

ARCHIVO SECRETO

REVISTA CULTURAL DE TOLEDO



Número 6 • Año 2015 • 20 €



Especial
IV Centenario del Greco



Immaculada Ovale - El Greco. Museo de Santa Cruz - Toledo.

ARCHIVO SECRETO

Revista Cultural de Toledo



Número 6 • Año 2015 • 20 €



ESPECIAL

IV Centenario del Greco

PATRIMONIO HEMEROGRÁFICO



8

MARIANO GARCÍA RUIPEREZ

Los ayuntamientos españoles y su prensa institucional: El Boletín de Información Municipal de Toledo

PATRIMONIO AUDIOVISUAL

44

RAFAEL DEL CERRO MALAGÓN

Primera época de la fotografía de Toledo (1860-1874)



64

CARLOS MAGARIÑOS LAGUÍA

El fotógrafo Jean Laurent y Toledo



Dr. Juan Latorre y Blasco, y su hijo Juan

90

FERNANDO MARTÍNEZ GIL

La primera película de ficción rodada en Toledo cumple 100 años: (Le Coffret de Tolède, Louis Feuillade, 1914)



HISTORIA



110

JAVIER MORENO ABAD

Imágenes de Toledo en los villancicos de la Catedral

136

MARÍA DEL MILAGRO DE LA PUENTE FERNÁNDEZ

MARIANO GARCÍA RUIPÉREZ

El arbitrista Miguel Caxa de Leruela, juez de comisión para el control de las cuentas toledanas en 1635-1636



BIOGRAFÍA

170

ENRIQUE SÁNCHEZ LUBIÁN

Ramírez Ángel, un toledano en la tertulia de Pombo



198

JESÚS COBO

Elogio de la locura y menosprecio de la necedad: (Necedad y locura en don Ventura F. López)

ARTE

230

ADOLFO DE MINGO LORENTE

Otro centenario de artistas en 2014: Obra toledana de Francisco Rizzi (1614-1685) y de Juan Carreño de Miranda (1614-1685)





252

MIGUEL FALOMIR

El Greco y la pintura veneciana

266

ANA CARMEN LAVÍN

*Nuevos datos sobre la estancia del Greco en Italia:
Los Comentarios a las Vitae de Vasari de la Biblioteca
Lodovico Jacobilli de Foligno*



284

PALMA MARTÍNEZ-BURGOS

*El influjo de Toledo: gusto local y usos
devocionales en la clientela del Greco*



322

MICHAEL SCHOLZ-HÄNSEL

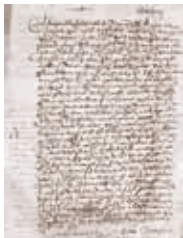
El Greco en el mundo alemán



300

FERNANDO CHECA

*Domenicos Theotocópuli en la Corte del
Rey Prudente. Razones de un fracaso*



352

MARÍA EUGENIA ALGUACIL MARTÍN
CARLOS MAS GONZÁLEZ

*El Greco y su entorno en el Archivo Histórico
Provincial de Toledo: Una revisión actualizada de
sus documentos*

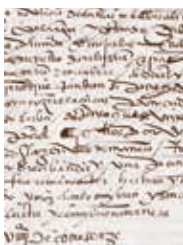
336

JOSÉ RAMÓN DE LA CAL
JOSEFA BLANCO PAZ

*Le Corbusier / El Greco: Convergencias en
torno al Mediterráneo*



TEXTOS



380

MARÍA DEL PRADO OLIVARES
SÁNCHEZ

*Recetas inéditas para elaborar el ma-
zapán recogidas en el libro Vergel de
señores... (1490-1520)*

388

JUAN DE DIOS DE LA RADA Y
DELGADO

*Recuerdos de viaje: Semana Santa de
Toledo (1865)*





La cultura es una de las señas de identidad de la ciudad de Toledo. También es eje fundamental de la política de nuestro Ayuntamiento. Uno de sus exponentes más destacados es la revista bienal *Archivo Secreto*, que desde el año 2002 editamos bajo la dirección del responsable del Archivo Municipal, Mariano García Ruipérez. Desde su primer número, esta publicación se ha distinguido por mantener una gran calidad editorial y una acertada selección en sus textos, representativos de los diferentes ámbitos en los que trabajan destacados investigadores toledanos. Estas páginas se han convertido en singular escaparate para dar a conocer nuevos y variados aspectos de la historia toledana, algunos de ellos inéditos o poco divulgados. En esta nueva entrega, la sexta ya, se sigue esa misma tónica.

Esta es una revista que puede ser leída de muy diferentes formas. Como las anteriores tiene un bloque monográfico que en esta ocasión hemos dedicado a la figura y la obra del Greco al hilo de la reciente celebración del IV Centenario de su muerte. Los artículos encuadrados en este apartado, siete, han sido seleccionados y coordinados por la profesora Palma Martínez-Burgos García, una de las voces más autorizadas que hay en Toledo para hablar y escribir sobre el genial pintor cretense. En ellos se encuadran singulares aportaciones académicas que contribuyen a abrir nuevos enfoques para hacer una lectura adecuada a nuestros días del legado del Greco. Otra forma de acercarse a este revista es recreándose en las ilustraciones utilizadas entre artículo y artículo que han sido seleccionadas por José Pedro Muñoz Herrera. En esta edición se ha optado por diferentes vistas de Toledo, que se inician y concluyen en la cubierta y contracubierta, donde figuran dos imprescindibles cuadros de Theotocópoulos. Este conjunto presenta un discurso narrativo propio y, en cierto modo, independiente del resto de contenidos. El tercer modo en que podemos disfrutar de estas páginas es el resto de artículos que componen su sumario. Y aquí, la variedad es sorprendente y enriquecedora,

recogiendo aportaciones sobre los albores de la fotografía y el cine en Toledo, personajes tan singulares como Emiliano Ramírez Ángel, Ventura F. López o el arbitrista Miguel Caxa de Leruela, las pinturas toledanas de Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda, o imágenes de Toledo en los villancicos de la Catedral. También, un interesante trabajo sobre el extinto *Boletín de Información Municipal*, órgano de comunicación del Ayuntamiento toledano durante décadas.

La edición de este sexto volumen de *Archivo Secreto* ha sido posible gracias a la colaboración entre el Ayuntamiento de Toledo y la Fundación El Greco 2014. Agradezco que, de nuevo, esta entidad haya estado junto a nosotros en la culminación de este proyecto. Es otra prueba más de que, en Toledo, la cultura es el gran factor que suma voluntades y que nos invita, de forma permanente, a continuar buscando nuevos horizontes.

Archivo Secreto se ha convertido en una revista de referencia en el ámbito de la divulgación del patrimonio documental toledano y su investigación. Sus ejemplares son demandados y objeto de constantes y permanentes consultas en las ediciones digitales de su colección accesibles desde la página web municipal. Deseo compartir esta satisfacción con todas aquellas personas que en estos doce años han aportado textos a la publicación y con los cientos de toledanos que pacientemente esperan durante años la edición de un nuevo número para adquirirlo y disfrutarlo. Sin la generosidad de unos y el interés de otros, este proyecto cultural del Ayuntamiento de Toledo no tendría sentido.

Espero que todos disfrutemos de este *Archivo Secreto*, 6, y que con sus textos aprendamos nuevos y desconocidos capítulos de la apasionante historia toledana

Emiliano García-Page Sánchez
Alcalde de Toledo



Fue en el año 2002 cuando se presentó el primer número de la revista *Archivo Secreto*. De acuerdo con lo que entonces nos contaron sus editores, nació con el reto de dar a conocer la investigación realizada sobre los fondos históricos municipales y consolidarse en un entorno entonces floreciente, en el que existían diferentes publicaciones dedicadas a la divulgación del Patrimonio cultural toledano.

Hoy, con la publicación del número 6, podemos decir que sus impulsores han conseguido sus propósitos y aun más, que han convertido a *Archivo Secreto* en un referente de la investigación histórica realizada en Toledo y en Castilla-La Mancha. Y todo, en un periodo enormemente complejo y difícil, que ha visto como muchas publicaciones periódicas han ido espaciando su aparición, han renunciado a su calidad editorial o, simplemente, han desaparecido de nuestras librerías.

Por todo ello, por lo que significa *Archivo Secreto* y por la importancia que ha tenido para Toledo la celebración del IV Centenario del Greco, desde la Fundación El Greco 2014, con su presidente Gregorio Marañón a la cabeza, hemos querido que el número que ahora presentamos viera la luz lo antes posible.

Su publicación tiene que ver con el modelo de trabajo que la Fundación El Greco 2014 ha seguido en los últimos años, basado en la búsqueda de la trascendencia en cualquiera de nuestras iniciativas. Las exposiciones, los conciertos, las convocatorias gastronómicas y cualquier otra actividad incluida en el programa, ha buscado generar una herencia que pueda superar la

excepcionalidad de un año de conmemoraciones, para convertirse en un modelo de actividad permanente que pueda servir para actualizar y dotar de valor a la oferta cultural toledana, en el mundo global en el que vivimos.

Esta idea es la que también nos ha llevado a apoyar cuantos esfuerzos se han realizado para conocer mejor al Greco y su obra, al permitirnos llegar a más públicos y crear nuevas referencias que permitan mostrar la importancia del Patrimonio toledano y su interés verdaderamente excepcional.

De esta manera, y en colaboración con otras instituciones como es el caso del Ayuntamiento de Toledo, todos los que tenían que decir algo sobre el Greco lo han hecho y la Fundación El Greco 2014 ha hecho lo posible para que así sea. Por ello, sólo nos queda agradecer la colaboración que hemos encontrado en todos los autores y, muy especialmente, el esfuerzo hecho por la coordinadora del monográfico dedicado al artista candiota, Palma Martínez-Burgos.

Enhorabuena por lo conseguido a todos ellos y también, y muy especialmente, a los que impulsan la publicación de la revista que, sin dejar de ser un referente de la cultura local, ha pasado a convertirse en una publicación de interés nacional y en un ejemplo para todos.

Jesús Carrobles

Director General de la Fundación El Greco 2014



BOLETIN DE INFORMACION MUNICIPAL

TOLEDO

LOS AYUNTAMIENTOS ESPAÑOLES Y SU PRENSA INSTITUCIONAL: EL BOLETÍN DE INFORMACIÓN MUNICIPAL DE TOLEDO

Mariano García Ruipérez

La existencia de publicaciones periódicas editadas por los ayuntamientos españoles se remonta al siglo XIX. Hacer un estudio de sus orígenes y de su desarrollo no es nada fácil ante las pérdidas sufridas por el patrimonio hemerográfico español a lo largo de estos dos siglos. Hay centenares de cabeceras de medios de comunicación impresos, si no miles, de las que solo conocemos su título, por lo que en la actualidad no conservamos ni uno solo de los ejemplares editados. Las colecciones existentes suelen estar muy incompletas y no bien referenciadas, desperdigadas en diferentes instituciones públicas, o en manos privadas. El Catálogo Colectivo de Publicaciones Periódicas es manifiestamente mejorable¹.

Nuestra intención ahora es centrarnos en el estudio de los boletines de información municipal que comenzaron a publicar muchos ayuntamientos españoles durante el franquismo, pero para ello debemos comenzar refiriéndonos a otras publicaciones periódicas auspiciadas por las corporaciones locales que aparecieron con anterioridad.

Como bien sabemos, la prensa local pública nace en España en 1833 con la edición de los boletines oficiales en cada provincia. Con su creación, por una Real Orden de 20 de abril de 1833, se ponía fin a una profesión que había sido bastante próspera hasta entonces. Nos referimos a la de veredero². En la mencionada disposición se estableció que en cada capital de provincia debía publicarse un diario o boletín que insertara todas las órdenes, disposiciones y prevenciones que tuvieran que hacerse a las autoridades locales de los pueblos que la formaban. También podían contener anuncios, avisos particulares y artículos divulgativos sobre artes y ciencias. En su cumplimiento, entre ese año y 1834³, se crearon cuarenta y nueve boletines oficiales provinciales, tantos como provincias había entonces. El número 1 del *Boletín Oficial de la Provincia de Toledo* apareció el 1 de octubre de 1833. En muchas provincias nació así la prensa periódica pues hasta entonces no había existido, en ellas, ningún periódico. Hoy estos boletines, con sus más de ciento ochenta años de existencia, son los decanos de las publicaciones periódicas

en las ciudades en las que se editan. En los últimos años han abandonado el papel como soporte, por lo que su contenido, básicamente textos normativos y anuncios, se difunde hoy gracias a Internet en los portales web de las distintas diputaciones provinciales.

Los ayuntamientos decimonónicos no vieron la necesidad de crear sus propios periódicos salvo en circunstancias excepcionales y durante periodos muy cortos. Hay ejemplos documentados en el bienio progresista y en la primera república. Así la ciudad de Granada editó en 1856 al menos cinco números de su *Boletín oficial del Ayuntamiento Constitucional de Granada*. En 1874 seguía editándose el *Boletín oficial del Ayuntamiento Republicano de Tortosa* que había aparecido en 1869⁴. También en ese año, en concreto el 8 de marzo, el ayuntamiento de Madrid comenzó a editar su propio boletín con periodicidad semanal, apareciendo su número 176 el 20 de mayo de 1872.

Antes de que terminara el siglo, algunos ayuntamientos se sirvieron de las publicaciones periódicas para difundir aspectos concretos de la población relacionados generalmente con cuestiones sanitarias y estadísticas. El de Madrid editaría mensualmente, en 1888, su *Boletín de estadística de la Villa de Madrid*, pero no fue el único como más adelante veremos. Pero también los hubo que pretendieron servirse de este medio para difundir entre sus vecinos sus decisiones gubernativas. Y un ejemplo claro lo sería el *Boletín de sesiones del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*, cuyo primer número apareció en 7 de julio de 1890 y que, con periodicidad semanal, se siguió editando al menos hasta 1895.

Poco después aparecería el periódico municipal de más larga existencia en España, el *Boletín del Ayuntamiento de Madrid* cuyo número 1 está fechado el 3 de enero de 1897. Conocido con las siglas BOAM (*Boletín Oficial del Ayuntamiento de Madrid*) se sigue editando en la actualidad aunque ahora en soporte digital pues los últimos ejemplares que utilizaron el papel aparecieron en las primeras semanas del año 2007. La colección pronto estará constituida por unos 7.000 números⁵. Una pretensión

similar tuvo el *Boletín del Ayuntamiento de Salamanca* aunque solo se editó, que sepamos, entre febrero de 1904 y noviembre de 1906. Con dos números mensuales recogía extractos de los acuerdos de sus órganos colegiados, datos sobre los impuestos y su recaudación, estados contables, estadísticas demográficas, etcétera⁶.

La aparición de boletines municipales en las principales poblaciones españolas con similares contenidos y características no se producirá hasta comenzado el siglo XX, obedeciendo a normativas estatales relacionadas con la necesidad de acopiar y difundir datos estadísticos locales. Es así como surgirán los boletines de estadística municipal a los que ahora nos vamos a referir.

1. LOS BOLETINES DE ESTADÍSTICA MUNICIPAL

El origen de estos boletines se remonta, al menos, a un Real Decreto de 1 de octubre de 1901, del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes⁷, con el que se pretendió completar y unificar las estadísticas oficiales en España, a través de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico⁸. En el art. 5 de esta disposición se estableció que “los jefes de todas las oficinas públicas, ya sean del Estado, de la provincia o de los ayuntamientos, facilitarán al Instituto Geográfico y Estadístico cuantos datos, informes y documentos estadísticos se les pidan”.

Pocos meses después, por otro Real Decreto, esta vez de 25 de abril de 1902⁹, se aprobó que, en las poblaciones de más de 30.000 habitantes y en las capitales de provincia, sus ayuntamientos realizaran la estadística municipal. Por el art. 2 de ese Decreto se enumeraron los aspectos que debían recogerse en ella: “I. Estadística del movimiento de la población; II. Ídem de suicidios; III. Ídem meteorológica; IV. Ídem del consumo o Bromatología; V. Ídem de la Higiene; VI. Ídem de las Casas de Socorro; VII. Ídem de la instrucción primaria; VIII. Ídem del movimiento económico; IX. Ídem de los Montes de piedad y Cajas de Ahorro; X. Ídem de las casas de préstamos; XI. Ídem de los accidentes en general; XII. Ídem de los ídem del trabajo; XIII. Ídem de los incendios; XIV. Ídem de la policía, y XV. Ídem del movimiento carcelario y del servicio antropométrico”.

En la introducción de esta disposición, tras referirse a los acuerdos adoptados en los Congresos Internacionales celebrados en Bruselas y en París, en los años 1853 y 1855, sobre la necesidad de elaborar esas estadísticas, se

indicaba que, por entonces, es decir en 1902, “muchas poblaciones de Europa y algunas de España publicaban con regularidad *Boletines estadísticos* con numerosos datos”. Es decir, ahora se pretendía extender y normalizar una tarea que en esos años solo realizaban algunas grandes ciudades españolas.

El Decreto estableció, además, que la obligación de su elaboración podía hacerse extensiva a otros ayuntamientos si así lo establecía la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico. Los datos de los apartados I-III, VIII-XII, XIV y XV serían suministrados a los ayuntamientos por los “jefes de trabajos estadísticos” (art. 3) siendo responsabilidad exclusiva de las corporaciones locales elaborar las estadísticas de los apartados IV-VII y XIII. Los alcaldes, una vez elaboradas, las harían publicar en el *Boletín* del municipio, si lo hubiere, o en su defecto en el de la Provincia. De todas formas, la publicación de un *Boletín municipal* era obligatoria para todos los ayuntamientos cuya población superase los 50.000 habitantes (art. 5). O al menos eso pretendía D. Álvaro Figueroa, conde de Romanones, a la sazón Ministro de Instrucción Pública. Y ya sabemos que antes de esta normativa muy pocas ciudades españolas editaban boletines con contenidos similares.

Aún así, en su art. 8, se indicó que el cumplimiento de estas medidas se haría “simultánea o sucesivamente o cuando lo juzgue posible el Director general del mencionado Instituto”. ¿Cuántas poblaciones de más de 30.000 habitantes empezaron a editar a partir de entonces un boletín municipal con ese contenido? Pocas, muy pocas. Una de ellas fue Coruña. Su *Boletín de la estadística municipal de La Coruña* debió surgir en 1902¹⁰.

Sabemos también que, en 1902, la ciudad de Barcelona creó un Negociado de Estadística, Padrón y Elecciones¹¹, y que desde algunos años antes funcionaba un Negociado Municipal de Estadística en la ciudad de Madrid. En esos años, las fuentes estadísticas básicas que manejaban algunos ayuntamientos eran de carácter demográfico-sanitario al ser elaboradas por sus servicios médicos municipales. En algunas poblaciones importantes se llegaron a editar periódicos científicos que recogían el movimiento natural de la población, sus enfermedades e, incluso, observaciones meteorológicas. Es el caso de Barcelona, ciudad en la que desde 1888 se realizaba por su cuerpo médico municipal la *Gaceta sanitaria de Barcelona*¹². Y no era la única publicación de este

tipo existente en España con un contenido demográfico-sanitario pues entre 1897 y 1913 se difundió el *Boletín mensual de estadística sanitaria de Bilbao*¹³.

En la capital catalana se editó, entre 1904 y 1906 y con periodicidad mensual, el *Boletín municipal de Barcelona, Administración, Legislación y Estadística* que recogía, también, información municipal general y que tendría continuidad, a partir de 1914¹⁴, en la *Gaceta municipal de Barcelona*. En esta línea cabe mencionar que el ayuntamiento de Santander imprimió, al menos entre 1908 y 1910, su *Boletín estadístico de servicios municipales*. Pero estas iniciativas fueron escasas y poco duraderas.

Debieron pasar más de diez años hasta que un nuevo Real Decreto, firmado el 29 de junio de 1913¹⁵ por el Ministro Joaquín Ruiz Giménez, pretendiera dar un nuevo impulso a la recogida y difusión de las estadísticas oficiales a nivel municipal, afectando solamente a las poblaciones capitales de provincia (art. 1). Los datos que debían incluirse en ellas se agrupaban, esta vez, en catorce epígrafes. Eran los mismos que se contemplaban en la norma de 1902 salvo la eliminación ahora de la “Estadística de las casas de préstamos”. La recogida de esta información correspondería a las oficinas de los gobiernos civiles, ayuntamientos, rectores de universidad y de institutos generales y técnicos, y a otras autoridades y oficinas dependientes del Estado, de las provincias y de los municipios. Ellas se encargarían de hacer llegar los datos a las Secciones provinciales de Estadística. Con esta información, los jefes provinciales de Estadística, dependientes del Instituto Geográfico y Estadístico, elaborarían los cuadros y estados precisos con los que formarían “un cuaderno que se llamará Boletín de la Estadística Municipal y que irá autorizado con su firma” (art. 4).

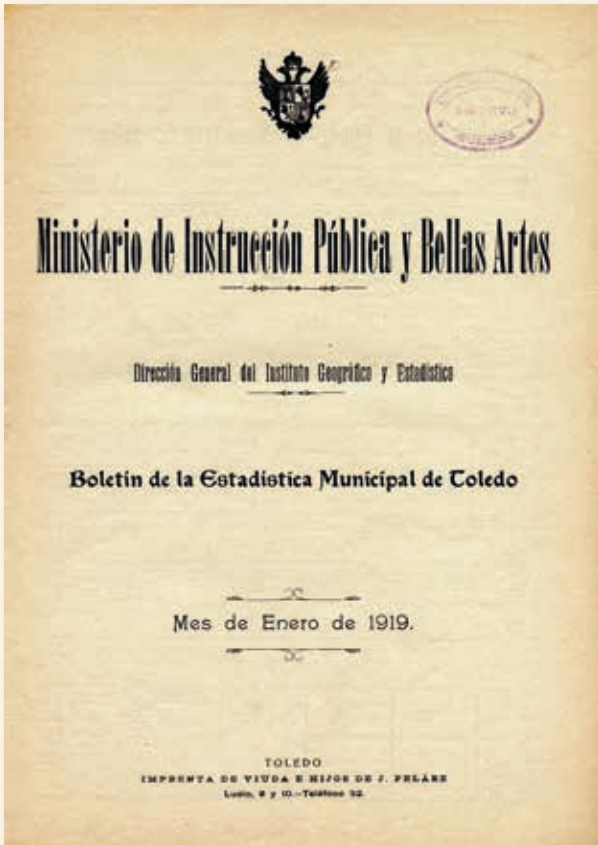
No nos debe extrañar que en las portadas de estas publicaciones figuren los nombres de las instituciones responsables a nivel estatal. Primero lo sería el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a través de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, y luego, ya a partir de 1922¹⁶, el Ministerio de Trabajo, Comercio e Industria por medio de la Jefatura Superior de Estadística y, desde 1928, del Servicio General de Estadística.

Pero la publicación mensual, y la difusión gratuita, de estos boletines correspondía a los ayuntamientos. Sus alcaldes debían contemplar este gasto en los presupuestos anuales del municipio (art. 5). Ahora bien, en los me-

ses que quedaban del año 1913, ante la inexistencia de consignación presupuestada destinada a este fin, podían servirse para la edición de esos datos del *Boletín Oficial* de su provincia. El Ministerio quería que la publicación normalizada de estas estadísticas comenzara en el mes de septiembre de 1913. Y esta vez la disposición sí parece que se cumplió. El primer número del *Boletín de la estadística municipal de Barcelona* apareció en septiembre de ese año¹⁷. Y no fue el único. En las provincias que forman hoy Castilla-La Mancha, salvo Cuenca cuyo primer número circuló en enero de 1914, las otras cuatro editaron esos boletines ya a finales de 1913¹⁸. El primero de Toledo salió en septiembre de ese año. También publicaron su primer número en 1913 las ciudades de León, Castellón de la Plana, Salamanca, Cádiz, Logroño, Pamplona, Málaga, Gerona, etcétera; y en enero de 1914 las de Pontevedra, San Sebastián, Vitoria, Córdoba, Lugo, Santander, Zaragoza, Valladolid y Cuenca, entre otras muchas.

Podemos afirmar que entre finales de 1913 y primeros meses de 1914 todas las capitales de provincia españolas pusieron en marcha sus propios boletines de estadística municipal con arreglo a la estructura y contenido establecidos por el Real Decreto de 29 de junio de 1913. El número de páginas que formará cada número será variable, oscilando en los ejemplares examinados según las poblaciones, pero predominando los que tienen en torno a la veintena. Su formato más usual fue el de 32 x 22 cm¹⁹, o medidas cercanas, manteniendo una periodicidad mensual.

En cuanto al periodo de publicación, los datos conocidos demuestran grandes diferencias entre las distintas ciudades que los editaron. Si nos basáramos en la información aportada por los catálogos de las bibliotecas públicas comprobamos que algunos de ellos apenas subsistieron unos cuantos años, desapareciendo en la misma década en la que fueron creados. Es el caso de los de Córdoba, Santander, Ávila, Salamanca... Publicaron boletines de estadística municipal en los años veinte del siglo pasado las ciudades de Bilbao, Málaga, Pamplona, Almería, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife... Se conservan ejemplares del *Boletín de la estadística municipal de Toledo* del año 1928, y los hay de Zaragoza y Alicante editados en 1929. Incluso, hubo ciudades que siguieron realizándolos con posterioridad. Castellón de la Plana lo difundía todavía en 1931. Del de Gerona se han localizado ejemplares de 1932. Pero en Bilbao, Granada y



Boletín de la estadística municipal de Toledo - Enero 1919 - núm 65 - Portada.

Boletín de la estadística municipal de Toledo - Enero 1919 - núm 65 - pág 7.

Boletín de estadística municipal de Salamanca - Diciembre 1917.

Boletín de estadística municipal de Almería - Febrero 1914.

Burgos su existencia se prolongó aún más tiempo.

Su denominación común fue la de *Boletín de la estadística municipal...* o *Boletín de estadística municipal...* seguido del nombre de la ciudad. Algunos de los que subsistieron, pasadas unas décadas, cambiaron su periodicidad (trimestral en vez de mensual) y adoptaron ligeras variaciones en su título. Así el *Boletín de estadística municipal de Granada* se empezó a denominar como *Boletín de estadística de la ciudad de Granada* a partir de 1938, cambiando su formato al reducir sus dimensiones.

El *Boletín de la estadística municipal de Bilbao* es otro ejemplo interesante. Las fuentes consultadas, no siempre coincidentes, nos invitan a pensar que el primer número apareció en enero de 1914 editándose mensualmente hasta 1920. En esos años incluyó, con título y numeración propios, una especie de suplemento denominado *Boletín mensual adicional de estadística sanitaria de Bilbao*, que no era sino la continuación del nacido en 1897 como *Boletín mensual de estadística sanitaria de Bilbao*. A partir de 1921, y ahora con periodicidad trimestral, apareció como *Boletín de estadística del Ayuntamiento de Bilbao*, del que se conservan ejemplares con ese mismo título del año 1944. En abril-junio de 1946 se editó el número 562 pero como *Boletín estadístico de la Villa*. En él se referencia como año 50 de la publicación por lo que de alguna manera se vinculaba con el aparecido en 1897. El último número del que tenemos constancia de este boletín, que trimestralmente editaba el Servicio municipal de Estadística de la capital vizcaína, fue el 662, correspondiente al segundo trimestre del año 1971. Su contenido había ido variando, y en los últimos años incluyó información agrupada bajo los apartados de Demografía, Estadística de la Construcción y Vivienda, Meteorología, Higiene y Salubridad, Beneficencia, Bromatología, Otros servicios municipales, Vida económica, y Bellas Artes, precedidos todos de una “Sección gráfica” con noticias de Bilbao y con los extractos de los acuerdos de los órganos colegiados de la Villa.

El *Boletín de la estadística municipal de Barcelona*, según L. Urteaga, se editó mensualmente entre 1913 y 1918²⁰. Entre 1936 y 1973, cada trimestre y como suplemento de la *Gaceta municipal de Barcelona*, apareció la publicación *Estadística municipal*. En 1985 se transformaría en el *Anuari estadístic de la ciutat de Barcelona* que se siguió editando hasta los últimos años del siglo XX²¹. En la ciudad de Madrid también se publicó un boletín de estadística municipal al menos hasta 1918²². Las dos grandes ciu-

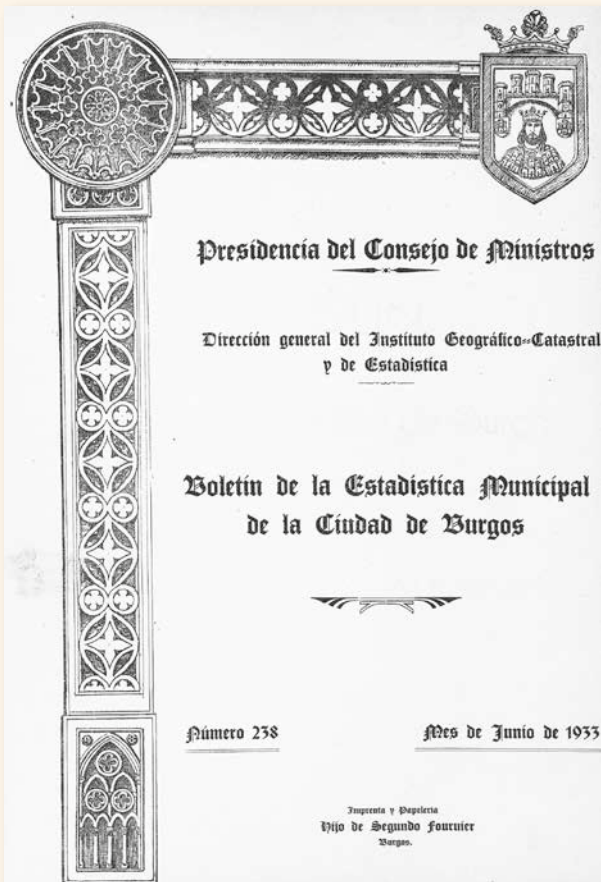
Boletín estadístico de la Villa - Bilbao - Segundo trimestre 1964 - núm 634.



Boletín estadístico de la Villa - Bilbao - Segundo trimestre 1971 - núm 662.

dades españolas parece, pues, que solo mantuvieron esta publicación entre los últimos meses de 1913 y finales de 1918²³. Y puede que no sean las únicas.

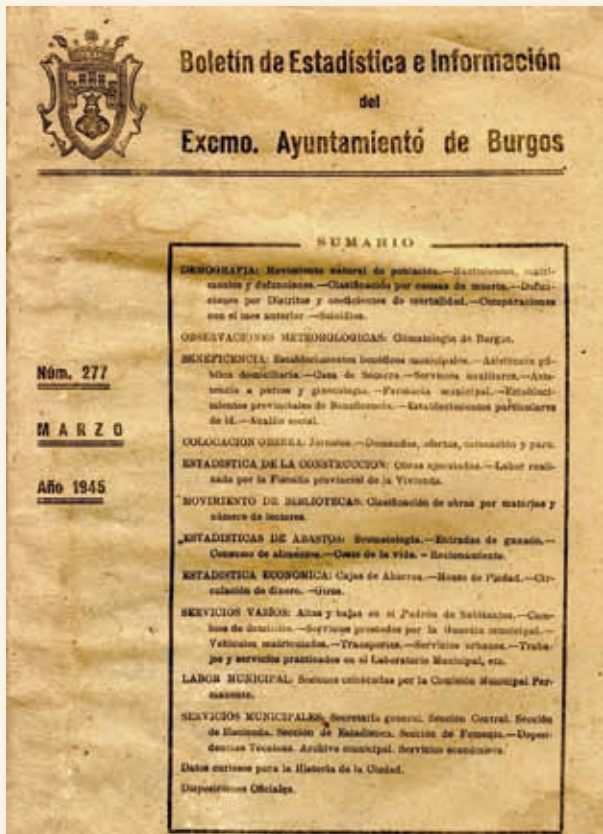
Otro caso llamativo lo representa la ciudad de Burgos. El *Boletín de la estadística municipal de la ciudad de Burgos* apareció en septiembre de 1913, como tantos otros, con periodicidad mensual. Dejó de editarse en junio de 1933 (núm. 238), iniciándose su segunda época en enero de 1942 con el número 239. A partir de febrero de 1943 (núm. 252) cambió su nombre por el de *Boletín de estadística e información del Excmo. Ayuntamiento de Burgos* pero mantuvo su periodicidad. Además de los cuadros estadísticos se recogían en él los extractos de los acuerdos adoptados por sus órganos colegiados (ayunta-



Boletín de estadística de Burgos - Junio 1933 - núm 238.



Boletín de estadística e información de Burgos - Febrero 1943 - núm 252.



Boletín de estadística e información de Burgos - Marzo 1945 - núm 277.

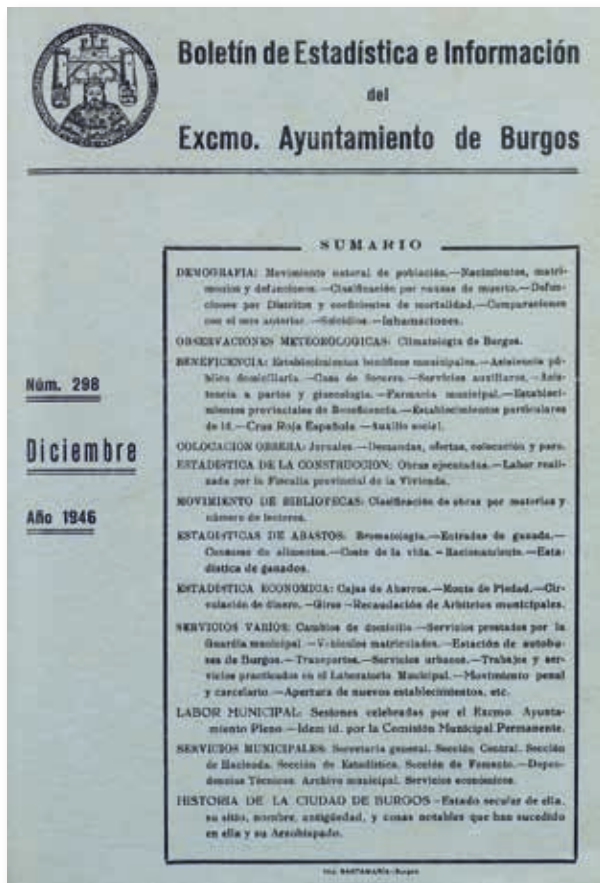


Estadística Municipal - Barcelona - Cuarto trimestre 1962.

miento pleno y comisión permanente), junto con información de otras actividades administrativas, incluyendo datos curiosos de la historia de Burgos. Un cambio de formato y de diseño se refleja en su número 335, de enero de 1950, iniciándose con él su tercera época con unos contenidos más amplios. En 1952 se editaba ya trimestralmente. Su cambio de título y de periodicidad a partir de esa fecha creemos que está en relación con las modificaciones normativas introducidas en ese año, que más adelante veremos. Lo interesante es que Burgos refleja muy bien esa vinculación entre los boletines de estadística y los boletines de información municipal²⁴. Algo similar ocurre con la ciudad de Córdoba. Entre enero de 1914 y diciembre de 1918 se imprimieron 60 números del *Boletín de estadística municipal de Córdoba*, y del año 1933 se conservan otros 12 números de su *Boletín municipal y de estadística*, con la misma periodicidad y el mismo formato.

Las ciudades de Bilbao y Burgos son, posiblemente, las que mejor muestran la relación entre los boletines de estadística, creados en 1913-1914, y los boletines de información surgidos durante el franquismo. La evolución en cuanto a su contenido es más que evidente. Los datos estadísticos propios de los primeros siguieron teniendo cabida en esas publicaciones durante el franquismo, pero éstas ampliaron sus temáticas. Sea como fuere, es evidente que ya en las primeras décadas del siglo XX hay publicaciones periódicas costeadas por los ayuntamientos que incluyen datos sanitarios, estadísticos, de servicios municipales y de extractos de sus órganos colegiados.

La importancia de los boletines estadísticos municipales descansa en la cantidad de datos aportados en ellos, la fiabilidad de las fuentes utilizadas en su redacción, y su extensión a todas las capitales de provincia lo que permite hacer estudios comparativos, especialmente en los primeros años de su existencia. Mientras fueron editados no parece que haya habido cambios en su contenido o al menos no se detectan en los ejemplares conservados de la ciudad de Toledo. Es decir, básicamente, en los publicados entre 1913-1914 y bien avanzada la década siguiente se mantienen los apartados establecidos en el Real Decreto de 29 de junio de 1913. Con ese bloque básico, cada Jefe provincial de Estadística fue desarrollando y ampliando la información aportada. Así en Toledo, dentro del campo I, Estadística del movimiento de la población, se dieron datos de la población absoluta, del número de nacimientos (sencillos, dobles o triples), de cuántos habían nacido vivos en ese mes y cuántos muertos, de los nacidos vivos cuántos eran hijos legítimos, cuántos ilegítimos y cuántos expósitos, distinguiendo entre ellos su sexo... Así podríamos seguir comentando el contenido de otros apartados de estos boletines. Basta ahora indicar que nos permiten conocer cada mes, entre otros hechos, el número de bicicletas o automóviles matriculados, el número de cartas distribuidas por la Oficina de Correos entre sus vecinos, los precios máximos y mínimos a los que se vendieron las patatas, el jornal medio diario de una costurera, la cantidad de lluvia caída un día concreto, el número de vacas sacrificadas ese mes en el matadero, el número de lectores que hubo en la biblioteca provincial y el de libros que pidieron distinguiendo su contenido, las causas habidas en los accidentes de trabajo, si sabían o no leer los presas de la cárcel, etcétera.



Boletín de estadística e información de Burgos - Diciembre 1946 - núm 298.

Como ocurre con tantos medios de comunicación impresos, las colecciones de los boletines de estadística municipal existentes en la actualidad son muy incompletas. La mayoría de las bibliotecas públicas de las ciudades que los editaron solo conservan algunos años y a veces ni eso. Tampoco los ayuntamientos, en sus archivos, han logrado guardar estas publicaciones, ni las grandes hemerotecas nacionales²⁵, ni las de los ministerios de las que dependieron²⁶.

Recordemos que la responsabilidad de la edición de estos boletines correspondió a las secciones o jefaturas provinciales de Estadística que tenían su sede, la mayoría de las veces, en los Gobiernos Civiles, aunque parte de los datos aportados en ellos les fueron suministrados por los ayuntamientos y fueron estos los que tuvieron afrontar su financiación y su distribución gratuita. Y sabemos, también, que las dos grandes ciudades españolas editaban además sus propios boletines de información, el *Boletín del Ayuntamiento de Madrid* desde principios de 1897 y la *Gaceta municipal de Barcelona*²⁷ desde noviembre de 1914.

A la par que se difundían estos boletines, otras localidades no capitales de provincia iniciaron aventuras editoriales similares con contenidos y resultados más heterogéneos. Sin pretender ser exhaustivos sabemos que, entre 1917 y 1922, el ayuntamiento de Banyoles publicó un *Boletín Municipal*, cada mes, del que llegó a editar al menos 51 números. En 1920 empezó su andadura el *Boletín municipal de Hellín*. Cuatro años después nació el *Boletín de la administración municipal de Jumilla*. Y entre 1932 y 1937 aparecieron 261 números del *Boletín oficial del municipio de Ciudadela*, que tenía periodicidad semanal. Del *Boletín Municipal* de Coria del Río se conservan números datados entre 1930 y 1951. Estos ejemplos, y otros, pueden responder a la necesidad que tenían las autoridades locales de informar a sus vecinos de sus decisiones ante la inexistencia de otros medios de comunicación locales.

No es el caso de otras publicaciones periódicas financiadas por los grandes ayuntamientos a la vez que costeaban los boletines de estadística mencionados. La ciudad de Málaga comenzó a editar en 1925 su *Boletín municipal de Málaga*, cada quince días, que todavía circulaba en 1930. En este último año apareció el primer número del *Boletín municipal y de turismo: Órgano oficial del Ayuntamiento de La Coruña*. Y en 1933, recordemos,

lo hizo el *Boletín municipal y de estadística*, de Córdoba. Y en una fecha tan tardía como 1943 se publicaba en Sevilla el *Boletín estadístico de la ciudad*, con frecuencia trimestral y que todavía mantenía nuevas entregas en el año 1950. Solo un análisis detallado del contenido de los títulos referenciados puede permitirnos establecer la relación que mantienen con los creados en cumplimiento del Real Decreto de 29 de junio de 1913. Lo que sí es evidente es que en todos estos casos el editor es el ayuntamiento respectivo y no los diferentes ministerios de los que dependió la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, como ocurría con los boletines de estadística municipal.

Hacia 1950 la prensa institucional municipal se reducía a muy pocas publicaciones periódicas, las ya consabidas de Madrid y Barcelona, y a algunos otros boletines, pocos, con contenidos y estructura no uniformes. Eso sí, seguían editándose los boletines oficiales de la provincia. Y en ellos debían insertarse los extractos de los acuerdos adoptados por los órganos colegiados de los ayuntamientos, es decir, tanto los de sus reuniones plenarias como los de sus comisiones municipales permanentes. Así estaba establecido en los arts. 136 y 227 del Estatuto Municipal, aprobado por Decreto de 8 de marzo de 1924. También estaban obligados a exhibir esos mismos extractos en los tabloneros de anuncios para garantizar su difusión pública.

2. LOS BOLETINES DE INFORMACIÓN MUNICIPAL

Un Decreto de 17 de mayo de 1952 vino a aprobar el nuevo Reglamento de organización, funcionamiento y régimen jurídico de las corporaciones locales²⁸ que introdujo un cambio sustancial en el tema que nos ocupa. En su art. 241 indicaba que los extractos de los acuerdos de cada sesión se redactarían por el secretario de forma concisa y clara y, con el visto bueno del alcalde, serían publicados en el tablón de anuncios y remitidos al gobernador civil para su inserción, si era posible, en el *Boletín Oficial de la Provincia*. Esto era lo hasta entonces habitual pues así se había establecido en el Estatuto de 1924. Lo interesante será el contenido del artículo siguiente, el 242. En el se indicaba lo siguiente:

1. Los Ayuntamientos de capitales de Provincia y de poblaciones con censo superior a 50.000 habitantes publicarán, por lo menos una vez al trimestre, un Boletín de Información Muni-

cial, donde se inserte un extracto de todos los acuerdos adoptados, y además, cuando [sic, cuanto] merezca ser divulgado como resumen de Presupuestos y cuentas, estadísticas, estudios y Memorias, subastas y concursos [sic, concursos], obras realizadas y en ejecución, resoluciones, reglamentaciones, Ordenanzas y bandos, adopción de medidas excepcionales, llamamientos al vecindario, referencias históricas y anales de la localidad.

2. La publicación en este Boletín de los extractos de acuerdos producirá iguales efectos que si se hubieren insertado en el de la Provincia.

3. Los restantes Ayuntamientos utilizarán discrecionalmente, en cuanto sus medios se lo permitan, análogo sistema de publicación o información de las actividades municipales.

Está claro que esta medida no era novedosa a la vista de las páginas anteriores, pero ahora el legislador extiende la publicación de este boletín a todas las principales poblaciones españolas (las de más de 50.000 habitantes) y le dota de un contenido y de una periodicidad similar. Los ayuntamientos no solo son responsables de su financiación, como ocurría con los boletines de estadística, sino también de su edición. A los extractos de acuerdos, los resúmenes de presupuestos y cuentas, las estadísticas, las ordenanzas y reglamentos, y las memorias, que ya venían publicando de diferentes formas, se añaden ahora otras temáticas y documentos. Y lo más interesante es que se recopilan conjuntamente en un boletín que nace con una periodicidad en teoría definida, con carácter gratuito²⁹, y con la pretensión de la máxima difusión pues lo habitual era hacerlo llegar no solo a los vecinos interesados sino también a otras autoridades y localidades³⁰.

Las Diputaciones Provinciales, por el art. 249 de ese Reglamento de 1952, debían utilizar el *Boletín Oficial de la Provincia* para recoger en él, además de los extractos de acuerdos, los resúmenes de sus “presupuestos y cuentas, estadísticas, Memorias, subastas, concursos, resoluciones, órdenes, medidas excepcionales, obras o proyectos de trascendencia y circulares”. Es decir, casi lo mismo que los ayuntamientos debían editar en sus boletines de información municipal. Las principales diferencias radican en que en estos últimos también podían incluirse “estudios”, “llamamientos al vecindario”, “referencias históricas y anales de la localidad”. Pero, curiosamente, al final de ese artículo 249 se autoriza a las diputaciones a “publicar Boletines Informativos”, además de los mencionados boletines oficiales de la pro-

vincia. Y esta posibilidad será utilizada muy pronto de tal forma que muchas diputaciones editarán, junto con el boletín oficial, su boletín informativo en el que tienen cabida actos institucionales, reportajes periodísticos de ámbito provincial, temas literarios e históricos, etcétera.

El art. 242 no estableció un plazo concreto por lo que el ritmo de aparición de estos boletines fue pausado abarcando los años que quedaban de esa década de 1950, en la mayoría de los casos, aunque hubo poblaciones que no lo hicieron hasta los años sesenta del siglo pasado. Ya en el año 1952 algunas ciudades editaron el primer número de su *Boletín de Información Municipal*. Una de ellas fue la ciudad de Palma de Mallorca. El número 1 de su *Boletín de Información* está fechado en julio-agosto de 1952³¹. Después empezaron a editar sus boletines en 1953 las localidades de Cádiz, Belmonte (Cuenca), Betanzos, Melilla, Valencia y Ferrol, entre otras. En 1954 lo hizo Badalona³². Un año después aparecerían los primeros números de los boletines de Coruña, Badajoz y Cuenca³³. En 1956 surgieron los de Logroño y Orense, siempre sin ser exhaustivos. Tresjuncos (Cuenca) lo empezó a difundir en 1957. En 1958 le correspondió a Maranchón (Guadalajara), Castellón de



Boletín de información municipal - San Sebastián - Tercer trimestre 1960 - núm 7 - Índice.

la Plana, Cartagena o Villamayor de Santiago (Cuenca). San Sebastián lo hizo en 1959.

Ciudades tan importantes como Sagunto, Vigo, Pontevedra y Zaragoza se sirvieron de este tipo de publicaciones a partir de 1960. El ayuntamiento de Zamora, por ejemplo, publicó el primer número de su *Boletín de Información* en octubre-diciembre de 1964. La ciudad de León hizo lo propio con su *Boletín de Información Municipal* en 1971. Dos años después surgieron los de San Roque, Gandía o Paterna. Guadalajara lo hará en el primer trimestre de 1974. En septiembre de 1980, los vecinos de Talavera de la Reina pudieron leer el número 0 de *Talavera, vuestra ciudad: BIM* (Boletín de Información Municipal). Es decir, los ayuntamientos pudieron servirse, o no, de este medio para difundir lo establecido en el art. 242 del Reglamento de 1952. Y si no tenían sus propios boletines podían utilizar el de la Provincia, o los periódicos locales para determinadas cuestiones.

La relación con los anteriores boletines de estadística creados en 1913-1914 está clara. Y eso se refleja en los títulos de algunas publicaciones nacidas al amparo de la normativa de 1952. Tanto Cádiz como Melilla comenzaron a difundir en 1953 su *Boletín de estadística e información municipal*. Y no olvidemos que Burgos seguía editando entonces su *Boletín de estadística e información...* con una numeración que partía del *Boletín de la estadística municipal de la ciudad de Burgos* aparecido en septiembre de 1913. Así el número 388 se correspondió con abril-junio de 1959.

Pero volvamos a la norma. En ese Reglamento de 1952 no se estableció una periodicidad concreta pues lo único que se indicó era que se publicarían “por lo menos una vez al trimestre”. Lo más normal debería haber sido, por lo tanto, que se editaran cuatro números al año de estos boletines. Sin embargo, con bastante frecuencia, si algo caracteriza a estas publicaciones es su irregularidad. En las descripciones de estos boletines, que pueden consultarse en diferentes hemerotecas, el recurso de expresar como “irregular” su periodicidad es muy utilizado. Y tiene su lógica. No era nada extraño que dejaran de editarse por determinadas circunstancias y volvieran a aparecer pasados unos años iniciándose una nueva etapa o época, comenzando la numeración de nuevo o manteniendo la primitiva, modificando si era el caso su título, su periodicidad... Y de todo hay ejemplos concretos.

Pocas de ellas mantuvieron a la largo de su exis-

tencia su carácter trimestral. Las continuas variaciones en su periodicidad se convirtieron en algo habitual en la mayoría de estos boletines. Como muestra basten los siguientes ejemplos. La ciudad alicantina de Altea editó 49 números de su boletín municipal entre octubre de 1963 y diciembre de 1968. Por lo que sabemos, los 39 primeros tuvieron carácter mensual; entre el 40 y el 45, bimestral, y trimestral del 46 al 49. En junio de 1979 se retomaría la edición de este boletín con un nuevo número 1 y con periodicidad mensual. Otro ejemplo llamativo, sin salir de esa provincia, lo representa Alcoy que publicó su *Boletín Informativo Municipal*, entre 1963 y 1973, con números anuales a partir de 1965, siendo semestrales los difundidos los dos primeros años. Benalmádena y Vigo también editaron un número anual durante la década de 1970. Alicante, Oviedo, Pontevedra y Zaragoza lo hicieron en determinados periodos cada seis meses. Castellón de la Plana y Lérida publicaron algunos de sus boletines con periodicidad cuatrimestral. Y no faltan ejemplos de poblaciones que los difundieron, en determinadas épocas, cada bimestre (Maranchón, Ciudad Real, Lérida, entre otras), o todos los meses (Belmonte, Betanzos, San Feliu de Llobregat, Coruña, San Javier, Sagunto, Luarca, Lérida, Gibralfaró...). Incluso, en algunas ocasiones llegaron a aparecer cada quincena (Valencia, Pozoblanco) o cada semana³⁴.

Es decir, los ayuntamientos españoles, amparados en el Reglamento de 1952, publicaron boletines de información municipal con una periodicidad que va desde al bienio³⁵ a la semana, aunque predomine el trimestre. Y pocos mantuvieron estas publicaciones sin variar su periodicidad y de manera ininterrumpida. Veamos algún ejemplo más.

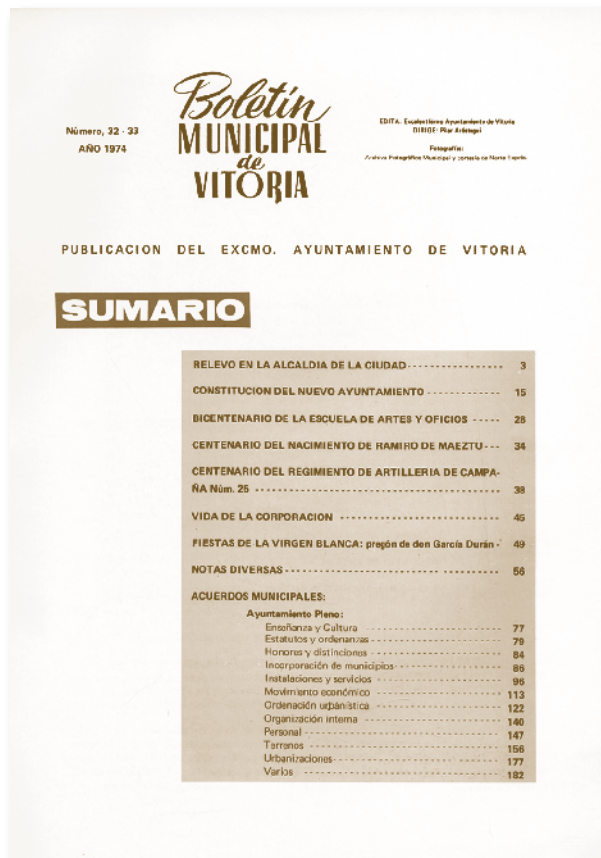
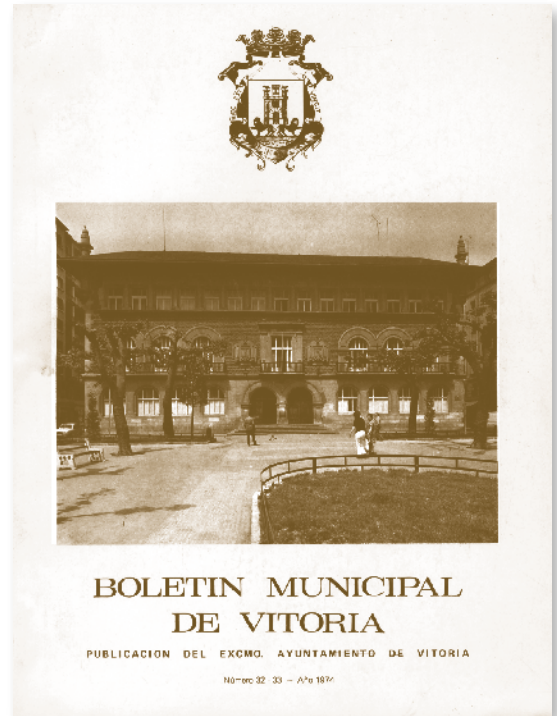
El número 1 del *Boletín municipal de Zaragoza* apareció en el segundo trimestre de 1960 con periodicidad trimestral. A partir de 1965, si no antes, y hasta 1978 se difundió semestralmente. En diciembre de 1979 cambió su título por el de *Nuestra Zaragoza: Boletín informativo mensual del Ayuntamiento de Zaragoza*, comenzando su numeración de nuevo por el uno. En 1994 se habían editado 131 números de esta publicación, en teoría mensual. O sea, había pasado de ser trimestral, a semestral y luego a mensual. Su formato se había mantenido entre los 26 cm de los números anteriores a 1979 y los 28 cm de los posteriores a esa fecha.

El formato más estandarizado utilizado en estos boletines de información municipal fue el de 32 x 22 cm,

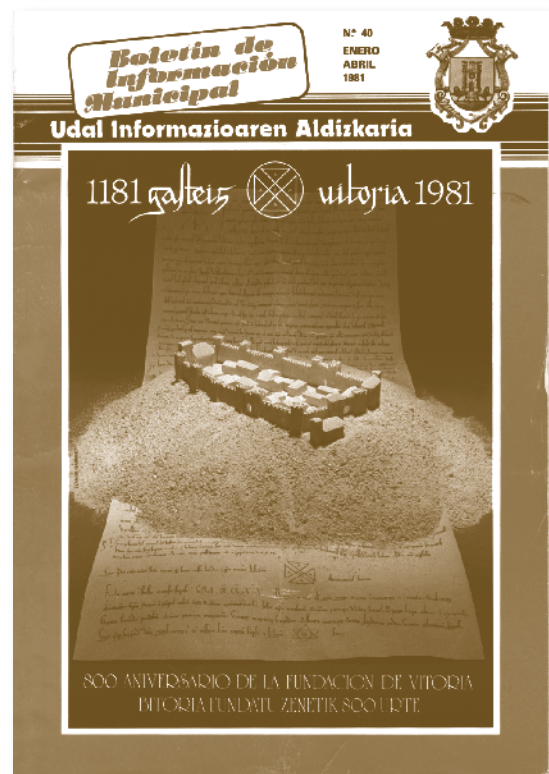
o medidas próximas, aunque como hemos advertido fue bastante corriente que sufrieran variaciones. En las descripciones incluidas en las hemerotecas que solo recogen su lado mayor predominan, pues, los 32 cm pero los hay con 31 cm (Valencia, Logroño, Castellón, Vigo, Zamora), con 30 cm (Cartagena, San Javier, Pontevedra, Ciudad Real) con 29 cm (Cuenca), 28 cm (Oviedo, Melilla, Puertollano, Vitoria), 27 cm (Lérida)... Por debajo de esta medida se publicaron por los ayuntamientos de Argenton (25 cm), Sagunto (24 cm), Belmonte (24 cm), San Feliu de Llobregat (22 cm), Maranchón (22 cm), Villacañas, Vall d'Uxó (21 cm), etc. Más inusual es encontrar estos boletines con medidas superiores a los 32-33 cm de longitud, pero los hay. Es el caso de algunos de los editados por el ayuntamiento de Pozoblanco o Zamora (35 cm), Badalona (39 cm) o Sevilla (41 cm).

Otro elemento a tener en cuenta son las variaciones en sus títulos. La mayoría de ellos nacieron como “boletines de información municipal”, sin más. De tal forma

Boletín municipal de Vitoria - Año 1977 - núm 38-39 - Portada.



Boletín municipal de Vitoria - Año 1977 - núm 38-39 - Índice.



Boletín de información municipal - Vitoria - Enero-abril 1981 - núm 40 - Portada.

que fue éste el título que dieron a sus publicaciones periódicas creadas en aplicación del Reglamento de 1952. Editaron, y con esa denominación, su propio *Boletín de información municipal* los ayuntamientos de las ciudades de Valencia, Cádiz, Ferrol, Coruña, Cuenca, Badajoz, Logroño, Castellón de la Plana, Cartagena, San Sebastián, Vigo, Lérida, Sevilla, Almería, Málaga, Córdoba... Y optaron también por este sencillo título en otras localidades más pequeñas caso de Burriana, Alcázar de San Juan, Orihuela, Algeciras, Antequera y un largo etcétera. Bien es cierto que con el paso del tiempo pudieron introducir modificaciones.

Hubo poblaciones que prefirieron añadir a ese título el nombre de la localidad que lo editaba. Así nos encontramos con el *Boletín de información municipal de Orense*, *Boletín de información municipal de Ciudad Real*, *Boletín de información municipal de la ciudad de Tarragona*, *Boletín de información municipal del Ayuntamiento de Alicante*, *Boletín de información municipal - Ayuntamiento de Arganda del Rey*, *Boletín de información municipal del Excmo. Ayuntamiento de Oviedo*, *Boletín de información municipal del Excelentísimo Ayuntamiento de Almería*³⁶, etcétera. Comprobamos, pues, que en algunos casos han añadido, además, el término “ciudad” o “ayuntamiento”, incluyendo a veces el tratamiento de éste, abreviado o no.

En otros se optó por anteponer el nombre de la localidad a las palabras “boletín de información municipal”. Lo hicieron de esta manera en determinados periodos las poblaciones de Betxi, Pozoblanco, Cornellá, Málaga, Noulas, Paterna, Reus, L’Alba d’Alcora, Altea, Alicante, Fuenlabrada o Montilla. Un ejemplo de su plasmación sería el de *Málaga: Boletín de información municipal*³⁷.

La normativa había establecido claramente la denominación de estos boletines pero siempre se podía hacer algún cambio como, por ejemplo, sustituir “boletín de información” por “boletín informativo”. Hubo un buen número de ayuntamientos que se decantaron por esta opción. Podríamos referirnos a Guadalajara, Alcoy, Montijo, Los Barrios, Dos Hermanas o Las Majadas. Sus publicaciones se denominaron *Boletín informativo municipal*. Otras ciudades mantuvieron esta opción y la modificaron con los mismos criterios que hemos visto anteriormente. Es decir, añadiendo al final o al principio del título el nombre de la localidad, precedida o no del término “ayuntamiento”. Basta ahora mencionar algunos ejemplos como los de *Boletín informativo municipal*

de Maranchón, Boletín informativo municipal de la ciudad de Arnedo, Boletín informativo municipal para el ayuntamiento de Ejea de los Caballeros y sus ocho barrios, Pozoblanco: Boletín informativo municipal, Venta de Baños: Boletín informativo municipal, Aguilar de la Frontera: Boletín informativo municipal, Ayuntamiento Benalmádena: Boletín informativo municipal, etc.

Otros simplificaron el título, sin incluir la mención de “municipal” reduciendo por lo tanto la denominación a los términos *Boletín Informativo*, sin más (Sabadell, Ribera de Arriba, Alfajar...), o añadieron el dato del editor (*Boletín informativo del ayuntamiento de Ayerbe*) o mencionaron en primer lugar el nombre de la localidad (*Miranda: Boletín informativo*). Ejemplos similares los hay sirviéndose de “información” en vez de “informativo”. Así Palma de Mallorca editó un *Boletín de información* a partir de 1952. En noviembre de 1957 se publicó el primer número del *Boletín de información del Ayuntamiento de Tresjuncos*. Un título similar a este lo utilizaron en determinadas épocas las ciudades de Lugo, Murcia y Santa Cruz de Tenerife. Hubo otras que eliminaron de su denominación la palabra “boletín”. *Informativo municipal* de San Cugat del Vallés, e *Información municipal* de Alcázar de San Juan, son dos de esos casos.

Las hubo que cambiaron el orden de los términos establecidos en 1952 utilizando como título el de *Boletín municipal de información* (caso de Pamplona o Villamayor de Santiago). O se sirvieron de *Boletín Municipal*, sin más (Puertollano) o de la palabra boletín seguida del nombre del ayuntamiento. El número 1 del *Boletín del Ayuntamiento de Pontevedra* apareció en 1960.

Algunas de estas publicaciones recogieron en sus títulos el acrónimo BIM, formado por la primera letra de las palabras “boletín”, “información” y “municipal”. Le hemos visto utilizado en los editados por los ayuntamientos de Gandía, Requena, Puente Genil, Valencia o Marchena, por citar algunos.

Todavía podríamos recoger más diferencias en las denominaciones de estas publicaciones periódicas pues la hay más llamativas, especialmente conforme nos alejamos en el tiempo de la fecha de 1952. En 1975 nació *Getafe: Centro y corazón de España: Boletín de información municipal*. Cuatro años después apareció el primer número de *Plaza de la Constitución: Boletín de información municipal de San Sebastián* (de los Reyes) y de *Noticias municipales: Boletín informativo del Ilustrísimo Ayuntamiento de*

Alcorcón. En 1980 nació el *Boletín de noticias de Baza*. Y posiblemente en 1984 surgió, en Zamora, *La gobierna. Periódico de información municipal*.³⁸

Ni que decir tiene que las formas expresadas de los títulos de estas publicaciones pudieron aparecer también en las lenguas oficiales de las distintas comunidades autónomas, una vez acabado el franquismo, sustituyendo al título en español o recogiendo los dos. Incluso hubo poblaciones que utilizaron palabras o términos propios, diferentes a los ya referenciados, sirviéndose o no de su propia lengua. Podríamos citar ahora *Oarso: Boletín municipal* de Rentería, cuyo primer número apareció en 1967, o *Uranzu: Boletín informativo municipal de la ciudad de Irún*, creado en 1969³⁹. En Monóvar se sirvieron del término *El Veinat*⁴⁰ como primeras palabras para denominar su boletín de información municipal. Puente Genil hizo lo mismo con la palabra *Anzur*, nombre de un castillo muy cercano a la localidad⁴¹. Y en Andorra (Teruel) iniciaron el nombre de su boletín informativo con la palabra *Cierzo* nos imaginamos que por el viento imperante en la zona.

Todas las variaciones que hemos observado en los títulos de estas publicaciones están justificadas por su larga existencia ya que bastantes de ellas todavía se siguen editando en la actualidad, aunque ahora mayoritariamente en soporte digital. Posiblemente el número de localidades españolas que publicaron estos boletines puede superar el de 300, lo que implica que se sirvieron de ellos poblaciones con menos de 20.000 habitantes⁴². Baste ahora indicar que en 1981 se editaban en Cataluña 125 boletines municipales⁴³. Si ese dato lo extendemos al resto de España es factible pensar que en nuestra cuantificación nos hemos quedado cortos.

Su larga existencia tiene una explicación lógica si tenemos en cuenta que están amparados por la normativa actualmente en vigor en materia de régimen local. Nos referimos al Reglamento de organización, funcionamiento y régimen jurídico de las entidades locales, aprobado por R.D. 2568/1986⁴⁴ que sancionará su existencia en el art. 197. Recordemos que en él se establece lo siguiente:

Los Ayuntamientos capitales de provincia o de más de 50.000 habitantes, así como las Diputaciones Provinciales, publicarán al menos una vez al trimestre, un Boletín de información municipal o provincial, donde se inserte un extracto de todos los acuerdos y resoluciones adoptados y, además, cuando

sea obligatoria la divulgación conforme a la Ley 7/1985, de 2 de abril, y su normativa de desarrollo, o merezcan ser divulgados, por tratarse de adopción de medidas excepcionales, llamamientos al vecindario, referencias históricas y anales locales o provinciales.

En el art. 229 de ese Reglamento se señala, además, que las corporaciones locales darían publicidad resumida “del contenido de las sesiones plenarias y de todos los acuerdos del Pleno y de la Comisión de Gobierno, así como de las resoluciones del Alcalde y las que por su delegación dicten los Delegados” mediante su exposición en el tablón de anuncios. Y, también, podrían servirse, tal y como se recoge en el apartado 3 de ese artículo, de la edición, con una periodicidad mínima trimestral, de un “Boletín informativo de la Entidad”, y de la publicación en los medios de comunicación social de su ámbito territorial.

La normativa descrita, es decir los artículos 197 y 229 del ROF, aprobado en 1986, sigue estando en vigor en la actualidad, aunque está claro que el uso de este tipo de publicaciones por parte de las corporaciones locales es facultativo, no obligatorio. En teoría, amparados en estas disposiciones, los ayuntamientos de más de 50.000 habitantes y los de capitales de provincia han podido editar, y financiar, la publicación de estos boletines durante más de sesenta años. Y también los de menos habitantes, si lo han considerado preciso. Pero la realidad es bien distinta. Algunas capitales de provincia llevan décadas sin publicarlos. Y en las ciudades que en la actualidad los siguen difundiendo es muy normal comprobar que ha habido periodos en los que no se editaron. Los cambios de formatos, de títulos, de redactores y de periodicidad son bastante corrientes por lo que en ellos se suelen distinguir distintas etapas o épocas. Y estos cambios suelen coincidir también con alteraciones en los gobiernos municipales. Podríamos poner muchos ejemplos que alargarían en exceso nuestro texto. Nos detendremos en cinco localidades de diferente demografía. Y primero comenzaremos por los boletines editados por los ayuntamientos de Andorra (Teruel), Jijona (Alicante) y Gandía (Valencia); las dos primeras con poblaciones que no superan los 8.000 habitantes y la última que multiplica por diez esa cifra.

En diciembre de 1979 apareció el número 0 de *Cierzo: Boletín Informativo de Andorra*, editado por su Ayuntamiento y con periodicidad mensual. Se pretendía que

sirviera de vehículo cultural y a la vez diera cuenta a los vecinos de los acuerdos municipales. En febrero de 1984 inició su segunda época, cambiando el formato. En enero de 1985, en su tercera época, aumenta de tamaño. En el número 76, de abril 1986, un cambio de los integrantes de su redacción da pie al inicio de una cuarta época que se extenderá hasta agosto de 1991. En noviembre de 1991 se iniciaría su quinta época con modificaciones en la portada (nuevo logotipo) y en el consejo de redacción. La sexta época comenzará con el número 152, de abril de 1994. En la cabecera del número 383, de julio de 2013, editado en soporte digital, se señala que pertenece a su “VII época”.

El ayuntamiento de Jijona inició la publicación de su *Boletín de información local* en el año 1972 con una periodicidad bimestral que no siempre se cumplió. Su segunda época abarcó de enero de 1980 a marzo de 1983 apareciendo nueve números. La tercera se extendió entre octubre de 1983 e igual mes de 1985, con 8 números. Los mismos que forman su cuarta época que va de julio de 1991 a marzo de 1994. Tras otro parón, volvió a editarse entre septiembre y diciembre de 1995, con cuatro números, uno por mes, que constituyen su quinta época.

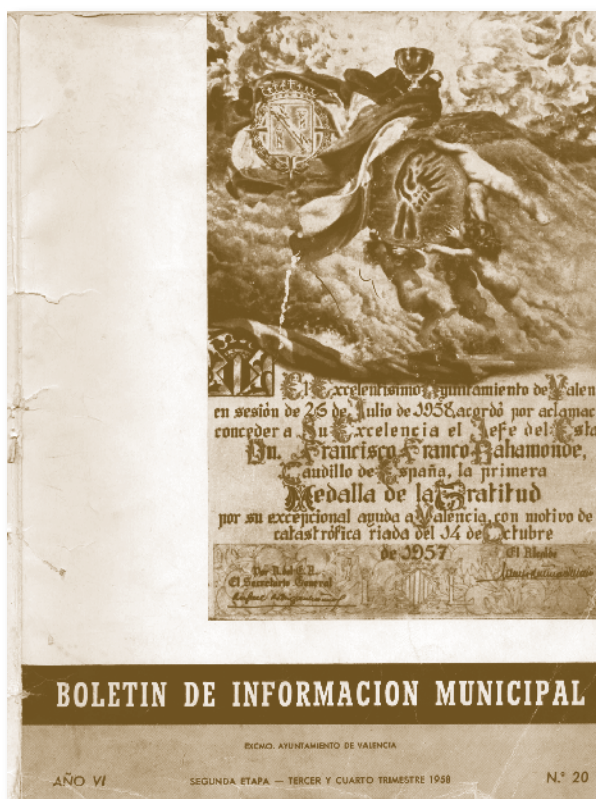
De *Gandía: Boletín de información del Excmo. Ayuntamiento* se han distinguido hasta siete épocas desde su aparición en 1973 con periodicidad, en teoría, bimestral. Con el núm. 12 de diciembre de 1976 terminaría su primera época. La segunda etapa, con el título de *Gandía: Butlletí d'Informació Municipal* abarca los años 1983-1985. En la tercera etapa se denomina *Gandia informa: Butlletí d'Informació Municipal* (1994-1995); en la cuarta, *BIM: Butlletí d'Información Municipal* (1997-1998). Sin cambios en el título se distinguen por otras causas una quinta (1998-1999) y una sexta etapa (2000). La séptima y, por ahora, última se inició en diciembre de 2012 con la publicación del número 0 de *Bim Gandia: Boletín de información municipal de Gandia*, accesible en la web municipal.

Los boletines publicados en grandes ciudades sufrirán una trayectoria parecida, con cambios en su periodicidad y en su formato, lo que ha motivado reenumeraciones e inicios de nuevas etapas o épocas, reflejadas en sus cabeceras o portadas. Veamos los ejemplos de Valencia y Sevilla.

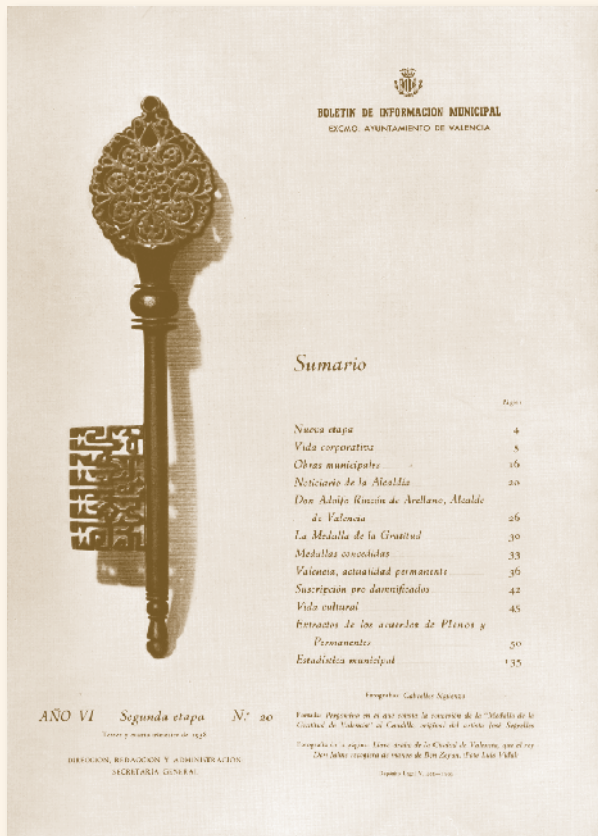
En el *Boletín de información municipal* de Valencia se han distinguido cuatro etapas, que abarcan los años comprendidos entre 1953 y 1979. La primera comprende desde el 4º trimestre de 1953 al segundo de 1958. Se

editaron 19 números. La segunda va del tercer trimestre de 1958 al 2º trimestre de 1972 (números 20 al 74). La tercera se inicia con el número 75 del 4º trimestre de 1975⁴⁵ y concluye con el núm. 78-79 que se corresponde con los dos últimos trimestres del año 1976. Todos estos números son trimestrales pero los de la 2ª y 3ª etapa comienzan, cada una de ellas, con una nueva numeración paralela a la primera. Con el núm. 80-81, correspondiente al primer y segundo trimestre de 1977, se inicia su cuarta etapa, ahora con un nuevo título, el de *Valencia: Boletín de información municipal del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*, sin que haya cambios en su periodicidad. Y así se mantuvo hasta el número 89-90-91, correspondiente al segundo, tercer y cuarto trimestre de 1979, que ya se subtitula como *Revista del Ayuntamiento de Valencia*⁴⁶. En todas estas etapas había mantenido su relación con el boletín aparecido en 1953, al mencionar siempre el año de edición tomando como inicio ese año.

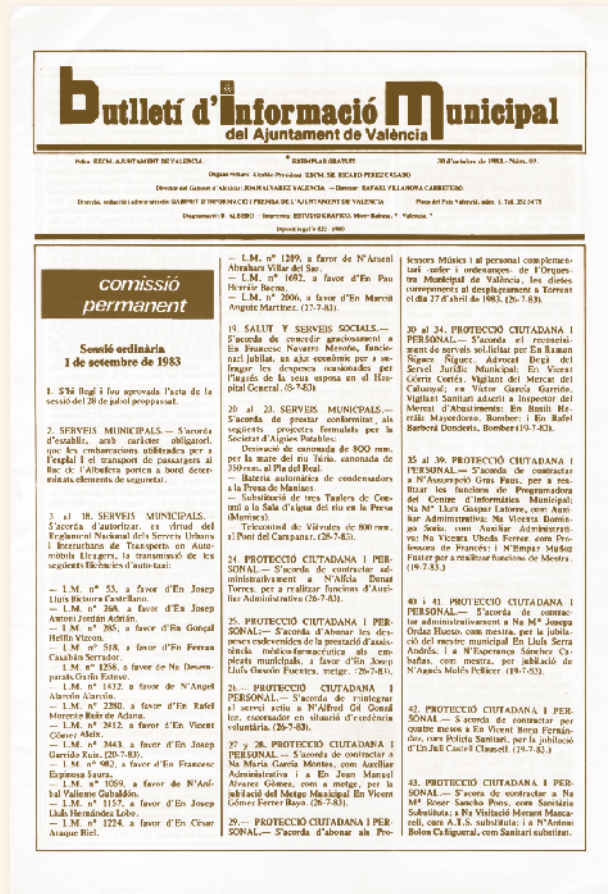
No ocurrirá así a partir de marzo de 1980. Ese mes se editó el número 0 de una nueva publicación, el *B.I.M.*, que nacía con el subtítulo de *Boletín de información mu-*



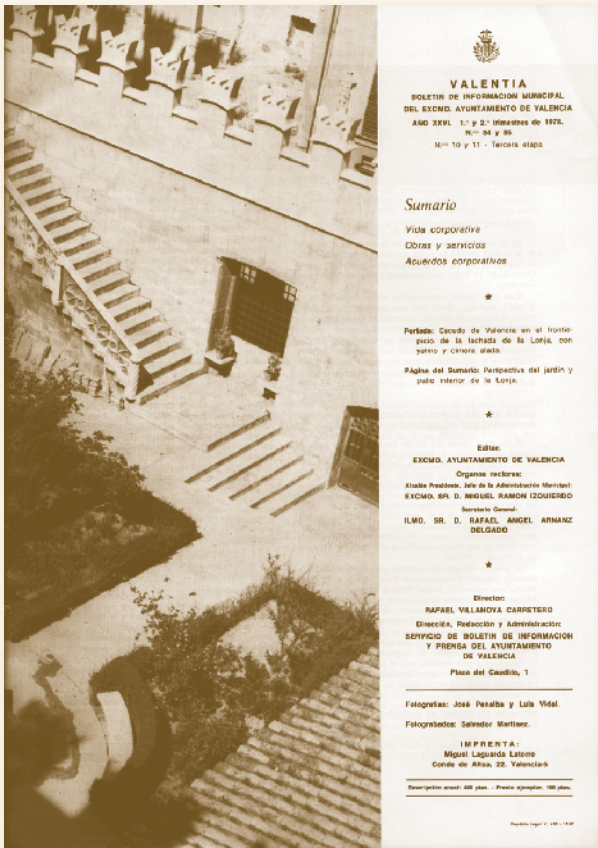
Boletín de información municipal - Valencia -Tercer y cuarto trimestre 1958 - número 20 - Portada.



Boletín de información municipal - Valencia - Tercer y cuarto trimestre 1958 - núm 20 - Índice.



Boletín de información municipal - Valencia - Tercer y cuarto trimestre 1958 - núm 20 - Índice.



Valentia - Boletín de información municipal - Primer y segundo trimestre 1978 - núm 84-85.



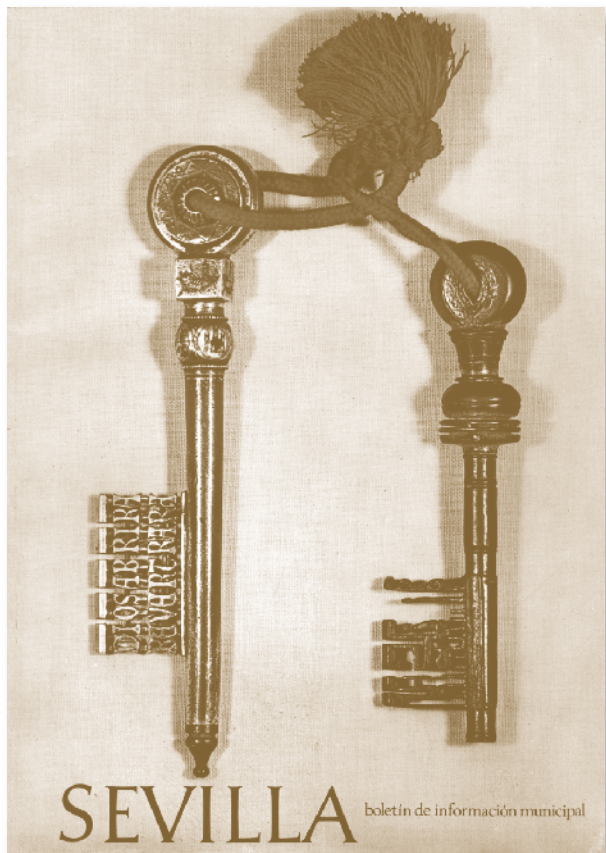
BIM - Boletín de información municipal - Valencia - 1-5 de febrero de 1982 - núm 36.

nicipal del ayuntamiento de Valencia, recogido en su portada tanto en valenciano como en español, y del que se publicaron sesenta y cinco números, hasta julio de 1983, con periodicidad quincenal. Con el número 66 se introduce un nuevo cambio, pues ahora desaparece el acrónimo *B.I.M.* y se mantienen como títulos los dos anteriores subtítulos, es decir *Butlletí d'informació municipal de l'Ajuntament de València* y *Boletín de información municipal del ayuntamiento de Valencia*, continuando con la numeración iniciada en 1980. En 1987 retomó el carácter trimestral de sus orígenes. Su último número sería el 161 correspondiente al tercer trimestre de 1991.

En el caso de la ciudad de Sevilla, la aparición de su *Boletín de información municipal* se demoró hasta el último trimestre de 1972 en el que apareció su primer número, o por lo menos eso parece deducirse de los catálogos de las hemerotecas públicas consultadas⁴⁷, aunque en algunos años de la década de los cincuenta la Delegación de Turismo de ese Ayuntamiento editó una *Gaceta de Sevilla: Revista bimensual de divulgación artística, informativa, de turismo y estadística*. El boletín mencionado subsistió posiblemente hasta 1976, con números trimestrales⁴⁸ y con ligeras modificaciones en su título pues en algunos de ellos figura el de *Sevilla: Boletín de información*. Volvería a aparecer de nuevo, en diciembre de 1983, con el número 0 de *Sevilla: Revista municipal* que todavía seguía difundiéndose en el año 1985. Como heredera de la *Gaceta de Sevilla* puede considerarse otra publicación periódica denominada *El siglo que viene*, nacida en 1988 y que ha sobrepasado en su existencia el inicio del siglo XXI.

Los ejemplos de Valencia y Sevilla son significativos de lo que ha ocurrido en las grandes ciudades. Si nuestros datos son correctos, la primera ciudad dejó de editar su boletín en 1991 y la segunda en 1985. En Toledo su cese se produjo en 1987. La existencia de prensa local en manos privadas en esas capitales posibilitaba la transmisión de la información institucional a sus vecinos sin necesidad de utilizar estos boletines, financiados siempre con cargo a los presupuestos municipales. En las poblaciones en las que no había este tipo de periodismo las corporaciones locales podían servirse de esos boletines de información para difundir sus acuerdos y resoluciones. Los vaivenes políticos condicionaban su contenido y rigor. Y muchas veces más que vehículos de información institucional han sido considerados como medios de propaganda de la corporación de turno, especialmente si estaba próxima alguna campaña electoral,

Sevilla - Boletín de información municipal - Tercer y cuarto trimestre de 1973 - núm 4-5.



pues no en vano sus textos mayoritariamente suelen estar redactados por los gabinetes de prensa de los distintos alcaldes. Pero también hay ejemplos de consejos de redacción no politizados, o simplemente menos condicionados por los avatares políticos.

Antes de detenernos en su contenido deberíamos prestar atención a su extensión. Y como no podía ser menos también encontramos una gran variedad condicionada especialmente por su periodicidad. Los boletines quincenales formados por unas pocas páginas contrastan con los anuarios constituidos por varios centenares. Entre los trimestrales no es extraño encontrar números que superan las cincuenta páginas. La presencia en ellos de reproducciones fotográficas y de otro tipo de imágenes se irá incrementando, por lo general, conforme nos vamos acercando a la actualidad.

El contenido de estos boletines de información municipal estaba regulado por el art. 242 del Reglamento

de organización, funcionamiento y régimen jurídico de 1952, copiado casi literalmente en el art. 197 del ROF de 1986. El legislador quería que sirviera para insertar en extracto todos los acuerdos adoptados por sus órganos colegiados y las resoluciones⁴⁹ de sus alcaldes. Además podían incluir resúmenes de sus presupuestos y cuentas, estadísticas, estudios y memorias, reglamentaciones, ordenanzas y bandos. También tendrían cabida en ellos los anuncios de subastas y concursos, las obras realizadas y en ejecución, la adopción de medidas excepcionales, los llamamientos al vecindario, y las referencias históricas y anales de la localidad. Estamos pues ante un maremágnum de datos, disposiciones y noticias producidas por la administración y el gobierno local que en buena medida hasta entonces se venían difundiendo entre los vecinos utilizando la prensa local o el boletín oficial de la provincia. En algunos casos, tales como los anuncios de subastas, los ayuntamientos estaban obligados a publicarlos en los periódicos locales. Las prin-

cipales ciudades tenían que publicar sus presupuestos y sus ordenanzas fiscales mediante tiradas aparte⁵⁰. Y las había que editaban también sus memorias de gestión municipal, y sus reglamentos u ordenanzas.

La norma de 1952 era clara sobre lo que debían contener estos boletines pero su contenido definitivo en cada ciudad dependió de sus responsables editoriales. En aquellas publicaciones que eran continuación de los antiguos boletines de estadística el peso de éstas era evidente ocupando en ellos un mayor número de páginas. Así, por ejemplo, el número 388, correspondiente al segundo trimestre de 1959, del *Boletín de estadística e información del Excmo. Ayuntamiento de Burgos* dedica a diferentes estadísticas las pp. 1-42. Los extractos de acuerdos de sus órganos colegiados abarcan las pp. 43-62 y las resoluciones de la alcaldía las pp. 63-92. A partir de la 93, y hasta la 103, vuelven a recogerse diferentes datos agrupados como "Servicios Municipales". Y termina el boletín incluyendo una obra literaria denominada *Tradiciones*

SUMARIO

I.—DEMOGRAFÍA.—A) Movimiento natural de población.—B) Comparación con igual trimestre del año anterior.—C) Nacimientos.—D) Matrimonios. E) Defunciones.—F) Suicidios y tentativas de suicidio.—G. Inmigraciones.

II.—BENEFICENCIA MUNICIPAL.—A) Hospital de San Juan.—B) Asilo Casa-Refugio de San Juan.—C) Casa de Socorro.—D) Servicios auxiliares.—E) Partos y Ginecología.—F) Asistencia pública domiciliaria.

III.—ESTABLECIMIENTOS PROVINCIALES DE BENEFICENCIA.—A) Hospital provincial. B) Casa de Maternidad.—C) Casa provincial de expósitos. D) Asilo Casa de Caridad.

IV.—ESTABLECIMIENTOS PARTICULARES DE BENEFICENCIA.—A) Asilo de Ancianos desamparados.—B) Asilo de Nuestra Señora de los Mercaderes.—C) Hospital quirúrgico de Barrantes.—D) Sanatorio Antituberculoso.—E) Cruz Roja Española.

V.—EFEMÉRIDES DE LA MORTALIDAD

VI.—OBSERVACIONES METEOROLÓGICAS.—A) Meteorología burgalesa.—C) Gráficos comparativos de temperaturas, presiones atmosféricas y defunciones.

VII.—C. N. S.—OFICINA LOCAL DE COLOCACIÓN DE BURGOS.—A) Demandas, ofertas, colocaciones y paro, en hombres.—B) *idem* *id.* en mujeres.

VIII.—AUXILIO SOCIAL

IX.—ESTADÍSTICA DE ABASTOS.—A) Reses sacrificadas en el Matadero público.—B) Frutas y Hortalizas entradas en los Mercados. C) Pescado consumido en la Ciudad.—D) Coste de la vida.

X.—ESTADÍSTICA ECONÓMICA.—A) Caja de Ahorros del Circuito Católico de Obreros.—B) Monte de Piedad del Circuito Católico de Obreros.—C) Caja de Ahorros Municipal de Burgos.—D) Caja Postal de Ahorros. E) Colegio Oficial de Corredores de Comercio.—F) Circulación de dinero.

XI.—ESTADÍSTICA DE LA CONSTRUCCIÓN

XII.—MOVIMIENTO DE BIBLIOTECAS

XIII.—OTRAS ESTADÍSTICAS.—A) Policía Municipal.—B) Cuerpo de Bomberos. C) Cambios de domicilio.—D) Aparatos de señalización.—E) Transportes por carretera (líneas de autobuses). F) Oficina de información de la Dirección General del Turismo en Burgos. G) Comisaría de Orden Público.—H) Movimiento penal y carcelario.—I) Laboratorio Municipal.—K) Correos.—L) Telégrafos.—LL) Vehículos matriculados. M) Servicios urbanos.
Res: en del Padrón Municipal en 31 de diciembre de 1959.

XIV.—LABOR MUNICIPAL.—Sesiones celebradas por el Excmo. Ayuntamiento Pleno y por la Comisión Municipal Permanente, durante el trimestre.

XV.—RESOLUCIONES DE LA ALCALDÍA, correspondientes al trimestre que nos ocupa

XVI.—SERVICIOS MUNICIPALES.—I) Secretaría General.—II) Intervención.—III) Depósito (a).—IV) Registro general.—V) Asesoría Jurídica y Oficina Coordinadora.—VI) Sección de Gobierno.—VII) Sección de Hacienda.—VIII) Sección de Fomento.—IX) Sección de Asuntos generales.—X) Oficina Técnica.—XI) Archivo Municipal.

XVII.—REMEMBRANZAS BURGALÉSA.—Nuestra Señora del Milagro, por María Cruz Ebro.

XVIII.—CENSO DE EDIFICIOS Y VIVIENDAS DE LA CIUDAD DE BURGOS, por el Instituto Nacional de Estadística.—(Continuación).

Depósito legal BU 2.—Año 1958

BOLETIN
DE ESTADÍSTICA E INFORMACIÓN DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BURGOS

Dirección: Secretaría General.—Redacción y Administración: Sección de Estadística del Excmo. Ayuntamiento
Dirección Técnica: Delegación del Instituto Nacional de Estadística

AÑO XXXV. ÉPOCA TERCERA, Núm. 388 Segundo Trimestre — Año 1959

I. — DEMOGRAFÍA

A) ESTADÍSTICA DEL MOVIMIENTO GENERAL DE POBLACIÓN

Nacidos vivos	858	Coefficiente por 1000 habitantes	19,58	Natalidad	6,66
Matrimonios	219	Idem: 57,800		Fecundidad	2,48
Defunciones	184	Rectificación del Padrón		Mortalidad	2,19
Alojados	84	Referido al 31 de XII-1958		Naturalidad	9,37
		Aprobado por la C. M. P. el 23-V-1959			

B) CIUDADES COMPARATIVAS CON LAS DEL IGUAL TRIMESTRE DEL AÑO ANTERIOR

NACIMIENTOS		MATRIMONIOS		DEFUNCIONES		ABORTOS	
1958	1959	1958	1959	1958	1959	1958	1959
858	508	60	67	202	218	11	4

C) NACIMIENTOS

a). — Clasificados por sexo, legitimidad y clase de alumbramiento

SEXO	LEGITIMIDAD	CLASE DE ALUMBRAMIENTO	
		REGULAR	IRREGULAR
Muj	Legít	858	0
Muj	Irreg	0	0
Hom	Legít	0	0
Hom	Irreg	0	0

b). — Nacidos en Establecimientos benéficos y Clínicas particulares

ESTABLECIMIENTO	NACIMIENTOS	
	1958	1959
San Juan	0	0
San Juan de los Rios	0	0
San Juan de los Baños	0	0
San Juan de los Baños	0	0
San Juan de los Baños	0	0

c). — Abortos

MUNICIPIO	NACIMIENTOS	
	1958	1959
Burgos	858	508
Castellón	0	0
Castellón	0	0
Castellón	0	0
Castellón	0	0

d). — Clasificados por Distritos con coeficiente por 1.000 habitantes en cada uno

MUNICIPIO	GENERAL: POBLACIÓN DE CENSO			SERVIDO DE NACIMIENTOS			Por 1.000 habitantes (media)
	Varios	Mujeres	TOTALES	Niños	Niñas	Ex. decesos	
1.º España	1.845	2.716	4.561	3	8	5	1,02
2.º País del Corcón	8.209	6.962	15.171	4	5	9	1,00
3.º Castellón	8.218	8.703	16.921	34	109	800	50,62
4.º Castellón	2.649	2.840	5.489	9	9	20	2,06
5.º Valladolid	11.876	7.254	19.130	22	25	82	1,39
6.º Vega	5.418	5.746	11.164	21	21	44	4,29
7.º Quintá	6.893	6.262	13.155	69	64	117	8,90
8.º Estación	4.859	3.827	8.686	86	56	73	8,50
9.º Estación	1.715	1.868	3.583	10	10	19	5,61
10.º Estación	3.909	4.961	8.870	5	18	18	2,09
Total	45.102	40.415	85.517	111	920	688	Del total 6,00

Boletín de estadística e información de Burgos - Segundo trimestre 1959 - núm. 388.

INDICE

	Págs.		Págs.
Ubicación y extensión de la Villa	1	BENEFICENCIA	
SECCION GRAFICA		Asistencia Médica Municipal domiciliaria.—Servicio de practi-	54
D. Guillermo Candón Calatayud, nuevo Gobernador de Vizcaya.	2	Casas de Socorro	55
Grupo Escolar Calvo Sotelo	5	Santo Hospital Civil	56
V Exposición del Depósito Legal	8	Asilos y Hospitales.—Casa Maternal de Vizcaya	57
Protocolo y Ceremonial	9	Sanatorio Psiquiátrico.—Clasificación	58
Noticias de Bilbao	10	Instituciones Benéfico-sociales patrocinadas y sostenidas por la	
EXTRACTOS de los acuerdos adoptados durante el primer tri-		Caja de Ahorros Municipal de Bilbao	59
trimestre de 1963 por el Excmo. Ayuntamiento Pleno y la Ilus-	13		
trísima Comisión Municipal Permanente		BROMATOLOGIA	
DEMOGRAFIA		Ganado sacrificado en los Mataderos de la Villa y su proceden-	
Población de Hecho y de Derecho de la Villa de Bilbao al fi-		cia, y el sacrificado fuera, introducido en Bilbao	60
nalizar el primer trimestre de 1963	35	Pescado.—Cantidad de las especies introducidas y precios de	
Nacimientos legítimos, según las edades de los padres.—Naci-		venta durante el trimestre. Cantidad y procedencia del pes-	
mientos y defunciones según su legitimidad	36	cado recibido durante el trimestre	61
Mortalidad general	37		
Mortalidad infantil.—Clasificación por edades y causas	41	OTROS SERVICIOS MUNICIPALES	
Defunciones registradas por enfermedades infecto-contagiosas.	42	Cementerios. Inhumaciones efectuadas.—Apertura de estableci-	
Matrimonios.—Por el estado civil, por edades y por la profes-		mientos.—Servicio de Incendios.—Vigilancia y Policía	62
ión del esposo	43	Escuelas públicas de Bilbao	63
Altas y Bajas registradas en el Padrón de Habitantes en el	44	Inspección Médico Escolar.—Servicio de Duchas	64
trimestre		Alumbrado público. Obras por la Dirección de Alumbrado.—	
Cambios de domicilio.—Familias inscritas en el Padrón de Po-	45	Alumbrado Público, Lámparas en Servicio	65
bres de la Beneficencia municipal en el año 1963		Servicio de Aguas.—Bibliotecas	66
		Albergues Municipales de Elejabarri.—Orquesta Sinfónica de	
ESTADISTICA DE LA CONSTRUCCION Y VIVIENDA		Bilbao	67
Obras de nueva planta terminadas	46	VIDA ECONOMICA	
Obras de nueva planta autorizadas	47	Bolsa de Comercio de Bilbao.—Cotizaciones de valores	68
Obras de reforma	48	Industria Minera	74
		Industria Sidero-metalúrgica	78
METEOROLOGIA		Movimiento de viajeros	80
Observaciones meteorológicas hechas en el Semáforo de Punta		Teléfonos y Telégrafos	81
Galea y Aeropuerto «Carlos Haya»	49	Correos	82
		BELLAS ARTES	
HIGIENE Y SALUBRIDAD		Literatura	83
Laboratorio Químico Bacteriológico Municipal. — Análisis de		Música	84
aguas potables y de sustancias alimenticias	50	Pintura	87
Desinfecciones.—Servicios domiciliarios, desinfecciones efectua-		Bibliografía	88
das, lavado de ropas y servicio de ambulancia	51		
Instituto Municipal de Vacunoterapia «Unibasos».—Lucha Anti-			
tuberculosa	52		
Instituto Profiláctico Antivenéreo e Higiene especial	53		

ARTES GRAFICAS SANTA CASA DE MISERICORDIA DE BILBAO.— Depósito legal: BI-71-1968

Boletín estadístico de la Villa - Bilbao - Primer trimestre 1963 - núm 629 - Índice.

burgalesas de María Cruz Ebro⁵¹. El contenido del núm. 662 del *Boletín estadístico de la Villa*, editado por el ayuntamiento de Bilbao en el segundo trimestre de 1971, nos ofrece grandes similitudes. Sus 80 páginas se inician con una serie de noticias de Bilbao (pp. 2-12), le siguen los consabidos extractos de acuerdos (pp. 13-42) y dedica las restantes (pp. 43-80) a recoger diferentes estadísticas agrupadas bajo los títulos de Demografía, Meteorología, Higiene y Salubridad, Beneficencia, Bromatología, Otros servicios municipales, Vida económica, Servicios postales y telefónicos, Bellas Artes y Bibliografía. En este caso, salvo por las noticias y los acuerdos, las similitudes con los boletines creados en 1913-1914 son más que evidentes.⁵²

Las publicaciones periódicas que nacieron como simples boletines de información contemplan la inclusión

de estadísticas como algo accesorio y complementario, no esencial, pues en origen su principal función era la de difundir en extracto los acuerdos de los órganos colegiados municipales, es decir, del ayuntamiento reunido en pleno y de la comisión municipal permanente. En los 19 números que componen la primera etapa del *Boletín de información municipal* de Valencia (1953-1958) su contenido se limitaba a recoger esos extractos y los datos estadísticos de diversos servicios municipales. Con el inicio de su segunda etapa, en el número 20, correspondiente al tercer y cuarto trimestre de 1958, se empezaron a incluir noticias relacionadas con el “acontecer corporativo y ciudadano” valenciano primando así la actualidad informativa que ofrecía la vida social y pública de Valencia, apoyada en abundantes fotografías. Ese nú-

mero, formado por 157 páginas, destina a esta última temática sus primeras 49; los extractos de acuerdos van de la 50 a la 133, y las restantes sirven para recoger datos estadísticos de servicios municipales. Y esta estructura, ese triple contenido, se mantuvo con pocos cambios hasta el final de esta etapa que termina con la publicación del número 74, en 1972, aunque en algunos números se publicó algún artículo extenso de contenido histórico o artístico. En la tercera etapa, iniciada en el cuarto trimestre de 1975, tras más de tres años sin publicarse, mantiene un formato, título y extensión similar pero ahora no incluye ya las páginas destinadas a recoger los datos estadísticos⁵³. En la cuarta época de este boletín en la que, como sabemos, cambió su título por el de *Valentia: Boletín de información municipal*, desaparecieron los artículos de contenido histórico dividiendo sus páginas ahora entre las noticias de la actualidad municipal, agrupadas bajo “Vida corporativa” y “Obras y servicios”, y los consabidos “Acuerdos corporativos”, incluso con paginación diferenciada⁵⁴. Ello motivó que el número de páginas de esta publicación se redujera claramente situándose en torno a las 40-50, mientras que los números de las dos etapas anteriores habían superado en bastantes ocasiones las 100 páginas.

