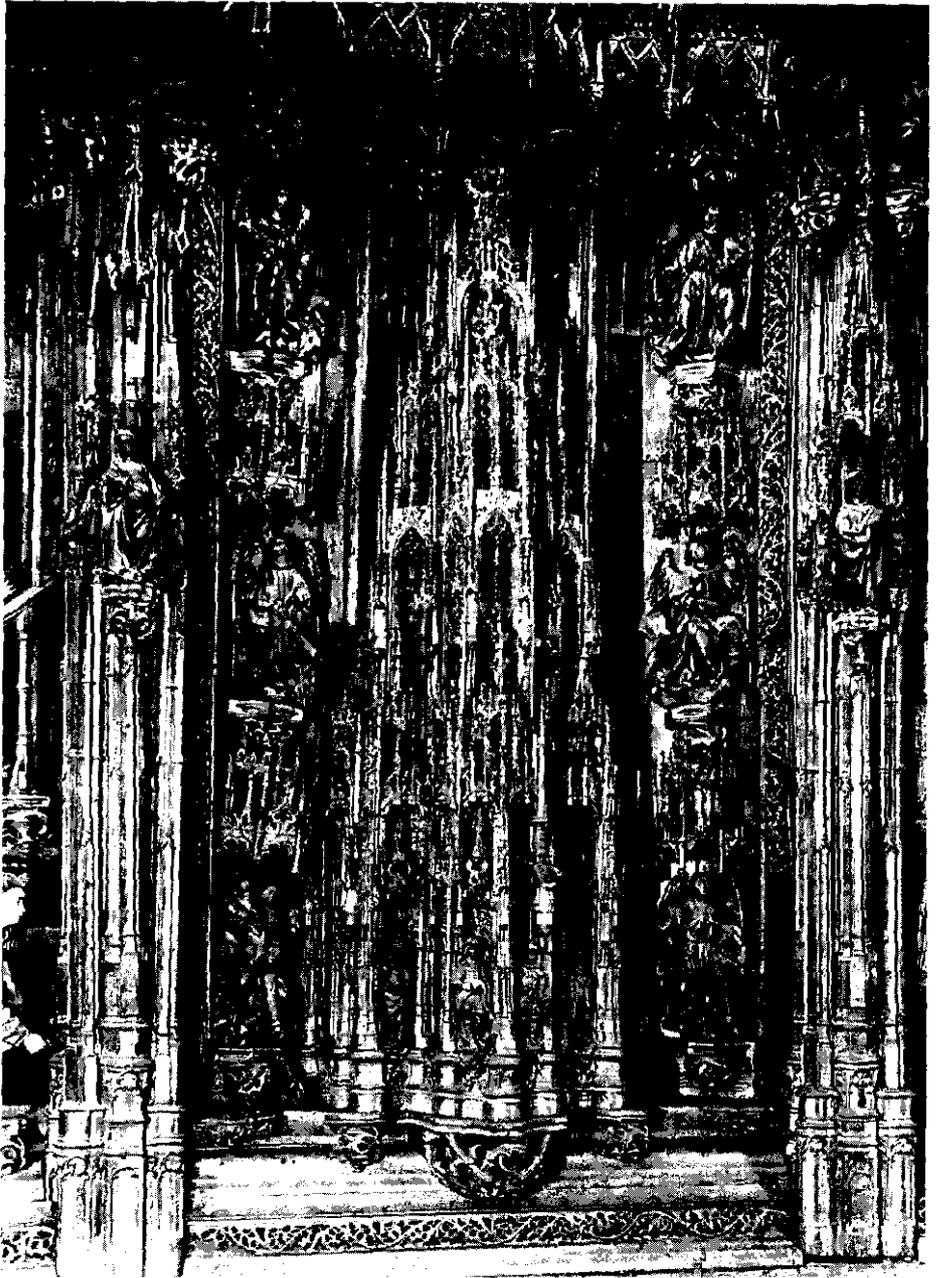


Fig. 2.—Custodia del Retablo Mayor.