La nueva corporación municipal valenciana, surgida tras las elecciones celebradas el 3 de abril de 1979 y de cuya constitución se había hecho eco el núm. 89-90-91 de *Valentia...*, introdujo grandes modificaciones. En abril de 1980 publicó el número 1 de *B.I.M.: Boletín de información municipal del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Su formato pasó a tener 28 cm⁵⁵ frente a los 32 de los ejemplares de las etapas anteriores. Su número de páginas se situó en torno a la veintena, y su periodicidad se pretendió que fuera quincenal. Su contenido seguía siendo el mismo, noticias corporativas y extractos de acuerdos, incluyendo además alguna entrevista a autoridades locales, sirviéndose bien del castellano o del valenciano en los diferentes textos. Con el paso del tiempo, aunque siguió editando los extractos de acuerdos, estos fueron adquiriendo un carácter más residual al no figurar ni siquiera en el sumario y aparecer en un cuadernillo central, con las páginas de diferente color, y con un tamaño de letra más reducido que el empleado en los demás textos recogidos en el *B.I.M....* Las noticias corporativas se complementaban con anuncios de actividades municipales, con cartas de los vecinos, encuestas, entrevistas...

Otro cambio en la corporación municipal valenciana, como resultado de un nuevo proceso electoral, implicará una nueva modificación en el contenido del boletín que ahora tendrá dos títulos, uno en valenciano, *Butlletí d'informació municipal de l'ajuntament de València*, y otro en español, *Boletín de información municipal del ayuntamiento de Valencia*. Esta nueva etapa se inicia con el núm. 66 (1983) y se caracteriza porque en él ya no se reproduce ninguna imagen, ni siquiera en la portada destinando sus páginas a recoger exclusivamente los extractos de acuerdos de sus órganos colegiados⁵⁶. Su formato se situó en los 31 cm y sus páginas, en torno a 20, se distribuyeron en dos partes; la primera recogía esos extractos en valenciano y la segunda en español. Es decir, si el *Boletín* tenía 18 páginas las 9 primeras estaban escritas en valenciano y las 9 últimas en español, repitiendo su contenido. El número 140, de 15 de enero de 1987, seguía manteniendo esas mismas características. Ese año se producirían nuevos cambios en esta publicación municipal, cómo no, tras la llegada de una nueva corporación municipal que siguió apostando por este medio de comunicación, ahora con periodicidad trimestral, hasta el tercer trimestre de 1991, fecha en la que apareció el último número, el 161. Una nueva corporación en el ayuntamiento valenciano empezaba a gobernar la ciudad.

Este análisis concreto del boletín de información municipal editado en Valencia entre 1953 y 1991 refleja situaciones que se produjeron en bastantes localidades españolas. Es decir, cambios en sus formatos, en su periodicidad, en el número de páginas, en la lengua utilizada y en sus contenidos motivados, muchas veces, por la llegada de nuevas corporaciones municipales. De tal forma que, con asiduidad, estas publicaciones empiezan nuevas etapas o épocas tras la renovación de las corporaciones locales (alcaldes y concejales). Y no faltan boletines, ya en tiempos democráticos, que prescinden de incluir los extractos de acuerdos⁵⁷, lo que había motivado su creación en 1952⁵⁸.

Cuando los boletines tenían varios centenares de páginas por editar un único número al año podían contener, además de los extractos de acuerdos y de las noticias de la vida local y municipal, textos más largos de carácter histórico o administrativo⁵⁹, pregones de fiestas, discursos, recortes de prensa de interés colectivo, e incluso el catálogo del archivo municipal⁶⁰. La presencia de datos sobre la actividad administrativa local es patente en algunos de ellos pues llegaron a recoger, junto

con las noticias locales⁶¹ y los extractos de acuerdos, un sinfín de información que iba desde las denuncias realizadas por la policía municipal, los servicios prestados por los bomberos, la relación de ingresos y gastos efectuados en el periodo, los accidentes de tráfico ocurridos, los precios de los productos en el mercado de abastos, el número de reses sacrificadas en el matadero, las licencias de actividades y de obras concedidas, etc. Es decir, los datos que se requerían para realizar la memoria de gestión municipal⁶².

Entendemos que la unidad administrativa que se responsabilizaba de su redacción influía en su contenido. Si el boletín dependía de la secretaría general del ayuntamiento⁶³ era bastante corriente que además de los acuerdos de los órganos colegiados contemplara el tipo de información que solía recogerse en la memoria de gestión municipal junto con las noticias corporativas. Cuando su publicación dependía del gabinete de prensa afín al equipo de gobierno el número de páginas dedicadas a la actividad de alcaldes y concejales era mucho mayor, con abundantes fotografías institucionales⁶⁴. Y en los casos, que los hay, en los que su elaboración recaía en el servicio o sección de estadística predominan los cuadros con datos numéricos sobre distintos aspectos de la localidad obtenidos de fuentes municipales, dedicando menos espacio a las noticias de “actualidad”, junto con los consabidos extractos de acuerdos. No viene mal insistir en que estas estadísticas que se incluyen en algunos boletines de información proceden de los distintos servicios municipales, mientras que las difundidas en los boletines creados en 1913-1914 tienen un origen más dispar y por lo tanto son más completas.

Es más, la creación de los gabinetes de prensa en los ayuntamientos más importantes está en muchos casos relacionada con la redacción de estos boletines⁶⁵. Y lo mismo ocurre con las fotografías de actos institucionales o de otro tipo relacionadas con la localidad que se conservan en los archivos municipales.

3. EL BOLETÍN DE INFORMACIÓN MUNICIPAL DE TOLEDO

En las páginas anteriores hemos podido justificar la aparición de estos boletines y sus características. Ahora pretendemos detenernos en el creado por el Ayuntamiento de Toledo. Y lo vamos a hacer siguiendo, con ligeros cambios, la estructura de la “ficha de trabajo” ela-

borada hace décadas por Isidro Sánchez Sánchez para estudiar la prensa toledana⁶⁶. En concreto nos detendremos en doce puntos que desarrollamos a continuación:

1. TIPO: Boletín

2. CABECERA

2.1. TÍTULO

Boletín de Información Municipal (números 1-10, años 1958-1961)

Boletín Informativo (núms. 1-2 de 1964)

Toledo (núms. 1-65, años 1967-1987)

Aunque los dos números del año 1964 tienen en su cubierta el título de *Boletín Informativo*, en sus páginas interiores mantienen el de *Boletín de Información Municipal*.

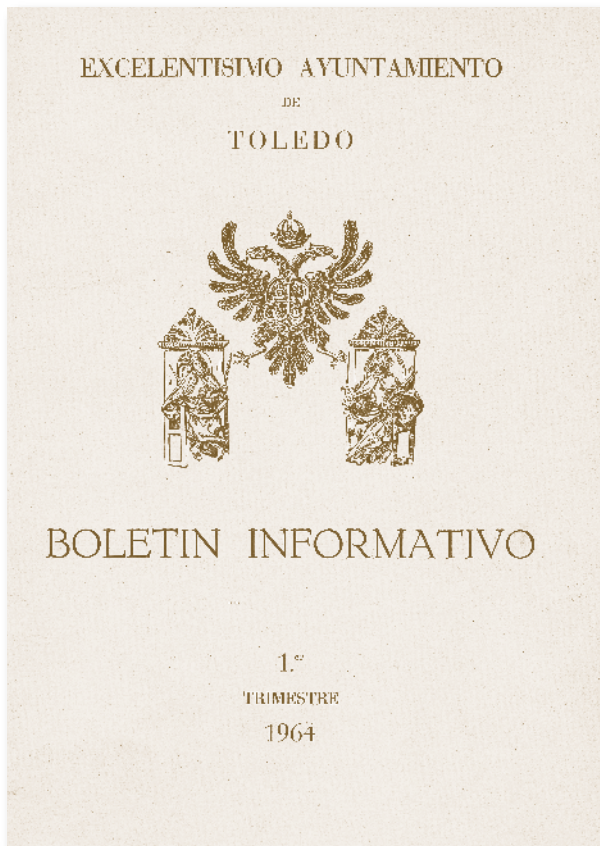
2.2. SUBTÍTULO

Boletín de Información Municipal (3ª época, núms. 1-62, años 1967-1984)

Periódico del Ayuntamiento (3ª época, núms. 63-65, años 1985-1987)



Boletín de Información Municipal de Toledo - Cuarto trimestre 1958 - núm 1 - Cubierta.



Boletín de Información Municipal de Toledo - Primer trimestre 1964 - núm 1 - Cubierta.

La aparición de los subtítulos se produce a partir de 1967 al optar por recoger el nombre de *Toledo* como título de la publicación.

3. PERIODICIDAD

- Trimestral (1ª época, octubre de 1958 – marzo de 1961)

Los cuatro últimos números de esta primera época (7, 8, 9 y 10) fueron editados en dos volúmenes abarcando, por lo tanto, cada uno un semestre.

- Trimestral (2ª época, enero a junio de 1964)

- Variada (3ª época, mayo de 1967 a febrero de 1987)

La periodicidad en esta tercera época fue cambiante aunque recordemos que el Decreto de 17 de mayo de 1952 había establecido que debían publicarse “por lo menos una vez al trimestre”. Si nos basamos en la mención del periodo que abarcan, recogida generalmente en



Boletín de Información Municipal de Toledo - Mayo-junio 1967 - núm 1 - Portada

la portada de la publicación, encontramos números mensuales (2, 3, 4, 5, 47, 51, 57, 63 y 64), bimestrales (1, 14, 19, 20, 23, 33, 37, 39, 40, 42, 44, 55, 56, 58, 62 y 65), trimestrales (6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 34, 35, 38, 41, 45, 48, 49, 52, 60 y 61), cuatrimestrales (36, 43, 46 y 59), de cinco meses (53) y semestrales (29, 30, 50 y 54).

4. CRONOLOGÍA

El número 1 de este boletín se corresponde con el último trimestre de 1958⁶⁷ y el último, el 65 de su tercera época, se data en enero-febrero de 1987.

Si tenemos en cuenta los datos recogidos en sus portadas no se editó ningún ejemplar en los periodos siguientes: entre abril de 1961 y diciembre de 1963, entre julio de 1964 y abril de 1967, en agosto y octubre de 1967, en junio de 1972, en julio de 1977, entre mayo de 1978 y agosto de 1979, entre octubre y diciembre de 1979, entre enero y abril de 1981, en-

tre enero y julio de 1985. Tampoco se publicó ningún ejemplar en septiembre, noviembre y diciembre de ese año, ni en todo el año 1986. Por años, constatamos que nunca se editaron más de cinco números, y esto ocurrió en 1967, 1971, 1976 y 1982. En el otro extremo se encuentran los años 1958, 1961, 1978, 1979, 1984, 1986 y 1987 en los que solo se editó un único boletín.

5. NÚMERO DE EJEMPLARES

En total se editaron diez números en su primera época (1958-1961), dos números en su segunda época (1964) y sesenta y siete en su tercera época (1967-1987) pues a los 65 ya reseñados hay que unir dos especiales que aparecieron sin numeración, uno en 1984 y otro en 1986. Por lo tanto esta publicación periódica editada por el Ayuntamiento de Toledo consta de setenta y nueve boletines.

Hemos destacado la existencia de esas tres épocas basándonos exclusivamente en los cambios de numeración producidos en los distintos periodos consecutivos en los que fue editado. Es decir, tanto en 1958, como en 1964 y en 1967 la puesta en marcha de esta publicación llevó aparejada la edición de números 1⁶⁸, a los que seguirían otros en orden ascendente.

6. FORMATO

6.1. DIMENSIONES

En los ejemplares de la primera y segunda época (1958-1964) las medidas son, con ligeras oscilaciones, de 31 x 21,5 cm.

En los editados en su tercera época (1967-1987) hay hasta cuatro variaciones en sus dimensiones. Los ejemplares identificados con los números 47 al 62 (años 1979-1983) mantienen unas medidas similares a los de las épocas anteriores (31,5 x 21,5 cm pero con oscilaciones de hasta 1 cm). Los publicados entre los años 1974 y 1978 (núms. 30-46) tienen dimensiones más reducidas de 28 x 20 cm, pero los aparecidos entre 1967 y 1973 (núms. 1-29) son más grandes (34,5 x 24,5 cm de media) al igual que los núms. 63 y 64 de 1985. Aún así el formato mayor quedó reservado para el último número, el 65, de 1987, y para los especiales publicados en octubre de 1984 y mayo de 1986. Estos tres ejemplares tienen unas medidas de 39,5 x 28 cm.

6.2. NÚMERO DE PÁGINAS

El número de páginas de esta publicación osciló entre las 8 que tienen los ejemplares 16 (julio-agosto de

1970) y 65 (enero-febrero de 1987) de su tercera época⁶⁹ y las 56 páginas del primer número de su segunda época aparecido en el primer trimestre de 1964. Los diez boletines de su primera época (1958-1961) oscilan entre las 20 y 34 páginas⁷⁰.

En los ejemplares de su tercera época, durante su etapa inicial (1967-1973) predominan los de doce páginas. Es el caso de los números 1-4, 6-15, 18-20, 22-25 y 27-28. Y volverán a tener esa extensión al final de su existencia como se constata en los núms. 63 y 64. Entre medias de ese periodo, los hay de 16 páginas (5, 29 y 48), de 20 (26, 31 y 49), de 24 (32, 33, 35, 42 y 47), de 26 (52), de 28 (30, 34, 37 y 40), de 30 (60), de 32 (36 y 50), de 34 (57), de 36 (38), de 38 (53, 55, 58 y 62) y de 40 (41 y 43). Por encima de esta última cifra se encuentran los ejemplares identificados con los números 39, 44, 45, 46, 51, 54, 56, 59 y 61. Este último, con sus 54 páginas, es el boletín de mayor extensión de esta tercera época.

Existen boletines incluidos en los datos anteriores que mantienen una doble paginación al contener en su interior bloques o separatas con numeración propia. Es decir, en un mismo número el cuadernillo central dedicado a un tema especial o a recoger los extractos de acuerdos tiene una numeración que no es correlativa con la que le correspondería por su posición dentro de la publicación. Esta situación se da en los ejemplares de su tercera época distinguidos con los números 34, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 61 y 62.

Estas fluctuaciones en su paginación son propias de este tipo de publicaciones periódicas. Están relacionadas con las variaciones en su periodicidad, con los cambios en las corporaciones municipales y con su condición de no venales por financiarse exclusivamente del presupuesto municipal.

6.3. NÚMERO DE COLUMNAS

Los ejemplares editados en su primera y segunda época (1958-1961, y 1964) distribuyen el texto en dos columnas, sin incluir ninguna imagen. En los ejemplares editados en su tercera época el número de columnas es más variado. La mayoría de los números de este periodo utilizan dos o tres columnas para distribuir el texto en sus páginas, predominando las primeras, aunque existen excepciones pues en los números 40-41, 48-49, y 54-62 hay más páginas con tres columnas que con dos. También los hay en los que predominan las cuatro co-

lumnas (51, 52 y 53) e incluso las cinco (el 65, y los especiales de octubre de 1984 y de mayo de 1986). Aún así lo más usual en esta tercera época es encontrar la mayoría de las páginas, en un mismo ejemplar, con el texto en dos columnas, existiendo en él algunas páginas con tres y, en menor medida, con cuatro. También hay ejemplares, pocos, que tienen algunas páginas sin columnas.

6.4. IMÁGENES

Los ejemplares editados en su primera y segunda época (1958-1961, y 1964) no incluyen ninguna imagen fotográfica. Desde el inicio de su tercera época, es decir desde 1967, se incorporaron algunas fotografías pero de forma casi simbólica pues hay números que no llevan ninguna ilustración de este tipo en sus páginas interiores (caso del 25 y del 28), solo una (el 15 y el 16) o dos (como el 19). Los hay, eso sí, que contienen hasta seis fotografías (21 y 24, por ejemplo). A partir del número 30 (1974) se refleja un cambio significativo, motivado posiblemente por una renovación en su redacción, como luego veremos. Desde entonces las fotografías van adquiriendo cada vez un mayor protagonismo y, aunque su número fluctúe en cada número, podemos establecer una media de quince fotos en los ejemplares publicados entre 1974 y 1980, si bien en ese periodo haya dos, el 42 y el 44, que contengan solo cinco instantáneas. Desde 1981 esa media se incrementa, situándose en torno a las 25 fotografías. El número 51, que apareció en mayo de 1981 como extraordinario, incluyó 58 imágenes de este tipo⁷¹. Solo el 63, editado en 1985, reprodujo algunas en color, pues todas las demás se imprimieron en blanco y negro.

La utilización de dibujos para ilustrar el boletín se producirá también en su tercera época, aunque los dos números de su segunda época recogen en su portada el escudo de la ciudad de Toledo. En sus páginas interiores se reprodujeron pocos dibujos, pues bastantes números carecen de ellos. Sus autores fueron, las más de las veces, los mismos que los de los textos que ilustraban. Ahora bien, entre el número 47 (1979) y el 62 (1983), se utilizaron bellos dibujos a plumilla para ilustrar sus cubiertas, adquiriendo así un protagonismo que estaba reservado en los números anteriores a las fotografías.

6.5. PORTADA – CUBIERTA

En los diez números de la primera época (1958-1961) la publicación utiliza un pliego de cartulina para su cubierta y contracubierta. Los reversos de ambas, así

como la contracubierta, carecen de textos o imágenes. El diseño de la cubierta es muy sencillo y similar en todos estos números. Un gran rectángulo, a manera de cuadro y separado varios centímetros de sus bordes exteriores, recoge los elementos textuales y gráficos de la cubierta. Dentro de él, en su parte superior y en una sola línea, aparece la frase “Ayuntamiento de Toledo”. Ocupando la parte central del rectángulo se recoge el título de la publicación, “Boletín de Información Municipal”, distribuido en tres líneas. Y ya cerca de su borde inferior, en su parte central y también utilizando tres líneas a manera de columna, figura la mención del periodo (Primer, Segundo, Tercero o Cuarto), la palabra “Trimestre” y el año. Todas las palabras incluidas en la cubierta están escritas con letra mayúscula. El escudo de la ciudad de Toledo se reproduce en la parte central de la cubierta, en la misma zona que el título de esta publicación a la que sirve de fondo. Todos los números de esta primera época siguen este esquema con la única variación del color utilizado para reproducir el escudo y los textos (azul, verde, rojo y sus variaciones). A ello se añade, obviamente, el cambio en la mención del periodo y año.

Los dos números de su segunda época (1964) tienen una cubierta similar realizada también en cartulina. Su contracubierta carece de texto al igual que los reversos de una y de otra. Pero en la cubierta la información no está incluida en ningún rectángulo. En su parte superior figura la mención de “Excelentísimo Ayuntamiento de Toledo” dividida en tres líneas. En el centro de la cubierta se reproduce el escudo de la ciudad y, por debajo de él, su título, es decir, “Boletín Informativo”. De nuevo, ocupando su parte inferior, centrada y en forma de columna, la mención del periodo (ahora expresado con números no con letras), de “Trimestre” y del año. El número 1 de 1964 utiliza en su cubierta solo tinta rojiza, mientras que en el 2 es verdosa.

Más variaciones en su cubierta se producen en su tercera época. En el primer número editado en 1967 no existe tal pues la primera página, a manera de portada, además de recoger la mancheta de la publicación en su parte superior izquierda, contiene ya artículos concretos. Y así se mantendrá hasta el número 29 aparecido en 1973, con la única modificación de introducir el bitono en esa primera hoja desde el número 19 (1971) pero solo en el espacio dedicado a recoger el título, el subtítulo y el escudo de Toledo. La cubierta de cartulina se recupera en el número 30 de 1974. Una gran fotografía



Boletín de Información Municipal de Toledo - Marzo-abril 1971 - núm 19 – Portada.

cubre ahora todo su espacio incluyendo, junto a su borde superior o inferior (según los números) la mención del título “Toledo” y del subtítulo “Boletín de Información Municipal”, y el escudo de la ciudad, sirviéndose para ello de la tinta roja. En la contracubierta se reproducirá de nuevo ese escudo, en su parte central, dentro de una franja vertical, sin ir acompañado de ningún texto. El color de esa franja variará en los distintos números. Los reversos de ambas, de cubierta y contracubierta, están en blanco.

A partir del número 47 (1979) de esta tercera época cambia el diseño de la cubierta que ya no se realiza en cartulina sino con el mismo papel que sus páginas interiores. Y posiblemente por ello los reversos de ésta y de la contracubierta tienen algún texto. En ese número, la distribución es como sigue: Su título, o sea “Toledo” aparece en su parte superior dentro de una gruesa franja rectangular de color rojo y con grandes letras en blanco.

Por debajo, y ocupando todo el espacio central, hay reproducido un dibujo toledano con trazos en tinta negra. La parte inferior de la hoja se destina a plasmar en tres líneas paralelas, el nombre del editor “Excmo. Ayuntamiento”, el subtítulo “Boletín de Información Municipal” y el año, fecha y número de ese ejemplar, escritas todas ellas con el mismo tipo de tinta. Desde el número siguiente, el 48, y hasta el 62 (1983) el subtítulo se recoge en su parte superior, por debajo del título. Característico de todos estos números, de los comprendidos entre el 47 y el 62, es reproducir en su contracubierta el escudo de Toledo en su versión más incompleta, es decir el águila bicéfala sin los reyes que la enmarcan. Desde el número 63, con el cambio ya conocido de subtítulo, pierde de nuevo su cubierta al utilizarse la primera hoja para recoger la mancheta y alguno de los artículos, a manera de portada, guardando claras similitudes con los publicados entre 1967 y 1973.

7. PRECIO Y TIRADA

Todos los números editados de este boletín en sus tres épocas tuvieron una distribución gratuita entre los interesados, aunque solo en los tres últimos, es decir en los números 63, 64 y 65 figura expresamente en su portada la mención de “Ejemplar gratuito”. El coste de todos los números fue satisfecho exclusivamente con financiación municipal sin acudir a otras vías. Solo en el número especial de mayo de 1986 y en el último editado, el 65 de 1987, se incluyó publicidad no municipal, aunque desconocemos si ello implicó el pago por los anunciantes de alguna cantidad.

La información que disponemos sobre la cantidad de ejemplares editados de cada número es muy precaria. Tan solo tenemos conocimiento de que los números editados a principios de la década de 1980 se remitían por correo a 2.500 destinatarios.

8. EDITOR, DIRECTOR, REDACTORES, AUTORES DE LOS TEXTOS Y OTROS COLABORADORES

8.1. EDITOR

El editor de este boletín fue siempre el Ayuntamiento de Toledo aunque la mención expresa de esta condición no se recoja explícitamente hasta el número 1 de su tercera época (mayo- junio de 1967). Su redacción y administración se localizaba en las propias casas consistoriales.

8.2. DIRECTOR Y RESPONSABLE EDITORIAL

Hasta el núm. 24 (marzo-mayo de 1972) no se in-

dica la existencia de un director de esta publicación. En ese ejemplar se menciona como tal al alcalde-presidente del Ayuntamiento de Toledo, sin recoger su nombre. Por entonces lo era Ángel Vivar Gómez. El puesto de director no volvería a aparecer en esta publicación hasta el año 1979 recayendo, entonces, en un profesional con amplia formación y buenos conocimientos de la administración municipal y de la historia de la ciudad, del que hablaremos más adelante.

El Ayuntamiento de Toledo, desde la creación de este boletín, debió encomendar la responsabilidad de su contenido a uno de sus concejales. No conocemos quienes lo fueron en las dos primeras épocas (1958-1964) pero sí tenemos constancia de los que ejercieron esa función en su tercera época. El primer concejal delegado del *Boletín de Información Municipal* fue Francisco Ralero Peces que mantuvo esta ocupación junto con otras (Cementerio, Mercados...) desde el número 1 hasta el 17 (mayo de 1967 a noviembre de 1970). Le sucedió en ese cargo el concejal Manuel Hernández de Lucas, responsable de esta publicación desde el número 18 al 28. En algunos de esos números aparece denominado como “administrador-gerente”. En el 29 (2º semestre de 1973) el concejal delegado del *Boletín* es ya Fernando Rojas Gómez. Posiblemente lo sería hasta abril de 1979, fecha en la que se produjo un cambio en la corporación tras la celebración de las primeras elecciones locales de la democracia. Su sustituto temporal fue Ángel Isidro Pajín Álvarez, concejal delegado de “Intercomunidades y Publicaciones”, responsable político del número 47 aparecido en septiembre de 1979. En el siguiente, el 48, correspondiente al primer trimestre de 1980, el concejal-delegado del *Boletín Informativo Municipal* fue José Peinado Pérez. En el número 52 (mayo-julio de 1981) le sustituiría el concejal Antonio Fornieles Melero. A partir del

número 54 (primer semestre de 1982) se responsabilizó de su contenido el regidor Francisco Poblete Rodríguez que lo hizo hasta el número 59 publicado al final de esa legislatura (enero-abril de 1983), si bien apareció un número extraordinario, el 57, en octubre de 1982⁷², del que se encargó José Peinado Pérez. Con la llegada a la alcaldía de Joaquín Sánchez Garrido asumió este directamente la responsabilidad del boletín sin delegarla en ningún concejal. Así se recoge en los números publicados a partir de mayo-julio de 1983 (60, 61, 62 y especial de octubre de 1984). En los dos números siguientes no aparece esta información, ni se recoge el nombre de su director. Y en el último publicado, el 65, en la mancheta de esta publicación, figura Antonio Guisasa Rabadán como concejal de Información y también se incluye al alcalde de Toledo Joaquín Sánchez Garrido, pero de ninguno de los dos se señala su responsabilidad concreta en relación con el *Boletín*.

Tras dar cuenta de los concejales que se responsabilizaron de su contenido debemos destacar que en el desarrollo del *Boletín* tuvo una gran trascendencia la creación del Gabinete de Prensa del Ayuntamiento en 1974. Su jefatura recayó en Felipe Rodríguez-Bolonio González, empleado municipal que por entonces era Jefe del Departamento de Relaciones Públicas⁷³. Desde esa fecha compaginará ambas ocupaciones. Tras la marcha de la alcaldía de Ángel Vivar Gómez y el nombramiento como nuevo alcalde de Juan Ignacio de Mesa, en abril de 1979, se produjo un cambio fundamental en el devenir de esta publicación al ser nombrado Felipe Rodríguez-Bolonio González, técnico en Ciencias de la Comunicación” como director del *Boletín*. La vinculación de este empleado municipal⁷⁴ con el boletín se había iniciado bastante antes, pues desde 1967 escribía asiduamente artículos en él por su condición de Jefe de Protocolo y Relaciones Públicas del Ayuntamiento, pero desde 1974 asumió mayores responsabilidades. A partir del núm. 47, de septiembre de 1979, el *Boletín de Información Municipal* estaría bajo su dirección posiblemente hasta su jubilación en marzo de 1986, aunque la última vez que aparece mencionado con esas funciones es en el número especial de octubre de 1984⁷⁵.

La existencia constatada de director se limita, pues, a unos años concretos (1979-1984). En los restantes, el concejal de turno tuvo que apoyarse en otros trabajadores, y algunos, con el nombre de redactores, precedieron claramente en sus tareas a Felipe Rodríguez-Bolonio.



Tarjeta de visita del Concejal delegado del Boletín.

8.3. REDACTORES

Hasta principios de la década de 1970, la redacción concreta de su contenido estaría a cargo de empleados municipales anónimos vinculados con los concejales responsables de este boletín. Incluso se pudieron utilizar en esos primeros años los servicios de periodistas ajenos al Ayuntamiento. Hasta el número 18, aparecido a principios de 1971, no se menciona en sus páginas el nombre de su redactor⁷⁶. Se trata de Francisco Zarco Moreno, conocido escritor toledano, miembro destacado de la Asociación de Artistas Toledanos “Estilo”, que se mantuvo en este cargo hasta el número 28 (abril-junio de 1973). Zarco no era empleado municipal. Tampoco parece que lo fuera su sustituto Pedro Sánchez-Escobar, que figura por primera vez en el número 30 (primer semestre de 1974) bajo la denominación de “redactor-jefe”, aunque sus tareas concretas son difíciles de precisar ya que en el número 32, del último trimestre de 1974, se le menciona como responsable de su maquetación. A partir de ese número la frase “Maqueta: Pedro Sánchez Escobar” se hizo habitual. Con el nombramiento del director, en 1979, desaparece el cargo de redactor o maquetador.

8.4. FOTÓGRAFOS Y DIBUJANTES

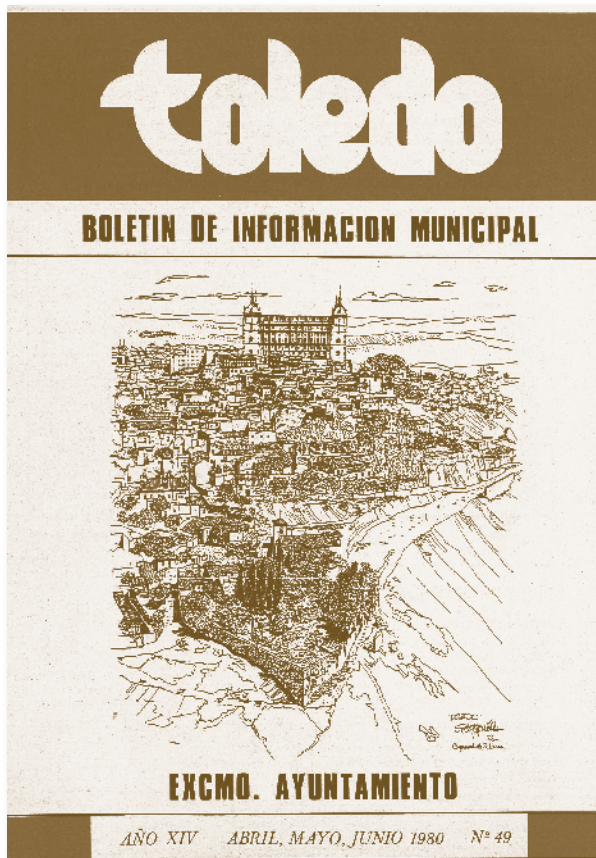
Las fotografías incluidas en esta publicación tienen distintas autorías, aunque muchas veces no se refleja esta información en el *Boletín*. Durante el periodo en el que asumió su redacción Francisco Zarco (1971-1973), la mayoría de éstas fueron realizadas por él, aunque también hay algunas de fotógrafos reconocidos como Rodríguez, Casiano Alguacil y Flores. Desde el número 30 (1974) buena parte de esas imágenes fueron realizadas por el Gabinete de Prensa que, desde su creación en 1974, contaba con un informador gráfico con el rango de colaborador. Su nombre se recoge por primera vez en el número 49 de abril-junio de 1980. Se trata de Ángel Galán Pérez, que en algunos números posteriores es denominado como “periodista gráfico”. Tras su muerte⁷⁷, a partir del número 62 (noviembre-diciembre de 1983), sería sustituido por Manuel Márquez Orozco que ejercería de fotógrafo de esta publicación hasta su último número, el 65.

También este *Boletín* incluyó algunos dibujos para ilustrar los textos reproducidos pero, al igual que ocurre con las fotografías, esto solo se produjo en los ejemplares de su tercera época. Entre sus autores se encuentran

buena parte de los artistas toledanos de entonces. Hay dibujos de Fernando Dorado en ocho números diferentes, de Juan Antonio Villacañas en siete, de Santiago Albillos en cuatro, de Manuel Romero Carrión y de Carlos Ortega en tres, y de José Aguado y de Manuel Martín Pintado en dos. También se reprodujeron, pero en un solo número, dibujos de Mariano Moragón, Mariano Serrano Pintado, Alfonso Bacheti Brun, Tomás Camarero, Rodolfo García de Pablos, Jorge Ferrer, Juan Meneses y Julián Malluguiza.

8.5. AUTORES DE LOS TEXTOS

La nómina de personas que aportaron textos y noticias para su publicación en este *Boletín* es muy amplia, aún teniendo en cuenta que muchos de los artículos carecen de mención de autoría. Así ocurre, por ejemplo, en todos los números de la primera época⁷⁸. Es obvio pensar que la mayoría de los textos sin autor fueron redactados por sus responsables técnicos, es decir por los ya mencionadas F. Zarco⁷⁹, Pedro Sánchez⁸⁰ y Felipe



Boletín de Información Municipal de Toledo - Abril-junio 1980 - núm 49 - Portada.

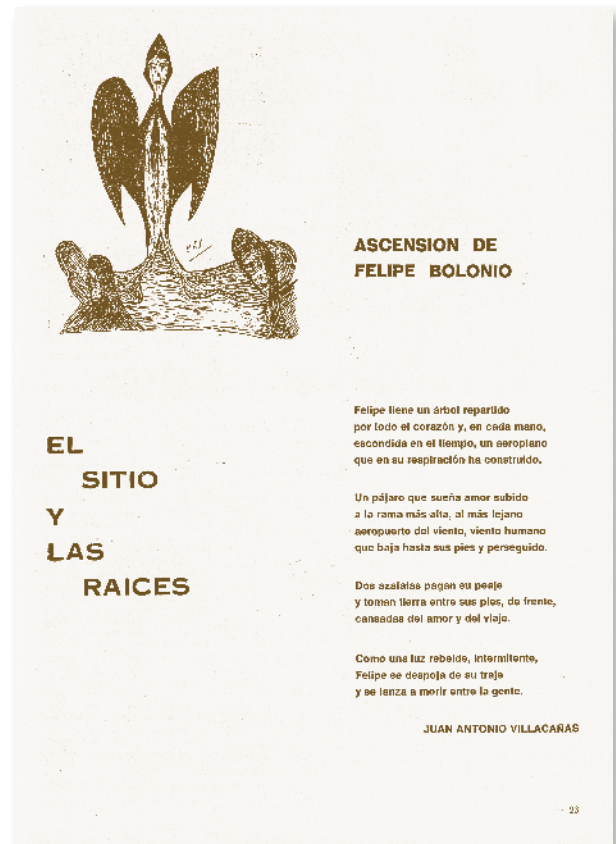
Rodríguez⁸¹, en las épocas en las que se encargaron de su edición.

Cerca de cincuenta personas, entre políticos locales, profesores, periodistas, historiadores, artistas y otros profesionales, participaron en esta publicación municipal con dos o más textos en su tercera época (1967-1987). Nos referimos en concreto a José Aguado Villalba, Ricardo Alba Navas, Ángel Arrabal, Luis Alfredo Béjar Sarcristán, José María Calvo Cirujano, Emiliano Castaños, Manuel Díaz-Marta Pinilla, Ángel Dorado, Fernando Dorado, Fernando Espejo, Jacinto Fernández López, José Gastón Molina, Ángel Gutiérrez Parra, Juan Jiménez Peñalosa, Fernando Jiménez Gregorio, Mercedes Junquera, Ventura Leblic, Florentino López, Eladio Luján Agudo, Fernando Martínez Gil, Mariano Martínez Herranz, Juan Ignacio de Mesa Ruiz, José Miranda Calvo, Martín Molina López, Ascensión Moreno Arriero, Luis Moreno Nieto, Juan Ortiz González, Pedro Palomo Robles, Esperanza Pedraza Ruiz, J. H. Ponos, Julio Porres Martín-Cleto, Enrique Prieto Carrasco, Luis Rodríguez, Fernando Rojas Gómez, Walter Rubin, Jenaro Ruiz Ballesteros, Francisco de Sales de Córdoba, Daniel San Juan Pérez, Manuel Sánchez Calvo, Juan José Sánchez Zaragoza, Jesús Santos, Pedro Toledo Martínez, Félix del Valle Díaz y Ángel Vivar Gómez. Otros que no hemos recogido solo se responsabilizaron de un texto en este boletín.

A los ya mencionados debemos unir otras cuatro personas que mantuvieron una relación especial con esta publicación, concretada en su participación con más de diez artículos y durante un periodo amplio de tiempo, motivada posiblemente, al menos en tres de ellos, por ser empleados municipales. El primero es, sin duda, Juan Antonio Villacañas Sánchez⁸², que entre los años 1974 y 1978 firmó 28 trabajos en esta obra periódica, de los que doce quedaron agrupados bajo la sección "El sitio y las raíces". Clemente Palencia Flores, archivero municipal, se responsabilizó de quince trabajos editados entre 1964 y 1982. Dieciséis fueron elaborados por el capellán y académico José Carlos Gómez-Menor Fuentes⁸³, entre 1967 y 1977. Junto a ellos destaca Juan Jiménez Peñalosa, periodista del diario *Alcázar*, que firmó trece de los textos incluidos en el *Boletín* entre 1967 y 1982.

9. CONTENIDO

Como sabemos, este *Boletín* nació en cumplimiento del art. 242.1 del Decreto de 17 de mayo de 1952, ya comentado. Recordemos que por él las poblaciones de más de 50.000 habitantes y las capitales de provincia



Soneto de J. A. Villacañas dedicado a F. R. Bolonio - *Boletín de Información Municipal de Toledo* núm 40 de 1976, p. 23

debían publicar un boletín de información municipal en donde insertaran el extracto de todos los acuerdos adoptados por sus ayuntamientos, así como cuanto mereciera ser divulgado. Y por esto último se entendían, en esta norma, los resúmenes de los presupuestos y cuentas, las estadísticas oficiales, los estudios y memorias, los anuncios de subastas y concursos, las obras realizadas y en ejecución, las resoluciones, reglamentaciones, ordenanzas y bandos, la adopción de medidas excepcionales, los llamamientos al vecindario y las referencias históricas y anales de la localidad.

Es evidente, pues, que el legislador dejó muy claro cuál debía ser su contenido. Y los diez primeros números del *Boletín de Información Municipal* de Toledo, los que conforman su primera etapa (1958-1961), siguen esa estructura. Así el número 3 de 1959 distribuye sus páginas en los siguientes epígrafes: Acuerdos tomados, Presupuestos, Cuentas municipales, Estadísticas, Subastas y

concursos, Obras realizadas y en ejecución, Resoluciones de la Alcaldía, Bandos de buen gobierno, Referencias históricas y anales de la ciudad. Lo mismo sucede con los dos de su segunda etapa, aparecidos en 1964.

Al iniciarse su tercera etapa, con el número 1 editado en 1967, se produce un cambio bien perceptible pues el *Boletín* adopta una estructura mucho más libre acercándose, en su diseño y distribución informativa, a los diarios de la época. Y aunque se seguirán incluyendo en sus páginas los extractos de acuerdos adoptados por el pleno municipal y por la Comisión Municipal Permanente, las entrevistas a las autoridades locales (alcalde y concejales), los textos de algunos de sus discursos y las noticias de actos públicos municipales sustituirán en gran medida a los textos administrativos (resúmenes de presupuestos, etc.). Esta publicación, en esta tercera etapa, se convertirá en el vehículo difusor de la actividad municipal, especialmente de la desarrollada por sus responsables políticos. Bajo distintas secciones, y con distintas denominaciones (Actividad municipal, Actos y gestiones municipales, Asuntos municipales, Otros asuntos municipales, De lo municipal, El paso del tiempo...), se hará eco de un sinfín de actos de todo tipo protagonizados por las autoridades locales y por algunos empleados públicos relevantes. Muy importante será, también, el espacio dedicado a noticias relacionadas con las visitas oficiales a la ciudad y con la proyección exterior de Toledo agrupadas en secciones como “Toledo universal”, “Ciudades hermanadas”, “Hermanamientos con ciudades extranjeras”, etc. No faltarán tampoco las páginas destinadas a colaboraciones literarias, artísticas y de contenido histórico publicadas bajo “Retazos de historia del arte”, “Páginas culturales”, “Toledanos de ayer y de hoy”, “Exposiciones”... También las habrá dedicadas a la prensa. Y muy reseñable y singular será la presencia en esta publicación de textos poéticos, especialmente con la sección “El sitio y las raíces” de Juan Antonio Villacañas.

Los extractos de acuerdos, origen de este tipo de publicaciones, se incluyeron en todos los números de su primera y de segunda época. En los de la tercera se recogerían en todos hasta el núm. 47 de septiembre de 1979. En concreto, los toledanos pudieron consultar gracias a estos boletines los acuerdos adoptados por el Pleno municipal, entre el 25 de noviembre de 1958 y el 20 de marzo de 1978, y por la Comisión Municipal Permanente, entre 2 de octubre de 1958 y el 26 de julio de 1979. Volverían a publicarse este tipo de extractos en

los núms. 55, 56, 58, 59 y 61. En estos últimos se incluyeron los acuerdos adoptados por el Pleno (5 de julio de 1982 al 23 de marzo de 1983) y por la Permanente (8 de julio e 1982 a 27 de octubre de 1983).

No nos vamos a detener más en su contenido aunque tal vez convenga resaltar la existencia de números monográficos editados como extraordinarios o especiales. Es el caso del 51 (1981) que dedica sus textos a conmemorar el 50 aniversario del hermanamiento entre Toledo y Toledo-Ohio. El núm. 57 de 1982 estuvo destinado a homenajear al escultor Alberto Sánchez. Entre medias aparecieron otros dos números que dedicaron parte de sus páginas, distinguidas como separatas, a relatar la labor de Luis Hoyos Sáinz en Toledo (núm. 53 de 1981) y a glosar la obra del escritor Félix Urabayen (núm. 54 de 1982). En octubre de 1984 se editaría un número especial con motivo del hermanamiento entre Toledo y Aquisgrán. Y el aparecido en mayo de 1986 es otro especial dedicado, esta vez, a las Fiestas del Corpus Christi de ese año.

Para conocer su contenido es muy útil la presencia de índices o sumarios. El *Boletín* dispuso de tales en todos los números de su primera etapa (1958-1961) mencionando en él los apartados del art. 242.1 y la página concreta en donde se iniciaban. Los dos de su segunda etapa (1964) tienen un desglose más pormenorizado pero la misma estructura. En todos estos números el sumario se recoge en solitario en la primera página tras el reverso de la cubierta. Los números editados entre 1967 y 1973, es decir del 1 al 29 de su tercera etapa, carecerán de índice. Volverá a incluirse en el 30 (1974) compartiendo espacio en la página 2 con otros textos. Bajo la voz de “Sumario” o “En este número” se dará cuenta del título de los artículos y de sus autores, aprovechando la columna en la que se inserta para recoger también los datos de los responsables de su edición. El número 46 (1978) carece de índice y a partir del 47 (1979) el sumario se incluye en el reverso de la cubierta. Los títulos de los artículos no siempre van acompañados del nombre de sus autores (entre los números 50 y 56 no se mencionan). El último número que llevará índice es el 62 (1983).

Antes de terminar este apartado nos interesa detenernos en la presencia en ellos de editoriales y cartas a la redacción que reflejarían la línea ideológica de esta publicación y la participación vecinal en su contenido.

El carácter de este boletín, una publicación oficial, y su contenido, claramente delimitado por la normati-

va, no implica la necesidad de incluir un “editorial” en cada uno de sus números ya que todos los textos, o casi, desarrollaban los intereses de las corporaciones de turno. Como tal “editorial” solo apareció en tres números publicados en 1976, en concreto en el 37, el 39 y el 40, compartiendo espacio con el sumario, y en el 64 de 1985. Posiblemente serían redactados por el concejal responsable de su edición en esos años.

La participación vecinal en este *Boletín* fue muy escasa aunque en su tercera etapa incluyó un apartado para recoger las “sugerencias, opiniones, comentarios y preguntas” de los ciudadanos bajo el título de “Estafeta de la opinión pública”⁸⁴. Esta sección apareció en los números de 1967 a 1973 (del 2 al 28) ocupando raramente más de una página. Las cartas incluidas no cuestionan la actividad municipal. Si llegaron a la redacción otras de otro tipo y no fueron publicadas es algo que desconocemos. Lo cierto es que esta sección del *Boletín* fue sustituida por otra, sin continuidad fija, titulada “Los ciudadanos opinan”, recogida en los números 32⁸⁵, 33, 36, 38 y 44 editados entre 1974 y 1977. Con la democracia no se da un mayor impulso a la participación vecinal. El primero de los boletines que recogió alguna carta de un ciudadano fue el 48 (1980) bajo la voz de “Los toledanos opinan”⁸⁶. El siguiente, el 49, lo haría bajo el epígrafe “Los toledanos dicen”. Esta sección no volvería a aparecer hasta el núm. 63 (1985) denominada esta vez como “Participación ciudadana”. En el 64 se dividiría en dos bloques, uno intitulado “Buzón municipal”⁸⁷ para recoger textos de los vecinos, y el otro como “Libre opinión”, para las cartas, escritos y artículos de las asociaciones de vecinos.

10. IMPRENTA

Los diez números de su primera época (1958-1961) fueron editados en la imprenta Serrano. Los dos aparecidos en 1964 fueron lanzados por A. Roig por el procedimiento de multicopista. El número 1 de su tercera época, ya de 1967, lo fue en los Talleres de Gómez-Menor. Y en ellos, con esta denominación o con la de “Imprenta Gómez-Menor”, se siguieron editando todos los números posteriores hasta el 48 del año 1980. Estos establecimientos tenían su sede en la ciudad de Toledo, como también la Imprenta o Gráficas Mayfer que se responsabilizó de la impresión de los números 49 y 50 (1980). El 51 ya fue impreso en Talavera de la Reina por la imprenta Eborá. En ella lo serían también los siguientes

hasta el especial de octubre de 1984, publicado después del número 62. El 63, de agosto de 1985, lo imprimiría de nuevo la imprenta Gómez-Menor (Toledo), al igual que el 64. El último, el 65 (1987), fue impreso en Talavera de la Reina por la imprenta Nupredsa-La Voz del Tajo. Estos cambios en las imprentas llevaron aparejados los del número de su Depósito Legal, como veremos a continuación.

11. DEPÓSITO LEGAL

La primera mención del Depósito Legal de esta publicación se recoge en la p. 20 de su número 10 (1961). En ella figura como tal “TO-265-1961”. Los dos de su segunda época (1964) tienen el de “TO-454-1964”. Y al comenzar su tercera época, en 1967, recibió como número de Depósito Legal el de “TO. 430-1967”⁸⁸. Así, sin variaciones, se mantuvo hasta el 48, de enero-marzo de 1980. En el 49, aparecido unos meses después, figura el de “TO. 943-1980”. El 50, correspondiente al segundo semestre de ese año, refleja otro cambio en la numeración pues ahora es “TO. 256-1981”. Más estabilidad tuvo el siguiente número asignado a este *Boletín* por el Depósito Legal pues el de “TO. 34-1981” lo mantuvo entre el número 51 (1981) y el especial de octubre de 1984. Con el 63, de agosto de 1985, recibió su último número, el de “TO. 762-1985”, que también se incluyó en el número 64. Por lo tanto, este *Boletín* llegó a tener siete números distintos de Depósito Legal a lo largo de su historia.

12. LUGAR DE CONSERVACIÓN DE LAS COLECCIONES

El Ayuntamiento de Toledo, en su Archivo Municipal, posee una colección completa de esta publicación periódica y puede que así, con todos los números editados, sea la única existente en España. Existen ejemplares de este *Boletín* en la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca de Castilla-La Mancha y en la Biblioteca Insular “José Pérez Vidal”, dependiente del Cabildo de La Palma, entre las bibliotecas públicas españolas, al menos por los datos ofrecidos en sus catálogos accesibles vía web. No los hay en las bibliotecas universitarias ni en las demás bibliotecas públicas provinciales. Es muy posible que en los archivos y bibliotecas dependientes de los principales ayuntamientos se conserven también algunos de sus números pues es razonable pensar que la mayoría de sus números fueran remitidos protocolariamente a los alcaldes de las grandes ciudades españolas.

Notas

1 Sorprende que se sigan financiando proyectos de digitalización de los fondos hemerográficos custodiados en determinados centros públicos, sin antes localizar y disponer de los ejemplares que faltan y que se custodian en otras instituciones. Entendemos que lo deseable sería digitalizar una única colección, la más completa posible, manejando todos los números disponibles, con independencia de su lugar de conservación, y volcar el resultado en la web al alcance de todos los interesados. En Internet pueden encontrarse copias digitales de revistas o periódicos, en jpeg o pdf, con distintas resoluciones, con OCR o sin él, que permiten su descarga o no. La variedad es grande. La Hemeroteca Digital, auspiciada por la Biblioteca Nacional de España, destaca por su calidad, pero en ella solo se reproduce una pequeña parte de los fondos hemerográficos que conserva esa Biblioteca, sin preocuparse, en los digitalizados y difundidos, por completar colecciones utilizando ejemplares de otros centros.

2 Sobre ellos y los despachos de vereda que llevaban de pueblo a pueblo puede verse el artículo de P. Boullosa, E. Lara, E. Martín y M. Pascual, “Los despachos de veredas como medio de circulación de las disposiciones oficiales a finales del Antiguo Régimen. Estudio archivístico”, *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*, núm. 5 (2011) pp. 34-41.

3 CAL MARTÍNEZ, M^a R., “La articulación estatal de una red de información: los boletines oficiales de las provincias”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 187: 3 (1990) p. 404.

4 Un año antes, seguramente en los primeros días de octubre de 1868, debió publicarse el primer número del *Boletín de la Junta de Gobierno de Ávila*. En la Hemeroteca Municipal de Madrid se conservan varios ejemplares de él editados en ese mes de octubre de 1868. Por esas fechas, hubo otros boletines editados por juntas revolucionarias, tanto de ámbito local como provincial. Ejemplos de los primeros serían el *Boletín Oficial de la Junta Revolucionaria de Reus*, el *Boletín Oficial de la Junta Revolucionaria de Murcia*, el *Boletín de la Junta Revolucionaria de Barbastro*, el *Boletín oficial de la ciudad de Tarragona*, etc.

5 Entre los años 1937 y 1939 se difundió como *Boletín del Consejo Municipal de Madrid*.

6 La edición de este boletín puede estar relacionada con la normativa de 1901 y 1902 que en el texto comentamos.

7 *Gaceta de Madrid*, núm. 276 (3 de octubre de 1901) pp. 51-52.

8 Había sido creado en 1870 como Instituto Geográfico aunque a partir de 1873 ya completó su denominación. Véase el artículo de J. I. Muro, L. Urteaga y F. Nadal, “Los orígenes del Instituto Geográfico y Estadístico”, *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 609-610 (1996) pp. 59-92; y el de A. Arévalo Barroso, “La creación del Instituto Geográfico y Estadístico”, en *Conmemoración del centenario del general Ibáñez e Ibáñez de Ibero: conferencias pronunciadas los días 28 de enero y 5 de febrero de 1991*, Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1991, pp. 51-77.

9 *Gaceta de Madrid*, núm. 117 (27 de abril de 1902) pp. 431-432.

10 En el número 197, de noviembre de 1919, se indica que corresponde con el año XVII de edición por lo que presuponemos que apareció en 1902.

11 URTEAGA, L, NADAL, F. “La organización del servicio de estadística del Ayuntamiento de Barcelona (1902-1923)”, en *Cent anys*

d’estadística municipal, Barcelona: Ajuntament, 2002, pp. 148-162. De estos autores véase también su texto “En los orígenes de la estadística municipal: la creación de los servicios de estadística del Ayuntamiento de Barcelona”, en *Ciencia e Ideología en la Ciudad*, Tomo II, Valencia: Generalitat Valenciana, 1994, pp. 87-100.

12 Esta *Gaceta sanitaria de Barcelona* se editó mensualmente hasta 1910 como órgano del Cuerpo Médico Municipal. Después continuaría en otra publicación denominada *Gaceta sanitaria y asistencial del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona*.

13 La interrelación entre estos boletines y los que estamos estudiando es puesta de manifiesto al comprobar que al crearse, en 1914, el *Boletín de la estadística municipal de Bilbao* se incluyó, en los números aparecidos entre ese año y 1920, con título y numeración propios, un *Boletín mensual adicional de estadística sanitaria de Bilbao*.

14 Así lo expresan los autores citados en la p. 158. En ella recogen un cuadro con las publicaciones periódicas editadas por el ayuntamiento de Barcelona, y los organismos que de él dependían, entre 1888 y 1921.

15 *Gaceta de Madrid*, núm. 182 (1^o de julio de 1913) pp. 7-8.

16 En virtud de un Real Decreto de 20 de febrero de ese año.

17 En esta ciudad se publicó entre 1902 y 1923 un muy completo *Anuario estadístico de la ciudad de Barcelona*, en el que se incluían todos los aspectos de la vida urbana barcelonesa.

18 SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I., *La prensa en Castilla-La Mancha. Características y estructura (1811-1939)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, p. 225.

19 Los primeros cuatro números del *Boletín de la estadística municipal de Valencia* medían 21 cm de longitud por su lado más largo.

20 En la Hemeroteca del Ayuntamiento de Barcelona el último número registrado de esta publicación es el 64 aparecido en 1918.

21 La existencia de anuarios de este tipo en Barcelona tiene claros precedentes. Entre los años 1902 y 1920, como ya sabemos, se publicó un *Anuario estadístico de la ciudad de Barcelona* redactado por el Negociado de Estadística de esa ciudad.

22 En la Hemeroteca Municipal de Madrid se conservan ejemplares de este boletín entre los años 1916 y 1918, pero presuponemos que debió aparecer, como todos, entre septiembre de 1913 y enero de 1914.

23 En la Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Valencia se conservan boletines de estadística municipal de esta ciudad hasta el año 1921.

24 El número 388 correspondiente al segundo trimestre de 1959 indica en su portada que se corresponde con su tercera época y con el año XXXV de su edición. Si tenemos en cuenta los periodos en los que no se editó está claro que vincula a este boletín con el aparecido en 1913.

25 En la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional solo conservan números de los boletines de estadística municipal de Ávila, Bilbao, Burgos, Málaga y Santander. En la Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid los hay de Almería, Alicante, Burgos, Badajoz, Cáceres, Castellón, Córdoba, Coruña, Cuenca, Gerona, Huesca, Madrid, Málaga, Pamplona, Santander, Sevilla y Soria.

26 Tampoco hemos tenido suerte en la búsqueda de estos boletines en la biblioteca del actual Ministerio de Educación, heredero del de Instrucción Pública. En la biblioteca del Ministerio de Empleo y Se-

- guridad Social (antes Trabajo) solo poseen ejemplares del *Boletín de estadística municipal de Bilbao* de 1916-1917.
- 27 En distintos periodos históricos su denominación ha sido la de *Gasetta municipal de Barcelona* al publicarse en catalán.
- 28 Su contenido está publicado en el *Boletín Oficial del Estado* núm. 159 de 7 de junio de 1952.
- 29 No todos los boletines de información municipal se distribuyeron de forma gratuita. Los hay que tuvieron un precio en venta, aunque esto no fue lo habitual. Así, por ejemplo, el *Boletín de información municipal* editado por el ayuntamiento de Valencia en 1958 se vendía al precio de 30 pesetas, el ejemplar. La suscripción anual costaba 100 pesetas.
- 30 En el núm. 629 del *Boletín estadístico de la villa*, editado por el ayuntamiento de Bilbao, en el primer trimestre de 1963, en el apartado de "Publicaciones recibidas durante el trimestre" se da cuenta de que en el Ayuntamiento de Bilbao se habían recibido el *Boletín de información municipal de Lérida* de octubre de 1962, el *Boletín de estadística e información municipal de Cádiz* del tercer trimestre de 1962, la *Gaceta municipal de Barcelona* de varias fechas, el *Boletín de información del Excmo. Ayuntamiento de Cuenca* del segundo trimestre de 1962, el *Boletín municipal de Zaragoza* del segundo trimestre de 1962, entre otros.
- 31 En los números publicados en 1965 figura la referencia a año XIV de la publicación. El último número editado fue el 78-79, correspondiente a julio-diciembre de 1971.
- 32 En la "historia" del boletín editado por el ayuntamiento de Badalona se han distinguido cinco épocas desde su creación hasta el año 1999.
- 33 En abril de 1983 se editó el número 86 del *Boletín de información municipal* del ayuntamiento de Cuenca.
- 34 Ya en fechas cercanas han tenido, incluso, periodicidad semanal como ocurrió con el *Boletín de información municipal del Excmo. Ayuntamiento de Oviedo* a partir de julio de 1995.
- 35 El *Boletín de Información del Excmo. Ayuntamiento de Vigo* apareció cada dos años a principios de los sesenta. Así el número 2 se corresponde con 1960-1961, el 5 con 1964-1965, el 6 con 1966-1967... Y el 1 abarca el periodo 1950-1960.
- 36 Hay casos más extremos como el de *Boletín de información municipal de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de San Sebastián*.
- 37 El número 1 de esta publicación apareció en el último trimestre de 1968, y el 21 en octubre-diciembre de 1973.
- 38 El ayuntamiento de Oviedo publicó, entre 1984 y 1986, su *Vetusta* con noticias locales y corporativas, y de aparición bimestral. Dentro de ella, en sus páginas centrales, incluyó una especie de separata, distinguida con su propia numeración y de diferente color, que llevaba por título el de *Boletín de información municipal del ayuntamiento de Oviedo*. En esas páginas se recogían los extractos de acuerdos de órganos colegiados y algunos decretos de la alcaldía. A partir del número 17, de 8 de julio de 1986, cambió su periodicidad, que empezó a ser quincenal, y dejó de editar la separata mencionada. Con el núm. 30 de junio-julio de 1987 volvió a ser bimestral e incluyó los extractos de acuerdos pero dentro de su paginación, aunque solo durante unos números. *Vetusta* se seguía difundiendo en 1991 pues el número 49 se corresponde con enero-febrero de ese año.
- 39 Los términos "oarso" y "uranzu" son euskeras. El primero significa "remos" y el segundo "aguas".
- 40 En español esta palabra significa "el vecindario".
- 41 La publicación *Anzur: boletín informativo municipal* parece que empezó a editarse en 1974.
- 42 Tres ejemplos cercanos. El ayuntamiento de Puebla de Montalbán (Toledo) publicó al menos ocho números del *Boletín municipal informativo*, entre marzo de 1967 y mayo de 1968. Y el de Villacañas (Toledo) hizo lo propio en 1971. De su *Boletín Municipal* se editaron al menos cinco números en ese año. Por entonces la primera localidad tenía unos 7.000 habitantes y la segunda unos 9.000. Y el tercer caso es aún más llamativo. Entre 1970 y 1972 aparecieron al menos 18 números de *La Voz de Turleque: Publicación mensual de información local*, editada por el ayuntamiento de esta localidad toledana en la que vivían unos 1.500 habitantes.
- 43 Así lo afirma J. I. Bel Mallen en su libro *El derecho a la información local*. Madrid: Editorial Ciencia 3 Distribución, 1990. Véase la tesis doctoral de J. Ramis Pedromingo titulada, *Modelos de la comunicación local y cercana. La comunicación en los grandes municipios del sur madrileño (1983-1991)*, defendida en la Facultad de Periodismo de la Universidad Complutense, en 1996. En concreto esos datos aparecen en el volumen 1, pp. 258-259.
- 44 Su contenido puede examinarse en el *BOE* núm. 305 de 22 de diciembre de 1986.
- 45 La no publicación de este boletín en ese periodo obligó al ayuntamiento de Valencia a editar en 1975, acompañando al primer número de esta tercera etapa, una *Separata de acuerdos corporativos del 1 de julio de 1972 al 30 de septiembre de 1975*, de 359 páginas de extensión y con letra minúscula.
- 46 El ayuntamiento de Valladolid difundió un boletín que también sufrió cambios en su denominación pasando de *Información municipal de ayuntamiento de Valladolid* (1972), a *Valladolid: Revista de información municipal* (1980) y, desde 1986, *Valladolid: Informativo municipal*.
- 47 En la "Relación cronológica de fondos" hemerográficos que puede consultarse en la web del archivo, biblioteca y hemeroteca de la ciudad de Sevilla no figura mencionado ningún boletín municipal de esa ciudad de fecha anterior.
- 48 En el Archivo Municipal de Toledo conservamos el núm. 4-5 correspondiente al tercer y cuarto trimestre de 1973. Está claro que tuvo dificultades para su publicación casi desde el principio.
- 49 Por el art. 12 del Reglamento de organización, funcionamiento y régimen jurídico de las Corporaciones Locales, aprobado por Decreto de 17 de mayo de 1952, se habían creado los libros de resoluciones de alcaldía cuyo contenido se pretendía difundir mediante los boletines de información municipal.
- 50 Los municipios de más de 20.000 habitantes debían editar el texto íntegro de las ordenanzas fiscales dentro del primer cuatrimestre del ejercicio económico. Así se contempla en los artículos 15-19 de la Ley 39/1988 reguladora de las Haciendas Locales, y en los artículos 15-19 del Real Decreto Legislativo 2/2004, de 5 de marzo, que aprueba el texto refundido de la Ley Reguladora de las Haciendas Locales.
- 51 Esta obra tiene su propia numeración y ocupa diez páginas, de la 1 a la 10. Después y con numeración diferente vuelven a darse

datos, esta vez correspondientes al censo de edificios y viviendas de la ciudad de Burgos.

52 En la Biblioteca del Instituto Nacional de Estadística poseen ejemplares de estos boletines de estadística e información de las ciudades de Bilbao (1936-1971) y de Burgos (1942-1958).

53 Al menos esto se detecta en los ejemplares identificados con los números 77, y 78-79, conservados en el Archivo Municipal de Toledo.

54 La utilización de paginación diferenciada entre los extractos de acuerdos y los restantes apartados del boletín es algo que se detecta en los ejemplares de las dos etapas anteriores.

55 A partir del núm. 10, de 15-30 de septiembre de 1980, su formato será de 30 cm.

56 Algo parecido ocurrió en 1985 con el *Boletín de información municipal del ayuntamiento de Oviedo*. Por entonces se editaba un número mensual, y en él solo se recogían los extractos de acuerdos del Pleno, de la Comisión de Gobierno y de fundaciones municipales, así como decretos de alcaldía. No había imágenes y su número de páginas no siempre superaba la decena.

57 Es el caso de *Nuestra Zaragoza: Boletín informativo del ayuntamiento de Zaragoza*. En los números examinados del año 1986 solo se recogieron noticias corporativas y locales. Lo mismo ocurre con los números consultados de los años 1986 y 1987 de *Ciudad de Melilla: Boletín informativo municipal*.

58 El ayuntamiento de Valencia, en la presentación que aparece en la *Separata de acuerdos corporativos...* ya citada, indica que la publicación de los extractos de acuerdos eran “la única materia de obligado cumplimiento por parte de la Corporación”.

59 El ayuntamiento de Madrid empezó a publicar en 1957 su *Villa de Madrid: Revista del Excmo. Ayuntamiento* en la que predominaban temas históricos y artísticos de la ciudad, bellamente ilustrados, y también recogía noticias corporativas. Su núm. 94 apareció en 1987.

60 El *Boletín municipal de Vitoria* era semestral, al menos en parte de la década de 1970, pero se recogían los dos números en un solo tomo. En los editados en los años 1974-1977 se incluye parte del catálogo del archivo municipal de Vitoria, publicado por entregas, hecho este que se había iniciado en números anteriores. También en el *Boletín de información municipal* del ayuntamiento de El Ferrol, en los números examinados de los años 1956 a 1959 se dedicaron páginas para dar cuenta de los documentos existentes en su archivo municipal.

61 La inclusión en el *Boletín de información del Excmo. Ayuntamiento de Vigo* de páginas dedicadas a recoger los actos culturales más destacados celebrados en la ciudad se adoptó por acuerdo municipal de 15 de junio de 1961.

62 Ejemplo sería el *Boletín municipal de Zaragoza* editado entre 1960 y 1978.

63 Un caso llamativo lo representa el *Boletín de información municipal* de San Sebastián. La dirección, redacción y administración correspondió, al menos hasta el núm. 11, de 1961, último que hemos podido consultar, a la “Secretaría General” y al “Archivo Municipal” y esto puede explicar la inclusión de artículos de contenido histórico y cultural.

64 Un ejemplo puede ser *Calle Mayor*, publicada en Guadalajara y que tiene el subtítulo de *Boletín informativo del Gabinete de Prensa del Ayuntamiento de Guadalajara*. Se había creado en 1980 con periodici-

dad bimestral y mantuvo una extensión de cerca de 30 páginas en las que solo 2 o 3 se dedicaban a recoger los extractos de acuerdos. En el AMT el último número que conservamos de este boletín es el 93 de abril de 1991.

65 Así ocurrió en la ciudad de Toledo. El concejal delegado del *Boletín* solicitó al ayuntamiento, en 1974, la creación del Gabinete de Prensa que quedaría adscrito a su Departamento. Véase *Toledo Boletín de Información Municipal* núm. 30 (enero-junio de 1974) p. 14.

66 SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I., *Historia y evolución de la prensa toledana (1833-1939)*, Toledo: Editorial Zocodover, 1983, pp. 136-140.

67 Aunque se corresponde con el último trimestre de 1958 se distribuyó en el mes de abril de 1959, pues en el periódico *El Alcázar*, de 21 de abril de ese año, se recogió la noticia de que “se ha publicado estos días el primer número del *Boletín de Información Municipal*”.

68 Este criterio no es el de sus responsables pues en 1974, al publicarse el número 30, se incluyó en su cabecera la mención “Época II” que obedece solo al cambio en la redacción y dirección política ocurrida a partir de ese número.

69 También tiene ocho páginas el número especial de octubre de 1984.

70 Recordemos que en un solo ejemplar aparecieron los números 7-8 con 35 páginas. Y lo mismo ocurrió con los números 9-10 que aunque editados juntos mantienen cada uno su propia paginación, 19 y 20 páginas respectivamente.

71 Este ejemplar es un número extraordinario dedicado al 50 aniversario del Hermanamiento de Toledo con Toledo Ohio. En él se incluyó un cuadernillo central sin pagar, entre las pp. 22 y 23, que ocupa ocho páginas y que solo tiene fotografías (en total 16 fotos). En el resto de sus páginas se distribuyen las otras 42 fotos.

72 Se trató de un monográfico dedicado al escultor Alberto Sánchez.

73 En el número 32, del último trimestre de 1974, en los datos de cabecera del *Boletín* se menciona ya “Fotografía: Gabinete de Prensa del Excmo. Ayuntamiento”.

74 Felipe Rodríguez-Bolonio González comenzó su actividad municipal el 26 de julio de 1948 como auxiliar administrativo. En 1951 fue ascendido a oficial de segunda técnico-administrativo. Tres años después era ya oficial técnico-administrativo. Por acuerdo de la Comisión Municipal Permanente de 6 de julio de 1966 fue nombrado Jefe del Negociado de Relaciones Públicas que entonces se creaba. Se jubiló voluntariamente el 15 de marzo de 1986. Véase su exp. personal 213/Siglo XX en la caja 168 del AMT.

75 La “confección y redacción del boletín” le deparaba el cobro de honorarios extraordinarios. Por el número 58 percibió 3.000 pesetas. Otro empleado municipal, Adolfo Cano Palomino, recibió 2.000 pesetas “por la distribución de ese boletín” (sobres con direcciones).

76 No sabemos si realizó estas mismas funciones en números anteriores. Es posible que no.

77 En ese número se incluyó la noticia de la muerte de Ángel Galán Pérez, que había sido fotógrafo de esta publicación entre 1980 y 1983.

78 En los dos números de su segunda época aparecidos en 1964 solo figura el nombre de un autor en uno de los artículos. Nos referimos al archivero Clemente Palencia Flores. Suyo es el artículo “Referencias

históricas y anales de la ciudad : Inscripciones epigráficas en el Ayuntamiento de Toledo”, núm. 1 (enero - marzo de 1964) p. 55 - 56.

79 Francisco Zarco Moreno se responsabilizó de veinte textos publicados en este *Boletín* entre 1967 y 1973.

80 A Pedro Sánchez Escobar solo podemos atribuirle claramente quince artículos aparecidos entre 1974 y 1978.

81 Entre 1967 y 1984, este *Boletín* incluyó 120 textos con la firma de Felipe Rodríguez-Bolonio González. Otros muchos serían también de su autoría aunque no se indique en esta publicación.

82 El recordado escritor fue empleado del Ayuntamiento de Toledo entre 1946 y 1982.

83 José Carlos Gómez-Menor Fuentes fue capellán municipal y encargado del cementerio entre los años 1969 y 1972. Más datos biográficos se pueden consultar en la revista *Provincia*, editada por la Diputación Provincial de Toledo, en el número 115 de 1981.

84 En el texto que invitaba a los vecinos a participar se indica expresamente que “Estas páginas son íntegramente de todos. Aquí caben opiniones moderadas, comentarios respetuosos, preguntas adecuadas, criterios lógicos; en suma: todo el pensamiento, los alientos e inquietudes del vecindario... Lo que tenga que decir, dígallo; será respetuosamente, en mutua reciprocidad, correspondido. Su duda aclarada, su sugerencia atendida, y si entra en el campo de las posibilidades, llevada al campo de las realidades”.

85 En ese número 32 se incluye una carta del vecino Jenaro Ruiz y la respuesta dada por el concejal. En esa carta se solicita que el *BIM* tenga un apartado de “Sugerencias, Informaciones y Reclamaciones” a disposición de los vecinos lo que al concejal delegado del Gabinete de Prensa le parece muy oportuno.

86 En la p. 13 del número 47 de septiembre de 1979 y bajo el título de “Estafeta de la opinión” se recoge una nota informativa del Negociado de Estadística del Ayuntamiento de Toledo en relación con la pregunta formulada por Venancio Escalda sobre la tramitación del empadronamiento.

87 En ese número se especifica que esas cartas de los vecinos no deben exceder de un folio, a doble espacio, escrito por una sola cara. Deben ir firmadas por su autor, indicando dirección, nombre y número de DNI.

88 En la p. 3 del número 13 de *Toledo: Boletín de Información Municipal*, correspondiente al cuarto trimestre de 1969, se recoge el siguiente texto: “En cumplimiento de lo prevenido por el artículo 24 de la vigente Ley de Prensa de 18 de marzo de 1966 se hace constar que este *Boletín Informativo Municipal* es propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Toledo, se publica en cumplimiento del artículo 242 del vigente Reglamento de Organización, Funcionamiento y Régimen Jurídico de las Corporaciones Locales de 17 de mayo de 1952, figura en el registro de empresas periodísticas al número 1.579, tomo 22, folio 55, y su marca al número 583.670 del Registro de la Propiedad Industrial. Lo rige el Concejal D. Francisco Ralero Peces, se financia con fondos municipales, que figuran en la oportuna partida del presupuesto ordinario, totalmente, se redacta y administra en las Casas Consistoriales e imprime en los talleres Gómez-Menor, de Toledo. Depósito Legal: TO. 430 67.

AL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ

DESDE el pincel, aquí, oro que suena en los oídos del amor, se oye el caminar altísimo del Conde, peregrino de nubes y de estrellas.

Es día en que la luz canta a dos voces trilogías de vientos. Dios aprueba desde su trono blanco aquella escena de la muerte con traje de colores.

Toda España está en él, mirando atenta, en un palmo de santos y de hombres, ese trozo de cielo que se rompe místicamente vivo hacia la tierra.

Nadie mueve los labios. Sin palabras uncs monjes se cambian los latidos del éxtasis humano. En cada sitio hay un dolor clavado que nos habla.

De los frailes herméticos, un niño con toda su inocencia se adelanta mostrándonos la muerte. Suena el arpa de David en las cuerdas de los siglos.

Frente a frente el color, y en cada extremo, juega a resucitarnos. Respiramos con todo el pecho música de salmos, ncta a nota sonámbula de tiempo.

De lado a lado, de la tierra al cielo, habla la Historia humana. Sin notarlo las cenizas futuras van buscando los grises infinitos de los muertos.

Manos altas, clavadas en el centro, anhelantes de paz, caminan. Bajo cada color existe un nuevo estado donde se vierte Dios como un espejo.

Esteban y Agustín están cavando con el alma la entrada de la Gloria. Y, más que a las orillas de la fosa, suben la Muerte viva hacia el espacio.

Hay realidad de Dios al cielo raso y ángeles sobre nubes que se asoman, o unos niños flotando que nos rozan la vida con sus alas aquí abajo.

Vuela un color divino y otro humano como mística abierta, en cada cosa. Oh sílabas del lienzo, paradoja, del hombre con su muerte tierra en alto.

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS

(Del libro *Conjugación poética del Greco*, 1958)



Toledo. 64

Eduard Delprat - 1864



N.A. Wells. del.

W.F. Starling. sc.

Nathaniel Armstrong Wells - 1846



Europa vivió en el siglo XIX grandes cambios en la política, la economía, las estructuras sociales o las comunicaciones, hablándose de revoluciones varias entre las que cabe incluir el arte con sus nuevos lenguajes y formas de difusión. Así fue un hecho que el goce de la imagen pasó de la obra única irrepetible (como la pintura) a su difusión universal. Si la litografía perfeccionada por Aloys Senefelder hacia 1795 había supuesto un apreciable salto cualitativo en la reproducción “infinita” de un mismo elemento, en 1839, la irrupción del daguerrotipo marcó el inicio de otra etapa aún más innovadora. Aquel hallazgo llegó a España de la mano de unos inquietos personajes que escenificaron sus ensayos en los selectos círculos de las principales ciudades, enclaves portuarios, comerciales o ferroviarios, donde, a medio plazo, se empezaban a distribuir los recursos precisos para hacer posible aquella novedad científico-recreativa, en tanto que en la mayoría del país, incluyendo a la ciudad de Toledo, nada de ello se vivió de manera directa e inmediata.

Por otra parte, la naciente fotografía coincidió con el marco conceptual y estético del movimiento romántico, especialmente en Inglaterra, Francia o Alemania, animando a viajar a remotos lugares para vivir lo legendario, lo pintoresco o los paisajes sublimados por la naturaleza y la historia. Aventureros y escritores programaban su “gran tour” hasta Oriente, aunque a otros les bastó recorrer España y visitar ciudades como Burgos, Toledo, Córdoba, Sevilla o Granada, para llevar sus impresiones a libros, láminas o al fondo de una cámara que algún viajero “avant la lettre”, como el francés Théophile Gautier, había incluido en su equipaje.

En las páginas siguientes no se pretende abordar la nómina de ilustradores o viajeros-fotógrafos, en su mayoría extranjeros, que pasaron por Toledo plasmando las primeras vistas fotográficas de la ciudad, continuando luego su periplo sin más. La atención se dirige hacia los primeros profesionales toledanos y los nuevos gabinetes fotográficos, algunos de breve vida, que se abrieron aquí entre 1860 y 1874 conformando una primera época que cimentó el auge que vino después.

< C. Alguacil. *Portada gótica en la calle de la Plata.*

1. LA IMAGEN DE TOLEDO ENTRE EL GRABADO Y EL DAGUERROTIPO

Son muchos los visitantes que, ante una ciudad cargada de historia como era Toledo, al verla totalmente sumida en el siglo XIX en sus propios recuerdos y en un notable estado de ruina, sintieron la necesidad de hablar de ella tanto con la palabra¹, como con otros medios gráficos. Entre estos últimos aparecen Laborde (1806-1820), E. Hawke Locker (1814), Joseph Taylor (1826-1832), Tomas Roscoe (1836), David Roberts (1838), Chapuy (1844) W.F. Starling (1846), Emile Bégin (ca. 1852) o Louisa Tenison (1853) que acompañó precisamente a su esposo, autor de un temprano calotipo que le sirvió de base para hacer un grabado similar². Por parte española recordamos a Francisco Javier Parcerisa (1803-1875) y Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854). Este último estuvo en el verano de 1840 trabajando para la *España artística y monumental*, obra patrocinada por el marqués de la Remisa, mecenas ligado a la introducción del daguerrotipo en España y que, según apunta algún trabajo, Villaamil pudo haber utilizado para captar las vistas que después se trasladaban a las planchas litográficas³. Un tercer nombre unido a Toledo es el francés Alfred Guesdon (1808-1876), autor de una vista hecha hacia 1854 que puede considerarse como un convencional enlace entre la imagen litografiada y las primeras fotografías de la ciudad debidas al irlandés Tenison o el galés Clifford.

Gracias al grabado del ochocientos el patrimonio de Toledo fue propagado por la prensa gráfica como lo demuestra *El Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) con ilustraciones elaboradas a partir de daguerrotipos o tempranos calotipos⁴. *El Museo de las Familias* (1843-1871) o *La Ilustración Española y Americana*, creada en 1869 por Abelardo de Carlos, también incluyeron asuntos toledanos, entre los que aparecerían, en 1891, escenas procedentes del reportaje fotográfico efectuado por Casiano Alguacil sobre las inundaciones de Consuegra.

Por último, fuera de la pasión romántica, es relevante la elaboración de “grabados científicos” para la

formación artística, universitaria o la catalogación del patrimonio español. En 1856, recalcan en Toledo Carlos Múgica y Pérez (1821-1878) y el fotógrafo valenciano Antonio García Peris (1841-1918) para auxiliar a la comisión oficial que estudiaba el arruinado monasterio de San Juan de los Reyes, para ser reproducido en la gran obra *Monumentos Arquitectónicos de España* (1857-1891)⁵.

Sin embargo, aunque el grabado trataba de sobrevivir, realmente iba camino de su agotamiento, pues, como ya se ha indicado, algo totalmente novedoso había nacido en 1839: el daguerrotipo, cuya base técnica evolucionaría sin parar a medida que avanzaba el siglo. Así pues, el acta oficial del nacimiento de la fotografía se fija el 7 de enero de 1839, en la Academia de las Ciencias de París, cuando François Arago, notificó los resultados de Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1832) desarrollado por Louis Daguerre (1787-1851). Once meses después, el 10 de noviembre de 1839, gracias a algunos científicos que trajeron aquella novedad a España, se hizo la primera demostración en Barcelona y días después en Madrid.

El daguerrotipo comenzó a extenderse en nuestro país desde 1840. Al principio fueron unos pocos personajes progresistas los que acudieron al extranjero para adquirir los primeros artefactos. López Mondéjar indica que aquellos pioneros españoles no llegaron a utilizar de modo comercial el invento, sino que fueron extranjeros, que no habían logrado abrirse paso en su país de origen, los que buscaron aquí un mercado virgen:

La mayoría de ellos ejercieron su trabajo de un modo ambulante, realizando, de paso, otros encargos y oficios. Desde representantes de tejidos y productos químicos hasta maestros del nuevo arte y vendedores de cámaras, placas y todo el material necesario para que nuestros asombrados compatriotas pudiesen sucederles en la tarea de dejar fijados en el cristal de las cámaras el rostro de las gentes. Fueron de hecho los "fanellis" de la revolución fotográfica en un país poco dado a las experimentaciones científicas y sumido en pertinaces carencias tecnológicas e industriales.⁶

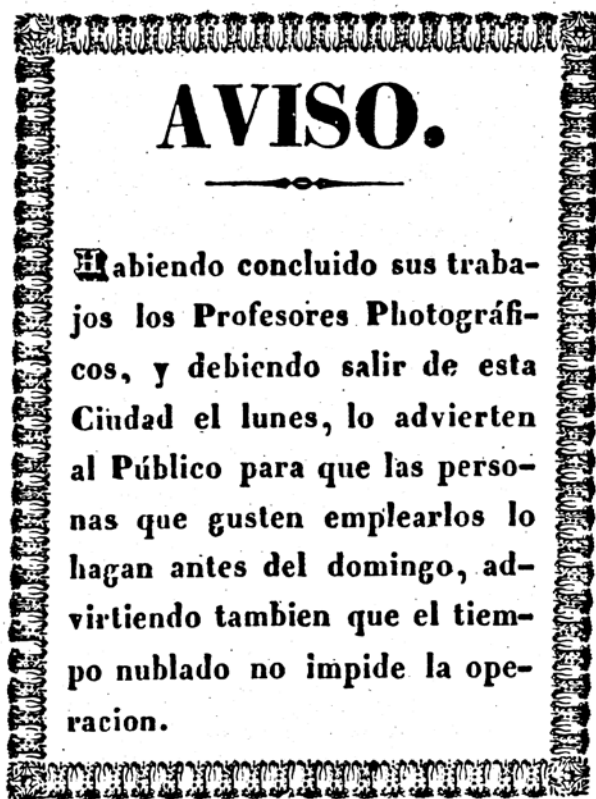
¿Cómo se encaja este proceso en la ciudad de Toledo?

Aunque desde finales de 1839 fueron apareciendo en España sucesivas traducciones del manual *El Daguerrotipo. Explicación del descubrimiento que acaba de hacer, y a que ha dado nombre M. Daguerre*, no hemos hallado noticias sobre cómo y cuándo llegó a la ciudad tal no-

vedad. En la segunda semana del mes de junio de 1840 había pasado por Toledo Teófilo Gautier anotando sus vivencias y sensaciones y, aunque nada reseña sobre el uso de su daguerrotipo, un fragmento suyo recoge la última impresión, la ciudad desde la Vega Baja antes de anochecer, como si estuviese influido por las leyes ópticas y la cámara oscura⁷:

Permanecí más de una hora en contemplación, tratando de saciar mis ojos y de grabar en el fondo de mi memoria la silueta de aquella perspectiva admirable.

Días después, tras del viajero francés, se documenta la estancia del ya citado Pérez Villaamil hasta el mes de septiembre tomando los apuntes que llevó a 44 láminas de *España artística y monumental*, acaso con el auxilio de un daguerrotipo⁸. Sin embargo, más firme es la noticia sobre este procedimiento en Toledo, en 1846, gracias a un anuncio de mano, impreso en la toledana Imprenta de José de Cea:



AVISO.

Habiendo concluido sus trabajos los Profesores Fotográficos, y debiendo salir de esta Ciudad el lunes, lo advierten al Público para que las personas que gusten emplearlos lo hagan antes del domingo, advirtiendo también que el tiempo nublado no impide la operación.

Toledo: Imprenta de José de Cea, 1846.

Anuncio circulado en Toledo en 1846. Ar. Diocesano de Toledo.

AVISO. Habiendo concluido sus trabajos los Profesores Fotográficos, y debiendo salir de esta Ciudad el lunes, la advierten al Público para que las personas que gusten emplearlos lo hagan antes del domingo, advirtiéndolo también que el tiempo nublado no impide la operación.

La ausencia de más datos impide saber los nombres, el lugar y la fecha concreta de aquella cita comercial seguramente enmarcada en el patio de alguna céntrica fonda. El término “fotográficos” hace pensar que fuesen profesionales extranjeros, sin descartar tampoco a errabundos españoles que embarcados en este negocio utilizaran un novedoso término como sencillo reclamo publicitario.

El 7 de noviembre de aquel mismo año, el *Boletín Oficial de la Provincia de Toledo* incluía un artículo, sin firma, titulado “Daguerreotipo” (sic), tal vez tomado al pie de la letra de otra fuente no citada, con ciertas consideraciones del óptico francés Lerebours sobre las emulsiones de las placas fotográficas y otros avances de Foucault, Fizeau y Bielfield para mejorarlas con el uso del bromo⁹. El texto no incluye ninguna alusión al ámbito local, ni remite a otras entregas previas o posteriores en la misma publicación oficial. La escasez de fondos conservados de la prensa toledana de la primera mitad del XIX dificulta rescatar más noticias sobre esta mágica novedad.

2. CALOTIPISTAS Y ALGUNOS FOTÓGRAFOS FORÁNEOS EN TOLEDO (1840-1870)

En 1848 el nombre de Toledo ya aparece en un álbum editado en Londres, ligado a un calotipo del sepulcro del cardenal Tavera¹⁰. Dicha imagen, citada como *Marbre tomb of Cardinal Juan de Tavera Archbishop of Toledo In the Hospital of St. John Baptist at Toledo*, se incluía en el tercer tomo de *Annals of the Artists of Spain*, obra propiciada por un historiador del arte español, el escocés William Stirling Maxwell (1818-1878), que encargó al fotógrafo holandés Nicolás Henneman reproducir algunos repertorios gráficos para ilustrar dicha edición, de modo que éste lo tomaría de algún grabado previo de la sepultura para hacer el calotipo aludido¹¹.

A partir de 1850 Toledo y sus habitantes iban quedando atrapados en las cámaras oscuras de no pocos viajeros, en su mayoría extranjeros. Gracias a nuevas inquietudes y colecciones privadas van resucitando primitivas y desconocidas vistas, a veces sin poder delimitar la autoría real y la fecha precisas¹². En la relación de

aquellos pioneros emergen personajes como el militar, de origen irlandés, Edward-King Tenison (1805-1878), autor de tres calotipos entre 1852 y 1854, siendo uno de ellos una vista desde la orilla izquierda del puente de Alcántara, tal vez parte de una panorámica más amplia¹³. Otro ilustre pionero fue el galés Charles Clifford (1820-1863), fotógrafo oficial de Isabel II que, a juzgar por este testimonio suyo, posiblemente realizaría más viajes a Toledo:

*Es una antigua y admirable ciudad castellano-morisca. Su acceso desde Madrid es muy fácil, sobre todo desde la inauguración del ferrocarril, aunque es precisamente esta facilidad la que podría inducir a realizar una visita demasiado corta, cuando hacen falta dos días enteros para verla, y aún nos quedamos cortos.*¹⁴

De los trabajos de Clifford relacionados con Toledo, además de las fotografías de ciertos monumentos, existen el álbum *Vistas de Toledo y Extremadura* (1858) y el itinerario fotográfico recogido en *A photographic scramble through Spain* (h. 1859). Falleció en Madrid el 1 de enero de 1863 solapándose su memoria con la ingente obra que Jean Laurent impulsaba también desde la capital del Reino.

En la quinta década del ochocientos, otro fotógrafo que llegó a Toledo fue Alphonse De Launay (1827-1906), un culto hombre de negocios francés que viajó por España en 1852 y 1854, siendo en su segundo periplo cuando paseó por la ciudad. De la misma época son las imágenes de J. Carpentier (1829-1871) o del aristócrata Jean Félix Gustave de Beaucorps (h.1825-1906). En la siguiente década la nómina de otros viajeros-fotógrafos incluye a Francis Frith (1822-1898), promotor de una potente compañía (Frith & Co)¹⁵, a cuyo servicio trabajó Robert Peters Napper (1819-1867), autor de ocho fotografías de Toledo, conservadas en el Victorian & Albert Museum, que debieron realizarse a finales de la sexta década como lo demuestra la vista de la plaza del Ayuntamiento tras la reforma de 1864 y el Alcázar ya restaurado después que se iniciasen, en julio de 1867, las obras¹⁶.

Debemos aludir al francés Jean Laurent y Minier (1816-1892) que inició su actividad fotográfica en España en 1856. Pronto consolidó fama como retratista de la burguesía y la propia Isabel II, creando en 1858 su imponente *Museo Fotográfico* con tipos, oficios, usos populares y una amplia colección de monumentos españoles. Aunque realizase alguna temprana foto de Toledo en estos momentos, el grueso de las tomas conservadas

por su firma en varios fondos se sitúa a partir de 1870. De este año data un álbum con doce vistas que se vendía al precio de 5 pesetas, teniendo como representante comercial en Toledo al librero e impresor Ildefonso Romero, en el número 4 de la calle Ancha¹⁷.

La vetusta Ciudad Imperial también quedó plasmada en un formato que hizo furor entre la clientela acomodada de mediados de siglo: la fotografía estereoscópica que, colocada en un soporte cercano a los ojos daba la sensación de relieve. Las investigaciones de Francisco de la Torre alusivas a Cuenca y Toledo rescatan los nombres de muchos profesionales foráneos que desde los años cincuenta hicieron algunos pares con vistas toledanas. Luis León Masson, Eugène Sevaistre, Charles Soulier y Frith & Co, trabajaron entre 1856 y 1859, seguidos de Ernest Lamy, M. León y J. Lévy, J. Andrieu o Knizek en la década siguiente, al tiempo que los fotógrafos locales hacían sus primeros ensayos en este singular formato¹⁸.

3. LA “PRIMERA GENERACIÓN” DE GALERÍAS Y FOTÓGRAFOS TOLEDANOS (1860-1874)

Es en la sexta década del ochocientos cuando se identifican los primeros fotógrafos toledanos y las galerías que se abrían en la ciudad. Gracias a las continuas investigaciones y los hallazgos de anónimos personajes retratados en hieráticas poses, podemos definir una primera etapa de la fotografía local hasta 1874 conformada básicamente por Begue, González Pedroso, Casiano Alguacil, varios profesionales de escuetas referencias y la figura del pintor Matías Moreno como un singular aficionado. A partir de los años setenta vendría una segunda etapa asentada en los avances técnicos, el auge comercial de la fotografía, nuevas galerías, editores, periodistas y más aficionados como Enrique Blanco, Lucas Fraile, Higinio Ros, Eugenio Rodríguez, Compañy, Constantino Garcés, Gómez Menor, Blas Yela y un largo etcétera hasta los inicios del siglo XX¹⁹.

3.1. ILDEFONSO O ALFONSO BEGUE GAMEIRO (1834-1865)

En 1999 el investigador Publio López Mondéjar citaba a Begue como fotógrafo de vistas estereoscópicas desde finales de la década de 1850 y autor de un reportaje sobre fuentes de Madrid fechado en 1864. En el 2005 ratificaba su valía como un notable estereoscopista, autor de pares dedicados a Madrid y Toledo, además de citarle como avanzado experimentador en aplicar la iluminación

de magnesio para las fotos de interior²⁰. Sin embargo, nuevos hallazgos nos permiten dar más relieve a este pionero toledano que, en muy pocos años de oficio, atrajo la atención de otros colegas y la de una acomodada clientela²¹.

Nació en 1834. Su nombre de pila fue el de Ildefonso al haber nacido un 23 de enero, patrón de la ciudad, cambiándose por el de Alfonso años después cuando ya ejerció como fotógrafo profesional. Su familia, de cierto estatus económico, había poseído unos telares de seda que dejaron después para regentar una fonda inmediata a Zocodover²². Se constata que, al menos, permaneció con sus padres y sus tres hermanos mayores hasta 1844, desconociéndose el motivo por el que, con 12 o 13 años abandonase Toledo, pues ya no figura empadronado en la ciudad. Tal vez fue enviado a Madrid a algún centro educativo o a casa de algunos parientes residenciados allí.

De los años siguientes nada se sabe aunque serían la clave para su futura dedicación a la fotografía. Parece seguro que accedía a ella en Madrid, quizá ampliando conocimientos en Barcelona e, incluso, fuera de España en una fugaz salida. En 1861, con 27 años, vivía en la calle de la Luna de Madrid rodeado de una selecta vecindad, manifestando en un padrón que llevaba residiendo allí 16 años (es decir, desde 1845), dato que si bien no coincide exactamente con la marcha de Toledo revela con bastante aproximación donde pudo estar ese período²³. La misma fuente señala que era soltero, fotógrafo y que convivía con Zenaida García Biedeau, de 32 años, nacida en París, mujer que continuaría a su lado hasta la muerte, apareciendo luego como viuda. En 1865 se trasladó a la calle de la Montera, lo que anunció en *La Correspondencia de España* desde el día 17 de febrero durante varios días seguidos de la siguiente manera:

La Fotografía de A. Begue se ha trasladado a la calle de la Montera, núm. 44: tiene un gran surtido de vistas para estereoscopio, álbums, marcos, y estereoscopos americano.

El 2 de julio de 1862, fallecía en Toledo el padre, Nicolás Begue de la Torre, procediéndose al reparto de la herencia entre los hijos. A pesar de todo, a Ildefonso se le cita como soltero y fotógrafo residente en Madrid²⁴. El 31 de octubre de 1865, estando en Toledo, encontraría la muerte por “ataque cerebral fulminante”; contaba con 31 años, encargándose del enterramiento sus hermanos que, poco después, procederían a efectuar una —por ahora ignota—, testamentaría al ser soltero y no tener descendencia reconocida.



Alfonso Begue. Foto estereoscópica del puente de San Martín, ca 1865. (AMT).

Así pues, desde 1861 se conoce su actividad profesional en Madrid donde tenía su galería dispuesta para la práctica del retrato privado, ajustándose a la moda imperante del retrato con estudiadas poses ante la cámara, forillos a base de balaustradas, pomposas sillas, cortinajes, etc. En el reverso señalaba la autoría, la dirección y algunas anotaciones como: “Primera fotografía microscópica en España. Se hacen para sortijas, abanicos, diges &&&”.

En otro campo distinto se conoce su *Álbum fotográfico de varias fuentes vecinales y de ornato en la M.N. Villa de Madrid*, un encargo municipal fechado en 1864 con 55 imágenes, en papel a la albúmina, de 159x259 mm, captando surtidores repartidos por calles, plazas o paseos de la capital, un reportaje similar a los efectuados por Clifford años atrás sobre la reforma de la Puerta del Sol²⁵. También se conservan de Begue otras vistas madrileñas como las tomadas en los lavaderos del río Manzanares. En 1865, la prensa da cuenta de una Real Orden de 11 de julio por la que se recomendada a las autoridades eclesiásticas los trabajos que iban a efectuar “el ingeniero Sr. Travado y el distinguido fotógrafo Sr. Begue” para reproducir, con la ayuda de “una corriente eléctrica” y con luz de magnesio, las bóvedas y los rincones más oscuros donde no llegaban los rayos del sol, lo que suponía una gran innovación, pues en el año an-

terior se data la utilización, por primera vez, del uso de polvo de magnesio para conseguir algún destello, procedimiento técnicamente aún pobre y costoso, no generalizándose hasta décadas después²⁶. Tal aviso revela la talla profesional que había logrado el fotógrafo toledano, algo que ya había demostrado, en enero de 1864, una revista pionera de la profesión en España, *El Propagador de la Fotografía*, que reseñaba: “Begue, fotógrafo en esta corte, ha espuesto (sic) también algunas vistas de Madrid y Toledo”, es decir, era algo más que un simple retratista volcado a la explotación de una galería común.

Muy relevante fue su práctica con la fotografía estereoscópica, siendo considerado como el primer practicante español junto a Clifford o Laurent, que también utilizaron esa técnica en la capital de España con gran aceptación entre la clientela más selecta²⁷. La producción de Begue puede cuantificarse en más de un centenar de vistas de Madrid y Toledo tanto en papel como en cristal. Existen fotografías positivadas a la albúmina, seriadas, numeradas y su nombre impreso en un lado de la cartulina.

Varias muestran escenas urbanas o monumentos, incluyendo con el tiempo, como recurso compositivo para aumentar la sensación tridimensional, la presencia de algún personaje en la escena. Se conservan pares estereoscópicos en archivos toledanos (el Municipal y el

Histórico Provincial), colecciones privadas como la de Luis Alba, destacando la serie dispuesta por la Universidad de Navarra²⁸.

Nueve meses después de su muerte, el 18 de agosto de 1866, el periódico *El Tajo*, al enumerar los objetos expuestos en la gran *Exposición artística e industrial de la provincia de Toledo*, inaugurada días atrás en el Hospital Tavera, daba cuenta de que, del “difunto toledano D. Alfonso Vegue, se ha presentado una colección de copias de objetos raros y trajes de la Catedral y el Ayuntamiento”, iniciativa que impulsaría su familia, quizá como un deseo para exhibir ante los paisanos toledanos algunas obras del malogrado fotógrafo. En la misma exposición se descubrían obras de las galerías de Pedroso, Alguacil, Suárez, Mora y algún aficionado más de aquella “primera generación” de fotógrafos toledanos²⁹.

Gracias a estos detalles parece claro que Alfonso Begue se muestra, por ahora, como el primer toledano que ejerció de fotógrafo desde 1860, reconocido en el ámbito nacional de la profesión. Es seguro que las investigaciones en marcha permitirán arrojar felices noticias sobre su persona y la dimensión real de su legado.

3.2. FERNANDO GONZÁLEZ PEDROSO Y HERRERO (1819?-1871?)

Su origen parece estar fuera de Toledo en el seno de una familia desahogada, estatus que mantuvo a lo largo de su vida a juzgar por sus actividades profesionales y públicas. Llegó a la ciudad hacia 1838 con 19 años de edad. A finales de la década de los cincuenta, tenía un despacho en la plaza de la Ropería como gestor y representante de asuntos varios, según reseña un anuncio de la prensa balear, en 1857, dirigido a las familias de los “caballeros cadetes” de la Academia de Toledo y que, “careciendo de relaciones en esta población”, ofrecía la posibilidad de gestionar pagos, trámites y cualquier asunto particular del alumno³⁰. En 1858 avisaba a los toledanos que distribuía las entregas de la naciente *Historia de los templos de España* y revistas como *La Independencia Española*—con ediciones en español o francés— o *El Proscenio*, “periódico de teatros” de Madrid. También gestionó líneas de diligencias a Madrid y Talavera. En el Archivo Municipal de Toledo consta que tenía varias propiedades urbanas, destacando la ubicada en el número 18 de la calle de las Cordonerías, comunicada con Comercio 6. Allí, en la azotea, a finales de 1863, iniciaba las obras para instalar un flamante gabinete fo-



Anverso y reverso de un retrato efectuado en la galería de González Pedroso-Leal ca. 1864. Colección Luis Alba.

tográfico, el primero del que se tiene formal noticia en Toledo³¹. Fue uno de los mayores contribuyentes, figurando en las listas electorales para diputados a Cortes en noviembre de 1865, además de otras iniciativas como socio de un naciente casino o accionista del nuevo coso taurino. En octubre de 1868, tras el exilio de Isabel II, al crearse en Toledo un Ayuntamiento Constitucional, aflora como suscriptor de acciones para la hacienda local junto a Casiano Alguacil³². Poco después se diluye su negocio, tal vez traspasó el local al mismo Alguacil, pues en 1871 ya se anunciaba en Cordonerías 16.

Es evidente que González Pedroso fue un hombre abierto a explotar cualquier recurso comercial y novedoso como era la fotografía y, más concretamente, la moda del retrato, encomendando el trabajo de estudio a un profesional del oficio. Su actividad comenzó realmente a principios de 1864, formando una sociedad con un fotógrafo foráneo citado como A. Leal quien realizaría los retratos e incluso algunas vistas estereoscópicas³³. Es probable que la escasa calidad de los retratos y la competencia de fotógrafos ambulantes, motivasen la disolución del consorcio en 1866, contratando a un fotógrafo madrileño, apellidado Jiménez, estrenado públicamente con un retrato del *Consejo Administrativo de la provincia* en mayo de aquel año³⁴. El 18 agosto de 1866, *El Tajo* reseñaba la exitosa “Exposición artística e industrial de la provincia de Toledo” celebrada aquellos días, citando en la sección de fotografía las muestras de González Pedroso: “un cuadro de grandes dimensiones con la vista panorámica de Toledo, dos más pequeños con veintiuna vistas de lo más selecto de nuestra población, otro dorado con varios retratos, un óvalo con una foto-pintura de una señora y un arquito dorado con otra foto-pintura del expositor”³⁵. El mismo periódico, en el mes de septiembre, publica nuevas informaciones sobre los trabajos que se hacían en aquella galería lo que revela una dimensión plenamente comercial, alardeando de manejar curiosas posibilidades:

*Este gabinete tiene a la venta un gran surtido de vistas de Toledo de diferentes dimensiones, retratos de personajes, ídem de imágenes sagradas veneradas en esta ciudad y otros pueblos, y fotografías simpático-diabólicas con la explicación del modo de hacerlas aparecer.- Se hacen fotografías en tela para pañuelos y otras prendas, y se iluminan retratos al óleo, todo a precios arreglados.*³⁶

González Pedroso no se volcó especialmente hacia los “museos fotográficos” de otros colegas, como el del

madrileño Suárez o el del toledano Alguacil³⁷. Se observa que si bien vendía vistas de Toledo, optó por la moda de “carte-de-visite”, patentada por el francés André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) en 1854, para vender colecciones de “retratos de personajes” o reproducciones de “imágenes sagradas”, generalmente montados en tarjetas de 6 x 9 cm. También anunciaba que se hacían “retratos microscópicos para sortijas, pendientes o guardapelos”, aunque lo que trabajaría más serían los convencionales retratos de galería que existen en colecciones privadas con señoras de amplias vestimentas, personajes de levita o militares. Podemos añadir que una fotografía de tamaño tarjeta valía 10 reales, equivalente a dos jornales diarios de un bracero, mientras que una libra de pan casi alcanzaba un real. Es seguro que cambios políticos sobreenvidados a partir de la “revolución” de 1868, la falta de fondos públicos, el aumento de precios y la crisis de trabajo en Toledo fueron quizá factores para que González Pedroso no continuase en la ciudad. Su nombre o su sociedad fotográfica se diluyen en torno a 1871.

3.3. CASIANO ALGUACIL BLÁZQUEZ. PRIMERA ÉPOCA (1868-1874)

Podemos afirmar que la obra de este fotógrafo toledano, considerado como el gran patriarca local, ha sido revalorizada y enmarcada en el panorama español desde las investigaciones publicadas en 1983 y que nos sirven de referencia básica para los párrafos siguientes. La catalogación del legado más conocido de Alguacil, la recuperación de fotografías existentes en otros fondos (no siempre toledanos y españoles) y nuevas investigaciones han sido expuestas en abril de 2014, dentro del primer centenario de su muerte³⁸.

Nacido en Mazarambroz (Toledo) en 1832, pasó muy pronto a Madrid con su familia, donde trabajó de carpintero. Hacia 1854, cuando contaba con 22 años³⁹, pudo acercarse a la fotografía bajo la tutela de un profesional por ahora desconocido. Tras aprender el oficio, posiblemente se independizó a principios de la sexta década, recalando ya en Toledo. Estos momentos coinciden con el ejercicio de Alfonso Begue como fotógrafo desde 1861 en Madrid. Alguacil conformó su primera etapa toledana puramente profesional en 1866 compitiendo durante un par de años con la galería de Pedroso y otros fotógrafos ambulantes. En 1868 compartiría el oficio con la actividad municipal en el Ayuntamiento de Toledo desde su posición republicana⁴⁰. Las actas y otros

documentos ratifican su total entrega al consistorio, lo que le impediría, por ejemplo, viajar sistemáticamente durante unos años para fotografiar las series de las ciudades que aparecen recogidas en un catálogo editado en 1907, año que, por otra parte, podría cerrar convencionalmente su segunda etapa iniciada en 1874, la más conocida y productiva⁴¹.

Para concretar algo más sobre la “primera época” de Alguacil en Toledo debemos señalar que, aunque según el padrón municipal, de 1 de enero de 1866, llevaba cuatro años residiendo en la ciudad, tenemos alguna duda de ello al no existir más documentos que corroboren su vecindad real y el ejercicio como fotógrafo desde 1862⁴². Por otro lado, la inexistencia de imágenes de Toledo u otros lugares, tomadas fehacientemente por Alguacil antes de 1866, parecen ratificar de momento que su labor fotográfica en la ciudad se iniciaría en ese año. De Alguacil no constan fotografías, por ejemplo de la puerta de Alcántara, derribada en 1864, los arcos de Zocodover (en 1865), el Artificio de Juanelo (febrero de 1866), ni del propio Alcázar antes de iniciarse su restauración en julio de 1867, elementos muy recurrentes en grabados románticos o en la fotos de Clifford, Laurent o Begue.

Por otra parte, las diferentes noticias que aparecen en el periódico *El Tajo* de 1866, dan la impresión de que en dicho año Alguacil hizo la presentación formal de su galería en la calle de la Plata ante la clientela toledana. La primera referencia suya aparece el 18 de agosto, en la gaceta de la tan renombrada “Exposición artística e industrial de la provincia de Toledo”, al ser citado en la sección de fotografía junto a Pedroso y Begue. En concreto mostró “un grupo de varios socios del Centro industrial y artístico, y un cuadro con algunas vistas de esta ciudad”. Dos meses después, el 20 de octubre, el mismo periódico ofrecía un largo artículo-anuncio referido al naciente “Museo Fotográfico” de Casiano Alguacil (similar al iniciado por Suárez desde Madrid meses atrás⁴³) y que distribuiría el librero José Hernández, bien en venta directa, o bien por correo. Alguacil prometía fotografías de los principales monumentos de Toledo y del resto de España, además de otras que reproducían cuadros, esculturas, medallas y monedas depositados en lejanos museos. Esta iniciativa hace pensar que el fotógrafo, en el verano de 1866, parecía poseer algún fondo gráfico ajeno, tal vez adquirido o recibido recientemente de alguien, que complementaría sus propios trabajos. Compartimos el apunte de Beatriz Sánchez Torija que

manifiesta la no constancia de que Alguacil llegase a viajar fuera de España, de modo que su ambiciosa pretensión hizo que aquel *Museo Fotográfico* acabase teniendo “un carácter local y excepcionalmente nacional”⁴⁴.

En este punto queremos anotar que es posible intuir alguna relación entre los primeros momentos de Alguacil en Toledo y el legado producido por Begue hasta 1865. El caso es que existen imágenes depositadas en el Archivo Municipal de Toledo que denotan una evidente migración entre ambos autores cuya relación, además del análisis cronológico de los motivos fotografiados, se refrenda por los datos que reflejó, en marzo de 1917, Buenaventura Sánchez Comendador al hacer un listado de la obra de Alguacil existente en el Ayuntamiento compuesta de más de 631 imágenes⁴⁵. En una nota final de dicho listado aclara que desde el número 1 hasta la 621, los clichés tenían un formato de 18 x 24 cm (el que siempre utilizó Alguacil), mientras que los diez siguientes, hasta la 631, son de 21 x 27, reseñando entre estos una vista del “Puente de Alcántara y del Artificio de Juanelo”, imagen que, necesariamente, fue tomada antes de su derribo en marzo de 1866.

De este pequeño lote de diez piezas distintas se conservan seis placas de vidrio: la torre de la Catedral en dos negativos; uno de la puerta de los Leones y otros tres más retratando el caserío bajo la Catedral, el puente de San Martín y el Hospital de Santa Cruz⁴⁶. Los negativos de la torre catedralicia componen un positivo vertical de 9,5x3,8 cm. conservado en la Universidad de Navarra, además de otro espléndido, de gran tamaño, de 18x55 cm, existente en el Archivo Municipal de Toledo. El negativo de la vista con las casas repartidas bajo la Catedral se corresponde a un positivo montado en un paspartú, también guardado en el mismo archivo, con un sello en seco que reseña: “Fotografía A. Begue. Luna 38. Madrid”, aunque la misma imagen, se ha venido asignando de siempre a Alguacil al estar dentro del gran lote existente en este fondo⁴⁷.

Lo cierto es que, dentro de esta primera época de Alguacil, considerando incluso hasta 1873, parece que su producción se volcó hacia los repertorios sobre el patrimonio toledano, tanto de modo particular como institucional. Trabajó en la confección que ya se preparaba entonces sobre los *Monumentos arquitectónicos de España*, cuyo tomo I, dedicado a Toledo, aparecería en 1905. En 1870, Alguacil publicó un álbum titulado *12 vistas de Toledo*, con fotografías de 9x13, montadas en un paspartú



C. Alguacil. *Vista del Alcázar* en la serie *Monumentos artísticos de España*. AMT.

y con una encuadernación expresamente preparada por Fando, librero local y correligionario suyo. Con el mismo editor lanzaría a inicios de la década de los setenta otra serie por entregas, *Monumentos artísticos de España*, con imágenes de 18x24 cm enmarcadas como era habitual y protegidas por un fino papel. Concluida su etapa como edil, se volcaría de pleno en esta colección que reprodujo los monumentos más notables, fondos bibliófilos, códices, grabados y obras pictóricas existentes en iglesias y capillas. En las dos décadas finales del XIX la obra de Alguacil se asomó a libros, revistas, departamentos académicos (como los interesados en la moderna rehabilitación del Greco⁴⁸) y la explotación comercial de sus fotos

para el nuevo turismo, retratando las calles pobladas de aguadores, zapateros, sombrereros, barberos, mendigos, etc. Analizando el legado que cedió a la ciudad, se observa que la gran mayoría de las fotografías hechas de Toledo se corresponden con la década de los ochenta. También debió efectuar en esta época viajes a diversos destinos, aprovechando las ampliaciones de la red ferroviaria que facilitaba rapidez y comodidad para llevar su artesanal equipo de trabajo. Tan fructífera etapa la podemos cerrar, convencionalmente, en torno a 1903, año que ya no figura en la matrícula industrial. En 1907 editó un *Catálogo y detalles de fotografías de monumentos artísticos* intentando rentabilizar al máximo sus viejos clichés de

Casiano Alguacil en la revista *La Fotografía* (enero-1913). Retrato posiblemente debido a Eugenio Rodríguez.



temas toledanos. En 1908 cedió al Ayuntamiento sus fotos a cambio de una corta pensión en la antesala de su definitivo declive familiar y vital. La muerte de su mujer (1911) y su cuñada (1912) le dejan una completa soledad y estancamiento que trataron de atajar amigos cercanos con algunos galardones que le otorgaron, quizá como últimos homenajes a un verdadero artesano de la fotografía ya rebasado por otra generación de profesionales, técnicas y modas⁴⁹.

En definitiva, “la primera época de Casiano Alguacil” continúa en cierta sombra, sin saber cuál fue su formación y su actividad real hasta 1866, año en que se confirma su galería toledana. Hasta 1873 debió concentrarse principalmente en el retrato y algunas producciones menores

como la “carte de visite”. Sin embargo, antes de cumplir los cuarenta años, ya había irrumpido en el mercado al uso de los “museos fotográficos”, produciendo sus series para una selecta clientela, lo que le reportaría cierta fama y una siguiente época de gran producción, abriéndose a nuevos temas, aunque reacio a renovar su “hacer artesanal”, siendo sobrepasado por una siguiente generación de fotógrafos con nuevos medios y ambiciones.

3.4. TERRAILLON (1866-1880)

En septiembre de 1864, *La Correspondencia de España*, anunciaba a sus lectores que, “de vuelta de París”, a su galería de la calle del Arenal de Madrid, el fotógrafo señor Terraillon” avisaba a “las personas que durante su ausencia” se habían interesado para “ser retratadas por él mismo”. A finales de agosto de 1866, en Toledo, *El Tajo* informaba que había “llegado á esta ciudad, donde permanecerá ocho ó diez días dedicado á hacer retratos Mr. Terraillon, fotógrafo de París. Hace estos trabajos de una á seis de la tarde, en la plazuela del Juego de Pelota, núm. 3, á 10 rs. la primera prueba y á 4 cada una de las siguientes”. A juzgar por algunos de los retratos realizados en Madrid, su pasajera labor en Toledo sería similar, con figuras de cuerpo entero con sencillos y ligeros forrillos para montarlos en cualquier patio o azotea que, al parecer, halló lejos de Zocodover donde el alquiler sería menor. Al concluir su estancia toledana seguiría su trabajo por otros lugares. A principios de 1867 aún mantenía la actividad fotográfica en la capital de España.

3.5. JOSÉ SUÁREZ (1866-1867)

Este fotógrafo, como ya se ha indicado, era conocido por el público toledano desde que en, febrero de 1866, anunciase en el periódico *El Tajo* la edición de su Museo fotográfico con entregas quincenales. El 31 de mayo la misma cabecera avisaba que permanecería en Toledo del 10 al 21 de junio para “retratar gratis a los suscriptores que lo eran hasta el día”, añadiendo que quien deseara “obtener este beneficio en adelante” debería ser suscriptor de su museo “por un semestre al menos”. Tal compromiso lo cumplió instalándose en el patio del Alcázar, histórico edificio aún en ruinas, previa a su rehabilitación en 1867 para acoger el Colegio General Militar⁵⁰. En este mismo año Suárez regresó a Toledo para retratar nuevos suscriptores, dentro del trimestre “que lo sean”; bastaba mostrar el recibo correspondiente y “satisfacer 4 rs., por el valor de la prueba que se les entregue”⁵¹.

3.6. R. SUAREZ. FOTOGRAFÍA SEVILLANA (1867)

El mismo periódico *El Tajo*, en mayo de 1867, inserta un anuncio encabezado por el título “Fotografía Sevillana”, iniciativa asignada a R. Suárez, profesional llegado de Andalucía “hace poco”, habiéndose establecido en San Cristóbal, 11, donde ofrecía “todo género de máquinas y procedimientos”, manifestando que “con una sola negativa (sic) de cualquier tamaño”, sacaba copias microscópicas hasta de “doble placa”⁵². Parece que de inmediato formó sociedad con Rafael Mora que continuaría el trabajo en el mismo lugar.

3.7. RAFAEL MORA (1867-1883?)

Su nombre aparece en la ciudad en 1867, anunciándose primero como *Fotografía Sevillana de R. Mora*, en la calle San Cristóbal 11, donde permanecería hasta 1872. En 1880 trasladó su estudio al centro de Toledo, a la *Rafael Mora. Retrato de Sacerdote en una carte de visite*. Col. Luis Alba.



Charles. Retrato de señora. Col. Luis Alba.

calle del Comercio, identificando ahora sus instantáneas simplemente como *R. Mora*; a partir de 1883 se pierde su rastro en la ciudad. La producción más conocida son sus retratos de estudio con personajes de aspecto burgués, militares, algún clérigo, niños, etc., todos ellos dentro de los convencionalismos de la época.

3.8. M. CHARLES

Desconocemos datos concretos sobre este fotógrafo que pasó por la ciudad, siendo reseñado a partir del reverso de un retrato de galería hecho a una desconocida señora. La imagen aparece montada en un pequeño paspartú muy similar a los vistos en otros retratos de la época realizados por Begue, Mora, etc. El texto comercial expresa: “M. Charles. Fotógrafo. Calle San Cristóbal nº 11. Toledo”. El domicilio, como se ve es el mismo que el utilizado por R. Mora.

3.9. RIBOT

Lo conocemos gracias a una colección privada que contiene un retrato de galería que manifiesta el nombre de este fotógrafo y su estudio, establecido en la calle de San Cristóbal 5 y 7, la misma dirección que utilizaron otros profesionales hasta acabar el siglo. Por otro lado, Beatriz Sánchez Torija indica la existencia de un álbum conservado en el Palacio Real, titulado *Recuerdo de Toledo, Burgos y León*, con fotografías de Alguacil, “del fotógrafo Ribot y de un tercer artista aún sin identificar”⁵³.

Ribot. *Retrato de galería*. Col. A. Arellano.



M. Moreno. *Autorretrato*, ca. 1895-1900. Col. Aguado.

3.10. MATÍAS MORENO GONZÁLEZ (1840-1906)

Pintor madrileño, de formación plenamente romántica, muy vinculado a la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando de Madrid y alumno predilecto de Federico de Madrazo. Pasó de los temas medievalistas a la pintura realista y de género. Viajó por Europa, trabajó en varias facetas artísticas, relacionándose con intelectuales, políticos y artistas de su tiempo, tanto españoles como extranjeros. En 1866 llegó formalmente a Toledo como docente del Instituto de Segunda Enseñanza, situando su vivienda y estudio en el palacio de Maqueda, junto a San Juan de los Reyes. En 1868 fue nombrado miembro de la Comisión Local de Monumentos y en 1870 corresponsal de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando. En 1872 restauraba el lienzo del Greco, el *Entierro del señor de Orgaz* y en 1902 se le encargó la dirección de la Escuela Superior de Artes e Industrias. Fue concejal en el Ayuntamiento de Toledo en 1905, falleciendo al año siguiente. Estos y otros datos los debemos a la magnífica investigación de M^a Rosalina Aguado Gómez sobre Matías Moreno, que

ha revelado la variada producción artística y las muchas inquietudes de un hombre avanzado a su tiempo⁵⁴.

Moreno ya mostró desde su juventud interés por la fotografía, conservando a lo largo de su vida positivos de todo tipo y lugares, “carte de visite”, postales, etc., algunos realizados por profesionales de Toledo. Y es que desde su llegada a la ciudad tuvo a mano las recientes fotos de Begue († 1865) y vivió la apertura de las galerías de González Pedroso y Alguacil. La formación artística de Moreno, sus tareas como comisionado para atender el patrimonio y la pequeña dimensión de la ciudad le situarían necesariamente cerca del fotógrafo mazarambroceño que realizó encargos institucionales para reproducir varios monumentos de la ciudad.

Desde el punto de vista técnico, y gracias a la investigación de M. R. Aguado, sabemos que Moreno habilitó

un laboratorio en su casa-taller donde experimentaba a partir del uso de cámaras estenopeicas, otra de estudio y una portátil, trabajando en sus orígenes con placas de colodión húmedo y papel albuminado para los positivos. La producción fotográfica conservada de Moreno está bastante alejada de los usos imperantes entre los profesionales del oficio. En primer lugar, plasmó muchos paisajes, monumentos, tipos populares y detalles que, al igual que hacían otros pintores-fotógrafos del XIX, llevaba después en sus obras, o bien como recurso documental para reproducir los cuadros una vez concluidos y antes de su venta. Fotografió la naturaleza de los alrededores de Toledo como los cigarrales y algún paraje monteño con arroyos, labranzas y rebaños. Las vistas urbanas repasan los perfiles de la Catedral, la puerta del Cambrón, San Juan de los Reyes, etc. además de aguadores y otros personajes locales. Su foto toledana más



M. Moreno. *Vista del Artificio de Juanelo antes de 1866*. Col. Aguado.

antigua se corresponde con las ruinas del Artificio de Juanelo antes de su derribo en 1866.

Desde un ámbito más personal y singular, destacan las fotografías que hizo Moreno de su querida hija María, de la familia Villalba o sus autorretratos, trasladando en todos ellos los sentimientos y atmósferas íntimas, lejos de las acartonadas poses de los estudios comerciales. De su gran deseo, en los últimos años de su vida, por ver inaugurada la Escuela de Artes, queda una serie —o reportaje, a fin de cuentas— con fotografías de los alumnos trabajando, talleres y algunos profesores como el gran ceramista Sebastián Aguado⁵⁵.

NOTAS

1 Sobre estos aspectos es necesario acudir a la completa obra de J. P. Muñoz Herrera, *Imágenes de la melancolía: Toledo (1772-1858)*, Toledo: Ayuntamiento, 1993 y dos artículos más suyos: “Dibujos de Toledo. Romanticismo y expresión” en *Archivo Secreto*, núm. 2, 2004, pp. 179-198, y “Toledo o el Greco. Reconocimiento y efusión del escenario” en *Archivo Secreto*, núm. 3, 2006, pp. 89-107. Del mismo autor y en colaboración con M. Elizabeth Boone: “La ciudad de Toledo en 1859 en las *Notes on Spain...* de James Johnston Pettigrew” en *Archivo Secreto*, núm. 4, 2008, pp. 163-173.

2 Algunas imágenes aparecen a la obra de A. Pau Pedrón, *Toledo grabado*, Toledo: Real Fundación de Toledo, 1995.

3 Sobre la relación de Villaamil con el daguerrotipo pueden consultarse dos investigaciones editadas por el Museo del Romanticismo, en la colección *La pieza del mes...* Una de I. Ortega Fernández: “San Pablo de Valladolid, 1846, dibujo a lápiz y acuarela de Jenaro Pérez Villaamil”, Madrid, octubre de 2010, pp. 13-16; y otra de S. Pérez Mateo, “Mesa de despacho”, febrero, 2010. Se cita que Gaspar de Remisa, primer marqués de Remisa (1784-1847), adquirió un daguerrotipo en París que regaló al Liceo Artístico de Madrid en 1840.

4 MUÑOZ HERRERA, J.P. *Toledo en el Semanario Pintoresco español 1836-1857*, Toledo: Ayuntamiento, Consorcio de Toledo, 2008.

5 Sobre la confluencia del dibujo romántico y el auge de la fotografía en la ciudad remitimos a la obra ya citada de J.P. Muñoz Herrera: *Dibujos de Toledo...*

6 LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunewerg, 1989, p. 18.

7 La estancia puede situarse en este tiempo ya que en su libro anota

La recuperación de Matías Moreno como notable aficionado a la fotografía, más allá de su faceta pictórica, es un valor añadido para ampliar el estudio de los primeros protagonistas que vivieron en Toledo dedicados a cultivar, de una manera u otra, aquella novedad científico-comercial, y un acicate para continuar la búsqueda de otros tempranos practicantes de la fotografía en el siglo XIX en la ciudad.

que volvió a Madrid cuando se celebraba la festividad del Corpus, que en aquel año correspondió al jueves día 18 de junio.

8 Sobre la estancia en Toledo véase de E. Arias Inglés, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 78.

9 *Boletín Oficial de la Provincia de Toledo* de 7 de noviembre de 1846, pp. 3-4. Noël Marie Paymal Lerebours (1807-1873) fue el autor de las *Excursions daguerriennes*, obra que reunió entre 1840 y 1844 más de cien litografías de diversos países obtenidas a partir de daguerrotipos realizados por fotógrafos locales o enviados expresamente desde Francia.

10 Frente a la imagen única, en metal, producida por el daguerrotipo, el calotipo, patentado en 1841 por William Fox Talbot, generaba una base en papel que ejercía como negativo, permitiendo obtener luego cuantos positivos se desearan. El uso de la albúmina, a partir de 1847, ayudó a utilizar el cristal como soporte de los negativos y conseguir brillantes copias en papel albuminado.

11 Una copia de esta imagen, de 7x12 cm, se conserva en los fondos fotográficos de la Universidad de Navarra (<http://goo.gl/qTsZKF>, consulta de 20 de octubre de 2014). El fotógrafo Nicolás Henneman (1813-1848) se formó en el terreno de la fotografía con Fox Talbot además de tener negocios comunes en Gran Bretaña, sin que, al parecer, nunca llegase a viajar a España.

12 Una amplia selección gráfica de varias imágenes y fotógrafos puede consultarse en dos publicaciones de E. Sánchez Butragueño, *Toledo olvidado*, Toledo: Dbcomunicación, 2012 y *Toledo olvidado 2*, Toledo: Dbcomunicación, 2013.

13 Un ejemplar del álbum *Recuerdos de España* de Tenison se guarda en la Biblioteca Nacional de París con 35 vistas. Sobre los alusivos al posible tríptico de imágenes o mosaico remitimos a la obra de López Mondéjar, *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*, Barcelona: Lunweg Editores, 2005, p. 26.

14 El texto lo incluyó en *A photographic scramble through Spain (b. 1862)*. La cita es recogida por P. López Mondéjar, *La huella...*, pp. 26-27. Sobre este fotógrafo remitimos a la obra de Lee Fontanella, *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid: El Viso, 1997.

15 Francis Frith fue miembro de la Liverpool Photographic Society en 1853 y cofundador de la Royal Photographic Society, realizando tres viajes por Oriente Medio antes de 1859. Creó un rico fondo de exóticas imágenes y vistas estereoscópicas que le dieron gran celebridad y un próspero negocio. Se sabe que Robert Peters Napper efectuó más de un centenar de fotografías de España, Portugal y Gibraltar para su posterior edición a cargo de Francis Frith & Co. Sobre este fotógrafo y su editor debe consultarse el catálogo de la exposición *Napper y Frith. Un viaje fotográfico por la Iberia del siglo XIX*, editado por el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en colaboración con el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, en Barcelona, en 2007.

16 Las ocho imágenes de Toledo conservadas en el Victorian & Albert Museum asignadas a Francis Frith muestran un número manuscrito sobre la imagen. Hay siete vistas fechadas entre 1850-1870: el puente de Alcántara (nº 2561, <http://goo.gl/OtJHa2>, octubre 2014), una vista de las torres de la Catedral (nº 2562), panorámica de la ciudad (nº 2563), el puente de San Martín (nº 2564), el arenal del Barco de Pasaje (nº 2565), panorámica de la Antequeruela (nº 2566) y la fachada de la Catedral en la plaza del Ayuntamiento (nº 2567, <http://goo.gl/FQ1eOU> octubre 2014). Sin ningún número añadido aparece duplicada la misma vista del Barco de Pasaje.

17 Sobre Laurent se ha ido prodigando una abundante bibliografía y referencias. A modo de síntesis citamos *La documentación fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. J. Laurent*, I, Madrid: Ministerio de Cultura, 1983, o la obra colectiva *Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX: J. Laurent...*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Caja de Madrid, 1996. De su relación con Toledo es muy útil la consulta del Trabajo Fin de Máster de Carlos Magariños Laguía titulado *Toledo en las fotografías de J. Laurent* y accesible en la web del Archivo Municipal de Toledo. Un resumen de ese texto se ofrece en este número de *Archivo Secreto*.

18 Véase de Francisco de la Torre, su texto "Fotografía estereoscópica de Toledo" en *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*, 2006. Por otra parte, entre el 25 de octubre de 2011 y el 22 de enero de 2012, tuvo lugar en Madrid la exposición titulada *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*, organizada por el Instituto de Cultura de la Fundación Mapfre, en la Real Academia de Bellas Artes de

San Fernando. Entre las imágenes expuestas de varios lugares de España se vieron quince fotografías de Toledo de Ernest Lamy, además de cuatro vistas de la ciudad y de la Catedral, asignadas a Ferrier Soulier en 1857.

19 Varios de estos nombres fueron abordados en dos obras dedicadas a dos de ellos. Véase de M. Carrero de Dios, R. del Cerro Malagón, F. Martínez Gil, I., Sánchez Sánchez, y J. Sánchez Sánchez, *Toledo en la fotografía de Alguacil, 1832-1914*, Toledo: Ayuntamiento, 1983; y de M. Carrero de Dios, R. del Cerro Malagón, S. Garrido Gutiérrez, A. J. Gutiérrez Esteban, F. Martínez Gil e I. Sánchez Sánchez, *Imágenes de un siglo: fotografías de la Casa Rodríguez, Toledo, 1884-1984*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.

20 LÓPEZ MONDÉJAR, P. *150 años de fotografía en España*, Barcelona: Lunweg, 1999, p. 49. Del mismo autor, *Historia de la fotografía en España : fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona: Lunweg, 2005, pp. 50-51.

21 Las noticias que aquí se ofrecen sobre este autor forman parte de una amplia investigación, actualmente en proceso, a cargo de Francisco de la Torre, Mariano García Ruipérez y el autor del presente artículo.

22 La familia pasó por varios domicilios: Bajada de los Desamparados (1837) y las calles de las Armas (1840) y de la Sillería (1844) como reflejan los padrones conservados de estos años en el Archivo Municipal de Toledo (=AMT).

23 Esta información ha sido obtenida del "Empadronamiento general de los habitantes de Madrid en 1 de septiembre de 1861", Archivo de Villa de Madrid, Estadística. Sección 5, legajo 22, nº 10.

24 "Escritura de estimación de inventario, aprecio y partición de bienes entre D. Pedro Alcántara Blázquez, D. Marcelino Sánchez Diezma, D^a Juana Rivera, D^a María, D^a Ana, Dn. Valentín y D. Ildefonso Vegue", conservada en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, Protocolo 5066 (caja 29453), folio 295 (5 de agosto de 1862). Notario: Francisco Aguilar Gómez.

25 El título completo de este encargo es *Álbum fotográfico de varias fuentes vecinales y de ornato en la M.N. Villa de Madrid, siendo corregidor el Excmo. Señor D. José Osorio y Silva, duque de Sesto y comisario del Ramo de Fontanería el señor D. Juan Bautista Peyronet. Año de 1864*.

26 *La Correspondencia de España : Diario universal de noticias*. Año XVIII, núm. 2701 de 11 de julio 1865.

27 FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía : la imagen estereoscópica*, Málaga: Miramar, 2004, p. 123. Los orígenes de esta innovación se remontan a los ensayos del físico escocés David Brewster (1781-1868) en 1844 con una cámara cuyo objetivo se desplazaba sobre una regleta graduada. Tuvo un gran impulso gracias a que la reina Victoria recibió como regalo una cámara de vistas estereoscópicas elaborada por el óptico francés Duboscq en la Exposición Universal de Londres de 1851.

28 El Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra recoge catorce vistas de la ciudad de Toledo y otra pequeña fotografía a la albúmina (<http://goo.gl/qTsZKF>, consulta de 20 de octubre de 2014).

29 *El Tajo*, núm. 21, p. 200. Existe un folleto que recogió la relación de participantes, intitulado *Catálogo de los objetos presentados en la primera exposición artística e industrial de la provincia de Toledo, verificada en el mes de agosto de 1866*, Toledo: Imprenta de José de Cea, 1866, 28 p.. En la p. 28 se cita a “Vegue”, vecino de Toledo, con “Varias vistas fotográficas”. Es decir, las de Alfonso Begue citadas en la revista *El Tajo*.

30 Véase el anuncio en *El Isleño. Periódico científico, industrial, comercial y literario*. Palma de Mallorca, año I, núm. 25, 15 de septiembre de 1857, p. 4.

31 Residía con su esposa, Blasa González Gómez, de 41 años, y dos empleados domésticos además de poseer carruajes y animales de tiro, datos que ratifican su nivel económico particular. Sobre estos detalles remitimos a la obra colectiva ya citada de *Toledo en la fotografía...*, pp. 6-9.

32 Ambos suscribieron dos acciones por valor de 40 escudos. Es de destacar que Alguacil, hombre con menos recursos, lo haría por su mayor compromiso favorable con un cambio político.

33 El investigador Francisco de la Torre alude a cinco fotografías de Pedrosa-Leal en albúmina, sobre cartulinas de 8x17,5 cm con el sello estampando en el reverso. Las vistas se corresponden con el patio del palacio Munárriz (perteneciente a la colección de Fernando Martín Alguacil), la plaza del Ayuntamiento, el claustro de la Catedral, una vista de la Catedral y el exterior de la capilla Mozárabe, propiedad las cuatro últimas de Luis Alba González. Véase, *Fotografía estereoscópica...*

34 *El Tajo*, núm. 10, (10 de mayo de 1866), p. 115.

35 *Idem*, núm. 21, extraordinario (18 de agosto de 1866), p. 200.

36 *Idem*, núm. 25, (20 de septiembre de 1866), p. 227.

37 Suárez tenía su negocio en Madrid en la calle Sevilla 4 y 6. Desde febrero de 1866 anunciaba su “museo” a través de entregas quincenales, siendo su consignatario en Toledo la “librería de los Sres. Hernández hermanos, Cuatro Calles”. Véase *El Tajo* de 28 de febrero de 1866, p. 14.

38 Nos referimos a la obra colectiva ya citada *Toledo en la fotografía...* Más reciente es el estudio de B. Sánchez Torija, *Casiano Alguacil: los inicios de la fotografía en Toledo*, Ciudad Real: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006, y los contenidos expuestos en el VI Encuentro Historia de la fotografía en Castilla-La Mancha bajo el título de *Tras La Cámara. Centenario de la muerte de Casiano Alguacil (1914-2014)*. (Homenaje a Manuel Carrero de Dios) organizado por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha en Toledo los días 2 y 3 de abril. Dentro de este encuentro reseñamos la aportación de Patrick Lenaghan referida a

los fondos de Alguacil en The Hispanic Society of America. También es de interés el de Mariano García Ruipérez, *Las fotografías de Casiano Alguacil en el Archivo Municipal de Toledo*, en el que trata sobre la evolución del legado que ha sido enriquecido con interesantes adquisiciones y aportaciones posteriores que permiten disponer hoy de más de 1.100 imágenes.

39 Este dato lo hacemos como mera indicación a partir de la reseña que Federico Latorre y Rodrigo publicó como obituario en la primera página de *El Eco Toledano*, el 4 de diciembre de 1914, señalando que “siendo joven abandonó la garlopa y la sierra para rendir culto práctico a la escuela de Daguerre, en la que ha sido uno de sus mejores discípulos durante doce lustros”. Este periodo de tiempo, llevado al pie de la letra, revela el año de 1854. Dos años después se casaría con Ramona Cuesta de la que enviudaría al año siguiente.

40 SÁNCHEZ LUBIÁN E. Casiano Alguacil, concejal del Ayuntamiento de Toledo. *Abc*, edición de Toledo, (27 de septiembre de 2014).

41 *Catálogo y detalles de fotografías de monumentos artísticos*, editado por el propio Alguacil, en 1907, impreso en Madrid, por Ambrosio Pérez y Compañía.

42 Es frecuente ver ciertas inexactitudes en los padrones de la época en el seguimiento de una misma persona como por ejemplo la edad. Véanse los “Padrones generales de las parroquias de San Salvador y San Pedro. 1866” en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 1789.

43 En el periódico *El Tajo* de 10 de abril de 1866, p. 48, Suárez había anunciado un “Museo fotográfico” con reproducciones de monumentos, paisajes, personajes plasmados en gran formato (30x24 cm) que se remitían quincenalmente a los suscriptores. El librero que consignaba en Toledo era José Hernández en las Cuatro Calles, 6. En 1873 Alguacil se casó con una hija de este industrial llamada Elisa; la otra hija Salud fue guía de turismo, profesión que anunciaba en los catálogos de su cuñado Casiano.

44 SÁNCHEZ TORIJA, B. *Casiano...*, p. 42.

45 *Catálogo de los clichés fotográficos hechos por Don Casiano Alguacil que posee el Excmo. Ayuntamiento de esta Ciudad de Toledo*. AMT, caja 3962. Los contenidos de este lote final son: “622 y 623, Torre de la Catedral; 624, Detalle de la Puerta de los Leones; 625, Id. de la id. de los id.; 626, puerta de Bisagra; 627, Vista de Toledo; 628, Puente de Alcántara y Artificio de Juanelo; 629, Fachada principal de la Catedral; 630, Portada de Santa Cruz (partido); 631, Custodia de la Catedral”.

46 Las firmas de estas piezas de vidrio de 21x27 cm. son: 164, 165, 193, 423, 474 y 512.

47 Véase la obra colectiva de M. Carrero y otros, *Toledo en la fotografía...*, p. 177.

48 A modo de muestra remitimos a los siguientes artículos nuestros: “Manuel B. Cossío, Casiano Alguacil y el Greco en la Navidad de

1904” publicado en *Abc*, edición de Toledo (19 de abril de 2014) y “La obra del Greco en la fotografía de Casiano Alguacil” en *Abc*, edición de Toledo (6 de mayo de 2014).

49 Citamos dos reconocimientos. En 1906 recibió dos premios en un Concurso Regional de Fotografía Manchega celebrado en Toledo en las ferias de agosto, de lo que da noticia *La Campana Gorda* de 16 de agosto de 1906. En 1911, en una exposición habida en las fiestas del Corpus Christi de Toledo, organizada por “el activo e inteligente D. Victoriano Medina, Presidente de la Comisión de festejos”, Alguacil recibió un galardón en la “Sección 4.- *Fotografías en Toledo*” (*Gran Vida*, Madrid, núm. 99, junio de 1911, pp. 178-180).

50 *El Tajo* de 31 de julio de 1866, p. 6.

51 *Idem*, de 21 de septiembre de 1867, p. 4.

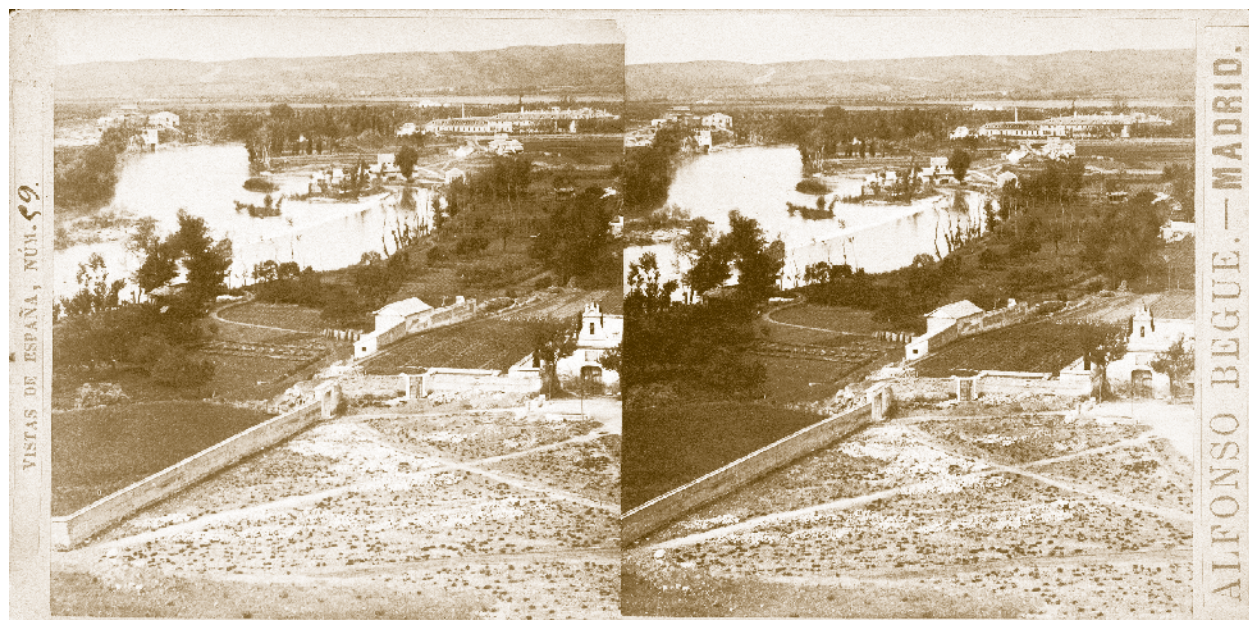
52 *Idem*, de 12 de mayo de 1867, p. 4. Varios años después, en 1887, en esta misma calle, en los números 5 y 7, “Blas Yela y Cía” anunciaba su “Gran Fotografía Artística”. En este domicilio trabajaría seguidamente el fotógrafo que se anunciaba como Senador y Herrador.

53 Agradecemos a la investigadora Alicia Arellano la noticia de este

fotógrafo, autor del retrato aludido de Ribot que corresponde a una persona joven que falleció en 1889. Sánchez Torija lo refiere en su libro *Casiano Alguacil...*, p. 58.

54 AGUADO GÓMEZ, M. R. *El pintor Matías Moreno y González (1840-1906)*. Tesis Doctoral defendida por ella en el Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, en 2013.

55 Al abordar los temas fotográficos de Moreno, María Rosalina Aguado reseña 52 fotografías de viajes varios realizadas entre 1880 y 1902 en Toledo y la provincia; otras 10 referidas a la excursión de una alumna; 32 imágenes de calles y personajes toledanos; 26 dedicadas a su hija María hasta 1893 y un lote de 44 con María Villalba, su segunda esposa y sus hijos, además de siete autorretratos y 16 imágenes de la Escuela de Artes. En el catálogo recoge un total 107 negativos de vidrio, de 13x18 cm; 141, también de vidrio, de 9x12 cm y una serie de 40 positivos.



Alfonso Begue - Vista de la Fábrica de Armas.



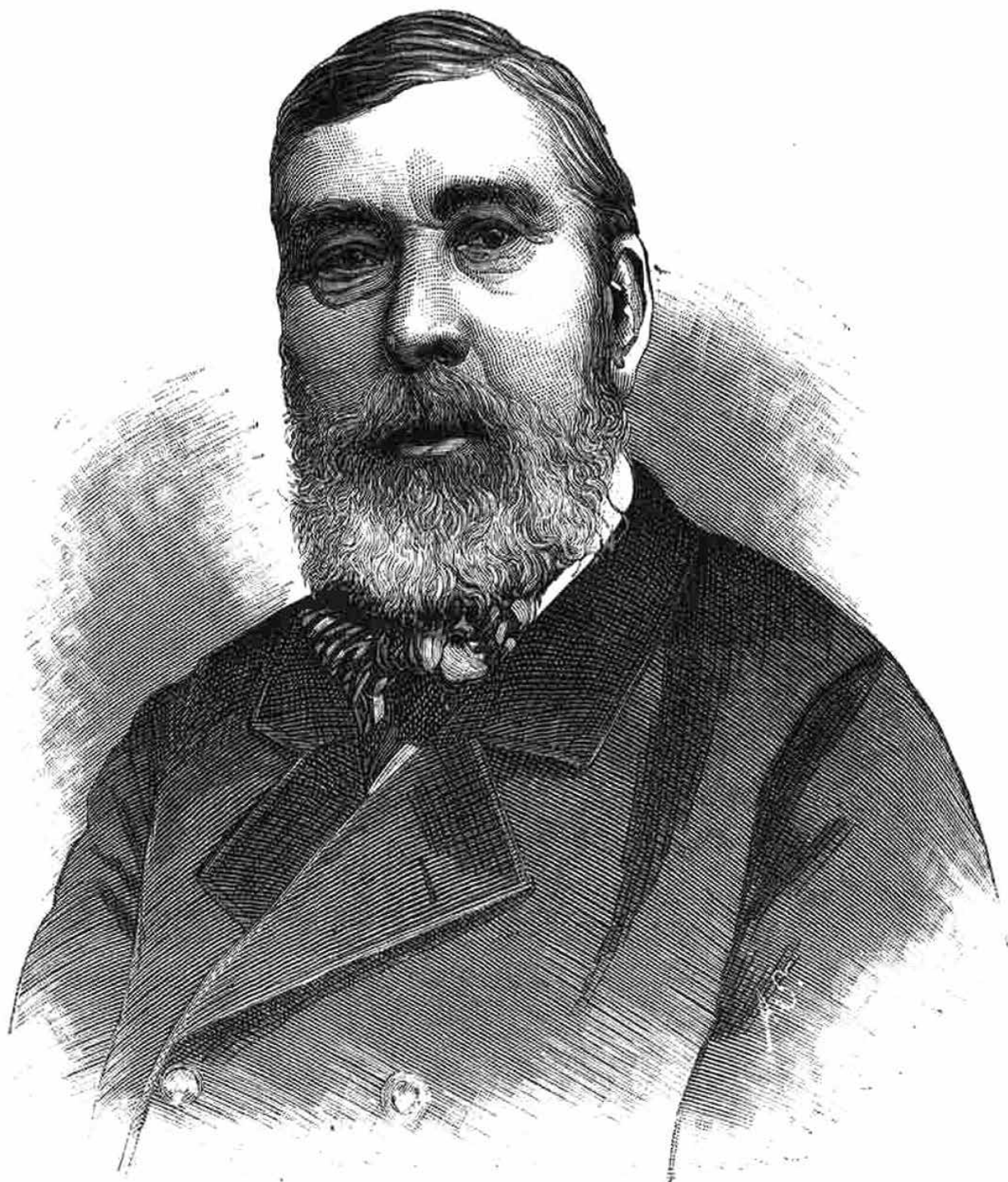
Waizenegger del.

Fritz Haldenwang sc.

Toledo von der Brücke von Alcántara aus.



Marius A J Bauer - ca. 1912



D. JUAN LAURENT Y MISICER, † EN ESTA CORTE
LA ILUSTRACIÓN NACIONAL (20 DE ENERO DE 1887)

1. JEAN LAURENT O JUAN LAURENT Y MINIER (1816-1886)

El francés Jean, Juan o simplemente J. Laurent fue el creador de la compañía fotográfica más destacada del siglo XIX en España. Él y sus colaboradores realizaron retratos, fotografiaron obras de arte y tomaron vistas de ciudades y monumentos de la Península Ibérica.

De su vida y profesión antes de su llegada a Madrid, hacia 1843, apenas se sabe el lugar y la fecha de su nacimiento. Gracias a fotohistoriadores como Ana Gutiérrez Martínez² y Pau Maynés Tolosa³, sabemos que Laurent, llamado Jean Baptiste, nació el 23 de julio de 1816 en Garchizy, una pequeña población próxima a Nevers, en la Borgoña francesa, a unos doscientos kilómetros al sur de París.

Su primer oficio conocido en España es de “cajista” o “cartonero” y después “maestro jaspeador”. Como puede verse en anuncios publicados en *El Heraldo* (en 1847 y 1851), en la “Fábrica de Laurent y Compañía” se confeccionaban “cajas de cartulina y cartón, papeles jaspeados y telas labradas para encuadernaciones”, “cajas de gran lujo y de lo más primoroso [...] para dulces y para hacer regalos de cualesquiera clase”. En el mismo periódico y en *El Clamor público* leemos que en su establecimiento incluso se vendieron lentes para poder ver el eclipse de sol que tuvo lugar el 28 de julio de 1851. Precisamente la primera fotografía que se tomó de un eclipse total de sol es de esa fecha, realizada en Prusia por un daguerrotipista del que sólo se conoce el apellido: Berkowski.

Paulatinamente el negocio va orientándose hacia la fotografía. En 1855 ingenia “un procedimiento para dar colorido” a las fotografías⁴. Y en 1856 Laurent abre su negocio fotográfico en la céntrica Carrera de San Jerónimo, número 39, de Madrid, casi a medio camino entre el Congreso de los Diputados y la Puerta del Sol. Este mismo año Laurent se casa con Amalia Dailencq (1815-

1869), también francesa. Amalia era viuda y madre de Catalina Melina Dosch (1842?-1905). No hay noticia de que el matrimonio tuviera hijos, pero la relación familiar entre el fotógrafo y su hijastra parece que fue próxima. En 1860 Catalina Melina se casa con Alfonso

Algunos anuncios aparecidos entre 1847 y 1854

CAJAS DE GRAN LUJO Y DE LO MAS primoroso que hasta el día se ha hecho de igual género, no solo por la riqueza y gusto de los adornos, si no tambien por lo delicado del trabajo y por sus variadas y caprichosas figuras. Estas cajas sirven para dulces y para hacer regalos de cualesquiera clase, y por esta razon se han construido en gran número y de todos tamaños, para poder satisfacer cuantas se pidan estas pascuas, en la acreditada fabrica de Laurent y compañía, calle del Olivo, número 5.

El Heraldo (22-12-1847).

ECLIPSE DE SOL. LAURENT Y COMPAÑIA. CALLE DEL OLIVO, NÚM. 5.

Esta acreditada casa acaba de recibir una gran remesa de lentes, con las cuales podrá mirarse el sol y verse sin la menor incomodidad el ECLIPSE que ha de tener lugar el día 28 del corriente de dos a cuatro de la tarde. Dichas lentes se venden á real cada uno en la mencionada tienda.—2

El Heraldo (25-7-1851).

ECLIPSE DE SOL. LAURENT Y COMPAÑIA, CALLE DEL OLIVO NUMERO 5.

Esta acreditada casa acaba de recibir una gran remesa de lentes, con las cuales podrá mirarse al sol y verse sin la menor incomodidad el ECLIPSE que ha de tener lugar el día 28 del corriente de dos á cuatro de la tarde. Dichos lentes se venden á real cada uno en la mencionada tienda. 4 (251)

El Clamor público (27-7-1851).

DEPOSITO POR MAYOR CALLE NÚM. 5,	LAURENT Y COMPAÑIA. <small>Premiados con la medalla de plata en la exposicion española de 1850.</small>	CENTRAL Y MENOR, DEL OLIVO TIENDA.
Gran fábrica de cajas de cartulina y carton, papeles jaspeados y telas labradas para encuadernaciones. Gran surtido de libros de memoria ingleses para bolsillo, bonitos y elegantes, á 6 rs. Se satisface á todos los pedidos con la prontitud que deseen los consumidores, cualquiera que sea el lujo y la importancia del encargo.		

El Heraldo (11-7-1851).

CAJAS PARA DULCES.

Calle del Olivo, número 5.

Habiendo adquirido los señores Laurent y compañía los mejores oficiales de cajas de lujo de París; pueden ofrecer al público en el presente año, un surtido de mas de 5,000 cajas de nuevos y diferentes modelos, con variedad de flores y adornos del mejor gusto. Los precios son de 4 rs. arriba. Se reciben encargos de cajas adornadas con cruces de las órdenes militares y demas condecoraciones. (6)

El Heraldo (26-11-1851).

< Retrato de Laurent..

Roswag (1833-1900), los dos serán influyentes en la vida familiar y laboral de Laurent. Catalina será oficialmente socia de “J. Laurent y Compañía” a partir de 1878 (aunque existe constancia del uso de esta marca comercial desde antes de 1875) y Alfonso será colaborador directo en el negocio.

Laurent, empresario, inventor y fotógrafo profesional, “sale a la calle” (como dice el especialista Carlos Teixidor Cadenas) en 1857⁵. Realiza vistas panorámicas y estereoscópicas de Madrid y ya hace retratos de la reina Isabel II y la familia real. Desde muy temprano hizo también fotografías de Toledo.

Durante los siguientes años, la Casa de J. Laurent desarrollará su trabajo tanto dentro como fuera del estudio. Se amplía el número de retratos, de fotografías (en diferentes formatos) de vistas de ciudades y monumentos, de escenas populares, así como de cuadros y otras obras de arte. Los números y los títulos (que no las imágenes) se iban recogiendo en los diferentes catálogos comerciales que se publicaron desde el año 1861. En algunos catálogos, según el tema fotografiado, los títulos y números iban precedidos de letras: “A” para los cuadros y pinturas, “B” para las obras de escultura, orfebrería, muebles, tapicería y otros. Finalmente, hay una serie “C”, pero se omite esta letra en la clasificación puesto que abarca la gran mayoría de las fotografías; los títulos de esta serie sólo van precedidos del número correspondiente. Aquí están, como se dice en el Catálogo de 1879, “la arquitectura, las escenas populares o pintorescas, las vistas de monumentos, en una palabra, todo lo que constituye el marco o el itinerario propiamente dicho”⁶. También en este Catálogo hay unos títulos indicados con una “S”; alude a las copias que se vendían solamente en formato estereoscópico.

En el caso de Toledo, esa Serie C es la que contiene más títulos, superando las doscientas imágenes durante la carrera de Laurent. El número de fotografías es superior al número de títulos, puesto que se hacían varias tomas desde la misma ubicación; y no sólo el mismo día, sino meses o años después también. Las fotografías suelen tener en la parte inferior una etiqueta donde se incluye el número y el título, ambos pueden repetirse. Así que en ocasiones existen varias versiones de una misma fotografía.

A partir de 1862, fueron reconocidas públicamente las fotografías de las distintas ediciones de la Exposición Nacional de Bellas Artes: Laurent retrata a los artistas y las obras (pinturas y esculturas) premiados. También los extraordinarios álbumes de las *Obras Pú-*

blicas de España, para la Exposición Universal de París de 1867, producidos junto al fotógrafo madrileño José Martínez Sánchez (1807-1874)⁷.

Posteriormente tampoco cesó la creatividad de Laurent; en 1864 solicita un nuevo privilegio de invención “para aplicar la fotografía a los abanicos”⁸ y en 1866 presenta el “papel leptográfico” (del griego leptós: delgado, fino). Su invención fue fruto de la colaboración entre Martínez Sánchez y Laurent, con él se obtenían copias de gran calidad⁹. Además, entre 1868 y 1869 Laurent estuvo haciendo pruebas con la luz eléctrica, así lo recogen los periódicos *El imparcial* y *La Iberia*. Como se verá más adelante, un documento conservado en la Catedral de Toledo confirma el uso que dio Laurent de esta energía para realizar fotografías.

A pesar de la importancia del negocio fotográfico de “J. Laurent y Compañía”, parece que este no estuvo exento de distintas crisis que implicaban la necesidad de ampliar la oferta comercial, lo que incluía a veces problemas económicos.

En el año 1881 Laurent decide retirarse y dejar el negocio a cargo de Catalina y Alfonso, que lo regentaron hasta 1900. Después, varios profesionales continuaron su legado, añadiendo en ocasiones coletillas como “Sucesor de Laurent” o “Antigua Casa Laurent”.

Cinco años después falleció Juan Laurent, el 24 de noviembre de 1886.

Para otro experto como Publio López Mondéjar, Laurent “fue el más activo propagador de la fotografía en la España decimonónica, y su figura más representativa y emblemática”¹⁰. En la prensa de la época podemos encontrar que su influencia fue más allá de la fotografía. Antes de morir, parece ser que fue, al menos durante unos meses, vocal de la Junta de Asociados del Ayuntamiento de Madrid (del segundo período como alcalde de José Abascal). Así lo recoge *La Correspondencia de España* del 12 de agosto de 1886.

Al igual que ocurría con su origen, poco se sabía de la muerte de Laurent. La fecha exacta la encontró Ana Gutiérrez, quien localizó su tumba; ubicada (no se sabe si por mucho tiempo) en la parte antigua del Cementerio de La Almudena de Madrid.

Volviendo a la prensa de la época, es extraño que hasta ahora no se hubiera encontrado ninguna reseña sobre este importante fotógrafo. Tras su muerte, al menos dos informaciones aluden al fallecimiento de Jean

La leptofotografía o leptografía

A la izquierda dos anuncios publicados en 1866. A la derecha reseña aparecida en *La Iberia* (22-2-1866); Pau Maynés señala una anterior aparecida en la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, el 19-2-1866.

LEPTOFOTOGRAFIA.

Nuevo sistema para la impresion de las pruebas fotográficas, inventado por D. Jose Maria Sanchez, asociado á D. Juan Laurent. Se hacen retratos esclusivamente por el mencionado sistema en los establecimientos de los mismos, Puerta del Sol, núm. 4, y Carrera de San Gerónimo, número 39.

La Soberanía Nacional (10-2-1866).

FOTOGRAFÍA Y LEPTOGRAFÍA LAURENT'
CARRERA DE SAN GERÓNIMO, 39, MADRID.

Reduccion de precios durante el actual mes de agosto.

DON J. LAURENT, fotógrafo de S. M. la Reina, deseando poner al alcance de todas las clases, y dar ocasion á los que tienen familia numerosa, y al público en general, de ser retratados por él, económicamente y con la perfeccion admirable que ha alcanzado por el nuevo sistema de leptografía, adoptado recientemente por los fotógrafos de París y Londres, ha resuelto reducir temporalmente, y solo durante el actual mes de agosto, los precios de los retratos de tarjeta, como sigue:

En leptografía, sobre porcelana, última perfeccion de la fotografía.
Una persona en dos posturas diferentes..... 6 tarjetas por 60 rs.
y 12 id. por 90 rs.
Las demás á 6 rs.

Y por el sistema ordinario.

Una persona en dos posturas diferentes..... 6 tarjetas por 40 rs.
y 12 id. por 60 rs.
Las demás á 4 rs.

Para los niños de ménos de seis años no se altera el precio de la tarifa.—8

La Correspondencia de España (10-8-1866); este anuncio se publicó también varias veces en agosto (en el mismo periódico, y en *La Violeta*).

Formatos fotográficos

Algunos de los nuevos formatos ofrecidos a partir de 1866:

FOTOGRAFÍAS MÁGICAS.

En casa de Laurent, fotógrafo de su majestad, Carrera de San Gerónimo, número 39, en Madrid, hay un inmenso surtido de esta clase de fotografías, tan de moda en todas las tertulias, y que procuran una distraccion tan inocente como curiosa y recreativa; las hay de asuntos religiosos, paisajes, cuadros, retratos, caricaturas, etc.

Se venden á 12 rs. el paquete de doce fotografías diferentes, y se remiten á provincias, acompañando el pedido de su importe en sellos, con mas 2 1/2 reales por franqueo y certificado.

También se hacen retratos mágicos á los precios de costumbre. Todas las negativas ó clichés sirven.—1.

La Correspondencia de España (2-6-1866).

La Correspondencia de España (2-7-1867). Anuncio doble de la casa Laurent. Arriba se publicita la venta del retrato de Maximiliano I de Méxco, fusilado el 19 de junio de 1867. Y abajo las nuevas "tarjetas americanas" o tarjetas álbum.

Nuevo descubrimiento fotográfico. Acabamos de ver unos retratos obtenidos por el nuevo sistema de impresion fotográfica descubierto hace pocos meses por los reputados fotógrafos de esta corte, señores Martinez Sanchez y Laurent, al que sus autores han dado el nombre de «Leptofotografía», y que han llevado al último grado de perfeccion.

Los retratos obtenidos por este sistema, en papel porcelana ó esmalte, son tan superiores á los que se han visto que inutilizan por completo todos los sistemas usados hasta ahora, incluso los conocidos bajo el nombre de Whotlytipia, y sobre todo el de los trasportes de colodion al papel porcelana que se ha practicado hasta ahora con un éxito muy mediano.

Así es, que no extrañamos que la nueva invencion, de origen puramente español, haya causado una sensacion profunda en la capital del vecino Imperio, y que los primeros establecimientos fotográficos de París hayan resuelto adoptar este nuevo sistema y hecho en su vista proposiciones muy ventajosas á sus inventores.

Todos reconocen unánimes la superioridad de este método por la inalterabilidad de los retratos obtenidos, el vigor de la entension, la delicadeza de las medias tintas y por los admirables y sorprendentes detalles estampados en el papel, cuya posibilidad no se sospechaba siquiera ni aun en las mismas negativas.

Felicitemos á los inventores por tan grande innovacion, é invitamos á todos nuestros amigos á que se tomen la molestia de pasar á ver los numerosos retratos ya obtenidos por el sistema nuevo, bien sea en el establecimiento del señor Martinez Sanchez, Puerta del Sol, núm. 4, ó en casa de don J. Laurent, fotógrafo de S. M., Carrera de San Jerónimo, núm. 39, los únicos inventores y propietarios del nuevo procedimiento.

Creemos, por último, dar una noticia agradable y ventajosa á todas las personas que se hayan retratado anteriormente en cualquiera de los dos establecimientos y en los que se conservan sus negativas, y es que sirven perfectamente las negativas ó clichés antiguos para obtener ejemplares con el nuevo sistema.

FOTOGRAFÍAS MÁGICAS.

En casa de Laurent, fotógrafo de S. M., Carrera de San Jerónimo, número 39, en Madrid, hay un inmenso surtido de esta clase de fotografías tan de moda en todas las tertulias y que procuran una distraccion tan inocente como amena y curiosa; las hay de asuntos religiosos, paisajes, cuadros, retratos, caricaturas, etc.

Se venden á 12 rs. el paquete de doce fotografías diferentes y se remiten á provincias acompañando el pedido de su importe en sellos con mas dos reales y medio por franqueo y certificado.

También se hacen *Retratos mágicos* á los precios de costumbre.—Todas las negativas ó clichés sirven.

La Iberia (3-6-1866).

RETRATO EN TARJETA DE BUSTO DEL DESGRACIADO EMPERADOR MAXIMILIANO.

Se vende á 4 rs. en la fotografía de Laurent, Carrera de San Gerónimo, 39, y en sus depósitos.
Se envía á provincias al que remita 9 sellos de medio real.—1

ÚLTIMA NOVEDAD FOTOGRAFICA. TARJETAS AMERICANAS.

Primer ejemplar 40 rs.; las demás tarjetas á 5 rs.

La fotografía de J. LAURENT, Carrera de San Gerónimo, 39, es la primera que ha introducido en España esta nueva clase de retratos que han merecido tan pública aceptación que se destinan ya por completo los de tarjetas ordinarias.
Se hacen en la referida fotografía por el precio que hasta ahora se pagaba por las tarjetas ordinarias las nuevas **TARJETAS AMERICANAS**, que consisten en el conjunto de ser á la vez retratos pequeños y grandes.

GRAN REBAJA DE PRECIOS en las tarjetas ordinarias motivada por la introduccion de las nuevas americanas.

Tarjetas americanas: Primer ejemplar 60 rs.; las demás tarjetas 3 rs.
Tarjetas ordinarias: Primer ejemplar en dos posiciones, 28 rs.; las demás tarjetas á 1 rs.—1

Laurent. Una es del *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, de 5 de diciembre de 1886, que comunica la existencia de “cinco vacantes en la junta municipal de señores asociados, por fallecimiento del señor marqués de Caracena del Valle y D. Juan Bautista Laurent [...]”. La otra “novedad”, más llamativa, la encontramos en la revista *La Ilustración Nacional* del 20 de enero de 1887. Allí hay una reseña en la que se le rinde “un tributo de homenaje y consideración” a quien fue además colaborador de dicha publicación. Curiosamente, en la misma revista hay dos comentarios sobre el incendio que tuvo lugar el 9 de enero de 1887 en el Alcázar de Toledo, y un grabado del mismo antes del accidente.

El texto sobre Laurent está escrito con actitud amable y, a la vez, con un estilo lisonjero. El autor del panegírico señala que “introdujo en Madrid la daguerrotipía [sic]”, dato que es incorrecto, puesto que, como indica Carlos Teixidor, no está comprobado que Laurent empleara el proceso fotográfico inventado por Daguerre. De hecho, la gran mayoría de los negativos de la Casa Laurent, durante la vida laboral de este, se realizaron por el procedimiento del vidrio al colodión húmedo; mientras que las copias fueron fundamentalmente de papel a la albúmina. Al final de su carrera, Laurent también empleó la técnica del gelatinobromuro de plata o placa seca. Además, el texto yerra al escribir el apellido de la madre.

Sin embargo, lo más interesante está a la vuelta; en la página siguiente hay un retrato, anónimo, titulado

“D. Juan Laurent y Misicer [sic], † en esta Corte”, en el que aparece una imagen del fotógrafo con gesto serio y barba ya canosa.

Hasta ahora al menos se conocían dos imágenes que se supiera con seguridad que retrataban al fotógrafo francés. Las dos son en formato tarjeta de visita; una es la caricatura realizada por Aubert que se custodia en la Biblioteca Nacional, incluida en el álbum privado del coleccionista Narciso Hergueta; la otra es un retrato, o autorretrato, de Laurent posando como si fuera su propio cliente y forma parte de la colección personal de Juan Naranjo¹¹. La imagen del grabado de *La Ilustración Nacional* es en la que se le retrata con mayor edad.

2. JEAN LAURENT EN TOLEDO, 1857-1858

Muy pronto la ciudad de Toledo se convertirá en un lugar de visita casi ineludible para el fotógrafo aficionado adinerado y para el profesional que viaje por la Península Ibérica. Los que establecen su estudio en España tendrán entre su repertorio vistas de Toledo.

La construcción del ferrocarril en España será fundamental en la labor de estos fotógrafos, por la comodidad a la hora de transportar el voluminoso equipo fotográfico y porque supone una nueva fuente de trabajo. Laurent fue un asiduo usuario del ferrocarril, él y sus colaboradores emplearon este medio de locomoción en varias ocasiones para llegar a Toledo.

J. LAURENT.
FOTOGRAFO DE S. M. LA REINA,
Carrera de San Gerónimo, 39, Madrid.

Retratos de todos tamaños, vistas, reproducciones de toda clase de objetos artísticos, colecciones de retratos y grupos, tarjetas de la familia real, de los principales generales que han figurado en la guerra de Africa, y otras celebridades.

25 retratos á escojer, por 100 rs. vn.

Se remiten franco de porte y certificado, para todos los puntos de la Península, veinte y cinco retratos colocados en una elegante cajita, á escojer entre los expresados á continuación, á las personas que lo soliciten y envíen su importe de cinco duros por medio de una libranza sobre Madrid.

Nuevo establecimiento fotográfico.—El reputado fotógrafo Laurent, nos participa que acaba de abrir al público una nueva galería fotográfica construida sobre el modelo de las mejores del extranjero, y que reúne todas las circunstancias necesarias para la buena ejecución de toda clase de retratos con pais, jardín, salón u otros accesorios.

Las personas que gusten retratarse de traje ó de uniforme, encontrarán igualmente en su establecimiento un elegante cuarto-tocador, y otras comodidades encaminadas á evitarles toda clase de molestias.

J. Laurent es un fotógrafo tan conocido como acreditado, y creemos que su nuevo y elegante establecimiento se hallará sumamente concurrido. Las horas para retratarse son desde las nueve de la mañana hasta las cinco de la tarde, y los días festivos solo hasta medio día.

La labor como retratista es recogida en la prensa. Dos ejemplos: a la izquierda, anuncio de *La Discusión* (8-3-1861) y, a la derecha, reseña publicada en *La Iberia* (25-9-1861).

DON JUAN LAURENT Y MISICER

Prosiguiendo la tarea que nos hemos impuesto de honrar las columnas de esta Revista publicando los retratos de los hombres que más servicios han prestado al país, en sus distintas manifestaciones, corresponde en este número rendir este tributo de homenaje y consideración al Sr. Laurent, de nacionalidad francesa, pero á quien España debe la representación fotográfica de cuantas obras de arte posee en sus ciudades, Museos y palacios, á la par que la propagación en el extranjero de sus bellezas artísticas y arquitectónicas, tan admiradas en ambos mundos.

El nombre del Sr. Laurent aparece al pié de muchos de los grabados que LA ILUSTRACIÓN NACIONAL ha publicado, y su biografía representa una vida de trabajos, cuya enumeración haríamos, si tuviésemos espacio, para poner de relieve los resultados que puede conseguir la laboriosidad, inteligentemente dirigida.

Nació Laurent en Nevers, el año 1816, y se estableció en España el 1845, empezando por montar un taller de encuadernación y la fábrica primera que se conoció entonces de cajas finas para dulces.

Al poco tiempo, cuando el arte de la fotografía se iniciaba, introdujo en Madrid la daguerrotipía, dando á la fotografía el carácter que todavía conserva, con sucesivos perfeccionamientos. Por el establecimiento que Laurent fundó en la Carrera de San Jerónimo desfilaron durante algunos años, cuando se dedicaba casi exclusivamente al retrato, las notabilidades que registra nuestra historia contemporánea en la milicia, la política, las artes y las ciencias.

La Ilustración Nacional (20 de enero de 1887). En la página 19 se encuentra el homenaje póstumo a Juan Laurent. El texto señalado abajo ha sido remaqueado, arriba.

Hacia el año 1860, rompiendo los estrechos moldes que aprisionaban su actividad y condiciones de artista, y secundado muy inteligentemente por su hijo político D. Alfonso Roswag—continuador de estos trabajos—empezó la reproducción fotográfica de los cuadros notables de nuestros Museos, objetos de arte y monumentos de España y Portugal, venciendo las contrariedades y grandes sacrificios que su proyecto representaba. Esta rica colección, tal vez la más importante que se conoce en Europa, donde se hallan retratadas todas las bellezas que encierran poblaciones como Granada, Toledo, Córdoba, Búrgos, Escorial, y otras muchas; le ha valido justa fama dentro y fuera de España.

Sin más auxilios que la iniciativa individual, en veinticinco años de asiduos y penosos trabajos ha formado un archivo nacional, donde se encuentra cuanto puede ofrecer algún interés, bajo el punto de vista arquitectónico, histórico y artístico; y el Gobierno, á semejanza de lo que se hace en otros países amantes de la gloria y esplendor patrio, debe procurar que tan útil como provechosa colección reporte las mayores ventajas posibles.

Los hombres que, como el Sr. Laurent, bajan al sepulcro después de conseguir tan asombrosos resultados de su iniciativa y actividad, bien merecen los plácemes que como amantes del progreso y de las artes nos complacemos en tributarles.



En *La Discusión*, del 28 de abril de 1857, puede leerse una información que trata sobre la marcha de las líneas férreas. Entre ellas se refiere al ramal de Villaseca a Toledo, con el deseo “de que para principios del año próximo” se pueda viajar “desde Madrid á Toledo y á Guadalajara en breves momentos.” No se cumplieron esas previsiones, pues será a mediados de 1858, el 12 de junio, cuando Isabel II inaugure la estación de Toledo, conectada con Castillejo (cerca de Aranjuez) por medio de un ramal de la línea Madrid-Alicante¹².

La Casa Laurent incorporó fotos de Toledo muy tempranamente. En la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid se conserva una carpeta de doce páginas, titulada *Camino de Hierro de Madrid a Alicante. Vistas principales de la línea*, en la que aparecen varias imágenes de la línea Madrid-Alicante¹³. La carpeta contiene doce láminas sueltas con fotografías, en formato grande con diferentes tamaños, pegadas sobre cartulinas de 35 x 53 cm. Las fotos son de Madrid (dos, formando una panorámica), Aranjuez, Toledo, Villena, Sax, Monóvar, Elda (dos) y Alicante (tres). Fueron tomadas por Jean Laurent, o alguno de sus operadores, y regaladas a Isabel II, en 1858, por la empresa constructora, la Compañía de los Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y a Alicante (MZA)¹⁴. Cada lámina tiene el sello de la Compañía y la firma “J. Laurent Photo”. El propietario del ramal Castillejo-Toledo y el de la Compañía de los Ferrocarriles de MZA era el mismo: José de Salamanca y Mayol (1811-1883), el Marqués de Salamanca.

En la cartulina de la fotografía de Toledo, debajo de la foto, se lee el título, manuscrito: *El Tajo, cerca de Toledo*. En ella puede verse, a la orilla del río, el Artificio de Juanelo. Esta probablemente sea una de las primeras fotografías que tomara en Toledo, si no fue la primera. La foto del Tajo, no es de la línea ni fue realizada, como dice el periódico *La España* (29-6-1858), “desde el ferro-carril”, pues éste no pasaba (ni pasa) tan cerca de la ciudad. Indica Carlos Teixidor que “se ha documentado que, en junio de 1857, Laurent, procedente de Toledo, descansa en Puertollano (provincia de Ciudad Real), camino de Córdoba”¹⁵. Con este dato, quizá la foto fuera tomada en 1857, por el propio Laurent.

En la Biblioteca Nacional existe una copia de esta imagen¹⁶ que no tiene identificada la autoría de Laurent, pero si se compara con la del Palacio Real no cabe duda de que es la misma toma. Además, aunque esta no tiene sellos (ni de la firma de Laurent ni de la Compañía

MZA), coincide en las medidas y en el título (pero con grafía diferente).

Además, esta imagen también se encuentra en un álbum adquirido por el Ayuntamiento de Toledo y que se custodia en el Archivo Municipal. Se trata de un *Álbum de Toledo*, de formato pequeño y compuesto por 33 vistas de la ciudad¹⁷. Esta fotografía es la número 2. El tamaño de la imagen es casi cuatro veces menor y el título, en español y francés, ha variado ligeramente: *El valle del Tajo*. La firma aquí es “J. Laurent Fot.º [Fotógrafo] de S. M. [Su Majestad]” con la dirección de “Carrera de San Gerónimo, 39, Madrid”, que empleó entre 1861 y 1868. El álbum completo está accesible en la página web del Archivo Municipal de Toledo.

También en 1858, J. Laurent realiza varias fotografías, junto a José Martínez Sánchez, en el campo de operaciones militares de Madrudejos (Toledo). En la Biblioteca Nacional se custodian dos fotografías de dicho reportaje, fechadas en 1858, que juntas forman una panorámica¹⁸ y en las que se ven los trabajos de cartografía que se llevaban a cabo para la realización de un mapa de España. En la segunda puede leerse, escrito a mano: “Campo de operaciones en Madrudejos / para la Carta de España en 1858”.

3. NUEVAS VISTAS DE TOLEDO Y RETRATOS DE PERSONALIDADES (1862-1867)

Entre las fotografías de artistas de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 se conserva, en el actual Museo de Historia de Madrid, el retrato en formato *carte de visite* del pintor e ilustrador toledano Cecilio Pizarro (1818-1886), que obtuvo la Tercera Medalla de Perspectiva en el certamen de ese año¹⁹. En ese mismo Museo, donde se custodia la mayor colección de fotografías de Laurent en formato tarjeta de visita, encontramos principalmente retratos de artistas, personajes de circo, toreros, militares, religiosos y políticos (como bien ha estudiado Purificación Nájera); también varias vistas de ciudades, entre ellas de Toledo.

Hacia finales de 1862, Jean Laurent (cabe suponer que los haría él en persona) realiza los retratos de “D. Fr. Cirilo de la Alameda y Brea, Cardenal Arzobispo de Toledo, de cuerpo entero y de busto”²⁰.

En el catálogo comercial de 1863, hay un capítulo titulado “Colección de vistas estereoscópicas de España” que contiene siete vistas de Toledo.



Primera vista, conocida hasta la fecha, realizada por Jean Laurent en Toledo. A la izquierda, la fotografía del Palacio Real. A la derecha, la foto de la Biblioteca Nacional, sin firmar.



Vista N° 2 del Álbum de Toledo del Archivo Municipal de Toledo.

Dos ejemplos de noticias publicadas en la prensa donde se mencionó el regalo realizado a la Reina de las vistas tomadas por J. Laurent "en el ferrocarril".

Fotografías. Se ha presentado á S. M. la Reina una magnífica colección de vistas fotográficas de las estaciones, puentes y otros edificios y puntos notables que se encuentran en el ferro-carril de Alicante. Hay entre ellas lindísimas vistas; pero las que mas llaman la atención son las del túnel cerca de Elda, una panorámica de Alicante, el puente de Monovar, otra de las casas consistoriales de Alicante y otra del Tajo, tomada desde el ferro-carril en su dirección hácia Toledo. Estas vistas, y las demás que componen la colección, han sido ejecutadas por el fotógrafo M. Laurent.

La España (29-6-1858).

Colección de vistas. La empresa del ferro-carril de Madrid á Alicante, ha ofrecido estos días á la reina una magnífica colección de vistas fotográficas de las estaciones, puentes y otros edificios y puntos notables que se encuentran en esta vía. Las vistas están sacadas por el fotógrafo Mr. Laurent.

La Iberia (1-7-1858).

La Correspondencia de España (31-5-1866). Servicio especial de trenes para el día del Corpus.

FERRO-CARRILES DE MADRID A ZARAGOZA Y A ALICANTE.

TREN ESPECIAL

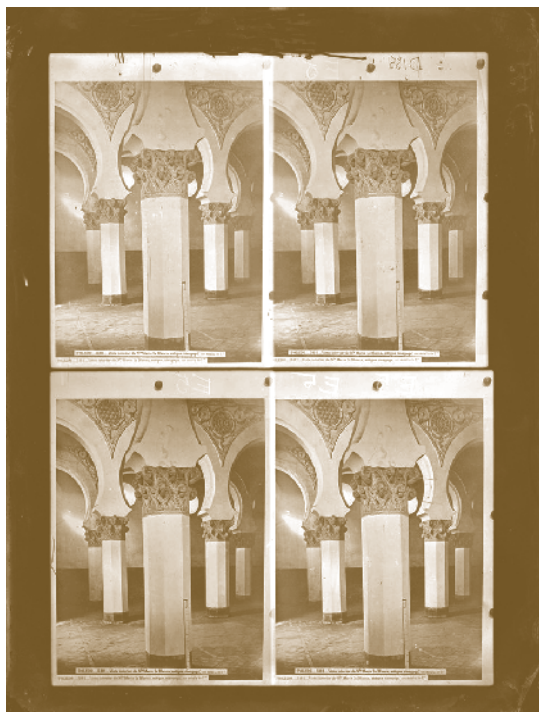
DE

MADRID Á TOLEDO Y VICE-VERSA

el día 31 de mayo de 1866, con motivo de la festividad del Corpus.

Salida de Madrid: 5 y 50 m. de la mañ.^a | Llegada á Toledo: 8 y 35 m. de la mañ.^a
 Salida de Toledo: 5 y 25 m. de la tarde. | Llegada á Madrid: 8 y 20 m. de la noche

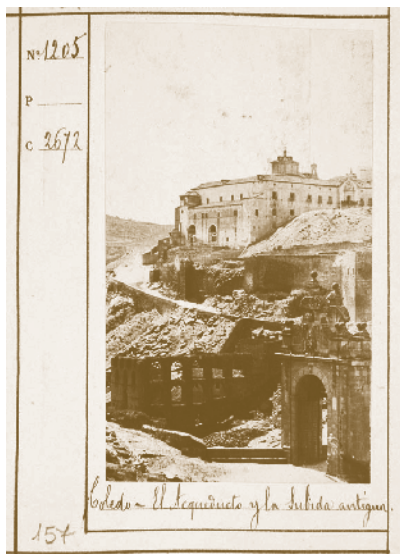
Precios de los billetes de ida y vuelta: 1.^a clase, 66 reales; 2.^a clase, 44 reales
 3.^a clase, 22 reales.—1.



Cartes de visite de Toledo:

A partir de una placa de 18 x 24 centímetros (izquierda) se podían obtener cuatro copias iguales en formato tarjeta de vista (como la de la derecha). Título: TOLEDO.-581.-Vista interior de Sta. María la Blanca, antigua sinagoga, con escala de 1m.

La imagen de la izquierda es de la Fototeca del IPCE (Archivo Ruiz Vernacci, Nº de inventario VN-30945). La imagen de la derecha es una copia procedente del Museo de Historia de Madrid (Nº INV 1991/018/0002-718).



Algunos ejemplos de fotografías en formato tarjeta de visita. De esta manera se exponían al público en los álbumes-mostrarios. Estas copias proceden del Museo de Historia de Madrid. (Nº INV 1991/018/0005/157, 1991/018/0005/179 y 1991/018/0005/162).



En las reproducciones se han falseado las escalas. La imagen de la izquierda mide cerca de 42 x 52 cm y la estereoscópica aproximadamente 8,5 x 17 cm.

Obras públicas, Puente de Alcántara:

A la izquierda, una imagen del álbum que se conserva en la Biblioteca Nacional [Signatura del álbum: 17/ LF/133]. La firma "J. LAURENT Fotog.º de S. M. / Car.º. S. Gerónimo, 39, MADRID" es una pequeña variación a la empleada entre 1861 y 1868. A la derecha, una copia estereoscópica anterior del mismo Puente de Alcántara, perteneciente a la Colección Luis Alba en el Archivo Municipal de Toledo [Signatura: ALBA- PAVE-194]. La firma, ampliada, no es muy corriente y podría situarse entre los años 1857 y 1860.

Durante los siguientes años los fotógrafos de la Casa Laurent empezaron a recorrer la Península para nutrir su archivo fotográfico. En el trabajo realizado con Martínez Sánchez, entre 1866 y 1867, de las *Obras públicas de España*, entre las fotografías de carreteras, ferrocarriles, puertos, faros, canales, viaductos..., se encuentran varias tomas de Toledo, pero solo de dos emplazamientos. La Universidad de Castilla-La Mancha editó un libro en el que aparecen tres fotografías; dos del Puente de Alcántara (con la misma numeración) y una del Puente de San Martín²¹. La Biblioteca Nacional conserva un álbum donde aparece una cuarta foto, que es otra toma diferente del Puente de Alcántara.

Antes de las fotografías realizadas para la Exposición Internacional de París de 1867, las vistas de obras públicas e ingeniería ya se encontraban en el repertorio de Laurent. Después siguieron realizándose más, son varias las tomas solo de estos dos puentes. Más tarde, en el Catálogo de 1872, aparecen los números 292 (foto del Puente de Alcántara) y 293 (foto del Puente de San Martín), pero hay también fotografías de los mismos

puentes con los números 292bis y 293bis que estaban a la venta y que no salen en ese Catálogo; además de diferentes tomas de los números 292 y 293.

En estos años, la Casa Laurent ya comercializa álbumes de ciudades. Un ejemplo es el citado anteriormente que se conserva en el Archivo Municipal de Toledo. Datado hacia 1867 y compuesto por 33 vistas (la última es doble y forma una panorámica de la ciudad a partir de cinco clichés) que originalmente iban guardadas en una caja de cartón recubierta de tela²².

En el catálogo comercial de 1868 hay ya casi cuarenta títulos de fotografías de Toledo.

4. LAURENT Y LA LUZ ELÉCTRICA EN TOLEDO, AÑO 1869

El 25 de julio de 1868 *El Imparcial* revela un hecho muy significativo. Se recoge la noticia de "[...] las pruebas de luz eléctrica que se hicieron en la fotografía del Sr. Laurent". Más tarde, en 1869, el fotógrafo francés realiza un espectáculo lumínico en el Parque del Retiro de Madrid, también reflejado en la prensa (en *El Imparcial*

Laurent y la electricidad:

En la prensa se evidencia que Laurent ya pudo emplear la luz eléctrica desde mediados de 1868.

SECCION DE HECHOS VARIOS.

Ayer noche se reunió gran gentío en la Carrera de San Gerónimo, frente á los Italianos, con motivo de las pruebas de luz eléctrica que se hicieron en la fotografía del Sr. Laurent.

El Imparcial (25-7-1868).

Las cuatro luces eléctricas que tanto llamaron la atención del público en la iluminación que se hizo el domingo en el Parque de Madrid eran dirigidas por el conocido fotógrafo Laurent, y creemos las colocará también el domingo próximo en la iglesia de San Francisco con motivo de la solemnidad de la inauguración del panteón de hombres célebres.

El Imparcial (10-6-1869).

> *La Iberia* (12-6-1869).

El Imparcial el 10 de junio, y en *La Iberia* el día 12). Laurent sigue otras ideas anteriores, como “unos ensayos de luz eléctrica” llevados a cabo por Disdéri en la azotea del Hotel de París, en Madrid, en 1864, quien, sobre un gran lienzo, “estuvo presentando varios juegos de ruedas cromofundentes y el retrato de S. M. en transparente”, según relata el periódico *Gaceta de Madrid*, del 21 de noviembre.

Relacionado con esto hay que mencionar un importante documento que da cuenta de la visita que Laurent hizo, en 1869, a la Catedral de Toledo. En un artículo de esta revista, *Archivo Secreto*, número 3, José Pedro Muñoz Herrera²³ menciona que en ese año se le había concedido permiso a Laurent para reproducir la escultura de San Francisco de Asís, a pesar de la “revolución y sucesivos robos acaecidos en 1869”. Siguiendo esa pista, encontramos que en la sesión capitular de 15 de septiembre de 1869 se recoge lo siguiente:

También se dió cuenta de otra comunicación a S. Ema. [Su Eminencia] fecha del mismo día [11 de septiembre], remitiendo la súplica que ha dirigido á su Sagra-

La magnífica iluminación por medio de la luz eléctrica que el pueblo de Madrid tuvo ocasión de admirar el pasado domingo en el Retiro, fué encargada al conocido fotógrafo señor Laurent por el comisario señor Albareda.

Las cuatro grandes luces que tanto llamaron la atención durante la noche citada, estaban alimentadas por más de 200 elementos Bunsen, comprendiéndose sólo así la gran intensidad de aquéllas, que permite leer un periódico á dos kilómetros de distancia.

La intensidad de los focos luminosos, como también la producción constante del fluido eléctrico, son debidas á los aparatos que el señor Laurent emplea, que son de regulador automático; esto es, la misma corriente eléctrica se encarga de normalizar la acción de ambos fluidos productores de la luz.

La intensidad de la luz puede moderarse de tal modo, que con sólo adaptar á los aparatos unos globos ó bombas de cristal deslustrado, aquella luz, antes insoportable, puede servir para la iluminación de los salones, causando entonces un efecto sorprendente.

Hemos tenido ocasión de ver una iluminación de este género en una fiesta que se dió hace un mes en el cuartel de Inválidos de Atocha, y podemos asegurar que jamás nos habíamos imaginado una cosa más sorprendente.

da Persona el fotografo de Madrid D. Juan Laurent para que se le permita sacar varias vistas del interior y objeto[s] de arte de este Templo á fin de que con el informe de S. E. [Su Excelencia] y devolución misma, pueda resolver acerca de la gracia solicitada. El Cabildo acordó les conteste á S. Ema. en los mismos términos que lleva entendido el Sr. Doctoral.²⁴

Días después, el 25 de septiembre, en una nueva sesión, figura la autorización y la curiosa referencia a la luz eléctrica:

El Sr. Dean presentó y se dió lectura del oficio que de orden de S. Ema. se ha pasado por la Secretaria de Cámara al fotografo D. Juan Laurent, autorizandole para sacar en horas convenientes y que señale el Cabildo fotografías del interior de este Templo Catedral y Claustro como también de la Ymagen de San Francisco que se halla en el cuarto de la custodia, sin que salga de la Sacristia; todo con arreglo á lo informado por S. E. y el Cabildo quedó enterado. Añadiendo dicho Sr. Dean q. el espresado fotografo dice tener que usar alguna vez la luz electrica para el objeto que se propone si se le permitia, y el Ca-

*bildo le concedió la correspondiente licencia, pero que sea en horas que no haiga concurrencia en la Yglesia.*²⁵

Esto indica que el mismo Laurent pudo estar, en el último trimestre de 1869, en la Catedral de Toledo. Allí realizó vistas del interior y del claustro (algunas seguramente las realizó simplemente con luz natural), así como varias fotografías de distintas obras artísticas; como la escultura citada de San Francisco de Asís (número B 245) y, con toda probabilidad, las fotos de la bandeja de plata de Cellini (B 246) y la titulada “Belle croix renaissance” (B 247).

El documento de las Actas Capitulares también ayuda a entender como Jean Laurent pudo realizar ciertas fotografías sin emplear el procedimiento de sacar las obras de arte a la luz del sol. Por ejemplo, debió emplear la luz eléctrica en el caso de las Pinturas Negras de Goya, cuando aún eran murales ubicados en la Quinta del Sordo (fotografías realizadas en 1874, como ha estudiado Carlos Teixidor²⁶).

Entre las vistas del interior de la Catedral varias son un poco extrañas, porque están retocadas y pintadas; alguna parece directamente una reproducción fotográfica de un dibujo o pintura.

5. TIPOS POPULARES, LA ACADEMIA DE INFANTERÍA Y REPRODUCCIÓN DE DIVERSAS OBRAS DE ARTE (1872-1896)

En el Catálogo de 1872, las vistas de las ciudades se dividen en regiones. Recoge más de ochenta títulos de Toledo. En el mismo Catálogo, en el capítulo “Trajes y costumbres de España. Estudios del natural”, 24 fotografías son de la provincia de Toledo, de la número 646 a la 671, exceptuando los números 665 y 666 que pertenecen a la provincia de Córdoba. Hay un caso curioso, que Carlos Teixidor ya identificó, y es que la fotografía número 672, ubicada en la provincia de Sevilla y titulada “La cigarrera (type d’après nature)”, y la siguiente, “Madrid.- 673.- Dame avec Mantille (type d’après nature)”²⁷, tienen como escenario las columnas del patio del antiguo Hospital de Santa Cruz (Colegio de Infantería en ese momento) y por tanto fueron realizadas en Toledo.

La prensa de la época también dio cuenta de esa faceta fotográfica costumbrista de Laurent. En *La Correspondencia de España* se aludía a “las magníficas fotografías que tiene expuestas en su establecimiento”, y se recalca lo siguiente:

*Los estudios al natural representan los tipos, trajes y costumbres de las principales provincias de España, tesoro inagotable de estudio para el artista y para el aficionado.*²⁸

Estas fotografías, como las vistas, fueron empleadas por los artistas para realizar grabados. Las publicaciones *pintorescas* utilizaron distintas fotografías para ilustrar sus artículos. A veces se copiaban fotografías sin identificar al autor, aunque lo normal era indicarlo simplemente con “Fotografía de Laurent” o “de Laurent” entre paréntesis. Se hicieron muchos grabados a partir de imágenes tomadas por la Casa Laurent. El Archivo Municipal de Toledo posee un buen número de láminas con temática toledana. Una de las más curiosas reúne hasta cuatro fotografías diferentes en una sola escena.

Hacia 1878 la Academia de Infantería de Toledo regaló a Alfonso XII un *Álbum del Alcázar de Toledo*, editado por J. Laurent y Compañía²⁹. Es un cuaderno verde oscuro con letras doradas que contiene 15 fotografías del interior y el exterior del edificio y de alumnos de la Academia. Se encuentra en el Palacio Real de Madrid. En este álbum hay dos imágenes que luego se añadieron al Catálogo de 1879, en el capítulo de “Escenas militares españolas”. Son la número C 1982 (“Escuela de Infantería. Batallón de maniobras”) y la número C 1983 (“Escuela de Infantería. Batallón formado en cuadro”).

En los catálogos comerciales podemos encontrar también fotografías relacionadas con Toledo y su provincia en otros capítulos. Ya en el de 1872 se encuentran fotografías de armas y armaduras del Palacio Real y piezas diversas de varios museos. Por ejemplo las “Coronas votivas en oro y pedrerías, de los tiempos de los Visigodos, encontradas en Guarrazar en 1858” (se hallaron en Guadamur). En este catálogo y en el de 1879 sólo se señala una fotografía, número B 333, en el capítulo “De la Armería de Madrid”, pero al menos se conservan dos tomas de la misma imagen. En 1879 se recoge también un “Jarrón de azulejo de Talavera” (B 818).

Además, ya se incluían desde 1868 reproducciones de cuadros del Greco (1541-1614). Por ejemplo, en el catálogo de ese año, dentro de la “Escuela veneciana”, se indicaban los lienzos “Jesucristo difunto”³⁰ (A 271), “Retrato de un anciano”³¹ (A 272) y “Retrato de D. Rodrigo Vázquez, presidente de Castilla”³² (A 273). En el mismo catálogo también se añade, en un suplemento, “El entierro del conde Orgaz” (A 521), fotografiado “en la Academia”. Se refiere a la actual Real Academia de

Bellas Artes de San Fernando y la pintura es una copia anónima “de la parte baja de la célebre obra de Santo Tomé”³³ que ahora se encuentra en el Museo del Prado.

En el Catálogo de 1872 se suma la “Vista de Toledo, con retrato del autor”³⁴ (A 744), que hoy se ubica en el Museo del Greco, pero, como se indica en el catálogo, el cuadro estaba en el Museo Provincial de Toledo (situado en ese momento en el Monasterio de San Juan de los Reyes). En el mismo catálogo hay dos cuadros más relacionados con el pintor cretense que pertenecían al Palacio de San Telmo en Sevilla (Galería del duque de Montpensier). Se trata de “La muerte de Laocoonte y sus hijos en el sitio de Troya”³⁵ (A 1024) y “Retrato del autor”³⁶ (A 1025). Este último no es un autorretrato como se pensaba en el siglo XIX, puesto que “hoy se acepta por la mayoría de los investigadores que el representado es Jorge Manuel, único hijo del Greco”.³⁷

También en ese Catálogo de 1872 se incorporan otras fotografías ligadas a Toledo. Por ejemplo, en el apartado “Obras diversas” se comienza con cinco referencias a la ciudad. Se trata de la estatua del profeta Elías (B 243), en San Juan de los Reyes, un busto de Juanelo (B 244), del Museo Provincial, una estatua de San Francisco de Asís (B 245), una bandeja de plata en la que se representa “El rapto de las Sabinas” (B 246) y una “Bella cruz procesional”³⁸ (B 247), estas tres últimas son de la Catedral de Toledo. Esas piezas seguramente fueron las fotografiadas a finales de 1869, en el interior del Templo, tras la autorización concedida para realizar las fotos de la imagen de San Francisco.

Además, hay reproducciones de cuadros de otros artistas que pintaron a personajes y escenas vinculadas con Toledo. Desde el Catálogo de 1872, y añadiéndose más en los siguientes, se recogen, por ejemplo, trabajos de artistas contemporáneos. Entre otros, encontramos la obra de Eduardo Cano de la Peña (1823-1897), “Entierro del condestable Don Álvaro de Luna” (A 944). Sobre el mismo personaje está el cuadro de Pedro Gonzalvo Pérez (1827-1896) titulado “Capilla y sepulcros del condestable D. Alvaro de Luna y de su mujer, en la catedral de Toledo”³⁹ (A 576), pintado en 1858 y que, según se indica en el Catálogo, fue Primer Premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862. A propósito de esta reproducción, hay varias fotografías de Laurent, realizadas ya por sus sucesores, que retratan el mismo lugar y que fueron tomadas, del natural, en

la propia Catedral (C 2258, C 2259 y C 2260); una de ellas tiene un encuadre muy parecido al de la pintura. Del mismo Pedro Gonzalvo encontramos “Vista del claustro de San Juan de los Reyes” (A 577), “Ceremonia de lavado de pies el Jueves Santo en la Sala del Cabildo en Toledo” (A 2539), “Calle y torre de Santo Tomé” (A 1966) y dos cuadros presentados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881: “Antesala y sala capitular de la Catedral de Toledo” (A 1939) y “Vista del callejón sin salida de la Soledad en Toledo” (A 1940). También se alude a cuadros de Ricardo de Madrazo y Garreta (1851-1917), por ejemplo, “Escena en la Puerta del Niño Perdido en Toledo” (A 2162) y “Extranjeros perseguidos por los mendigos en las calles de Toledo” (A 1935). De Juan Espina y Capo (1848-1933) hay un cuadro, de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, titulado “Silueta de Toledo”; con un estilo “muy” romántico, con rocas escarpadas cerca del río y neblina al fondo, pero en el que no se reconoce la ciudad. Estas son solamente algunas muestras de reproducciones de obras de arte, pero hay más. En el Catálogo de 1896 hay, entre otros, títulos de cuadros del citado pintor toledano Cecilio Pizarro. Por ejemplo, “Visita de una novicia a varios conventos de Toledo, la víspera de sus votos” (A 883), “Puerta árabe de la Sangre en Toledo” (A 884)⁴⁰ y “La Solana, recuerdos de Toledo” (A 1767).

En el estudio de Laurent, y no sólo tomados del natural, se realizaron también diferentes retratos de tipos del folclore español. Esa galería, iniciada años antes, se incrementó “con los retratos de grupos que mandaron las Diputaciones Provinciales a Madrid, con motivo de la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes en 1878”⁴¹. Varias de estas imágenes serán empleadas en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1878 y también puestas a la venta, como aparece reflejado en los catálogos de la empresa. Entre ellas, de Toledo, hay cinco de habitantes de Quero y una de un grupo de Lagartera (números C1962 a C1967). Estas fotos se incluyeron en el Catálogo de 1879.

6. EL LEGADO DE LAURENT

Los sucesores de este destacado fotógrafo siguieron empleando muchas de las fotografías realizadas anteriormente, incluidas las de Toledo, bien para comercializar más copias, bien para sacar nuevos productos como, por ejemplo, las postales. Fruto de este uso, del paso del tiempo y de otros factores, algunas de las placas han su-



Grabado realizado a partir de cuatro fotografías de J. Laurent: Grabado donde el artista ha reunido varias de las fotografías realizadas en Toledo y su provincia, [Archivo Municipal de Toledo, Signatura: AL-4]. Las imágenes se han invertido lateralmente, como en un espejo. Pero en el caso de la segunda mujer, la cabeza se copió en el sentido del positivo, aunque el resto del cuerpo está girado.



Habitantes de la provincia Toledo; de Quero y de Lagartera:



Con motivo de la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes se realizaron diferentes fotografías de grupos enviados por las Diputaciones Provinciales. Todas son de Quero, excepto la última que es la de Lagartera.

Alcázar de Toledo:



Portada, contraportada y algunas páginas del Álbum del Alcázar de Toledo regalado por la Academia de Infantería al rey Alfonso XII hacia 1878. Se conserva en el Palacio Real (Signatura: FOT 263). Contiene varias fotografías inéditas de Laurent.



Arriba, placa estereoscópica [Archivo Ruiz Vernacci, nº de inventario VN-17008]. Se ven las líneas para recortar cada par estereoscópico. Se aprecia que la etiqueta se ha movido ligeramente y además se distinguen otras marcas manuscritas sobre la placa, invertidas lateralmente. Por ejemplo: “S1000” (hace referencia al tipo de imagen, estereoscópica nº 1000), “Caja:36:3” (su ubicación) y “25” (el número de venta, que también se incluye en la etiqueta del título).

Abajo, negativo de vidrio [ARV / VN-04395]; con los tonos invertidos, para que se vea como un positivo. Los cuadros solían sacarse a la luz del sol, colocados sobre trípodes, para tomar las fotografías. En esta placa se ve la etiqueta pegada sobre el vidrio. La copia final en papel quedaba recortada respecto al negativo, mostrándose la imagen del lienzo y la etiqueta nada más.



GRECO_744...Vue de Tolède, avec le portrait de l'auteur. (au Musée provincial de Tolède).

J. Lavrenko y Ch. Kolditz.
Diputación Provincial de Madrid.



GRECO_872...Portrait d'un vieillard. (au Musée de Tolède).



EL GRECO_1006...Portrait de l'ancien chanoine de San Pedro de Tolède.

Placas fotográficas de cuadros del Greco:

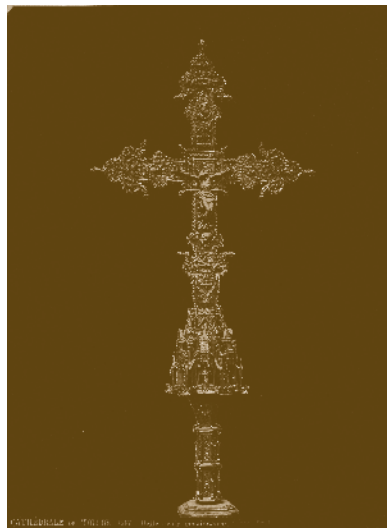
Arriba, "Vista y plano de Toledo" [ARV / VN-05163]. Abajo, a la izquierda, cuadro titulado "Caballero anciano" [ARV / VN-01704]; a la derecha: Retrato de Jorge Manuel [ARV / VN-04161].

Catedral de Toledo:

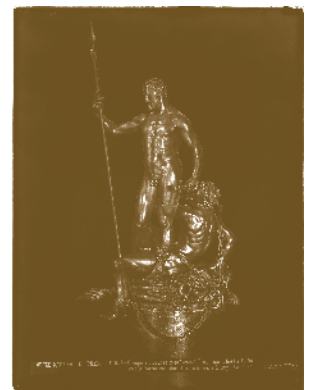


A la izquierda, reproducción fotográfica del cuadro “Capilla y sepulcros del condestable de Castilla D. Alvaro de Luna y de su mujer Doña Juana de Pimentel” de Pedro Gonzalvo Pérez. [Se ha recortado el soporte rígido sobre el que está pegada para dejar sólo la imagen del cuadro. Procede del Archivo Municipal de Toledo, Signatura: ALBA-PA21067].

A la derecha, fotografía tomada dentro de la Catedral del mismo lugar. [AMT, Signatura: ALBA-PA21097].



Diferentes piezas fotografiadas en la Catedral de Toledo. De izquierda a derecha: talla de San Francisco de Asís [AMT, Signatura: ALBA-PA21040], cruz procesional, llamada Cruz de Alfonso V de Portugal (empleada en la Procesión del Corpus) [BNE, Signatura: 17/8/63], y bandeja de plata en la que se representa “El rapto de las Sabinas” [ARV / VN-02141].



Esculturas:

A la izquierda, escultura del profeta Elías [ARV / VN-004910]. A continuación busto de Juanelo [ARV / VN- 04569]. Las dos imágenes de la derecha son fotografías del grupo escultórico de Leone Leoni; obra hoy conocida como “El Emperador Carlos V y el Furor”, pero sin la armadura romana [ARV / VN-04629 y VN- 04048].

frido daños. Por supuesto, el propio Jean Laurent tendría algún percance en el trabajo diario con este material tan frágil, e incluso el vidrio se reciclaba debido al gran espacio que ocupa. Por eso hay que resaltar que, a pesar de todas las inclemencias que han podido sufrir las placas originales de la Casa Laurent, muchas de las fotografías realizadas fueron empleadas profusamente y tuvieron una larga utilidad comercial. De la misma forma, cabe señalar la importancia que tiene el legado conservado en el IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España) de los originales de Laurent y sus sucesores. En la Fototeca de este centro, en el Archivo Ruiz Vernacci (último profesional que heredó estas fotografías), se conservan placas de vidrio y copias en papel. Estas placas de vidrio ofrecen una fuente de información imprescindible para conocer el paso del tiempo, tanto de los propios “artefactos fotográficos” (como le gustaba decir a Ángel Fuentes⁴²) como de los lugares y personajes que quedaron retenidos en ellos.



Plaza del Ayuntamiento 1868-1874. (AMT / Signatura: ALBA-Tarjetas 011).



Foto número C 672, Cigarrera de Sevilla [Archivo Ruiz Vernacci / VN-03068] y C 673, Dama con Mantilla de Madrid [Museo del Traje (Madrid), Inventario: FDO36469]. Ambas fueron realizadas en Toledo.

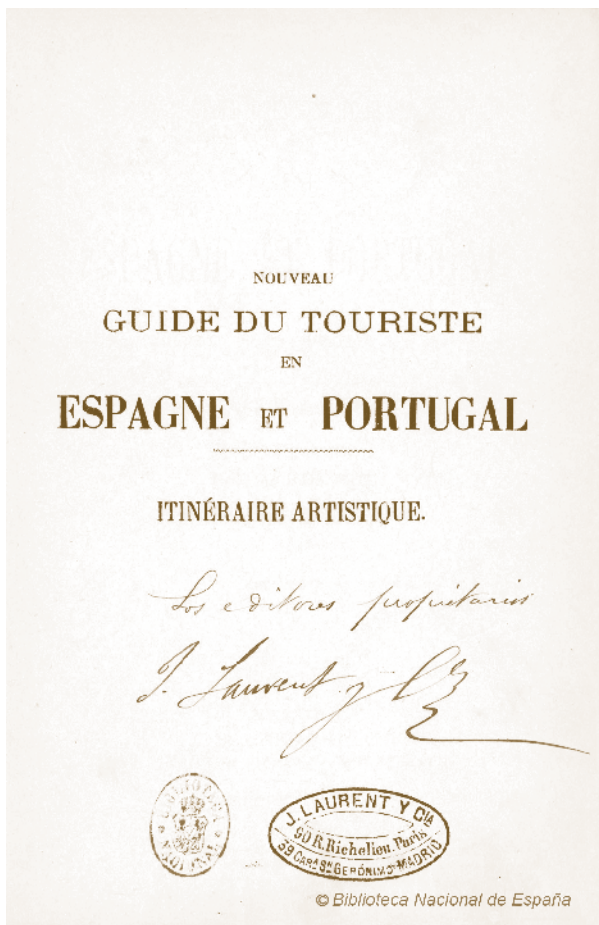
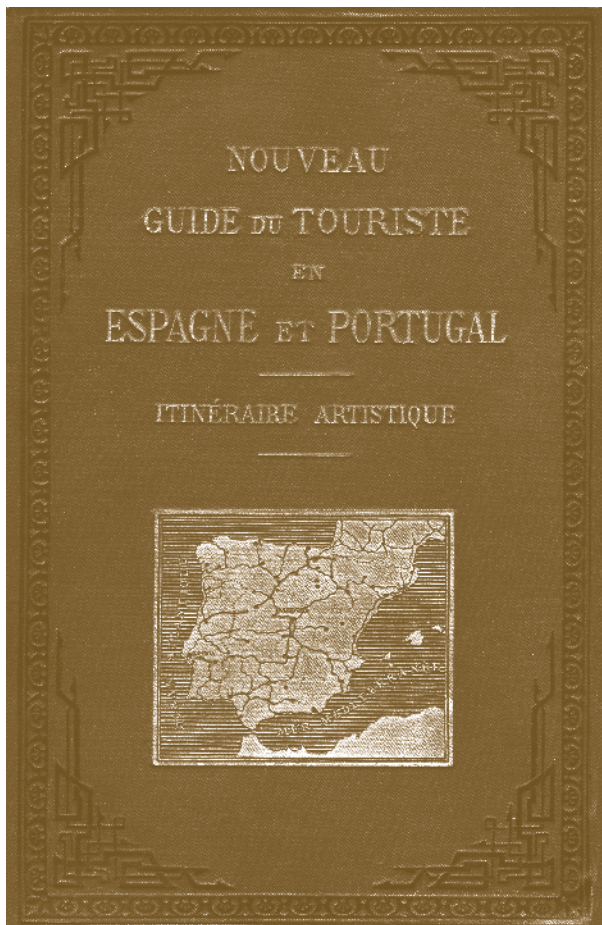


En Madridejos:

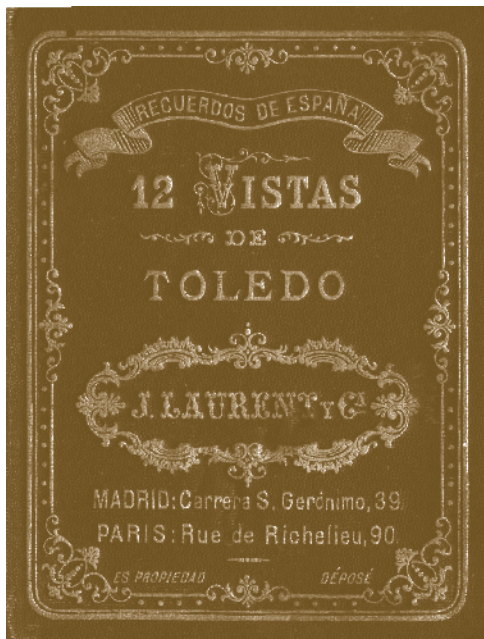
Las dos copias conservadas por la Biblioteca Nacional del Campo militar de Madridejos.

A la izquierda, foto número B 333, "Coronas votivas en oro y piedras preciosas, de la época de los visigodos, encontradas en Guarrazar" [ARV / VN-01883, hay otra toma: VN-00568]. A la derecha, B 818, "Jarrón de azulejo de Talavera" [ARV / VN-05589].





Catálogo de 1879, *Nueva Guía*, conservado en la Biblioteca Nacional. A la izquierda, la cubierta. En el interior del catálogo Laurent dejó escrita una dedicatoria: "Los editores propietarios / J. Laurent y Cia." y el sello de la compañía.



A la izquierda, cubierta de un álbum de 12 vistas de Toledo de los publicados por J. Laurent y Cia. A la derecha tarjeta en formato álbum con la imagen de la "Entrada de Toledo por el puente de Alcántara". La numeración de las fotografías de Laurent comenzaban por Toledo. Esta es la número 1 del catálogo de vistas que se vendían. Ambas se conservan en el Archivo Municipal de Toledo.

CATALOGO de las fotografias que se venden en casa de D. J. Laurent, fotógrafo de S. M., y que tienen derecho á escoger los suscriptores á LA VIOLETA, con las condiciones que previenen las cubiertas y prospectos.

IGLESIA.

- 38.—S. S.—Pío IX, de medio cuerpo.
- 39.—Excmo. Sr. Cardenal Antonelli, id., id.
- 40.— — D. Fr. Cirilo de la Alameda y Brea, Cardenal Arzobispo de Toledo, de cuerpo entero y de busto.
- 41.— — D. Miguel García y Cuesta, Cardenal Arzobispo de Santiago.
- 42.—Excmo. é Ilmo. Monseñor Lorenzo Barilli, Nuncio Apostólico.
- 43.—Excmo. é Ilmo. Sr. D. Tomás Iglesias y Barones, Patriarca de las Indias.
- 44.—Excmo. é Ilmo. Sr. D. Gregorio Meliton Martínez, Arzobispo de Manila.
- 45.—Excmo. é Ilmo. Sr. D. Buenvenido Monzon, Arzobispo de Santo Domingo.
- 46.—Excmo. é Ilmo. Sr. D. Antonio Palau, Obispo de Barcelona.
- 778.—Ilmo. Sr. D. Francisco de Sales Crempo, Obispo de Archis, auxiliar de Madrid.
- 47.—Excmo. é Ilmo. Sr. D. Andrés Rosales y Muñoz, Obispo de Jaen.
- 48.—Excmo. é Ilmo. Sr. D. Antonio Rafael Domínguez Valdescañas, Obispo de Guadix. (Se continuará.)



Cardenal Arzobispo de Toledo:

Algunas de las fotos que podían elegir los suscriptores de *La Violeta* (19-3-1865). Entre ellas estaban las de Cirilo Alameda y Brea (1807-1870), Arzobispo de Toledo entre 1857 y 1872, “de busto” y “de cuerpo entero” (la de la derecha). La Imagen, digitalizada y cortada, corresponde a un álbum particular de la familia de Luisa Menéndez de Lurca (es la página 17, completada, a la izquierda, con una fotografía de Sor Patrocino (1811-1891) “la monja de las llagas”): <http://luisamenendezdelurca.blogspot.com.es/search/label/Clérigos> (Consulta:17-7-2012).



Torre árabe de Santo Tomás. Hacia 1869 (AMT / Signatura: ALBA-PA21015). En la parte inferior izquierda de la imagen se distingue el carro-laboratorio de Laurent.



Ábside de San Juan de los Reyes. Hacia 1869 (AMT / Signatura: ALBA-PA21052). En la parte de abajo, a la izquierda, se observa el laboratorio portátil de otro fotógrafo, al estilo de Laurent, pero este es blanco y con patas cruzadas (sin ruedas).

NOTAS

1 Este texto es un extracto del Trabajo Fin de Máster (TFM) realizado para el Máster Universitario en Patrimonio Histórico de la Universidad de Castilla-La Mancha, dirigido por el profesor Mariano García Ruipérez. En ese TFM se incluye una recopilación de vistas realizadas por la Casa Laurent en la ciudad de Toledo.

2 GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, A. J. “Laurent, creador, innovador y maestro de la fotografía” y “Anexos”. En *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos*, Tomo I, Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005. La información recabada por Ana Gutiérrez es numerosísima y muy valiosa. Ofrece muchos datos sobre la vida de Laurent y su familia, recogidos de distintos archivos y de la prensa de la época. También es muy útil la consulta de sus textos para conocer aspectos profesionales, además de otros muchos datos de interés sobre el fotógrafo francés.

3 MAYNÉS TOLOSA, P. “Jean Laurent y el papel leptográfico”. En *Las fotografías valencianas de J. Laurent*, Valencia: Ajuntament, 2003.

4 *La Iberia*, 1 de marzo de 1856. Ana Gutiérrez señala en su texto “Laurent, creador, innovador...”, p. 36, que Laurent pidió ese privilegio en junio de 1855. En agosto de 1856 solicita “el reconocimiento de invención”. Y éste es “finalmente concedido por la Reina el 4 de abril de 1857”. De ello se trata también en el semanal *Gaceta de los caminos de hierro* de 15 de mayo de 1859.

5 TEIXIDOR CADENAS, C. “Fotografías de Sevilla, años 1857-1880, por Juan Laurent”. En *Sevilla artística y monumental. 1857-1880. Fotografías de J. Laurent*, Madrid: Fundación Mapfre, Ministerio de Cultura, 2008, p. 21. Carlos Teixidor es uno de los mayores especialistas de la obra de J. Laurent.

6 El título original de este catálogo, “disfrazado” de guía turística y publicado en francés, es *Nouveau Guide du Touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique par A. Roswag*. Madrid, J. Laurent et CIE, 39. Carrera de San Jerónimo, 39; y París: Rue de Richelieu, 90, 1879, 365 páginas.

7 Martínez Sánchez tenía estudio en la Puerta del Sol de Madrid. Para C. Teixidor “fue un fotógrafo con la misma calidad y categoría que Laurent”, aunque “ha quedado un poco relegado en la historia de la fotografía”. Véase su texto “La fotografía en la España de Laurent”, incluido en el libro *Obras Públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*, Ciudad Real: Rectorado de la Universidad de Castilla-La Mancha 2003, p. 19.

8 GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, A. “Laurent, creador, innovador...”, pp. 65-68.

9 MAYNÉS TOLOSA, P. “Jean Laurent et le papier leptographique”. En *El papel leptográfico*, <http://www.cfa.arizona.edu/laurent/texmes.htm#text2> (Consulta: 28-10-2014); KURTZ, G. F. *Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XLVII. La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001, p. 167; y TEIXIDOR CADENAS, C. La fotografía en la España de Laurent..., p.18.

10 LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg, 2003, p. 45.

11 Ambas imágenes están reproducidas en el artículo de Carlos Teixidor “La fotografía en la España de Laurent”, p. 18. La tarjeta con caricatura también está en el capítulo de Ana Gutiérrez “J. Laurent, creador...”, p. 29.

12 “En el año 1856, el Gobierno otorga al Marqués de Salamanca la

concesión de la línea Castillejo-Toledo, naciendo la Compañía del Ferrocarril Castillejo a Toledo que, en diciembre de 1858, pasará a ser propiedad de la Compañía de los Ferrocarriles de Madrid-Zaragoza-Alicante. Las obras se iniciaron en octubre de 1857, [...]”: Adif, <http://goo.gl/g8RcZr> (Consulta: 28-10-2014).

13 Agradezco a Carlos Teixidor que me proporcionara la información sobre este documento. Real Biblioteca del Palacio Real, signaturas: DIG/FOT/267 y FOT/267). Título en la cubierta de la carpeta: “CAMINO DE HIERRO DE MADRID A ALICANTE / VISTAS PRINCIPALES DE LA LÍNEA”. Primero hay una página en la que pone, manuscrito: “Vistas principales del camino de Madrid á Alicante. / A S. M. la Reina. / El Consejo de Administración”. La fotografía de Toledo mide aproximadamente 26x33,5 cm, pegada sobre una cartulina de 35x53 cm.

14 UTRERA GÓMEZ, R. “Álbumes de J. Laurent y Cía” en la Real Biblioteca. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 179, 2009, pp. 63-64.

15 TEIXIDOR CADENAS, C. “Fotografías de Sevilla, años 1857-1880...”, p. 36. El autor indica que la información (manuscrita) se ha extraído del reverso de una fotografía, la cual fue “facilitada por el archivero Miguel Fernando Gómez Vozmediano” (Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional).

16 BNE, signatura: 17/26/131. Descripción física: 1 fotografía: papel albúmina; 259x334 mm., en cartulina de 352x529 mm.

17 Archivo Municipal de Toledo, signatura FA 01-02. La fotografía mide 6,5x8,8 centímetros, pegada sobre una cartulina de aproximadamente 19,5x14,5 cm.

18 Títulos: *Campo de Madridejos en 1858: las dos vistas unidas forman el todo* (BN, Signatura 17/10/50) y *Teodolito y campo de Madridejos para la comisión de Artilleros e Ingenieros encargados de la formación del Mapa de España, en octubre de 1858* (BN, Signatura 17/10/5).

19 Su obra premiada se titulaba “Vista del palacio de Galiana en las huertas del rey en Toledo”: Véase de Purificación Nájera Colino su texto “Los álbumes muestrarios de J. Laurent en el Museo Municipal de Madrid”, publicado en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos*, en concreto la p. 222. El número de inventario de la fotografía de Cecilio Pizarro, en el Museo de Historia de Madrid, es el 1991-18-1-648.

20 Se reseñan con el número 40 en el catálogo de las fotos que podían elegir los suscriptores de *La Violeta*, de 19 marzo de 1865. Antes, en *El Clamor público*, localizamos también el aviso en varios números de enero, febrero y de julio de 1863. Además, esta publicidad se encuentra en *El Contemporáneo* de los días 24 y 30 de enero, y 1 de febrero de 1863. Cirilo Alameda (1807-1870) fue arzobispo de Toledo entre 1857 y 1872.

21 *Obras públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*, Ciudad Real, 2003, pp. 155-157.

22 SÁNCHEZ VIRGIL, J. M. “Fotografías de Toledo en la Colección de Rafael Díez Collar”. En *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, ANABAD Castilla-La Mancha, 2007, p. 177.

23 MUÑOZ HERRERA, J. P. “Toledo o El Greco. Reconocimiento y efusión del escenario”. *Archivo Secreto*, núm. 3, 2006, pp. 100-101.

24 Archivo de la Catedral de Toledo. Actas Capitulares. Vol. 111, Acta de 15 de septiembre de 1869.

25 Archivo de la Catedral de Toledo. Actas Capitulares. Vol. 111, Acta de 25 de septiembre de 1869.

26 TEIXIDOR CADENAS, C. "Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya". *Descubrir el Arte*, núm. 154, diciembre de 2011, pp. 48-54.

27 Esta "Dama con mantilla" también aparece en la fotografía número 674 aunque es un encuadre más cerrado y tiene el fondo enmascarado.

28 *La Correspondencia* de España de 17 de octubre de 1869.

29 El título completo de esta obra es *Álbum del Alcázar de Toledo. Á S. M. el Rey lo dedica la Academia de Infantería. J. Laurent y C.ª, Madrid* (Signatura: FOT 263). La datación aproximada ha sido proporcionada por Reyes Utrera, conservadora del Archivo General del Palacio Real.

30 Su denominación actual es "La Trinidad"; Museo del Prado, <http://goo.gl/A81gT8> (Consulta: 28-10-2014).

31 En el Museo del Prado figura ahora como "Caballero anciano". Véase <http://goo.gl/42x38U> (Consulta: 28-10-2014).

32 Hoy se conoce con el título de "Rodrigo Vázquez de Arce, presidente de los Consejos de Hacienda y de Castilla"; Museo del Prado, <http://goo.gl/iGWCYU> (Consulta: 28-10-2014).

33 Titulado "El entierro del señor de Orgaz (parte baja)"; Museo del Prado, <http://goo.gl/kXGQGo> (Consulta: 28-10-2014).

34 Se trata de la "Vista y plano de Toledo" conservada en el Museo del Greco, <http://goo.gl/m02k30> (Consulta: 28-10-2014).

35 Actualmente se encuentra en la National Gallery de Washington; <http://goo.gl/zbhVdX> (28-10-2014).

36 Hoy se localiza en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; <http://goo.gl/FtE0cb> (Consulta: 28-10-2014).

37 *Ibidem*.

38 Se trata de la cruz "que abre y dirige el cortejo" de la Procesión del Corpus, "Cruz de Alfonso V de Portugal, llamado El Africano". Véase "La Procesión del Corpus: sus joyas eucarísticas" en la página web de la Catedral Primada Toledo <http://goo.gl/kjEsp7> (Consulta: 28-10-2014).

39 En la actualidad simplemente se identifica en el Museo del Prado como "Interior de la catedral de Toledo". Véase <http://goo.gl/FihzgE> (Consulta: 28-10-2014). En un Catálogo del Museo de 1889 el título era más detallado que el de Laurent y que el actual pues figura como "Capilla y sepulcros del condestable de Castilla D. Alvaro de Luna y de su mujer Doña Juana de Pimentel". Así lo indica Emilio Ruiz Cañabate en su *Catálogo de las obras del Museo Nacional de pintura y escultura (Pintores contemporáneos)*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de L. Polo 1889, pp. 40-41.

40 Este y el anterior ya se indicaban en el Catálogo de 1879.

41 GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, A. "Laurent, creador, innovador...", p. 48.

42 Ángel Fuentes de Cía falleció hace tan solo unos meses, el 8 de junio de 2014, a los 59 años. Reconocido restaurador y conservador del patrimonio fotográfico, deja un gran vacío a la vez que una huella imborrable, sobre todo gracias a su generosidad y a su valiosa obra didáctica. Vaya desde aquí esta pequeña mención en recuerdo a su memoria.

Plaza de Zocodover. Entre 1872 y 1879. Placa de vidrio de la Fototeca del IPCE (ARV / VN-03037).





Wilhelm Gail - 1837



Friedrich Eibner - 1860



LA PRIMERA PELÍCULA DE FICCIÓN RODADA EN TOLEDO CUMPLE 100 AÑOS: (*LE COFFRET DE TOLÈDE*, LOUIS FEUILLADE, 1914)

Fernando Martínez Gil
Universidad de Castilla-la mancha

Hoy Toledo es una imagen habitual en el cine nacional e internacional. Son muy numerosas las películas de ficción que la han utilizado como plató, ya como ciudad histórica capaz de evocar los más sorprendentes escenarios (Granada en *El hombre que supo amar*, París y Londres en *Los tres mosqueteros*, Istanbul en *El barón fantástico*, Madrid en *La conjura de El Escorial*), bien como prototipo de ciudad provinciana (*No desearás al vecino del quinto*, *El monumento*), o como ella misma en su pasado imperial y literario (*El lazarillo de Tormes*, *La Celestina*, *El milagro del Cristo de la Vega*, *La dama del armiño*, *El Greco*, *Cervantes*, *La noche oscura*, *El rey pasmado*), en la guerra de la Independencia (*El tirano de Toledo*), la República y la Guerra Civil (*Tristana*, *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, *Sin novedad en el Alcázar*) o el mismo presente (*La otra vida del capitán Contreras*, *Un americano en Toledo*, *El buen amor*, *Te doy mis ojos*). También el cine mudo la descubrió como fondo perfecto para sus historias ambientadas en el siglo de oro, pero sin desdeñar en modo alguno el presente¹. Sin embargo, eso ocurrió tardíamente, bien entrada la década de los veinte. Muy pocas son las películas que se rodaron en Toledo con anterioridad, y escasísimas las que han sobrevivido.

Habría que esperar casi veinte años desde la presentación del aparato Lumière para que el cine de ficción se fijase en los encantos histórico-artísticos de la Imperial Ciudad. El cinematógrafo había llegado a Toledo de la mano de dos empresarios portugueses, César Marques y Alexandre Azevedo, que proyectaron en el Teatro de Rojas, en la noche del 2 de octubre de 1897, un programa compuesto de ocho películas del catálogo Lumière y una de producción propia que acababan de rodar en Gijón². *El Día de Toledo* de 11 de septiembre había ya anunciado la novedad adelantando incluso que se ofrecerían al público “más de 100 fotos... algunas de ellas de esta población”. Pese a que los empresarios tenían capacidad de impresio-

nar sus propias películas (de hecho lo hicieron a lo largo de su gira, al menos en Gijón y Salamanca), no hay indicios de que captasen imágenes de Toledo. No se encuentra mención a películas toledanas en los catálogos de la casa Lumière, cuyos operadores limitaron en España su atención a Madrid, Barcelona y Sevilla; y tampoco pasó por la ciudad Alice Guy, la pionera de la casa Gaumont, en su recorrido “romántico” por la pintoresca España, y a lo largo del cual obtuvo excelentes imágenes animadas del monasterio de Montserrat, Madrid, Sevilla y Granada³.

Los primeros rodajes toledanos de que hay noticia nada tienen que ver con los atractivos estéticos que, andando el tiempo, convertirían a la ciudad del Tajo en privilegiado plató cinematográfico. Muy otras fueron las circunstancias que atrajeron a los primeros operadores, quienes enfocaron sus objetivos no hacia el patrimonio monumental sino que se pusieron al servicio de una de las más tempranas y rutilantes estrellas del cine español, Su Majestad Alfonso XIII. En efecto, el emplazamiento en Toledo de la Academia de Infantería propició frecuentes visitas regias y de ilustres acompañantes, eventos suficientemente glamurosos como para figurar entre las *Actualités* que constituían la materia prima de los primeros noticiarios franceses.

Precisamente el más antiguo patrimonio fílmico de Castilla-La Mancha es una visita del rey al parque aerostático de Guadalajara el 26 de marzo de 1904⁴. También se dejó caer Alfonso XIII en Toledo en varias ocasiones durante ese año y el siguiente. Pero las historias del cine no hablan de un primer rodaje hasta 1907, en que el operador Ricard de Baños habría cubierto la *Visita de los Reyes a Toledo*⁵. Ciertamente Alfonso XIII —que no “los Reyes”— hizo una fugaz excursión a la Academia y la Fábrica de Armas el 21 de enero, pero ni la supuesta película se ha conservado ni la prensa toledana da cuenta de ella. Tal vez se confunda este rodaje con el

< Louis Feuillade, el realizador de *Le coffret de Tolède*.

Cronica Gráfica



LAS TRINCHERAS DE DEFENSA CONSTRUÍDAS EN LAS ALTURAS DE LOS ALIJARES Fot. B. y N.

MANIOBRAS MILITARES EN TOLEDO

El martes último se efectuó la expedición á la imperial ciudad del príncipe japonés Kuni, acompañado por S. M. el Rey y el infante D. Fernando. Después de visitar la catedral, San Juan de los Reyes y el Alcázar, fueron los expedicionarios al campo de los Alijares á presenciar las maniobras de los alumnos de la Academia de Infantería. En las alturas se habían

Reportaje de la visita del príncipe Kuniyoshi del Japón a la Academia de Infantería el 17 de marzo de 1908, que motivó una de las primeras “actualidades” rodadas en Toledo (*Blanco y Negro*, 21/03/1908).

que efectivamente se llevó a cabo un poco después, el 17 de marzo de 1908, con ocasión de la visita del Rey y del príncipe Kuniyoshi del Japón. Aunque tampoco se ha conservado, la prensa deja bien claro que se impresionaron en una película tanto las maniobras como el desfile que presidieron estos egregios personajes en el campamento de los Alijares, que no en la ciudad. El Coliseo Imperial la proyectó en la Academia en la fiesta de la Inmaculada de ese año y, un día más tarde, el 9 de diciembre, en su local de la cuesta del Águila⁶.



Fotograma de la visita a la Academia de Infantería de los reyes de España y Portugal el 11 de noviembre de 1909 (Gaumont-Pathé Archives).

La primera película toledana que se conserva fue la rodada por la firma Gaumont para su *Journal de Actualités* con motivo de la visita a la Academia, el 11 de noviembre de 1909, de los reyes de España y Portugal. La cámara registró los ejercicios gimnásticos y el desfile militar que se efectuaron en honor del joven Manuel II, con el fondo del antiguo convento de Capuchinos, “el paso curvo” y la fachada oriental del Alcázar⁷. Este filme, de minuto y medio de duración, es muy semejante a los que se impresionaron el 8 de octubre de 1913, esta vez ante el monarca español y el presidente francés Raymond Poincaré. Uno de ellos se conserva en los archivos de Gaumont, pues fue incluido también en su *Journal de Actualités*, con el título de *Poincaré et Alphonse XIII visitent l'école de cadets*⁸. En algo menos de un minuto vemos desfilar al joven monarca, presentando el sable y al frente de las tropas, para luego abandonar la formación, saludar al mandatario francés y presidir juntos el resto del desfile, que se enmarca en el mismo escenario de la explanada, a la cual podría considerarse el primer plató de cine que se usó en Toledo. Una fotografía publicada en la revista *Blanco y Negro* documenta la presencia de un segundo operador y, en efecto se conserva en los archivos Pathé un breve fragmento que es bastante semejante a la cinta de Gaumont pero incluye además unos planos del patio del Alcázar en que Alfonso XIII ejerce de cicerone ante su huésped y en presencia del conde de Romanones⁹. Una de estas películas se exhibió en el comedor de alumnos de la Academia el 18 de octubre, un día

antes de la jura de bandera que se celebró en la Vega y que también fue captada por una cámara Gaumont¹⁰. Las imágenes, de 53 segundos de duración, se han conservado asimismo en sus archivos con el título de *Les cadets prêtent serment au drapeau en présence de la famille royale*, si bien este último extremo es incierto¹¹.

No tengo noticias de vistas documentales de Toledo que se rodasen en esos primeros años del siglo, lo que no quiere decir que no las hubiera, pues casi todo el patrimonio cinematográfico de aquellos tiempos se ha perdido. Las primeras vistas o fotografías animadas de la ciudad del Greco y de Casiano Alguacil, por citar a algunos ilustres propagadores de su imagen, están de momento asociadas con un no menos ilustre pionero del



Alfonso XIII y el presidente Poincaré presiden el desfile de la Academia el 08/10/1913 (Tarjeta postal de la época)



Fotogramas de la película Gaumont sobre la visita de Alfonso XIII y el presidente Poincaré a la Academia (Gaumont-Pathé Archives)

Alfonso XIII al frente del desfile en la película Pathé de la visita de Poincaré a la Academia (Gaumont-Pathé Archives).



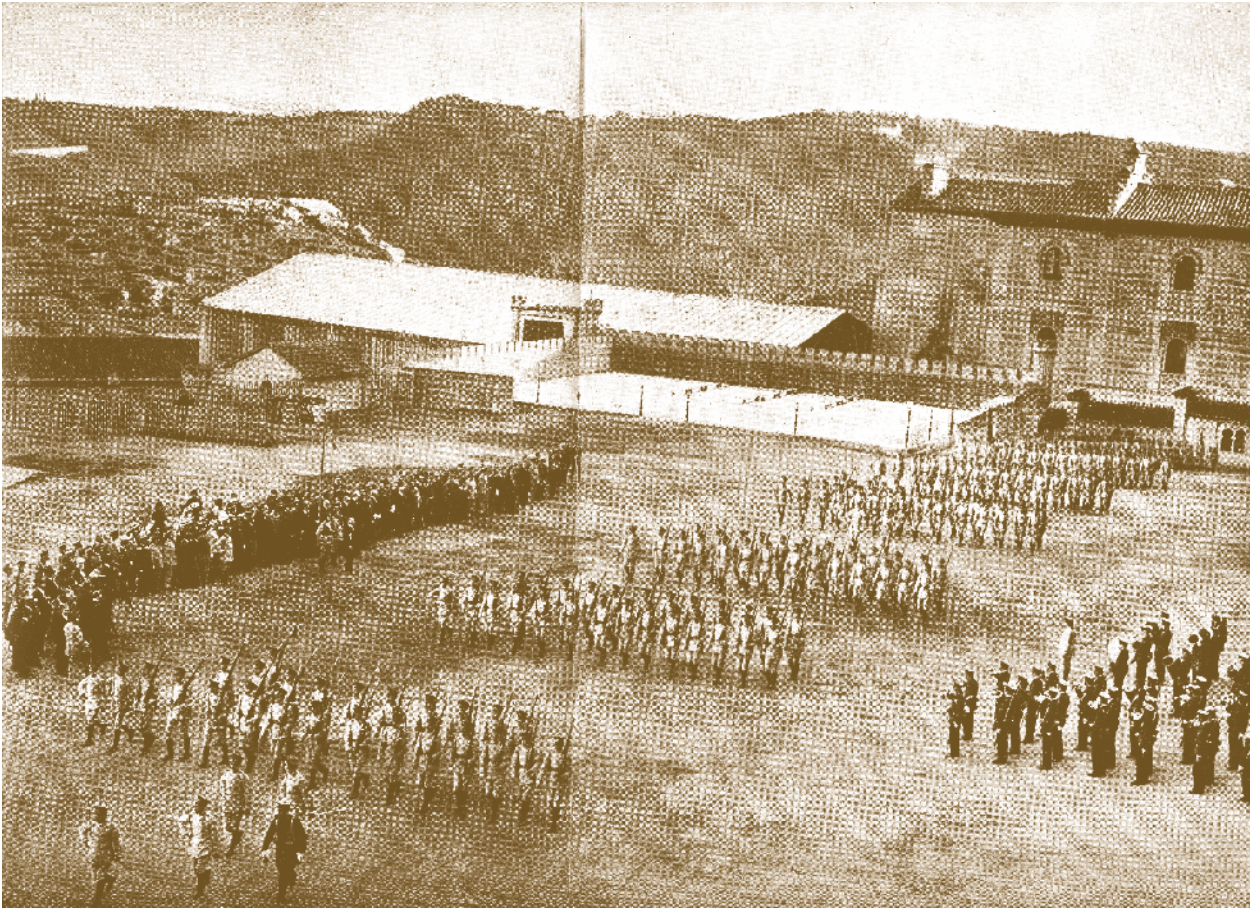


Foto de Duque en la revista *Blanco y Negro* de 12/10/1913.



Detalle de la misma fotografía, en donde se aprecian los dos trípodes de los operadores de Pathé y Gaumont que cubrieron la visita de Poincaré.



Alfonso XIII y el presidente Poincaré en el patio del Alcázar. Fotograma de la película Pathé (Gaumont-Pathé Archives).

cinematógrafo, el aragonés Segundo de Chomón, sin duda alguna una de las figuras de nuestro cine cuya obra goza de una merecida relevancia internacional. Nacido en Teruel en 1871, Chomón trabajó para la Casa Pathé en París y enriqueció su catálogo con una asombrosa y creativa serie de *scènes à trucs*, *féeries* o fantasmagorías, cortos cómicos y de animación, que le llevaron a progresar desde las ingeniosas atracciones a películas de una narrativa cada vez más compleja. Tal fue el prestigio que alcanzó como director de fotografía y de lo que hoy llamamos efectos especiales que en 1912 fue contratado por la turinesa *Itala Films*, con la que participó en algunos de los títulos señeros de la cinematografía italiana, incluyendo la emblemática *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). Pero el período que aquí más nos interesa es el intermedio entre 1909 y 1912, años en que Chomón volvió a radicarse en Barcelona, primero asociado a Joan Fuster, con el que hizo al menos 37 películas en 1910; y después trabajando para la *Ibérico Films*, marca delegada de Pathé en la ciudad condal. Entre agosto de 1911 y mayo de 1912 llegó a rodar once películas de ficción y varios documentales de ciudades y paisajes españoles, entre los que se cuenta el que dedicó a Toledo, un filme de 110 metros, o sea, unos seis minutos, de los que sólo se conservan tres¹².

Antique Tolède, que este es su título, fue presentada en el *Omnia Pathé* de París el 1 y el 7 de marzo de 1912, pero según Juan Gabriel Tharrats, estudioso de la obra



La jura de banderas del curso 1913-14 en una postal antigua. Nótese, a la izquierda, la cámara cinematográfica que rodó la película del acto.

de Chomón, pudo ser filmada un año antes, en marzo de 1911¹³. Aunque figura en los catálogos de Pathé con planos embellecidos por virados y pathécOLOR, la copia conservada en *Les Archives du Film du CNC* (en el *Bois d'Arcy*) está en blanco y negro y recortada en los bordes del encuadre, de modo que produce en el espectador cierta impresión de fantasmagoría. Se compone de 18 planos que yuxtaponen, sin orden lógico, diversos paisajes urbanos, como los puentes de Alcántara y San Martín, el “baño de la Cava”, los claustros de San Juan de los Reyes y de la Catedral, los patios del Alcázar y del hospital de Tavera, la Posada de la Hermandad y las puertas del Sol y de Bisagra, algunos animados con presencia humana. A destacar la bella panorámica sobre el puente de San Martín, que en adelante sería imitada hasta convertirse en una de las imágenes de la ciudad que más la hicieron reconocible internacionalmente¹⁴.

Otros cineastas no tardarían en seguir los pasos de Chomón, seducidos por las bellezas de Toledo. En los archivos de Gaumont figura un filme de poco más de cuatro minutos de duración que, con el título genérico de *Géographie: Europe, Tolède, Espagne*, habría tenido su primera difusión en 1920¹⁵. No obstante, ciertos detalles retrotraen la posible filmación a 1913 o 1914, de modo que sus autores bien pudieran haber sido los operadores que cubrieron la visita de Poincaré, la jura de bandera antes citada o el equipo que desplazó a Toledo en la primavera de 1914 el cineasta Louis Feuillade, del que

Fotogramas de *Antique Tolède*, película de Segundo de Chomón (1911-12).



se hablará a continuación. Consta este interesante conjunto de vistas de un plano fijo, ocho panorámicas de los exteriores de la ciudad desde varias perspectivas y uno muy interesante de la plaza de Zocodover, abarrotada de improvisados actores en uno de sus famosos martes.

Actualidades y vistas animadas constituyen, pues, los vestigios más antiguos en la toledana arqueología del cine que hoy por hoy conocemos. Algo más se hicieron esperar, al parecer, las películas de ficción, que a partir de los años veinte, sin embargo, serían tan abundantes que harían de Toledo uno de los platós privilegiados del séptimo arte.

Fue en 1914, exactamente hace un siglo, cuando no uno sino dos equipos de rodaje tomaron las calles y monumentos toledanos para ambientar sus imaginarios argumentos. De una de ellas, como es usual en la historia de nuestro cine mudo, sólo perviven algunos confusos

datos. Su título era *Amigas siempre*, y su realizador, Josep Gaspar I Serra, fue un pionero ilustre del cine español que se formó como operador en la casa Gaumont y en Barcelona, antes de pasar a Madrid, donde trabajó para Enrique Blanco en la *Iberia Cines* y con Ángel Sáenz de Heredia en *Chapalo Films* en el período 1912-1914. Poco después iniciaría una aventura americana como operador de la *Goldwyn*, participando en la filmación de algunas películas de William S. Hart. En 1918 regresó a Barcelona para, un año después, fundar *Regia Art Film Corp*. En los años veinte será uno de los operadores más prolíficos y en 1934 su nombre volverá a cruzarse con Toledo, donde dirigiría una película hoy perdida¹⁶.

Amigas siempre era una película de dos rollos cuyos exteriores fueron tomados en Toledo. Al parecer, Ángel Sáenz de Heredia, fundador de la productora madrileña *Chapalo Films*, contrató a Gaspar para que dirigiese



Josep Gaspar y Serra, el pionero catalán que en 1914 rodó en Toledo *Amigas siempre*.

esta comedia policiaca que fue interpretada por el actor aficionado Gerardo Vargas Machuca¹⁷, el más tarde director de *Mi debut cinematográfico* (1917) y *El rey de la serranía* (1918).

Del otro filme de 1914 puede decirse bastante más, pues aparte de estar bien documentado, ha llegado hasta nosotros gracias a los cuidados de preservación de la casa Gaumont y a la restauración llevada a cabo por la Cinémathèque Française en 2002. La película lleva en su título, además, el nombre de la ciudad: *Le coffret de Tolède*, y fue realizada por Louis Feuillade, el sucesor de Alice Guy en la firma de la margarita, en la primavera de ese año, poco antes de que estallase la Primera Guerra Mundial¹⁸.

Toledo nada aportó, evidentemente, a los inicios del cinematógrafo, pero es muy sugerente que las primeras películas que se sirvieron de la ciudad como bello escenario estén asociadas a grandes figuras del cine como Segundo de Chomón y Louis Feuillade, por no hablar de Marcel L'Herbier, Musidora y otros cineastas que vendrían más tarde. Louis Feuillade es uno de los grandes



Título inicial de *Le coffret de Tolède* (Louis Feuillade, 1914).

inventores del lenguaje cinematográfico, que desarrolló en incontables películas de todos los géneros, entre las que se cuentan los celebérrimos seriales, o filmes de episodios, *Fantomas*, *Los vampiros* y *Judex*. Como ya se ha recordado, en 1907 tomó el relevo de Alice Guy en la producción de películas para la casa Gaumont, y en 1914 ya tenía el rango de auténtico maestro en su oficio. Según cuenta Francis Lacassin, el principal estudioso de su vida y obra, Feuillade llevó a su equipo a Perpignan a finales de abril para aprovechar unas maniobras militares que allí se iban a celebrar. Lo que le rondaba, sin embargo, era la idea de una epopeya napoleónica. Pero el que luego sería mariscal Joffre denegó el permiso de rodaje, y Feuillade, ya metido en viajes, decidió seguir las huellas de su mentora Alice Guy y pasar a España, a la busca de sus siempre pintorescos escenarios y paisajes. Junto a él viajaron en tren a Madrid el operador Georges Guérin, su asistente Léon Morizet, y los intérpretes Renée Carl, Edmond Bréon, René Navarre, célebre protagonista del serial *Fantomas*, Fernand Hermann, Suzanne Le Bret y Laurent Morlas. Cuando el tren llegó a Madrid a las 8:30 de la mañana, según recordaba uno de sus actores, Feuillade había imaginado ya tres guiones para las películas que pensaba rodar en España, si bien, conforme a su costumbre, no los puso por escrito. Tal es así que, menos de una hora después, ya estaban filmando escenas ante el Paseo del Prado.

Después de rodar en la capital *La Neuvaîne*, “y tal vez otro filme”, los pelicularos franceses hicieron una excursión a Toledo, en donde aprovecharon posiblemente una sola jornada para captar algunas de las escenas que luego se integrarían en el montaje de *Le coffret de Tolède*. Habría que situar este viaje, pues, en el mes de mayo de 1914. De inmediato se trasladaron a la meta de sus ensueños, Andalucía, que atrajera a tantos viajeros y creadores franceses, desde Gautier y Merimée hasta la citada Alice Guy. Allí encontraron lo que buscaban: gitanas, toreros, fiestas religiosas y populares, y quién sabe si los bandidos de Carmen. Fruto de ese imaginario fue la españolada *Les fiancés de Séville*, que contaba la historia de un torero llamado Joselito, quien, celoso del pintor francés Bertier, que había hecho el retrato de su novia Rosaría, intenta apuñalarlo. Al no alcanzar el perdón de su novia, Joselito se deja coger trágicamente por un toro. Para hacer verosímil esta historia filmó Feuillade una corrida verdadera, con tanta suerte para sus planes que un diestro resultó volteado por un astado. También se impresionaron imágenes de una procesión, quizás la del Corpus, y varias escenas tuvieron como marco privilegiado la plaza de la Giralda, la calle Sierpes y algunos cafés.

El director francés obtuvo permiso para rodar en un cortijo donde había toros salvajes, precisamente lo que necesitaba para ambientar la epopeya napoleónica que todavía tenía en la cabeza. La acción habría de transcurrir en 1810. Un oficial francés llegaba una noche a un cortijo, donde era acogido por su dueña. Casualmente ésta se entera de que él ha sido causante de la muerte de su marido. Cuando el soldado se dispone a partir, ella trama su venganza, abre el toril y un morlaco acomete al jinete, que, a punto de ser alcanzado, le descerraja un tiro en la cabeza y cae fulminado. Laurent Morlas, que encarnaba al soldado francés, fue doblado, al parecer, por el hijo del alcalde de Sevilla. Los testimonios de algunos de los miembros del equipo se refieren también a otra película que se rodó en el barrio de Triana, para el que fueron contratadas dos jóvenes bailarinas.

Como hiciera Alice Guy, se trasladaron luego a Granada, donde utilizaron los privilegiados escenarios de la Alhambra, el Generalife y el Sacromonte para el rodaje de *La gitanela*. Entre ciudad y ciudad Feuillade iba reuniendo materiales para su epopeya, pero entonces recibió un telegrama de Léon Gaumont exigiéndole el retorno inmediato a París. Acababa de perpetrarse el magnicidio de Sarajevo (28 de junio) y la posibilidad de una gue-

rra parecía inminente. Hay que fechar el regreso en los primeros días de julio, mes en que el equipo se dedicó a completar las películas que traía en el zurrón con escenas dentro del estudio. Fueron los últimos coletazos de la “belle époque”¹⁹. El 2 de agosto Francia decretó la movilización y al día siguiente Alemania le declaró la guerra. Unas horas más tarde fue movilizad o Fernand Hermann, incidencia a la que seguirían los alejamientos de los dos principales colaboradores de Feuillade, René Carl y René Navarro. El 23 de marzo de 1915 fue llamado a filas el mismo cineasta. El país, con los alemanes amenazando seriamente su capital, ya no estaba para películas.

En el catálogo establecido por Lacassin se consignan hasta cinco filmes que resultaron de este viaje a España: el drama *La gitanela* (estrenada el 18 de diciembre de 1914), el drama artístico *Les fiancés de Séville* (8 de enero de 1915), la comedia dramática *Le coffret de Tolède*, de la que se hablará a continuación, el gran drama artístico *La petite andalouse* (19 de abril de 1915) y el drama *La neuvaîne* (29 de octubre de 1915)²⁰. Todas ellas oscilaban entre los 500 y los 800 metros, salvo *La petite andalouse*, que alcanzó los 1.374. En sus elencos se repiten los mismos actores y la fotografía es siempre responsabilidad de Georges Guérin. En los archivos de Gaumont no figura más que la película toledana, si bien consta otra, titulada *La zingara*, que se estrenó el 25 de junio de 1915 y que tal vez guarde relación con esta serie²¹. Son apenas cinco o seis planos de menos de cuatro minutos de duración, sin montaje ni intertítulos, en que se ve a un hombre llegar ante la puerta de la zingara, la bella gitana; en otros cortes pasean ambos por la montaña, se pelean y se reconcilian, él le canta una canción acompañándose de una guitarra. Al no mencionarse la identidad de los actores, es difícil asegurar si fue otro de los rodajes que se hicieron en España.

Afortunadamente se ha conservado *Le coffret de Tolède* en su duración íntegra de 21 minutos²². Se trata de una película desconcertante, que promete mucho y acaba decepcionando en su desenlace. Sus personajes protagonistas son Monsieur y Madame Pradier, interpretados por Fernand Hermann y Suzanne Le Bret, secundados por otro matrimonio, el de los Marsange, o sea, René Navarro y Renée Carl. Edmond Bréon y Laurent Morlas encarnaron a los bandidos Pepe de Triana y Juanito. Ambas parejas se reúnen en un piso parisino y los Marsange dan cuenta a sus amigos de su próximo viaje a España, al que quedan invitados. Pese al entusiasmo de René, que

Fotogramas de *Le coffret de Tolède* (Louis Feuillade, 1914), con Suzanne Le Bret y Fernand Hermann. (*Gaumont. Le cinéma premier, 1897-1913*, volume I: Alice Guy, Louis Feuillade, Léonce Perret).



se ayuda en sus explicaciones de un libro de gran formato, los Pradier no parecen muy convencidos y rechazan la oferta. O tal vez no del todo, a juzgar por las señas secretas que se intercambian. En efecto, han decidido hacer el viaje por su cuenta al “país del Cid”.

El rótulo elide el viaje y, tres días más tarde, encontramos a los Pradier sentados ante una mesita en el jardín de invierno del Palace Hotel de Madrid, lujoso establecimiento hotelero, entonces el más grande de Europa, que había sido inaugurado el 12 de septiembre de 1912. El jardín de invierno, en estilo *art nouveau*, ocupa el centro del edificio y es un espacio circular bajo una gran cúpula de cristal en colores y sostenida por columnas dobles. Fernand propone a Suzanne dar un paseo y

ambos se levantan y se dirigen a la entrada mientras al fondo toca una orquesta. Ya en la gran entrada del hotel, consultan una guía y se dirigen calle abajo, desde la plaza de las Cortes a la de Cánovas del Castillo, rumbo al Museo del Prado. Acto seguido, en otra elipsis, los vemos bajando las escalinatas del lado norte del museo, con la iglesia de San Jerónimo al fondo, en las imágenes que, según los testimonios citados, fueron rodadas nada más llegar a Madrid. Cuando los Marsange llegan a su vez al hotel les informa un empleado de que sus amigos se han ido a Toledo sin avisar; y, en efecto, los vemos a continuación charlando animadamente en un tren que los conduce a la ciudad imperial.

Los siguientes doce planos narran la excursión de los Pradier y ofrecen una interesante panoplia de imágenes de la Toledo de hace un siglo. El primer escenario es el puente de Alcántara, del que se puede contemplar su puerta exterior, sometida al trajín de las tartanas y de los azacanes que transportan sus cántaros de agua, ya en burro, ya en carretillas. En la toma siguiente se aprecian el gran arco del puente y el torreón del lado de la ciudad, y más allá el paseo arbolado de Gerardo Lobo que asciende hacia el centro urbano. Los turistas franceses entran en el plano por la derecha y, al llegar a una roca, se detienen para contemplar el paisaje, señalando en dirección al Alcázar. Es bien perceptible el trasiego de carros, mulos y peatones que cruzan el puente. Un aguador, vestido a la usanza toledana, irrumpe en la imagen con sus dos burros cargados de los tradicionales cántaros. De pronto interrumpe su marcha para ofrecer a los extranjeros un objeto que extrae de las alforjas: es un precioso cofrecito que vende por unos pocos “douros”. Ella se encapricha en seguida y Fernand saca de su bolsillo el dinero y se lo entrega al satisfecho vendedor, que desaparece por la izquierda con sus dos acémilas.

También los excursionistas siguen su camino y ahora los vemos bajar por la calle de las Armas, con la parte trasera de la Puerta del Sol a su izquierda. Por la calzada se mueve el habitual trasiego de peatones y jumentos cargados. El siguiente plano lleva a los Pradier a sentarse en un banco de piedra, frontero a la “bola del Miradero”, que deja ver a sus espaldas un sugerente paisaje urbano, compuesto por la iglesia de Santiago del Arrabal, el caserío del barrio de las Covachuelas y la fachada trasera de la Puerta de Bisagra. Al abrir el cofre no tardan en descubrir que esconde un doble fondo y, bajo él, una antigua carta cuyo texto aparece en pantalla

y que, traducido al castellano, reza más o menos así:

Al disponerme a atravesar solo una región infestada de “guerilleros” (sic) y de la que quizás no saldré vivo, he enterrado junto a una hilera de cactus una suma de diez mil napoleones de oro, a cien pasos en línea recta desde el ángulo oeste de una hacienda que se llama de Santa Cruz, en la parroquia de Salteras, cerca de Sevilla (Andalucía). Esta fortuna me pertenece y, por no tener herederos, vengo en donarla a aquel que, después de mi muerte, encuentre este cofre y descubra este documento. Con una sola condición: que levante una cruz en mi memoria y en mi nombre en el cementerio de Montigny-sur-Oise (Francia), donde descansan todos mis seres queridos. ¡Viva el Emperador!

Sevilla, 1 de septiembre de 1809.

Firmado: Comandante de Montigny d’Espars, jefe del 15 escuadrón de húsares.

Los Pradier terminan de leer la carta y se miran con gesto de sorpresa. Él acaba tomándolo a broma, pero ante la insistencia de Suzanne vuelve a poner sus ojos sobre el papel. Nuevo gesto de incredulidad. La pareja se incorpora y emprende la subida, ahora en un contraplano de la cuesta de las Armas, en dirección a Zocodover. Una mujer curiosa mira a la cámara y a esos elegantes “franchutes”, ascienden los burros cargados de retama, se cruza un perro; Suzanne y Fernand cambian de acera y se alejan.

Pero, según dice un rótulo, “la obsesión del tesoro los perseguía por todas partes, hasta en la casa del Greco, evocadora de tantos recuerdos”. Ahora pasean, efectivamente, por los jardines de la apócrifa casa del pintor cretense, bajo las balconadas de madera. En un plano fijo que aprovecha muy bien la profundidad de campo, vienen desde el fondo hacia la derecha, siguen el trazado sinuoso del jardinillo y se acercan a cámara hasta desaparecer casi en primer plano por la izquierda. Este paseo zigzagueante simboliza sus titubeos, pero al fin, en plano medio, hacen gestos inequívocos de que han tomado la decisión.

Y Toledo queda atrás, pues en el vagón comedor de un tren “biëntot ils roulaient à travers l’Andalousie”. Y ahora son los jardines del Alcázar sevillano los que envuelven sus ensoñaciones. Se sientan al lado de una fuente y él descubre entonces en el periódico una noticia que, no por menos esperada en un viaje por España, no deja de sobresaltarlos:



Desglose de las secuencias toledanas de Le coffret de Tolède (PathéGaumont Archives)



Desglose de las secuencias toledanas de *Le coffret de Tolède* (Gaumont-Pathé Archives).

El bandido de Triana.- De nuevo se ha detectado la presencia del bandido Pepe de Triana y de su banda en los alrededores de Salteras, a pocas leguas de Sevilla. Robando las granjas y el ganado, secuestrando a los viajeros, Pepe recuerda a los siniestros salteadores de caminos contra los cuales las ciudades españolas hubieron de instituir en otro tiempo la Santa Hermandad.

Fernand y Suzanne se miran asustados. Por detrás de la fuente asoma una mujer con su niño pequeño en brazos. No es Carmen, sino una necesitada a la que socorren con una limosna.

Después de vencer sus temores, los Pradier llegan al día siguiente a la hacienda de Santa Cruz. Pero nada más entrar el carruaje en el patio son asaltados por un grupo de bandidos que los encañonan con sus armas de fuego. Su jefe no es otro que el aguador que en Toledo les ofreciera el cofrecillo. Al parecer, no se conforma con desvalijarlos y les tiende un papel que leen horrorizados:

El rescate asciende a 20.000 pesetas y su esposa no servirá de rehén. Saque esa suma del banco y tráigala mañana. Ante todo, ni una palabra a la policía: la vida de la señora depende de su discreción. Y recuerde que nadie puede escapar de Pepe de Triana.

Fernand se indigna, pero nada puede hacer. Se esfuerza en consolar a su asustada esposa, a la que besa tiernamente. Pepe le proporciona un caballo, en el que monta y parte al trote por un camino rural que se pierde en la lejanía.

Suzanne, desolada, soporta las burlas del bandolero. Pero entonces la historia da un giro inesperado, “un coup de théâtre” según se lee en uno de los rótulos: por la puerta del establo salen los Marsange, que no paran de reír, y le explican que todo ha sido una broma: el bandido no es tal, sino Juanito, uno de sus aparceros, ya que ellos han adquirido recientemente la finca y no habían encontrado otro medio para atraer a sus amigos hasta ella. Suzanne no las tiene todas consigo, pero le hacen ver que las escopetas estaban descargadas y Juanito sale en seguida en busca de Fernand para deshacer el engaño. Pradier considera la broma de mal gusto, pero al final acepta las disculpas de sus anfitriones y todos entran en la casa para zanjar el asunto tomando unas copas.

Ese habría podido ser el final feliz si, en ese preciso momento, no hubiera entrado en acción un nuevo personaje, un hombre armado que acecha en el patio y hace señas a sus compinches para que lo sigan. En la toma siguiente ya han entrado en la casa y encañonan a las dos

parejas, que levantan los brazos sobresaltadas. Entonces les habla el jefe de la banda:

Yo soy Pepe de Triana y, gracias a una indiscreción, ha llegado a mis oídos la estúpida farsa con la que han mezclado mi nombre.

El temible bandolero les hace una seria advertencia para, acto seguido, despedirse con ironía: “Adiós, señores, ya tienen una bonita historia que contar en París”. Salen Pepe y los suyos, los bromistas Marsange quedan chasqueados y ahora los que ríen de buena gana son los antes burlados Pradier. Más de un espectador divertido espetaría a la pantalla, ante el rótulo de FIN: “Donde las dan, las toman”.

El desenlace cómico es tan inesperado como decepcionante. El cofrecito toledano y su mensaje hacían esperar fuertes emociones y una historia llena de misterios que los protagonistas se verían obligados a desentrañar. Y para ello se intuye un viaje en el tiempo que llevase al espectador a la época napoleónica, como el célebre “manuscrito encontrado en Zaragoza”. ¿Era esa la epopeya que Feuillade tenía en mente? El comienzo de la historia permite sospecharlo, más aún cuando sabemos que, en su viaje a España, filmó el director francés algunas escenas de época, ambientadas precisamente en la Guerra de la Independencia. Ya se mencionó una de ellas, pero lo más sorprendente es que no pertenece a *Le coffret de Tolède*, sino que fue integrada, de forma bastante forzada, en uno de los truculentos seriales que más fama proporcionaron a Feuillade. Después de su gran éxito con *Fantomas* (1913-14), serial en cinco partes²³, repitió suerte, en plena guerra, con *Les vampires* (1915-16), en diez series fotografiadas por Georges Guérin²⁴, una obra maestra aunque llena de costuras, pues tuvo que sortear las penurias de la situación bélica y cambiar sobre la marcha a sus actores, y por consiguiente el argumento, según eran llamados a filas, lo que acarrearía ipso facto la muerte de sus personajes y su sustitución por otros nuevos. Parte del atractivo de *Los vampiros*, pues, viene dado por los súbitos y casi surrealistas bandazos que experimenta la acción, a los que hay que sumar, naturalmente, la electrificante presencia de la *vamp* Irma Vep²⁵ encarnada por Musidora, que se apodera de la pantalla desde que aparece en el tercer episodio, *El criptograma rojo*. Después de pasar por Toledo, interviene también en este serial el actor Fernand Hermann, que interpreta a otro maleante, poseedor de poderes hipnóticos y rival de la banda

de los vampiros, que curiosamente responde al nombre español de Enrique Moreno²⁶. En el sexto episodio, que lleva el atractivo título de *Los ojos que fascinan*, el Gran Vampiro (Jean Ayme), que se hace pasar por el conde de Kerlor, distrae en un hotel a una pareja de ricos americanos mientras Irma Vep, embutida en sus míticas mallas negras, perpetra el robo de su habitación; y con ese fin el villano lee un manuscrito titulado *Les aventures de Gloire et l'amour du Capitaine de Kerlor racontées par le Colonel Comte de Kerlor son arrière-petit-fils*²⁷. Y el relato, insólito en el curso por el que hasta ahora ha transcurrido el serial, nos pone en guardia desde sus primeras palabras:

En julio de 1808, el capitán de Kerlor había recibido del mariscal Murat la misión de llevar al mariscal Bessière un sobre del que dependía la suerte de la guerra emprendida por Napoleón en España.

Aquí está, en efecto, uno de los retazos de la inacabada epopeya napoleónica que Feuillade quería rodar en España. Las imágenes están tomadas en las cercanías de Sevilla y los actores que aparecen son algunos de los que lo acompañaron en aquel viaje. Un capitán de húsares a caballo (Laurent Morlas) se acerca a cámara flanqueando una cerca de madera. Ya en el centro del plano, interpela en dirección al objetivo a la que, cuando entra en campo, reconocemos como una mujer andaluza (Renée Carl). “Mujer, mi caballo tiene sed”, le dice; y ella le conduce hasta un corral, donde se abre la puerta de un establo. El capitán desmonta y accede a su interior con la cabalgadura mientras es observado atentamente por la mujer, cuyos pensamientos son esclarecidos por el siguiente intertítulo:

El marido y el hermano de esta mujer se habían unido a los partisanos de Pepe Calderón. Capturados por los franceses, habían sido azotados y después colgados.

Sumida en el dolor, la mujer ve la oportunidad de tomarse la venganza y, asomándose a un burladero, echa un vistazo a los toros que pacen al otro lado. “Habiendo satisfecho a su caballo, el capitán se despide”, monta y sale de plano. La andaluza, entonces, descorre el cerrojo de la cerca y suelta a uno de los toros para que acometa al jinete. Se inicia la persecución a campo abierto pero, cuando el astado está a punto de alcanzar su objetivo, cae fulminado por un disparo. El animal agoniza en un morbozo primer plano. Pero ya un segundo toro toma el lugar del primero; desmonta el soldado, desenvaina el sable y descabella a la fiera, cuya muerte merece asimismo un plano de detalle. “Pero los Kerlor no son de los que se vengan de una mujer”; y después de limpiar el sable en el lomo del toro muerto, el oficial asciende a su montura y se aleja al galope hacia la profundidad del campo.

Eso es todo. La atención se centra a continuación en el rapto y seducción de Irma por el facineroso Moreno y en las cómicas andanzas de Mazamette (Marcel Levesque). Nada vuelve a saberse, en el resto de la serie, del capitán de Kerlor. Todo lleva a pensar que Feuillade, al no haber podido completar la epopeya napoleónica por culpa del estallido de la guerra, aprovechó esta secuencia y la integró de forma un tanto forzada en el montaje de *Los vampiros*. La espectacularidad de la acción bien lo merecía. Todo lo que la imagen muestra se había filmado sin trampa ni cartón, incluida la muerte de los toros, si bien el disparo no había partido del jinete sino de un tirador



Fotogramas españoles incluidos en el sexto episodio de *Los vampiros* (Louis Feuillade, 1915-16), con Renée Carl y Laurent Morlas

de precisión que abatió al animal en el momento justo, al tiempo que Feuillade y Guérin seguían la acción desde un automóvil en que se había instalado la cámara. Sabido es que, como se ha comentado respecto a la construcción argumental de *Los vampiros*, el realizador francés improvisaba sobre la marcha según se iba enfrentando a las circunstancias que se le presentaban en los rodajes. Los guiones siempre estaban en su cabeza y no solía escribirlos, lo que facilitaba su modificación en caso necesario. La cuestión a dilucidar sería si, en un principio, el capitán de Kerlor y el comandante de Montigny d'Espars fueron un mismo personaje, esto es, si la escena de los toros fue pensada en su momento para integrarla en la historia del cofre toledano. ¿Habría tenido Feuillade la intención de narrar la historia en dos épocas y desvelar de ese modo las aventuras, y seguramente amores con la Carmen de turno, de aquel soldado francés que había dejado su fortuna a los que encontrarán su mensaje escondido en el cofrecito? Es difícil saberlo. Pero si esta hipótesis fuese cierta, *Le coffret de Tolède* habría sido muy distinta a la versión que fue estrenada en los cines y que ha llegado hasta nosotros. Así se explicaría su rocambolesco giro argumental que la hace derivar de drama de aventuras en comedia chusca, defraudando las expectativas de los espectadores a quienes el mensaje proveniente del pasado sume en el ensueño de la España pintoresca del romanticismo, con una Andalucía plagada de guerrilleros-bandoleros, toreadores y mujeres raciales que tanto aman como toman venganza. Habiendo fracasado el proyecto de su gran epopeya, Feuillade habría aprovechado el material rodado, parte integrándolo de forma tan llamativa en uno de sus truculentos seriales, parte completándolo de forma improvisada para hacer posible su explotación comercial. Y así lo que habría sido una historia épica de grandes pasiones se trocó en una simple broma que, en vez de asumirlos con seriedad, desmitificaba los tópicos de la exótica y pintoresca España decimonónica.

Fuera o no ésta la forma en que Feuillade la concibiera originalmente, la “comedia dramática” fue estrenada el 5 de febrero de 1915, aunque su salida fuera inicialmente prevista para el 21 de agosto de 1914²⁸. En la hemeroteca local, sin embargo, no han quedado huellas ni de su rodaje, aparentemente realizado en una única jornada, ni de su posible estreno en Toledo, que, de haberse efectuado, habría dado seguramente que hablar.

Alice Guy, en sus rodajes españoles, y Louis Feuillade, con *El cofre de Toledo*, son los primeros eslabones

de una cadena que tendría su continuidad en dos interesantes películas de ambientación toledana que fueron realizadas por sendos cineastas franceses al comenzar la década de los veinte. La que cabría llamar “conexión Gaumont” uniría así a estos pioneros con Jeannes Roques, el alias de Musidora, que dirigió e interpretó en 1922 la españolada *Soleil et ombre*, y con Jaque Cate-lain y su mentor Marcel L'Herbier, autores de *La galerie des monstres* (1924), películas ambas filmadas, aunque parcialmente, en Toledo. Pero estas historias, que son continuación de la que se acaba de contar, quedan para otra ocasión. Se trataba tan solo de dar a conocer las primeras fotografías animadas que, hace exactamente cien años, utilizaron a Toledo como escenario de su ficticio argumento. *Le coffret de Tolède* no es, claro está, una obra maestra, ni siquiera una buena película, sino una pieza arqueológica de celuloide, pero nos ofrece a los toledanos algunas impagables imágenes de la Toledo de antaño, que renace ante nuestros ojos con la misma apariencia de vida que, hace un siglo, sorprendió a los primeros descubridores de un artefacto mágico llamado cinematógrafo.



Louis Feuillade.

Notas:

La presente investigación es una primicia del libro *Una historia del cine y de los cines en Toledo (1896-1940)*, que por ahora permanece inédito por falta de editor.

² La presentación del cinematógrafo en Toledo es una cuestión bien estudiada por Rafael del CERRO MALAGÓN en varios trabajos, entre ellos: “Orígenes del cine en Toledo (1897-1930)”, en *Cien años de cine español en Castilla-La Mancha*. Toledo: Federación de Cineclubs de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 105-120; “De la barraca a la multisala. Cines en Toledo”, en *Toledo en el Cine*. Toledo: Círculo de Arte, 2001, pp. 24-33; y “Claves para un estudio del cine en Castilla-La Mancha”, en Alfonso GONZÁLEZ CALERO (coord.), *Cultura en Castilla-La Mancha en el siglo XX*. Ciudad Real: Al mud, 2007, pp. 243-270. Un estado de la cuestión en José Antonio RUIZ ROJO, “Cine en Castilla-La Mancha entre 1897 y 1910”, *Artígrama*, núm. 16, Zaragoza, 2001, pp. 191-207.

³ Según ella misma relata en su *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)*. París: Denoël/Gautier, 1976, su viaje discurrió por Barcelona, Zaragoza, Madrid, Córdoba, Sevilla, Granada, Algeciras y Gibraltar. Véase también la monografía de Alison McMAHAN, *Alice Guy Blaché*. Madrid: Plot, 2006.

⁴ La película se conserva en el Archivo Histórico de la Casa Real de RTVE y en la colección Sagarmínaga de Filmoteca Española. La han estudiado José Antonio RUIZ ROJO, “Rodajes en Castilla-La Mancha anteriores a la Guerra Civil”, en J.R. SAIZ VIADERO (coord.), *Los primeros rodajes cinematográficos en España*. Santander: Gobierno de Cantabria, 2005, p. 97; Encarnación RUS AGUILAR y Camille BLOT WELLENS, “Estudio e identificación de películas producidas en los primeros años del cinematógrafo: la colección Sagarmínaga (Bilbao, 1896-1907)”, *ibidem*, pp. 177-178. También en el más reciente trabajo de José Antonio RUIZ ROJO, “Primeras películas documentales en Castilla-La Mancha (1901-1913)”, *En torno al cine aficionado. Actas del V Encuentro de Historiadores. V Jornadas de cine de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación Provincial, 2009, pp. 107-124.

⁵ GONZÁLEZ LÓPEZ, P. *El cine en Barcelona, una generación histórica: 1906-1923*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Barcelona, 1984, p. 346 y apéndice 46; de LASA, J. F. *Els germans Baños: aquell primer cinema català*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996, p. 384; BELLO CUEVAS, J. A. *Cine mudo español, 1896-*

1920. Ficción, documental y reportaje. Barcelona: Laertes, 2009, pp. 95 y 150.

⁶ *El Heraldo Toledano*, 8, 9 y 10 de diciembre de 1908.

⁷ *Ejercicios de la Academia de Infantería ante SS.MM. los Reyes de España y Portugal*, Gaumont-Pathé Archives, sign. 1910GD 00239/161989.

⁸ *Poincaré et Alphonse XIII visitent l'école de cadets*, Gaumont-Pathé Archives, sign. 1342GJ 00003/189953.

⁹ La fotografía citada, firmada por Duque, se publicó en *Blanco y Negro* el 12 de octubre de 1913; la película figura en los catálogos de Gaumont-Pathé Archives con el título incorrecto de *Alphonse XIII et Poincaré à Alicante* y su signatura es SHE 41 6/73968.

¹⁰ *El Eco Toledano* de 18 de octubre de 1913.

¹¹ Gaumont-Pathé Archives, sign. 1345GJ 00003/190000.

¹² Catalogada con el número 4.760 en Henri BOUSQUET, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*. París, 1995, p. 513; y en <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com>. En la base de datos de la FIAF, *International Index to Films Periodicals*, la película de Chomón figura con su título en inglés, *Old Toledo*, en el National Film and Television Archive de Londres y en el de la George Eastman House; y con el título francés, *L'antique Tolède*, en el archivo parisino de Lobster Films.

¹³ THARRATS, J. G. *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza: Universidad, 1988, p. 170; y, del mismo autor, *Segundo de Chomón. Un pionnier méconnu du cinéma européen*. París: L'Harmattan, 2009, p. 169. Este mismo estudioso menciona otra película que rodaría Chomón a su paso por la ciudad del Tajo, *Escuela de equitación de Toledo*, que efectivamente figura en el catálogo Pathé (*Armée espagnole. École d'équitation militaire*), pero, una vez más, ni se conserva ni la prensa local habla de ella, por lo que no es posible asegurar que tenga relación con Toledo.

¹⁴ Recuérdese, por ejemplo, la panorámica incluida en la película *Deseo*, producida por Paramount y dirigida por Frank Borzage, con Marlene Dietrich y Gary Cooper encabezando el elenco de actores.

¹⁵ Gaumont Actualités, Série Enseignement, número 5009, en Gaumont-Pathé Archives, sign. 2000 GS 05009/152450.

¹⁶ GONZÁLEZ LÓPEZ, P. *El cine en Barcelona...*, pp.

814-815. Gaspar volvería a Toledo para rodar en el palacio de la Sisle la comedia, hoy perdida, ¡*Qué tío más grande!*, basada en un juguete cómico de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez.

¹⁷ MÉNDEZ-LEITE, F. *Historia del cine español*. Madrid, Rialp: 1965, p. 131; MARTÍNEZ, J. *Los primeros 25 años del cine en Madrid, 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española/Ministerio de Cultura, p. 149; BELLO CUEVAS, J. A. *Cine mudo español...*, pp. 202 y 252.

¹⁸ GAUTHIER, P., LACASSIN F. *Louis Feuillade, Maître du cinéma populaire*. París: Gallimard, 2006; y sobre todo el capítulo XI (“Châteaux en Espagne”) del libro de LACASSIN, *Maître des lions et des vampires. Louis Feuillade*. París: Pierre Bordas et fils, 1995, pp. 170-175.

¹⁹ Francis LACASSIN reconstruye el viaje por medio de las memorias inéditas de la actriz Renée Carl, el testimonio del operador Georges Guérin en una entrevista realizada por la Cinémathèque française en 1951 y los recuerdos de Léon Morizet y Laurent Morlas recogidos en un artículo de la revista *Mon Ciné* de 29 de octubre de 1925.

²⁰ La filmografía de Feuillade en Francis LACASSIN, *Maître des lions et des vampires...*, pp. 294-317.

²¹ Gaumont-Pathé Archives, sign. 1915CNCGFIC 00009. Su duración es de 3 minutos y 56 segundos.

²² Gaumont-Pathé Archives, sign. 1914GFIC 00022 / 308746. Duración: 21 minutos y 2 segundos (604 metros).

²³ *A l’ombre de la guillotine, Juve contra Fantômas, Fantômas le mort qui tue, Fantômas contre Fantômas y Le faux magistrat*. El serial está basado en los folletines de Pierre Souvestre y Marcel Allain. Su protagonista fue René Navarre, uno de los actores que viajaron con Feuillade a España, y también intervinieron en ella Renée Carl, Edmond Bréon, Laurent Morlas y Suzanne Le Bret. El operador Georges Guérin, como se recordará, también formó parte de la partida.

²⁴ *La tête coupée, La bague qui tue, Le cryptogramme rouge, Le spectre, L’évasion du mort, Les yeux qui fascinent, Satanas, Le maître de la foudre, L’homme des poisons y Les noces sanglantes*.

²⁵ Nombre que es un acrónimo de “vampiro”, la banda a que ella pertenece.

²⁶ Interviene en los episodios IV, V, VI y VII, tras el cual hubo de morir por ser llamado a filas.

²⁷ *Las aventuras de Gloria y el amor del capitán de Kerlor contadas por el coronel Conde de Kerlor, su bisnieto*.

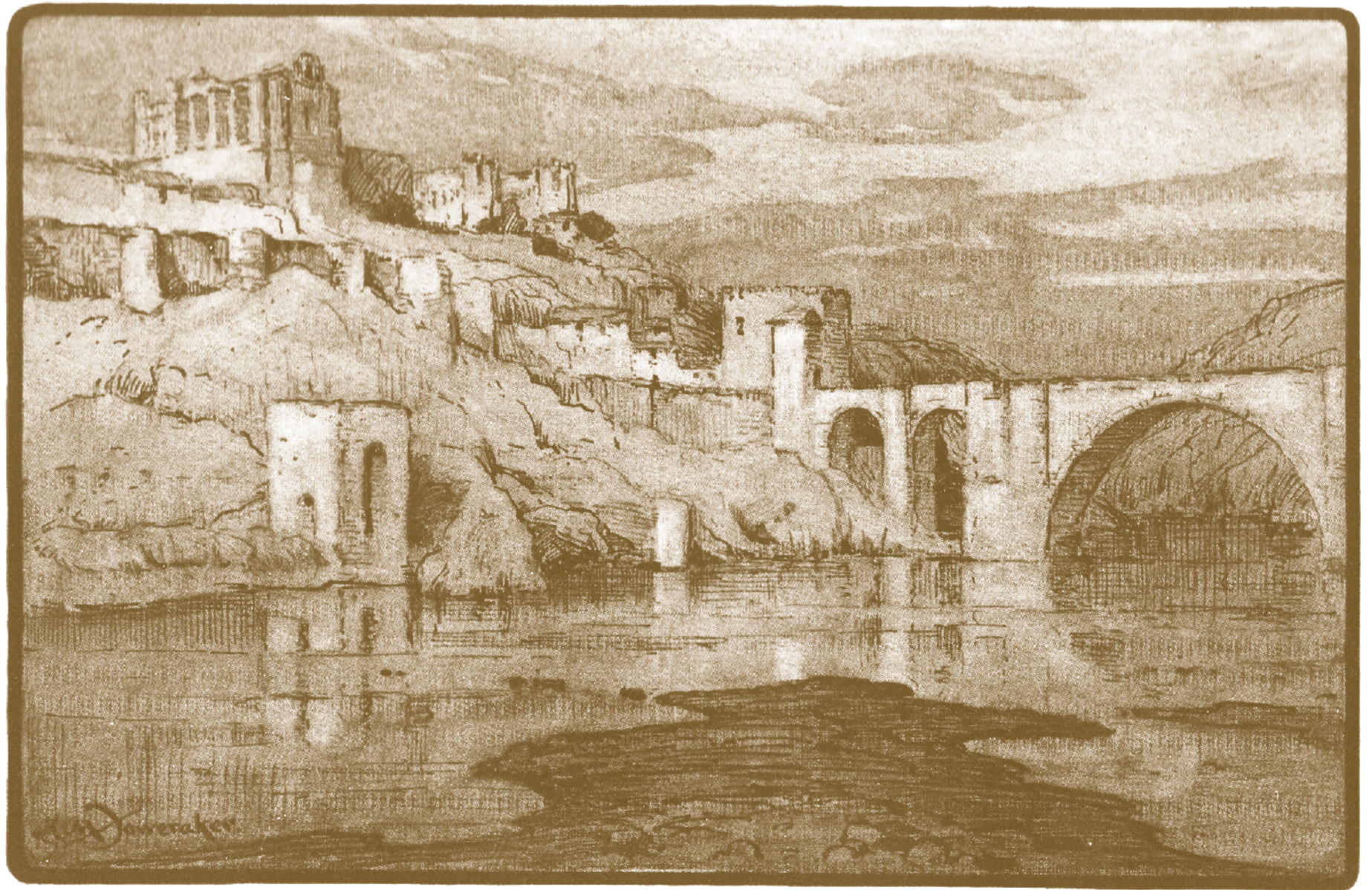
²⁸ Lo que también induce a pensar que hubo vacilaciones acerca de la forma final que se daría al filme.



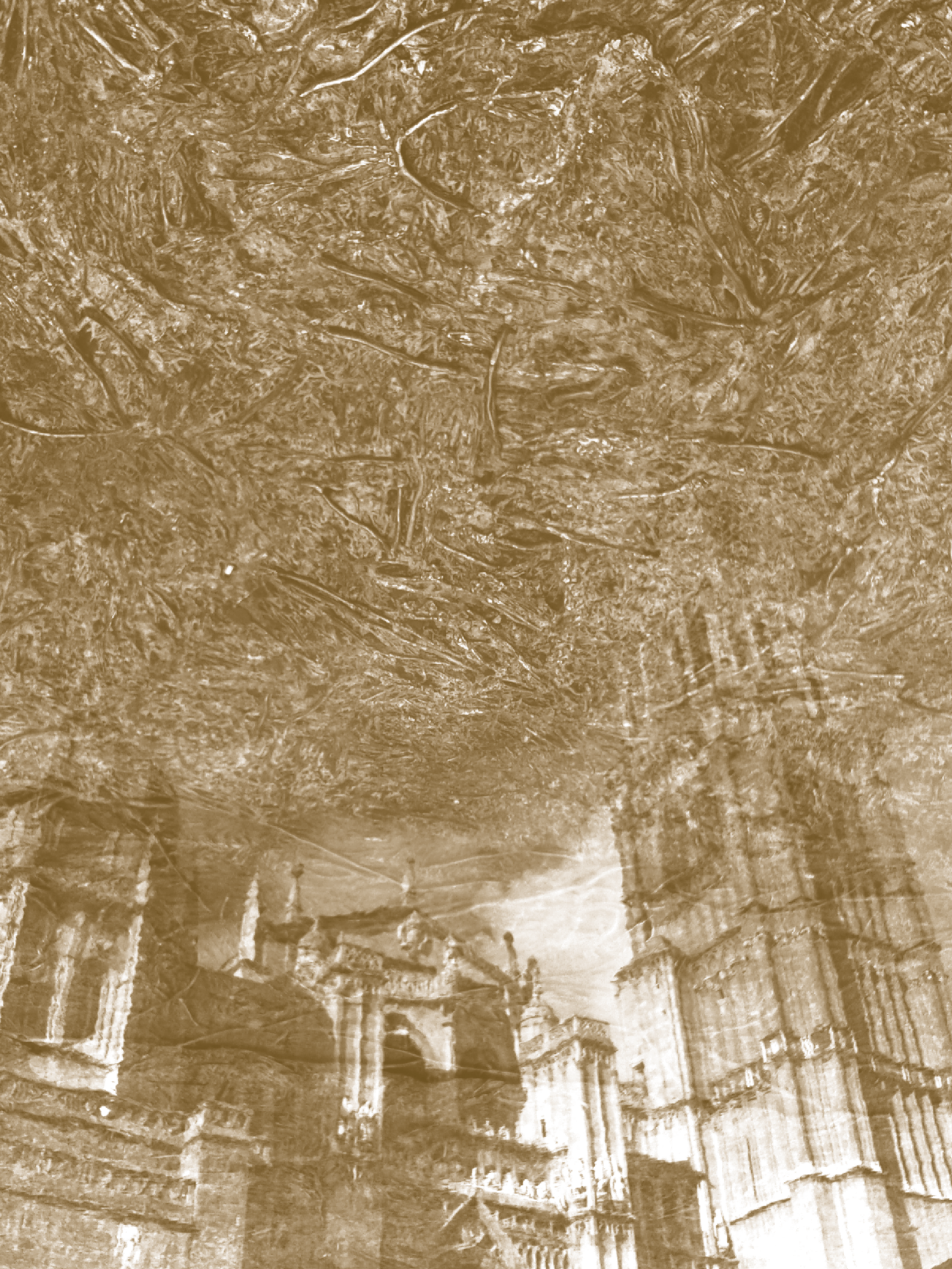
Rodaje de la película *La galería de los monstruos* en 1925 - Foto de Luis Alba



Arthur Trevor Haddon - ca. 1900



Albert Moulton Foweraker - ca. 1905



*El prodigio de Belén
a Toledo se traslada
tan propio que se origina
concurran gentes extrañas*¹

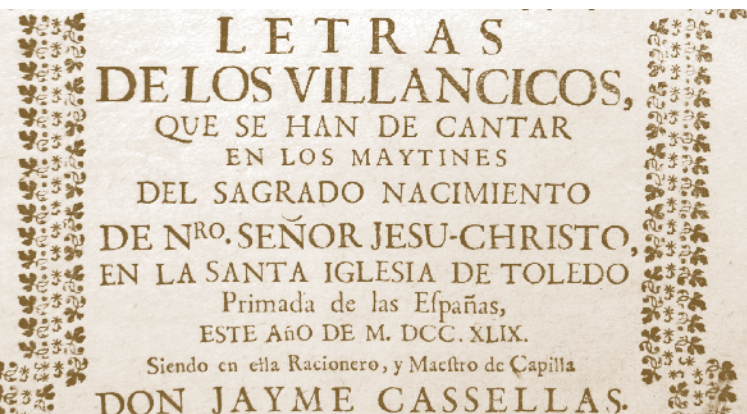
1. INTRODUCCIÓN

En el complejo universo literario y musical hispano de la edad moderna se encuentra una forma de expresión artística realmente peculiar que sin embargo resulta todavía relativamente poco conocida: el villancico. Existe un interés creciente en las últimas décadas en torno a esta forma vocal e instrumental y han surgido numerosos estudios que se ocupan del villancico desde diversas perspectivas; incluso ha sido denominada por algunos autores como la más característica forma musical de la época en nuestro entorno cultural². Es preciso aclarar que bajo esta denominación encontramos a lo largo de varios siglos, desde el final de la edad media hasta el siglo XIX, diversas creaciones musicales y literarias que ofrecen determinados elementos comunes, pero también formulaciones y orientaciones muy diversas. No se trata en absoluto de un concepto unívoco que permanezca en el tiempo, más bien tiende a la adaptación, evolucionando en su contenido musical, literario y en cuanto a la temática, dependiendo del momento o del lugar en el que se produce. Se ha conceptualizado el villancico de los siglos XVII y XVIII como *villancico barroco*³, diferenciándolo así del villancico literario y musical propio del periodo renacentista. De manera bastante gráfica aunque un tanto voluntarista José Subirá lo calificó como *Cantata española*⁴, en referencia al esplendor que adquiere durante el siglo XVIII, concepto que no ha prosperado⁵. Particularmente creo que no es posible contemplar el villancico como una unidad formal, temática, musical, estética o textual, sino más bien como una creación que identifica diversas realidades de género vocal e instrumental y de temática religiosa en continuo cambio y evolución. Sin embargo tengo la certeza de que es posible apreciar el mantenimiento de una serie de constantes aunque con rostros cambiantes a lo largo de su existencia, manifestando una enorme capacidad de adaptación y evolución. Y es perfectamente permeable, ya que en todo momento trasluce las más diversas influencias musicales y literarias,

la propia evolución estética de la música hispana del periodo, las modas, el devenir de la escena contemporánea, siendo en muchas ocasiones también una crónica, una narración de la realidad contemporánea.

Precisamente este último aspecto es uno de los que particularmente me han llamado la atención con mayor intensidad a lo largo de más de diez años⁶ en contacto con el amplio repertorio de villancicos compuestos en y para la Catedral de Toledo durante un extenso periodo de varios siglos⁷. Es preciso aclarar en este punto que una de las características más notables del villancico reside en el hecho de tratarse de obras cantadas en lengua romance y no en latín, a pesar de ser interpretadas en contextos litúrgicos y paralitúrgicos en el interior del templo en las fechas más señaladas del calendario⁸, y no estrictamente en Navidad. Esta circunstancia puede resultar chocante hoy en día, pero la realidad es que el villancico se constituye como ingrediente fundamental en muchas celebraciones en el interior de cualquier templo católico que gozara de posibilidades para ello en los territorios pertenecientes a las coronas portuguesa y española durante gran parte del citado periodo. Son utilizados con un carácter muy destacado durante el ciclo festivo navideño, pero también en otras señaladas ocasiones como por ejemplo las celebraciones del Corpus Christi o la Asunción de la Virgen, ambas de enorme significación local en Toledo. Se presentan en número y formato variable, interpretados en el interior del templo, siempre con enorme interés y presencia de público y fieles.

Estos cantos en lengua vernácula versan y se inspiran en último extremo en torno a los misterios celebrados. Pero una de sus grandes peculiaridades es la capacidad que despliegan los autores para incluir y traer a colación innumerables tópicos temáticos de toda índole⁹, que por cierto tienen una vigencia temporal enorme. Y no me refiero solamente a las argumentaciones teológicas o las



Detalle de las letras impresas de los villancicos de Navidad, compuestos por el maestro de Capilla Jaime Casellas para la Catedral de Toledo en el año 1749.

referencias bíblicas, sino a la utilización simultánea de personajes y tipos claramente teatrales, emparentados con aquellos que poblaban el teatro breve aurisecular, personajes de distintas regiones, países, procedencias y acentos, tullidos, sacristanes, alcaldes, estudiantes y soldados, incluyendo además a los omnipresentes pastores, inspirados en el relato evangélico lucano¹⁰, pero que están más cerca de los graciosos teatrales que de aquellos que descubrieron a Jesús recién nacido en Belén. Abundan las profesiones más comunes, y se da cabida también a todo tipo de elementos de la naturaleza, animales, e incluso danzas, fiestas o juegos populares. Este planteamiento temático *barroco*¹¹, es comprensible desde el punto de vista de la religiosidad de la época, ya que desde esta perspectiva nada de lo humano le es ajeno, especialmente en torno al misterio de la Encarnación. Pero también se vio afectado por la evolución ideológica y estética que se vive a lo largo del periodo; de hecho la supervivencia del villancico, siendo Toledo uno de los casos más señalados, viene determinada por el cambio de paradigma ideológico que se trasluce en una progresiva evolución temática, que se experimentará en la segunda mitad del siglo XVIII conduciendo al villancico hacia sus últimas manifestaciones. En este momento se produce su paulatina desaparición en algunas sedes a lo largo de la segunda mitad de este siglo, prolongándose en otras, Toledo entre ellas, durante las primeras décadas del XIX.

De todos los temas y lugares comunes que recorre durante más de 250 años el villancico compuesto, cantado e interpretado en la Catedral de Toledo, creo que merece la pena señalar un tópico temático realmente singular: la pro-

pia ciudad, sus gentes, sus lugares y sus trabajos, así como determinados hechos significativos y señalados. Realmente los "villancicos suelen contar todo cuanto pasa", como rezaba un villancico del maestro Jaime Casellas¹², y así nos conducen por hechos, personajes y circunstancias, que sin duda son el reflejo, en ocasiones difuso, en ocasiones puntual, pero al fin y al cabo testigo de la historia que vivieron sus autores, interpretes y público. Se trata evidentemente de una fuente secundaria, ya que el villancico nunca tuvo la vocación de ser un relato fidedigno o riguroso; pero nos permite un acercamiento a la visión de los toledanos de la época sobre sí mismos, como veían a la ciudad y sus lugares, el conjunto del reino, sus defectos, vicios, virtudes, devociones, decepciones y alegrías. Y todo ello a la luz de los Misterios que se celebraban en el ámbito litúrgico y paralitúrgico de la Catedral. No se trata de una peculiaridad local, ya que esta situación es extrapolable en muchos casos a otros centros de producción.

Los villancicos construyen un escenario imaginario, presidido por el Niño Dios recién nacido y sobre éste se presentarán figuradamente edificios y lugares, desfilarán y actuarán personajes con sus pequeñas historias, o alegóricas grandes batallas con sus soldados y sus naves, los juegos y las diversiones ordinarias, las fiestas y los bailes de la época, los sencillos y los tontos diciendo grandes verdades, los avaros y los necios, los envidiosos y los soberbios, los pícaros gandules y los laboriosos artesanos, la honra y la limpieza de sangre, la vida local con sus afanes e incluso, como recreación metamusical, los propios villancicos como un personaje más, con sus querellas, autores, circunstancias y evolución. Toledo, como un personaje más o como escenario, será un imaginario Belén, con sus Posadas, su río, sus calles, y los personajes que a modo de figuritas se dirigen a un metafórico Portal: la Catedral.

Deseo plantear una reflexión en torno al bosquejo, más que retrato, social e histórico que ofrecen los villancicos a lo largo de sus más de doscientos años de existencia, desde una perspectiva local y también general. La clasificación temática basada en la alternancia entre tópicos repetitivos y novedades, que he desarrollado en anteriores trabajos, revela hasta qué punto la creación e interpretación anual de los villancicos suponía un momento importante, sistematizado y relevante en la vida de la ciudad. No es sólo una fugaz creación fruto de la exaltación religiosa, sino más bien debe ser tratada como un evento cultural y social, catequético y piadoso, pero a la vez festivo y alegre. Año tras año, la realidad y la

Partitura original conservada en volumen encuadernado, correspondiente al villancico quinto “para los seises” del año 1790



ficción, los personajes cotidianos, los hechos relevantes o los sucesos ocurridos a lo largo del año, se ponían de manifiesto en común a la luz de la celebración religiosa más importante del ciclo litúrgico: la Natividad de Cristo. Y todo ello en el epicentro de la ciudad: la Catedral.

2. EL TOLEDO REFLEJADO EN LA COLECCIÓN DE VILLANCICOS DE LA CATEDRAL

Los villancicos actúan como un espejo imperfecto. Así la vida de Toledo se ve reflejada en sus letrillas¹³. Aunque es cierto que en numerosas ocasiones los villancicos actúan como crónica de la realidad local, esto no ocurre de manera sistemática, aunque hay tópicos recurrentes, ofreciendo casi siempre una interpretación meramente literaria de los hechos, personajes y circunstancias, que carece de rigor pero que encajaba perfectamente en los gustos del público y fieles. Nos puede servir como herramienta para interpretar en muchos casos cómo se vio Toledo a sí misma a lo largo de este extenso periodo. En el sentido apuntado, aquellos villancicos en los que he encontrado estas referencias resultan de gran valor, puesto que son numerosas las ocasiones en que se incluyen

citadas directas o indirectas a la ciudad y a sus habitantes, sus costumbres, anhelos, hechos fundamentales, edificios relevantes, personajes y oficios. A continuación paso a destacar algunos de los ejemplos más sobresalientes.

2.1. TOLEDO COMO NUEVO BELÉN: EDIFICIOS Y LUGARES.

La referencia más importante y posiblemente la más repetida que se puede apreciar en los villancicos de Maitines de Navidad es la metafórica identificación de Toledo con Belén. Así los cerros que rodean la ciudad en torno al Tajo son los montes palestinos y el Templo Primado es el Portal¹⁴. La liturgia de la celebración de la noche de Navidad más allá de la conmemoración, se constituye en una auténtica actualización¹⁵ del Misterio salvífico de Cristo en la Encarnación. Los villancicos contribuyen a la recreación paralitúrgica de los hechos maravillosos narrados en el Evangelio y que la sagrada liturgia celebra en la noche navideña. A través de la ejecución de los villancicos se intenta construir con enorme teatralidad el marco, la escena y sus personajes navideños. Como si de una representación dramática se tratase¹⁶ los autores de

las letrillas pretenden traer a la imaginación y los corazones del público y fieles congregados la contemplación, paradójicamente, del pobre espacio que acogió a Dios humanado: el Portal de Belén. Así en este villancico de 1792 contemplamos a un ciego en la Puerta del Perdón:

*Un pobre ciego, sabiendo,
que ha nacido la verdad,
por-tal, las dice apuradas
a los que van al Por-tal.
A la Puerta del Perdón,
pues Toledo es Belén ya,
se sienta; que para un pobre
perdone no han de faltar*¹⁷

Por tanto Toledo es la ciudad de David, al menos por unas horas. Partiendo de esta premisa innumerables villancicos admiten todo tipo de referencias, no solo a la Catedral, sino también a muchos otros edificios y lugares toledanos relacionándolos con los del relato evangélico. De manera puntual es citado en alguna ocasión el Alcázar, los mesones, o como hemos visto las puertas del mismo Templo Primado, prefiguración del Portal. Es preciso tener en cuenta que el público, los fieles congregados en la fría noche en el interior de la Catedral, disponían de las letrillas impresas¹⁸ y podían seguir las referencias localistas y todos los juegos de palabras jocosos que cantaban los personajes de los villancicos, como el que acabamos de ver en boca del ciego. Este personaje puede identificarse también como referencia localista, pues los ciegos vendían precisamente los pliegos de villancicos en las noches de Navidad junto a las puertas del templo¹⁹. De este modo se suceden las alusiones a edificios religiosos o civiles de la ciudad, novedad siempre del agrado del público.

La Catedral de Toledo es objeto de atención para el maestro Francisco Juncá en el villancico 1784-5° *¿Anfriso, Fileno?*, en el que ofrece un recorrido alegórico muy completo a través de Templo Primado, sus puertas y capillas, que son nombradas una por una. Incluye ingeniosas referencias alegóricas a las que se prestan los peculiares y sonoros nombres: la del Perdón, Llana, del Niño Perdido, etc.:

*Estando por el hombre
tan abatido,
ya nos muestras la puerta
NIÑO PERDIDO.
Cuando enclavado*

*perder la vida quieres
por tu ganado.
Si a redimirnos vienes
Jesús amable,
Ya del PERDON LA PUERTA
tu amor nos abre*²⁰.

El Alcázar que preside la ciudad sobre el Tajo, también puede ser presentado como el Portal, en el que habita el Niño Dios caracterizado a la sazón, siempre en villancicos con connotaciones guerreras y militares. Aparecerá en ocasiones más por su capacidad de evocación metafórica en un sentido espiritual que por sus connotaciones localistas. Un ejemplo lo encontramos en 1755-8° *Los Pastores de Belén*, villancico en el que el gracioso Antón va a ser nombrado portero del Portal de Belén, que es “del Niño Alcázar”. De manera alegórica también vuelve a aparecer el Alcázar en el excepcional villancico 1765-4° *¡Gran Maravilla!* al que más tarde me referiré, acompañado del Artificio de Juanelo. Entre otros destaco también a partir de los usuales recursos alegóricos vinculados a la persona de Cristo, una aparición de la imagen cristológica contrastante y apocalíptica del león y el cordero, muy vinculada a la tradición litúrgica mozárabe. De manera expresa aparece el “bravo león en su Alcázar” en el villancico 1786-5° *Venid zagalejos*.

Un recurso usual, de fuerte sabor local, fue la enumeración de edificios como motivo generador del villancico, en especial teniendo en cuenta la comúnmente utilizada estructura binaria Coplas-Estribillo que se presta claramente a este desarrollo temático. Es preciso detenerse ante la presencia de referencias a los mesones toledanos. Así lo hicieron con un siglo de distancia dos maestros de capilla: Pedro de Ardanaz en 1676 y Jaime Casellas en 1762. Ambos villancicos son similares en algunos aspectos de su contenido, aunque el primero arranca de otro tópico temático, al ofrecer al Niño la ciudad como presente, mientras que el segundo ofrece los hospedajes de la ciudad a los forasteros que seguro llegarán al conocer el hecho del sagrado nacimiento. Lo que resulta más curioso es la permanencia a lo largo de todo ese tiempo de algunos de los mesones nombrados en ambas obras, como el “de la Fruta”, el “de los Paños” y el “del Ángel”. Aparentemente se mantuvieron abiertos y en pleno funcionamiento. A continuación ofrezco comparativamente las citas de algunos breves fragmentos, haciendo coincidir los versos en los que aparecen los mismos mesones:

1676-3º <i>El prodigio de Belèn</i> ²¹	1762-2º <i>Los Mesones de Toledo</i> ²²
<p><i>Pues si un Ángel anuncia es dicha al tiempo que nace propiamente le tocó su hospicio al Mesón del Ángel</i></p>	<p><i>Mas esta es gracia, que estuviera en el Ángel como en su casa</i></p>
<p><i>Si a librarse de la Fruta aquel yerro, Dios viene a la tierra, su hospedaje al Mesón hoy le toca de la Fruta vieja</i></p>	<p><i>Como de fruta, todos los Niños gustan, el de la Fruta Vieja con ansia busca</i></p>
<p><i>Si desnudo se ostenta entre el hielo rigores pasando, ¿quién mejor podrá darle posada, que el de los Paños?</i></p>	<p><i>Y en breve rato verán irse embistiendo al de los Paños</i></p>

Y además de los citados, el villancico de Jaime Casellas enumera muchos otros paradores, mesones o lugares como *el de Sillería, el del Lino, el de la Cruz, la Venta del Hoyo, el Mesón Nuevo, el de San Salvador, la de la Esquina, la Venta del Alma, el de Afuera, la de la Sangre, o el Mesón Hondo*. Estos ejemplos muestran claramente cómo a pesar de ser composiciones con orientaciones estéticas presumiblemente muy diferentes, siendo Casellas representante de la introducción de las novedades italianizantes en el seno de la capilla musical toledana, sin embargo el tópico temático no se altera sino que se mantiene plenamente vigente. La convivencia entre tradición y cambio es una constante de la colección de villancicos toledanos.

Otra exhaustiva enumeración es la de los Hospitales de la ciudad. La importante labor que estos espacios de caridad llevaban a cabo tuvo su eco en villancicos como 1660-4 *Venid al refugio nuevo*. El recurso es sencillo: Jesús niño es el que viene a hacer “la visita”, auténtico “médico celestial” trae la salud a las almas y a los cuerpos, resultando un ocurrente y simpático villancico. Aparecen referenciados en nada menos que ocho extensas Coplas

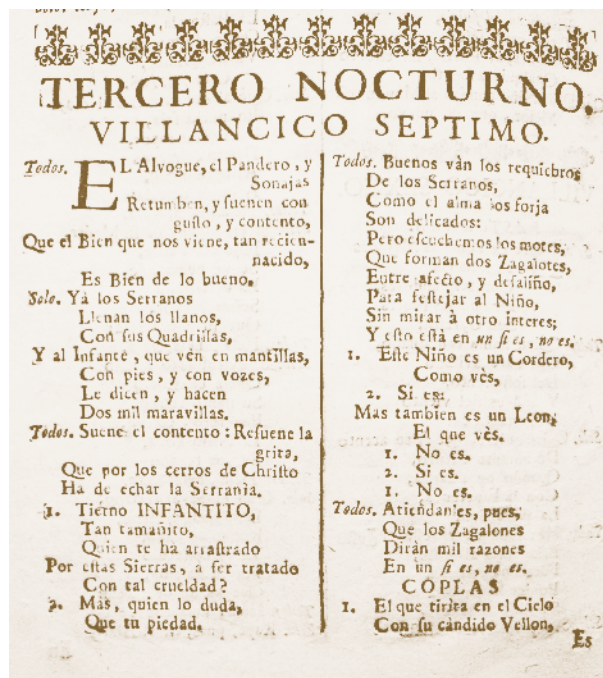
el Hospital *de la Misericordia, San Lázaro, el del Rey, el del Nuncio, el de Afuera, el de Santiago, el del Niño Perdido* y finalmente con claro sentido teológico el *de Santa Cruz*; la Pasión de Cristo completa el Misterio de la Redención humana que se inicia con la Encarnación:

Uno: *Vaya a la Cruz el Niño
si curar quiere,
que el ser médico ahora
de ella le viene.*

Todos: *Búsquenle allí todos los hombres,
que quieren sanar...*

Fue relativamente común la reutilización de parte o de la totalidad del material compuesto por maestros del pasado, a pesar de la expresa indicación por parte del Cabildo de la necesaria originalidad de los villancicos ejecutados cada año. Pero la presión que sufrían los maestros de capilla debiendo entregar para su aprobación los ocho villancicos de rigor de Maitines de Navidad, además de los de Epifanía, del Corpus y tantos otros, provocó que en ocasiones se utilizara el material proce-

Pliego impreso correspondiente al villancico séptimo de la celebración de Maitines de Navidad de 1749.



dente “de la papelera”²³, repositorio de obras compuestas en el pasado para el servicio de la capilla de música de la Catedral; aunque ciertamente algunos maestros usaron de este recurso más que otros. Esto ocurre precisamente con esta obra sobre los mesones que fue repetida en 1718-4°. Al menos se puede afirmar en lo que al material literario se refiere ya que por desgracia no se conserva la música.²⁴

Las numerosas Parroquias de la ciudad son objeto de atención en algunos villancicos²⁵, utilizando para ello a unos personajes a los que luego me referiré, y que pueblan con éxito el teatro breve hispano: los sacristanes. Así ocurre en 1655-3° *A Belén con sus cruces*. Queadan retratados con cierta comicidad “danzando y bailando”, mientras se dirigen “a hacer un festín”, con sus “cruces y mangas, bonetes, hisopos y sobrepelliz”, ataviados como si a una procesión fueran. Pretender divertir al Niño desarrollando una entremesada disputa, que tiene mucho de verosímil. Pugnan precisamente en torno a la prelación entre sus respectivas advocaciones parroquiales en una fingida procesión. Literalmente sus querellas “no tienen principio ni fin”. Al igual que en los Entremeses son objeto de burla caracterizados en el papel de *graciosos*, e incluso es preciso mediar entre ellos:

*Tengan paz,
que la mula se ríe*

*al ver esta noche
su guerra civil.*

Su jocosa pugna es excusa para conducirnos a través de las muy toledanas Parroquias de San Pedro en la propia Catedral, San Lucas, San Marcos, San Juan, Santiago, San Martín, San Miguel el Alto, etc. La actividad de la ciudad giraba en gran medida en torno a las instituciones religiosas, que eran las de mayor importancia estructural y económica durante la Edad Moderna desde la salida de la Corte de la ciudad²⁶, ocupando en la vida urbana un importante espacio. De ello inevitablemente se hicieron eco los villancicos, y no solo me refiero al peso e importancia de la Catedral y las Parroquias, sino también las Órdenes Religiosas que fueron retratadas al menos en un villancico en 1778-4° *Señores vaya de fiesta*, identificando al Niño Jesús con un “fraile padre de todos”. Y así aparecerán descritos con sus hábitos y carismas Franciscanos, Agustinos y Carmelitas entre otros que en la época recorrían las calles toledanas. Y por supuesto caben todo tipo de devociones populares, en este sentido aparecen referencias en ocasiones a las advocaciones marianas más queridas de la ciudad, especialmente la del Sagrario, que se venera en la misma Catedral en la capilla del mismo nombre. Existe un villancico en el que se enumeran muchas de ellas, en 1754-2° *A Belén con grande priesa*, apareciendo además de la citada, la del Valle, de la Esperanza o de la Estrella.

Pues si Toledo se debe convertir en un nuevo Belén, muchos otros lugares de resonancias toledanas son traídos y llevados a lo largo de la extensa colección por los distintos maestros, en ocasiones con acierto y en otras sencillamente para establecer un guiño de complicidad con el público y fieles congregados para escuchar los villancicos, todo depende del ingenio del poeta villanciquero de turno. El ya citado 1762-2° *El prodigio de Belén*, del entonces jubilado maestro Jaime Casellas, refuerza desde el primer verso la idea expresada anteriormente, trasladando en toda su extensión el Nacimiento de Cristo a la ciudad de Toledo. “El prodigio de Belén a Toledo se traslada” y así son citados en el texto impreso por Francisco Martín en 1762, la propia ciudad de Toledo y lugares como los Cigarrales, Buena Vista, el Hospital del Nuncio o la Primada. Todos ellos se encuentran expresamente destacados en cursiva o en mayúsculas, para reforzar la intención del autor en torno al sentido localista de la obra.

Extramuros y de manera un tanto más difusa encontramos topónimos y lugares de resonancias familiares

para el público, en los que los autores sitúan determinados personajes, como muchos pueblos con los que existía una vinculación económica y administrativa como Cobisa, Nambroca, Burguillos, o Móstoles. Fundamentalmente son usados por los autores por la pretendida jocosa rusticidad de sus habitantes, pero sobre todo por contar con la rima adecuada. Así el maestro Cándido José Ruano repite en Toledo de manera casi literal un villancico que creó durante su magisterio al frente de la capital de Ávila, pero sustituye la localidad abulense de La Colilla por el muy toledano lugar de Fuensalida²⁷. De manera más cercana a la ciudad en 1786-5º *Venid zagalejos*, aparecen ciertas referencias bíblicas que resuenan en el oyente toledano con un carácter muy local. En este se convocan a los zagales al *Monte Sión*. En las Sagradas Escrituras se refiere en sentido estricto al “lugar donde habita el Señor”, al que David trasladó el arca en su nueva capital durante su reinado; también es posible entenderlo como el nombre del lugar donde Dios mora-

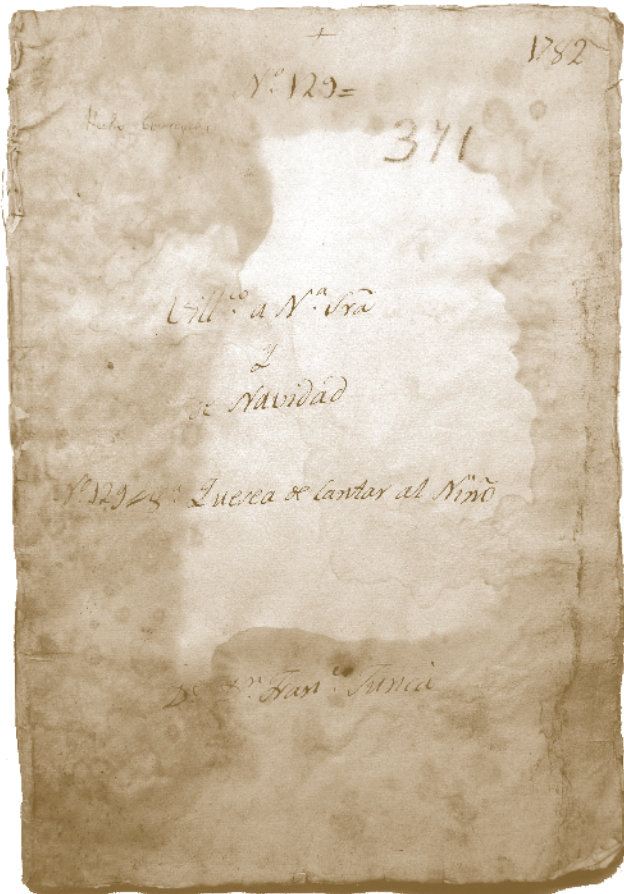
ba. Se usó para referirse a la colina nororiental después que Salomón construyó el templo allí y trasladó el arca hasta ese lugar²⁸. De manera paralela es un topónimo muy toledano puesto que así es conocido en Toledo el paraje de los cigarales situado precisamente al oeste de la ciudad, sobre el que se sitúa hasta hoy un Monasterio con la misma denominación.

2.2. EL TAJO, ESCENARIO Y PROTAGONISTA: LAS AZUDAS, EL ARTIFICIO Y EL HOMBRE DE PALO.

El río Tajo, presente de diversas formas en la literatura de la época, también puebla y fue protagonista de los villancicos que se ocuparon de algún modo de Toledo, arteria fluvial de la ciudad, fuente de vida y de actividad económica²⁹. El carácter epifánico que se imprime a muchos de los villancicos implica la presencia en torno a la contemplación del Misterio en el Portal de innumerables personajes, animados e inanimados. Y el Tajo, personificado y poderoso, ser alegórico y de resonancias mitológicas es convocado también a la fiesta del Nacimiento. Pero no lo hace como mero escenario, que también, sino que en ocasiones cobra protagonismo personal llegando a acercarse a Belén en alguna ocasión. Así ocurre en 1663-4º *La noble Imperial Toledo*, año en que por cierto casi todos los villancicos incluyen de algún modo elementos temáticos locales. Y no viaja solo el personificado río, sino que lo hace con sus *azudas* o *azuas*³⁰, que entraron como no podía ser de otro modo “rodando sobre las pajas”. La imagen de este ingenio tan conocido para los toledanos con sus característicos movimientos en el río, sirve al autor para crear una catequética metáfora a las Coplas. Desgraciadamente no se conserva la música de este villancico, pero es posible imaginar cómo ocurre en muchas obras posteriores, que este tipo de imágenes fueran reforzadas con recursos retóricos por parte de la música, tanto por parte de las voces como de los instrumentos con pasajes catabáticos y anabáticos:

*Oigan a las azudas, que deleitan
con el rumor ruidoso de las ruedas.
Las ruedas sonoras al pecador retratan,
llorando porque gimen,
subiendo porque bajan*³¹

La exaltación del río Tajo, sus aguas, peces, pescadores, nadadores y la actividad que generaba, es muy común en algunos de los villancicos, como en 1737-6º



Portada original de las partituras manuscritas del villancico “a Nuestra Señora y de Navidad” de 1782 ¿Qué se ha de cantar al Niño?

Caudaloso Tajo o en 1739-2º *Viéndola tan alta*, donde se vuelve a la imagen de las *azudas*. Esta obra comienza con un auténtico panegírico localista que haría las delicias del público toledano, lo cual no deja de tener interés siendo el autor del villancico el casi recién llegado Jaime Casellas, desde Cataluña hasta Toledo, al igual que sus continuadores en el magisterio, Juan Rossell y Francisco Juncá. Otra cuestión sería poder confirmar que la letra saliera íntegramente de su pluma:

*Viéndola tan alta en todo,
el Niño a aquesta ciudad,
siendo cabeza de España,
un Tajo la quiso dar.
Púsose en él una azua
que el agua a sus campos da;
que si la tal diera vino,
les valiera mucho más*³²

Es admirado y contemplado nuevamente el rítmico volteo de las ruedas subiendo y bajando, motivo alegórico que el autor utiliza para tratar de ofrecer una doméstica imagen del complejo Misterio de la Encarnación. Una vez más lo profano y lo piadoso, lo jocoso y lo serio se unen en el villancico formando un complejo entramado

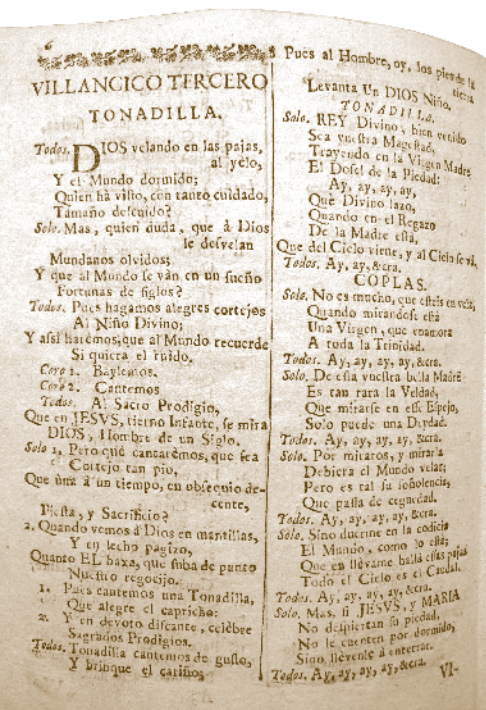
en el que caben las referencias teológicas y los motivos de chanza; lo facilita cierto sacristán, bosquejado como “barbo de ese río, pues barbado de ese río, pues barbado está”. Y así hace enumeración de las especies que los pescadores del Tajo sin duda ofrecían en las pescaderías de la ciudad: anguilas, carpas, tencas y truchas, sin duda “el regalo más principal”. He podido constatar que el Tajo es uno de los tópicos locales más usuales, ricos y recurrentes en toda la colección; en este sentido sin duda el villancico que más ha

llamado mi atención es el que se ocupa del citado “milagro de Toledo”. Este villancico alegórico describe cómo el agua sube de manera incomprensible, del mismo modo que “baja a la tierra el fuego” con el Nacimiento de Cristo. Este villancico se ocupa, aunque sin nombrarlo, del Artificio de Juanelo. La presencia del Artificio en los Maitines de Navidad de 1765 no es casual, puesto que poco tiempo atrás se emprendió el segundo intento de restauración, a cargo del ingeniero francés Pedro Curton³³:

*El Agua de Tajo
asciende feliz
al agosto Alcázar:
¿Hay más que decir?*³⁴

Pero no fue el primer villancico que se ocupó del malogrado ingenio ya que cien años atrás en el villancico 1663-6º *Para remate de fiesta*, se describe junto al Alcázar al ingenio de Juanelo, deteriorado y olvidado por la desidia y la apatía de la ciudad. Utilizando de nuevo la personificación, en la línea de lo que ya lo hicieron Lope de Vega, Quevedo o Valdivieso o el toledano Luis de Quiñones de Benavente, el Artificio es un personaje más. Expresa su deseo de que le lleven al Portal a bailar “en seco”³⁵. Pero también hay sitio para los personajes reales, y nada menos que el propio Juanelo Turriano es presentado en este villancico. En torno a este personaje que gozó de notoriedad y memoria por parte de la ciudad hay otra referencia curiosa, puesto que aparece también el autómatas conocido como *Hombre de palo*, y que dio nombre a la calle toledana por la que parece que deambulaba conforme a un mecanismo ideado por el propio ingeniero italiano. En el villancico tan sólo se le nombra en la Introducción, como un visitante más en Belén con motivo del Nacimiento, eso sí, parece que no puede compararse con los elegantes toledanos de la época, utilizando un juego verbal:

*A Belén, desde Toledo,
hoy vino el Hombre de Palo,
que aunque llega de camino,
dice él que viene de barrio.
Como es hombre de madera,
en lo tosco y en lo basto,
no es toledano su estilo
porque no está acepillado*³⁶



Villancico tercero de “Tonadilla”, *Dios velando en las pajas*; correspondiente a los Maitines de Navidad de 1749.

2.3. PERSONAJES EN LOS VILLANCICOS TOLEDANOS

Una de las categorías temáticas más extensas es la que incluye villancicos con personajes. Nos introduce en una cuestión sobre la que me he expresado en distintos trabajos, opinión compartida con muchos otros autores: el villancico no puede ser considerado tan solo como una creación musical y menos aún como expresión poética al margen de la música. Su íntima cercanía al entorno del teatro breve de la época, en muchos casos, muestra obras construidas y asentadas sobre tipologías dramáticas y sobre diferentes tipos y caracteres, más bien personajes-tipo, que representan valores, circunstancias y situaciones diversas, con el telón de fondo de la fiesta de la Navidad, el anuncio del Nacimiento, el propio Nacimiento de Cristo, el Portal de Belén como situación teatral, la adoración del Niño y tantos otros Misterios en torno a los cuales se compusieron e interpretaron los villancicos. A pesar de esto no son pocos los estudios sobre el mismo que ignoran respectivamente una de las realidades: musical o literaria. Por tanto el villancico puede considerarse como un tipo de expresión musical, parateatral y poética vinculada íntimamente al teatro breve aurisecular, aunque se reviste con muchos otros elementos de otras expresiones artísticas, que van desde la cantata italiana, hasta la poesía bucólico pastoril, o la lírica popular, etc.

En concreto, y refiriéndome al tema de los personajes dramáticos que los autores utilizan, es notable cómo los rasgos morales y lingüísticos de determinados personajes de los villancicos, presentes en diferentes épocas, así como su función en el entramado dramático de las obras, permiten establecer claras analogías entre estos y personajes teatrales eternos³⁷. Aunque en los villancicos no sólo encontramos personajes claramente entremesiles, puesto que son variadísimos en un sentido amplio; en los villancicos de esta vasta colección aparecen y desaparecen, evolucionan y se transforman personajes diversos, desde los miembros de la Sagrada Familia, pasando por los inevitables pastores, hasta personajes insólitos para el espectador actual como turcos, viejas beatas, enanos y, como personajes con un papel propio las mismas bestias del Portal, la mula y el buey, sin olvidarnos de otros personajes procedentes de las más diversas profesiones y extracciones sociales.

En sentido estricto, en los villancicos de temática toledana encontramos incardinados o naturalizados en la

ciudad y su entorno a muchos de estos personajes habitantes del universo del teatro breve hispano. Los papeles ejecutados por ellos, son bastante similares a los de cualquier otro pastor, sacristán o estudiante, pero en ocasiones están trufados de connotaciones localistas. De este modo, el villancico de personajes es un modelo que varía en relación a los distintos personajes que presenta, con un esquema dramático evidentemente repetitivo, aunque llegando a posibilidades de desarrollo diversas, vinculadas en muchos casos a situaciones o lugares toledanos. En muchos otros casos sin embargo el personaje se presenta como un tipo invariable y ajeno a lo local; pero no deja de tener interés para nuestro trabajo, ya que nos muestra una determinada mentalidad compartida en la España de la época a través de visiones críticas y humorísticas sobre determinados personajes. Todos ellos presentes en la sociedad toledana de la época.³⁸

2.3.1. SACRISTANES, ALCALDES Y OTRAS PROFESIONES

Podemos establecer dos categorías generales en la gran cantidad de villancicos con este tipo de personajes: por un lado aquellos de filiación teatral clara, como el sacristán o el alcalde, doctor, estudiante, soldado, etc., cuyos tipos y caracteres están ya establecidos y consolidados en el teatro breve de la época y, por otro, otras profesiones no tan habituales ni claramente conceptuadas en la escena en los que el tema no es sino una excusa para establecer relaciones metafóricas o alegóricas de las tareas o herramientas de estos oficios, en relación con el Nacimiento de Jesús o con algún otro tema objeto del villancico. Además, estos villancicos, son en determinados casos una auténtica sátira a partir de los vicios atribuidos a algunos oficios y sus profesionales, explotando con gracia los extremos más tópicos, lo que nos lleva de nuevo a los tipos teatrales. Sin duda son un reflejo también de la configuración y evolución del tejido comercial, social e industrial de la ciudad, con claros giros de tipo local.

- Los sacristanes aparecen constantemente y durante toda la vida de los villancicos hasta su oscurecimiento como tipología de éxito en la segunda mitad del siglo XVIII. La ciudad, desde el definitivo alejamiento de la Corte, vivió a la sombra de las instituciones religiosas, que generaban una gran actividad, posibilitando a muchos toledanos vivir del trabajo que surgía en el entorno de la Catedral, las diferentes parroquias y por supuesto

los conventos. De este modo, los sacristanes fueron figuras muy comunes en la sociedad toledana de la época, tanto en la ciudad como en su entorno geográfico. Bien sabemos que su consideración social no debía ser demasiado alta, puesto que son caracterizados con crudeza y comicidad en casi todos los villancicos en que aparecen, así como también lo son prácticamente en todo el teatro y la literatura de la época. Respecto a su procedencia, suelen ser sacristanes toledanos y de los pueblos de alrededor, aunque en ocasiones puede aparecer alguno extranjero, especialmente portugués. Y no sólo masculinos, pues incluso encontramos una sacristana, “Pascuala, viuda de Onofre”, en 1761-8°, retratada con pretendido realismo; esta viuda acude a cantar en sustitución de su marido, el sacristán Onofre, que siempre solía hacerlo en “las Noche-buenas”. Ficción y realidad en todos ellos, aparecen nominados por gratiosos teatrales: Perote o el citado Onofre, son directamente extraídos del imaginario entremesil de la época pero incardinados en alguna de las numerosas Parroquias de la ciudad como ya hemos visto anteriormente

Y son caracterizados como es previsible: ignorantes, pretendidamente sabios, utilizando este recurso para introducir cómico poliglotismo a base de latinajos divertidos:

3. *Sacristane* 4. *Sacristane*.

3. *Exiforas* 4. *Vade retro*.

3. *Famulorum* 4. *Famularum*.

3. *¿Mecumarguis?* 4. *Deo gratias*

3. *Verbum Caro* 4. *Tantum ergo*.³⁹

Otra crítica muy repetida es el mal uso que hacían los sacristanes del poder que les confería su posición cercana a los estamentos religiosos, especialmente en lo que al manejo del dinero se refiere, puesto que, como leemos en varias ocasiones en los villancicos:

Los dineros del Sacristán

cantando se vienen,

cantando se van.

Bebedores y glotonas, incluso aprovechando las ofrendas que se le hacen al propio Niño Jesús:

Soy el Sacristán Perote,

Niño mío, no se alborote,

que si ofreciéndole están

el cordero, miel y el pan,

*es justa razón que entienda,
que siempre donde hay ofrenda
volando va el Sacristán* ⁴⁰

Son discutidores natos, entre ellos y con otros personajes, especialmente haciendo cómica pareja con los alcaldes; son capaces de discutir de todo y por todo. Se ocuparon en sus diletantes querellas sobre cuestiones repetidas en los villancicos y que gozaban de cierta actualidad, y de las que fueron en cierto modo protagonistas. Me refiero a las abundantes referencias en torno a la autoría de las letras de villancicos; de hecho, como ocurre en como en 1662⁴¹, algunas de las letras, las de peor calidad, les fueron atribuidas. Literalmente, escritas “con pluma de sacristán”.

• La presencia de los muy teatrales alcaldes es tan habitual como la de los sacristanes, siendo objeto también de críticas acervas, siendo los de los de los pueblos cercanos a la capital como Burguillos, Nambroca o Fuenzalida los que aparecen, junto a imaginarios alcaldes de Belén, por ofrecer algún punto de conexión con el tema navideño, por supuesto adornados de iguales o mayores vicios y defectos que los sacristanes.

El rasgo principal con el que se presentan en los villancicos, lugar común del teatro breve, es la arbitrariedad con la que administran justicia y ejercen el poder municipal. Auténticos ignorantes, poseen la capacidad para proclamar edictos sin pies ni cabeza, sentencias dudosas o celebrar concejos disparatados, constante establecida desde que aquel alcalde Pascual en 1639-3°, que tenía más de pastor ignorante que de regidor, expulsó de los villancicos a los pobres Gil y Bras, inveterados gratiosos habitantes del género. Esta fue su primera aparición en los villancicos toledanos, marcando la pauta y el personaje, claramente extraído del mundo del teatro⁴². Los villancicos pretenden reflejar, igual que los entremeses protagonizados por alcaldes, el caos que en ocasiones se apoderaba de las corporaciones locales en manos de incultos y despóticos personajes⁴³. Sin embargo no siempre es así, utilizando un curioso recurso en distintas ocasiones, el prototipo del alcalde es asumido por otros respetables personajes de la escena navideña, como San José en 1663-3°, en un villancico de negros, que al acercarse al Portal descubre a María, “quien nos favorece, pues tiene a los Negros, en sus ojos siempre”, analógicamente por su vara de regidor, en realidad la vara florida característica de la iconografía del santo.

• En numerosos villancicos toledanos otras profesiones y ocupaciones son también objeto de interés, casi siempre de crítica y burla. Esto nos puede servir para conocer a modo de reflejo la consideración social que merecían. Generalmente en estos villancicos son tratados en grupo, creando un modelo dramático que se acerca a la máscara, mojiganga o desfile de personajes. Muchos de estos estereotipos, de nuevo, son transferidos desde el mundo del teatro, como el caso de los soldados, fanfarrones y hambrientos, seguramente reflejo de la cantidad de vagabundos excombatientes de los tercios españoles, harapientos, sin más oficio que buscar algo para comer, o alguna oportunidad para poner sus armas al servicio de causas poco honestas. Sin duda habitaron también las calles toledanas de la época. También abundan los estudiantes, generalmente calificados como gorriones, retratados bien como bachilleres, escolares o simples estudiantes, muy cercanos a los sacristanes en la capacidad para llenar los villancicos de latines sin sentido, demostrando así su ignorancia, o en realizar otras proezas intelectuales como la del estudiante Plácido, en un villancico sembrado de palabras esdrújulas. Radicado precisamente en una localidad perteneciente a la Archidiócesis Primada: Móstoles. Se dirige a un examen al Portal, porque le han dicho que “allí son dichosos los animales”, respondiendo a las preguntas de los examinadores:

¿Dinos tu patria? Móstoles;
¿tu nombre propio? Pánfilo;
¿Eres poeta? Crítico;
¿Que es ser crítico? Bárbaro;
¿Que has estudiado? Lógica;
¿Y que saliste? Mágico;
¿Sabes tocar? Órganos;
*¿Dime que soplas? Pámpanos*⁴⁴

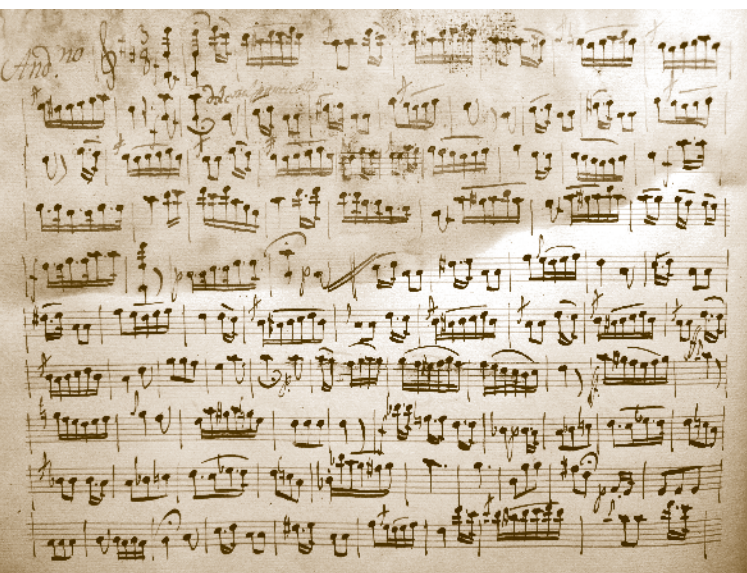
Constituyen un numeroso grupo los villancicos que introducen un modelo de desarrollo dramático con la presencia de maestros y estudiantes, especialmente aquellos en los que se reflejan las lecciones tal y como se impartían. De nuevo aparece el poliglotismo como en el villancico 1755-3° *A Domine se ha metido*, auténtica clase de latín que en forma de diálogo desarrolla un solista junto con los seises. Se reflejan algunos aspectos propios de la adscripción de la instrucción de los niños a las instituciones religiosas, por lo que la utilización del latín es una constante. Esta misma idea se retoma en 1760-7°

Con sus Niños, el Maestro, y en muchas otras obras en las que son los ignorantes sacristanes los que ejercen de duros maestros, como en 1781-5° *El Sacristán de Cobisa*. Este mismo esquema se reproduce en forma de lecciones de música en las que los seises son protagonistas. Por contra la figura del maestro que instruye a los niños es utilizada en bastantes ocasiones de manera bien diferente, en forma de metáfora del mismo Cristo que como maestro instruye en los misterios de la fe.

Tampoco son bien tratados los poetas, especialmente aquellos que se dedicaban a escribir villancicos para los Maitines, si bien esta ocupación más que oficio se atribuye a diferentes personajes en los villancicos toledanos, entre ellos los ya citados sacristanes, los alcaldes o los estudiantes. Las críticas se vuelcan sobre todo en la falta de originalidad y de novedad de las letras que presentan, como ocurre en el villancico del bonetero 1722-8° *Un Bonetero esta noche*⁴⁵:

Poeta villanciquero
soy, y a mi numen conviene
bonete con cuatro puntas,
*porque un cuarto en mí se encuentre.*⁴⁶

• Otros oficios ampliamente criticados en sus apariciones son los entremesiles boticario, barbero y médico, muy comunes todos ellos en los villancicos de varios personajes. Su falta de cualificación, y sus nefastos errores como profesionales relacionados con la salud, son puestos de manifiesto. Los tejedores y los boneteros representan algunas de las actividades industriales y comerciales de la ciudad que se encuentran claramente reflejadas en los villancicos, especialmente la primera, que aunque fue decayendo a lo largo del periodo estudiado, siempre constituyó un gremio de gran peso. Los tejedores y los telares ya aparecen anteriormente en villancicos de varios personajes, pero en ciertas obras de Casellas y de Rossell se les dedican varios villancicos completos y monográficos. La habitual justificación de su presencia ante el Portal es la propia desnudez del Niño, que podrían cubrir con sus telas, dedicando villancicos temáticos a la labor de los telares, de manera muy gráfica, intercalando términos y actividades propias del oficio en cuestión. Sirve de excusa nuevamente para introducir efectos retóricos musicales, especialmente en este caso por parte de los violines, que refuerzan la imagen del movimiento característico de los telares:



Particela para violín I del villancico *Zagalito tierno*, de 1825, original del maestro Cuevas. Es una muestra de la excepcional pervivencia del villancico en la sede toledana.

*Corra la Lanzadera,
Trabaje, y ande,
Para que puedan
Dar los Telares
Al Niño las Telas
Para Abrigarle*

• Muchas otras profesiones, todas ellas comunes en Toledo durante este periodo son tratadas de manera similar a las anteriores, utilizando un ingenioso recurso, aparentemente inagotable para los autores de las letras, al establecer comparaciones y relaciones metafóricas entre las herramientas, materiales, la terminología propia de los oficios o sus actitudes con los misterios de la fe, por muy peregrinas que hoy puedan parecernos.

Así aparecen los albañiles que “son hombres, que en buenas obras, se ocupan toda la vida...”⁴⁷, los carpinteros que “no quieren ser Carpinteros del Calvario...”, aunque los encontramos “a Dios rogando y con el mazo dando...”⁴⁸; los amoladores y herreros “que viendo que viene el Niño, a perdonar nuestros yerros, quiero yo amolar los míos...”⁴⁹, los panaderos y los horneros que llegan al Portal “a cerner con primor una harina, que hermosos salvados dará...”⁵⁰; o los jardineros “motivando alborozo en la tierra, con la podaderas, tixerás, y azadas...”⁵¹ por

el Nacimiento del Niño, haciendo florecer las pajas del pesebre.

En muchos casos un usual recurso retórico es la utilización de onomatopeyas correspondientes a los sonidos que se producen durante el trabajo los distintos oficios, que con carácter eminentemente rítmico producen efectos muy interesantes y variados. Este recurso está en la línea del que se utilizó con profusión en los villancicos de negros, y que comentaremos posteriormente.⁵²

2.3.2. LOS POBRES DE TOLEDO: PERSONAJES CON DEFECTOS FÍSICOS

El universo ciudadano de la época no estaría completo sin otro tipo de personajes, precisamente aquellos que no tenían otro oficio que sobrevivir de la caridad... o de su ingenio. Los menesterosos, los pobres, los tullidos, que aunque figuran como los preferidos en muchas ocasiones en el relato evangélico, sin embargo son objeto casi siempre de burla y de chanza en los villancicos de la colección toledana. Bien sabemos que las calles de Toledo, de la España imperial, con sus hospitales y lugares de caridad dieron cobijo y alimento a menesterosos, inválidos y tullidos, así como a todo tipo de pícaros. Y los villancicos son espejo una vez más que refleja a estos pobres; en ocasiones incluso aparecen los que hoy llamaríamos parados, puesto que se cita a diversos mendigos que pertenecieron en su día a diferentes gremios y oficios, como un pastor, un marinero, un labrador y un mercader, que por diferentes circunstancias se ven obligados a mendigar⁵³. Toledo en esta época se convirtió en una auténtica meca para este ejercito de necesitados que al amparo de las instituciones religiosas pudieron subsistir, alcanzando en ocasiones un número insostenible; el porcentaje de población entre pobres y menesterosos en algunos casos llegó a ser del orden del 40% en algunas parroquias toledanas durante los siglos XVII y XVIII⁵⁴. Este tipo de personajes aparece por tanto por los villancicos toledanos con la facilidad con que se podían encontrar por las calles de la ciudad, a la puerta de los conventos o de la propia Catedral. Además, hay que hacer notar que estos personajes eran protagonistas de escenas de gran comicidad en el teatro de la época, recibiendo en los villancicos un tratamiento similar.

• El divertido y cruel juego al que se prestan estos personajes en los villancicos es notable en el caso de los sordos. Un sordo entre los personajes de un villancico

era auténtica garantía de éxito, provocando constantes equívocos que harían resonar auténticas carcajadas en el templo, lo cual no sería del agrado de todos. Así planteó el maestro Micieces en 1651-2º *Oigan, atiendan, miren un poco* un villancico con una auténtica “tropa de sordos”, y no sordos comunes, sino para mayor guasa músicos sordos que van a la celebración de los Maitines. Hasta el título resulta realmente a propósito. El diálogo que plantea no puede ser sino “diálogo en disparate”:

2. *Abra Sordo las orejas,
y cantemos novedades.*
1. *Claro es, que las Navidades
son malas para las viejas.*
2. *El Niño haciendo pucheros
está entre la nieve helada.*
1. *El agua, tiran saludada
No la tiran los cocheros.*
2. *Su modo de responder
es digno de fama y nombre.*
1. *Ya lo entiendo, Dios se hizo hombre
Y le han de reponer.*
2. *Hable recio el Sordilón
para que entenderlo pueda*
1. *También lo entiendo, al de Uzeda
le llevaron a Alarcón*

Y así continuaban uno tras otro los despropósitos que debían hacer las delicias del público. Y lo común fue que los sordos lo fueran *a nativitate* como el que aparece en 1740-3º *Noche-buena nos espera* haciendo un sencillo juego de palabras, sordo *a nativitate* para divertir al Niño.

• Si de juego cruel tratamos, los tartamudos fueron el complemento ideal para el que a duras penas oía; no podía ser otro que el imposibilitado para hacerse entender por ser tartamudo. El juego era bastante sencillo, como se puede imaginar. Las primeras fueron dos rudas zagalas que tenían graves dificultades para continuar con el texto del villancico, de la mano del mismo maestro Micieces con referencias muy localistas:

- De nuestra le letra
persone el can-can canto,
que nuestros pi-pi picos*

*no son to-toledanos.
Aunque ma-malas lenguas,
Es nuevo el pla-plato,
Que el ser tar-tartamudo
Cuesta tra-trabajo*

Debió ser costoso para el coro cantar este estribillo, pues afirman, no sabemos si por el frío de la noche o por la dificultad del texto “todo el coro está tem-temblando, oigan el to-tonillo del tiri-tiritando”. A pesar del cómico efecto, no fueron utilizados en demasiadas ocasiones, finalizando su presencia en la época de Casellas con 1744-7º *Para festejar la Noche*, que repetía un esquema en diálogo muy similar al apuntado.

• Muy vinculado por distintos motivos al mundo del villancico, el ciego es un personaje por encima de los otros en cuanto a apariciones e importancia. No goza de la comicidad gruesa de sordos, cojos o tartamudos y aparecen caracterizados en el papel que normalmente se le otorgaba en la sociedad de la época. Así narran la historia ocurrida en Belén al igual que lo hacían por las calles de nuestra ciudad y de tantas otras, incluso acompañando su narración como músicos ambulantes tocando algún instrumento. Así se muestra en este caso, utilizando la gaita:

*Viene, aunque no a ver el Niño,
a que a él le vea, un gaitero.
cantando a el son de su gaita
alegre llega, y risueño;
que ya que es ciego, es ventura
ser ciego de nacimiento*⁵⁵

El ciego narrador de historias y romances es un personaje muy común en las calles del Toledo de la época y así se desarrolla imaginariamente en los villancicos, desarrollando de manera peculiar historias como la de Adán y Eva en 1663-8º *El ciego, que con trabajo*, o incluso contando las predicciones del “Almanak y Calendario” para los diferentes signos del Zodiaco en 1765-5º *Oíd: escuchad*, tema similar al que trataran diferentes villancicos a lo largo del periodo. Y aunque el de Tormes recorrió malviviendo por las calles toledanas al servicio de un hidalgo pobre, los villancicos retratan a otro lazarillo acompañando a un ciego, como en el que se desarrolla en Toledo en la Puerta del Perdón, 1762-7º *Un pobre Ciego, sabiendo*. Identificada una vez más la ciudad del Tajo con

Belén, se realiza una sencilla analogía de esta puerta de la Catedral con el Portal y se dirige a los que acuden al Templo. El diálogo entre los dos personajes es una vez más cruda crítica de las personas que por allí pasan, en la línea de los villancicos de varios personajes que acuden al Portal, en un diálogo muy teatral:

Ciego: *Lazarillo; ¿quién son esos?*

1. *Una Dama.*

Ciego. *¡Qué melindre!*

2. *Un Cirujano.*

Ciego. *¡Un puñal!*

3. *Un Barbero.*

Ciego. *¡Un pujabante!*

4. *Un Sastre.*

Ciego. *Hay, ¡qué ruindad!*

Cercanas a esta categoría temática no podemos olvidarnos de las viejas, beatas y dueñas imagen de aquellas que poblarían sin duda las celebraciones en conventos y Parroquias de la ciudad. Este personaje femenino está directamente entresacado también a modo de espejo del público de los Maitines de Navidad puesto que, según podemos leer en los villancicos del año 1686 formaban parte del nutrido grupo de asiduos asistentes a esta celebración. Su caracterización roza la crueldad en algunos casos; suelen ser presentadas como cotillas, viejas, barbadas y arrugadas. No suelen aparecer solas, casi siempre en grupo o parejas, y son habituales en los desarrollos

dramáticos dialogados para varios personajes, recibiendo un trato y calificación generalmente duro. Aquí las tenemos precisamente en referencia metapoética en la propia celebración de Maitines dentro de la Catedral:

A la Iglesia a los Maitines

han venido dos beatas,

porque conocen que en ella

dormirán mejor que en casa.

Tan viejas son que apostaron

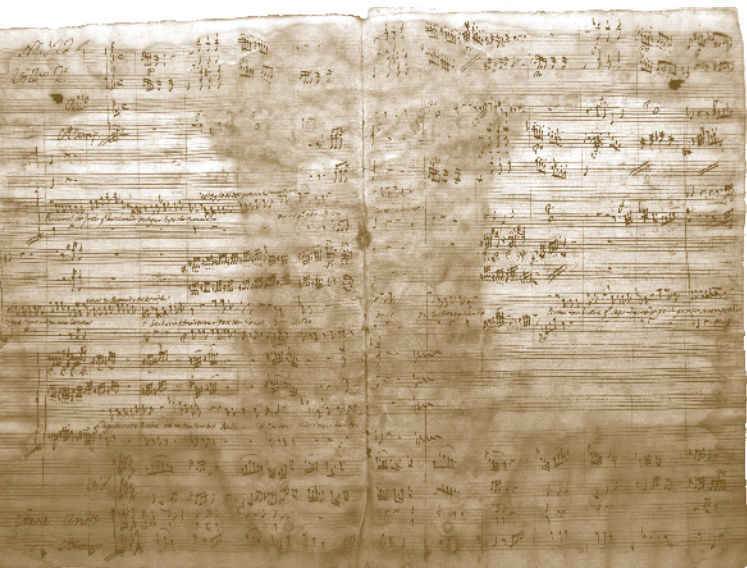
sobre cual era más rancia;

y el juez de la apuesta dixo,

*la que pierde es la que gana.*⁵⁷

2.3.3. PERSONAJES DE DIFERENTES PAÍSES, RAZAS Y LENGUAS

La monotonía de las calles de Toledo tras el desvanecimiento progresivo del resplandor cortesano, sumió poco a poco a la ciudad en un provincianismo cada vez más rancio. Por ello la presencia real o figurada de personajes de otras razas, regiones, países y lenguas podría resultar novedad⁵⁸ gustosa, en forma de comerciantes, peregrinos, vagabundos, músicos, artistas, etc. Y así lo fue también para el público y fieles congregados en torno a los villancicos. Los juegos políglotas de los asturianos, gallegos, sayagueses y portugueses, tan propios de los Entremeses, son muy habituales en los villancicos toledanos al menos hasta el tercer cuarto del siglo XVIII, en el que son cada vez menos habituales, hasta su completa desaparición durante el magisterio de Francisco Juncá a partir de 1781, pero reapareciendo en ocasiones posteriormente de la mano de los maestros Cándido José Ruano o Francisco Antonio Gutiérrez ya en el siglo XIX. Durante un enorme periodo ofrecen una gran cantidad de matices y recursos a los autores; y sus gracias, no por repetidas son menos sabrosas. Por desgracia no hay lugar en este trabajo para extenderme sobre ello y para no apartarme en exceso de nuestro tema dejo para otro momento el desarrollo y estudio de estos deliciosos villancicos con personajes. Necesariamente debo dejar de reseñar con detalle la presencia de los citados paisanos, así como a algunos catalanes, vascos y vizcaínos, irlandeses, gitanos y turcos entre otros, pobladores ocasionales o residentes de las toledanas noches de maitines de navidad. Pero no puedo resistirme a reseñar a algunos personajes y situaciones que sin duda nos permiten en-



Inicio del villancico *Racional ovejuela* del maestro Francisco Juncá para los Maitines de Navidad de 1781.

trever en cierto modo algo de la vida de Toledo y de los toledanos de esta época:

- La actividad comercial de la ciudad da lugar sin duda a la presencia de feriantes y mercaderes ultramarinos y ultramontanos. De ellos se hacen eco los villancicos. El primer tipo al que me refiero es un recurrente personaje que vocea su mercancía de importación. Se trata de un italiano que se sitúa en un buen número de villancicos mostrando en las calles del imaginario Belén-Toledo todos sus “cachivachos”; en general artículos variados de mercería nombrados en un macarrónico italiano perfectamente comprensible:

*Ecco porto, li pulbi, li guanti,
li cinti, li pomi, li estuchi, li frasco;
di Lliorna, di Irlanda, di Amberos,
di Caramanchelo, di Londri, y el Cairo*⁵⁹

¿Es posible que este tipo de villancicos sea un reflejo de ciertos comerciantes extranjeros que ofrecían en Toledo productos similares a los que se enumeran en este villancico? De hecho es un personaje que permanece en activo en los villancicos toledanos hasta los últimos años de existencia de los mismos, ya que su última aparición data de 1814-8° *Un tutilimundi a cuestras*⁶⁰, conservando unas características de feriante o vendedor ambulante en cierto modo similares.

- Vinculado con el tipo anterior aparecen los denominados indianos, aunque propiamente no se trata de extranjeros, ni de personajes de otra raza, ni tampoco son pintados como enriquecidos emigrantes decimonónicos, sino más bien comerciantes procedentes de las colonias americanas, acompañados de productos y aires ultramarinos. Su presencia es también tardía, puesto que no aparece hasta 1748-6° *Hoy, al Portal de Belén*, que narra en la Introducción cómo un pregonero indiano llega a ofrecer sus exóticas flores, procedente de lejanas tierras. Esta idea se repite de manera idéntica en 1751-3° *Atención, que hoy han llegado*, pero ahora son indianas, cargadas también de flores, estableciendo tópicos metáforas, frecuentes en la literatura aurisecular, como la muy común *mixta lilia cum rosís*, mostrando al Niño como clavel.⁶¹

- Vinculado al tipo anterior existe un peculiar villancico en el que se nombra a un novedoso personaje, nombrado como Guachindango, que se expresa con un acento imposible que recuerda más bien cierto acento norteafricanos aunque en ocasiones también al italiano.

1776-6° *Señores un Guachindango* es un interesante villancico de Juan Rossell que he tenido el privilegio de editar y transcribir completo, música y letra. Las peculiaridades del protagonista del mismo son un auténtico misterio: esta especie de vendedor ambulante que ofrece sus mercancías a los que encuentra, en la línea de algunos villancicos anteriores, podría referirse a un tipo de personaje indiano, procedente más bien de Cuba o incluso de Nueva España, si nos atenemos al significado del muy similar término ultramarino *Guachinango*⁶², ciertamente parecido al que utiliza el autor del villancico; con este se referían en la Habana a los mejicanos, y en general se dice en estos países de las personas astutas y poco delicadas. No sería extraño que se tratara de un villancico, o la letra tan sólo, que hubiera viajado desde el otro lado del Atlántico hasta Toledo.⁶³

- El negro es otro de los grandes personajes de los Maitines de Navidad en Toledo a los que es necesario referirse. Este tipo de villancicos constituyen casi un subgénero que merece un estudio singular, puesto que sus características peculiares le confieren gran importancia en el conjunto de los villancicos, además de ser abundantísimos los que aparecen, solos y en compañía de otros personajes⁶⁴. Es preciso formular la cuestión en torno a la presencia de este tipo dramático en los villancicos toledanos, como parece lógico, por mera inercia e imitación del resto del teatro breve hispano o porque realmente refleja de algún modo la realidad toledana durante algún momento de este extenso periodo de tiempo en Toledo. Hay una referencia muy reveladora en 1673-3° *Asiolo Pellico de Santo Tumé*, en la que aparecen “los negros de Toledo y la Arrabala” que se dirigen comandados por *Fransico de Congo*, “pior de la Confladía de tura la Neglelía”, a festejar el Nacimiento. En este sentido es posible conectar este villancico con los datos que aporta el estudio de Juan Sánchez Sánchez *Toledo y la crisis del siglo XVII. El caso de la parroquia de Santiago del Arrabal*⁶⁵. Así los negros “toledanos” del villancicos se sitúan en la “Arrabala”; y en el estudio de Juan Sánchez Sánchez se destaca la presencia a principios del siglo XVII de esclavos, algunos de raza negra, residentes precisamente en la parroquia de Santiago del Arrabal. Ciertamente este barrio acogía a un número importante de obreros y artesanos que poseían a su servicio esclavos aunque el autor señala que su número no sería demasiado importante puesto que dado su alto costo, en torno a 100 ducados, estaban por encima del poder adquisitivo de esta población.

Lo cierto es que durante algo más de cien años, desde 1635-3º *Sinco plimo, siola Malia*, villancico de negros puertorriqueños, hasta 1740-6º *Al Chiquiyo helmozo*, el personaje se presenta en Toledo como uno de los más peculiares y sin duda de los más apreciados por el público. Flaciquiyo, Tume o los Tolibiyo y Baltolo llamaban realmente la atención, ofrecían juego a los poetas por su dificultosa y característica forma de hablar, propia de este tipo dramático en las formas teatrales de la época. En el plano fonético se utiliza la sustitución de consonantes, o los característicos “plimo” o “siol”, que reflejaban su jerga peculiar así como la pronunciación de los negros de las colonias españolas y portuguesas. De hecho en algún momento se nombran los lugares de procedencia de estos negros, en ocasiones africanos, como las colonias portuguesas de Cabo Verde, Santo Tomé, Angola e incluso el Congo en 1673-3º, o las Indias españolas, caso de Puerto Rico, siendo “Puetolico” “para los negros que protagonizan la obra:

1. *Vamo apliça syol plimo,
que lu que yo le dezimo
como homble debe cumplimo*

pueça que çamo cliciana.

2. *No tener gana.*

1. *Vamo, que dan canelona,
chuculata, y diacitlona,
e mucha caçaña, e mel,*

2. *No quelele.*

1. *¿Puluqué?*

Ejemplos claros de la filiación teatral de este tipo de villancicos podrían ser desde 1676-6º *Aziolo Flancizquiyo*, en el que los negros hacen una Mogiganga, o de manera más desarrollada la “comedia de negros” que Ardanaz presenta en la Navidad de 1678, en la que los negros en el Portal de Belén harán una comedia en *Guinea*, es decir, utilizando su propia manera de hablar. El desarrollo dramático es propio de un Entremés con diversos personajes, incluso introduciendo un Tono para solista muy ocurrente. Dos años más tarde harán en 1680-4º un Zarambeque delante del Niño en vez de un Auto o Comedia, como solían. Reflejo o no de cierta realidad existente en la ciudad, lo cierto es que durante el siglo XVIII comenzó a declinar este personaje prototípico procedente del teatro breve de la época, al igual que ocurrió con muchos otros tipos cómicos, incluidos casi todos aquellos que ofrecían recursos políglotas.

3. EL TÓPICO DE LA “NOVEDAD”: REALIDAD Y FICCIÓN.

Si la novedad por excelencia es la propia Encarnación, no es de extrañar que este concepto ronde, aunque con sentido diverso, en infinidad de villancicos especialmente en los Maitines de Navidad. La realidad más bien nos presenta un constante balance entre repetición y afán novedad. Los villancicos, pretendidamente, debían estar investidos de un modo u otro de la necesaria novedad: así lo manifiestan los autores en sus letras, así lo demanda el público. La solicitud de material literario y musical completamente original era requisito indispensable, y también en cuanto a las temáticas abordadas. Al menos aparentemente, y esto no deja de ser curioso ya que se puede constatar la repetición constante de los tópicos temáticos como los que ya se han apuntado y como hemos visto en lo que al contenido de carácter local se refiere. Lo que es realmente destacable es que el término “novedad” aparece como concepto y tópico destacable a lo largo de los más de dos siglos de vigencia del villancico en el entorno catedralicio toledano. En cierto sentido los autores se legitimaban incidiendo en el hecho de la completa originalidad de sus creaciones en cuanto a su letra y música, lo cual ya hemos visto que tampoco era siempre cierto. Pero en lo que a este trabajo afecta quiero incidir en cierto afán por la novedad en lo que se refiere a la introducción de noticias, circunstancias, hechos o personajes relativos a la reciente actualidad, local o nacional. Así lo atestigua el primer verso del citado tercer villancico de Maitines de Navidad: “Pues los villancicos suelen tocar todo cuanto pasa”, de 1754⁶⁶, en el que se cuentan las peripecias sufridas para poder subir la famosa Campana Gorda hasta el campanario de la Torre de la Catedral, acompañada por las restantes con sus nombres y sonidos. ¿Podemos encontrar un hecho más significativo que este a lo largo del año? De este modo los villancicos manifiestan clara vocación de hacerse eco de toda noticia o novedad acaecida en la ciudad. Así lo vimos también anteriormente en lo que al Artificio de Juanelo se refiere, y en tantas otras obras integrantes de la extensa colección.

En la mayoría de los casos los villancicos toledanos, aún siendo una creativa obra de ficción, tienden a mezclar ficción con temas y personajes actualidad. Sus autores, quién quiera que fuesen, recrean escenas y personajes no solo del presente, sino también del pasado remoto, trayendo a colación cuestiones que habitan el imaginario

colectivo de la ciudad y así dejan volar su imaginación con resultados sorprendentes. La imagen ideal del Toledo eterno está presente y se cincela también a fuerza de coplas de villancicos. Y para ejemplificarlo me debo referir necesariamente al villancico de la Princesa Galiana y las moras, que ocupa un lugar privilegiado en la serie de villancicos con tema toledano y se desarrolló en la Navidad del año 1663. Este villancico puede resumir esta paradójica combinación: la temática de inspiración histórica local junto a la novedosa y sorprendente inspiración del autor de las letras. En esta obra, y continuando con el villancico inmediatamente anterior de la serie, se da entrada en la figurada escena de la Catedral nada menos que a esta Infanta o Princesa, así es llamada, junto con un numeroso séquito de moras. El texto es realmente sabroso, descabellado e increíble, pero tejido con hilos del pasado histórico de la ciudad, de su propia identidad, y también de la realidad inmediata que vivían los que hicieron y escucharon esta obra en aquella Navidad. El deseo de conversión y petición del agua del Bautismo por parte de Galiana queda explícito en el texto, reflejo de algún modo de una sociedad toledana en la que convivían herederos de conversos bajo el estigma de esta condición y los cristianos viejos:

*Yo soy Galiana,
Niño Dios, que ahora
me he venido mora
a volver cristiana.
Si el agua lo allana,
yo la pido ya.
Baila, morica, baila...⁶⁷*

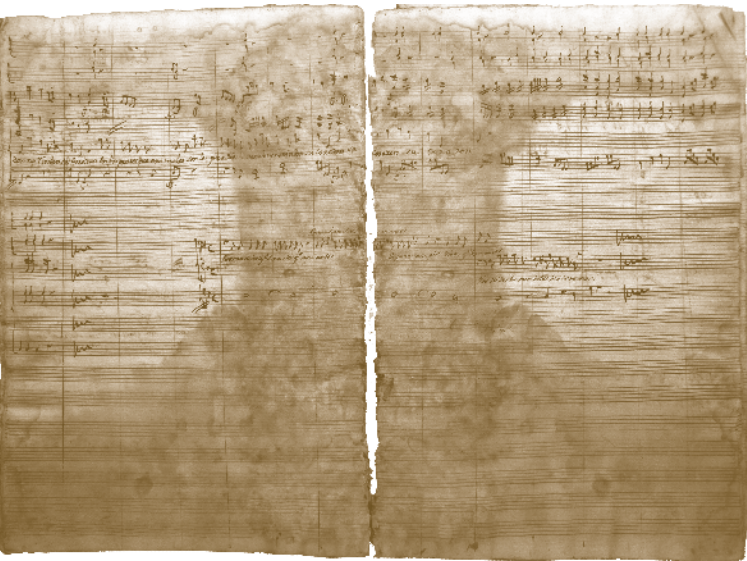
Y desde su Palacio se dirigen hacia Belén, utilizando de nuevo fórmulas que recuerdan algunas formas del teatro breve hispano, como las Máscaras, bailando una alegre *zambra morisca*. Desgraciadamente no se conserva la música puesto que podría aportar datos de enorme interés para un completo análisis. El texto está plagado de ricos detalles que nos hablan de la convivencia cercana en el tiempo de los moriscos; un detalle curioso, se desprecia el uso del trigo para hacer el *cuscús*⁶⁸, pues no en vano este sencillo fruto será elevado al rango de divino alimento, convertido en la consagración precisamente en el mismo Cuerpo de Cristo. Si peculiar es la temática y desarrollo del villancico, el autor reserva una sorpresa final cuando apresuradas las moras deben abandonar el

Templo, que una vez más se identifica con el Portal de Belén, pues es llegada la hora de Maitines:

*Tocando luego a Maitines,
la Iglesia mayor de España,
vino a llenar de alegría
a Belén con sus campanas.
Echó del Portal las moras,
porque con toda la zambra,
las hizo ir el Estatuto,
corriendo como unas galgas⁶⁹*

Si consideramos a los villancicos como un auténtico espejo de la sociedad toledana de su tiempo no debe extrañarnos esta cómica alusión al *Estatuto*, no en vano es un aspecto de enorme importancia a la hora de estudiar la Catedral de Toledo y su evolución en este periodo: se refiere al Estatuto de Limpieza de Sangre del Cardenal Silíceo, que afectó al personal de la Catedral durante varios siglos. Es una irónica metáfora continuada, tengamos en cuenta la importancia de la revisión del linaje y la prueba de la limpieza de sangre para todo el personal al servicio de la Catedral Primada, requisito indispensable que requería la instrucción de un expediente al que se veían sometidos todos⁷⁰. Estas moras son expeditivamente expulsadas del interior del Templo Primado, no eran dignas por su naturaleza y condición de asistir en el interior de la Catedral, nuevo Portal de Belén, a este hecho maravilloso. Y no olvidemos que pocas décadas atrás fueron expulsados los moriscos de manera definitiva de Toledo y finalmente de todos los reinos hispanos. Su recuerdo permanece pocas décadas después en la memoria de los villancicos toledanos interpretados en la memoria de los Maitines de Navidad, fruto al fin y al cabo de una sociedad obsesionada con la cuestión de la limpieza de sangre.

“Novedad, obra nueva, esta sí que es novedad”, son expresiones presentes a lo largo de toda la colección. Una “obra nueva” como tal proclamada en 1661-8° *Para alegrar más la noche*, en boca de unos ciegos que vocean y venden los pliegos impresos con las coplas de los villancicos de los Maitines de Navidad por las calles del Toledo. Y cómo no: aseguran y garantizan la novedad de todo lo que se contiene en ellas. Sin embargo los villancicos repiten y repiten los mismos tópicos temáticos, llegando a recurrir a la misma entraña histórica y legendaria de la ciudad.



Se puede comprobar el deterioro de algunas de las partituras manuscritas, como ocurre con el final del villancico *Quedo confuso* de 1781.

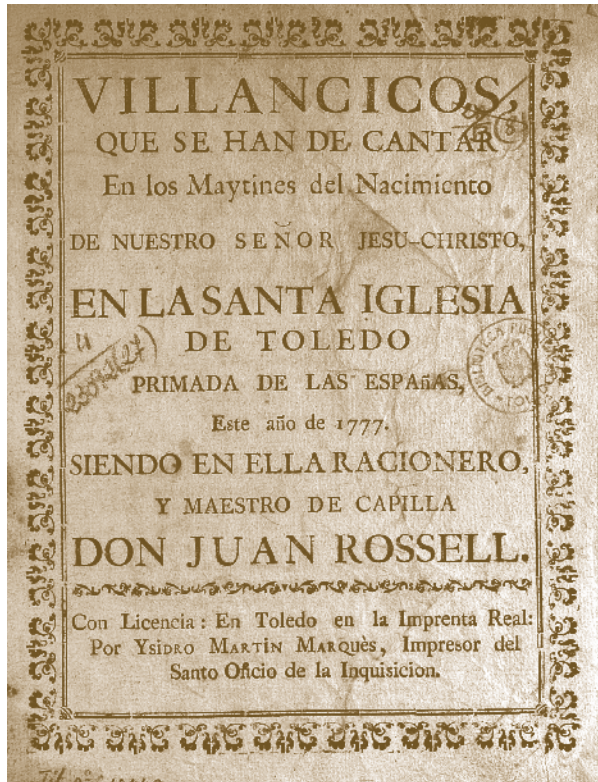
4. LOCALISMOS Y CUESTIONES DE ATRIBUCIÓN

No abordaré aquí en toda su extensión dada la naturaleza de este artículo el tema de la autoría de las letrillas. Las cuestiones de atribución las he tratado con detenimiento en otros trabajos, al menos hasta el punto que puede conocerse⁷¹, pero me parece relevante dedicar una breve reflexión a este tema, en tanto que los villancicos nos refieren a hechos, personajes y lugares de rancio sabor local. La repetición de similares conceptos localistas año tras año nos conduce a una inevitable pregunta: ¿quiénes fueron realmente los autores de estos villancicos tan toledanos? Sostengo con carácter general que siendo los maestros de capilla los responsables últimos de la elaboración final de los villancicos son de hecho los responsables del rostro final que muestran estas obras, tanto música como letra. Es lógico y parece demostrado que se sirvieron en todo o en parte de textos circulantes o ayudas por encargo, utilizando letrillas procedentes de oscuras y anónimas plumas, aquellas que ridiculizó Quevedo, y a estos textos añadían la música. En el caso de las obras presentadas serían en cualquier caso buenos conocedores de la realidad local, y los mismos maestros aceptaron y potenciaron también la inclusión de los guiños y referencias locales. A pesar de lo dicho, es

destacable, no obstante, que algunos de los autores más reputados del momento ejercieron también este oficio, y generalmente aparecen bajo firma en las letras impresas; baste citar los ejemplos que encontramos en muchos otros lugares, como la mismísima Sor Juana Inés de la Cruz, Vicente Sánchez, Manuel de Piño, Agustín Moreto, José Pérez de Montoro, Lope de Vega⁷². Y en lo que a Toledo se refiere debo referirme a Manuel de León Marchante, al que debemos varias series de villancicos de Maitines de Navidad en la Catedral de Toledo. Lo cierto es que parece asumida la existencia de plumas anónimas o conocidas que auxiliaban en su ímproba tarea a los más que cargados de trabajo maestros de capilla. En la propia Catedral de Toledo se pueden rastrear en las Actas Capitulares permisos solicitados por los maestros de capilla “para poder viajar a Madrid a la búsqueda de letras para sus villancicos”, como el que pidió Jaime Casellas a principios de noviembre de 1739, utilizando para ello sus días de licencia⁷³.

Es preciso concluir que la realidad constata un evidente deseo de mimetización con el entorno por parte de los maestros de capilla, la mayoría forasteros en el Toledo moderno. Fueran ellos directamente, o sus anónimos “negros” villanciqueros, como los cómicamente retratados sacristanes o estudiantes hambrientos⁷⁴, en todo caso es patente el deseo constante de incluir en muchas de sus creaciones infinidad de temas locales del agrado del público y fieles, que generan una constante de imágenes de Toledo a lo largo de la colección de villancicos de la Catedral, en concreto en los Maitines de Navidad. Hemos comprobado que son numerosísimas las menciones y referencias a la ciudad, a sus circunstancias, lugares y personajes. He pretendido aportar algunos de los aspectos más relevantes de este bloque temático que nos permita obtener una visión general. Sin duda, en el complejo universo temático de los villancicos, la orientación localista es una de sus características más peculiares y de mayor interés y arroja luz sobre la importancia de esta peculiar forma de expresión musical entre lo profano y lo sacro, lo culto y lo popular, que se desarrolló a lo largo de varios siglos con enorme importancia en el peculiar entramado musical y literario hispano, teniendo en el seno de la capilla de música de la Catedral de Toledo uno de sus mejores y mayores exponentes.

Portada de las letrillas impresas correspondientes a la celebración de Maitines de Navidad de 1777



NOTAS

1 Fragmento inicial del villancico del maestro de Capilla Juan Rossell 1776-4º *El prodigio de Belén*. Utilizaré en adelante esta nomenclatura para referirme a los villancicos de Maitines de Navidad de la Catedral de Toledo, indicando el año de producción y el orden que ocupó en la serie de ocho villancicos. A continuación el incipit literario.

2 Un ejemplo de este creciente interés es el artículo recogido en esta misma publicación de C. Martínez Gil, Los villancicos de Jaime Casellas para la Catedral de Toledo (1734-1762). *Archivo Secreto, Revista cultural de Toledo*, nº 3, 2006. Se recoge parte de la tesis doctoral de este investigador sobre la obra del maestro de capilla Jaime Casellas. Muchos aspectos vinculados al concepto, naturaleza y características del villancico hispano así como datos de enorme interés local quedan perfectamente recogidos en este artículo. Particularmente debo manifestarle mi máximo agradecimiento, puesto que me abrió en su día las puertas al mundo de la investigación, y más concretamente en lo que refiere a esta peculiar forma musical, ayudándome a cimentar posteriores investigaciones que he llevado a cabo.

3 Aunque sus límites cronológicos y estéticos van más allá de cualquier conceptualización, no soy partidario de una definición tan restrictiva; no obstante es obligado citar esta denominación que se emplea en muchos

trabajos e incluso en una de las herramientas fundamentales para acercarse a nuestro objeto de estudio, como en la Introducción del trabajo M. C. Guillén, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional (s. XVII)*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1992, pp. XI-XXI.

4 SUBIRÁ, J. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Plus-Ultra, 1953.

5 Indica Álvaro Torrente que “si los musicólogos españoles hubieran adoptado la denominación de Subirá para este tipo de composición es muy probable que el villancico barroco gozara hoy de un lugar más destacado en el panorama musical europeo del siglo XVIII”. Véase TORRENTE, A. Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740. En *La Música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

6 Fruto de este trabajo llevé a cabo un estudio a modo de clasificación temática de la totalidad de los villancicos compuestos para Maitines de Navidad en la Catedral de Toledo que permanece inédito. Con posterioridad y tras varios años de estudio presenté en la Facultad de Humanidades de Toledo de la UCLM mi tesis doctoral bajo el título *Los villancicos de Francisco Juncá para la Catedral de Toledo (1781-1792): edición y estudio*, codirigida por los profesores D. Francisco Crosas López, y D. José Luis de la Fuente Charfolé. Este artículo forma parte de la línea de trabajo que a lo largo de estos años he desarrollado intentando profundizar en esta peculiar forma de expresión musical y literaria y su presencia en la ciudad de Toledo. La citada tesis doctoral actualmente se encuentra en preparación para su inmediata publicación.

7 Hasta mediados del siglo XIX es posible encontrar bajo esta denominación creaciones en el seno de la Catedral de Toledo. En cuanto a las primeras referencias que he encontrado datan de fechas muy cercanas a la Navidad de 1557 (Actas Capitulares, AC, jueves 6 de noviembre de 1557), pero es muy probable que existiera una tradición anterior de cantos en lengua vernácula en este contexto. Son diversas las referencias en las que se detectan los primeros indicios de la presencia de este tipo de cantos en lengua vernácula en la Catedral de Toledo a lo largo del siglo XVI. La normalidad con la que se alude a los mismos hace pensar en su incorporación con anterioridad; si no villancicos, al menos se trata de cantos en lengua vernácula muy semejantes, bajo otra denominación: *canciones, cantos o chanzonetas*. Así se puede apreciar también en AC, lunes 7 de Diciembre de 1562. En 1574 las AC correspondientes al sábado 7 de diciembre aparece otra temprana referencia, a modo de regulación o indicaciones en torno a la interpretación de los villancicos por parte de los capitulares. Esta cuestión está actualmente en estudio a partir de la información que pueden aportar la documentación catedralicia, y ha sido suscitada a partir de las aportaciones de I. Castañeda Tordera, Representaciones dramáticas del ciclo litúrgico, en *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de Historia*. Toledo: Promecal, 2010. Merece especial atención una fuente todavía poco estudiada, el *Ceremonial antiguo de Toledo*, de Cristóbal Alfonso de Valladolid (Ca-

nónigo de la SICPT), compuesto aproximadamente en la década de los 60-70 del siglo XV.

8 En cuanto al encuadre propiamente litúrgico de los villancicos en la Noche de Navidad, se trata de una serie ordenada de villancicos, como ya se apuntó, serán finalmente ocho en el caso de la Catedral de Toledo, que sustituyen los responsorios en la hora canónica de Maitines en la liturgia de la noche de Navidad. En este aspecto hay opiniones diversas, ya que aunque parece claro que los responsorios de los tres nocturnos de Maitines son sustituidos progresivamente a lo largo del s. XVI en determinados templos por la serie de villancicos, algún autor sugiere que excepcionalmente se cantaron conjuntamente, por lo que se trataría no ya de una sustitución sino de una interpolación. v. Villanueva, C. "Villancico", en *DSGAE*, vol. 10, pp. 920-923. En cuanto a otras solemnidades y fiestas destacables para las que se compusieron e interpretaron villancicos, además de la citada del Corpus Christi, hay que referirse a la Asunción de María y otras de carácter mariano, y dentro del ciclo navideño la fiesta de Reyes, Circuncisión, entre otras.

9 La interesantísima cuestión temática excede con creces el presente trabajo y por tanto debo referirme para mayor información a mi estudio ya citado *Los Villancicos de Maitines de Navidad en la Catedral de Toledo. Clasificación Temática*, Programa de doctorado de la Facultad de Humanidades de Toledo (UCLM), presentado y defendido en Toledo en 2004, para la obtención del DEA y la Suficiencia investigadora dirigido por el profesor Fernando Martínez Gil.

10 Fundamentalmente Lc 2.

11 Utilizo de manera deliberada el término *barroco* que en un primer momento puede producir extrañeza teniendo en cuenta la cronología de la colección abordada. En principio no soy especialmente partidario de las divisiones fragmentarias de la historia de la música, y por tanto no utilizo este término en un sentido estrictamente cronológico y estilístico, sino más bien desde el punto de vista social y antropológico, en tanto en cuanto se verá que la creación, interpretación y realidad del villancico en las catedrales españolas a lo largo de más de dos siglos es un fenómeno festivo y una celebración que no puede tener otra calificación.

12 1754-3º *Pues los villancicos*.

13 Para más información sobre el formato, contenido y distribución de las letrillas impresas de los villancicos remito a los citados trabajos de MARTÍNEZ GIL, C. Los villancicos de Jaime Casellas para la Catedral de Toledo... y de MORENO ABAD, R. J. *Los villancicos de Francisco Junca para la Catedral de Toledo*...

14 Esta figura es posible encontrarla con significados diversos ya que en otros villancicos es posible identificar también a la Catedral con el Templo de Salomón, por tanto Toledo prefigura otra Jerusalén.

15 Vide *Catecismo de la Iglesia Católica*. Roma: Librería Editrice Vaticana, 2001, art.1092 y ss.

16 Aunque es evidente y ha sido muy estudiada la relación e identificación entre la Cantata y el Villancico, concretamente a partir del cambio de paradigma estético que la música española sufrió a partir de 1700, creo que es preciso profundizar en la íntima conexión que puede unir a esta forma con los Laudi Spirituali y finalmente con el Oratorio.

17 1762-7º *Un pobre Ciego, sabiendo*.

18 El villancico en este aspecto está íntimamente vinculado a la llamada "literatura de cordel". Vide el trabajo de Mª C. García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus, 1973, y resulta indispensable respecto al siglo XVIII el estudio J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente, 1969.

19 Opus cit. MARTÍNEZ GIL, C. Los villancicos de Jaime Casellas para la Catedral de Toledo... p. 229.

20 1784-5º *¿Anfriso, Fileno?*, mantengo la tipografía incluyendo las palabras destacadas en mayúsculas como aparece en el original impreso.

21 Maestro Pedro de Ardanaz.

22 Maestro Jaime Casellas.

23 Así literalmente denominada en las AC.

24 Desarrollo con mayor detalle este aspecto de la repetición parcial o total del material literario y musical, así como del inevitable tráfico de ideas entre distintos centros de producción, así como de autoría en la citada tesis doctoral.

25 La importancia de las instituciones religiosas llamó poderosamente la atención del viajero inglés Joseph Townsend en 1786: "Esta ciudad llegó a tener 200.000 habitantes y ahora sólo alberga 25.000; la población la ha abandonado, y el clero se ha quedado. Sus 26 parroquias, 38 conventos, 17 hospitales, 4 colegios, 12 capillas y 19 ermitas permanecen como testigos de su antigua riqueza". Recogido por MARTÍNEZ GIL, F. El Antiguo Régimen, en *Historia de Toledo de la Prehistoria al Presente*. Toledo: Editorial Tilia, 2010. pp. 259-444..

26 A la sombra omnipresente de las distintas instituciones religiosas de la ciudad, a la cabeza de ellas la Catedral, se mantiene la actividad económica y cultural, siendo prácticamente el motor que mantiene la vida y el corazón de un Toledo marchito. Contrasta con la decadente visión de la ciudad, la realidad del extenso y poderoso Arzobispado toledano, que vivió una etapa de gran esplendor durante toda la Edad Moderna. Llegó a regir en más de 26.800 km y la población ha podido llegar a estimarse en más de 650.000 habitantes, distribuidos en 364 parroquias. Véase MARTÍNEZ LÓPEZ VILLAVERDE, A.L. y MARTÍNEZ, Mª. L. La Iglesia en la Edad Moderna. En *Historia de la Iglesia en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Almad, 2010.

27 1797-8º *Chitón, chitón, armada está la función*.

28 Isaías 2, 3; 8, 18 etc.

29 Son muy comunes las imágenes literarias de todo tiempo asociadas al río tajo que pueden ofrecer resonancias en los villancicos. Vide

MORENO NIETO, L. *Toledo en la literatura*. Toledo: IPIET-Diputación Provincial de Toledo, 1983. pp. 11, 13, 16, 23, 37, 39, 42, 43, 102, 106, 113, 130, 183; y MARAÑÓN, G. *Elogio y nostalgia de Toledo*. Madrid: Espasa Calpe, 1983 p. 117, p.121

30 El Diccionario de Autoridades (RAE A) define *azud* y *azuda* haciendo referencia a la etimología arábiga del término, especificando en cuanto a la segunda “maquina o ingenio que sirve para sacar el agua de los ríos caudalosos para regar los campos y huertas; que se compone de una grande rueda puesta en unos maderos...”, de acuerdo con la tradicional imagen de la vega toledana. RAE A 1726.

31 1663-4º *La noble Imperial Toledo*.

32 1739-2º *Viéndola tan alta*.

33 Concretamente fue en 1763. Este ingeniero se llamaba igual que su padre, también interesado años atrás en la obra, pero con el que no se pudo llegar a un acuerdo financiero. Las esperanzas de los toledanos por tener agua sin necesidad de bajar al río son plasmadas en este villancico, puesto que seguían expectantes durante el año de 1765 los múltiples problemas burocráticos y económicos con los que se enfrentó el proyecto del ingeniero francés. La financiación fue aportada por un comerciante madrileño, don Francisco Loynaz, y durante ese mismo año comenzaron las obras. Sin embargo en 1766 éste abandona el proyecto, en desacuerdo con el ingeniero, que buscará otras fuentes de financiación. Ya en ese año y sin terminar la obra, el Artificio funcionaba con tan sólo dos bombas, ascendiendo el agua hasta 30 metros de altura. Un año más tarde y tras un nuevo contrato con Loynaz, en el que el ingeniero Curton renuncia incluso a sus derechos, la obra quedará definitivamente interrumpida por los graves problemas financieros a los que se enfrentó el proyecto. Curton abandonó defraudado el país fracasando en su intento como fracasó años atrás Richard Jones en 1723. Datos extraídos del artículo de MORA DEL POZO, G. El ingenio del agua en Toledo en el siglo XVIII, *Anales Toledanos*, 1980. Vol. XIII, pp. 113-123.

34 1765-4º *¡Gran maravilla!*.

35 No es extraño encontrar el Artificio de Juanelo como protagonista de un villancico en esta época; fue un argumento muy utilizado por distintos poetas y escritores, como Lope de Vega, Quevedo o Valdivieso. Es especialmente curioso un entremés del toledano Luis de Quiñones de Benavente que fue representado para Felipe IV en el sitio del Retiro, en el que alegóricamente aparecían el acueducto de Segovia, los locos de Zaragoza y el propio Artificio toledano. Así lo recoge MARTÍN GAMERO, A. en su texto “Artificio de Juanello”, en *Aguas potables de Toledo*. Edic. facsimil, Toledo: IPIET-Diputación de Toledo, 1997. p. 125

36 1739-6º *A Belén, desde Toledo*.

37 Para comprobar la filiación claramente teatral de muchos de los personajes que intervienen en los villancicos es muy interesante el recorrido que por los personajes del entremés realiza J. HUERTA CALVO, *El*

teatro breve en la Edad de Oro. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 95-108. En este sentido son destacables también los abundantes trabajos de investigación realizados o dirigidos por el propio Javier Huerta Calvo y por Francisco López Estrada, presentados en la Universidad Complutense desde 1977, que constituyen una auténtica antología de teatro breve español. Están realizados en torno al trabajo de los distintos autores de piezas de teatro breve de la época; algunos, como León Marchante, letristas de villancicos para la Catedral de Toledo.

38 Para mayor información remito a la clasificación temática completa que realicé en mi trabajo *Los Villancicos de Maitines de Navidad en la Catedral de Toledo. Clasificación Temática...*

39 1677-8º *Escuchen dos sacristanes*.

40 1651-4º *Atención, y punto en boca*.

41 1662-6º *El Alcalde de Sanzoles*.

42 Los entremeses cervantinos, plagados de alcaldes ineptos y autoritarios, son un ejemplo claro para definir al personaje. Véase CERVANTES, M. *Entremeses* (edición de Nicholas Spadaccini), Madrid, Cátedra, 1988.

43 Vide 1746-8º *El Alcalde de Nambroca*.

44 1669-7º *Un Bachiller soy, que vengo*.

45 Los poetas de villancicos para la noche de Navidad son blanco frecuente de críticas en los entremeses; se denuncia su falta de ingenio y talento a base de procedimientos contrafactistas, pronunciando “disparates con mezcla de herejía”. Así queda recogido por COTARELO Y MORI, E. en el entremés “El hospital de los podridos” en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*; ed. Facsímil, Granada: Universidad de Granada, 2000. p. 95 b.

46 1722-8º *Un bonetero esta noche*.

47 1651-3º *Por los pasos lucidos graciosos*.

48 1746-4º *Carpinteros, y Albañiles*.

49 1690-8º *Yo soy un Amolador*.

50 1732-8º *Casa de Pan es Belén*.

51 1753-3º *Nuevo Balsaín se ofrece*.

52 De manera voluntaria dejo fuera de este trabajo a los músicos, maestros, ministriles, cantores y seises. Su constante presencia, importancia y relevancia, así como la de la propia capilla de música de la Catedral de Toledo, precisa de un estudio específico.

53 1749-8º *A Belén van los pobres*.

54 MARTÍNEZ GIL, F. *El Antiguo Régimen...* p. 395.

55 1690-5º *Entre los muchos que vienen*.

56 1689-5º *Un Enano, y una Enana*.

57 1694-8º *A la Iglesia a los Maitines*.

58 Sobre la importancia de este término y sus diferentes significados para el público de los villancicos me extenderé más adelante.

59 1765-8° *Un Piamontés saltimbanqui.*

60 Este villancico recurre al interesante tópico temático del “mundino-vo” o “tutilimundi”, cuya presencia se puede rastrear en otras sedes. No se conservan las letras impresas, aunque en 1814 consta se imprimieron por primera vez después de la guerra y se reanudó con normalidad la actividad tradicional de los Maitines de Navidad; en el E: TC (Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral de Toledo), están las partituras originales. En este año además, se reanuda la actividad de los Maitines de Navidad tras el paréntesis de la Guerra de la Independencia.

61 La imagen metafórica identificada con Cristo: clavel, jazmín. Cristo clavel frecuente en la literatura aurisecular, se introduce la referencia a los colores blanco y rojo, *mixta lilia cum rosis*. Figura poética clásica que parte de Virgilio y que a partir de él, autores latinos, Padres de la Iglesia, escritores medievales y posteriores utilizan el *topos* en clave también espiritual. Véase EICHMANN OEHRLLI, A., (ed.). *Cancionero Mariano de Charcas. Estudio y edición crítica y anotada*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009. p. 188.

62 SALVÁ, V. *Nuevo diccionario de la lengua castellana, que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada del publicado por la Academia Española, y unas veinte y seis mil voces, acepciones, frases y locuciones, entre ellas muchas americanas [...]*. París: Vicente Salvá, 1846. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española.

63 1776-6° *Señores, un Guachindango*. Se podría profundizar en estudios posteriores en las influencias de *ida y vuelta* en el campo de los villancicos. En el teatro es muy evidente este tránsito cultural, existiendo paralelismos con lo que muestran algunos villancicos. Véase RÍPODAS ARDANAZ, D. *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Atlas (BAE), 1991.

64 El negro es un personaje muy consolidado en el teatro de la época, especialmente en el Entremés, pero también en otros géneros literarios no dramáticos como en la novela ejemplar de CERVANTES, M. *El celoso extremeño*. Madrid: Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991.

65 SÁNCHEZ SÁNCHEZ, J. *Toledo y la crisis del siglo XVII. El caso de la parroquia de Santiago del Arrabal*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980, p.190.

66 Este villancico ha sido uno de los primeros que traspuso los muros del Archivo de la Catedral de Toledo y transcrito por Carlos Martínez Gil fue rescatado íntegramente con música y letra, para después de más de doscientos años volver a sonar de nuevo junto con otras creaciones del Maestro Casellas. Completar este círculo y volver a darles vida a estas obras es el empeño en el que estamos algunos de los que nos sentimos apasionados por estos tesoros musicales y literarios escondidos.

67 1663-5° *Prosiguiendo su promesa.*

68 En el original *alcuscús*

69 *Ibidem*.

70 No es extraño que las moras salieran corriendo del Templo a causa del *Estatuto* (evidentemente se refiere al del Cardenal Silíceo), puesto

que pertenecía a un colectivo totalmente proscrito por su sangre junto con los descendientes de judíos. Esta breve referencia al Estatuto de Limpieza de Sangre del Cardenal Silíceo (1546-1557) en pleno siglo XVII nos remite a su continuidad y aplicación rigurosa, puesto que en este periodo fue perfeccionado como instrumento jurídico y de control mediante sucesivos acuerdos capitulares. A pesar de la pragmática de Felipe IV de 1623 por la que se limitaban los Estatutos, en Toledo continuó siendo aplicado. A lo largo del propio siglo la Rota romana llegó a revocarlo con ocasión de una serie de pleitos que, en última instancia, siempre fueron ganados por el cabildo. La referencia del villancico en tono más bien ligero, era perfectamente captada por el público, puesto que cualquier pretendiente para acceder a ser beneficiado, dignidad, canónigo, racionero, capellán, clerizón, etc., debía someterse a un largo proceso para probar su limpieza de sangre, que en aquella época llegó incluso a durar hasta veintitrés años, durante los cuales el pretendiente debía sentarse en el “banco de la paciencia”, fuera de la reja del Coro. Véase SICROFF, A. A. *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*. Madrid: Taurus, 1985. p. 132-133; y GONZÁLEZ, R. *Limpieza de sangre*. En *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid: CSIC, 1972. pp. 1297-1298.

71 Remito para ello a mi tesis doctoral, *Los villancicos de Francisco Juncá para la Catedral de Toledo...*

72 EICHMANN OEHRLLI, A., (ed.), *Cancionero Mariano de Charcas*. p. 34.

73 MARTÍNEZ GIL, C. *Los villancicos de Jaime Casellas...* p. 229.

74 De hecho el incipit de algunos de los textos no puede ser más claro: 1668-8° *Con punta de Sacristan.*



Villancicos que se han de cantar... año de 1711



Nicolas Marie Joseph Chapuy, 1840-1843



Autor anonimo - ca. 1835



Frederic Brunet i Fita - 1899

Videbis seruis et prudens qz corollant Dñus sup fonta sua sua ut det illis in tēpore critica mensuram



RESTAVRACION DE LA ANTIGVA ABVNDACIA DE ESPANA

*Preclarissimo unico y facil Repar
de la carestia Presente*

*Alenor Don Fran^{co} Antonio de Alarcon Cavallero
de la Orden de S.^{to} tiago del Consejo de Su Mag^{stad}
en el Real de Castilla y su yntado^r general
del Reyno de Napoles etc.*

*AUTOR
Cib. Miguel Caxa de Leruein Fiscal de
la misma Regia y general ynta*



*Dominus pascit me et nihil
mihi deerit in loco pascue
ibi me collocauit Psal. 22*

EL ARBITRISTA MIGUEL CAXA DE LERUELA, JUEZ DE COMISIÓN PARA EL CONTROL DE LAS CUENTAS TOLEDANAS EN 1635-1636

María del Milagro de la Puente Fernández
Mariano García Ruipérez

INTRODUCCIÓN

Entre los arbitristas españoles del siglo XVII cobra especial relevancia Miguel Caxa de Leruela, junto con otras figuras como Martín González de Cellerigo, Sancho de Moncada y Pedro Fernández de Navarrete. De estos tres últimos hay buenos estudios que nos permiten reconstruir adecuadamente su existencia¹. Muchas más lagunas nos ofrece la vida del conquense Miguel Caxa.

Antes de nada queremos manifestar que no es nuestra intención realizar un estudio sobre el arbitrista ni sobre los arbitristas. En los últimos años se han publicado interesantes aportaciones que ofrecen visiones parciales y generales sobre sus integrantes y sus ideas. La participación de los toledanos en su desarrollo fue puesta de manifiesto hace décadas por Jean Vilar al referirse a este grupo como “La Escuela de Toledo” en un texto publicado en 1974². Historiadores toledanos han profundizado en los últimos años en el estudio de algunos de ellos, especialmente Hilario Rodríguez de Gracia³ y Francisco J. Aranda Pérez⁴. Puede que sea el mercader toledano Damián de Olivares, con sus diferentes memorias escritas en la década de 1620, el que ofrezca aún más incógnitas sobre su trayectoria vital⁵.

El objetivo del texto que presentamos es detenernos en la relación mantenida por Miguel Caxa de Leruela con el ayuntamiento de Toledo entre finales de 1635 y el verano de 1637. Y estas fechas son muy significativas ya que en los últimos estudios biográficos publicados sobre este jurista se indica que posiblemente murió hacia 1632.

1. NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE MIGUEL CAXA DE LERUELA

Miguel Caxa de Leruela es el autor de una obra clásica del arbitrista español de las primeras décadas del siglo XVII. Nos referimos a su *Restauración de la antigua abundancia de España o prestantísimo, único y fácil reparo de su carestía presente...*, cuya primera edición fue publicada en Nápoles, en la imprenta de Lázaro Scorigio en 1631⁶. Este libro es un desarrollo de otra obra suya anterior titulada *Discurso sobre la principal causa y reparo de la ne-*

cessidad común, carestía general y despoblación destos Reynos, impresa en 1627⁷, que su autor, de forma más breve, había presentado al Rey y a las Cortes en 1625⁸.

La mayoría de los estudios publicados sobre Miguel Caxa se centran en analizar las obras que acabamos de mencionar aportando muy pocos datos sobre su vida⁹. Utilizando el último texto citado, realizado por J. Calvo en 2010, parece que nació en la localidad conquense de Palomera el 5 de mayo de 1562¹⁰, en el seno de una familia de ganaderos¹¹. Y que “ejerció como juez al menos veintiséis años de su vida. Desempeñó el cargo de alcalde mayor entregador de la Mesta... Al final de su vida, trabajó como fiscal de la Regia y General Visita del Reino de Nápoles”.¹²

Pero, de estos datos ¿cuáles son ciertos? En las aprobaciones de impresión que figuran en las primeras páginas de su *Restauración...* se recoge su nombre precedido del título de licenciado o doctor. Es decir, con seguridad realizó estudios universitarios¹³. En mayo de 1631 estaba todavía en Nápoles en donde había ejercido como fiscal de la Visita general realizada a ese Reino por Francisco Antonio de Alarcón, caballero de la Orden de Santiago y miembro del Consejo Real de Castilla. Pero, recordemos, si la fecha de nacimiento conocida es correcta, ya tenía casi setenta años de edad. ¿Qué había sido de su existencia hasta entonces? Ninguna fuente consultada nos confirma que fuera juez “al menos veintiséis años de su vida”¹⁴. Y si fue juez, ¿de qué? Más crédito tiene el dato de que ejerció como alcalde mayor entregador de la Mesta, dirimiendo conflictos entre ganaderos y agricultores, la mayoría de las veces por cuestiones de pastos. Pero ¿por cuánto tiempo? Intentaremos a continuación responder a algunas de estas preguntas.

Los documentos accesibles en la actualidad no nos ayudan a completar las inmensas lagunas que existen sobre su vida¹⁵. Es factible pensar que, por el contenido de su libro impreso de 1631, estuviera vinculado a la Mesta durante cierto tiempo, ejerciendo como alcalde mayor entregador u ocupando otros cargos¹⁶. Los años concretos que desempeñó esta tarea quedaron recogidos por el propio Miguel Caxa en su *Discurso...* al indicarnos que

< Portada del libro de Miguel Caxa de Leruela *Restauración de la antigua abundancia de España*, Nápoles: En la imprenta de Lázaro Scorigio, 1631.

sirvió a Su Majestad como alcalde mayor entregador entre los años 1623 y 1625¹⁷.

Muchas más dudas tenemos en cuanto a la fecha de su nacimiento, el año de 1562¹⁸, pues nos sorprende sobremedera que con casi setenta años, en 1631, pudiera ejercer como fiscal visitador en el Reino de Nápoles. Realizar un viaje incierto en barco y recorrer el reino napolitano en duras jornadas no parece razonable que lo ejecutara un hombre ya en su senectud. Por ello es factible pensar que su fecha de nacimiento fuera bastante posterior a la reseñada por Julián Zarco, inclinándonos por la década de 1580.

Es probable que el Miguel Caxa nacido en 1562 fuera su padre¹⁹. Sabemos que, en 19 de junio de 1615, una persona llamada “Miguel de Caxa, natural de Cuenca”²⁰ obtuvo el licenciamiento en cánones por la Universidad de Sigüenza. ¿Era este nuestro arbitrista? No lo creemos. Tal vez sí lo sea el alcalde mayor de Utiel, llamado Miguel Caxa, que interviene en un pleito ingresado en el archivo del Consejo de Castilla en 1612²¹.

Tenemos certeza, eso sí, de su lugar de nacimiento, la localidad de Palomera²². Los datos que figuran sobre su vida en su libro *Restauración...* no podemos ponerlos en duda. Por las páginas iniciales de esta obra sabemos que Miguel Caxa seguía vivo en febrero de 1632, año

en el que la mayoría de los autores establecen la fecha de su muerte. Pero están equivocados.

Documentos del Archivo Municipal de Toledo nos ayudan a aportar nuevos datos sobre su biografía. Y especial interés tiene un libro manuscrito, que posiblemente perteneció al propio Miguel Caxa, en el que está registrada su actividad como alcalde mayor entregador de la Mesta, entre los primeros meses de 1624 y avanzado el verano de 1625²³. Por él conocemos que a principios de 1624 estableció su audiencia como tal alcalde en Navamorcuenca (Toledo). Luego se desplazó con el mismo cometido a Madrigalejo (Cáceres) y después, en un largo periplo, pasó por Ajofrín (Toledo), Jubera (La Rioja), Las Hormazas (Burgos), Belver de los Montes (Zamora)²⁴, Membro (Cáceres), Úbeda (Jaén), Manzanares (Ciudad Real) y El Provencio (Cuenca)²⁵. Su libro, además de registrar las condenaciones aprobadas por las sentencias por él dictadas, incluye cuentas particulares y páginas, en borrador, de su *Discurso sobre la principal causa y reparo de la necesidad comun, carestia general y despoblacion destos Reynos*.²⁶ Muy posiblemente realizó anotaciones en él hasta 1627, incluso tras la publicación de su *Discurso...*²⁷. Por entonces ya no era alcalde de la Mesta.

Ahora bien, la elaboración de su *Discurso...* y el eco que tuvo en la Junta del Reino debió influir en su inmediato futuro. Sabemos que en este opúsculo trabajaba desde 1625, si no antes, y que su texto tuvo aceptación entre varios procuradores en Cortes, ya en la primavera de 1626, quienes le animaron a que culminara su redacción²⁸. Miguel Caxa pidió ayuda para financiar su impresión a los representantes de las Cortes, que la examinaron en su junta de 5 de noviembre de 1626 por lo que conocemos que la obra ya estaba terminada. Y aunque en esa reunión le fueron concedidos 800 reales, en otra posterior, celebrada el 13 de febrero de 1627, se decidió que la Junta del Reino abonaría el coste completo de su edición²⁹.

Nos interesa subrayar ahora que esta obra está dedicada al “Excellentísimo señor don Manuel de Fonseca y Zúñiga”, a la sazón VI conde de Monterrey y II conde de Fuentes, por entonces consejero de Estado y presidente del Consejo de Italia, lo cual nos abre nuevas pistas sobre la vida de Miguel Caxa.

Pero, ¿quién era la persona a la que dedicó su *Discurso*? Manuel de Fonseca y Zúñiga, conocido también como Manuel de Acevedo y Zúñiga, fue un Grande de España que estuvo casado con la hermana del conde-



1625, mayo, s/d.

Notas de pagos efectuados durante la audiencia que celebró Miguel Caxa en la villa de Úbeda siendo alcalde mayor entregador de la Mesta. Incluye dos firmas manuscritas del propio Juez.

AMT, Libros Mss., Sección B, núm. 781, fol. 38r

duque de Olivares. Este parentesco le permitió ascender en la vida pública durante el reinado de Felipe IV. Entre los cargos que desempeñó a lo largo de su vida nos interesa subrayar que fue nombrado, en 1624, presidente del Consejo de Italia³⁰. En 1628 marcharía a Roma como embajador extraordinario ante la Santa Sede, desempeñando este cometido hasta mediados de mayo de 1631. En esta fecha se hizo cargo del virreinato de Nápoles, permaneciendo a su frente como tal virrey hasta noviembre de 1636. ¿Le acompañó Miguel Caxa en este viaje? Es muy posible que sí. Sabemos que participó en la visita general del Reino de Nápoles realizada en 1631 por Francisco Antonio de Alarcón al que dedicó su *Restauración...*³¹ Sería muy normal que Manuel de Acevedo “colocara” a una de las personas de su confianza para participar en la “Regia General Visita” de un Reino del que ya sabía que sería el nuevo Virrey. Pero presuponiendo que esto fuera así, ¿cuándo volvió Miguel Caxa a la Corte? En su *Restauración...*, en una de sus primeras hojas, se incluye la aprobación por el Consejo de Castilla de la licencia y tasa para su venta con el siguiente texto

y que esta licencia y tasa se ponga al principio de cada libro, para que se sepa a como se ha de vender, y para que dello conste de mandado de los dichos señores del Consejo, y pedimiento del dicho Licenciado don Miguel Caxa de Leruela, di esta fee en la villa de Madrid a catorze días del mes de Febrero de mil y seyscientos y treynta y dos años.

¿Estaba ya de vuelta en Madrid o seguía en Nápoles? En otro texto recogido en su *Restauración...* se indicaba que “tiene licencia el Licenciado don Miguel Caxa de Leruela, para poder traer del Reyno de Nápoles los libros que en él se huvieren impresso, intitulos...”. Con esta frase no podemos dar una respuesta efectiva. Podía seguir en Nápoles y haberse servido de cualquier agente o procurador para conseguir la aprobación de la licencia de venta. O puede que estuviera ya en Madrid, aunque los ejemplares de su libro permanecieran en esa ciudad italiana. Su estancia en Nápoles está bien reflejada en ese libro pues aparece en algunas de sus páginas, al igual que Sicilia, lo que no ocurre en su *Discurso...*

Con todo debió estar de vuelta en España antes de que su protector, Manuel de Acevedo y Fonseca, virrey de Nápoles, regresara definitivamente a la Corte en noviembre de 1636. Incluso nos atrevemos a suponer que pudo regresar cuando lo hizo la persona a la que dedicó su libro napolitano, es decir, en 1635, acompañando, pues, a Fran-

cisco Antonio de Alarcón, del que sabemos que avanzado el mes de febrero de ese año ya estaba en Madrid³².

2. MIGUEL CAXA, JUEZ DE COMISIÓN DE LAS CUENTAS TOLEDANAS

2.1. SU NOMBRAMIENTO

El arbitrista de Palomera vuelve a aparecer en la vida pública española en los últimos meses de 1635. En concreto, en una carta de 8 de noviembre, Pedro de Cisneros, jurado de Toledo y agente de la ciudad en la Corte, daba cuenta al ayuntamiento toledano de que Miguel Caxa, “de quien todos hablan bien”, había sido nombrado nuevo juez de comisión para el examen de los fraudes de propios y pósito de la ciudad de Toledo. Por lo tanto, entendemos que ya por entonces residía en la capital del Reino.

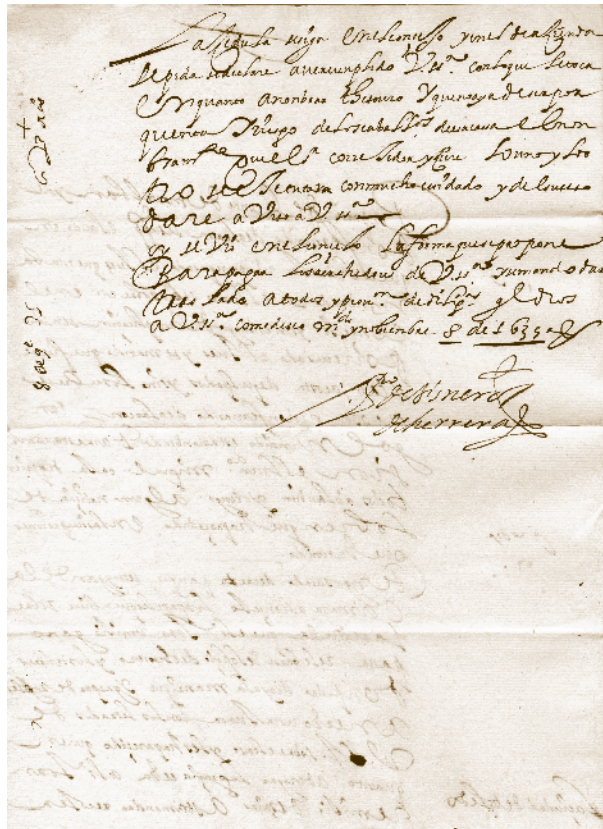
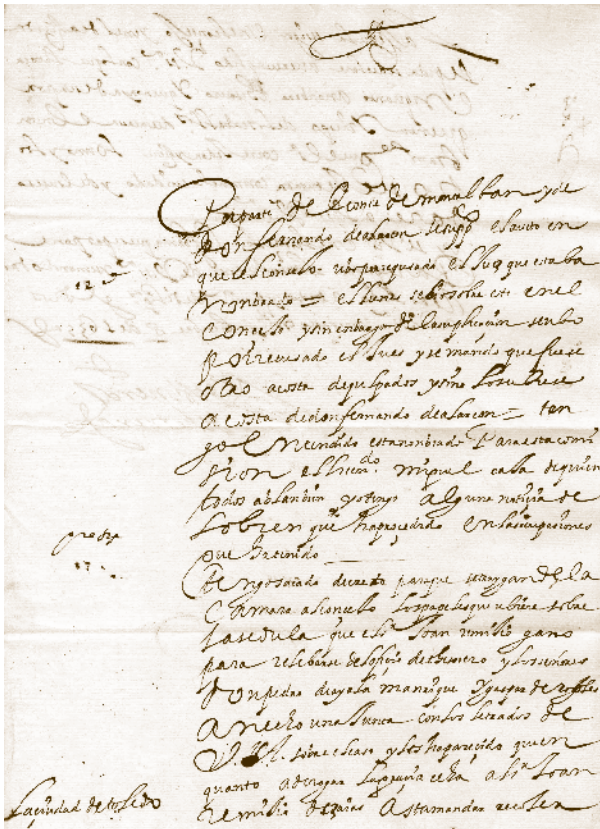
Sus funciones quedarán concretadas en una Real Provisión de Felipe IV, dada en Madrid el 1 de diciembre de 1635, por la que conocemos las causas concretas de su venida a la ciudad que se remontan a casi un año antes. Esa Real Provisión está firmada entre otros por “El licenciado Alarcón” y por el “Licenciado Francisco Antonio de Alarcón”. Los dos habían apoyado su nombramiento y los dos conocían bien a Miguel Caxa de Leruela³³. Pero su nombramiento directo está relacionado con otro Alarcón. Nos referimos a Fernando Ruiz de Alarcón³⁴. Este, en nombre de los demás acreedores de la ciudad de Toledo³⁵, había acudido al Consejo de Castilla el 9 de enero de 1635, pidiendo que se nombrara un juez al que dieran comisión para averiguar fraudes y colusiones, castigar a los culpables y hacer justicia en la adjudicación de los oficios de tesorero y depositario municipales. Dado traslado de esta petición al ayuntamiento de Toledo, este indicó que no era necesaria tal empresa. Pero como fuera que Ruiz de Alarcón continuara con su demanda, el Consejo accedió al nombramiento de ese juez para la averiguación de los fraudes de propios y rentas, ya en agosto de 1635.

A mediados de septiembre fue designado Pedro de Vergara para ejercer tal cometido, pero su nombramiento como nuevo alcalde mayor del adelantamiento de León, acaecido unos días después, hizo que el Consejo tuviera que buscar una nueva persona. Esta tarea no fue fácil al recusar la ciudad al siguiente candidato cuyo nombre desconocemos. Pero Miguel Caxa pareció un buen sustituto a las dos partes, acreedores y Ayuntamiento. No en

1635, noviembre, 8, Madrid

Carta de Pedro de Cisneros por la que da cuenta al ayuntamiento de Toledo del nombramiento de Miguel Caxa como juez de comisión.

AMT, Fondo Histórico, caja núm. 359



vano, por otra carta de 10 de noviembre de 1635, Gaspar de Robles Gorbaldán, regidor toledano, se refería a él con la frase “es buena persona y buen letrado de quien se puede esperar toda rraçón y justicia”³⁶. Meses después su opinión debió ser bien diferente, como luego veremos.

Pero, ¿cuál era el contenido de esa comisión por la que venía a Toledo? En la Real Provisión de 1 de diciembre de 1635 se le encargaba a Miguel Caxa que tomara “las cuentas que estuvieren por tomar y recibir, las dadas del tiempo a esta parte en que han estado en administración los propios y arbitrios de la dicha ciudad” y averiguara “los fraudes que en ella se han cometido” y procediera contra los culpados y cobrara los alcances conforme a derecho, consultando con el Consejo los gastos y salarios que se pudieran excusar o moderar³⁷. También esta institución se reservó el derecho a examinar cualquier apelación que de las actuaciones de su juez de comisión se pudieran derivar. Y además ordenó a este que, una vez finalizada, debía entregar todos los documentos generados al escribano de cámara del Consejo.

Ese mismo día, el 1 de diciembre de 1635, nuestro protagonista juró ante el Consejo de Castilla que haría justicia a las partes y cumpliría con lo que en la comisión se le mandaba. Para realizar su tarea le dieron un plazo máximo de sesenta días percibiendo un salario diario de 1.200 maravedís. Le acompañarían en su misión Miguel de Ocampo, alguacil, y Bartolomé de Ruesga, escribano. Las retribuciones de los tres, según esa disposición, si no se encontraban culpables, serían satisfechas por Fernando Ruiz de Alarcón.

El cometido asignado no podía ser más complicado. Examinar las cuentas de propios y arbitrios llevadas en administración directa, es decir, dadas por los regidores y jurados, y perseguir los posibles fraudes, suponía enfrentarse a todo el ayuntamiento toledano. Es decir, a todos los miembros de la corporación, incluidos los distintos corregidores, que desde principios del siglo XVII se habían encargado de esa tarea.

Muy pronto inició sus actuaciones pues ya el día 12 de diciembre de 1635 Miguel Caxa presentó el conte-

nido de su comisión al ayuntamiento toledano reunido en sesión ordinaria³⁸. Poco después solicitó la entrega de los libros de acuerdos capitulares, de los libros de rentas, y de las cuentas de arbitrios, carnicerías, corredurías y alimentos para su estudio. El cabildo municipal, en su sesión del día 17 de ese mes, tras recibir informe de los letrados municipales, acordó permitirle la consulta de esos documentos, salvo las cuentas de las carnicerías por entender que no entraban en su comisión.

Pero, ¿qué ocurría en el ayuntamiento de Toledo? ¿cómo se había llegado a esa situación? Para entender todo el proceso tenemos que remontarnos a casi treinta años antes y explicar cómo administraba la ciudad sus recursos económicos.

2.2. EL MOTIVO DE SU VENIDA: LA ADMINISTRACIÓN DE LA HACIENDA MUNICIPAL Y EL CONCURSO DE ACREEDORES DE 1608

Los ingresos municipales procedían de dos fuentes principales: los propios y los arbitrios. Los primeros eran de cobro continuo, no tenían una finalidad concreta, ni requerían la prórroga del rey tras su concesión. Los arbitrios solo se podían percibir durante un tiempo limitado destinando lo percibido a una finalidad expresa autorizada por el monarca.

Entre los bienes de propios³⁹ se incluían, por entonces, rentas procedentes de sus derechos señoriales sobre los pueblos de su jurisdicción (dozavos, escribanías, humazgos...), y los producidos por sus dehesas y legua (pastos de ganado, madera, etc.) y tierras de labor de las que la ciudad era propietaria. En el medio urbano percibía ingresos por el alquiler de edificios de propiedad municipal y por la ocupación de puestos en el mercado y de otros espacios públicos. Además recibía importantes recursos por el cobro de derechos, reflejados o no en sus respectivos aranceles, que gravaban la entrada y salida de mercancías por las puertas de la ciudad. Es el caso, por ejemplo, de la renta de paños o de la renta de los lienzos. Otros afectaban a la venta de productos concretos dentro del espacio amurallado. Así había derechos que gravaban la venta de trigo en la alhóndiga y calahorra. Otros se exigían al pesar determinadas mercancías obligatoriamente (renta del peso del mercado), por ser inspeccionadas o controladas (renta de medidas y pregonería) o por ser revendidas (derecho de corredurías). Como vemos, la mayoría de los ingresos de propios procedían de gravar el consumo y el comercio de mercaderías.

Estos ingresos eran percibidos generalmente por el sistema de arrendamiento por un periodo que iba de uno a tres años. En la fecha señalada, tras anuncios previos por la ciudad y lugares cercanos, los postores debían presentar sus ofertas ante el ayuntamiento, generalmente mediante pujas públicas. Una vez efectuado el remate de la renta, el adjudicatario tenía que presentar una fianza y comprometerse a realizar los pagos estipulados en los plazos establecidos. De esta forma el ayuntamiento obtenía unos ingresos fijos conocidos tras el remate y que no dependían de ninguna contingencia. El adjudicatario afrontaba los riesgos porque se había comprometido a satisfacer una cantidad sin saber lo que podía obtener de esa renta. Ahora bien, si no había ningún postor era el ayuntamiento, con su propio personal y medios, quien se encargaba de su administración y recaudación.

Este sistema se utilizaba también para el cobro de los arbitrios que gravaban casi siempre el tráfico de mercancías y que, como ya hemos dicho, se concedían por el rey durante un tiempo limitado y con una finalidad concreta, mediante lo que se denominaba una “facultad real”. La solicitud continua de nuevos arbitrios demuestra que los ingresos por bienes de propios eran muy insuficientes, ni siquiera completándolos con la formalización de empréstitos que aumentaban el endeudamiento municipal. La pérdida de población, la crisis económica general y el incremento de la presión fiscal, por las reiteradas necesidades de la hacienda estatal, impedían que existiera un equilibrio entre ingresos y gastos.

La situación explotó en 1608 al ser embargadas sus rentas tras formalizarse un concurso de acreedores. Por los datos del concurso sabemos que entre 1549 y 1600 el Ayuntamiento había tomado censos por valor de más de 102 millones de maravedís y que los réditos que tenía que satisfacer por ellos cada año superaban los 3 millones de maravedís, cantidad que suponía más de la mitad de los ingresos corrientes percibidos por esos años⁴⁰. Con independencia de la exactitud de estas cifras, está claro que el pago de la deuda asfixiaba la hacienda local sin que fuera posible servirse de nuevos arbitrios que paliaran esa situación, ni concertar nuevos préstamos, como bien ha estudiado H. Rodríguez de Gracia.

Con la bancarrota municipal, ante la imposibilidad de hacer frente a los pagos pendientes, el corregidor de la ciudad quedó autorizado, como juez del concurso, a determinar las prioridades en los pagos y a proceder a la búsqueda de nuevos ingresos, aunque en ello intervi-

nieron también los cabildos de regidores y de jurados y las presiones de los acreedores. En la sentencia de graduación, dada por el corregidor Francisco de Villacis en 27 de julio de 1609, se determinó el orden en los pagos primando las nóminas de las autoridades y oficiales del ayuntamiento, junto con otros gastos perentorios que fueron agrupados bajo la voz de “alimentos”. En una Real Provisión de 12 de julio de 1636 se especificó claramente su contenido. En ella se decía lo siguiente:

Y por la sentencia de graduación que había dado, para que cada uno fuese pagado de su antelación, se había mandado dar a esa dicha ciudad, por el primer lugar de la dicha sentencia, dos mil ducados para sus alimentos. Los cuales se convertían en pagar las costas de los dichos pleitos, salarios de los jueces y receptores que habían de hacer probanzas, y de los comisarios que iban fuera de esa dicha ciudad a presentar testigos y hacer otras diligencias, y otros que iban a las chancillerías y a esta nuestra Corte, y a la Mesta, y otros tribunales a asistir a las vistas de los pleitos, y a otros negocios, y en empedrados, y fiestas y regocijos de beatificaciones de santos naturales, y de las religiones de esa dicha ciudad, y por los buenos sucesos nuestros, nacimiento de príncipes e infantes, y por victorias de guerras, y enviar a dar parabienes de felices sucesos, y en alegrías de capelos que se daban a prelados, o dignidades de la Santa Iglesia de esa dicha ciudad, y en limosnas, y ayudas de costa, y otras cosas públicas que se ofrecían de obligación de una ciudad tan antigua noble e ilustre.⁴¹

Es decir, con lo ingresado anualmente lo primero que se tenía que pagar eran los salarios de las autoridades y de los oficiales municipales, así como los gastos por “alimentos”. Estos últimos ascendían cada año a 2.000 ducados (750.000 maravedís) y los salarios, aunque no eran fijos, podían superar esa cantidad⁴². La cifra total de esos gastos prioritarios rondaría los 5.000 ducados. Satisfechos estos, con el dinero sobrante debían abonarse los intereses de los censualistas siguiendo un orden determinado en la sentencia de graduación⁴³. Este orden y su ejecución, como era de esperar, provocaron continuos desacuerdos entre ambas partes, Ayuntamiento y acreedores, con sucesivos pleitos en los años siguientes.

En la búsqueda de ingresos se aprobó muy pronto una Real Facultad por Felipe III, de 22 de noviembre de 1608⁴⁴, que permitía a la ciudad valerse durante 50 años de los derechos obtenidos por la imposición de dos

reales en cada pieza de jerguillas, estameñas y picotes que entrasen en Toledo y en el derecho intitulado tabla del rey⁴⁵. Con ellos se pretendía recaudar 4.000 ducados anuales. Además, por esta disposición el Rey permitía que fuesen propios de la ciudad los oficios de tesorero de alcabalas y depositaría general “por el tanto que costaron a las personas que los poseían”. Pero esta no sería la última Real Facultad ni la solución para equilibrar la hacienda local. Era necesario un mayor control y para ello se pretendió profesionalizar el cargo de contador, que se encargaría de fiscalizar los ingresos y gastos y de revisar las cuentas. Estas funciones habían sido ejercidas hasta entonces por los regidores y jurados, designados cada año como contadores que, al no ser peritos en cuentas, en nada habían contribuido a mermar el desorden hacendístico al que ellos mismos contribuían con sus decisiones.

Por este motivo, Felipe III, a instancia del arbitrista Juan Belluga de Moncada, jurado de Toledo, creó la contaduría municipal formada por contadores profesionales. La ciudad se dotaba así de dos expertos contables, uno principal y otro segundo, que ejercerían su oficio de por vida y que a sus conocimientos en cuentas unían el no tener ningún grado de parentesco con los regidores y jurados. Con su trabajo, por el que percibían un salario digno, se pretendía poner fin al descontrol existente en los ingresos, procedentes de sus propios y rentas, pósito, carnicerías, y de otros derechos y arbitrios municipales, así como fiscalizar los gastos. Todo ello quedó reflejado en una Real Provisión de 21 de junio de 1614⁴⁶ firmada, entre otros, por el licenciado Diego Fernando de Alarcón⁴⁷, padre de Fernando Ruiz de Alarcón, principal instigador de la comisión dada a Miguel Caxa y uno de los censualistas a los que la ciudad debía dinero.

La creación de la contaduría municipal en 1614 puso orden en las cuentas pero fue insuficiente para equilibrar los ingresos y gastos y para hacer frente a las deudas contraídas en años anteriores. Fernando Ruiz de Alarcón tenía mucho interés en que la situación hacendística toledana mejorase. Había recibido por herencia dos censos⁴⁸, cuyo montante total ascendía a 8.463.540 maravedís⁴⁹ (más de 22.500 ducados), cantidad que su padre había entregado en préstamo a la ciudad de Toledo. Dado que su interés era de 20 al millar (2%), le debían suponer todos los años unos réditos considerables y que no percibía pues, por la sentencia de graduación de 1609, habían recibido los puestos 18 y 25, respectiva-

mente, en cuanto a su prioridad en el pago⁵⁰. Solamente si se reducían los gastos, se incrementaban los ingresos y se mejoraba la gestión podía esperar percibir lo adeudado o, al menos, parte de sus intereses.

La comisión acometida, si no se encontraban infractores y duraba esos dos meses, podía suponerle a Fernando Ruiz de Alarcón unos gastos totales de 132.000 maravedíes⁵¹. Es decir, 352 ducados, cifra insignificante teniendo en cuenta la cuantiosa suma que se le adeudaba. Era importante que el juez de comisión determinase la cuantía real de los ingresos y gastos municipales y los posibles fraudes. Y para ello le resultaba preciso conocer todas las posibles fuentes de financiación. Y eso fue lo que Miguel Caxa de Leruela pretendió desde su llegada a Toledo.

2.3. SUS PRIMERAS ACTUACIONES

Por ello, el 19 de diciembre de 1635 solicitó al Ayuntamiento, reunido en cabildo, que nombrara comisarios para que asistiesen con él al examen de las cuentas y que se le abriera el archivo. Especialmente quería consultar las cuentas dadas por Luis de Villanueva, mayordomo de propios, que se remontaban a 1618, y por su hijo Pedro de Villanueva, que le había sucedido en el empleo desde 1619 hasta entonces⁵². Requería que se le mostrasen también las cuentas de arbitrios, carnicerías, corredurías y alimentos. Pero el cabildo municipal no quería que examinase las cuentas de las carnicerías aduciendo que no entraban en su comisión. Y en verdad no se mencionan en el texto de la Real Provisión de 1 de diciembre de 1635.

¿Cuál era el motivo por el que se le negaba al juez de comisión la consulta de esas cuentas? ¿Eran tan importantes para conocer los ingresos y gastos municipales? La administración directa por los regidores y jurados del abasto de carne a la ciudad implicaba el manejo de importantes sumas de dinero. Las posibilidades de fraude eran muy altas. Hay que tener en cuenta que a finales del siglo XVII se estipulaban unos gastos anuales en su administración de más de 4 millones de maravedíes⁵³ (más de 11.000 ducados) y los ingresos por este concepto no podían ser menos. La administración de los propios implicaba anualmente el manejo de cantidades similares⁵⁴, pero el control sobre la de las carnicerías era mucho menor, o al menos eso debió intuir Miguel Caxa a los pocos días de llegar a Toledo.

Sea como fuere, el ayuntamiento toledano acudió enseguida al rey para solicitar que el juez de comisión

no se proparara en sus funciones y, por lo tanto, no examinara las cuentas de las carnicerías porque no formaban parte de los propios y arbitrios. Una Real Provisión del Consejo, anunciada por el jurado Pedro de Cisneros, en una carta de 3 de enero de 1636, requirió a Miguel Caxa que explicara el motivo de querer examinar esas cuentas pues no estaban contempladas en su comisión.

En ese mes de enero la ciudad tomó diferentes acuerdos oponiéndose a las decisiones que estaba tomando el juez. Los miembros de los dos cabildos municipales (recordemos que en todas las comisiones municipales participaban regidores y jurados) querían que Miguel Caxa no se inmiscuyera en su gestión económica. Lo mejor era, por un lado, acudir al Consejo Real para que frenara los ímpetus fiscalizadores del conqueuse y, por otro, demorar la entrega de los documentos solicitados. Ni una ni otra medida mitigaron la actividad de Miguel Caxa.

En esos días de enero de 1636 solicitó la entrega de las cuentas dadas a los jueces de residencia que había tenido la ciudad desde principios del siglo XVII. También requirió a distintos receptores para que le hicieran llegar cuentas de otros tantos arbitrios, cobró dinero a los regidores que habían realizado condenaciones excesivas... Y mandó encarcelar a uno de ellos, Fernando Hurtado de las Roelas, comisario del archivo, por entender que le estaba ocultando documentos que le había solicitado y que debían conservarse en él⁵⁵. El día 30 de enero presentó un auto ante el Ayuntamiento reclamando la entrega de las cuentas de propios de los años 1609 a 1614, las del arbitrio de jerguillas y tabla del rey de 1612 a 1615, las de las rentas de corredurías de 1609 a 1615, las de las rentas del derecho de la legua de 1609 a 1616, y las de los alimentos de 1609 a 1618. Necesitaba consultar también los expedientes de hacimientos de todas esas rentas desde 1609 hasta entonces y el libro de acuerdos municipales del año 1613. Tanto el regidor Hurtado de las Roelas como el escribano mayor y los dos contadores le manifestaron que no tenían noticia de donde se conservaban⁵⁶.

Y lo mismo contestaron cuando les reclamó las escrituras originales de los tributos y censos perpetuos que tenía la ciudad. ¿Era verdad o simplemente contribuían a la dilación sabiendo que la comisión solo duraría dos meses? Buena parte de esos documentos se conservan en la actualidad, aunque sabemos que un buen número de libros de acuerdos municipales habían sido destruidos unos

años antes por un cohetero que los utilizó como carcasa para sus artefactos, tras comprarlos a un sofíel municipal⁵⁷ que quiso incrementar así sus emolumentos⁵⁸. Pero también es cierto que el regidor Fernando Hurtado de las Roelas conocía bien el archivo pues ya en 1628, por acuerdo de 31 de julio, el ayuntamiento aprobó que se encargara, junto con Juan de Toro, de poner los “papeles del archivo en el modo e buena disposición que conviene por su buena claridad e inteligencia”. Y los contadores y el escribano mayor también debían saber, por sus empleos, donde se conservaban los documentos solicitados.

Las decisiones tomadas por Miguel Caxa provocaron inmediatamente que el Ayuntamiento pidiera asesoramiento a sus letrados. El informe fue firmado, entre otros, por Alonso de Narbona⁵⁹. Aducían los juristas en él que buena parte de las cuentas no entregadas estaban en el Consejo Real, en Madrid, pues se incluyeron en las residencias que se hicieron a los corregidores Francisco de Villacís y Diego de Zúñiga. Entendían, además, que no se le debían entregar las escrituras de censos perpetuos pues bastaba con que las examinara. Terminaban los abogados en su informe reclamando que el archivo fuera inventariado y que las cuentas fueran conservadas en la contaduría para evitar situaciones similares.

Muy pronto uno de los comisionados del Ayuntamiento en la Corte, el jurado Pedro de Cisneros y Herrera, escribió a la ciudad, por carta de 10 de febrero de 1636, indicando que aunque el juez había conseguido treinta días más de prórroga para cumplir su comisión “quando pida más término haré contradicción como Vuesa Señoría lo manda”⁶⁰.

Dos meses habían sido suficientes para que el Ayuntamiento toledano mostrase su disconformidad con las decisiones del juez de comisión. Examinar sus actuaciones desde la aprobación del concurso de acreedores podía acarrearles muchas complicaciones a los regidores y jurados toda vez que Miguel Caxa pretendía controlar el destino de los ingresos desde casi tres décadas atrás. Fernando Ruiz de Alarcón apoyaba sus gestiones solicitando al Consejo que el juez pudiera examinar las cuentas del pósito toledano, lo cual le fue autorizado pero solo en lo tocante a propios. La situación en el Consejo de Castilla era también complicada pues las partes estaban bien definidas. Los representantes del ayuntamiento de Toledo utilizaban sus influencias para limitar las prerrogativas de Miguel Caxa mientras que Fernando Ruiz de Alarcón usaba las suyas para lo contrario. Le iba mucho en ello.

En Toledo a cada nuevo auto del juez Caxa demandando la entrega de documentos le seguían nuevos acuerdos y solicitudes de informes a los letrados. En la sesión celebrada por el Ayuntamiento el día 31 de marzo de 1636, ante una nueva petición,

*la ciudad confirió sobre quel señor don Miguel Caxa, juez de quantas de propios, trata de açer muchos cargos a la ciudad y a los cavalleros rregidores en rraçon de la nómina general y libranzas en alimentos y otras cosas en que Toledo a procedido con toda justificación y conforme la costumbre; y acordó se escriba al señor Pedro de Cisneros pida por las partes que no ejecute ninguna condenación que hiciere y autos que probeyere*⁶¹.

Son muchas las sesiones municipales de esos meses, presididas por el corregidor Francisco Arévalo de Suazo, en las que se tratan temas relacionados con la comisión de Miguel Caxa⁶². Sus pesquisas afloraron deudas antiguas no pagadas por los regidores, sentencias pecuniarías no ejecutadas de residencias anteriores y otras cuestiones que reflejaban la mala administración y gobierno de la ciudad en las que estaban implicados regidores y jurados ya difuntos y los que les había sucedido en los regimientos y juradurías.

2.4. EL REAL DONATIVO Y LA CONCESIÓN DE LAS FACULTADES

La corporación municipal entendió que debía blindarse ante las disposiciones que iba adoptando el juez Caxa y para ello encontró un buen aliado en Miguel de Carvajal y Mesía, miembro del Consejo de Castilla que estaba en Toledo en cumplimiento de una comisión⁶³, cuyo éxito interesaba especialmente a la Corona. Había sido nombrado, en virtud de una Real Cédula de 18 de agosto de 1635, para “beneficiar un Real donativo, para las guerras y ocasiones presentes”⁶⁴. Por ello y por esa disposición había recibido autorización para “dar y conceder arbitrios, medios y facultades a las comunidades y personas singulares para la paga de cualquier servicio o ofrecimiento que hicieren”, contando en sus decisiones con el respaldo del Consejo⁶⁵.

¿A qué donativo se refiere esa Real Cédula? Las necesidades económicas de la hacienda regia eran, por entonces, agobiantes por la larga duración de la guerra que se mantenía en Europa. Por ello, Felipe IV solicitó en 1635 un donativo general al Reino⁶⁶, reunido en Cortes, de nueve millones de plata a percibir en tres años. El Consejo Real de Castilla envió a comisionados para

conseguir que fuera efectivo. Y esa tarea, en el arzobispado de Toledo, recayó en Miguel de Carvajal y Mesía.

El ayuntamiento de Toledo, al no conseguir que el Consejo anulara la prórroga de la comisión dada a Miguel Caxa, entendió que la mejor solución para conseguir que el arbitrista fracasara en sus gestiones era negociar con Miguel de Carvajal. Este sabía que el éxito de su misión radicaba en lograr para la Corona la mayor cantidad posible de dinero en concepto de “donativo”. Poco le importaba a él, pues, ayudar a Miguel Caxa a hacer justicia. A ambas partes, al Ayuntamiento y a Miguel de Carvajal, les interesaba llegar a un acuerdo. Y sus contactos debieron empezar a producirse ya en el mes de marzo de 1636 y, con toda seguridad, antes de la sesión municipal de 19 de abril de ese mismo año.

Fruto de esas gestiones fue la reunión celebrada, en 7 de abril de 1636⁶⁷, en la sala de los ayuntamientos, con la asistencia del corregidor Arévalo de Suazo y de los regidores Gaspar de Robles Gorbálán y García de Lara, y los jurados Francisco Hurtado Nieto y Juan Félix de Vega, que habían sido comisionados por la ciudad para tratar sobre las facultades que se debían pedir al Rey a cambio de la concesión del donativo. Allí los cinco acordaron solicitar, a través de Miguel de Carvajal, que se aprobara, es decir que se diera por bien gastado y pagado, lo librado hasta entonces, y lo que se librara en adelante, en concepto de nómina general y que se siguiera satisfaciendo el salario acostumbrado a los receptores de correderías, jerguillas y legua, y al administrador y cajero de las carnicerías y mayordomos de dinero y trigo del pósito... También pedían seguir utilizando “en las cosas que esta es costumbre” la bolsa de alimentos como hasta entonces lo habían hecho sin que “se les haga cargo alguno a la ciudad ni caballeros regidores que lo han librado y libren”. Solicitaban, asimismo, que se les permitiera emplear 500 ducados anuales “que de ordinario se han gastado” en las fiestas del Corpus, y 2.000 reales en pagar a un picador “por ser cosa tan útil para esta ciudad”. Y que se diera por bueno lo gastado de más en los lutos y túmulos por la muerte de Felipe III y en las fiestas del traslado de la imagen de la Virgen del Sagrario en 1616. Además querían que se autorizara el pago de lo que se les adeudaba a Francisco de las Roelas, receptor en las carnicerías, a Gaspar de Robles por su ocupación en el pleito del “pesillo”, y a Alonso de Cisneros por ceder a Toledo el nombramiento de alguaciles que ejecutasen los mandamientos... Entre sus peticiones

se incluían, por último, la de poder nombrar un agente general en la Corte, para “sus pleitos y correspondencia” con un salario anual de 300 ducados, y la de dar por bueno lo gastado en la obra de la carnicería.

Este conjunto de peticiones nos demuestran las líneas de investigación que a principios de abril de 1636 seguía Miguel Caxa en su estudio de las cuentas municipales. Había comprobado irregularidades en los salarios incluidos en la “nómina general”, gastos aplicados a la “bolsa de alimentos” que no se correspondían con su finalidad, pagos excesivos no autorizados para realizar funciones públicas, reconocimientos de deudas no aprobados, etc. Y todo ello iba en detrimento de los censualistas que no cobraban sus réditos porque los ingresos municipales eran insuficientes o se empleaban indebidamente.

Prorrogado de nuevo el plazo de su comisión por el Consejo, Miguel Caxa continuó con sus pesquisas. El Ayuntamiento, a la vez que buscaba la connivencia del Consejo en sus demandas con la promesa de participar en el “donativo”, pretendió poner freno a las peticiones del juez argumentando que lo pedido por Miguel Caxa no estaba incluido en la Real Provisión de 1 de diciembre de 1635. Y por ello las autoridades locales entendían que no tenían por qué cumplir sus autos. De todas formas las actuaciones del juez motivaron que el ayuntamiento toledano, en sesión de 19 de abril de 1636, acordara lo siguiente:

La ciudad, abiendo conferido sobre las cosas en que se entromete el señor don Miguel Caja, juez para rreber las quantas de propios, y que eçede de su comysión en muchas cosas, acordó que los señores Gaspar de Robles Gorbálán y Jacome Pinelo, rregidores, Francisco Hurtado Nieto y Juan Felis, jurados, comisarios nombrados para estos negocios, bean con los abogados de Toledo la comysión que el dicho señor don Miguel Caja tiene y los casos en que procede y si eçede della y agan diligençia ante el señor Correjidor y en el Consejo y a donde conbenga para escusar que el dicho señor juez no eçeda de su comysión y para ello agan todas las diligençias en esta çiudad y en el Consejo que fueren neçesarias⁶⁸

Con este acuerdo plenario las posiciones quedaron bien delimitadas. Pero esta decisión municipal no mermó la actividad de Miguel Caxa en su búsqueda continua de ingresos, especialmente en materias que afectaban a los regidores y a sus bienes, máxime tras ser nombrado juez “para la cobranza de las condenaciones que han

resultado” en la residencia tomada al corregidor Diego Hurtado de Mendoza, que gobernó la ciudad entre 1621 y 1628. Uno de los nuevos afectados fue el regidor Juan de Toro Bermeo que resultó condenado a pagar 97.758 maravedíes⁶⁹. El auto del juez Caxa, conminándole a su pronto pago para ingresar lo adeudado en la bolsa de “alimentos”, motivó que el regidor solicitara el apoyo de la corporación municipal el 27 de abril de 1636. En su memorial pidió que no fuera metido en prisión y que se le apoyara en su pretensión de satisfacer la deuda con el dinero ingresado de los alquileres de unas casas que rentaban cada año unos 400 reales (13.600 mrs.)⁷⁰. Pero esto significaba demorar el finiquito del pago al menos siete años y Juan de Toro tenía ya, por entonces, setenta y seis. Miguel de Carvajal y Mesía, tras recibir informe de Caxa, aprobó el 1 de mayo que se hiciera el pago tal y como lo pedía Juan de Toro y sin que por ello fuera apresado.

Peor suerte seguía teniendo el regidor Fernando Hurtado de las Roelas pues, en los primeros días de mayo de 1636, seguía estando preso por decisión de Miguel Caxa al culparle de la falta de documentos del archivo municipal. Su búsqueda de deudores e infractores le llevó, además, a solicitar la entrega de libros de acuerdos capitulares de los años 1599 y 1604⁷¹, es decir, bastante anteriores al concurso de acreedores de 1608, sin olvidarse de requerir al mayordomo de propios, Pedro de Villanueva, en 19 de mayo, que le hiciera llegar las cuentas del año económico que acababa de terminar a finales de febrero de 1636. También quiso hacer cargos “de lo que la ciudad ha acordado en el tiempo que es corregidor el señor Arévalo de Suazo”⁷² y esto era algo que no se podían permitir porque afectaba a todos los que por entonces formaban la corporación municipal. Por ello tenían especial interés en que el juez “no conozca de lo que no le toca” aunque sabían que solo el Consejo de Castilla podía detenerle.

Las cantidades que tenían que devolver, o por las que estaban culpados, eran muy elevadas. Un ejemplo se vio en la sesión municipal de 19 de mayo de 1636. En ella, uno de los regidores, llamado Juan Vaca, expuso que Miguel Caxa reclamaba el cumplimiento de una sentencia dada por un juez de residencia, a principios del siglo XVII, en la que resultaron culpados varios regidores por haber utilizado indebidamente 11.000 ducados del pósito. Medidas como esta debían causar notable inquietud entre los miembros del Ayuntamiento. Por eso no es de extrañar que se acordara en esa sesión que “los caballeros

comisarios que tienen a su cargo las facultades que se han de pedir a don Miguel de Carvajal la pidan para que en esta razón no se proceda contra caballero regidor alguno por la jurisdicción con que procedieron en este caso”⁷³.

El Ayuntamiento entendió que era preciso agilizar las gestiones con Miguel de Carvajal pues la concesión de las facultades implicaría que sus miembros quedarían libres de las actuaciones seguidas por Miguel Caxa, pues expresamente en una de ellas habían pedido que no pudieran ser encausados. Tener contento a Miguel de Carvajal era ineludible. De ahí que, en la sesión celebrada por la corporación municipal el 2 de junio de 1636, se debatió sobre la conveniencia de darle 1.000 reales por haber despachado ya las veinticuatro facultades que Toledo le había pedido que se le concedieran, argumentando que para conseguirlas se habían hecho “muchos decretos, informes e informaciones y compulsado muchos papeles antiguos y ejecutorias y provisiones y otros muchos papeles”⁷⁴. Con ese dinero, cargado, cómo no, sobre la bolsa de alimentos, se le pretendían abonar los derechos de los despachos realizados. ¿Era lícito entregar esa cantidad a Miguel de Carvajal por su trabajo? ¿Se trataba de una gratificación generosa por la ayuda prestada? Lo cierto es que el número de facultades solicitadas por Toledo había pasado de quince a veinticuatro en apenas dos meses, entre el 7 de abril y 2 de junio. ¿Ratificaría el Consejo de Castilla todas esas facultades como se recogía en la Real Cédula de 18 de agosto de 1635?

Mientras esto ocurría, el Ayuntamiento se dotó de un nuevo procurador, de los del número, para la defensa de los pleitos y cargos que hacía Miguel Caxa a sus regidores y jurados, recayendo el nombramiento en Gaspar Ramírez⁷⁵. Y sustituyó a Juan Félix Vega por el jurado Alonso de Cisneros en la comisión municipal que trataba los mismos asuntos. Además siguió instando al Consejo de Castilla para que examinase si se excedía o no Miguel Caxa en su comisión. Visto el expediente en ese organismo de la Corte dictó un auto el 3 de julio de 1636 en el que decía:

El licenciado D. Miguel Caxa no excede de su comisión y en quanto a los dos mill ducados que la ciudad tiene para sus alimentos no se entrometa ni en quanto a lo que corrientemente fueren librando en los dichos alimentos pero si ubiere algún excesso considerable de quenta al Consejo. Y en quanto a lo que toca a las carnicerías

*ymbie testimonio si alguno de los acreedores que tienen el caudal de las carnicerías a llegado a pedir grado de su deuda y ynforme sobre esto*⁷⁶.

La resolución no había salido como quería el Ayuntamiento pero aún así su representante en la Corte, Melchor de Cisneros, expresó entonces que al menos el Consejo no había autorizado la pretensión de Fernando Ruiz de Alarcón de que se aprobara un informe de Miguel Caxa sobre la “reformación de los salarios” dados por Toledo, ni tampoco que la administración de los propios no fuera ejercida por el corregidor toledano. El Consejo indicó que antes de tomar esas medidas era preciso que el juez “trujese los fraudes que ubiese aberiguado contra V. S^a y que sin preceder esto no hera justo quitar la autoridad y reputación a ciudad tan grande”.

La Real Provisión que contenía estos extremos no llegó a Toledo hasta pasado el día 20 de julio de 1636. Y con ella debieron llegar otras que ponían freno a las actuaciones realizadas hasta entonces por Miguel Caxa porque recogían las “facultades” otorgadas por Felipe IV a cambio de los donativos, y que habían sido tramitadas por Miguel de Carvajal ya a mediados del mes de junio⁷⁷. El Consejo Real de Castilla aprobaría las dos primeras facultades el 23 de junio, una más el día 27, y las catorce restantes el 12 de julio, aunque sabemos que desde Toledo se pidieron más “facultades” que no fueron aprobadas.

Las diecisiete facultades concedidas a cambio de los donativos ofrecidos por la ciudad están relacionadas completamente con las actuaciones llevadas a cabo en esos meses por Miguel Caxa. Nos vamos a referir ahora a ellas siguiendo el orden que mantienen en el informe de este jurista, pues es casi el mismo que el número asignado a cada una de ellas en el Libro de Provisiones en el que en la actualidad se conservan. Por la facultad número 1⁷⁸, reflejada en una Real Provisión de 12 de julio de 1636, se autorizaba a la ciudad a que uno de sus regidores o jurados pudiera ser su agente general para pleitos y negocios percibiendo un salario anual de 300 ducados. En la misma fecha se data la número 2⁷⁹ por la que se autoriza al Ayuntamiento a pagar 200 ducados al regidor Juan de Toro de la bolsa de alimentos.

La facultad número 3 era la más importante al dar licencia a la ciudad para que pudiera librar los salarios de la nómina general como hasta entonces había hecho. Indicando, la Real Provisión de 12 de julio de 1636⁸⁰ por la que se aprueba, “no haver yncurrido en pena alguna

los regidores... por los libramientos que an despachado [en este concepto] desde el dicho día veynte y siete de jullio del año passado de mill y seisçientos y nueve”. Recordemos que en esa sentencia se había determinado que en primer lugar se pagaran los 2.000 ducados de “alimentos” y en segundo lugar lo que montare cada año la “nómina general”.

Por otras facultades se autorizaba a los regidores y jurados para que pudieran ser receptores del derecho de correderías (facultad núm. 4)⁸¹, receptores de los réditos de los censos que gravaban la legua y capilla (núm. 5)⁸² y receptores del derecho de jerguillas (núm. 6)⁸³.

Otras facultades establecían los salarios que podían percibir los regidores y jurados cuando realizaban distintos oficios. La número 7 recogía el del mayordomo del pósito⁸⁴. Por la ocho⁸⁵ conocemos el salario anual que querían que percibiese el administrador y el cajero de las carnicerías públicas, cargos que recaían en miembros de la corporación. Y la nueve⁸⁶ establecía la dieta que cobraban cada día cuando salían de la ciudad a comprar ganado para el abasto de la carne.

Por la facultad número 11, el Ayuntamiento estaba autorizado a pagar al licenciado Alonso Márquez los 100.501 mrs. que se le debían por la administración de la casa de niños de la doctrina, con cargo a las ganancias de las carnicerías⁸⁷.

Las facultades 12 y 13 estaban relacionadas con gastos extraordinarios realizados en distintas épocas y para los que la ciudad no había recibido autorización. En concreto, por la 12, dada por Real Provisión de 23 de junio de 1636⁸⁸, se aprobaban los 6.528 reales gastados de más durante las honras y sufragios por la muerte de Felipe III en 1621. La ciudad pagó entonces 23.028 reales pero solo estaba autorizada a emplear 16.500 reales. En el documento se indicaba, además, que “no se pueda proceder ni proceda contra los comisarios que los gastaron ni contra los regidores que los libraron”. Algo similar había ocurrido en 1616 con motivo de la traslación de la imagen de la Virgen del Sagrario a su nueva Capilla, dentro de la Catedral. Los gastos fueron de 16.000 ducados pero solo podían emplear 10.000. Por la facultad 13, expedida en una Real Provisión de 12 de julio de 1636⁸⁹, se dio por buena la cantidad gastada de más.

La facultad número 10⁹⁰ no implicaba nuevos reconocimientos de gasto sino la autorización por parte del

monarca de que los nombramientos más importantes que hacía la ciudad, como los de administrador y cajero de las carnicerías, mayordomo del pósito, fieles de la romana, contadores, abogados y procuradores..., se hicieran por votos secretos.

También de 12 de julio de 1636 es la facultad número 14⁹¹ por la que se daba licencia a la ciudad para que pudiera utilizar, de los derechos obtenidos de la tabla del rey, 1.000 ducados cada año para reparos y repartimientos de puentes.

El 12 de julio de 1636 se despacharon otras dos reales provisiones relacionadas con las facultades mencionadas a las que la ciudad dio gran valor y que no aparecen numeradas en el informe de Miguel Caxa. Por la primera⁹² el Ayuntamiento fue autorizado a disponer cada año de los 2.000 ducados “en bolsa de alimentos”, tal y como venía haciendo desde la aprobación de la sentencia de graduación de 1609. Y por la segunda⁹³ se le daba licencia para que del dinero sobrante de los derechos de corredurías, tabla del Rey y entresaca de montes pudiera utilizar 1.300 ducados (14.300 reales) para el pago de lo ofrecido por “donativo” para la consecución de estas facultades, incluyendo, además, los derechos de media annata y lo abonado por las “diligencias, informaciones, compulsas de papeles y ynstrumentos y de las provisiones y cédulas nuestras que se havian de despachar”.

Además de esas diecisiete facultades indicadas, autorizadas por reales provisiones del Consejo de Castilla, hubo otras dadas por Miguel de Carvajal que no tuvieron ese respaldo jurídico. Es el caso de la licencia, otorgada el 16 de junio de 1636, para que Toledo abonase durante cuatro años el salario de un picador que enseñase el arte de la caballería a sus ciudadanos. Y las dos dadas el 10 de junio para que se pudieran emplear 600 ducados en la reedificación de la casa y red de pescado y para que se emplearan unos 8.430 reales en la construcción de un pozo para obtener agua limpia empleada en las carnicerías⁹⁴.

Como ya sabemos todas esas facultades obtenidas por medio de reales provisiones del Consejo de Castilla debían implicar el pago de una cierta cantidad en concepto de “donativo”. En concreto Toledo se comprometió a pagar 3.300 reales por la concesión de la facultad número 3 (la relativa al pago de la “nómina general”) y 1.100 reales por la que autorizaba el uso, sin novedad, de la bolsa de alimentos. La misma cantidad, es decir

1.100 reales, fue “donada” por la facultad número 13 (gastos de las fiestas de la Virgen del Sagrario). Por las restantes se obligaron a pagar cantidades bastante inferiores: 550 reales por cada una de las facultades núm. 1, 7, 8 y 14; 440 reales (facultades núm. 11 y 12), 330 reales (por las núm. 4, 5 y 9) y 220 reales por la 2, la 6 y la 10, respectivamente. En total lo prometido ascendió, pues, a 10.230 reales⁹⁵. El Ayuntamiento entendió que con el desembolso de esa cantidad, de esos 930 ducados, podía librarse de Miguel Caxa, obteniendo además licencia para gastos realizados con anterioridad, incumpliendo órdenes reales y ejecuciones de sentencias anteriores, logrando por ello el perdón real. Las facultades posibilitaban que los regidores y jurados siguieran disfrutando de importantes ingresos procedentes de las arcas municipales, casi a su antojo. Pero para los acreedores censualistas era un paso atrás que no podían tolerar. Estaba claro, como se indicaba en la Real provisión de 19 de julio de 1636, dirigida a Miguel Caxa, el “poco ánimo que llevaban los capitulares de esa dicha ciudad de tratar de pagar y conponer sus cossas sino de tan solamente destruir a los acreedores de manera que estuviesen imposibilitados de la cobranza y por cossa perdida dejasen de seguir esta causa”.

Pero Miguel Caxa siguió adelante con su comisión de tal forma que a finales de julio solicitó las cuentas del pósito al Ayuntamiento. La respuesta obtenida fue la habitual. Los capitulares entendían que debía resolver el Consejo y que el examen de esas cuentas no estaba incluida en su comisión⁹⁶.

El 10 de agosto de 1636, Caxa requirió al escribano mayor del Ayuntamiento que “exhiba originalmente” ante él las facultades recibidas unas semanas antes. Sus peticiones fueron respondidas por el regidor Gaspar de Robles Gorbacán con “están en mi poder estas facultades y en poder de los archiveros del archibo por questan dentro del”⁹⁷.

El conjunto de facultades otorgadas al Ayuntamiento en esos días fue conocido de forma inmediata por Fernando Ruiz de Alarcón que el 14 de agosto de 1636 logró otra Real Provisión del Consejo por la que se ordenaba al Ayuntamiento que no usase de ellas. Los documentos originales debían ser recogidos por el corregidor toledano y remitidos de nuevo a la Corte. Por este texto conocemos que Alarcón evaluaba, entonces, la cantidad que le adeudaba la ciudad en unos 51.000 ducados (principal y réditos de los dos censos) y que Mi-

guel Caxa durante su estancia en Toledo había dictado sentencias que suponían unos ingresos de más 11 cuentos de maravedís, o lo que es lo mismo más de 320.000 reales (unos 29.400 ducados). En esa Real Provisión se indicaba, además, que el Ayuntamiento estaba utilizando dinero público para defender a los culpados. Es más,

*avia resultado que como heran tantos los regidores y jurados y la dicha çiudad tan rrica, aunque el dicho juez avia yntentado provar muchos fraudes, nadie avia querido deçir judicialmente, aunque fuesse público y notorio, porque quedarían espuestos a mil vejaciones que con la mano que tenían les arían, de que se tenia espiriençia*⁹⁸.

El 22 de agosto de 1636 se examinó el contenido de esta Real Provisión en una sesión municipal y se pidió parecer a los abogados de la ciudad. El informe, firmado por Alonso de Narbona, fue aprobado en el pleno del día 29 de agosto. En él se señalaba, entre otras cosas, que la concesión de las facultades no perjudicaba a los acreedores y que al Consejo se debían enviar traslados de esos documentos, no los originales. Así se aprobó. Pero el corregidor Arévalo de Suazo no quiso que hubiera más dilaciones en el cumplimiento de esa Provisión por lo que ordenó al regidor Gaspar de Robles Gorbaldán, que tenía una de las llaves del archivo, que lo abriera “y no lo haciendo mandó se ponga preso el dicho Gaspar de Robles con dos guardas y el Archibo se descerraje y abra y saquen las dichas facultades”⁹⁹. El regidor se defendió indicando que él era uno de los tres archiveros y que para abrir el archivo se necesitaban las tres llaves, la que él tenía y las que custodiaban Antonio Sevillano, secretario del Santo Oficio, y Pedro de Silva, alférez mayor; pero que este último estaba ausente. Además, expresaba que las facultades requeridas “a lo que se quiere acordar están en la primera sala del archivo que tiene solo una llave que está solo en su poder”. Por eso, obedeciendo el auto del corregidor, paso a buscarlas en presencia del escribano mayor y una vez localizadas le hizo entrega de dieciséis facultades. Ese mismo día, 11 de septiembre, el corregidor recibió también la que faltaba y ordenó que fueran enviadas al Consejo. Como así se hizo.

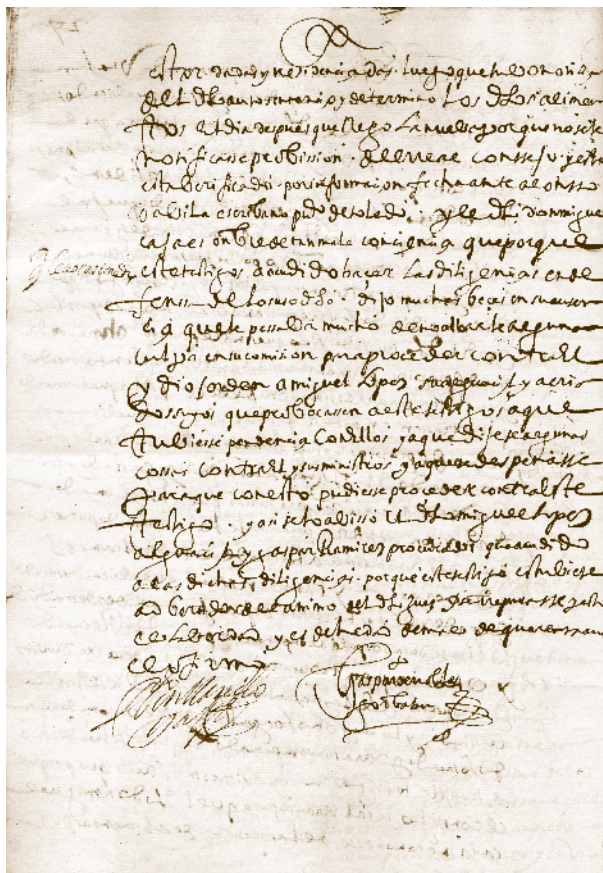
El asunto se había enquistado. El Consejo de Castilla decidió a mediados de septiembre no prorrogar por más tiempo la comisión de Miguel Caxa. El jurado Pedro de Cisneros comunicó la noticia al Ayuntamiento en una carta fechada en Madrid el 20 de septiembre de 1636. En concreto decía que

*el viernes se vio en la sala del gobierno carta del sr. juez pidiendo término y se le dio diez días más y que en ellos acabe y que se le avise no escriba más carta a el Consejo, ni de más petición sobre pedir término y si la diere el escribano no la lea y la ronpa. Con que parece que este será el último*¹⁰⁰

2.5. LOS “EXCESOS” DE MIGUEL CAXA EN SU COMISIÓN : UN HURTO Y DOS SENTENCIAS CONTRADICTORIAS

A mediados de septiembre de 1636, la ciudad mandó a la Corte a Gaspar de Robles Gorbaldán¹⁰¹, su agente general, para apoyar a Pedro de Cisneros de Herrera en las pretensiones municipales. Recordemos que ese jurista y regidor toledano había participado activamente en la consecución de las facultades y conocía muy bien todo el proceso. Como resultado de sus gestiones logró que el presidente del Consejo de Castilla mandara averiguar si eran verdad o no los cargos que se le imputaban a Miguel Caxa, de lo que se encargó Marcelo Godínez, alcalde mayor de Toledo. Para ello solicitó declaraciones manuscritas a varias personas que las redactaron entre los días 23 y 30 de septiembre. Entre los informantes se encuentran algunos de los que trabajaban con Caxa en su comisión como Bartolomé de Ruesga, y otros nada afines como el propio Gaspar de Robles. Entre los cargos que se le imputaban al juez estaban los de visitar en sus casas a los regidores que juzgaba, aceptar los regalos que le ofrecían (lampreas, peces, truchas, cargas de vino, damasco, oro hilado...) diciéndoles que les “daría por libre de algunos cargos y alcances” y nombrar a sus criados por alguaciles asignándoles salarios elevados. Incluso argumentaban que “su muger se ba con la del mayordomo de propios a meriendas, olguras y fiestas” y que favorecía a su yerno Pedro Mexía al que nombró para hacer varias diligencias en Madrid. Fueran ciertos o no estos cargos, pues no se preguntó sobre ellos al propio juez, lo que demuestran es la situación complicada en la que desarrollaba su tarea y el grado de enfrentamiento que mantenía ya con Gaspar de Robles¹⁰² y con Gaspar Ramírez¹⁰³, agente general y procurador, respectivamente, en los que recaía la defensa de las autoridades locales investigadas.

Las declaraciones de los informantes no parecían tener base suficiente para deslegitimar la actuación de Caxa. Era preciso encontrar otras acusaciones más contundentes y con pruebas más fiables. Y Gaspar de Robles lo sabía. Pocos días después, en concreto el 4 de octubre, encontró



1636, septiembre, 30. Toledo
 Hoja final de la declaración autógrafa de Gaspar Robles de Gorbalán realizada a petición del alcalde mayor Marcelo Godínez en la querrela contra Miguel Caxa. AMT, Fondo Histórico, caja 2536, fol. 31v.

la ocasión que estaba esperando. En ella se vieron envueltos los dos protagonistas, el agente general y el juez de comisión. Sobre lo ocurrido se dio cuenta en la sesión celebrada por el ayuntamiento toledano el 8 de octubre de 1636. Por el acta de ese día sabemos que el domingo, día 5 de ese mes, un clérigo entregó en la plaza Mayor de Toledo al regidor Gaspar de Robles, y en presencia de abundantes testigos, dos sentencias sobre el mismo asunto dadas por Miguel Caxa, contraria la una a la otra, y que el corregidor, tras hacer averiguaciones, sobre ello había dado cuenta al presidente del Consejo de Castilla¹⁰⁴.

En realidad no fue el corregidor sino su alcalde mayor, el licenciado don Marcelo Godínez Pantoja, consultor de la Inquisición, quien escribió al fiscal del Consejo

el día 7 de octubre sobre “el memorial de cargos de don Miguel Caxa”. En su misiva indicaba lo siguiente:

e querido dar cuenta con estos papeles... y son en razón de dos sentencias, una diferente de otra, en que por la una condena a la ciudad en 30.000 ducados y en otra le absuelve, y esta está la firma y fin della rasgado con el principio de la pronunciación y lo demás de la pronunciación borrada la firma del escribano con otro renglón della. Estos papeles los dio un clérigo al corregidor sobre que hizo aberiguación con ofiziales y escrivano de la audiencia del dicho juez y me los remitió para que los viesse.¹⁰⁵

Los documentos fueron entregados, ese domingo 5 de octubre, a las nueve de la mañana, por el presbítero Roque de Sosa, rector del Colegio de Niños de la Doctrina, al regidor Gaspar de Robles en presencia del corregidor toledano, de los jurados Francisco de Moncada y Gonzalo Hurtado y del regidor Juan Vaca. El sacerdote expresó que “se los havian dado debajo de confesión”. Lllaman la atención el lugar y el día elegidos para su entrega al corregidor Francisco Arévalo de Suazo, y los intereses de los presentes, incluyendo los de Roque de Sosa. Todo estaba preparado para desacreditar al juez de comisión. Era el mejor escenario posible para los actores más interesados en la representación. Ahora bien, los hechos ocurrieron de la siguiente manera:

llegó en presencia de su merced Roque de Sossa presbítero y entregó al dicho regidor Gaspar de Robles unos papeles diziendo que heran tocantes a esta ciudad y aviéndolos resevido el dicho Gaspar de Robles los leyó en presencia de todos y aviéndolo echo los entregó a su merced diziendo que hera una gran bellaquería y que hera una sentençia pronunciada por el licenciado Don Miguel Caxa, juez que está en esta çiudad conoziendo de lo tocante a propios en la qual da por libre al regimiento desta çiudad de un cargo de más de treynnta mill ducados y que della abían quitado la firma del dicho juez y estava borrada la firma del scrivano de la pronunciación; y que también ay un memorial de otra sentençia contraria a la referida en que los condena en la dicha cantidad¹⁰⁶

Las pruebas presentadas se basaban en que en la sentencia absolutoria había sido borrada la firma del juez y del receptor, es decir de Caxa y de su escribano Bartolomé de Ruesga, “pero de tal manera que se dexa leer”. Parecía haber sido escrita por Francisco de Riaño, oficial

que había trabajado para Ruesga y que llevaba ausente de Toledo más de cuarenta días. El otro documento, por el que se condenaba a varios regidores y jurados por la misma causa a pagar esos 30.000 ducados, era un borrador que parecía haber sido escrito por Martín Esteban, procurador de Fernando de Alarcón. Al menos todo eso expresó Gaspar de Robles en la información que abrió el corregidor para averiguar la verdad. Este regidor afirmó en su declaración que “an quitado la primera sentencia para hazer otra contraria que es la del dicho borrador y de aquí resulta que las sentencias las consulta [Caxa] con el dicho procurador de don Fernando de Alarcón”.

El pleito en cuestión al que se refieren ambos documentos fue abierto por Miguel Caxa contra varios regidores y el corregidor Alonso de Cárcamo y Haro porque en el año 1605 habían subrogado y cargado sobre las rentas de las corregidurías los principales de censos que estaban cargados sobre el pósito, sin tener facultad del Rey para ello.

La información testifical siguió adelante a lo largo de ese día 5 de octubre. El presbítero Roque de Sosa manifestó en su declaración que había recibido ese mismo día los dos documentos de una persona en confesión “diziéndole que los diese al Regidor Gaspar de Robles porque hera cossa que ymportava a la çiudad...[también] le dijeron que los diese delante de testigos”. Bartolomé de Ruesga declaró, por su parte, que la sentencia rasgada, por la que se absolvía a los capitulares, había sido escrita por él a petición de Miguel Caxa pero que una vez firmada “después de aber escrito este que declara la dicha pronunciación dijo el dicho juez que no la pronunciava porque havia de ser borrador para otra sentencia”.

Los documentos entregados a Gaspar de Robles ponían en una situación complicada a Miguel Caxa. ¿Por qué ordenó redactar una sentencia que luego no quiso firmar ni pronunciar? ¿Por qué conservó un documento, con tachaduras y roto, y un borrador con sentencias contradictorias de una causa inconclusa?

Es difícil calibrar hasta que punto las presiones de Fernando de Alarcón condicionaron su actuación. Lo cierto es que Francisco de Riaño, que había sido oficial de Ruesga, manifestó, el 13 de octubre desde Plasencia, que se acordaba de que Miguel Caxa había pronunciado dicha sentencia siendo él uno de los testigos¹⁰⁷. Y si era así, es decir si la había pronunciado, antes la había firmado, por lo que las tachaduras posteriores de estos ele-

mentos validativos iban en su contra. Pero Miguel Caxa hizo información testifical el 6 de octubre de 1636 para demostrar que él no la llegó a pronunciar. De nada le sirvió a Caxa presentar al alcalde mayor de Toledo “otra sentencia que tenía dada y pronunciada en razón de la dicha condenación que su pronunciación es de 3 deste mes [de octubre]”. Ese era para Caxa el documento verdadero, los otros dos eran borradores sin valor jurídico.

Por el escrito mandado por Marcelo Godínez, el alcalde mayor, al Consejo de Castilla, con fecha de 7 de octubre de 1636, sabemos que Miguel Caxa le explicó que “con las dichas dos sentencias le hurtaron papeles y cartas y órdenes”. ¿Quién ordenó el hurto? Posiblemente, alguna de las autoridades locales. Gaspar de Robles Gorbálán pudo ser muy bien su instigador e, incluso, su ejecutor material.

Por una información testifical, abierta por el propio juez de comisión, conocemos el desarrollo de los acontecimientos. Al parecer, en la tarde del día 4 de octubre, mientras él tomaba declaración en su casa a Gaspar Dávila, otras personas fueron llegando a ella por los mismos motivos. Para que no conocieran las respuestas de Dávila fueron conducidas a un estudio, que hizo funciones de sala de espera, hasta que les tocara su turno. Entre esas personas se encontraban Alonso de Narbona, los regidores Gaspar de Robles y Juan Pérez de Rojas y el escribano Juan de Soria. En ese estudio Caxa tenía una escribanía cerrada en la que guardaba muchos de sus documentos. Y de él se sustrajeron los dos que le incriminaban.

En las declaraciones de los testigos llamados por el juez, en los dos días siguientes al suceso, hay coincidencia en indicar quién fue el autor material. Uno de ellos manifestó que “se dice en ella públicamente [se refiere a Toledo] que el dicho Gaspar de Robles a hecho una acción muy digna en favor de la çiudad”.

La siguiente medida adoptada por Caxa fue intentar apresar a los culpables, por medio de los alguaciles de la comisión, y solicitar al corregidor y al alcalde mayor que le devolvieran los dos borradores, sin ningún éxito. Gaspar de Robles, por si acaso, se refugió en la Catedral.

A la vez Miguel Caxa abrió un nuevo proceso, el día 6 de octubre, para demostrar que

el borrador que está testado, roto y cancelado en la pronunciación y otras partes nunca fue sentencia legitima ni soblene porque su merced antes de pronunciarla bolbió a reconocer el proceso y halló que no estaba sustan-

El aunte retirado Alay & La También Afaltad de
 Toledo el dho. Boanperez de Torres. & Aprobado como
 V. M. J. Dera por los papeles que con el tarreni to
 que los papeles & Borradas & Auan En el dho. estudio
 El mismo dia sauido curatio de se presenten reme
 & que son los mismos. que fueron Amoros del co
 rreida. que ninguna de persona entro En el
 estudio despues que Ellos sabieron S. A. L. dho
 mingo Mas dho. que se abio En pres^a de mu
 chos testigos & se alio la escrivania auerta
 & En ella nose alio papel de Consideracion de
 fo dos los que tenia sin ser Una carta del conde de
 castiello En tro me lida En un pliego & tan pad
 De la com^{on} & tiene de V. M. J. sobre la C. S.
 sen de on de los villas & lugares. & faltaron ciertas
 copias de papeles & auia. Considerables & secretos,
 del seruidio de V. M. J.

Et miseme acauo El dho. que denia de mi comission a q
 se id de se pres^a me. Jasi V. M. J. Probecera lo que
 mas Combenia A su R. E. serui. Cayacato hea de
 persona & Nuyto G. mu e Sotanos como lo esp
 nandad a un p. ex Toledo y de, del 1636

D. Miguel de S. J.
 & de S. J.

*ciado porque faltaba haçer juizio con los acrehedores subrogados del pósito en correderías de cuyo prejuicio se trataba.*¹⁰⁸

El parecer del propio Miguel Caxa de Leruela quedó reflejado en un extenso memorial fechado en Toledo el 7 de octubre de 1636 remitido al Consejo de Castilla. Su inicio no puede ser más contundente:

*La diligencia de los culpados en esta comission y su poder a sido tanta y tan grande que an podido obscurecer la verdad de sus culpas y tomar la voz de zitudad contra sus propios y rentas y contra la causa pública a favor de los que an disipado su caudal. El promovedor desto es Gaspar de Robles Gorbálán.*¹⁰⁹

Tras explicar los hechos acaecidos, indicó que los borradores eran de una sentencia que estaba escrita en limpio y que unos tres meses antes se la llevaron a firmar pero que, al comprobar si el pleito estaba ya finalizado, encontró que faltaban cosas sustanciales “por lo qual aunque venía escrita la pronunciaci3n no quise pronunciarla ni firmar la ssentenzia”. Ese documento lo conservó su oficial Francisco de Riaño con otros borradores “de donde se sacó aora esta semana pasada quando el pleyto se hubo de sentenziar, sustanciado ya y concluso, para tomar del dicho borrador la caveza y algunas razones que fuesen a propósito y aviendo servido para este efecto se quedó el dicho borrador junto con el proceso”. Y en cuanto al hurto explicaba que en ese estudio, donde tenía la escribanía, “ay en la misma pieza un balcón bolado sobre el arraval de Toledo con las mejores vistas que ay en la zitudad donde estuvieron los rreferidos” salvo Gaspar de Robles Gorbálán.

La existencia de dos borradores de sentencias contradictorias de un mismo proceso tiene una buena argumentación pues sabemos que la definitiva de esa causa, por la que inculpaba a distintas autoridades locales, fue pronunciada el 3 de octubre, es decir un día antes de los hechos y eso explicaría que el borrador absolutorio redactado tres meses antes se conservara junto a la sentencia definitiva.

Por otro lado, cuesta pensar que ninguna de las personas, que compartían la espera en la sala estudio de la casa de Miguel Caxa, se diera cuenta de que una de ellas revolvió los documentos de un escritorio forzado. Todos los que esperaban allí a ser interrogados estaban relacionados con causas abiertas por el arbitrista conquense. Es posible que simplemente dejaran actuar a Gaspar de Ro-

bles, siendo los demás meros testigos presenciales. Caxa exoneró a todos menos al agente general indicando que se debieron quedar absortos al contemplar desde el balcón de su estudio la belleza de Toledo en esa tarde otoñal. Esa circunstancia la aprovechó Gaspar de Robles para rebuscar entre sus papeles aquellos que pudieran desacreditarle. Al menos eso es lo que informó el juez Caxa al Consejo de Castilla en su memorial del 7 de octubre. Y para fundamentar sus argumentos expresó también que “merezca yo crédito en esta relación, el que merezen treynta y tres años de servizios con opinión acrisolada por ocho residencias loables que e dado en el discurso deste tiempo”¹¹⁰.

Esta última frase nos abre nuevas pistas para su biografía y nos crea más confusiones. Si llevaba treinta y tres años de servicio, como afirma en ese escrito de 7 de octubre de 1636, debió empezar a servir al Rey en 1603, lo cual puede llevarnos a creer que debió nacer como muy tarde hacia 1580. Su actividad judicial queda patente al indicar que había participado en ocho residencias, pero de quiénes, en dónde...

La conservación en la actualidad en el Archivo Municipal de Toledo de documentos personales de Miguel Caxa¹¹¹ viene a demostrar que el hurto fue realizado por miembros de la corporación municipal con acceso al Archivo, por lo que posiblemente decidieron que este era el mejor sitio para custodiar lo hurtado. Esta es una suposición bastante razonable.

En el inventario de documentos que no habían robado de su escribanía, redactado el 5 de octubre por Francisco Fernández de Buendía, escribano del número de Toledo, se mencionan cartas y otros documentos recibidos por Caxa de su viejo amigo Francisco Antonio de Alarcón¹¹², como sabemos consejero en el de Castilla, de Fernando Ruiz de Alarcón, promotor de su comisión, del conde de Castrillo... y también de Manuela Caxa, tal vez su hija o hermana, que estaba casada con Francisco Salazar, agente del Cardenal Borja. Lo que sí sabemos seguro es que una hija del juez de comisión residía en Madrid con su marido Pedro Mexía.

2.6. EL FINAL DE SU COMISI3N Y SUS CONSECUENCIAS

Miguel Caxa no conoció las declaraciones realizadas contra él ante Marcelo Godínez, alcalde mayor de Toledo, el día 5 de octubre de 1636, a pesar de pedirle copia, pero sabía que le eran muy adversas. Aún así si-

guió actuando como si nada hubiera pasado, pero siendo consciente de que ya no dispondría de más prórrogas en su comisión. Por ello pretendió cerrar las causas que había abierto, y cobrar su salario y el de los ministros que le habían acompañado. En esta línea, el 13 de octubre, aprovechando la celebración de una nueva sesión municipal, el juez de comisión mandó a ella a su escribano Bartolomé de Ruesga, para hacer notorio

*a la çiudad las sentencias que a dado contra algunos cavalleros regidores y jurados deste Ayuntamiento sobre los cargos que les a fecho de aver librado las nóminas generales y en alimentos y sobre los once mill ducados de las correderías y otras cosas*¹¹³

Los regidores y jurados incluidos en esa relación, leída en la sala capitular, en la que figuraban como culpables por el mal uso de los caudales públicos, pidieron asesoramiento a los letrados municipales sobre su cumplimiento. Miguel Caxa repartió el coste del pago de su salario y el de sus ministros entre los capitulares sentenciados culpables, tal y como establecía su comisión. El Ayuntamiento acordó recurrir ambas decisiones ante el Consejo de Castilla.

Ese mismo día, 13 de octubre, llegaron al Consejo las actuaciones realizadas por el alcalde mayor contra los excesos de Miguel Caxa. El día 20 ya informó el fiscal sobre ellas indicando

*Que atento que este juez tiene acabada la comisión pide se mande parezca en el Consejo y no salga desta Corte sin licencia ni mandado del, y aviendolo fecho protesta pedir lo que convenga en razón de todo lo contenido en estos autos que pide anden juntos y debajo de una cuerda.*¹¹⁴

El Consejo de Castilla, reunido el 4 de noviembre de 1636, acordó que “dese provisión para que en acabando la comisión y de cobrar sus salarios benga a esta corte y no salga della sin licencia del Consejo el licenciado Miguel Caxa”¹¹⁵. Gaspar de Robles Gorbaldán comunicó al ayuntamiento de Toledo lo ocurrido ese día de la siguiente manera:

las averiguaciones contra don Miguel Caxa se bieron en rraçon de las dos sentençias de las contadurías y demás excesos y todos parecieron muy mal con lo qual a descreditado quanto a hecho en esa çiudad y él se a desconpuesto y así me lo an dicho en sus cassas estos señores del gobierno y probeyeron auto para quen acabando su comisión tenga esta corte por cárcel y se le rreciba su

*confissión y aunque di petiçión y entré en la sala de go-bierno sobre los excesos de los salarios se rresolvieron a no proveer hasta que venga lo autuado*¹¹⁶

Todo el trabajo desarrollado por Miguel Caxa de Leruela en Toledo, entre el 1 de diciembre de 1635 y el 30 de septiembre de 1636, es decir durante los diez meses que duró su comisión dependían ahora del juicio que diera el Consejo de Castilla a sus actuaciones. Todos sus autos, los expedientes sentenciados, serían examinados por esa alta institución. Los regidores y jurados se habían librado, por fin, de este arbitrista que había querido fiscalizar sus actuaciones. Pero todavía les quedaba intentar librarse del pago de los salarios y conseguir que las facultades concedidas hacía unos meses por Miguel de Carvajal fueran efectivas. Y, lo más importante, lograr que las sentencias dadas por Caxa fueran declaradas nulas, porque como el propio juez informara al Consejo, de resultas de su comisión, “están condenados los regidores y jurados en más de 90.000 ducados que deben restituir a la ciudad sin otras condenaciones de penas de cámara y gastos de justicia cuantiosos”, y que la mala gestión municipal “ha sido la total ruina de los propios y rentas de aquella ciudad, y que el cúmulo de su débito haya subido a más de 600.000 ducados”¹¹⁷.

En los primeros días de diciembre, en una nueva sesión del Consejo, se examinaron esas facultades. En esa reunión tomaron parte, además de los miembros de la sala de justicia correspondiente, Fernando de Alarcón, como uno de los principales acreedores de la ciudad, y Pedro Cisneros de Herrera, en representación de Toledo. Este último, por carta del día 11, indicó que nada se resolvió porque, a petición del fiscal, se acordó que Miguel Caxa informara sobre ellas. Por entonces, este seguía en Toledo. Y no volvería a Madrid hasta entrado el año siguiente porque antes de marcharse de Toledo tenía que cobrar su salario y el de sus oficiales.

La ciudad, en la sesión del 19 de enero de 1637, dio comisión a Gaspar de Robles y a Juan de Villegas para que se encargaran de las diligencias relacionadas con el informe de Miguel Caxa sobre las facultades. El que había sido juez de comisión tenía, en esos días, otras prioridades. Y de ello se trató en otra sesión municipal, celebrada el 4 de febrero. En el acta de ese día se recoge que:

tratose en la ciudad de que don Miguel Caxa, juez que bino a las quantas de propios, a muchos días que se le acabó el término de su comisión y se a detenido y detiene

en esta ciudad a cobrar los salarios que le deben algunos cavalleros rregidores y particularmente cien ducados que deben, de los salarios que les toca, los señores don Alonso de Alcocer, don Fernando de las Roelas, don Juan de Castro Xibaja por causa de lo qual se detiene en esta ciudad causando muchos salarios y se detienen las quantas y cargos que hizo a esta ciudad y caballeros rregidores

El ayuntamiento sabía que para que el Consejo de Castilla examinara las actuaciones de Miguel Caxa era preciso que este volviera a Madrid pero no lo haría, tal y como había decretado el Consejo, si antes no cobraba su salario. De ahí que acordara el abono de esos cien ducados del dinero reservado para el pago de las facultades, o sea, del dinero ofrecido como “donativo”. En otra sesión posterior, de 6 de febrero, se acordó que esa cantidad le fuera pagada por el receptor de la renta de las correderías. Es decir, el pago por salarios que tenían que satisfacer algunos regidores culpados fue abonado con ingresos municipales de origen tributario. Lo privado y lo público se entremezclan y confunden en esta decisión, cuestionable jurídicamente.

El 10 de marzo de 1637, la ciudad de Toledo escribió a Miguel de Carvajal para que se interesase en el Consejo por el estado del pleito sobre las facultades. El 12 de abril de 1637, Gaspar de Robles informó desde Madrid que este organismo había decidido pedir informe a Miguel Caxa. Pero este no lo tendrá redactado hasta avanzado el mes de junio de ese año, tal y como se recogió en una carta de Pedro de Cisneros de Herrera, fechada el 28 de junio de 1637.

Un mes después, el propio Cisneros, con carta del día 30 de julio, mandó a la ciudad copia de ese extenso informe indicando que no lo había remitido antes “por parecerme papel poco ynportante para tenerle V.S. en su archivo o en su contaduría”. Pero la verdadera causa era su contenido. Miguel Caxa fue deteniéndose en cada una de las facultades solicitadas expresando su parecer y argumentando en contra de su concesión. Entendía que se “reparten entre los regidores y jurados la administración de las rentas más cuantiosas y arbitrios que tiene [la ciudad] y se les han concedido para su desempeño”, obteniendo así notables beneficios. Y a estos administradores de rentas y arbitrios los tomaban cuenta otros regidores y jurados, es decir sus compañeros en el ayuntamiento, con muy poco interés fiscalizador ya que al año siguiente la situación podía ser la contraria. O sea,

los que revisaban cuentas un año podían ser administradores de rentas en el siguiente. A ello contribuía el hecho de que hubieran desaparecido del archivo “muchos libros de cuentas, hacimientos de rentas y acuerdos del ayuntamiento”¹¹⁸. De tal forma que era tanto “el descuido y negligencia con que Toledo tiene sus papeles y cuentas” como “tan poca noticia de las resultas y alcances, derechos y acciones desea hacer”.

Entendía Caxa que los administradores, fieles y recaudadores de los propios y rentas de la ciudad debían ser “hombres llanos y abonados y no regidores ni jurados ni personas poderosas”. Se lamentaba, además, que “ni el cabildo de jurados ni ningún particular, por escrito ni de palabra, me advirtieron ni dieron noticia de cosa alguna importante al bien público”. Su trabajo había sido desarrollado sin ningún apoyo. Desde el primer día se había encontrado solo en su defensa del interés general. Los miembros de la corporación municipal habían hecho todo lo posible por dificultarle en su cometido porque tenían mucho que ocultar.

Las argumentaciones de Miguel Caxa en su informe sobre las facultades van encaminadas a evitar gastos innecesarios y a lograr una buena administración de la hacienda municipal para lo que era preciso diferenciar las funciones de gobierno, que recaían en el ayuntamiento, de las de administración. Y estas últimas debían ser desempeñadas por personas ajenas a la corporación y no por regidores y jurados, como ocurría entonces. Además algunas de las facultades lo que buscaban era conseguir indultar a los condenados por malversación.

Tan solo tres, de las diecisiete facultades, entendía el juez de comisión que podían ser concedidas. Ninguna objeción puso a la facultad núm. 11¹¹⁹. También entendió que, mientras el Rey no decidiera otra cosa, se podían emplear 1.000 ducados anuales para obras públicas (facultad núm. 14). El gasto en el pozo de las carnicerías (facultad 16) lo consideraba justo. En las demás creía que iban en contra del interés general y de la hacienda municipal. Así, en cuanto a la contratación de un picador (facultad 17) no pudo ser más explícito al afirmar que “estando la ciudad tan empeñada, como es notorio, y siendo este salario en beneficio de pocos y estos los más ricos de Toledo, que con repartimiento que entre ellos hagan muy moderado se podrá excusar de pagarlo la ciudad”.

Concluía Caxa su claro informe con la rotunda frase:

Y se debe reparar mucho en que por las dichas faculta-

*des quedan habilitados los regidores y jurados que ahora son y adelante fueren, para usar y ejercer oficios y ministros que les están prohibidos por causa pública, y que se aumenta mucho el valor y utilidad de cada oficio de regidor y jurado. Y aquí vuelvo a repetir que se arriendan hoy en mil y quinientos y hasta dos mil reales en cada un año, con esperanza de estas administraciones por el interés que de ellas sacan no siendo el salario del oficio más de tres mil maravedís en cada un año, de que se puede inferir que en caso que la inhabilidad fuera dispensable y la dispensación no fuera fomento de mala administración de los bienes públicos, no habría regidor ni jurado que no sirviera a vuestra alteza con más de mil ducados por la dicha calidad y siendo como son más de ciento, importará una gran suma. Y por esta merced y por el indulto de las condenaciones y resultas de mi comisión tan solamente han ofrecido mil y cien ducados por todo, y estos de la hacienda de la ciudad, porque también sea condenada en costas cuando se esperaba una suma tan considerable que arriba a más de 90 mil ducados y una gran reformación del gobierno venidero en esta parte.*¹²⁰

Por la carta, ya mencionada, de Pedro de Cisneros, de 30 de julio de 1637, conocemos que este intentó retrasar la vista del pleito, tal y como el ayuntamiento de Toledo le pidió, a la espera de que Gaspar de Robles llegara a la Corte, para ayudarle a defender los intereses municipales. Por entonces, el agente general había presentado su dimisión al Ayuntamiento¹²¹ reclamando el pago de los 300 ducados que se le habían prometido por su trabajo durante un año. Recordemos que había sido nombrado para tal cargo el 28 de julio de 1636. Alegaba, por entonces, tener muchas ocupaciones en el Alcázar como mayordomo y pagador nombrado por el Rey. La ciudad así lo acordó en su sesión de 12 de agosto de 1637¹²². El motivo principal de su nombramiento, conseguir neutralizar la actividad del juez Miguel Caxa de Leruela, ya había sido conseguido.

Aún así siguió encargándose en Madrid del pleito de las facultades, comunicando a la ciudad, por carta de 29 de noviembre de 1637, que “también e puesto en poder del rrelator la querrela sobre los exscesos de Miguel Caxa porque pretendo se los castigue el Consejo”¹²³.

Por una Real Provisión de 21 de febrero de 1638¹²⁴, Felipe IV devolvió al ayuntamiento de Toledo las facultades concedidas por Miguel de Carvajal y Mesía para

que hiciera uso de ellas como estimara conveniente. Tan solo modificó el contenido de la relativa a dar salario al regidor o jurado que se encargara de comprar o vender trigo, limitando esta facultad a solo cuatros años. Entre los cinco consejeros que firman esta provisión estaba el propio Miguel de Carvajal, que figura como “marqués de Jodar” y don Pedro Marmolejo, que ya había intervenido con anterioridad en el examen de los “excesos del juez Caja”. El día 26 de febrero la ciudad acordó que se conservasen en su archivo.

Desde el informe de Caxa de Leruela sobre las facultades, de junio de 1637, hasta la aprobación de esa Real Provisión tan satisfactoria para los intereses municipales se habían producido hechos interesantes. Del más significativo se tuvo noticia en la sesión municipal de 2 de septiembre de 1637 cuando se leyeron dos cartas, una del Rey y otra del Consejo de Castilla¹²⁵, por las que se reclamaba a Toledo y su provincia el pago de 200.000 ducados de atrasos del servicio ordinario, votado en Cortes. Las necesidades económicas de la Hacienda real eran, una vez más, apremiantes. La concesión de las facultades, sin tener en cuenta el informe del juez de comisión, podía favorecer una actitud más activa por parte de la corporación toledana. Allegar recursos para pagar a los censualistas no era una prioridad para el Consejo de Castilla, ni para la monarquía.

El papel que pudo jugar Gaspar de Robles en el devenir del pleito es difícil de precisar. Ahora bien, en el tomo XLIV de la colección formada por D. Luis Salazar y Castro, conservada en la actualidad en la Real Academia de la Historia, existe un folleto impreso, de 9 hojas en folio, firmado por el regidor toledano, antiguo agente general, y presentado por él, posiblemente en 1647, en el pleito mantenido con el fiscal del Consejo de la Contaduría Mayor de Hacienda “por los agravios de las cuentas que dio en el asiento que hizo de socorrer y anticipar a su Magestad con 72.000 ducados”¹²⁶. ¿Era suya esa cantidad? Si era así, le debió facilitar la consecución de sus intereses en la Corte. O tal vez no. Pero llama la atención la elevada cifra y su finalidad. ¿La entregó en préstamo cuando defendía los intereses de los regidores y jurados toledanos en 1636? Es posible que sí. ¿Tuvo la misma suerte que los acreedores censualistas a los que Toledo dejó de pagar? No lo sabemos.

Miguel Caxa de Leruela dejó de aparecer en los documentos municipales a partir de junio de 1637 pero el

pleito iniciado contra sus “excesos” se demoró durante bastantes años en el Consejo de Castilla. El ayuntamiento de Toledo siguió presente en su tramitación pues muchos regidores y jurados habían sido inculcados por el juez de comisión. En 1649, doce años después, el pleito formado por todos los cargos, sentencias y condenaciones dadas por Caxa, junto con documentos originales utilizados como pruebas y otros redactados ya en el Consejo, estaba formado por 9.303 hojas¹²⁷.

Conocemos la cuantía de todas las condenaciones dictadas por el juez de comisión en el verano de 1636¹²⁸. Miguel Caxa inculcó a la mayor parte de las autoridades locales, incluyendo a los corregidores y alcalde mayores, que tuvo Toledo desde principios del siglo XVII hasta 1635, fundamentalmente por mal uso de los caudales públicos.

Todavía, en 7 de agosto de 1652, el ayuntamiento toledano seguía adoptando acuerdos en relación con este pleito del que desconocemos la fecha de su sentencia definitiva, si es que esta se llegó a dictar alguna vez¹²⁹, porque la corporación municipal fue partidaria en todo momento de dilatar lo más posible el proceso. En los informes y acuerdos relacionados con esta causa en esos años siguió participando el regidor Gaspar de Robles Gorbacán. Posiblemente Miguel Caxa había fallecido tiempo antes aunque no tengamos datos precisos sobre ello¹³⁰. La comisión que desempeñó en Toledo debió marcar negativamente el final de su vida. Pero sus pareceres sobre la forma de administrar la hacienda municipal toledana tuvieron eco en la Corte. Y el mejor ejemplo de ello es la carta enviada por la ciudad de Toledo, el 30 de junio de 1637, a Diego Zapata de Mendoza, conde de Barajas y mayordomo de Felipe IV,

para que intercediera ante el monarca para mostrar su rechazo a lo afirmado por el fiscal Rodrigo Jurado¹³¹ sobre los encausados por Miguel Caxa. El texto de esta misiva refleja muy bien una época y las presiones a las que tuvo que enfrentarse el arbitrista conquense. Su tenor es el siguiente:

Siempre emos juzgado por gran felicidad que V.S^a, que Dios le guarde, se dignasse de ser capitular deste ayuntamiento para onrra desta ciudad, y en la ocaasión presente, por grande y de mucho sentimiento por lo que ymporta a la autoridad della, nos consuela el amparo que nos prometemos en V. S^a siendo tantos y tan notorios los servicios que en estas y en las passadas edades emos hecho a Su Magestad con las bidas, sangre y haciendas, con la lealtad y amor que pide el ser sola la ymperial de la corona.

Don Rodrigo Jurado, fiscal del Reyno, llebado de su hordino arrojamiento, se atrebió a dezir en el tribunal del Reyno, a bista de muchos, que los cavalleros de Toledo merezían estar degollados por defraudadores de la Real Hacienda. Y esto a causado tan gran nota quanto mereze satisfacción pública, y para que se haga damos quenta a Su Magestad y al señor Conde Duque y presidente de Castilla. Y elegido a V. S^a por comisario Regidor para que junto con el señor Juan de Billegas, jurado, lo signifiquen. Suplicamos a V. S^a nos haga este favor para que con ynterbenzión de su autoridad se logre conseguir Justizia que para pedilla darán los memoriales y querellas nezesarias el señor jurado Pedro de Zisneros, nuestro agente general y los abogados dessa Corte. Guarde Dios a V. S^a, Toledo y junio 30, 1637.¹³²

< 1637, junio, 30. Toledo

Copia de la carta remitida por el ayuntamiento de Toledo al conde de Barajas en la que le da cuenta de lo manifestado en su contra por Rodrigo Jurado, fiscal del Reino.

AMT, Libros Mss., Sección B, núm. 112, fol. 193r

Notas

1 Sobre Martín González de Cellorigo es precisa la consulta de la obra de Jean Vilar, *L'arbitrista malgré lui: la vie et les écrits du licencié Cellorigo (1565? - 1630?)*, Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses, 1997; y el texto de Adriano Gutiérrez Alonso, Francisco José González Prieto y Sonia Serna Serna, "Autobiografía del arbitrista Martín González de Cellorigo", *Boletín de la Institución Fernán González*, núm. 237 (2008) pp. 467-507. Sobre la vida y obras del toledano Sancho de Moncada pueden consultarse, entre otros, los siguientes trabajos: Hilario Rodríguez de Gracia, "Notas para la biografía de dos toledanos ilustres: Francisco de Pisa y Sancho de Moncada", *Anales toledanos*, núm. 22 (1986) pp. 19-57; Linda Martz, "La familia y hacienda del doctor Sancho de Moncada", *Anales Toledanos*, núm. 24 (1987) pp. 51-90; Valentín Edo Hernández, "La propuesta tributaria de un impuesto único de Sancho de Moncada", *Revista de Historia Económica*, núm. extra 2 (1989) pp. 29-42; Jean Vilar Berrogain, "Sancho de Moncada, economista", en *Economía y economistas españoles*, vol. 2, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, pp. 545-580; y Rogelio Fernández Delgado, *La ruptura del pensamiento económico castellano en el siglo XVII: Juan de Mariana y Sancho de Moncada*, tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense en 2003. Y, por último, sobre Navarrete, sigue siendo útil el artículo de José Goñi Gaztambide, "El licenciado Pedro Fernández Navarrete: su vida y sus obras (1564-1632)", *Berceo*, núm. 97 (1979) pp. 27-48.

2 VILAR BERROGAIN, Jean, "Docteurs et marchands: L'«École de Tolède», 1615-1630", en *Fifth International Congress of Economic History. Cinquième Congrès International d'Histoire Économique... Papers. Rapports.*, Vol. I, Moscú: Association Internationale d'Histoire Economique, 1974, pp. 44-56. El Congreso se había celebrado en 1970. En él se detiene especialmente en Sancho de Moncada y Damián de Olivares. Jean Vilar es también el autor del libro *Literatura y economía: La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid: Revista de Occidente, 1973.

3 RODRÍGUEZ DE GRACIA, Hilario, "Alonso de Castro Xibaje: un arbitrista del siglo XVII", en *Tolède et l'expansion urbaine en Espagne (1450-1650)*, Madrid: Casa de Velázquez, 1991, pp. 99-115; Ídem, "Memoriales de arbitristas y otros 'pliegos' compuestos en las imprentas toledanas a principios del siglo XVII", *Toletum*, núm. 50 (2004) pp. 177-235. En ellos, además de Castro Xibaje, estudia a Juan Belluga de Moncada y a García Herrera de Contreras, entre otros.

4 Fundamental es su obra *Jerónimo de Ceballos, un hombre grave para la República: vida y obra de un hidalgo del saber en la España del Siglo de Oro*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001. Sobre este tema ya había escrito con carácter más general en su artículo "La preocupación arbitrista en el seno del Ayuntamiento de Toledo por la declinación de la ciudad en un período crítico: 1618- 1621", *Toletum*, núm. 29 (1993) pp. 200-227. Con este trabajo nos informa sobre la participación de miembros del ayuntamiento toledano en esta corriente de pensamiento económico deteniéndose en los ya mencionados Sancho de Moncada, Juan Belluga de Moncada, Herrera de Contreras, el propio Cevallos y Fernando de Toledo. El jurado Juan González de Vates Sotomayor fue autor de otro memorial estudiado por Alfonso Cebrián Rey en su artículo "Una visión de la crisis de la industria sedera toledana en el primer tercio del siglo XVII: el Memorial de Juan González de Vates Sotomayor", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Moderna. Revista de la Facultad de Geografía e Historia [de la] UNED*, Serie IV, 11 (1998) p. 239-264.

5 A la espera de que José María Nombela Rico publique su estudio sobre este personaje remitimos, por ahora, al artículo de Ángel Santos Vaquero, "Memorial del mercader toledano Damián de Olivares, de 17 de febrero de 1626" aparecido en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV. Historia Moderna*, núm. 12 (1999) pp. 151-180.

6 Este libro tiene 296 páginas. De su edición napolitana existen en España al menos nueve ejemplares en otras tantas bibliotecas. En la actualidad se puede consultar una reproducción reciente de esta edición publicada en A Coruña, por la editorial Órbigo, en 2011. En el siglo XVIII se realizaron otras dos ediciones en Madrid, una en 1713 y otra en 1732. En 1975, y con una introducción de Jean-Paul Le Flem, realizó otra edición de esta obra el Instituto de Estudios Fiscales. En 1990 lo haría el Ministerio de Agricultura de la edición de 1713. E incluso existe una reimpresión en CD-Rom de la edición de 1732 a cargo de la Fundación Histórica Tavera aparecida en el año 2001.

7 Esta obra consta de 95 hojas en cuarto. De ella se conservan al menos dos ejemplares, uno en la Biblioteca Nacional y otro en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

8 El propio Miguel Caxa en la p. 1 de su *Restauración...* lo explica de la siguiente manera: "Estas fieles noticias... di en más breve nota a Su Magestad, y a la junta de Cortes de los Reynos de Castilla, y de León el año pasado de 625".

9 Nos referimos en concreto, y por orden de publicación, a Rafael Comenge, "Antiguos economistas españoles: don Miguel Caxa de Leruela", *Nuestro tiempo*, núm. 159 (marzo 1912) pp. 329-355; Julián Zarco Cuevas, "El licenciado Miguel Caxa de Leruela y las causas de la decadencia de España", *Religión y Cultura*, XXVI (1934) pp. 387-422 y XXVII (1934) pp. 44-85; Jean-Paul Le Flem, "Miguel Caxa de Leruela, défenseur de la Mesta?", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo IX (1973) pp. 373-415; Ídem, "La cultura de un arbitrista en el siglo XVII: el ejemplo de Caxa de Leruela", *Moneda y Crédito*, núm. 136 (1976) pp. 29-37; Joaquín Calvo García, "Economía y literatura en la obra de un conqueense olvidado, Miguel Caxa de Leruela", *Cuenca*, núm. 29 (1987) pp. 53-58; José Antonio Álvarez Vázquez, "El arbitrista de Caxa de Leruela y la crisis del siglo XVII", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, (1992) pp. 541-563; Jesús Fernández Montes, "Miguel Caxa de Leruela: un pensador político a la orilla", *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, núm. 17 (primavera 1999) pp. 68-69; José Luis Ramos Gorostiza, "Caxa de Leruela: ¿una visión "ecológica" del campo castellano a comienzos del siglo XVII?", en *Estudios de Historia de pensamiento económico: homenaje al Profesor Francisco Bustelo García del Real*, Madrid: Universidad Complutense, 2003, pp. 166-180; y Joaquín Calvo García "Caxa de Leruela, Miguel", en *Diccionario Biográfico Español*, vol. XII, Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, pp. 830-831.

10 Ponemos en duda esta afirmación por muchos motivos. Actualmente en el Archivo Parroquial de Palomera no se conservan los libros de bautismos del siglo XVI por lo que no hemos podido corroborar la certeza de esa fecha. Ahora bien, en el "libro de testamentos" de los años 1621 a 1666 y en el de "matrimonios" de los años 1624 a 1684, que son los más antiguos conservados, no figura ningún vecino apellidado "Caxa", pero sí hay bastantes con el de "Leruela". Es posible que este último fuera el materno y que Miguel Caxa naciera en Palomera en donde residía su madre temporalmente. No creemos que los "Caxa"

fueran naturales de esa localidad. Aprovecho esta nota para agradecer las facilidades dadas para la consulta de estos libros a Declan Huerta Murphy, actual párroco de Palomera.

11 En su libro *Restauración...*, p. 48, escribe que “por aquel arbitrio tan perjudicial del año de 1621,..., se deshizo de muchas manadas, como también se minoró la antigua cabaña de los Caxas”. Los autores que han estudiado esta obra entienden que se refiere a su familia.

12 CALVO GARCÍA, Joaquín, “Caxa de Leruela, Miguel”, p. 830.

13 Algunos autores indican que estudió Leyes en la Universidad de Alcalá de Henares. Así se recoge en la “Colección de Polígrafos Españoles” difundida vía web por la Fundación Ignacio de Larramendi. Esa misma fuente asegura que fue “Abogado de los Reales Consejos”, sin que aporte el origen de esta información, aunque así lo afirmó Juan Giménez de Aguilar en su artículo “Palomera: La interesante historia de un pueblo que dicen sin historia”, publicado en *La Voz de Cuenca*, núm. 418 (21 de julio de 1930) p. 4. Este autor expresó que así aparecía en la obra *Restauración...* pero lo cierto es que en ella no se menciona ese dato.

14 CALVO GARCÍA, Joaquín, “Caxa de Leruela”, p. 830.

15 Bernat Hernández en su texto “Declinación, reformación y arbitrio en época de los grandes validos, 1598-1643” publicado en el libro *Autour de l’Espagne des validos (1598-1645)*, Paris: Indigo & Côté-femmes, 2009, p. 14, se refiere a Miguel Caxa de Leruela con las siguientes palabras “de cronología incierta, pero que escribe en torno a 1626-1632”. Las dudas sobre su nacimiento en 1562 también las manifiestan Hilario Priego Sánchez-Morate y José Antonio Silva Herranz en su *Diccionario de personajes conquenses (nacidos antes del año 1900)*, Cuenca: Diputación Provincial, 2002, p. 97.

16 En su *Restauración...* se refiere varias veces a su trabajo como alcalde mayor entregador de “Mestas y Cañadas”. Menciones concretas aparecen en las pp. 112, 189, 199 y 216 de este libro.

17 CAXA DE LERUELA, Miguel, *Discurso sobre la principal causa...*, hoja 14r.

18 La fecha de nacimiento de 5 de mayo de 1562 fue aportada por Julián Zarco en su artículo “El Licenciado Miguel Caja de Leruela...”. En concreto en la p. 390. El autor manifestó que consultó personalmente los libros de bautismos de Palomera y encontró en esa fecha un asiento relativo al nacimiento de un niño llamado Miguel, hijo de Miguel Caxa y de Catalina Sánchez.

19 Una persona llamada “Miguel Caxa” asistió a las dos reuniones habidas por el Honrado Concejo de la Mesta en 1594 representando a la “cuadrilla de Cuenca”. Y otra llamada Juan Caxa participó en una celebrada en 1621. Los dos eran familiares de nuestro arbitrista. El primero, creemos, que sería su padre. Véase el texto de J. P. Le Flem, «Mandataires du Conseil de Castille et commissaires aux comptes de l’Honrado Concejo de la Mesta (1583-1663)», en *Les élites locales et l’état dans l’Espagne moderne: du XVIe au XIXe siècle: table ronde internationale (Talence, 13-15 décembre 1990)*, Paris: Éditions du CNRS, 1993, pp. 43 y 47.

20 AHN, Sección de Universidades, Libro 1261, fol. 121. La ciudad de Sigüenza se halla a unos 200 km de su lugar de nacimiento, Palomera. Una distancia similar le separaba de Alcalá de Henares, la otra ciudad universitaria más cercana.

21 Véase AHN, Sec. Consejos, legajo 29584, exp. 28.

22 El lugar en donde nació lo recoge el propio autor en la p. 21 de su libro *Restauración...*, editado en Nápoles en 1631. También indica que “Cuenca” es su patria en la p. 67.

23 Este libro lo hemos descrito de la siguiente manera “Libro registro borrador de condenaciones pecuniarias por sentencias de pleitos dictadas por Miguel Caxa de Leruela, alcalde mayor entregador de Mesta, en las audiencias celebradas en Navamorcuende, Ajofrín y otras localidades castellanas y andaluzas”. Consta de 54 folios en regular estado de conservación, pues le faltan las primeras hojas, y su signatura es AMT (=Archivo Municipal de Toledo), Libros Manuscritos, Sección B, núm. 781. Como escribió el propio Caxa de Leruela en la p. 120 de su *Restauración...*, por esos años había cuatro alcaldes mayores entregadores que juzgaban al año en conjunto cerca de 3.000 pleitos. El era uno de ellos.

La conservación de este libro personal de Miguel Caxa en el Archivo Municipal de Toledo puede explicarse por los sucesos acaecidos el 4 de octubre de 1636 que más adelante examinaremos.

24 Durante la audiencia celebrada en Belver de los Montes debió producirse el suceso ocurrido en Toro y que menciona en la p. 199 de su *Restauración...*

25 Por este libro sabemos que en Ajofrín estuvo actuando como alcalde mayor hasta el 30 de mayo de 1624. El 3 de septiembre de ese año inició su audiencia en Las Hormazas. El 30 de octubre estaba ya en Belver. La audiencia de Úbeda la comenzó el 28 de abril de 1625. En Manzanares impartió justicia desde el 27 de junio y en El Provençio desde el 25 de julio de 1625.

26 Al menos eso parecemos deducir de su lectura, aunque en las hojas del libro se incluyen solo fragmentos deslavazados. La firma autógrafa de Miguel Caxa aparece en el folio 38r. Esa actividad como alcalde mayor entregador en esos años queda confirmada también por la existencia en el AHN, Sección Diversos-Mesta, 168, núm. 16 Bis, de unos “Autos del concejo de la Mesta tramitando la solicitud de la Puebla de la Reina para que se le devuelvan los 42.500 maravedís que le impuso de multa Miguel Caja, alcalde mayor entregador de la Mesta, por haber roturado unas tierras...”, fechados en marzo de 1626.

27 Esto entendemos por incluir fragmentos manuscritos de la “Fábula de Píramo y Tisbe”, romance escrito en 1618 por Luis de Góngora pero que no fue publicado hasta 1627.

28 Sobre ello trata Le Flem, en su edición de la *Restauración de la abundancia...*, en concreto en las pp. XVI-XVII de su estudio introductorio.

29 Así consta en el tomo XLV de las *Actas de Cortes de Castilla*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, pp. 366-367. Véase también el artículo de F. Urgorri Casado, “Ideas sobre el gobierno económico de España en el siglo XVII”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* del Ayuntamiento de Madrid, núms. 59-60 (1950) p. 142. Le Flem escribió que la Mesta contribuyó con 200 reales en los costes de impresión pues así figura en su libro de cuentas de 1628.

30 Al parecer también fue miembro del Consejo de Estado desde el año 1624 hasta su muerte acaecida en 1653.

31 Francisco Antonio de Alarcón también tuvo una interesante carrera política. En los últimos años de su vida (1643-1647) llegó a presidir el Consejo de Hacienda. Antes ejerció cargos en otros Consejos y en las chancillerías de Granada y Valladolid. En 1631, Miguel Caxa recoge en su dedicatoria, como ya sabemos, que era caballero de la Orden

de Santiago y miembro del Consejo Real de Castilla. Según J. Fayard había sido nombrado como tal consejero el 7 de mayo de 1626. Sobre su vida es interesante lo aportado por Jean-Paul Le Flem, en 1975, en la nota 1, pp. 5-6, de su edición de la *Restauración de la abundancia...* En ella indica que en 1635 regresó a España.

32 En el AMT se conserva una Real Provisión del Consejo Real de Castilla, datada el 20 de febrero de 1635, en la que figura la firma del “Ldo. Don Fran[ci]sco Ant[oni]o de Alarcón”

33 Con toda seguridad la visita al Reino de Nápoles debió unir los destinos de Miguel Caxa y de Francisco Antonio de Alarcón. Además el “Licenciado Alarcón”, que también firma ese documento, es muy posible que sea Diego de Alarcón, hijo de Francisco Antonio, que había sido nombrado miembro del Consejo de Castilla el 27 de agosto de 1635, o sea unos meses antes. Véase el libro de J. Fayard, *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1982, pp. 308-309.

34 Fernando Ruiz de Alarcón, denominado a veces como Fernando de Alarcón o Fernando de Alarcón y Horozco, nació en 1575 en la villa toledana de El Viso de San Juan, muy cerca de Illescas, aunque siempre consideró la localidad conquense de Palomares como su patria. En 1607 obtendría el título de caballero de la Orden de Santiago, que había solicitado en 1603. Se casó en Toledo con Ana Niño de Zúñiga y Silva, heredera de los mayorazgos de los Silva, ocupando cargo de regidor en la ciudad entre 1596 y 1610. Su carrera administrativa, que no tuvo la proyección de la de su padre, la inició con su nombramiento el 25 de agosto de 1608 como corregidor de Badajoz, cargo que ocuparía hasta el 9 de abril de 1612. Después lo fue de las villas de Chinchilla, Villena y sus partidos. A la muerte de su padre Diego Fernando Ruiz de Alarcón, en 1615, heredó sus mayorazgos, de tal forma que en algunos impresos de la época aparece como señor de las villas de Valera, Santa María del Campo, la Torre y Pasarilla del Berrocal. De su matrimonio con Ana Niño tuvo al menos cuatro hijos, Fernando (el mayor), Francisco Antonio, Juana y María. El primero, Fernando de Alarcón Niño, heredaría sus mayorazgos y tendría también una interesante carrera administrativa. Tuvo, además, otro hijo natural con la doncella Magdalena de Miñano, llamado Diego Ruiz de Alarcón, que también fue caballero de la Orden de Santiago. Su extensa vida terminó en 1668, según Ignacio Ezquerria Revilla.

La casi totalidad de los datos aquí reflejados están obtenidos del libro *Comentarios de los hechos del Señor Alarcón, marqués de la Valle Siciliana...* escrito por Antonio Suárez de Alarcón, Madrid: Diego López de la Carrera, impresor del Reino, 1665, pp. 457-458. Puede consultarse también el libro de José Andrés Prieto Prieto, *Poder y oligarquía rural en Cuenca: La villa de Palomares del Campo y su concejo (1590-1611)*, Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2007.

Desconocemos si Fernando Ruiz de Alarcón tenía alguna relación de parentesco con Francisco Antonio de Alarcón, el visitador del Reino de Nápoles al que Caxa de Leruela le dedicó su *Restauración...* Lo que sí está claro es que tanto Miguel Caxa como Fernando de Alarcón tenían intereses económicos y afectivos en localidades conquenses.

35 Entre estos acreedores, además de Fernando de Alarcón, se encontraban en la Corte los condes de Fuensalida y Montalbán, don Pedro de Ayala y don Diego Altamirano. Así se les menciona en la carta de Gaspar de Robles Gorbálán de 10 de noviembre de 1635, conservada en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 359. Por los documentos de ese concurso sabemos que los acreedores censuistas eran más de cincuenta, entre los que había monasterios, conventos y cofradías toledanas.

36 Véase la caja de “Cartas del año 1635”, en AMT, Fondo Histórico, núm. 359. El regidor toledano expresaba además en su carta que Miguel Caxa había sido alcalde mayor entregador en la villa de Ajofrín en el año 1623. Está claro que se trata del autor de la *Restauración...*

37 La copia de esta Real Provisión se conserva en AMT, Libros Manuscritos, Sección B, núm. 123, fols. 815-824.

38 Libro de acuerdos municipales de 1635-1636. Véase AMT, Libros Manuscritos, Sección A, núm. 55, fol. 411r.

39 Remitimos en este punto al texto de J. Montemayor, “Una conjonctura municipal: Les propios de Tolède (1540-1660)”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, XVII (1981) pp. 184-188.

40 Hilario Rodríguez de Gracia, utilizando otra fuente, indica que en 1609 la ciudad tenía contratados 83 censos por un valor de 118.009.324 mrs. que implicaban unos réditos anuales de 6.388.227 mrs. Unos estaban soportados por los ingresos del pósito, otros por los de propios y otros sobre la Legua. Véase su obra *El crepúsculo patrimonial de Toledo*, Toledo: Ayuntamiento, 1999, p. 215.

41 El texto completo de esta Real Provisión está publicado en el libro de Pedro de Valdivieso, *Práctica y declaración de la hacienda que el Ayuntamiento...* (Ed. facsimilar con estudio de Mariano García Ruipérez, Toledo: Ayuntamiento, 2005), en concreto en sus pp. 37-39. Una copia de esta sentencia se conserva en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 2536.

42 En el libro de Pedro de Valdivieso, *Práctica y declaración de la hacienda...* se recoge, en concreto en la p. 26, que en la década de 1670 el pago de la nómina general suponía anualmente 1.866.980 maravedíes. En esa cifra estaban incluidos los 750.000 mrs. (2.000 ducados) correspondientes a los “alimentos”. Los salarios anuales de regidores, jurados, abogados, escribanos, capellanes, contadores... ascendían, pues, a 1.116.980 mrs.

43 Véase la nota 180, p. 218, del libro de H. Rodríguez de Gracia, *El crepúsculo patrimonial...*

44 La concesión de esta Real Facultad se produjo tras la aprobación por el Reino, reunido en Cortes, de un nuevo servicio de 17,5 millones de ducados al que los procuradores toledanos mostraron su conformidad. Pedro de Valdivieso, en la p. 100 de su *Práctica y declaración...*, indica que en ese documento de 1608 el Rey manifestaba que Toledo estaba “empeñada” por entonces en más de 400.000 ducados “causados de los servicios que en diferentes ocasiones había hecho a Su Majestad”. ¿Es real esta cifra? ¿Debió Toledo 150 millones de maravedíes?

45 Este derecho se basaba en la autorización que tenían los toledanos de poder vender las carnes de sus ganados, en una de las tablas de la carnicería pública, a un precio inferior en dos mrs. en cada libra al que establecía el obligado de ese abasto y que regía en las otras tablas. Un obligado (abastecedor) se comprometió a pagar 2.000 ducados al año si no se autorizaba la tabla del rey. Y los que le sucedieron hicieron lo mismo. Cuando la ciudad administraba la carnicería, por no haber obligado, cargaba esos 2.000 ducados sobre el precio de las carnes que se vendían al público.

46 Esta disposición se conserva original en el “Libro 1º de Provisiones dadas a Toledo” que incluye las datadas entre 1566 y 1619. Véase AMT, Libros Manuscritos, Sección B, núm. 122, en concreto los folios 419-421. Su contenido ha sido estudiado y transcrito por M. García Ruipérez en su texto “La contaduría municipal de Toledo en el siglo

XVII”, publicado en el libro *La declinación de la monarquía hispánica en el siglo XVII: Actas de la VIIª Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, pp. 391-405.

47 Diego Fernando Ruiz de Alarcón, “del Consejo de su Majestad”, aparece relacionado en el “Libro de la razón de los señores correidores, dignidades y regidores... de la imperial ciudad de Toledo” (AMT, Libros Manuscritos, Sección B, número 132, fols. 128v-129r) por ocupar el cargo de regidor toledano entre 1592 y 1596, sucediéndole en el regimiento su hijo Fernando, el promotor de la comisión de Miguel Caja, entre 1596 y 1610. Fue Señor de Valera de Yuso y de Santa María del Campo y ocupó, entre otros, los cargos de oidor, primero, en la Chancillería de Valladolid y, luego, en el Consejo Real. De su matrimonio con Catalina de Horozco y Covarrubias nacieron ocho hijos. De todos ellos solo llegaron a edad adulta, el mayor, Fernando, y Francisco. Este último, Francisco de Alarcón y Horozco (1589-1675) optó por la carrera eclesiástica llegando a ser inquisidor en Barcelona y Valencia, obispo de Ciudad Rodrigo (1638-1645), de Salamanca (1646-1648), de Pamplona (1648-1657) y de Córdoba (1657-1675).

La existencia de Diego Fernando Ruiz de Alarcón puede seguirse especialmente en el texto de Ignacio Javier Ezquerro Revilla titulado “Trayectoria cortesana del licenciado don Diego Fernando de Alarcón, oidor del Consejo Real (1544-1615)”, publicado en *Nobleza hispana, nobleza cristiana: la Orden de San Juan*, vol. 1, Madrid: Polifemo, 2009, pp. 441-472. Este mismo autor, en su artículo “La dimensión territorial del Consejo Real en tiempo de Felipe III: El cuerpo de los treinta jueces”, publicado en *Studia histórica. Historia Moderna*, 28 (2006) pp. 141-177, analiza la participación de Diego Fernando Ruiz de Alarcón, en concreto en la p. 157, en los preliminares que desencadenarían el concurso de acreedores de Toledo de 1608 pues, ya en 1607, había acudido al Consejo de Castilla para que Toledo le pagara lo adeudado. También pueden consultarse los datos aportados sobre él en el *Diccionario Biográfico Español*, vol. 2, Madrid: Real Academia de la Historia, D.L. 2010, pp. 123-124.

48 Estos dos censos habían sido concertados por su padre Diego Fernando de Alarcón, el primero en 1577 y el segundo en 1578, según se recoge en la sentencia de graduación de 27 de julio de 1609. El original de este documento se conservaba en 1636 en la escribanía de cámara del Consejo que regentaba Fernando Vallejo. Y de ella se obtuvo un traslado a petición de la ciudad de Toledo, datado el 29 de abril de 1636. El nombre de Diego Fernando de Alarcón es el primero que figura entre los que demandaron al ayuntamiento toledano en el concurso de acreedores.

49 La deuda en censos, según las fuentes, oscila entre 100 y 150 millones de maravedíes por lo que a Fernando de Alarcón le debía el Ayuntamiento de Toledo entre el 5,6 y el 8,4 por ciento del total de esa deuda.

50 Estos datos están sacados del libro citado de Pedro de Valdivieso, *Práctica...*, en concreto de la p. 152 de la edición facsimilar. El propio Valdivieso incluyó al principio de su relación censual una nota en la que decía “me ha parecido ser conveniente el poner con toda distinción todos los censos que no se pagan que están graduados en la sentencia del pleito de acreedores por no tener cabimiento”. Y este autor redactó su libro en 1682.

51 Recordemos que el juez percibía 1.200 maravedíes diarios a los que hay que sumar otros 1.000 del escribano y alguacil, a partes igua-

les. Es decir, un total de 2.200 mrs. diarios. Como se estimaba que la comisión durase sesenta días el gasto total sería de 132.000 mrs.

52 Esas cuentas se conservan en la actualidad en AMT, Fondo Histórico, cajas núms. 2128-2130.

53 En concreto Pedro de Valdivieso en su *Práctica...*, p. 62, se refiere a 4.356.975 maravedíes.

54 En las cuentas de propios dadas por los herederos de Pedro de Villanueva, correspondientes al periodo que va de 1 de marzo de 1635 a 28 de febrero de 1636, se señalan unos ingresos por la administración de los propios de 3.896.437 mrs. y unos gastos de 3.901.792 mrs. Véase AMT, Fondo Histórico, caja núm. 2130.

55 Ya estaba encarcelado el 22 de enero de 1636 y lo seguía el día 30 de ese mes como reflejan dos cartas de este regidor conservadas en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 360. Pasarían meses hasta que recobrarla la libertad.

56 Ídem, AMT, Fondo Histórico, caja núm. 360.

57 Un sofíel desempeñaba tareas parecidas a las de los actuales ordenanzas.

58 Efectivamente faltaba, y falta, el libro de acuerdos municipales de 1613-1614, porque fue uno de los vendidos por Jerónimo Lozano, sofíel municipal, a Juan el cohetero posiblemente en 1627, si no antes. Véase el texto de Teresa Álvarez Gómez-Escalonilla y Gabriel García-Largo Sánchez-Heredero, “Los libros de acuerdos municipales de Toledo y las fiestas de la traslación de la Virgen del Sagrario. Los apañes de un sofíel y un cohetero”, en *Archivo Secreto*, núm. 3 (2006) pp. 168-171.

59 Sobre la familia Narbona, y en particular sobre este jurista, tratan Francisco José Aranda Pérez y Ramón Sánchez González en su texto “Jurisprudencia y bibliofilia. La familia y la biblioteca de los Narbona”, en *Letrados, juristas y burócratas en la España Moderna*, Cuenca: Ediciones de la UCLM, 2005, pp. 255-256.

60 Esta carta se conserva en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 361.

61 Libro de acuerdos municipales de 1636-1637. Véase AMT, Libros Manuscritos, Sección A, núm. 56, fol. 36r.

62 En el libro que contiene las sesiones celebradas entre el 2 de marzo de 1635 y el 29 de febrero de 1636 (AMT, Libros Manuscritos, Sección A, núm. 55) se le menciona en los folios 411r, 412r, 413r, 414v, 433r, 443v, 448r, 449v, 459v, 464r, 465v, 470v y 475v. En el que abarca del 3 de marzo de 1636 al 27 de febrero de 1637 (núm. 56 de esa misma Sección) se trata de sus actuaciones en los folios 36r, 50v, 52r, 53v, 56r, 63v, 87v, 93v, 100v, 101v, 106v, 118v, 126v, 132r, 136v, 149r, 166v, 188r, 189v, 194r, 195r, 211r, 226v, 235v, 240v, 281v, 282r, 332r, 345r, 347r y 355v.

63 La información que tenemos de este jurista, marqués de Jódar, es precaria. Sabemos que en 16 de junio de 1617 fue nombrado oidor en la Chancillería de Valladolid y en esa ciudad estuvo hasta su nombramiento como miembro del Consejo de Órdenes el 1 de junio de 1624. Después sería designado consejero en el Consejo Real de Castilla el 20 de agosto de 1632. Véase el texto de Ricardo Gómez Rivero “Consejeros de Órdenes. Procedimiento de designación (1598-1700)”, *Hispania*, núm. 214 (2003) p. 728. En 1637, siendo ya caballero de la Orden de Calatrava, recibió, por herencia, el título de Marqués de Jódar. Más datos biográficos aporta Narciso Mesa Fernández en su *Historia de Jódar*, Jódar (Jaén): Ayuntamiento de Jódar, 1996, p. 250.

64 En los documentos en los que participa durante su estancia en Toledo figura, con grafía actualizada, la intitulación siguiente: “El licenciado Miguel de Carvajal y Mesía, caballero del hábito de Calatrava, del Consejo Supremo de Castilla y de la cámara del Señor Infante Cardenal, a quien por particular comisión de Su Majestad está cometido el venir a las ciudades, villas y lugares de este distrito a tratar cosas tocantes a su real servicio”. Una copia impresa autenticada de la Real Cédula de su nombramiento se conserva encuadrada en el “Libro 2º de Provisiones a favor de Toledo...”. Véase AMT, Libros Manuscritos, Sección B, núm. 123, folios 797-798.

65 La Real Cédula de 18 de agosto de 1635 dice expresamente que el Rey quería que “se den y libren por los consejos a quien tocara las cédulas y despachos necesarios de aprobación y confirmación de lo que así hiziereades y concediereades”.

66 Por “donativo” se entiende “un regalo, una dádiva que las instituciones y los particulares concedían al Rey en situaciones excepcionales, generalmente en momentos delicados para la Monarquía, motivados por quiebras o por necesidades acuciantes de la guerra, que generosa y voluntariamente entregaban los súbditos como solución momentánea a dichos apremio”. Véase el artículo de Francisco Velasco Hernández, “La presión fiscal del siglo XVII en el reino de Murcia: viejas y nuevas figuras tributarias”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, H.ª Moderna*, 15 (2002) p. 95. En él estudia la recaudación de ese donativo concreto en el Reino de Murcia. Una visión más general puede obtenerse de la lectura del texto de José Ignacio Fortea Pérez, “Los donativos en la política fiscal de los Austrias (1625-1637): ¿servicio o beneficio?”, en *Pensamiento y política económica en la época moderna*, Madrid: Actas Editorial, 2000, pp. 31-76. En concreto, el de esta coyuntura fue objeto de una Memoria de Licenciatura por parte de G. Varilhes, titulada *Le donativo de 1636 de la Vieille-Castille; la contribution d'une société*, 1980, 117 p. Este texto que creemos inédito fue defendido por su autor en la Universidad de Toulouse, bajo la dirección de B. Bennassar. Para su redacción se basó en el leg. 3251 de “Contadurías generales” conservado en el AGS.

67 El acta de lo acordado en esa reunión se conserva en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 362.

68 Libro de acuerdos municipales de 1636-1637. Véase AMT, Libros Manuscritos, Sección A, núm. 56, fol. 63v.

69 Lo interesante de este caso es que, de esa cantidad, 74.800 mrs. procedían del dinero que recibió de la ciudad por realizar un libro con la relación de “corregidores, dignidades, regidores...” que había tenido Toledo. Ese “Libro de la creación y sucesión de las dignidades, corregimientos y regimientos” de la ciudad de Toledo, como él lo titula, fue presentado por su autor en la sesión del ayuntamiento de Toledo del día 4 de febrero de 1628. En la actualidad se conserva en el AMT, Libros Manuscritos, Sección B, núm. 131. En él se incluye información sobre las personas que formaron el gobierno municipal desde el año de 1477 hasta 1628.

70 En el memorial presentado por Juan del Toro, conservado en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 362, se incluyen más datos biográficos de este regidor, autor de ese libro de singular importancia para el estudio de la corporación municipal toledana, y en el que dice que empleó más de seis años de su vida.

71 Entre los libros de acuerdos perdidos por los manejos del sofíel y del cohetero se encuentran, del siglo XVI, los de 1546-1547, 1548-1553, 1554-1561, 1562-1563, 1565-1566, 1567-1568, 1570-

1572, 1573-1574, 1578-1581, 1583-1589, 1590-1591 y 1595-1598. También sufrieron igual destino las actas, de marzo a febrero, de los años 1600-1603, 1604-1605 y 1613-1614. Miguel Caxa solicitó el 23 de mayo de 1636 la entrega de los libros de acuerdos de 1598, 1599, 1600 y 1604 so pena de 50 ducados a cada regidor del Ayuntamiento si no lo cumplían.

72 Francisco Arévalo de Suazo, caballero de la Orden de Santiago, fue admitido por corregidor y justicia mayor de Toledo y su tierra en 19 de diciembre de 1633. Nombró enseguida como su alcalde mayor al doctor Cristóbal de Espinosa que sería sustituido en 3 de septiembre de 1635 por Marcelo Godínez. Ocupó ese cargo hasta el 23 de marzo de 1641, fecha en la que tomó posesión el nuevo corregidor, Vicente Bañuelos, fiscal de la Junta de Obras y Bosques.

73 Libro de acuerdos municipales de 1636-1637. Véase AMT, Libros Manuscritos, Sección A, núm. 56, fol. 93v.

74 Ídem, fol. 118v.

75 El poder está fechado el 6 de mayo de 1636 y lo firman veintiséis personas, entre regidores y jurados, ante Melchor de Galdo, escribano mayor del ayuntamiento de Toledo.

76 Este texto se incluye en una carta de Pedro de Cisneros de Herrera de 6 de julio de 1636 conservada en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 361. En la sesión del ayuntamiento pleno de 11 de julio de 1636 se trató sobre la entrega de ese auto a Miguel Caxa y como al conocerlo, y ante una petición municipal, este “la rompió diciendo palabras ajenas de las que se deben decir a los caballeros de esta casa”. El auto sería incluido en una Real Provisión de 19 de julio de 1636, cuya copia se conserva en el “Libro 2º de Provisiones...”, AMT, Libros Manuscritos, Sección B, núm. 123, folios 896-903.

77 En el “Libro 2º de Provisiones a favor de Toledo...” se conservan algunas de las licencias originales otorgadas por Miguel de Carvajal que están datadas entre el 10 y el 16 de junio de 1636. Véase AMT, Libros Manuscritos, Sección B, núm. 123, folios 839-843.

78 Ídem, folios 853-854.

79 Ídem, folios 857-858.

80 Ídem, folios 859-863.

81 Ídem, folios 864-865.

82 Ídem, folios 868-869. El derecho de la legua gravaba cada cabeza de ganado que se sacrificaba, en el matadero, los sábados.

83 Ídem, folios 872-873.

84 Esta facultad no se conserva en el “Libro 2º de Provisiones...” pero sabemos que fue otorgada al aparecer relacionada en el Informe de Miguel Caxa.

85 “Libro 2º de Provisiones a favor de Toledo...”. Véase AMT, Libros Manuscritos, Sección B, núm. 123, folio 845.

86 Ídem, folios 851-852.

87 Ídem, folios 879-880.

88 Ídem, folio 847.

89 Ídem, folios 881-882.

90 Real Provisión de 12 de julio de 1636 incluida en el “Libro 2º de Provisiones...” folios 874-875.

91 “Libro 2º de Provisiones...”, folios 885-886.

- 92 Esta Real Provisión original se conserva en el “Libro 2º de Provisiones...” tantas veces citado. En concreto ocupa los folios 891-893.
- 93 Ídem, folios 889-890.
- 94 Estas licencias dadas por Miguel de Carvajal se conservan en ese “Libro 2º de Provisiones...”, folios 838, 839 y 843.
- 95 En la Real Provisión de 14 de agosto de 1636 se indicó que la cantidad donada ascendía a 12.620 reales pero puede que en esa cifra esté incluido el derecho de annata.
- 96 Sobre este tema se trató en las sesiones de 30 de julio y de 22 y 29 de agosto de 1636. Véase el Libro de acuerdos municipales de 1636-1637, en AMT, Libros Manuscritos, Sección A, núm. 56, folios 166v, 189v y 195.
- 97 AMT, Fondo Histórico, caja núm. 362.
- 98 Esta Real Provisión original, de 14 de agosto de 1636, de donde se ha sacado este texto se conserva en el “Libro 2º de Provisiones...”, folios 904-905.
- 99 Este auto de 11 de septiembre de 1636 se conserva original en el “Libro 2º de Provisiones...”, en su folio 908. En las hojas siguientes se incluyen las actuaciones seguidas en su ejecución en ese día por parte del Corregidor.
- 100 Esta carta se conserva original en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 361.
- 101 Gaspar de Robles Gorbálán, natural y vecino de Toledo, y graduado en la Facultad de Cánones, accedió al cargo de regidor, en banco de caballeros, mediante compra al Rey en 12 de mayo de 1635, y lo desempeñó hasta su muerte acaecida en 1659. Para ser regidor tuvo que renunciar a su cargo de jurado de la ciudad, por la parroquia de la Magdalena, que ejercía desde septiembre de 1622. En esa fecha aparece en los documentos como “notario público de la audiencia arzobispal de Toledo”. En 1636 figura en los documentos como “mayordomo y pagador de S.M. en sus Alcázares reales”. En 1645 obtuvo el título de caballero de la Orden de Calatrava. Ya por entonces era Señor de la villa de Camarena. El personaje en cuestión es uno de los antepasados del Conde de Cedillo. Más datos sobre su biografía pueden obtenerse de los expedientes de limpieza de sangre tramitados en 1643 para su ingreso en las cofradías de San Pedro, San Miguel y San Bartolomé de la ciudad de Toledo, conservados en AMT, Cofradías y Hermandades, caja núm. 87. Del personaje tratan también M. Arellano y V. Leblic en su artículo “La heráldica en las iglesias de Toledo (4)”, *Toletum*, 22 (1988) p. 236.
- 102 La causa abierta contra Miguel Caxa por sus excesos el 23 de septiembre se incluye en un cuaderno, sin portada, iniciado por una carta del alcalde mayor de Toledo de 7 de octubre de 1636. En ese cuaderno, conservado en la caja núm. 2536 del Fondo Histórico del AMT, la declaración de Gaspar de Robles, fechada el 30 de septiembre, ocupa los folios 30 y 31.
- 103 La de Gaspar Ramírez abarca desde los folios 34 al 36 de ese mismo cuaderno. En su declaración manifestó que Miguel Caxa “es ombre áspero de condición”.
- 104 Libro de acuerdos municipales de 1636-1637, folio 235v-236.
- 105 Las actuaciones seguidas por el Ayuntamiento de Toledo contra Miguel Caxa a raíz de esta denuncia se conservan en el mismo cuaderno citado de la caja núm. 2536 del Fondo Histórico del Archivo Municipal. Está formado por 70 folios y carece de portadilla. Como ya sabemos se inicia con una carta del alcalde mayor de Toledo de 7 de octubre de 1636. Las notas que vienen a continuación están obtenidas del contenido de este cuaderno.
- 106 AMT, Fondo Histórico, caja núm. 2536, fol. 9r.
- 107 Desde el día 28 de julio de 1636 Francisco de Riaño no trabajaba ya en la comisión de Miguel Caxa. Parece ser que él estuvo implicado en la entrega para la firma de la primera sentencia, la absolutoria, tal y como se recogió en la información testifical hecha por el juez de comisión. La relación entre ambos no debía ser buena. Véase el cuaderno citado de la caja núm. 2536, fol. 58v-59.
- 108 Ídem, Cuaderno, fol 55r.
- 109 Este extenso memorial se conserva original en ese mismo cuaderno, folios 61-63.
- 110 Idem, fol. 61v.
- 111 Nos referimos en concreto al “Libro registro borrador de condenaciones pecuniarias por sentencias de pleitos”, dictadas cuando él era alcalde mayor entregador de Mesta. Véase AMT, Libros Manuscritos, Sección B, núm. 781.
- 112 Francisco Antonio de Alarcón también tenía intereses económicos en Toledo pues estaba casado con María Antolínez que poseía un censo sobre el caudal de las carnicerías de la ciudad que rentaba anualmente 74.800 mrs. Así se refleja en una carta firmada por el propio Alarcón, conservada en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 364. En 1636 sí cobro su renta.
- 113 Libro de acuerdos municipales de 1636-1637, folio 241.
- 114 Este texto firmado por el fiscal del Consejo se conserva en el folio 64v del cuaderno citado. Este documento, que contiene las informaciones testificales comentadas, debería conservarse en el AHN, formando parte del fondo del Consejo de Castilla, pero inexplicablemente se custodia en el AMT. ¿Por qué fue devuelto a Toledo?
- 115 En esa sesión estuvieron presentes los consejeros Gregorio López Madera y Pedro Marmolejo.
- 116 Carta de Gaspar de Robles a la ciudad de Toledo fechada el 13 de noviembre de 1636 conservada en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 361.
- 117 Estos datos los incluye en su informe sobre las facultades de junio de 1637 del que se conserva copia en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 2536.
- 118 En otra parte de su informe vuelve a destacar esto al expresar que “es muy de propósito que no haya inventario de los papeles del archivo, porque se valen [los regidores y jurados] de esta confusión para ganar facultades y provisiones encontradas, y aprovecharse de ellas según su conveniencia, callando unas e impetrandó otras”. Esta frase está recogida en el último párrafo dedicado por Caxa a la facultad núm. 9 en su informe de junio de 1637. Véase AMT, Fondo Histórico, caja núm. 2536.
- 119 La 11 era la que autorizaba al Ayuntamiento a pagar al licenciado Alonso Márquez los 100.501 mrs. que se le debían.
- 120 La copia de este informe ocupa 8 folios completos y se conserva en el AMT, Fondo Histórico, caja núm. 2536.
- 121 La petición original se conserva en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 364.

122 Libro de acuerdos municipales de 1637-1638. Véase AMT, Libros Manuscritos, Sección A, núm. 57, fol. 187v. El Cabildo de Jurados de Toledo se mostró disconforme con la existencia de ese empleo de agente general y así lo comunicó en la sesión municipal de 14 de agosto de 1637.

123 Esta y las otras cartas mencionadas de 1637 se conserva en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 364.

124 Este documento original se conserva en el AMT, Libros Manuscritos, Sección B, núm. 123, fols. 980-982.

125 Sobre los miembros de los Consejos en los años que estudiamos es de utilidad, también, el artículo del padre Quintín Aldea Vaquero, "Los miembros de todos los Consejos de España en la década de 1630 a 1640", *Anuario de Historia del Derecho Español*, 50 (1980) pp. 189-206.

126 Otro ejemplar de este folleto se conserva en la Biblioteca Franciscana de Santa María la Real de Nájera.

127 Estos datos están obtenidos de un cuaderno sin cubierta que tiene en la parte superior de su primera hoja el siguiente texto a manera de título "Sobre los cargos del licenciado Miguel Caja, juez de propios". Consta de 63 hojas y se conserva en AMT, Fondo Histórico, caja núm. 2536.

128 En ese cuaderno se incluye una pieza con su propia numeración, y formada por 36 hojas, titulada "Cargos, sentencias y condenaciones hecha por el licenciado Miguel Caja, juez de cuentas por el Consejo, a las justicias, regidores y jurados de la ciudad de Toledo, año 1636", que debió hacerse en 1649. La mayoría de los cargos se refieren a haber recibido salarios como administradores siendo regidores o a haber empleado indebidamente la cantidad asignada a los "alimentos".

129 El pleito se siguió en la escribanía de cámara del Consejo de Castilla regentada en esos años por el escribano Diego Cañizares de Arteaga. Con la supresión de los Consejos en 1834 sus documentos quedaron unidos a los del escribano Manuel Salvador de Carranza, último poseedor de esa escribanía. Si este largo y extenso proceso se ha conservado debe encontrarse entre los de la "escribanía de Carranza" pero es algo que, por ahora, desconocemos. Las enormes lagunas que seguimos teniendo sobre la vida de Miguel Caja podrían tener, así, respuesta.

130 En una carta de 28 de noviembre de 1649, Alonso Martínez Suelto escribe a la ciudad de Toledo que desea buscar al fiador de Miguel Caja para preguntarle sobre unos pagos. Esto nos da a entender que el juez de comisión ya había fallecido.

131 Rodrigo Jurado y Polo, natural de Villanueva de Andujar, era por entonces fiscal del Consejo de Hacienda. Y lo seguía siendo siete años después, en 1644, cuando solicitó la concesión del hábito de la Orden de Santiago. En 1629 prestaba sus servicios como abogado en la Real Chancillería de Valladolid. Fue, también, regidor de la ciudad de Guadalajara.

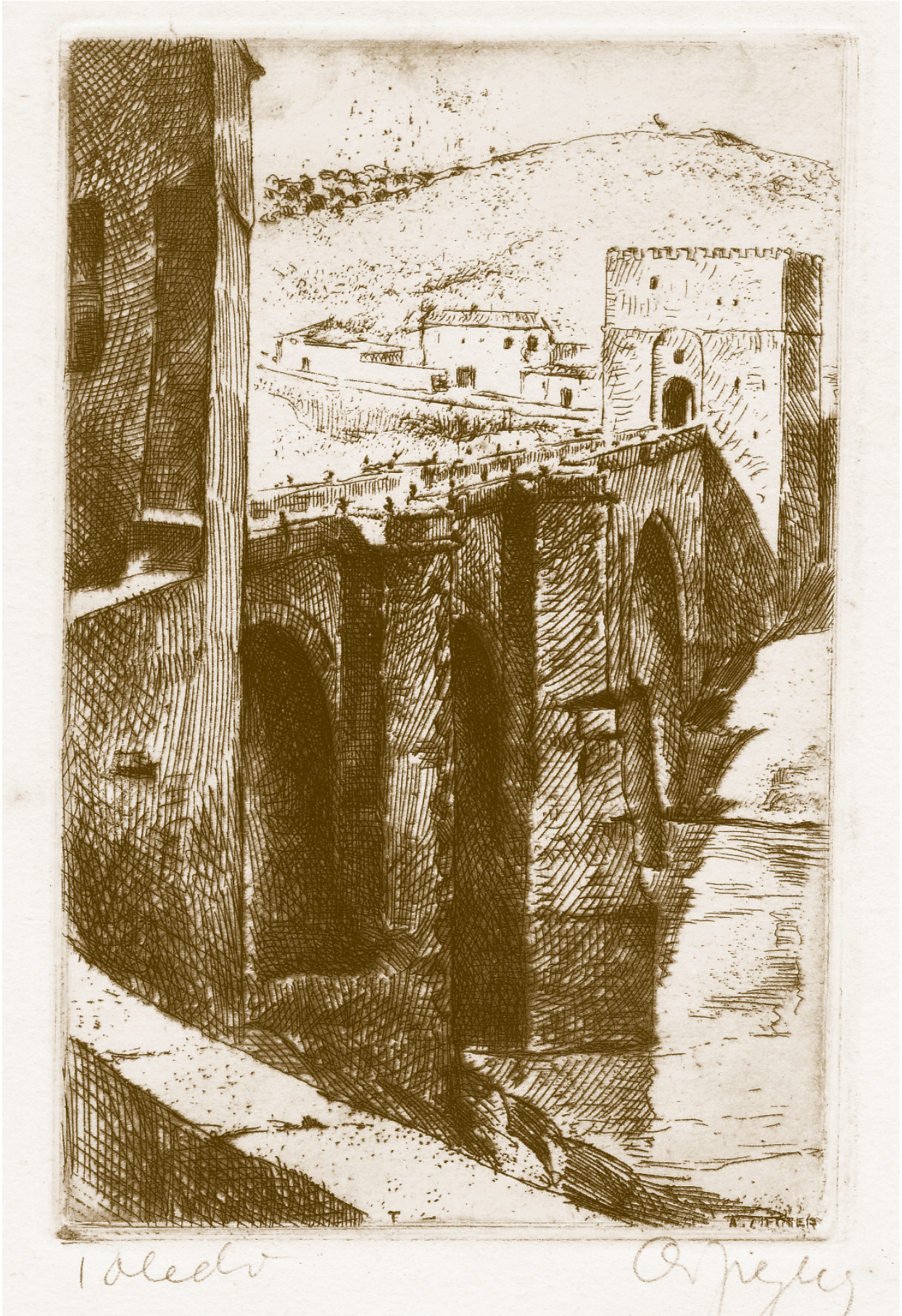
132 Copia manuscrita de esta carta se recoge en el folio 193r del libro copiator de cartas de los años 1633 a 1643 conservado en AMT, Libros Manuscritos, Sección B, núm. 112. En él se hallan copias de otras muchas cartas enviadas por la ciudad a sus representantes en la Corte (Pedro de Cisneros, Gaspar de Robles, etc.) en las que se trata de Miguel Caja y su comisión.



Portada del libro de Miguel Caja de Leruela publicado en 1627



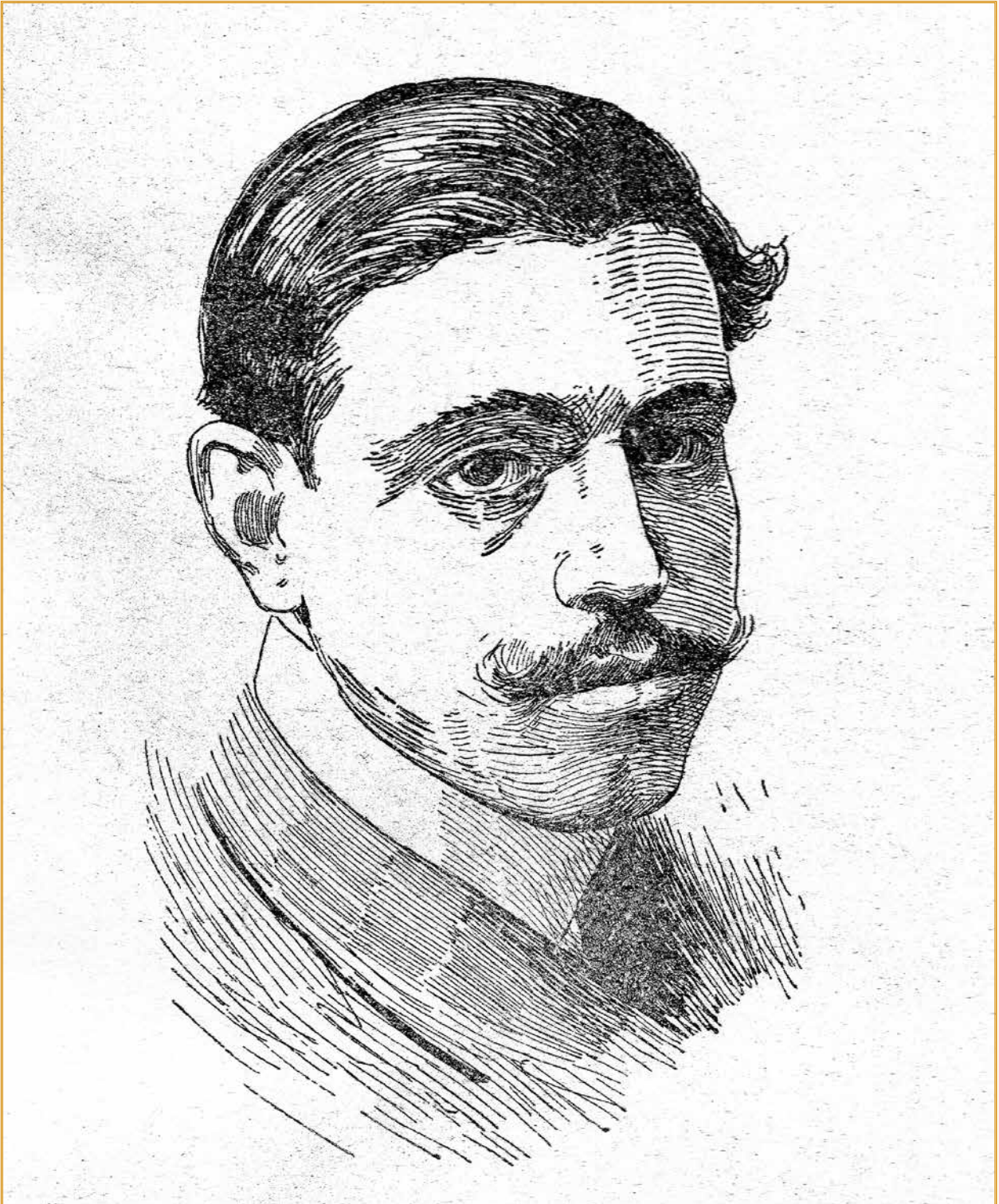
Le pont San-Martin, à Tolède. — Dessin de Gustave Doré.



Albert Ziegler - ca. 1923



Paul Vigoreux - ca. 1920



Grabado del joven Ramirez Ángel, publicado en la edición de *La Tirana*, 1907.

A escasos metros de la Puerta del Sol de Madrid abría sus puertas el Café de Pombo. En el otoño de 1914 el escritor Ramón Gómez de la Serna fundó allí una tertulia que se reunía los sábados por la noche. Asistente asiduo a estos encuentros literarios, inmortalizados en un famoso cuadro por José Gutiérrez Solana, fue el toledano Emiliano Ramírez Ángel, quien era uno de los escritores costumbristas más reputado y reconocido entre los madrileños de aquel tiempo. Amigo de Galdós, redactor jefe de *Blanco y Negro* y ganador del premio periodístico “Mariano de Cavia”, falleció en 1928 a los 45 años de edad, dejando firmados decenas de libros y un considerable número de artículos en las más prestigiosas revistas y publicaciones de la época.

Emiliano Ramírez Ángel nació en Toledo el 20 de julio de 1883, siendo bautizado en la Iglesia de San Nicolás. Escritor precoz, desde niño jugaba a hacer periódicos y redactar cuentos, en los primeros años del siglo XX ya publicaba en revistas madrileñas y toledanas como *La Idea* o *La Campana Gorda*. En el año 1906 dio el gran salto a la popularidad al conseguir una mención en un concurso literario convocado por *La Novela Ilustrada*, al que concurrió con su obra *La Tirana*¹. Al certamen se presentaron 108 textos que aspiraban a un premio de 2.000 pesetas y la publicación de mil ejemplares. El ganador fue Mauricio López-Roberts con *Doña Martirio*, obra de contenido toledano, que el autor dedicó a



Plaza de San Nicolás, en cuya parroquia fue bautizado Emiliano Ramírez Ángel (Foto, Aldus).



Portada de *La Tirana*, obra escrita en 1903 con la que consiguió ser galardonado en un certamen convocado por *La Novela Ilustrada*, colección literaria creada por Blasco Ibáñez.

Francisco Navarro Ledesma². El jurado, entre quienes se encontraban José Ortega Munilla, Mariano de Cavia, Francos Rodríguez y Vicente Blasco Ibáñez, recomendó, también, que se editasen seis de los trabajos presentados, entre ellos el firmado por Ramírez Ángel, que había sido escrito en 1903.

La consecución del premio abrió a Emiliano las puertas de uno de los salones literarios más prestigiosos



Carmen de Burgos, *Colombine*, gran animadora de la vida literaria madrileña, quien en los primeros años del siglo XX fue profesora en la Escuela de Maestras de Toledo.

de Madrid, el que animaba Carmen de Burgos Seguí, *Colombine*, en su domicilio de la calle San Bernardo todos los domingos por la tarde³. Uno de los autores asiduos del mismo, Rafael Cansinos Assens, retrató a Ramírez Ángel como “un muchachito moreno, cetrino, pequeñito con un bigotillo negro y un aire modesto de hortera”, añadiéndole los calificativos de serio, honrado y galdosiano⁴. En esos años *Colombine* dirigía *Revista Crítica* y en poco tiempo el escritor toledano, junto a Enrique Díez-Canedo y Andrés González Blanco, se convirtió en la “espiná dorsal” de su redacción.

1. LAS REVISTAS LITERARIAS

En la primera década del siglo XX un nuevo fenómeno agitó las aguas del panorama cultural español: las revistas literarias. Las más destacadas fueron *Vida Galante*, *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *La Novela Ilustrada* y *La Novela Corta*. En ellas encontraron acomodo jóvenes



Ramírez Ángel encontró acomodo desde muy joven en los ambientes literarios de la capital.

creadores, que pronto tuvieron un destacado reconocimiento popular gracias a su apuesta por el modernismo, el naturalismo y una revisión del romanticismo, que en vez de trufar sus pasiones con los sentimientos decimonónicos se orientaron hacia la cotidianeidad de las clases medias urbanas. Colaboradores destacados de estas revistas fueron Eduardo Marquina, Manuel Linares, Gabriel Miró, Felipe Trigo, José Francés, Antonio Zozaya, Eduardo Zamacois, Emilio Carrere, *Colombine*, Jacinto Benavente, Rafael Cansinos, Enrique Álamo, Ramón Pérez de Ayala, Manuel Ciges Aparicio, Juan G. Olmedilla, Antonio G. Linares, Andrés González Blanco y nuestro Emiliano Ramírez Ángel. Junto a ellos también fueron asiduos de sus páginas autores consagrados como Benito Pérez Galdós, los hermanos Álvarez Quintero o Emilia Pardo Bazán.

El paso del tiempo ha relegado a muchos de estos escritores a un segundo plano de la historia de la literatu-



El fenómeno de las revistas literarias alcanzó gran popularidad entre las clases medias.

ra española, arrinconados por el reconocimiento de los integrantes de las generaciones del 98 y del 27. Puestas a la venta con un precio bastante accesible, algunas de estas colecciones alcanzaron tiradas sorprendentes. Entre los años 1909 y 1926, *Los Contemporáneos* editó 898 números. Por su parte *Vida Galante* publicó 373 entre 1898 y 1905, *La Novela Corta* se saldó con 499 títulos entre 1916 y 1925, y *El Cuento Semanal* 263, entre 1907 y 1912. Algunos números de estas publicaciones llegaron a alcanzar los 200.000 ejemplares.

Ramírez Ángel colaboró en estas revistas desde bien joven. En febrero de 1903 publicó en *Vida Galante* su relato *Contratiempo*. Esta revista, que había iniciado su publicación el 6 de noviembre de 1898, estaba dirigida por Eduardo Zamacois, orientando sus contenidos hacia los cuentos alegres, “volterianos, la crónica que relata los amoríos y enredos más sobresalientes de la sociedad”, según declaración dada a conocer en su primer número. Años después, el propio Zamacois escribiría en su libro *Un hombre que se va* que su intención como director fue hacer una “revista frívola que recogiese el aroma de alcoba que perfuma la literatura francesa del siglo XVIII; una publicación traviesa, con historietas de mujeres locas y maridos de vodevil”. Acorde con ello, sus portadas fueron ilustradas con imágenes de jóvenes ligeras de ropas y escenas atrevidas, constituyendo un destacado ejemplo del género sicalíptico que tanto auge encontró en aquellos años. En la misma línea se encontraba *La Hoja de Parra*, autocalificada como revista festiva, cuyo primer número salió a la calle el 1 de mayo de 1911 con periodicidad semanal. En la segunda entrega Ramírez

Ángel comenzó a publicar un serial bajo el nombre de *Borrador de estatutos para un club de “terribles”*. Otra publicación donde nuestro autor también colaboró fue en la revista *Los cuentistas*, que inició su andadura en Valencia en el verano de 1910, en cuyo primer número insertó la escena campestre *Donde nace el*

amor. En esa mezcla literaria de lo mundano, lo galante y la crónica social se enmarcan las colaboraciones que desde Madrid remitía a *La Campana Gorda* de Toledo, publicadas bajo el epígrafe “De mi mocedad”.

La participación de Ramírez Ángel en *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos* fue muy destacada. En la primera de estas revistas publicó *De corazón en corazón*⁵, *Juventud, ilusión y compañía*, *Historia sin desenlace* y *La primavera y la política*. En *Los Contemporáneos*, por su parte, sus relatos fueron más numerosos: *El duende*, *Al borde de la vida*, *Santiago el Verde*, *El rincón de los suspiros*, *La invasión de los bárbaros*, *El orgullo de la casa*, *Intimidaciones de gente célebre*, *cortezanos*, *favoritas*, *escritores*, *ángeles y demonios*, *hombres y bestias*, *Niñerías*, *El caballero sin nombre*. *Sueños y monedas*, *Ella y él* y *Nuestras hermanas (Escenas españolas de la vida de siempre)*. A partir de enero de 1923, Ramírez Ángel se incorporó a los autores que colaboraban en la publicación quincenal *La Novela de Noche*, siendo su primer texto *La tercera mujer*.



En pocos años, Ramírez Ángel fue uno de los autores más prolíferos de novela corta y relatos galantes.

Las características de estas publicaciones se ajustaron a la creatividad de Ramírez Ángel. En diciembre de 1907 el crítico Andrés González Blanco hizo en la revista *Nuestro tiempo* un repaso a este movimiento literario, destacando las cualidades del escritor toledano:

Después veréis al joven prosador Ramírez Ángel, que en las encantadoras páginas de sus novelas ha sabido cifrar la vida cotidiana au jour le jour, con todas sus mezquindades y sus grandezas, el épico de las modistillas madrileñas y de los estudiantes locos y livianos y de las muchachitas alegres que nos han encantado al pasar con sus estelas perfumadas y sus semblantes risueños y bonitos, y de los empleados de seis mil reales, y de la existencia de los hijos de familia bajo la luz doméstica de un quinqué; el creador de una nueva fórmula, y de una prosa matizada y fina, a veces doliente, como los íntimos sollozos de un alma que no encuentra lo que anhelaba, a veces jovial y loca, como la risa de las nenas esbeltas y rubias que van a los bailes de la Bombilla; una prosa que quedará como documento histórico, como expresión del sentir de una generación entera, una prosa rubia y alada, frágil, dulce y mimosa como las niñas bonitas, como los caramelos de los Alpes, como los besos de los enamorados en una calle oscura, como las orquestas de los teatros refulgentes⁶.

Además de publicar en estas colecciones populares, Ramírez Ángel también escribió en otras revistas más modestas, como *Éxodo* de Valladolid, en cuyo primer número (octubre de 1908) dio conocer un capítulo de su novela *Los ignorados*. También firmó textos en *Renacimiento*, dirigida por Gregorio Martínez Sierra, *El Libro Popular*⁷, *La Semana Ilustrada*, donde en marzo de 1909 publicó el cuento *La vampiresa*, o en el prestigioso suplemento literario *Los Lunes del Imparcial*, donde incluyó su novela *Tenía mucha prisa*, con dibujos de Bartolozzi.



La crítica resaltó que el autor toledano, en sus obras, supo captar con claridad las mezquindades y grandezas de la vida cotidiana.

Algunos de los escritores citados (*Colombine*, Francisco Villaespesa, Cansinos Assens, José Francés, Felipe Trigo, Gómez de la Serna o el propio Ramírez Ángel) coincidieron en las páginas del número extraordinario que el 11 de octubre de 1909 publicó el semanario toledano *La Justicia*, dirigido por Cándido Cabello Sánchez, para conmemorar su primer aniversario. A lo largo de su vida, el escritor mantuvo colaboraciones literarias con buen número de publicaciones editadas en Toledo.

2. 1908: PROMETEO Y MADRID SENTIMENTAL

Siguiendo esta estela literaria, en noviembre de 1908 iniciaba su edición otra revista singular: *Prometeo*, alentada por la familia Gómez de la Serna, que pronto fue reducto preferido para los seguidores de las vanguardias.

Desde el primer número, Ramírez Ángel se convirtió en colaborador habitual, publicando los siguientes relatos: *Epílogo desolado*, *Consideraciones inconsistentes*, *Réquiem*, *Los amigos de siempre*, *El que lo sabe todo*, *Horas de liberación*, *Los trenes pasan*, *Dos madres*, *Todo sea por la especie*, *Sinfonía doméstica* y *La casa paterna* (*Memorias de un Enrique cualquiera*). Además, en octubre de 1911 publicó el poema *23 de abril*, como crítica de diferentes libros. Junto al propio Ramón, el escritor toledano fue el colaborador más asiduo de la revista, contribuyendo con sus textos —calificados como “literatura de simbólica ingenuidad” por Marco Antonio Iglesias⁸—, al ejercicio innovador que aspiraba la publicación.

Prometeo mantuvo su publicación hasta 1912, contribuyendo a asentar las nuevas tendencias literarias españolas. En su ámbito se enmarca la creación de los llamados “Diálogos triviales”, transcripción de tertulias literarias reunidas en el Café de Sevilla con intervención de destacados escritores de la época.

Otra iniciativa surgida en torno a *Prometeo* fue la recuperación de la agrupación cultural “Teatro de Arte”, creada por Anselmo González y Fernández, doctor en Medicina, autor teatral y periodista, quien firmaba sus trabajos con el galdosiano seudónimo de *Alejandro Miquis*, personaje de *El Doctor Centeno*. Problemas económicos dieron al traste con este proyecto, que a finales de 1910 fue retomado por el grupo de escritores unidos por la revista de la familia Gómez de la Serna. A tal efecto se constituyó una junta directiva cuya presidencia honorífica correspondió a Jacinto Benavente, mientras que la efectiva fue desempeñada por *Alejandro Miquis*.



Ramón Gómez de la Serna, impulsor de la revista *Prometeo*, en cuyas páginas se dio cabida a las nuevas tendencias literarias.

Ramírez Ángel fue nombrado vicepresidente de Teatro Popular. La secretaría general del grupo estaba ejercida por Mesonero Romanos. Para la preparación de las obras, el Ateneo les cedió una sala de ensayos, mientras que las representaciones se llevaron a cabo en el teatro del Conservatorio de Música y Declamación. La primera de estas funciones tuvo lugar el día 19 de febrero de 1911. Se pusieron en escena textos de Shakespeare, Calderón de la Barca, Jacinto Benavente y la obra *El príncipe sin novia*, de la que era autor Ramírez Ángel.

Coincidiendo con la aventura de *Prometeo*, el escritor publicó dos obras fundamentales en su primera etapa literaria: *Madrid sentimental* (1908) y *Cabalgata de horas* (1909). De la primera, se comentó que era un libro donde sobresalía la simpatía del autor, así como la ingenuidad y ternura de su estilo. “Nos parece muy natural —se añadía— que así suceda en un libro donde rebosa la juventud sin anticipos de intempestiva vejez, donde las tristezas son ligeras, donde las ilusiones son frescas y lozanas”. Añadiéndose que la coquetería de la frase acreditaba la imaginación y el ingenio del cronista⁹. En las páginas de *Heraldo de Madrid* se saludaba a Ramírez Ángel como uno de los literatos jóvenes que “marchan al porvenir con más firme paso”, indicándose que *Madrid sentimental* era un libro bellissimo escrito en un castellano moderno y clásico, con facilidad y galanura¹⁰.

3. REDACTOR LITERARIO EN PARÍS

En enero de 1912, Ramírez Ángel marchó como redactor literario a París para trabajar en la editorial Hispano-Americana fundada por el periodista y novelista José Muñoz Escámez.

Durante su estancia en la capital francesa, en 1913 publicó sendas biografías de Beethoven y Haendel, dentro de la colección “Los grandes músicos” de la editorial en que trabajaba. La obra sobre el genial sordo estaba ilustrada con numerosas fotografías, así como una extensa bibliografía y correspondencia beethoviana, señalando el crítico José Francés que el texto tenía “el interés, la emoción y la belleza de una novela, junto a la curiosa veracidad de una biografía”¹¹. Desde allí, también mandó crónicas a *La Esfera*, en las que describía, con admiración, las maravillas de la vida parisina comparándola con la madrileña. “Todo corre, todo vibra, todo pasa, todo aturde”, señalaría en una de ellas, como síntesis del ritmo en que transcurría el tiempo en la capital francesa.

Dos años después de iniciada la aventura parisina, Ramírez Ángel regresó a Madrid. La noticia de su vuelta fue destacada en las páginas de la revista *Mundo Gráfico*, en su edición del 18 de marzo de 1914, ilustrada con un retrato de nuestro autor obra del conocido fotógrafo Alfonso. En ese mismo número, el escritor toledano publicó un artículo literario bajo el título de *Pérez, viaja. Elogio de un cuarto de hotel*. Durante las últimas semanas de su estancia en París, Ramírez Ángel mantuvo colabo-



Durante su estancia en París, Ramírez Ángel describió en sus crónicas para *La Esfera* las maravillas y modernidad de la capital francesa.



Portada de la biografía de Zorrilla, publicada en 1915.

raciones con el diario *El Eco Toledano*, fundando años antes por el inquieto comerciante y publicista Antonio Garijo.

Al año siguiente de su regreso a Madrid, en 1915, Ramírez Ángel publicó un nuevo libro de carácter biográfico dedicado a la figura del poeta José Zorrilla, en el que relataba numerosas anécdotas y detalles de la vida del autor de *Don Juan Tenorio*¹². A finales de ese año fue publicada la novela *La voz lejana*, con la que Ramírez Ángel había sido premiado por la Sociedad Editorial Patria.

4. EN LA TERTULIA DE POMBO

La colaboración de Ramírez Ángel en *Prometeo* le llevó a la tertulia que Ramón Gómez de la Serna mantenía en el Café de Pombo, la más famosa de cuantas reuniones literarias se celebraban en el Madrid de aquellos años. De la misma conservamos un famoso cuadro de José Gutiérrez Solana, pintado en 1920, en el que figuran retratados la mayoría de sus asistentes¹³.

El Café de Pombo estaba en el número 4 de la calle Carretas. Abría sus puertas desde finales del siglo XVIII, habiendo sido asiduo cliente el monarca José Bonaparte, durante la guerra de la Independencia. La fundación de la tertulia de Ramón Gómez de la Serna se fija en el otoño de 1914, siendo continuación de los ya citados “Diálogos Triviales”. La tertulia se reunía en la cripta del café los sábados por la noche, prolongándose hasta la madrugada, estando prohibido hablar de política, toros y fútbol. De la Serna redactó varios manifiestos sobre la misma, proclamando que su objetivo era el afán de novedad y la “creación de un juego de libertad artística”, así como “la voluntad de deshacerlo todo, de desgarrarlo todo para rehacerlo a capricho”¹⁴.



Fachada del emblemático Café de Pombo, en las cercanías de la Puerta del Sol de Madrid.

En la revista *Por esos mundos* (1 de febrero de 1915), el propio Ramón dejó testimonio de estos encuentros:

Un espíritu de conciliación y de predestinación hay en la tertulia. Celebramos en unas regocijantes catacumbas nuestra misa secreta, en la que estamos enteramente representados por nosotros mismos. Hablamos largas horas, durante las que, después de haber agotado nuestro café, bebemos vasos y vasos de agua, que son como el champagne del triunfo. No es nuestra tertulia una tertulia en que mentir, sino una tertulia en que retribuirnos de todo lo que es falta insubsanable e injusticia impía de la vida en común. No se habla de la guerra, porque eso es monótono, bárbaro, inmemorial, efectista y anacrónico. Vivimos una libertad imposible en la que se afirman nuestros escepticismos y nuestras visiones. En una época medioeval vivimos una época moderna, idealmente libertina, solucionada y sonriente. Y vivimos solos todo esto, porque los otros, los consagrados y los acólitos que desean inmundamente que les consagren, no participan de nuestra suerte... ¡Vivimos solos, solos, esa magna inoportunidad! ¡Solos!

En mayo de 1916, Ramírez Ángel se sumó a un destacado número de escritores y artistas que protestaron al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Julio Burell, mostrando su disconformidad con el fallo del jurado del concurso convocado por el Casino de Madrid para levantar un monumento a Miguel de Cervantes en la Plaza de España de Madrid, con motivo del tercer



Gómez de la Serna junto a varios asistentes a su tertulia en el Café de Pombo.



Monumento a Cervantes levantado en la Plaza de España de Madrid.

centenario de la muerte del escritor. El proyecto ganador fue firmado por el arquitecto Rafael Martínez Zapatero y el escultor Lorenzo Coullat Valera. La protesta estaba derivada por el hecho de que algunos técnicos del jurado no tuvieron tiempo suficiente para examinar los proyectos presentados. A pesar de esta protesta, la construcción del monumento siguió adelante, si bien se demoró en el tiempo por falta de recursos económicos hasta quedar concluido en 1929, con algunas variaciones estéticas sobre la propuesta inicial¹⁵.

Cinco meses después, en octubre, Ramírez Ángel se incorporó como colaborador al diario *La Nación* fundado por Alfonso María García Polavieja, hijo del general

Polavieja, con ayuda económica alemana y como órgano de expresión en nuestro país a las tesis germanófilas durante la Primera Guerra Mundial. Al frente de la publicación se encontraba Juan Pujol, reconocido corresponsal en diferentes capitales europeas, quien había abandonado *ABC* por desavenencias con sus propietarios. Su edición se mantuvo durante un par de años. La publicación en este periódico del cuento *Los hombres charlan* (10 de noviembre de 1916) valió a Ramírez Ángel una protesta a la dirección de los estudiantes de la Facultad de Farmacia de Madrid, quienes se consideraron molestos con su contenido.

5. EL MADRILEÑISMO DE UN ESCRITOR TOLEDANO

Desde la publicación de sus primeras obras, la crítica acogió a Ramírez Ángel como un escritor madrileño, considerándole heredero de maestros tan destacados como Mesonero Romanos o el propio Larra. “Nadie como él ha sabido —afirmaba J. del Busto Solís en las páginas de *El Globo* tras la publicación de *La vida de siempre* en 1909— en estos últimos tiempos, hallar toda la poesía que palpita bajo el sombrío techo de los obradores, donde las lindas oficiales sueñan toda la semana y olvidan gozosas todo los domingos; nadie ha rimado con tan peregrino acierto la loca carcajada de estas obrerillas deliciosas que conocen la transcendencia de un suspiro y la sublime complicidad de un crepúsculo...”¹⁶. Este libro era una recopilación de artículos de costumbres madrileñas.

En esa misma línea se enmarcaban otros textos suyos como *Madrid sentimental*, del que en *Vida intelectual* se destacaba que en el mismo vibraba todo el lirismo de la “mocedad castizamente madrileña” y descubría los “aspectos sentimentales de la vida matritense, tan escarnecida y calumniada”¹⁷.



Caricatura de Ramírez Ángel, obra de Sirio, incluida en su libro *Los ratos buenos y malos* de Gil, publicada en 1924.



El tipismo del Madrid castizo y de las verbenas siempre estuvo presente en las novelas y artículos de Ramírez Ángel.

Ramírez Ángel consolidó esa línea narrativa en 1915 con la edición de *Bombilla-Sol-Ventas*, señalándose en las páginas de *Heraldo de Madrid* que con esa obra el escritor toledano se consolidaba como el gran observador y costumbrista del Madrid de las clases medias, “de los estudiantes, de las muchachas casaderas, de las calles de segundo orden, los rincones más característicos y el milagro anual de la primavera”¹⁸. En *La Ilustración Española y Americana* se afirmaba que el libro estaba destinado a obtener un gran éxito: “Porque es lozano, es sincero, está escrito familiarmente, con camaradería, ilusión, sin hiel ni transcendencia”¹⁹. Y en *El Globo* se invitaba a las “obreritas” madrileñas a leer este libro que estaba hecho con “pedazos de vuestra vida, con lágrimas de vuestros ojos, con besos de vuestros amores, con palabras de vuestros labios...”²⁰.

Semanas después de la publicación de esta obra, el 24 de mayo, Ramírez Ángel estrenó en el teatro Infanta Isabel el sainete *No me hable usted de la guerra*, escrito en colaboración con Marciano Zurita, sátira sobre las discusiones familiares a que daban lugar las opiniones encontradas de dos cónyuges simpatizantes cada uno de ellos de los dos bandos encontrados en la guerra. En esa época, el autor mantenía una serie de colaboraciones en *La Ilustración Española y Americana* bajo el epígrafe de “Madrileñerías”.

En los primeros días de abril de 1917, coincidiendo con la celebración en el Ateneo de una exposición

de pinturas de Luis Huidobro, centradas en tipos, costumbres, escenas y paisajes madrileños, Ramírez Ángel participó en un ciclo de conferencias consagradas a la exaltación y elogio de la capital

Tras la consecución del premio Mariano Cavia en 1924, episodio al que luego nos referiremos, José Francés publicó en *La Esfera* un extenso artículo sobre Ramírez Ángel, donde no faltaban referencias a ese aspecto de su obra: “Antes, mucho antes de que se hablara de madrileñismo literario, este escritor admirable había escuchado latir el corazón de Madrid para transmitir esos latidos íntegros a sus libros. No el Madrid de los barrios bajos, sino el otro, tan interesante y, si menos pintoresco, más rico en emoción y de sentimiento. Madrid —¡ya pretérito!— de las menestras, de los oficinistas, de las muchachas cursis, de los jóvenes que se preparaban para carreras modestas, de comerciantes que languidecían detrás de los mostradores, de artistas que se cortaron las melenas y no se habían cortado todavía las alas, de barrios bullangueros y calles tranquilas, de fiestas populares y agonías, lentas en un cuarto interior con ventana a un patio melancólico y olvidada de sol”.

A pesar de todas estas consideraciones, Ramírez Ángel no se consideraba un escritor especialmente volcado hacia el madrileñismo. “En realidad —declaró en una entrevista a *La Libertad* en 1926—, lo madrileño, lo pura y netamente madrileño, está en muy escasa proporción con el resto de mi obra. Dos, tres libros... En los demás, Madrid está sólo —cuando está— en lo accesorio, en los detalles, en los fondos... Lo otro, lo capital —las almas, sus tristezas, sus dramas, sus sueños, sus desencantos—, son de Madrid y de todas partes. Son los mismos amo-



Ramírez Ángel está reconocido como uno de los máximos representantes del madrileñismo literario.

res, las mismas lágrimas, las mismas melancolías... Lo humano, lo eterno, es igual en un fondo o en otro. Y yo puse ese fondo de Madrid a algunas de mis novelas, precisamente por dignidad de escritor: por ser el ambiente que yo conocía mejor y podía, por tanto, reflejar con más exactitud en las cuartillas...”²¹.

Sobre su preferencia por las clases medias, también nos queda su propio testimonio, recogido por Artemio Precioso en una entrevista para *La Novela de Hoy*: “He procurado reflejar algo de las pequeñas miserias, de los pequeños regocijos, del brillo mate, de las romanzas de media voz, de los himnos con sordina, de las alas recortaditas de esta clase media, calumniada, escarnecida, desdeñada, a la que pertenecemos todos nosotros, los de este gremio”²².

La reivindicación del madrileñismo de Ramírez Ángel se ha mantenido en el tiempo. En 1951 la Sección de Cultura e Información del Ayuntamiento de Madrid editó el libro *El dulce Madrid de Ramírez Ángel*, con una selección de textos suyos y una semblanza firmada por Emilio Carrere²³. Años después, en 1974, dentro de un ciclo de conferencias sobre madrileños ilustres organizado por el Instituto de Estudios Madrileños, Mariano Sánchez de Palacios intervino glosando la personalidad de nuestro protagonista.

6. MÚSICA, UNA APUESTA POR EL CANCIONERO POPULAR

Como ya vimos, durante su estancia en París Ramírez Ángel publicó una biografía de Beethoven. Años después, en 1917, alumbraría otra interesante iniciativa, al integrarse como responsable de la sección literaria de la revista *Música*, dirigida por Jesús Aroca. Esta publicación, de carácter quincenal, estaba dirigida a profesionales y aficionados, conteniendo partituras de artistas noveles y consagrados, artículos de crítica, noticias biográficas con fotografías de cantantes, solistas y bailarines, y crónicas y noticias sobre el ámbito profesional. El primer número, con 20 páginas, se publicó el día 1 de enero de 1917. En el mismo, Ramírez Ángel insertaba una crítica de las reediciones que su antigua empresa, Editorial Hispano-Americana de París, había sacado de las biografías de Mendelssohn y Chopin. Uno de los grandes éxitos de la revista fue la publicación de la partitura de la “Danza del Fuego Fatuo” del *Amor Brujo* de Manuel de Falla, con letra de Gregorio Martínez Sierra.



A los cinco meses de iniciarse la publicación, Aroca y Ramírez Ángel afrontaron el reto de realizar una recopilación de canciones y danzas populares. Para alcanzar ese objetivo, hicieron un llamamiento público a la colaboración de todos los ciudadanos de España, Portugal y América Latina a fin de que les remitiesen “las melodías populares que en cada región se cantan con motivo de las faenas del campo, fiestas religiosas o profanas”. Pedían, además, que se les aportasen datos relativos a la tradición, origen de las melodías, fotografías o cuanta información enriqueciese el proyecto²⁴. Poco después, en el mes de julio, *Música* convocó un concurso para compositores españoles, cuyas obras seleccionadas serían interpretadas en un concierto dirigido por Manuel Benedito y difundidas sus partituras en la revista²⁵.

La aparición de *Música* en enero de 1917 coincidió con otro proyecto de nuestro protagonista, le edición del almanaque *Ilustración*, puesto en marcha junto al dibujante Máximo Ramos, donde se hacía un repaso a los principales acontecimientos literarios y culturales del año anterior y se recogían colaboraciones de creadores como Villaespesa, Amado Nervo, Lasso de la Vega, José Francés, Ángel Zamora o González Blanco.

7. EL MONUMENTO A GALDÓS EN EL PARQUE DEL RETIRO

En los últimos años de su vida, Pérez Galdós, quien desde los inicios del siglo XX sufría los rigores de su ceguera progresiva, vivió en casa de su sobrino, el ingeniero agrónomo José Hurtado de Mendoza, quien le había acompañado en sus frecuentes visitas a Toledo. Su hogar, de estilo neomudéjar, se levantaba en el nú-



Hotelito de estilo mudéjar propiedad de José Hurtado de Mendoza, sobrino de Galdós, en la calle Hilarión Eslava de Madrid, donde el escritor canario pasó los últimos años de su vida.

mero siete de la calle Hilarión Eslava de Madrid. Allí, en torno al maestro, cuya salud se agravó con arterioesclerosis y reblandecimiento medular, se congregaba un reducido número de amigos y admiradores. Destacaban, entre ellos, Margarita Xirgu, José Ortega Munilla, Miguel Moya, Victorio Macho, Gregorio Marañón —quién además era su médico personal—, Margarita Nelken, Marciano Zurita, Rafael Mesa y Emiliano Ramírez Ángel. El escritor toledano había llegado al círculo de don Benito a través del escultor Macho.

Si era invierno, recordaba Marciano Zurita en ABC en 1920, la tertulia se celebraba en la alcoba del escritor. En verano utilizaban un despacho de la planta baja de la vivienda. “El insigne novelista —añadía— zambullido en un terrible butacón y cubierto con una manta oía complacido nuestra charla juvenil. Él hablaba muy poco, muy poco, casi nada. Sin embargo sí había tardes en las que se mostraba muy comunicativo, esas tardes eran muy contadas. Por lo regular, se limitaba a escucharnos en silencio, como si fuera a aprender algo de nosotros...”²⁶.

En febrero de 1918, el periodista toledano, junto a los hermanos Álvarez Quintero, José Francés, Andrés

González Blanco y Victorio Macho propusieron erigir por suscripción popular un monumento a don Benito que se ubicaría en el Parque del Retiro. Como modelo se eligió un boceto que Macho ya había realizado en 1914 cuando durante unas vacaciones visitó a Galdós en su casa santanderina de “San Quintín”. Se acordó que las aportaciones mínimas fuesen de veinticinco céntimos, para que pudiesen participar en la colecta el mayor número de personas.

En la primera semana del mes de marzo, varios diarios madrileños comenzaron a publicar la lista de aportaciones económicas. Ramírez Ángel y sus amigos promotores dieron veinticinco pesetas cada uno. Se consiguió la participación de entidades como el Ateneo, la Real Academia, el Casino y el Ayuntamiento de Madrid o el Círculo de Bellas Artes. Esta última entidad entregó mil pesetas, cuantía idéntica a la aportada por el embajador de Francia en nuestro país. En apenas siete días se consiguieron más de dos mil quinientas pesetas. Victorio Macho no cobró nada por su trabajo, considerándose suficientemente pagado con la satisfacción de haber contribuido a enaltecer la memoria de tan ilustre español. Los promotores mantuvieron un encuentro con el alcalde de Madrid, Francos Rodríguez, quien cedió el terreno en el Parque del Retiro para la ubicación del monumento.

Partiendo del busto ya realizado, Macho diseñó un conjunto que representaba al escultor sentado, tapándose las piernas con una manta, tal y como ellos lo veían en la tertulia del hotelito de Hurtado de Mendoza. Como el conjunto tenía grandes dimensiones, el escultor palentino consiguió prestado un estudio mayor que el suyo en las cercanías de la carretera de Extremadura. Los últimos retoques del conjunto se dieron ya en el Parque del Retiro, en un espacio cercado en las inmediaciones de la Rosaleda, cerca de su lugar de emplazamiento definitivo. Unos días antes de la inauguración, Ramírez Ángel y González Blanco acompañaron a don Benito a que pudiese disfrutar de la obra, quedando inmortalizado el momento en una fotografía donde todos ellos posaron junto a Victorio Macho.

La presentación del monumento tuvo lugar el domingo 19 de enero de 1919 en el Parque del Retiro, asistiendo un considerable número de madrileños. Galdós y Macho llegaron juntos al emplazamiento. La Banda Municipal amenizaba con obras dedicadas a Zaragoza, Gerona y Cádiz, en recuerdo de los *Episodios Nacionales* con que don Benito honró a estas ciudades. A las tres



Ramírez Ángel, González Blanco, Victorio Macho y Galdós durante su visita al monumento que el escultor palentino realizaba para homenajear a don Benito en el Parque del Retiro.

de la tarde, el alcalde y los hermanos Álvarez Quintero retiraron la bandera española que cubría el conjunto. Los promotores hicieron entrega de la escultura a la ciudad de Madrid y una comisión del Colegio de Ciegos entregó unas flores que Galdós depositó a los pies de la estatua. El escritor canario pidió que le subieran al plinto donde descansaba su estatua sedente y fue acariciando con la mano su figura en piedra.

Tras la muerte de Galdós, acaecida el 4 de enero de 1920, todos los años en su aniversario se celebraba un acto de homenaje a su memoria ante dicho monumento, entre cuyos asistentes no faltaba Ramírez Ángel. De su participación en el correspondiente a 1926, se hizo



Madrid, 19 de enero de 1919, inauguración del monumento a Galdós sufragado por suscripción popular.

eco *El Heraldo de Madrid* publicando una fotografía suya dirigiéndose a los presentes. En la conmemoración del año 1927, nuestro protagonista realizó ante la estatua una lectura de textos de don Benito, antes de que los asistentes comenzasen la tradicional ofrenda floral.

La admiración de Ramírez Ángel por Galdós había nacido en sus años infantiles. Así lo testimonió en 1907, en *La República de las Letras*, donde publicó este texto en honor de don Benito:

El nombre de Galdós va de bracero con mi mocedad. De tal suerte rimó con todas mis consonancias subjetivas que, donde quiera que mire, en mi pasado, cada repliegue guarda un alarido o risa, y todos tienen un mismo eco: Galdós.

Era en los días luminosos en que yo iba a la escuela y gozaba el leve triunfo de ser el primero de la clase. Por entonces, habiendo establecido una sabia armonía entre los verbos neutros y las progresiones por cociente, empezó a sonar el Galdós que, a la larga, no había de abandonarme. Recuerdo, con cierta cariciosa vaguedad, Trafalgar y La Corte de Carlos IV, que leí afanoso y que no he querido ojear después, por miedo a enormes trivialidades.

Más tarde, a los diez y siete años, en pleno Lamartine, divagué junto a mi primera novia, una muchacha deliciosamente singular, algo más vieja que yo y que me hablaba de El Audaz y de Marianela.

Las matemáticas estaban lejos. Pero Galdós sonaba aún en el dintel de mi pubertad.

Después, la gentil amada pasó, como pasaron las matemáticas. Y comenzó la vida, funesta y accidentada, de los cafés, de las redacciones, del venenoso chismorro contra todo y sin “por qué”. Galdós seguía sonando siempre cerca de mí, aunque no con la dulcedumbre de los días de la escuela, ni con la enfática, fresca exaltación del amor preliminar.

A mediados de 1919, Ramírez Ángel marchó a Venezuela con la finalidad de poner en marcha en Caracas la editorial Victoria, fundada junto al jurista Gustavo Manrique Pacanins²⁷. Unas semanas antes de la partida, sus amigos le rindieron homenaje en el restaurante “Tournée” de Madrid. Al día siguiente del acto, en el diario *ABC* se publicaba una fotografía del evento, donde junto a Ramírez Ángel destacan las figuras de los hermanos Álvarez Quintero, Ramón Gómez de la Serna y Victorio Macho²⁸.

El día antes de emprender su aventura americana, Ramírez Ángel se despidió de Pérez Galdós, quien desde el sillón donde se encontraba postrado, hizo además de incorporarse para abrazar al escritor toledano, le cogió la mano y la acercó a sus labios para darle un cariñoso beso, que emocionó a todos los presentes. Fue el último encuentro entre ambos, pues cuando el maestro murió en la madrugada del 4 de enero de 1920 Emiliano se encontraba en Venezuela, de donde regresaría en mayo del año siguiente.

8. GANADOR DEL “MARIANO DE CAVIA”



Homenaje a Ramírez Ángel en el restaurante “Tournée” de Madrid en 1919 con motivo de su marcha a Venezuela. Entre los asistentes se encuentran los hermanos Álvarez Quintero, Victorio Macho y Ramón Gómez de la Serna (Foto Zegrí, diario *ABC*).



La romántica aventura, publicada en 1923 y galardonada con el premio “Arga” de la Biblioteca Patria, considerada como una de sus obras más completas.

Los últimos días de 1923 fueron especialmente alegres para Ramírez Ángel. Su novela *La Romántica aventura* fue galardonada con el premio “Arga” de la Biblioteca Patria, siendo considerada como una de sus obras más completas. Esta distinción fue la antesala de su gran éxito periodístico: el seis de marzo de 1924, el diario *ABC* le concedía el premio “Mariano de Cavia” por su artículo *El balcón de los pájaros*, publicado el 13 de mayo anterior en las páginas de *Blanco y Negro*, con una ilustración de Santiago Regidor²⁹.

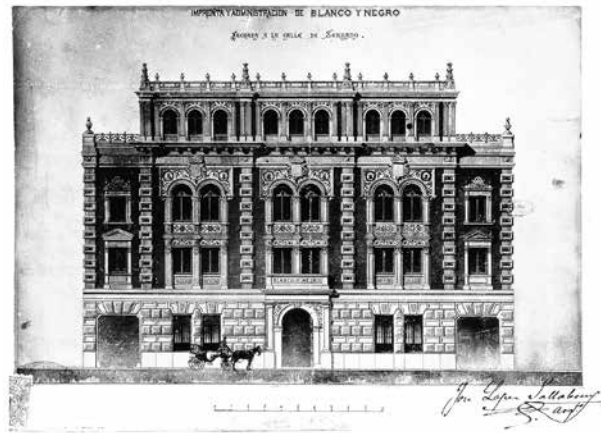
Apenas concedido el galardón, las reacciones de sus amigos no se hicieron esperar. El poeta Marciano Zurita publicó en *ABC* un artículo desvelando como en una

tarde primaveral del año anterior, había ido a casa de Ramírez Ángel en el preciso momento en que el periodista concluía la redacción de *El balcón de los pájaros* y se lo dio a leer. Le contó que desde hacía un tiempo observaba como los gorriones acudían a su balcón para recoger el pan que él, su mujer y sus hijos les ofrecían. “Ya comprenderás —relataba Zurita que le dijo— que esto de dar de comer a los pájaros casi en la mano es una de las grandes conquistas de nuestro tiempo [...] Hoy los gorriones son amigos nuestros”.

José Francés también le dedicó un elogioso artículo en *La Esfera*. “La trayectoria estética de Ramírez Ángel —decía— aparece bien expresada a lo largo de su obra. Primero se encendió de rebeldía; tuvo luego el cálido rescoldo de la resignación, y por último se baña el alma en una saludable, en una piadosa ironía”. Añadiendo que reflejaba la vida con un humorismo similar al del escritor portugués Eça de Queiroz y con la riqueza emocional de Romain Rolland³⁰. A mediados de marzo, en el Hotel Ritz de Madrid un destacado grupo de literatos, músicos, críticos, dibujantes y periodistas le ofrecieron un homenaje.

En la mesa, junto a Ramírez Ángel se sentó el dramaturgo Jacinto Benavente. En el transcurso del acto, en el que congregaron más de un centenar de admiradores y amigos, se recibieron telegramas de adhesión de Palacio Valdés, Torcuato Luca de Tena y del alcalde de Toledo, José Benegas. El homenajeado manifestó que más que una distinción a una producción literaria determinada, el “Mariano de Cavia” era un “estímulo para seguir adelante su vida de trabajador con humildad y entusiasmo”³¹. En ese mismo sentido elogioso de su tenacidad se pronunciaba la crónica publicada en *La Libertad*, señalando que Ramírez Ángel “paso a paso, en constante pelea, en dura lucha, solo, sin ayuda ni protecciones, con nobleza y entusiasmo, a fuerza de trabajo, de constancia y de amor a su arte, consiguió destacar su personalidad literaria, cimentar su fama, elevar su nombre hasta ponerlo a la altura de los literatos más prestigiosos y alcanzar la victoria como novelador, cronista y poeta”³². En el transcurso del acto, Ángel Vegue solicitó que el ayuntamiento de Toledo concediese a Ramírez Ángel el título de Hijo Predilecto.

Conocida la noticia en su ciudad natal, el periodista Rómulo Muro escribió en las páginas de *Toledo. Revista de Arte* un laudatorio artículo considerando un orgullo para la ciudad de Toledo la concesión de este premio, recordando que Ramírez Ángel dio sus primeros pasos perio-



Fachada de la Casa de ABC y Blanco y Negro en la calle Serrano de Madrid

dísticos en el semanario *La Campana Gorda*. “El trabajo perseverante del joven impresionista —añadía Muro— fue acrecentándose tan rápidamente, que en los primeros años de ausencia de nuestro pueblo, su firma adquirió tal importancia, que fue solicitada por la mayoría de las publicaciones literarias de la Corte, y desde entonces logró ponerse a la cabeza de la juventud literaria española, con sus vibrantes crónicas, sus delicadas poesías, sus amenísimos cuentos y sus admirables artículos de costumbres madrileñas”³³. Se recordaba que pese a trabajar en Madrid, Ramírez Ángel solía visitar Toledo en sus días libres, dedicados a “la contemplación del arte y de los recursos, o con sus bulliciosas y típicas caravanas de literatos y de amigos que se rindieron a los entusiasmos de las tenaces propagandas del cantor de las bellezas de su pueblo natal, indiscutible capitalidad artística de España”. Muro concluía resaltado que el colega glosado era “el cantor más constante de las glorias literarias toledanas, de sus recuerdos de episodios románticos y caballescrescos, de sus típicos matices y de sus artísticos joyeles”³⁴.

En las páginas de *El Castellano Gráfico*, Benigno Alonso dedicó un soneto al autor premiado, bajo el mismo título de *El balcón de los pájaros*, uno de cuyos tercetos decía: “Tu sencilla palabra tan precisa / tiene el sabor ingenio de la risa / que una boca infantil teje y desteje ...”³⁵. La composición iba ilustrada con un retrato del escritor toledano.

Con anterioridad, la prosa de Ramírez Ángel ya había sido premiada por la empresa editora del periódico de la calle Serrano. El 11 de mayo de 1919 publicó en las páginas de *Blanco y Negro* la novela corta *Caperu-*



La concesión del premio Mariano de Cavia, en 1924, fue el reconocimiento más destacado que Ramírez Ángel obtuvo en su carrera literaria.

cita López, con magníficas ilustraciones de Narciso López Bringa, narración con la que consiguió un premio convocado por el semanario monárquico. Al mismo se presentaron 470 originales.

9. HIJO PREDILECTO DE TOLEDO

En sesión ordinaria de 17 de marzo de 1924, el Ayuntamiento de Toledo a propuesta de su alcalde, José Benegas, aprobó la concesión del título de Hijo Predilecto a Emiliano Ramírez Ángel, como reconocimiento por sus triunfos literarios, especialmente por haber sido ganador del Premio “Mariano de Cavia”. Los actos de homenaje se desarrollaron dos meses después, en la jornada del domingo 11 de mayo.

El escritor toledano llegó a Toledo en la noche del sábado. A la mañana siguiente lo hicieron diferentes

amigos y compañeros, quienes en varios automóviles se desplazaron desde la estación del ferrocarril hasta la popular Posada de la Sangre, en las inmediaciones de Zocodover, en cuyo típico patio se sirvió un refrigerio: unas bandejas de toledanas y jarras de vino de Yepes.

Desde allí, los asistentes se dirigieron a la Catedral Primada, donde fueron recibidos por el deán José Polo Benito, quien ante la imagen de la Virgen del Sagrario rezó una salve y les exhortó a mantener el amor a la patrona de Toledo. Seguidamente caminaron hasta las Casas Consistoriales, donde en su Sala Capitular se desarrolló la entrega del título de Hijo Predilecto, materializado en un pergamino dibujado por el artista Buenaventura Sánchez Comendador, destacado acuarelista y miembro fundador de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Ramírez Ángel agradeció la distinción con sentidas palabras sobre la ciudad, señalando:

Gracias, Toledo! ¡Gracias, madre y señora! Con toda la vehemencia de mi sinceridad te aseguro que nunca presenté esta liberalidad tuya para el que, oscuro y silencioso, venía a postrarse —uno más entre tantos,



Retrato de Ramírez Ángel, obra de L. Díaz, publicado en junio de 1926 en la revista *Toledo*

—ante tu múltiple belleza innumerable. En ella, —laberinto y panal, regazo y cáliz—, me sumergía como en el agua lustral que purifica. Eras la madre prócer, a la que se mira sonriendo; la mujer apetecida, ante cuya gracia la palabra se sonroja y enmudece temerosa de sonar a profanación. ¡Qué decirte que no enojara tu oído, familiarizado con el trueno de la gloria y la música del homenaje? ¡Qué nuevas hipérbolos encender ante el retablo profuso de tu imperio? ¿Cómo arrojar hasta tu altura el puñado de polvo de una palabra más, por mucho que la aupasen los fervores?

Entre los oros de tus pliegues mi amor a ti reptaba con sigilo de gusano. Toda mi recompensa y toda mi fruición era lo inadvertido y penumbroso de mi marcha. En tus plazoletas, en tus cobertizos, en tus callejones bebía yo ese silencio jugoso que nutre a los descaecidos por la prosa de la edad. Venía a que me hicieses poeta, y perfumaras mi pequeñez, y cubrieras de joyas mis lacras. El son de tu río, henchido de tu majestad, forjaba mi ánimo para las temerarias empresas de seguir divagando y aguerrir los sueños redentores; la paz de tu soberanía apaciguaba las ambiciones gárrulas, y desmoronaba las arquitecturas temerarias de las impaciencias.

Cuna donde se han mecido todas las auroras nacionales; dosel para todas las realzas del arte y de la historia; plegaria e himno, sayal y coraza, altar y corona, larga trompeta y eco robusto, nunca me atreví a gritarle lo ardiente de mi devoción. En ningún templo tanto como en éste sentí el religioso deber de apagar mis pasos. La pedrería de tus manos tapaba mi boca; y mi estupor era una luz.

Terminado el acto, los asistentes, un centenar, celebraron un almuerzo en la balconada de las Casas Municipales, servido por la popular hostería Granullaque, la casa de comidas toledana preferida por Galdós. El menú estuvo conformado por tortillas de chorizo y jamón,

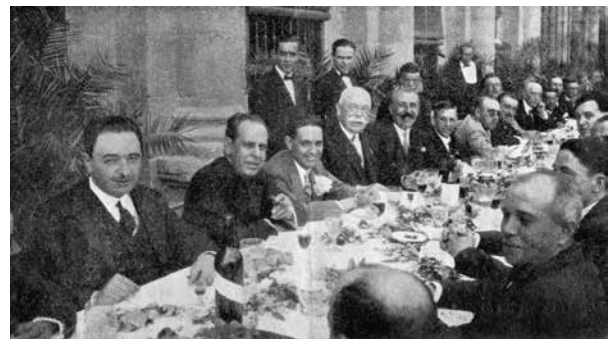


menestra de cordero y espárragos, perdices y anguilas y mazapán. Llegada la hora de los postres tomaron la palabra los señores Vegue, Muro, Zurita, Benegas y el propio homenajeado. También se leyeron diversas adhesiones, entre las que destacaban las del marqués de la Vega Inclán, Adolfo Aragonés, Martínez de la Riva y Benigno Alonso.

A mediados de noviembre de 1924 comenzó a pu-



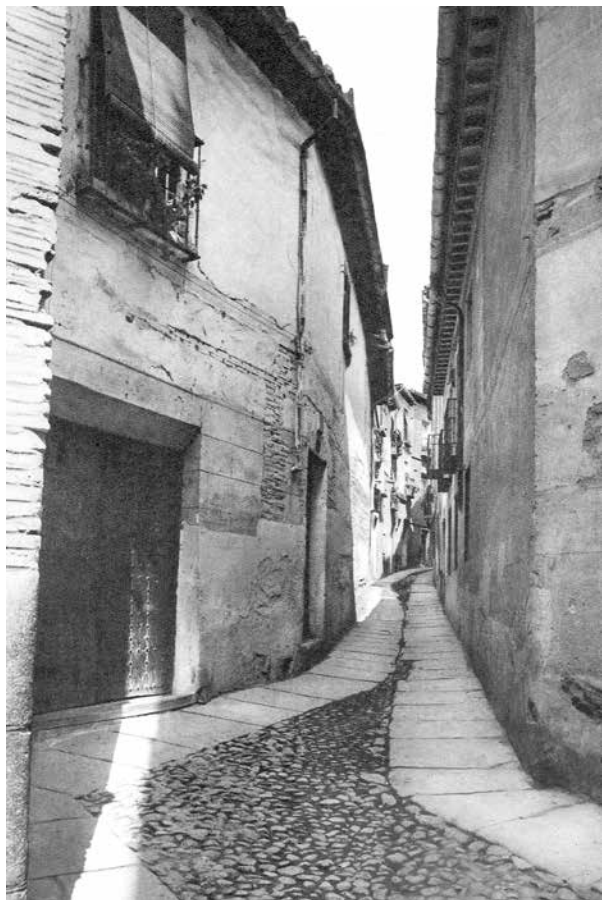
El 11 de mayo de 1924, la ciudad de Toledo concedió a Emiliano Ramírez Ángel el título de Hijo Predilecto.



Los actos de reconocimiento concluyeron con un almuerzo en la balconada de las Casas Consistoriales, servido por la popular hostería Granullaque.

treinta y dos páginas en octavo, a modo de novela de bolsillo, donde se insertaba la lista completa de la lotería nacional, datos del sorteo y un cuento original e inédito. El primero de ellos fue firmado por Ramírez Ángel. La publicación se vendía al módico precio de diez céntimos. Los oyentes de Radio Madrid también pudieron disfrutar de las conferencias literarias con las que el escritor toledano colaboraba en su programación.

El ocho de mayo de 1925, en el teatro de La Latina, de Madrid, Ramírez Ángel estrenó la comedia *Nuestras Hermanas*, que unas semanas antes se había representado en Barcelona. El texto era una adaptación de su novela *Después de la siega* realizada en colaboración con su cuñado el poeta Ángel Lázaro³⁶. Manuel Machado realizó la crítica del estreno para el diario *La Libertad* señalando que dada la calidad literaria de sus autores, como poetas y novelistas, nadie debería sorprenderse de su debut como dramaturgos. “No debe extrañarnos —añadía—



Calle de la Campana, ejemplo del típico trazado viario toledano (Foto, Linares)

que a las primeras de cambio se hayan mostrado comediógrafos tan adelantados y “hechos” y que un éxito completo, unánime, haya coronado su primera producción dramática³⁷. Ese mismo año, en septiembre, Ramírez Ángel fue premiado con un accésit en un certamen poético convocado por la Asociación de Redactores de la Prensa de Murcia.

Dos años después del homenaje toledano, Ramírez Ángel fue uno de los autores que participaron en la *Guía de Toledo*, editada con motivo del VII Centenario de la Catedral Primada. La publicación, impresa en los talleres de Rafael Gómez Menor, fue coordinada por el deán José Polo Benito, figurando entre sus colaboradores toledanistas destacados como Ángel Vegue y Goldoni, Adolfo Aragonés o Francisco de Borja San Román. Nuestro protagonista publicó el texto *Callejones y callejuelas toledanas*, ilustrado con fotografías de Clavería y Comendador. Su emotivo recorrido por los rincones y las leyendas más emblemáticas de la capital, concluía con esta afirmación: “Por su severidad y por su melancólico empaque, Toledo es digna de aguafuerte, pero ya viste, lector, que le sobran bellezas para animar un tapiz y melificar una acuarela³⁸.”

En los primeros días de octubre de 1926 hay documentada otra visita de Ramírez Ángel a Toledo, en esta ocasión para participar en un homenaje organizado al maestro Jacinto Guerrero, que se celebró en la Plaza de Toros, en el que intervinieron diferentes artistas y músicos venidos desde Madrid. Para tal fin se montó un escenario en el ruedo del coso, donde tocó un orquesta formada por cuarenta profesores³⁹. Pocas horas después de este acontecimiento, quien era objeto de parabienes fue el escritor toledano al ser galardonado, junto al catedrático Andrés Ovejero, por la Cámara Oficial del Libro de Madrid, con motivo de la celebración del Día del Libro.

En junio de 1927, La Real Academia Española concedió a Ramírez Ángel el premio “Chirel”, instituido por el barón del Castillo de Chirel, por una colección de artículos de costumbres. Desde unos meses antes, el autor toledano dirigía la editorial Agencia Mundial de Librería, donde se publicaron un buen número de obras de Ramón Gómez de la Serna.

Una de las últimas visitas de Ramírez Ángel a Toledo antes de su fallecimiento fue en marzo de 1928 con motivo del homenaje que la Sociedad Arte rindió a los hermanos Quintero en el Teatro de Rojas⁴⁰ y de la inaugura-

ción de una hospedería y residencia de artistas, ubicada en el número 4 de la plaza de Santa Leocadia y que fue conocida popularmente como la “Casa del Maestro”. Ésta fue sin duda una de las iniciativas turístico culturales más interesantes desarrolladas en la ciudad de Toledo durante los años de la Dictadura de Primo de Rivera, coincidente con la creación del Patronato Nacional de Turismo⁴¹.

Desde mediados de la década de los años veinte se había extendido la conveniencia de contar con una residencia para dar alojamiento a artistas y personas relacionadas con el ámbito de la cultura que pasaran determinadas temporadas en Toledo. La iniciativa comenzó a tomar cuerpo cuando la Inspección de Primera Enseñanza de la provincia puso sobre la mesa la creación de la denominada “Casa del Maestro”, con la finalidad de servir como residencia para los profesionales que eran destinados a la ciudad. Sus principales adalides fueron los inspectores José Lillo Rodelgo y Amelia Asensi. En enero de 1927 el proyecto fue respaldado por la totalidad de las autoridades locales y los representantes de las principales entidades toledanas, promoviendo una asociación para organizar la Hospedería Toledana “Casa del Maestro”. A tal fin se hizo un llamamiento público para la aportación de fondos económicos, mediante la suscripción de acciones con un nominal de 25 pesetas. La finalidad de esta residencia era, según se exponía en la circular remitida a los toledanos, servir de alojamiento transitorio no solo a profesionales de la enseñanza, sino a “todos aquellos que sienten deseo de vivir la gran lección de Historia y de Arte que Toledo ofrece”⁴². Un año después, el domingo 25 de marzo, sus dependencias fueron inauguradas en una típica casa de estilo toledano, disponiendo de una bien dotada biblioteca y una interesante colección de cuadros y obras de artistas toledanos: Julio Pascual, Enrique Vera, Sebastián Aguado y los hermanos Pedraza, entre otros. El marqués de la Vega Inclán, comisario regio de Turismo, respaldó con aportaciones económicas y materiales el proyecto. Al describir sus instalaciones, en el diario *La Época* de Madrid, se afirmaba que sus huéspedes encontrarían allí “un ambiente libre del tráfico, una intimidad confortadora y estimulante, sana mesa, cuarto limpio e higiene escrupulosa, todo ello por un precio moderado”⁴³.

El día de la inauguración se desplazó a Toledo un numeroso grupo de literatos, artistas y periodistas, así como una amplia representación del magisterio provincial. Los actos fueron presididos por el cardenal primado Pedro Segura junto con el alcalde Fernando Aguirre.



Cuesta de Santa Leocadia, a la izquierda fachada de la Casa del Maestro (Foto, Rodríguez)

Entre los asistentes se encontraba Emiliano, quien fue invitado a tomar la palabra durante el banquete oficial celebrado en la popular Venta de Aires. Nuestro autor tenía ese día un motivo muy especial para sentirse contento: su hermana Adelina sería la encargada de asumir, temporalmente, la dirección de la “Casa del Maestro”.

Unos días antes de esta inauguración, Ramírez Ángel había sido elegido vocal del consejo directivo de la Juventud Hispanoamérica, en el que también figuraban Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala, José Francés, Julio Romero de Torres y Victorio Macho, entre otros. Uno de sus objetivos era la apertura en Madrid de un salón literario, donde se organizaran conferencias, cursos de estudio y promoción del libro español.



Inauguración de la Casa del Maestro, 25 de marzo de 1928. En el centro el cardenal Segura (Foto, Rodríguez)

Pocas horas después de esta visita a Toledo, Ramírez Ángel enfermó, agravándose sus padecimientos de úlcera de estómago, dolencia de la que ya había sido operado en 1921.

10. FALLECIMIENTO DE UN NOTABLE ESCRITOR

Emiliano Ramírez Ángel falleció a las cinco de la madrugada del 31 de octubre de 1928 en el sanatorio “Santa Alicia” de Madrid. Dos días antes había sido sometido a una intervención quirúrgica. La noticia fue conocida en Toledo pocas horas después. En la redacción de *El Castellano* se supo por una llamada telefónica de Rómulo Muro, trasladándola a la primera página de su edición de ese día. “Emiliano Ramírez Ángel —se leía bajo una gran fotografía suya—, escritor fecundo, de estilo sutilmente delicado, como un bello damasquino de Toledo, de pensamiento noble, transparente y limpio, era uno de los más tiernos, de los más jugosos y de los más armoniosos poetas castellanos; prosista fácil y elegante, cronista de alto y agudo pensar, novelista captador de cuanto hay de nobleza y de emoción sana y fuerte en el dolor y en el placer de vivir: era un valor positivo, real que Toledo pierde. Emiliano Ramírez Ángel era un legítimo orgullo de Toledo”⁴⁴. Dejaba viuda y cuatro hijos: Fernanda Sorrosal Cabellos, Alejandro, Fernando, Antonio y Emilio. En su cuaderno personal, con fecha 22 de octubre, había anotado lo siguiente: “Ingreso por la tarde en el Sanatorio “Santa Alicia”, del doctor Vidal Aza, para que me opere el doctor Alberto Catalina del estómago”. El apunte concluía con un premonitorio signo de interrogación.

Su muerte y los testimonios de sus amigos poblaron las numerosas publicaciones nacionales. A la cabeza de ellas se situó, como no podía ser de otro modo, el diario *ABC* que dio cuenta del fallecimiento en su página tres, dedicando otras tres planas más a glosar su figura, su obra y relatar los pormenores del entierro, insertándose una instantánea de la comitiva fúnebre a la salida del sanatorio camino del Cementerio de Nuestra Señora de la Almudena. Cumpliendo una de sus últimas voluntades, dentro de la caja y entre crisantemos, sus familiares, colocaron ejemplares de sus obras *La Flor de los años*, *Beethoven*, *Vuelos de golondrinas* y *Ojos abiertos*. Entre quienes portaron su féretro destacaban José Francés, Victorio Macho, Juan Ignacio Luca de Tena, su cuñado Ángel Lázaro y su hermano Máximo. Resaltaba el periódico que muchas damas desfilaron por la capilla ardiente “haciendo la ofrenda de

unas flores a su escritor predilecto, que tantas veces supo reflejar con su pluma la vida de la mujer española”⁴⁵.

A la hora de glosar su figura, *ABC* escribía:

La labor literaria de Emiliano Ramírez Ángel fue fecunda, y atildada y pulcra; también de probidad que puede ser dechado. Su estilo sencillo, rico de prosa y de imágenes, fértiles, como corresponde a quien tenía alma de poeta, servía con tersura a la musa del joven novelista o del vate y reflejaba con brillo atrayente la inspiración literaria. Los asuntos que Emiliano gustaba de abordar eran de una raíz profundamente humana, a veces melancólicamente realista: pero a través de aquel estilo adquirían una tamiación que los despojaba de su amargura o de su aspereza, y los ofrecía envueltos en el ropaje de una fantasía que los dulcificaba. En la creación de tipos y en la pintura de ambientes, Ramírez Ángel nos lega aciertos definitivos, no ajenos a la influencia intelectual y cordial que sobre su espíritu ejerciera el magisterio de Galdós. En sus novelas fue siempre un poeta, y como poeta rimó armónicamente con las esencias novelescas de la vida.

Bajo el título de “El hombre y la obra”, César González Ruano, le dedicó un sentido artículo en *el Heraldo de Madrid*:



El 31 de octubre de 1928, a la edad de 45 años, Ramírez Ángel falleció en el sanatorio “Santa Alicia” de Madrid.

Ramírez Ángel ha huído hoy de entre nosotros. Ha dejado la mesa de la Redacción y la mesa del café. A las cinco y cuarto, en el calofrío de la madrugada otoñal, de este otoño madrileño que él amaba tanto, que él había llevado a sus libros, Emiliano se ha ido de entre nosotros. Calladamente, como él hacía todo lo grave. Sin frases ni actitud para la huída [...] Significado y alistado en una generosidad y de ese amor a su arte la más consolidada del 98, Ramírez Ángel se conservó siempre en segunda fila, un poco gris, en que sus compañeros trabajaban [...] Ramírez Ángel era de los más puros escritores de su generación. Conservó siempre una dignidad literaria no enturbiada. Se trazó un camino y no se apartó de él. Últimamente el “Premio Cavia” y otras distinciones le habían consolidado, sin dejar un momento la pluma, una posición de alguna independencia dentro de la servidumbre que la literatura y el periodismo suelen llevar implícita [...] Se nos va un ejemplo de esa generosidad y de ese amor a su arte, que no flaqueó al quedar siempre en segundo término, con una fama gris y modesta. Se nos va Emiliano sin una frase ante la muerte. Como convencido que hasta en eso debía ser su voz “media luz”. Bien poco es el esfuerzo que tienen que hacer sus compañeros para honrarle: acordarse de él. Llevarle unas flores... Escribir unas líneas...⁴⁶.

Al dar cuenta de su muerte, en las páginas de *La Época*, se decía: “Era Ramírez Ángel —hombre bueno y excelente amigo— un prosista sencillo y elegante y un poeta inspirado, que supo traducir siempre el aspecto sentimental de la juventud madrileña. Sano de corazón, fue el cantor de las almas humildes, que encuadraba en delicadas escenas de hogar”⁴⁷. Similares sentimientos se exponían en el número correspondiente al mes de noviembre de *Toledo. Revista de Arte*:

Se llora, lloramos mejor dicho, no solo al novelista y al poeta que tanto nos deleitó con sus obras maravillosas, sino también al amigo —amigo de todos— que tanto más nos complació con sus cordialidades y con sus atenciones sinceras. Que nos contagió de su propio optimismo, de su admirable sencillez, haciéndonos admirar más su obra, quererla más, sentirla muchísimo más. Ramírez Ángel, en plena juventud y en pleno triunfo, dueño del más alto prestigio literario, estimando como una de las primeras firmas españolas, era lo que fue siempre, todo sencillez y todo corazón [...] Fue un trabajador infatigable, por temperamento, por vocación y por necesidad... ya que

de la pluma habían de vivir los suyos, que por ser suyos eran objeto de una mayor cordialidad y para ellos todo le parecía siempre poco. Hasta el mismo día que ingresó en el sanatorio donde fue operado y donde falleció, ocho días antes de la desgracia, estuvo escribiendo artículos [...] El dolor nos domina, nos hace suyos, y son inútiles mis palabras. Emiliano era no sólo el fraternal compañero, el maestro venerado, si no más aún, sobre todo lo periodístico, sobre todo lo profesional: el amigo íntimo, el amigo bueno, el amigo verdad.

En Toledo, en la mañana del día 3 se celebró una misa por su alma en la capilla del Sagrario de la Catedral Primada, que fue oficiada por el deán Polo Benito. Por su parte, el Ayuntamiento no sólo acordó testimoniar a su familia sentido pésame, sino que además organizó otra misa en la capilla de la Sala Capitular de las Casas Consistoriales el sábado 15 de diciembre a las diez y media de la mañana. En la esquila difundida para invitar a las autoridades y vecinos de esta celebración religiosa, se definía a Ramírez Ángel como “ilustre literato y poeta, cantor insigne de la paz del espíritu y la paz del hogar”.

La víspera de este acto en el Ayuntamiento de Toledo, se celebró en Madrid otro homenaje a su memoria. Fue organizado por la asociación “Los Amigos del Niño”, teniendo lugar en el salón de la Real Sociedad Económica, en la Plaza de la Villa. El discurso necrológico fue pronunciado por el periodista y abogado José Gallo de Renovales, interviniendo también Alejandro Ramírez, hijo de escritor, quien leyó algunas composiciones inéditas de su padre. En el estrado se exhibió el busto de Ramírez Ángel realizado por Victorio Macho, que actualmente se encuentra en el museo dedicado al escultor palentino en su casa-taller toledana de Roca Tarpeya, tras haber sido cedido hace unos años por su nieto Fernando.

La última novela que Ramírez Ángel publicó, tres meses antes de su fallecimiento, fue *Uno de los dos*, editada por Renacimiento, que en el momento de su aparición fue considerada por Rafael Marquina, en *Heraldo de Madrid*, como su obra maestra. En la misma abordaba el problema de muchas mujeres privadas del poder de elección de esposo y que debían resignarse ante una pareja que no era completamente de su agrado. Marquina consideraba que con este libro Ramírez Ángel “ha realizado una de las más hondas y sutiles aportaciones que se hayan hecho para el estudio de esa agria y suave tortura, de esa gloria atormentada que es el amor de una mujer”.

Busto de Ramírez Ángel (Real Fundación de Toledo - Museo Victorio Macho, Toledo).



Una de las grandes aficiones que Ramírez Ángel tuvo a lo largo de su vida fue el coleccionismo de libros y papeles raros y curiosos. Rafael Cansinos Assens, en su obra *La Novela de un literato* cuenta que era asiduo visitante de los baratillos del Rastro, chamarileros o ferias de libros, donde buscaba números de revistas antiguas, aleluyas, caricaturas, romances de cordel, dibujos, autógrafos de grandes hombres y folletos curiosos, de los que poseía una rica colección. Tenía también un copioso epistolario de su admirado Galdós. Según testimonio del propio

Cansinos, quien recordaba haberse encontrado en numerosas ocasiones a Emiliano en el curso de esas rebuscas de hormiga erudita, tras su muerte la colección fue vendida por su hijo Alejandro⁴⁸.

Parte de esa gran colección se concentraba en su estudio de Rosales, en las cercanías del Parque del Oeste. Así lo reflejó el periodista José Montero Alonso en una entrevista realizada a Ramírez Ángel para *La Libertad* (2 de abril de 1926): “Una estancia alta y luminosa en Rosales. Libros, muchos libros... Fotografías de artistas y de escritores, rostros conocidos que tienen ese encanto —ingenuidad y melancolía— de los retratos de hace años... Junto a los balcones, el busto admirable del escritor, hecho por Victorio Macho. Tras los grandes cristales se ve el paisaje velazqueño que sirvió de fondo a los retratos ecuestres del pintor”. En otro texto sobre su figura, Eduardo M. del Portillo, significaba que Ramírez Ángel escribía en su hogar, “oyendo los trinos de un canario que tiene en el balcón y las reyertas pueriles de sus hijitos”⁴⁹. Precisamente a tres de sus hijos dedicó su libro *Cuentos de Pototo* publicado en 1926, dando a cada uno de ellos un apodo: “Acano” a Alejandro, “Pototo” a Fernando y “Pinochete” a Antonio. El hijo menor, Emilio, aún no había nacido al publicarse ese libro, no obstante él también tuvo su sobrenombre familiar: “Pocholo”.

Transcurrido un siglo de la eclosión literaria de Ramírez Ángel, su obra debe ser enmarcada y considerada dentro del contexto social en que se produjo. Hoy se nos antoja como género menor, sin embargo es incuestionable su valor testimonial de un sociedad y de un tiempo en que nuestro país comenzaba a vislumbrar ciertos aires de modernidad que se impusieron en toda Europa tras el término de la Primera Guerra Mundial y, con ellos, el afianzamiento de las clases medias urbanas. Hechas estas consideraciones, es innegable que la figura de Ramírez Ángel ha de ser valorada como uno de los escritores más populares y admirado de aquellos años, que no solo obtuvo el respaldo de los lectores, sino de la mayoría de escritores y creadores de la época, circunstancia que avalan los numerosos testimonios que sobre su persona y su obra nos han legado figuras como César González Ruano, Andrés González Blanco, José Francés, Artemio Precioso, Cansinos Assens o Eduardo Zamacois.

Fue, además, un grandísimo trabajador durante toda su vida. En la entrevista realizada por José Montero Alonso para *La Libertad*, nuestro autor confesaba estar en esos momentos enfrascado en tres novelas a la vez (*La señoritingas* y *Estudiante tunante*, eran el título de dos



Cuentos de Pototo, libro que Ramírez Ángel dedicó a sus hijos Alejandro, Fernando y Antonio. El cuarto de sus descendientes, Emilio, aún no había nacido al publicar este libro en 1926.

de ellas), una comedia humorística (*El pobrecito ciego*), la adaptación escénica de *Trini la Maravillas*, varias canciones infantiles que pretendía musicar el maestro Benedito, las obligaciones diarias como redactor jefe de *Blanco Negro*⁵⁰ y otras colaboraciones periodísticas, pues en aquellos años quienes querían ganarse la vida con la literatura se refugiaban económicamente en las redacciones de los numerosos diarios madrileños ya que, salvo los derechos de autor por las obras de teatro, los ingresos por ventas de libros no eran cuantiosos. Ramírez Ángel fue un buen ejemplo de esa compaginación, si bien en lo personal nunca tuvo ambiciones pecuniarias. “De los muchos defectos que me hacen decididamente amable la vida —manifestó en una entrevista para *La Novela de Hoy*—, el mayor, el que no he logrado reducir, es la conformidad. Siempre que cobro un trabajo de estos que escribimos con todo el gusto del mundo, y me dan dinero por él, creo que es un regalo que se me hace”⁵¹. A ello unía gran sencillez en sus hábitos personales. “Me gustan, infantilmente —añadía—, el mar, la música, los días de sol, los viajes, las preguntas de los chicos, las mujercitas que bordan junto al balcón, los escaparates y las cosas que se acercan y, antes que las conseguidas, las que vamos, al fin, a lograr”.

Con el testimonio de uno de esos colegas, José Francés, concluimos este trabajo:

La trayectoria estética de Ramírez Ángel aparece bien expresada a lo largo de toda su obra. Primero se encendió en la rebeldía, tuvo luego el cálido rescoldo de

la resignación y, por último, se baña en el alma de una saludable ironía.

Completaríamos aún mejor la filiación ideológica de Ramírez Ángel diciendo que es un optimista pasivo y, por lo tanto, un pesimista activo. Sabe que todo es dolor y desencanto; pero quisiera librarse de este conocimiento, utiliza los materiales de sus derrumbamientos, de sus zonaciones para edificar nuevos castillos de ilusión.

*De aquí la positiva riqueza sentimental de su obra, triunfante de los medios que parecen vulgares; las figuras que otros imaginaron sin relieve, y los episodios que antes de él no supieron ver por demasiado cotidianos. De aquí la infinita y polifacética diversidad de motivos emocionales dentro de un círculo que, una mirada superficial, imaginaría demasiado reducido y prontamente agotado.*⁵²

A modo de colofón final, rescatar las breves palabras con que otro toledano, Fernando Soldevilla, cerraba la anotación sobre su muerte en el anuario *El año político*, correspondiente a 1928: “Fue un gran escritor y un caballero”⁵³.

Notas

¹ Tras haber sido diputado, en el año 1905 Blasco Ibáñez creó la editorial Española-Americana, en cuyo seno nació *La Novela Ilustrada*. La publicación recogía el nombre de otra revista que se había publicado en Madrid en los años 1884-1885. Además de obras cortas de nuevos creadores españoles, en sus páginas Blasco Ibáñez divulgó textos de autores europeos consagrados como Maupassant, Hugo, Dumas, Doyly, Dickens o Dostoievsky.

² Nacido en Niza en 1873, Mauricio López-Roberts, marqués de Torrehermosa, compaginó la actividad diplomática con la carrera literaria. Colaboró en numerosas publicaciones, destacando su faceta de crítico de arte y divulgador del folklore nacional. En *Doña Martirio*, siguiendo la estela de Galdós, aborda las contradicciones del Toledo más cerrado, clerical y regresivo frente a cualquier signo de progreso material o intelectual.

Aunque natural de Madrid, Francisco Navarro Ledesma tenía raigambre toledana. Tras estudiar Filosofía y Letras y algunos cursos de Derecho, en 1891 fue trasladado al Archivo Histórico de Toledo. Al año siguiente comenzó a editar el semanario *El Heraldo Toledano*. Permaneció en Toledo hasta el año 1895, pasando sus últimos meses en la ciudad en el Museo Arqueológico de Toledo. Mantuvo una buena relación de amistad con Galdós, quien solía recurrir a él para consultarle datos e información sobre la ciudad y los toledanos para sus obras, en especial para *Ángel Guerra*. Fue uno de los fundadores de *ABC* y colaboró en numerosas revistas y periódicos madrileños. Falleció en 1905 a la edad de treinta y seis años.

³ Cuando Ramírez Ángel fue premiado por *La Novela Ilustrada*, la escritora Carmen de Burgos era profesora de Letras en la Escuela de Magisterio de Toledo. Durante su estancia en la ciudad publicó el libro

Cuentos de Colombine. Su espíritu indomable chocó con los sectores más conservadores de la ciudad de Toledo, donde emprendió una sonada campaña pública contra la venta de varios cuadros del Greco, propiedad del conde de Guendulaín, conservados en la Capilla de San José. En el año 1908 promovió la creación de la Alianza Hispano-Israelita, iniciativa a la que sumó su apoyo Ramírez Ángel.

⁴ CANSINOS ASSENS, R. *La novela de un literato*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 392, tomo I.

⁵ Sobre este cuento, el 6 de junio de 1907 se publicó en *La Campana Gorda* una reseña firmada por Joaquín Bravo Carbonell, veterinario, profesor y activo militante de la Juventud Republicana de Toledo.

⁶ GÓMEZ BLANCO, A. Movimiento literario reciente. *Nuestro Tiempo*, diciembre 1907, p. 331. Ramírez Ángel también colaboró en esta revista realizando crítica literaria.

⁷ En el número 17 de esta colección, Ramírez Ángel publicó la novela *Todos Gorriones*, en la que aparecen con nombres ficticios algunos de los literatos más destacados de la época como Enrique Gómez Carrillo, Francisco Villaespesa o Dorio de Gádex.

⁸ IGLESIAS RODRÍGUEZ, M. A. El tiempo feo de escribir, una aproximación a los primeros libros de Ramón Gómez de la Serna. *Hibris*, nº 4 julio-agosto 2001.

⁹ *Vida intelectual*, 1908, tomo III, p. 311.

¹⁰ *Heraldo de Madrid*, 25 de enero de 1908.

¹¹ *Mundo Gráfico*, 9 de abril de 1913.

¹² Con anterioridad a la edición de este libro, el 11 de noviembre de 1915, Ramírez Ángel había publicado en *Heraldo de Madrid* un artículo titulado *Zorrilla, bohemio*.

¹³ Este cuadro, que actualmente se conserva en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, se inspira en una fotografía del grupo de tertulianos realizada por Alfonso Sánchez Portela. En el mismo, que durante años colgó en las paredes del café, están retratados Tomás Borrás, Manuel Abril, José Bergamín, José Cabrero, Mauricio Bacarisse, Pedro Emilio Coll, Salvador Bartolozzi y el propio Gutiérrez Solana rodeando a Gómez de la Serna.

¹⁴ La tertulia se mantuvo hasta el inicio de la guerra civil, cuando Ramón Gómez de la Serna marchó a Argentina. Al terminar el conflicto, algunos de sus asistentes continuaron juntándose allí de vez en cuando, siendo destacado un encuentro celebrado en 1949 coincidiendo con una visita de De la Serna a España. El 8 de septiembre de 1950 el Café de Pombo cerró sus puertas definitivamente. Todos sus enseres fueron vendidos en almoneda. En el Museo del Romanticismo de Madrid se conserva la mesa presidencial de la tertulia. Sobre esta reunión literaria es fundamental la consulta de los libros *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1924) del propio Ramón Gómez de la Serna.

¹⁵ *La Construcción Moderna*, 15 de mayo de 1916.

¹⁶ *El Globo*, 8 de diciembre de 1909.

¹⁷ *Vida Intelectual*, 1908, tomo III, p. 311.

¹⁸ *Heraldo de Madrid*, 20 de mayo de 1915.

¹⁹ *La Ilustración Española y Americana*, 8 de mayo de 1915.

²⁰ *El Globo*, 4 de mayo de 1915.

²¹ *La Libertad*, 2 de abril de 1926.

²² *La Novela de Hoy*, 9 de mayo de 1924.

²³ Durante la guerra civil, el escritor Emilio Carrere salvó la vida gracias a su amistad con la familia de Ramírez Ángel. Perseguido por milicias republicanas permaneció escondido durante unos meses en el sanatorio para enfermos mentales que el doctor León tenía en la plaza de Mariano de Cavia, junto al parque del Retiro. Cuando fue descubierto se refugió en casa de Fernanda Sorrosal, viuda de Ramírez Ángel, quien en esos momentos residía en el número 43 de la calle Menéndez Pelayo. Sobre esta singular peripecia puede consultarse la tesis doctoral *Ideología y texto en la obra de Emilio Carrere de Alejandro Riera Guignet*, presentada en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona en 2005.

²⁴ *La Correspondencia de España*, 9 de mayo de 1917.

²⁵ Ramírez Ángel transmitió su interés musical a su hijo Antonio, nacido en 1917, quien tuvo por maestros a Lucas Moreno, García de la Parra y Joaquín Turina. Desarrolló su actividad profesional en Radio Nacional y en el Conservatorio de Madrid, así como en numerosas publicaciones musicales. También se dedicó a la composición cinematográfica. En 1966 fue galardonado con el Premio Nacional de Radio por sus programas musicales. Fue autor de varios textos de enseñanza para alumnos de Bachillerato. Falleció en abril de 1986.

²⁶ *ABC*, 5 de enero de 1920. Sobre el espíritu de aquellos encuentros escribió Ángel Lázaro, cuñado de Ramírez Ángel, un artículo en *ABC* (28 de enero de 1962), donde recordaba que el escritor toledano tenía gran facilidad para arrancar una sonrisa al enfermo Galdós: “Emiliano —decía— llegaba de la calle frotándose las manos; “Don Benito, acabo de encontrarme en la plaza Mayor a Estupiñá [personaje secundario de *Fortunata y Jacinta*]... Me ha dicho que no se acuerda usted de él, y que quiere volver a salir en una de sus novelas próximas; anda el pobre muy derrotado... Hay que hacer algo por él. Estaba empeñado en acompañarme a verle a usted... he podido convencerle de que lo dejásemos para otro día”. Don Benito sonreía gozoso de ver como Emiliano se anticipaba a Pirandello, y prolongaba la vida de los personajes galdosianos independientemente de la voluntad de su autor”.

²⁷ En una entrevista para la revista *La Novela de Hoy* (9 de mayo de 1924), realizada por Artemio Precioso, Ramírez Ángel señalaba que hasta al país sudamericano le llevaron asuntos de familia, ajenos en absoluto de la literatura.

²⁸ *ABC*, 18 de febrero de 1919.

²⁹ El premio “Mariano de Cavia” había sido instituido por Torcuato Luca de Tena, fundador de *ABC* y *Blanco y Negro*, en 1920 con la finalidad de reconocer el mejor artículo del año en la prensa española. Su dotación era de 5.000 pesetas. Sus primeros ganadores fueron Dionisio Pérez, Ramón Pérez de Ayala y Wenceslao Fernández Flórez.

³⁰ *La Esfera*, 15 de marzo de 1924.

³¹ *La Voz*, 15 de marzo de 1924.

³² *La Libertad*, 15 de marzo de 1924.

³³ *Toledo. Revista de Arte*, marzo 1924.

³⁴ Rómulo Muro Fernández nació en la localidad toledana de San Martín de Pusa, iniciándose en el periodismo en las páginas de *La Campana Gorda*. Tras cursar Derecho en la Universidad Central de Madrid fue redactor y director de numerosas publicaciones, entre ellas *El Nacional*, *Blanco y Negro* y *ABC*. Publicó varios libros y obras de teatro, destacando entre ellos los de temática toledana como *Hombres de Toledo*, *Albaricoques de Toledo*, *Cosas de mi tierra* o *El Pozo Amargo*. Escribió el himno en honor de la Virgen del Sagrario con motivo de su coronación en 1926. Fue nombrado hijo predilecto de su localidad natal. Poseedor de un carácter emprendedor, suya fue la iniciativa de la creación del carné de periodista, que pronto fue adoptada por todas las asociaciones de la prensa de España. En el momento de su muerte, 30 de agosto 1927, era interventor de Prensa Española y tenía 59 años de edad. En la revista *Toledo* publicó una serie de sonetos dedicados a toledanos ilustres, entre ellos Ramírez Ángel, a quien homenajeó en el número correspondiente a junio de 1926:

*Buen poeta, excelente novelista,
gran amigo, afectuoso camarada;
su existencia al trabajo dedicada
reparte entre el diario y la revista.
De Madrid, el mejor madrileñista,
de Toledo, está su alma enamorada,
de mujeres, la gata remilgada
y de todas las gatas, la modista.
Para las donosuras de su estro
que resplandece en todo cuanto ha escrito,
en galanuras y en primores diestro,
él suele confesar a voz en grito,
no tuvo en su carrera más maestro
que el incommensurable don Benito.*

³⁵ *El Castellano Gráfico*, 27 de abril de 1924. En 1927, Ramírez Ángel prologó la novela *El dolor de ser bonita* de Benigno Alonso editada en Toledo.

³⁶ Ángel Lázaro Machado nació en Orense en 1900, hijo de un militar y de madre cubana. Tras pasar su infancia en Cuba regresó a Galicia y a los dieciocho años comenzó a trabajar en diferentes periódicos, hasta que en la década de los años veinte se estableció en Madrid, ingresando en la redacción de *La Libertad* y colaborando con las revistas más

importantes del momento como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Esfera*. Contrajo matrimonio con una hermana de Ramírez Ángel, viuda de un diplomático venezolano. Al iniciarse la guerra civil fue enviado por el gobierno de la República española a Cuba en misión cultural, iniciando un intensa campaña a favor del gobierno legítimo de España. Dirigió *Revista de España*, publicación antifranquista. Permaneció exiliado en Cuba, con estancias temporales en México, Puerto Rico y Buenos Aires, hasta el año 1958. En la capital argentina, la consagrada actriz Margarita Xirgu representó algunas de sus obras. De regreso a España colaboró en el diario *Pueblo*. Falleció el 21 de marzo de 1985, dejando una amplia bibliografía en el que destacan los poemarios *Sangre de España*, editado por Manuel Altolaguirre, o *Elegía de un pueblo*; las obras dramáticas *La hoguera del diablo*, estrenada por Lola Membrives, *La casada sin marido* y *La hija del tabernero*; o los ensayos *Jacinto Benavente: De su vida y de su obra*, *La verdad del pueblo español*, *Semblanzas y ensayos* y la biografía *Rosalía de Castro*.

³⁷ *La Libertad*, 9 mayo 1925. Al día siguiente, el propio Ángel Lázaro escribió una crónica en *La Libertad* relatando como su cuñado Emiliano y él vivieron el estreno y sus inquietudes sobre la respuesta del público a su texto.

³⁸ *Guía de Toledo. Publicación oficial del VII Centenario de la Catedral*. Toledo: Impr. de Rafael Gómez-Menor, 1926, p. 245-261. Unos meses antes de la edición de esta guía, y con motivo de la proximidad del Centenario de la Catedral Primada, Ramírez Ángel publicó en *El Castellano* (7 de agosto de 1925) un artículo sobre la Capilla de San Blas, abogando para que las obras de restauración de la misma estuviesen concluidas para la efemérides catedralicia, permitiendo mostrar a los visitantes este impresionante rincón de la Primada que durante siglos había permanecido cerrado al público. En el año 1929 se realizó una segunda edición de la guía, complementada con un texto de Manuel Bartolomé Cossío, titulado “Toledo Museo de España”, y con un croquis-plano de la ciudad, obra del conocido militar y geógrafo Alfonso Rey Pastor.

³⁹ *La Libertad*, 5 de octubre de 1926.

⁴⁰ En el desarrollo del mismo, que tuvo lugar en la noche del día 21, Ramírez Ángel leyó una carta de agradecimiento de los conocidos autores y pronunció una conferencia sobre la labor educadora del cinematógrafo.

⁴¹ El Patronato Nacional de Turismo fue creado en 1928 con la finalidad de mantener, restaurar y dar a conocer el patrimonio español, sus pueblos y ciudades a todo el mundo. Su primer presidente fue Diego Losada, marqués de Santa María del Villar. Entre sus iniciativas destaca la edición de un libro con doscientas fotografías de Toledo y textos en castellano, francés, inglés y alemán.

⁴² *El Castellano*, 3 de febrero de 1927.

⁴³ *La Época*, 26 de febrero 1928.

⁴⁴ *El Castellano*, 31 de octubre de 1928.

⁴⁵ *ABC*, 1 de noviembre de 1928.

⁴⁶ *Heraldo de Madrid*, 31 de octubre de 1928. En su libro *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, González Ruano significaba que Ramírez Ángel “tenía algo de tenderito guapo y moreno que hubiera dejado el mostrador por la literatura”, añadiendo que era hombre simpático y que no escribía mal, “pero de poco vuelo, como para producir algún cuento correcto o algunas crónicas sentimentales”.

⁴⁷ *La Época*, 31 de octubre de 1928.

⁴⁸ CANSINOS ASSENS, R. *La novela de un literato*. Tomo III, Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 426.

⁴⁹ *La Libertad*, 6 de noviembre de 1924.

⁵⁰ *La Libertad*, 2 de abril de 1926.

⁵¹ *La Novela de Hoy*, 9 de mayo de 1924. En esa disparidad de ocupaciones, Ramírez Ángel también se dedicó a la actividad publicitaria

dentro del departamento comercial de la conocida empresa perfumera Gal, donde colaboraba con ideas, redactando frases, pies de grabados, anuncios e, incluso, artículos promocionales.

⁵² *Mundo Gráfico*, 5 de marzo de 1919.

⁵³ Fernando Soldevila (1854-1931) era natural de la localidad toledana de Escalona de Alberche. Escritor y político español. Liberal moderado, fue diputado y gobernador civil en distintas provincias, además de alto funcionario de los ministerios de Gobernación y Trabajo. Redactor y colaborador de varios periódicos (*El Día*, *El Imparcial*), su obra literaria (*La opinión en Cataluña*, *Tres revoluciones: las Juntas de Defensa*, *la Asamblea parlamentaria*, *la huelga general*) destaca por el interés histórico y sociológico. Entre 1895 y 1928 publicó *El año político*, serie de volúmenes que, a razón de uno por año, recogía los acontecimientos políticos, sociales, militares y económicos españoles de mayor importancia.



Arrabal de Toledo. Aureliano de Beruete

195

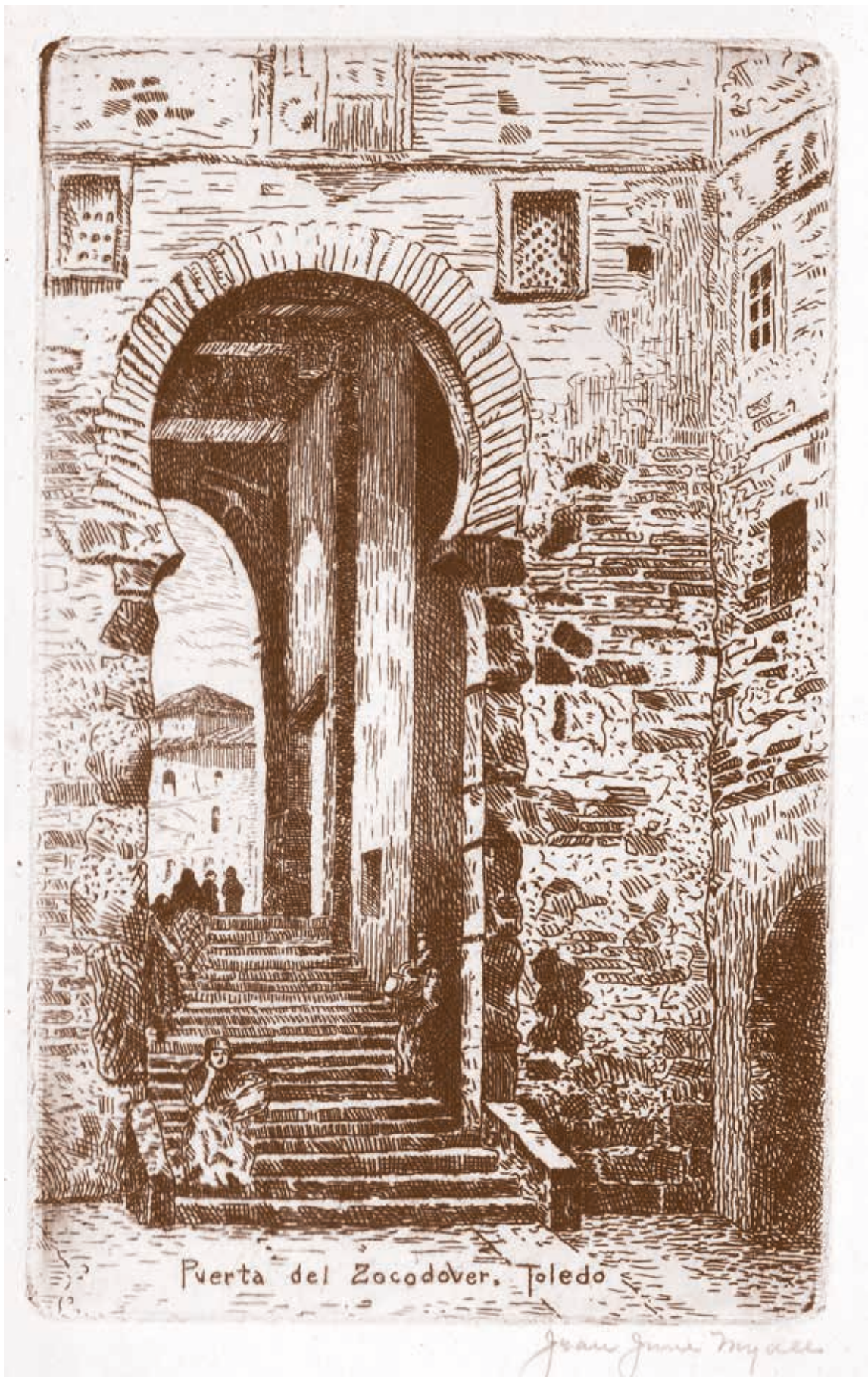


Ciego de Toledo. Sorolla.

RAMÍREZ ÁNGEL, UN TOLEDANO EN LA TERTULIA DE POMBO



Axel Herman Haig - 1884



Puerta del Zocodover. Toledo

Joan June Myall



ELOGIO DE LA LOCURA Y MENOSPRECIO DE LA NECEDAD (NECEDAD Y LOCURA EN DON VENTURA F. LÓPEZ)

Jesús Cobo

Hay personajes de minúscula significación histórica que tienen, sin embargo, importancia y valor como sujetos mitológicos, porque, de alguna forma, su recuerdo perdura, agrandado y deformado por unas circunstancias que trascienden el puro devenir. En esa situación *histórica* se halla la figura, por tantos motivos curiosa, de Ventura F. López, *el cura loco*, que representó en su tiempo un contrapunto dramático (o un patético punto de fuga) en una sociedad, como la toledana, a la vez rutinaria y acostumbrada a la mitología. En Toledo, todos lo conocían. En todos los niveles sociales tuvo amigos y enemigos; todos se burlaron de él y a todos consiguió irritar. Como la anguila: nadie —salvo su propia enfermedad— fue capaz de agarrarlo. Una libertad indómita e irreprimibles anhelos de notoriedad: mala mezcla.

Solamente como episodio mitológico tiene sentido y valor un estudio biográfico de Ventura F. López. Lo hemos abordado con respeto y cautela, tras muchos años de indecisa ilusión, sin acabar de tener clara su oportunidad y, mucho menos, su necesidad. En último extremo, nos ha movido el deseo de rastrear en la memoria colectiva componentes irracionales, que, pese a su frecuente vigor, son generalmente desdeñados por la historiografía. Al final, llenos de simpatía por un personaje rigurosamente antipático, creemos haber hecho una modesta contribución al estudio del rico repertorio mitológico que la historia de la ciudad de Toledo arrastra. Sólo en ese terreno, la figura doliente y desgarrada del *cura loco* alcanza una grandeza legendaria.

La única biografía conocida de Ventura F. López se debe a él mismo (o, cuanto menos, fue elaborada sobre los datos que él mismo proporcionó); forma parte del largo epígrafe FERNÁNDEZ en el tomo XXIII de la *Enciclopedia Universal* de Espasa-Calpe¹. Aunque breve, esta reseña biográfica registra los acontecimientos fun-

damentales de su formación y ofrece un buen esquema de su producción literaria; algo especialmente útil, pues las cortísimas tiradas de casi todos sus folletos y libros hacen las obras de Ventura F. López muy difíciles de hallar². A partir de ese cañamazo enciclopédico, bastante apelmazado y escueto pero imprescindible, hemos ido tejiendo un ensayo de biografía crítica que incida en lo posible en los variados aspectos de la compleja personalidad de Fernández López, con el deseo constante de ir desvelando sus símbolos y resolviendo sus claves³. Sin embargo, no hemos querido entrar de lleno en algunas cuestiones, como las puramente eclesiásticas, para las que nos faltan inclinación y competencia. Hay, así, documentación que no hemos, conscientemente, utilizado; hay otra, desconocida, que irá sin duda aflorando poco a poco. El estudio de este complejo personaje no está, pues, ni mucho menos, agotado. Y con lo que se nos queda sin decir rebasaríamos, con mucho, los límites que nos parecen razonables para un artículo de revista.

1. DONDE EL PROTAGONISTA INICIA SUS AVENTURAS

Nació don Ventura el 14 de julio de 1866, en un pueblecito de la provincia de Santander, Bárcena de Pie de Concha⁴, del partido judicial de Torrelavega. “Comenzó a estudiar a los diez años, en los escolapios de San Fernando de Madrid, y sin concluir el grado de bachiller trasladóse a Ocaña, en cuyo colegio de dominicos ingresó en 1881; y había ya profesado de votos simples cuando por motivos de salud abandonó el mencionado colegio, donde había cursado con aprovechamiento, entre otras materias, filosofía y matemáticas.”⁵ El abandono del colegio debió de ocurrir hacia 1886, motivado tal vez por sus incipientes desarreglos nerviosos. El conflicto social, debido a su inadaptación y a su orgullosa intemperancia, ya se había manifestado en esos años

< Ventura F. López en el otoño de 1936

Casa que habitó don Ventura en la plaza de las Capuchinas núm. 10



*Ya me insultan, y me callo;
Me acriminan, no respondo
No he pensado aún... ¡y ya estoy
A juicio de todos, loco!*⁶

Tras su salida del colegio de Ocaña, colaboró modestamente en algunos periódicos de Madrid, como *La patria*⁷, y publicó algunas poesías en la revista *El correo de la moda*. En septiembre de 1887 hizo imprimir una colección de 31 composiciones poéticas a la que tituló *Libro para la cartera*⁸. La mayor parte de ellas reflejaban ensoñaciones idealistas de amores desorientados. El libro carece de interés literario; es ramplón y adocenado, y no logra nunca elevar su pedestre tono poético. La versificación, en ocasiones, resulta correcta, pero es siempre pobre y ruda, atestada de vulgarismos y de ripios. Aun teniendo en cuenta la juventud del escritor, sorprenden la endeblez de su estructura cultural, lo torpe de sus sentimientos y la escasa originalidad de sus reflexiones. Caracteres que no maduraron después.

En 1889 consiguió “un modesto destino” en Manila, donde pudo desarrollar su afición al periodismo, colaborando con asiduidad en *La voz de España*. Retomó allí sus estudios eclesiásticos, estudiando teología en la universidad de Santo Tomás, dirigida por los dominicos. En 1893 quedó cesante en su empleo, “por falta de influencia, y regresó a la metrópoli, donde se ordenó de sacerdote y dijo su primera misa en Enero de 1894.”⁹ En el caldeado ambiente del periodismo madrileño, se

relacionó con un sector dedicado a defender la presencia española en Filipinas. Fue entonces cuando hizo amistad con uno de los más animosos representantes de esa actitud, el político y periodista Wenceslao E. Retana y Gamboa, que dirigía la revista quincenal *La política de España en Filipinas*, en la que don Ventura publicó numerosos artículos; el mismo Retana era editor de una *Biblioteca filipina*, a la que Ventura F. López contribuyó con algunos folletos y opúsculos¹⁰. El primero de ellos, una desenfadada novelita de ambiente filipino, *El filibustero*, que había ido apareciendo como folletón en la revista y se publicó después en volumen¹¹. Intentaba desarrollar en ella una intriga amorosa protagonizada por el joven filipino Aristóteles Syankow, estudiante de Derecho, en un ambiente colonial de residentes, frailes y tagalos. Dedicó la obra a Fernando Weyler de Santacana, en “testimonio de sincera amistad”. En un apéndice, Retana ofreció un pequeño glosario de palabras dialectales utilizadas en la novela.

En 1894 se editó el librito *La religión de los antiguos indios tagalos*¹², cuando su autor era ya párroco de Fontanar, pueblo de la provincia de Guadalajara, perteneciente entonces a la archidiócesis de Toledo. Fechó allí, el 8 de septiembre, la dedicatoria de la obra, dirigida al famoso y controvertido cardenal fray Bernardino Nozalada, dominico, arzobispo de Manila. En rigor, sólo uno de los once breves capítulos del libro, el octavo, trata de la religión de los tagalos; en los restantes, se ocupa también de su origen, de su carácter, supersticiones, costumbres, literatura y arqueología prehispanica. Algunos comentarios del libro arrastran confidencias personales que son muy útiles para profundizar en la complicada estructura psicológica de su autor; por ejemplo: “a los españoles les sucede, a los pocos meses de estar en Filipinas, perder casi por completo la memoria, a lo menos de muchas cosas de Europa. Y lo peor es que de vuelta luego en España sucede lo mismo respecto de Filipinas. / Yo hablo por mí, que cuando estaba allí tenía que tener escrito en la pared el número de la casa donde había vivido en Madrid seis años, para saber adónde había de escribir a mi familia, y ahora sólo como en sueños recuerdo de las cosas de Filipinas. No hablemos de nombres, porque ni el de los amigos retengo.”¹³

Con dos breves obras poéticas remató don Ventura su contribución a la *Biblioteca filipina: Theologales (Sonetos)*¹⁴, de la que el propio Retana envió un ejemplar a Menéndez Pelayo¹⁵, y *Un sueño (Poema)*¹⁶.

La virulencia de sus artículos de tema colonial publicados en *El correo español*, en los que hacía duras críticas a los políticos de la Restauración y ponía en tela de juicio la labor de la administración española en Filipinas, llevaron a las autoridades eclesiásticas —cediendo a presiones gubernamentales— a retirarlo de su parroquia alcarreña y desterrarlo confinado a Toledo, cabeza de la diócesis, “bajo la vigilancia del cardenal Sancha, que acabó por cobrarle verdadera estimación; desde entonces (1897) puede decirse que apenas se ha movido de la imperial ciudad, donde goza de verdadera popularidad.”¹⁷

2. ENTRADA EN LIZA DE UN PERIODISTA PROVINCIANO

Don Ventura era tozudo y la vigilancia, seguramente, afectuosa. El periodismo le entusiasmaba. Y para seguir en él fundó, ya en Toledo, un “diario independiente”, al que puso el nombre —de franco sabor regeneracionista— de *La aurora*. Es muy posible que la idea, e incluso la financiación inicial del periódico, no fuesen suyas sino del cardenal Sancha, que tenía afición a ese tipo de aventuras¹⁸; así lo declaraba, quince años más tarde, el propio Fernández López en uno de sus folletos polémicos: el cardenal, “cuando a Toledo me llevó y tuve el honor de servirle haciendo por su orden un periódico.”¹⁹

El primer número de *La aurora* salió el 14 de septiembre de 1898; era una simple hoja impresa por sus dos caras; figuraba como administrador don José Úbeda; la dirección estaba en el número 7 de la calle de los Aljibes, y se imprimía en el establecimiento de la viuda e hijos de Juan Peláez²⁰. A partir del número 8 tuvo cuatro páginas; el último número, el 42, salió el 31 de octubre de 1898. Desde el número 17 en adelante, se hacía constar en la cabecera que el periódico se publicaba “con censura eclesiástica”. *La aurora* fue la humilde aventura provincial de un apasionado del periodismo; una aventura que duró mes y medio. Fernández López era su propietario, director²¹ y redactor principal —casi único—, simulando cierta variedad redactora por medio de la utilización de diversos seudónimos y por la inclusión de sueltos, editoriales e informaciones anónimas. A ello se debe que el periódico muestre una coherencia de estilo muy característica y que su línea ideológica sea uniforme y definida. Salvo detalles de escasa importancia, el contenido de *La aurora* abarcaba tres grupos temáticos: 1. Noticias, comentarios y lamentos sobre el *desastre*; 2. Notas de intención regeneracionista; 3. Información toledana.



Portada del número 1 de *La Aurora* de 14 de septiembre de 1898.

La aurora comenzó haciendo cuenta y dando razón del desastre colonial, salvando la responsabilidad del ejército y condenando duramente la irresponsabilidad e “imprevisión de gobernantes ineptos, cuando no de políticos sin vergüenza.”²² Su director, que había vivido con apasionado patriotismo las circunstancias del *desastre*, se incorporó, apasionadamente también, a la corriente regeneracionista, con el deseo ferviente de hacer de la necesidad virtud y aprovechar la coyuntura *desastrosa* para realizar reformas en la estructura nacional. El nombre del periódico aludía, pues, a esa pretensión regeneradora: “Convengamos en que surge una aurora para España, y que nosotros justificamos nuestro título.”²³ Pero los últimos acontecimientos bélicos y el desarrollo de la conferencia de París, en la que tan cara se pagó la paz, fueron haciendo cambiar el tono de *La aurora* desde la irritación de sus inicios a un fatalismo final. A la altura del número 32 (19 de octubre), la actitud de V. F. López

ante el problema colonial y su clausura en la conferencia de París es de altiva resignación: “Que Puerto Rico se va; pues que lo lleve el demonio; que Cuba se la llevan; pues que les aproveche a los nuevos domadores, que a nosotros nos ha dado ya bastante guerra.”²⁴ Se llega incluso a una actitud ideológica desesperada, que alcanza fórmulas anarquistas: “Sí, que se suprima este Ministerio [de Ultramar]: ¡la lástima es que no se suprimen todos, para la falta que hacen!”²⁵ Aunque el periódico, firmemente asentado en la doctrina de la Iglesia católica²⁶, era fieramente antiliberal y, en consecuencia, contrario a cualquier veleidad anarquista²⁷. En definitiva, el balance que hacía Fernández López era desolador, pero lúcido: culpa al gobierno liberal “de haber perdido las últimas colonias de nuestro vasto imperio y haber perdido además a España, haciendo imposible su vida normal en mucho tiempo, quizás *usque in aeternum*.”²⁸ El director de *La aurora* extendía el peso de la culpa a toda la clase política, incluidos los conservadores, y a la prensa, a la que tacha de irresponsable, ignorante y soberbia²⁹, y eximía al ejército y al pueblo. Los enormes errores políticos y la frívola irresponsabilidad de los gobiernos exigían, según él, un castigo: “creemos que [el ejército] sea el encargado de realizar la venganza del pueblo.”³⁰ Audaz para su tiempo, Fernández López deseaba un servicio militar voluntario y profesional³¹.

El reformismo de *La aurora*, como el de casi toda la corriente regeneracionista, aunque sincero, pecaba de candidez. Se manifiesta católico y antiliberal, recela del conservadurismo y condena con dureza al caciquismo. La figura del cardenal Sancha le es especialmente simpática y, tal vez por su influjo, hay atisbos de curiosidad por una incipiente democracia cristiana y por un catolicismo social³². Su simpatía por un posible gobierno militar, de amplios poderes, tiene carácter reduccionista y moralizador, pero se enuncia sin precisión y sin cautela. El afán de ser un auténtico *diario independiente*, “que no se casa con nadie”³³, tenía necesariamente bastantes limitaciones, que el periódico parece haber afrontado con gallardía, pero que desembocaron en un desencanto final: “[*La aurora*] nos proporcionaba sendos disgustos que nos han demostrado ser imposible la idea de un periódico independiente.”³⁴ Disgustos que se habían ido poniendo en evidencia, casi siempre de manera velada, desde los inicios de la publicación, y que parecen reflejar, en parte al menos, la manía persecutoria que aquejó a don Ventura: “Sabemos que ciertos elementos enemigos del orden

social y descontentos, por supuesto, de la iniciativa de nuestro modesto diario, proyectan emprender contra él una campaña de difamación, que ya han iniciado en la sombra, suponiendo no sabemos cuáles achaques en su Director.”³⁵ Dos días más tarde, Fernández López aludía al “encarnizado enemigo que prepara en la sombra una campaña de difamación contra *La aurora*”³⁶; y, un mes después, llegó a un desplante retador: “Los que nos dirigen anónimos amenazantes podían ahorrarse ese trabajo, afrontándonos en la calle, puesto que andamos todo el día y parte de la noche por esos mundos de Dios.”³⁷

Pese a esas misteriosas acechanzas, el periódico refleja el alto grado de integración de su director en la vida toledana, cuyas costumbres mira en alguna ocasión con ojos de asombro, pero casi siempre con simpatía. La ciudad le entusiasmaba y parece tener en ella numerosos amigos. Pero los colaboradores de *La aurora* fueron pocos: Francisco García-Rodrigo, que escribió sobre temas religiosos; César Gil, que escribió varios artículos breves sobre la reforma de la enseñanza y utilizó en alguna ocasión la inicial, *G.*, de su apellido; José María Martínez de Velasco, que usó el seudónimo *P.P.* y, en una ocasión, las iniciales *J.M.V.*; el presbítero Pedro Gobernado; J. Samaniego L. de Cegama; Pilar Gutiérrez Terán, y, una sola vez, el médico Juan Moraleda y Esteban³⁸, que vivía muy cerca de su casa, y se convertiría, años después, en uno de los más odiados enemigos del cura loco. Fernández López arrastró, como pudo, el peso del diario, escribiendo casi todas las colaboraciones anónimas, insertando materiales antiguos y utilizando numerosos seudónimos; son suyos, con seguridad, los textos firmados por *V.*, *Leopoldini*, *F.L.V.-B.*, *Tolstoy*, *X.Y.Z.*, *Minutius*, *Córcholis* y *El cura de Fontanar*, y muy probables los de *B. y R.*, *Pero Grullo*, *K.P.O.*, *A.B.*, *R.*, *K. Landria* y *Peregrino de allende*.

La aurora es un periódico curioso, como son casi todos cuando pasan los años, pero muy poco notable. Su mayor valor, hoy, son seguramente los editoriales, en los que el director dio muestras de su temperamento apasionado, pero también de su inteligente comprensión de las situaciones y de nobles deseos de equidad; algunos, como el titulado “Ni Puerto Rico es tan rico...”³⁹, llegan a ser excelentes. En alguna ocasión, rastreamos pruebas de la curiosidad y el atractivo que despertaban en Ventura F. López los temas alienistas⁴⁰. Sin que sepamos si era cierto, a partir del número 30 (17 de octubre), se iniciaba la publicación asegurando que era “el periódico de mayor circulación de la provincia”; una probable me-

galomanía de su director o un intento de provocar a los “enemigos ocultos” en los otros periódicos locales. Literariamente considerado, *La aurora*, aunque escrito con corrección, era mediocre y garbancero. Sólo una vez, en la única revista taurina aparecida, su autor, *Rehilete*, dio pruebas, si no de primor de estilo, de autoridad y galanura; su crónica de la novillada del 23 de octubre se lee todavía con gusto⁴¹.

Desde el número 8 al 41, *La aurora* fue publicando como folletón *Los ñiongos. Novela hispano-filipina*, de Ventura F. López, que había sido publicada ya, de la misma manera, en la revista de Retana, *La política de España en Filipinas*. Está fechada en Fontanar en 1894. De estructura muy simple, con pocos personajes y escasa acción, la novelita está desarrollada con corrección y desenvoltura, pero carece de brillo y de interés. Su peripecia argumental transcurre en Madrid, en un ambiente de filipinos residentes en la capital, en el que se teje una desmayada intriga amorosa que permite al autor desahogar su pesimismo y deslizar comentarios irónicos sobre la administración y costumbres de la colonización española en Filipinas y sobre la hipocresía y bajeza de la política metropolitana. De la novela, lo que más me llamó la atención fue la concordancia de algunos de sus personajes con los de la popularísima zarzuela *Agua, azucarillos y aguardiente*, que se estrenó en junio de 1897, con libreto de Miguel Ramos Carrión⁴². Es difícil hablar de influencias cuando se trata de obras de tan escasa significación literaria; lo más probable es que ambas beban de fuentes comunes.

Su pequeña aventura periodística le sirvió a don Ventura para mantener encendidas sus pretensiones literarias, que tenían más de ensueño vanidoso —germinado en su solitaria adolescencia— que de necesidad expresiva. La relación con la imprenta de los herederos de Peláez, consolidada durante la publicación de *La aurora*, le permitió ir publicando una serie de breves opúsculos, de dudosa oportunidad y ningún provecho. De 1900 es el *Homenaje a Toledo con motivo de la traslación de los restos de Garcilaso de la Vega*⁴³, opúsculo poético confeccionado al hilo de los festejos que se celebraron en agosto de ese año con motivo del depósito de los restos de Garcilaso en la capilla familiar de San Pedro Mártir, de la que habían sido extraídos en 1869. Fernández López da muestra una vez más de su desatentada afición a la poesía construyendo cinco armatostes versificados, llenos de rípios y de tópicos, en los que se evidencian

la lamentable falta de instinto poético y el atrevimiento impertinente del autor. Temáticamente, el *Homenaje*, en el que se hallan ecos claros del divulgado soneto *denigratorio* de Ferrer del Río, supone un ejemplo más de la ramplona servidumbre al tópico posromántico de la ciudad *abandonada* y muerta, cuya belleza supera *sus pesares*:

*Para triunfar, aun muerta, de la muerte.*⁴⁴

De 1901 es *La rota (Canto épico)*, que toma como pretexto para el título la derrota de las tropas españolas en la batalla de Ocaña, el 19 de noviembre de 1809⁴⁵, un escenario que, sin duda, traía a don Ventura recuerdos de sus años de colegial dominico. La palabra *rota*, con el significado de fracaso o desastre militar, entró muy envejecida en el siglo XIX; en el XX, ya era arcaica. Fernández López, con una clara intención casticista, la engancha al vuelo de una frase de Jovellanos, que cita en la portada del libro⁴⁶, para expresar su amargura por la derrota militar de 1898, que es el verdadero tema del canto. La intención regeneracionista de *La rota* está patente ya en su ingenua dedicatoria: “A la nueva generación española”, a la que quiere ver combatiendo por “un ideal”. Se trata, desde luego, de un regeneracionismo tradicionalista, fiel al postulado de *progreso desde el pasado*, que intenta, sobre el dolor y la vergüenza, ser un revulsivo nacional, y no excluye la tentación revanchista: “mientras mi labio la venganza alienta!”⁴⁷, y, en último extremo, pone esa venganza en las manos de Dios:

*Ya apunta nueva aurora:
aprendamos nosotros del destino,
tengamos esperanza,
dejemos que Él ejerza su venganza;
que los fieros tiranos,
son juguetes risibles en sus manos.*⁴⁸

El canto, pese a sus elevados anhelos, es literariamente torpe. Escrito con métrica irregular, en la que predominan los serventesios, sólo en alguna ocasión escuchamos en él ecos épicos entonados y dignos.

Pocos ejemplares deben de quedar —si es que queda alguno— de *Práctica de la vida espiritual, ascética y mística*, publicado en 1902, presumiblemente en la misma imprenta toledana de los sucesores de J. Peláez⁴⁹. Su carencia es lastimosa, porque nos impide acercarnos a un conocimiento de su religiosidad más profundo que el que se evidencia en sus otras obras y en sus artículos periodísticos. En ellos dejó clara, en numerosas ocasiones, su fervorosa devoción mariana y el carácter ortodoxo de

sus creencias morales. Por esos años, su ideología era rotundamente carlista, pero en *La aurora* comprobamos su simpatía por los menesterosos y desvalidos, que le lleva a acoger con decisión las directrices *sociales* del magisterio pontificio e, incluso, la posibilidad de una democracia cristiana⁵⁰.

De viva curiosidad, su atención se ocupaba de muchos temas a la vez. Pero siempre de manera ligera, con rapidez y con inevitable superficialidad. En 1903 publicó nada menos que un proyecto de autómatas volante, que hay que enmarcar en una corriente contemporánea de proyectismo paramilitar⁵¹. Estaba basado en la composición elemental de fuerzas y lo desarrolló con un confusionismo expositivo lamentable. En realidad, parece desconocer los fundamentos dinámicos del problema, al que posiblemente se había acercado leyendo artículos de divulgación. No obstante, estaba convencido de la funcionalidad del aparato, como manifiesta, en una arrogante “Advertencia”, al final del breve opúsculo: “Solicitada patente de invención de este aparato, el autor admite proposiciones, así de particulares como del Estado, para la cesión de sus derechos.”

No hay pruebas de cervantismo en don Ventura hasta 1905, año en que se conmemoró el tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. La noche del 7 de mayo se representó, “con gran aplauso”, en el teatro de Rojas el juguete dramático *Don Quijote y su escudero*, construido a partir de los episodios que se relatan en los capítulos XXXI al XXXIII de la segunda parte de la novela. Habilidadosa, pero muy ceñida al texto en que se basa, esta pincelada dramática, que consta de acto único dividido en seis escenas y rematado por cinco serventesios estafalarios, carece de calidad y de interés. Se imprimió, no obstante, en un folleto de 15 páginas⁵², que su autor dedicó a José Benegas Camacho, alcalde de Toledo, con el que mantenía buena amistad desde los tiempos de *La aurora*.

La simpatía (“verdadera estimación”) que le había profesado el cardenal Sancha, al que don Ventura parece haber servido como agente en asuntos relacionados con la prensa madrileña, se enfrió en los años finales de su pontificado. Fernández López apenas acertaba a explicarse “tal desvío poco antes de su muerte.”⁵³ En el otoño de 1909 se inauguró un nuevo estilo en la diócesis toledana con la llegada del cardenal franciscano Gregorio María Aguirre. Es posible que don Ventura no se sintiese cómodo o que se acentuase entonces la precariedad

de su situación. Pero es también posible que —fiel a compromisos que, de momento, se nos escapan— fuese arrastrado a nuevos derroteros por la convulsa situación general española, desquiciada por los acontecimientos de la guerra de África y por las consecuencias de la *semana trágica*.

3. PROFESOR Y POLEMISTA

Sin que estén claros del todo, parecen haber sido motivos económicos los que indujeron a don Ventura a pretender una plaza de profesor de Religión en los institutos de enseñanza media⁵⁴; la obtuvo por Real orden de 22 de noviembre de 1910, siendo destinado al instituto de Figueras⁵⁵. Por una nota interna de la secretaría particular del ministro de Instrucción Pública, sabemos que había sido recomendado por el influyente general Valeriano Weyler, al que había conocido —y admirado— en Manila⁵⁶. Nos quedan pocas dudas de que el inquieto y poco dócil don Ventura formaba parte en esos años de la clientela política de Weyler. Su trato con él, no sólo en Manila sino también, más tarde, en Madrid, llegó a alcanzar los discretos niveles de intimidad que el carácter del zahareño general permitía. A principios de 1910, apenas cuatro meses después de la entrada en Toledo del cardenal Aguirre, Fernández López estaba ya preparando el terreno. El 3 de febrero apareció en la revista madrileña *Nuevo mundo* una semblanza suya de Weyler, al que llama “príncipe de la milicia”, y al que pretende exaltar y vindicar hasta el extremo de sentir “miedo a incurrir en nota de adulador”⁵⁷. El nuevo profesor iba a Figueras a la sombra de Weyler, que había sido encargado, tras las convulsiones de la *semana trágica*, de la capitánía general de Cataluña. ¿Era un elemento de la red de información montada por el general?⁵⁸

Por las razones que fueran, el inquieto profesor, que parece haber tenido muy pocos alumnos, no se aclimató bien a su destino⁵⁹. Para ausentarse de Figueras, don Ventura utilizó diversas martingalas: se incorporó al instituto en enero de 1911, una vez pasadas las vacaciones de Navidad, y el 10 de febrero obtuvo quince días de licencia “para poder trasladarse al lado de su señora madre que se encuentra enferma”⁶⁰. El 18 del mismo mes solicitó otros quince días “para ventilar asuntos urgentes de familia”⁶¹. El 24 de marzo, el ministerio le concedió un mes de licencia “para estudiar el rito muzárabe en Toledo”⁶². El 23 de mayo, el vicedirector del instituto dirigió un oficio al subsecretario del ministerio mani-

festando que el profesor de Religión se había ausentado de Figueras el día 15 de ese mes, dejando sin examinar a los alumnos y “habiendo cometido ya el número de faltas que las disposiciones vigentes señalan para ponerlo en conocimiento de V. E.”⁶³ Regresó el 24 de mayo. Pero, el 8 de junio, obtuvo del rector de la universidad de Barcelona, de la que dependía administrativamente el instituto de Figueras, otra licencia de quince días “a fin de atender al restablecimiento de su salud.”⁶⁴ El 14 de octubre del mismo año, en instancia al ministro, fechada en Figueras, solicita permiso para pasar a Madrid a informar a la Junta facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos sobre las excavaciones del circo romano de Toledo, de las que pretendía ser nombrado inspector.

Los tres años siguientes parecen haber sido más tranquilos. Hasta el 2 de octubre de 1914, en que el ministro le concede un mes de licencia por enfermo. Comenzó a disfrutarla el 12 de octubre y se reincorporó el 11 de noviembre. Durante ese mes debió de hacer gestiones en Madrid, que fructificaron en Real orden del 9 de noviembre “por la que se le comisiona para practicar excavaciones en Toledo”⁶⁵ durante un año. Pero pasó ese plazo y el profesor no regresó a Figueras. El director del instituto se quejaba de ello en oficio al subsecretario del ministerio. El asunto se zanjó con una Real orden que le declaró cesante el 24 de noviembre de 1915. A don Ventura, que había pretendido vivir en Toledo, dedicado al ejercicio arqueológico, pero conservando la sinecua profesoral, en espera, seguramente, de algún traslado favorable, no le hizo ninguna gracia la decisión del ministerio y objetivó su rencor en la persona del ministro: “sin otro premio —se quejaba en febrero de 1918— que la cesantía con que le obsequió el último Ministro conservador de Instrucción, que Dios confunda”⁶⁶. Sus viejos celos, derivados de su afinidad tradicionalista pero también de su propia mentalidad, frente al partido conservador, se transformaron en una enemistad cercana al odio. Y le fueron acercando a posiciones antidinásticas.

Los años de Figueras dieron algunos frutos literarios. En primer lugar, una *Memoria* sobre el rito mozárabe, que su autor presentó a la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas para intentar la concesión de una de sus pensiones⁶⁷; está fechada en Figueras, el 25 de abril de 1911, y consta de diecinueve cuartillas mecanografiadas por una sola cara. Es breve, superficial y descuidada, y nada en ella refleja estudio serio ni duradera reflexión. La Junta, el 30 de mayo del

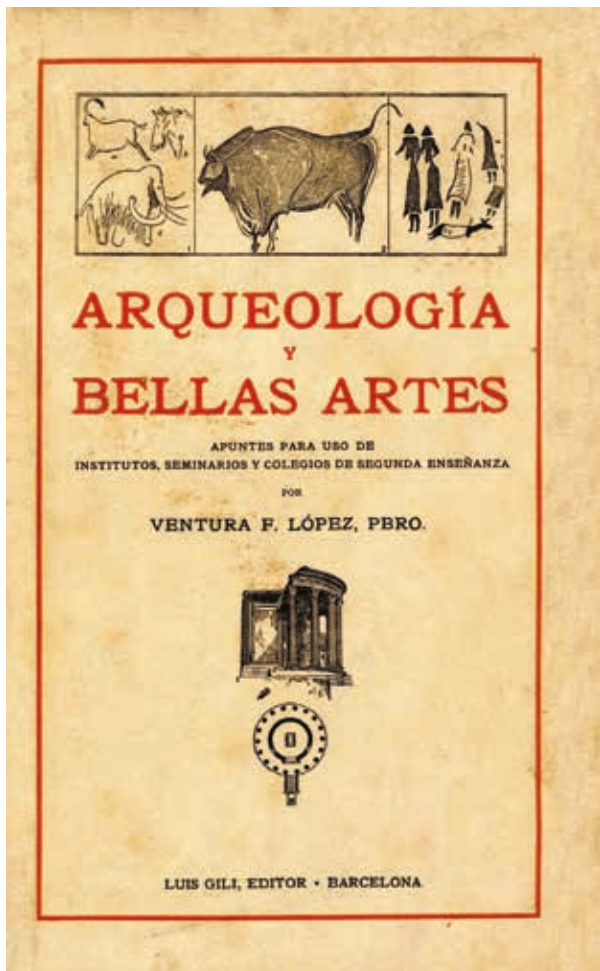
mismo año, rechazó la petición⁶⁸. Fernández López la presentó también al XXII Congreso Eucarístico Internacional, que se celebró en Madrid del 23 de junio al 1 de julio de 1911, en cuyas *Actas* se hizo de la *Memoria* una breve pero elogiosa reseña⁶⁹.

Mucho más interés tienen dos obras editadas en 1913 en Barcelona por el librero Luis Gili, en las que el escritor utilizó, a modo de antifaz literario, un anagrama de su nombre: *F. Venzel Prouta*. La primera que se publicó, *Defensa de la Compañía de Jesús*⁷⁰, supone una reacción —de las muchas que hubo— provocada por el polémico libro de Miguel Mir sobre los jesuitas⁷¹. A don Ventura, la Compañía le inspiraba admiración y rechazo; de ahí, su deseo de imparcialidad y juicio sincero. Acusa al P. Mir de incompreensión y mala fe, y pasa revista a su *Historia interna* con una campechana desenvoltura, ciñéndose al lector con atrevidas aproximaciones, con desplantes verbales y una ruda ironía. Su temperamento polemista encuentra un terreno muy adecuado, pero el discurso de la *Defensa* presenta discontinuidades, y el hilo expositivo se enreda y retuerce, oscureciéndose el estilo. Fernández López se despachaba con mucho desparpajo en cuestiones que resultaban vidriosas; no obstante, solicitó y obtuvo la licencia eclesiástica, actuando de censor el meticoloso doctor Enrique Pla y Deniel, entonces canónigo de Barcelona y futuro arzobispo de Toledo.

La violencia polémica se agudiza en *Ex sotanas... sin conocer*⁷², furibundo alegato con el que pretendía “la verdadera defensa de la Iglesia.”⁷³ El librito es muy curioso: aporta numerosas noticias autobiográficas y permite comprobar que, a esas alturas de su vida, Fernández López daba ya muestras claras de desequilibrio. Retador y bravucón, el destemplado don Ventura arremetía contra cuatro sacerdotes secularizados (ex sotanas) y anticlericales⁷⁴: José Ferrándiz, Pey Ordeix, *Fray Gerundio* y Julio Cejador, sin detenerse ante el insulto, muchas veces grosero, ni ante la revelación de intimidades vergonzosas.

La misma editorial barcelonesa editó el libro más vistoso de Ventura F. López: *Arqueología y bellas artes*, adornado con fotografías y con estupendos dibujos a pluma de Francisco Caula⁷⁵. La obra consta de tres partes: la primera, que sirve de introducción, es “una breve reseña de la Arquitectura, de la Pintura y Escultura”; la segunda, la más extensa, trata de la arqueología, y está formada por los apuntes “de nuestro distinguido discípulo señor Rey Charre, tomados en nuestros cursos de conferencias de Arqueología”; remata el libro “un dis-

Cubierta del libro *Arqueología y Bellas Artes*.



curso sobre la influencia del Cristianismo en las Bellas Artes⁷⁶. A pesar de su atractivo formal y de algunos aciertos dispersos, el libro resulta decepcionante: es pretencioso, pero poco riguroso, y está compuesto extrayendo de mala manera obras generales, sin orden y sin precisión. Comprobamos que la arqueología le servía para fantasear (y para intentar confirmar sus fantasías)⁷⁷, lo que le obligaba a forzar las hipótesis tanto como las conclusiones, que suelen ser inconsistentes. Sorprende que un hombre tan aficionado a escribir —y que tanto había escrito— no logre superar la torpeza expresiva de un mal aficionado. La rudeza y superficialidad de sus juicios y comentarios *estéticos* resulta, incluso, jocosa; así se despacha en su peregrina semblanza de Goya: “Genio irascible y terco el de este pintor, cuya fama sube como la espuma desde que murió en Burdeos a principios del

siglo pasado, se puede considerar como el pintor de las costumbres populares madrileñas, aunque él era aragonés. Fue yerno de Bayeu, a quien conoció en Madrid, y el cual le introdujo en la buena sociedad, para la que pintó también varios retratos, que hoy se pagan a precio alzado.”⁷⁸ Ante la que no desmerece su apreciación del Greco: “Nació este pintor en Creta, murió en Toledo en 1625 y está enterrado en la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, donde tiene sus mejores obras. *El Greco* es hoy muy admirado por ciertos escritores que casi nos lo quieren presentar como el modelo de pintores religiosos; pero de esto tiene tan poco que bien se puede asegurar que son algunas de sus obras caricaturas de Cristo y de los Santos; véase, si no, la parte superior de este cuadro [*Entierro del conde de Orgaz*].”⁷⁹

4. DE LOS PLACERES Y PELIGROS DE LA ARQUEOLOGÍA

Parece razonable pensar que don Ventura regresó a Toledo, para dar traza a su comisión arqueológica, en noviembre de 1914. En 1915 figura ya en el *Padrón de los individuos sujetos al impuesto de cédulas personales*, habitando, junto a su madre, Carmen López, viuda de 72 años, un piso en la casa número 10 de la plaza de las Capuchinas⁸⁰, en el que parece que vivían ya con anterioridad, tal vez incluso desde su llegada a la ciudad en 1897 o 1898. Era una enorme casa de vecindad, con dos patios y fachada a tres calles (la de los Aljibes, la de las Tendillas y la plaza de las Capuchinas); a la plaza daba la puerta principal, por la que se entraba directamente al piso bajo que ocupaban don Ventura y su madre, que comunicaba con un espacioso patio vecinal por una puerta cristalera. La casa sufrió hace algunos años una severa remodelación, pero todavía conserva en su fachada recuerdos de su viejo aspecto, como la gran ventana enrejada, a la derecha de la puerta. Algunos de nuestros informantes recordaban al cura escribiendo o leyendo, con semblante muy hosco, sentado ante una mesa camilla colocada junto a la ventana; desde la que podía contemplar el bullicioso panorama de la plaza y los arranques de las callecitas de San Ildefonso y de la Merced.

Don Ventura F. López volvió a Toledo con delirio arqueológico. Su nombramiento de comisario de excavaciones y su reciente libro de arqueología le daban mucho aplomo, y hasta arrogancia. Volvía con una idea fija, que ya había anticipado en algunos pasajes del libro: las ruinas del llamado *circo romano* de Toledo eran, en reali-

dad, los restos de la basílica visigoda de santa Leocadia, en la que se habían celebrado los concilios toledanos⁸¹. Su mentalidad era rotunda: buscaba interpretar “el testimonio de las piedras muertas, que son, no obstante, documentos más ciertos que los escritos producto de la lengua viva.”⁸² Y empezó su tarea aureolado con un prestigio gratuito.

La autorización ministerial le había sido concedida a título particular, y “bajo la Inspección del Estado”; ello implicaba que el arqueólogo debería sufragar todos los gastos que ocasionasen sus excavaciones⁸³. Fernández López comunicó su intención al ayuntamiento, propietario de los terrenos, solicitando que le suministrase dos obreros, pagados por el municipio, para que le ayudasen en sus trabajos; pidió también la concesión temporal de un terreno auxiliar para utilizarlo como almacén y depósito de los objetos que fuese encontrando, prometiendo ceder a la ciudad todos los que tuviesen importancia arqueológica, con destino a un futuro museo municipal⁸⁴.

El ayuntamiento, de acuerdo con un pomposo informe de la “Comisión especial defensora de los intereses artísticos e históricos”⁸⁵, accedió a lo solicitado, en sesión de 23 de diciembre de 1914, pidiendo al arqueólogo “que remita una relación semanal a la alcaldía comprensiva del resultado que vaya obteniendo [...] y de los días de labor empleados por los [dos] obreros cedidos”⁸⁶. El flamante excavador inició sus trabajos el 20 de enero de 1915⁸⁷, obteniendo algunos resultados prometedores: “han aparecido varias sepulturas árabes y cristianas de gran interés arqueológico en cuya conservación tiene marcado interés la Real Academia de la Historia”. Sobre uno de los enterramientos se encontró una “lápida funeraria”, que don Ventura, suavemente, pretendió escamotear de su primitivo ofrecimiento⁸⁸; pero no lo logró, y el ayuntamiento le manifestó su extrañeza por no haber recibido “la lápida histórica encontrada”⁸⁹. El hallazgo había ocurrido, muy probablemente, a principios de marzo; el 27 de ese mes, la revista católica barcelonesa *La hormiga de oro* publicó una fotografía hecha por Pedro Román en la que se aprecian bien el estado de conservación y las inscripciones que decoran la lauda; en una breve nota, se la caracteriza como “lápida mozárabe”: “mide 0,35 por 0,25 m.: es de barro cocido, y está escrita en latín y árabe. Según su descubridor [...] debe de pertenecer a un desconocido mártir del tiempo de Almanzor”⁹⁰.

Para curarse en salud, y como justificación de sus tareas, Fernández López publicó uno de sus folletos ha-

bituales: *Las basílicas de los concilios toledanos*⁹¹, en el que desarrollaba con detalle su idea: “que no había tal Circo, y sí las Basílicas de los Concilios en esas soberbias ruinas del llamado Circo Romano”⁹², que don Ventura parece haber estudiado desde los primeros años de su estancia en Toledo⁹³. Cree encontrar allí restos de la primitiva catedral (la basílica pretoriense de san Pedro y san Pablo), edificada por Leovigildo, y asegura que su planta y alzado fueron reproducidos posteriormente en la iglesia —luego mezquita— del Cristo de la Luz. La argumentación de su tesis es débil y extravagante, inclinada hacia un cierto simbolismo esotérico que la precipita a conclusiones estafalarias. Los resultados prácticos de la excavación tampoco están muy claros: además de “una valiosa lápida mudéjar”, hallada en las inmediaciones del arco situado frente a la venta de Aires⁹⁴, “hemos encontrado columnas de todos tamaños y [...] una jamba de mármol de un ventanal [...]. Esta magnífica pieza visigótica, entregada por nosotros a la Comisión de Monumentos, ha desaparecido a nuestra vuelta de Figueras”⁹⁵.



TOLEDO.—Curiosa lápida encontrada en el Circo Romano.—(Fot. Román)

Por unas cosas y por otras, las relaciones entre el ayuntamiento y el arqueólogo se fueron enfriando. En un oficio de 27 de octubre de 1915, el alcalde preguntaba al excavador el tiempo que calculaba durarían sus trabajos; Fernández López dio una respuesta desabrida: “tengo el gusto de contestarle que no sé el tiempo que habré de invertir en mis trabajos de excavación de la Vega baja, pues lo mismo puede ser un año que veinte”⁹⁶. E intentó complicar en el asunto al gobierno civil de Toledo: en oficio de 10 de noviembre, el gobernador trasladaba al alcalde una instancia de Ventura F. López en la que le comunicaba que tenía “el disgusto de poner en conocimiento de V. S. que no sólo se inutiliza mi trabajo frecuentemente, sino que [no] sirve acotar con alambreras los descubrimientos.- Tal me ha sucedido en la que a expensas de S. M. Muley Hafid puse a las interesantísimas tumbas antropoides mudéjares y árabes para evitar que me las destruyeran [...] prueba de la incultura de este pueblo y el poco respeto a la propiedad ajena, así como el descuido de los guardas encargados de la custodia de los jardines enclavados en el citado circo [...] acabo de ver arrumbado un soberbio cipo que franqueaba la entrada a las tumbas”⁹⁷.

En los últimos meses de 1915 creyó hallar lo que consideraba su mayor descubrimiento: el sepulcro del rey visigodo Suintila, por el que dice haber recibido parabienes de Inglaterra, Alemania y los Estados Unidos. Dio cuenta de este hallazgo en un artículo publicado en *El castellano*, en el que hace gala de su afición a descifrar criptogramas, que, en muchas ocasiones, no lo son, y en el que, siguiendo su costumbre, lo hilvana todo a medida de su deseo⁹⁸. Conservó este sepulcro en su casa, dando lugar a jocosos comentarios que recogió Urabayen en una de sus novelas.

Notable le pareció también el hallazgo, a mediados de marzo de 1916, de un fragmento de columna, labrado por sus cuatro caras, que interpretó como parte de una de las cuatro columnas del baldaquino en el que se guardaba la eucaristía en las iglesias visigodas; lo dató del siglo VI, y creyó ver en sus relieves una representación eucarística⁹⁹. Regaló esta “joya” al cardenal Guisasa, que inició con ella un pequeño museo de arqueología cristiana instalado en su antecámara¹⁰⁰.

El prestigio local que alcanzó entonces como arqueólogo hizo que le avisaran cuando apareció una lápida sepulcral romana de pizarra en una de las fin-

cas de Calabazas, en la ribera izquierda del Tajo. Don Ventura, con su habitual precipitación, dedujo que por allí pasaba la calzada romana de Mérida a Zaragoza y que el puente de Alcántara “no es ni puede ser romano, aunque lo quiera D. Rodrigo Amador de los Ríos.”¹⁰¹ Esta ligereza de lenguaje y su desabrido tono polémico resultaban irritantes; y él mismo se iba irritando más y más, arrastrado por sus frecuentes patinazos. De los que difícilmente se desengañaba¹⁰². Pocos meses después, el hallazgo accidental de una lápida sepulcral bilingüe en la iglesia parroquial de santa Justa permitió a Amador de los Ríos devolverle el puntillazo: “No hay para qué decir que es de mayor importancia y mérito que la placa de barro cocido encontrada por el presbítero D. Ventura F. López y vendida por él a Muley Hafid”¹⁰³. La reacción de don Ventura fue inmediata y destemplada: se quejaba de “La impertinente cita de mi nombre por el señor Amador de los Ríos”, que “pretendía que yo la regalara [la placa] a su museo”, y asegura que “no hubo tal venta, sino un regalo a quien se interesó por mis excavaciones (de bastante más importancia que las realizadas por D. Rodrigo con fondos del Estado)”. El asunto de la venta o donación había tenido cierta resonancia y sus ecos llegaron, incluso, al parlamento: “Ya se ventiló esta cuestión en el Congreso, y fue un radical quien aventuró la sospecha de la venta, creyendo así infamar al presbítero, que tales son los fariseos...”¹⁰⁴

En una especie de fiebre arqueológica, el ambiente se terminó de agriar con la aparición casual de otra lápida mudéjar durante las obras de arreglo de los jardines del *Campo escolar*, situados en terrenos del circo romano. El arqueólogo protestó ante el ayuntamiento, aduciendo que “roto el acuerdo [...] por el que me comprometí a donarle los objetos de cierta importancia que en mis excavaciones encontrara, como he probado excavando por mi cuenta una mitad del llamado Circo, la lápida hoy en depósito en el ayuntamiento me pertenece.”¹⁰⁵ Al no obtener su devolución, Fernández López acudió nuevamente al gobernador civil¹⁰⁶, que recibió del alcalde una respuesta evasiva: “Una vez que dicha reclamación se practique en la debida forma se resolverá lo que proceda.”¹⁰⁷

Pero un hecho fortuito reavivó el interés del asunto. En unas obras que la Jefatura de obras públicas realizaba en las inmediaciones del Cristo de la Vega, se halló el 4 de abril de 1917 “un precioso sepulcro visigótico, que el inteligente escudriñador don Ventura F. López fue el

primero en estudiar y definir, dando cuenta de tan importante hallazgo al Sr. Gobernador”¹⁰⁸. Don Ventura publicó un artículo en *El castellano* intentando caracterizar, histórica y arqueológicamente, este nuevo descubrimiento¹⁰⁹, al que puso en relación con el sepulcro que él había hallado a finales de 1915 (“nuestro sepulcro de Chintila”). Ambos se componían “de cinco bovedillas de barro cocido yuxtapuestas que se apoyan [...] sobre una caja de fábrica de ladrillos trapezoidales, engatillados unos en otros y unidos por cal”¹¹⁰; el segundo era un sepulcro infantil, al que dató en el año 662, “del tiempo de Recesvinto”. Parece que se impuso la pretensión de don Ventura, muy acertada en este caso, y el segundo sepulcro fue depositado en el museo arqueológico de Toledo, donde, años después, fue descrito y catalogado por Manuel Jorge de Aragoneses¹¹¹.

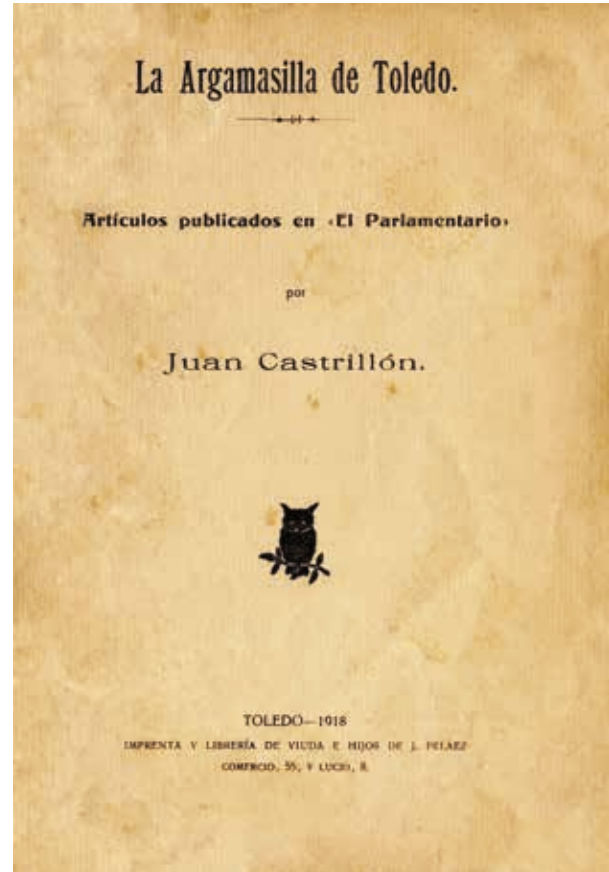
El episodio se remató el 31 de mayo de 1920, al ser revocada la licencia de excavación concedida a Fernández López¹¹². El pobre cura salió muy trasquilado de su afición arqueológica, de la que, sin embargo, no curó. Es muy probable que acabase, a pesar de su tozudez, comprendiendo que sus frágiles teorías sobre el circo romano de Toledo y las basílicas de los concilios eran insostenibles.

5. DONDE EL PROTAGONISTA SE ENOJA

Su fracaso arqueológico le envenenó. Y le hizo vulnerable. En un camino sin retorno, Fernández López se metió en los terrenos de la violencia interior y del resentimiento. Frutos amargos de su debilidad y de sus frustraciones. Mal preparado y megalómano, intentó cazar moscas a cañonazos, dejando en libertad, sin freno alguno, una desatinada audacia erudita. Sus abundantes intuiciones, en muchas ocasiones, acertadas y siempre ingeniosas, se malbarataban a causa de su pobre y defectuosa capacidad deductiva; le faltaban paciencia para aprender y genio para idear: ni aprendió método alguno ni fue capaz de articular uno propio. Algunos de esos rasgos se han dado con frecuencia en los ambientes donde se cultiva con descaro la erudición minúscula; pero en don Ventura, debido a sus desequilibrios, el regusto erudito adquirió caracteres grotescos. Los antiguos compadres de la historia local le fueron dando de lado y él reaccionó con virulenta grosería.

En septiembre de 1912 había llegado a Toledo, como secretario del gobierno civil, el notable erudito cordobés Rafael Ramírez de Arellano, que comenzó enseguida una

Cubierta del folleto *La Argamasilla de Toledo*.



importante actividad investigadora y se convirtió en un catalizador del ambiente culturalista ciudadano, fundando, en junio de 1916, con otros eruditos y artistas locales, la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas¹¹³. Las relaciones de Ventura F. López con este interesante personaje comenzaron, al parecer, bastante bien: Ramírez de Arellano le regaló un ejemplar de su libro *Al derredor de la virgen del Prado*¹¹⁴, en el que escribió una amable dedicatoria: “Al distinguido arqueólogo y catedrático D. Ventura Fernández”¹¹⁵. Y bien continuaron hasta, al menos, finales de marzo de 1917, cuando Fernández López felicitó a Ramírez de Arellano por el afortunado descubrimiento de una pilastra¹¹⁶. Pero las cañas se volvieron lanzas. Fernández López, ofendido tal vez por el desdén de los académicos, y presa, en cualquier caso, de su resentimiento patológico, se despachó contra la nueva institución y contra muchos de sus miembros en cinco venenosos artículos que aparecieron en el periódico madrileño *El parlamentario* en febrero de 1918, y fueron recogidos por su autor en

uno de sus acostumbrados folletos¹¹⁷. Más que mordaz, grosero, don Ventura puso en solfa a la academia toledana, que compara a una “reunión de amigos que se junte en una trastienda”¹¹⁸, a algunos de sus numerarios (Juan Moraleda, Adolfo Aragonés, Aurelio Cabrera y Teodoro de San Román), a los que llama “indocumentados”¹¹⁹ y “tontos de remate”¹²⁰, al conde de Casal, académico correspondiente, un “desecho de tinta y cerrado de las Academias de verdad”¹²¹, y, de manera muy distinguida, a su director, Rafael Ramírez de Arellano, al que acusa de incompetencia, presunción, intrusismo y mala fe, y al que dedica, como remate del opúsculo, un escatológico “epitafio”:

*Yace aquí un tal Arellano
que fundó la Argamasilla;
la cosa fue muy sencilla,
expulsola por el ano...
Ante parto tan villano
sonrió todo Toledo,
y el hombre murió del... ledo [sic]
cuando le dio en la nariz...
¡Lector, tapa con el dedo,
no repita el infeliz!*¹²²

Desplantes que irritaron a muchos, con razón o sin ella, pero que, como suele suceder, indujeron en otros una simpatía bastarda, que intentó utilizar al pobre loco como arma arrojadiza para la provocación y el escándalo: una manera cómoda de desmoralizar.

En ese ambiente de mezquindad y de rencores, la agresividad de Ventura F. López se exacerbó. Fruto de ella fue la “nota delatoria” que dirigió al subsecretario de Instrucción Pública denunciando a su seráfico tocayo Ventura Reyes Prósper, director del Instituto General y Técnico de Toledo. Juan Antonio del Val, que halló esta carta de denuncia entre los papeles del expediente profesional de Reyes Prósper, dio noticia de ella en uno de sus artículos: “Se ha casado *civilmente* (subrayado por el denunciante) con una sobrina carnal, al objeto, según es público y notorio de que en su día pueda recaer en ella la viudedad consiguiente, y tal es así que, en efecto, ni un solo día ha vivido con ella, siendo además el supuesto matrimonio por poderes”. Y añade: “esto burla los fines del matrimonio y es una estafa para el Estado”¹²³. A Ventura F. López le sobraba, seguramente, mala intención; pero no le faltaba razón: el apaño o bodorrio había sido doblemente fraudulento, civil y canónicamente¹²⁴.

6. RETRATOS EN BLANCO Y NEGRO DE UN PERSONAJE NOVELESCO

La escasísima calidad de las obras de Ventura F. López explica que, como escritor, no haya tenido nunca fortuna literaria. Pero su pintoresca personalidad — cuando no su extravagancia— le convirtió en sujeto novelesco desde los primeros años de su estancia en Toledo. De esa época data su trato con Vicente Blasco Ibáñez, que, acompañado por el *ex sotana* José Ferrándiz, visitó la ciudad para documentar su proyectada novela *La catedral*: “no tuve inconveniente en servirles de *cicero-ne*”, recordó años más tarde don Ventura¹²⁵. Blasco, que tuvo desde luego otros informadores¹²⁶, se esforzó en ambientar en Toledo dos de sus ideas fijas: la perversidad histórica del clero y la caducidad de la fe católica. “Parece imposible que hayan podido aceptarse tales absurdos durante siglos.”¹²⁷ *La catedral* es una novela *de tesis*, que su autor pretendía utilizar como una piqueta demoleadora contra la Iglesia católica y la mentalidad tradicionalista de la época. Por eso, se había fijado como objetivo básico la denigración de la memoria del cardenal Monescillo, fallecido en 1897, que había sido un formidable paladín del antiliberalismo. Convirtió Blasco a su novela —de minúscula acción— en un cajón de sastre donde fue recogiendo todos los tópicos del rancio repertorio anticlerical y multitud de chismes y canalleras que los rumores arrastraban. Según afirmó don Ventura, Blasco y Ferrándiz habían recogido la noticia, convertida en certeza, de la existencia de una “*dama encantada*”, barragana del cardenal y mantenida por él en su palacio: “yo les probé que la supuesta no era sino su hija, habida antes de ordenarse Monescillo, en sus tiempos de miliciano nacional, que lo había sido... Es de justicia consignar que Blasco atendió mi indicación, como puede verse en la novela, si no del todo, lo suficiente para deshacer la leyenda.”¹²⁸

Por las razones que fueran, cuando Fernández López leyó la novela, dio en sospechar —y terminó creyendo— que el protagonista de ella, el *rebelde* Gabriel Luna, estaba inspirado por su propia persona: “Soy yo el protagonista de la novela, según vi después de publicada, y le reproché al propio Blasco en Sevilla. [...] porque Blasco (me lo confesó Besteiro, el hoy verbo de la Casa del Pueblo y catedrático de la Central, en Madrid), Blasco se había prendado de mí, hasta el punto de verme una especie de héroe, sólo que no podía explicármese; por

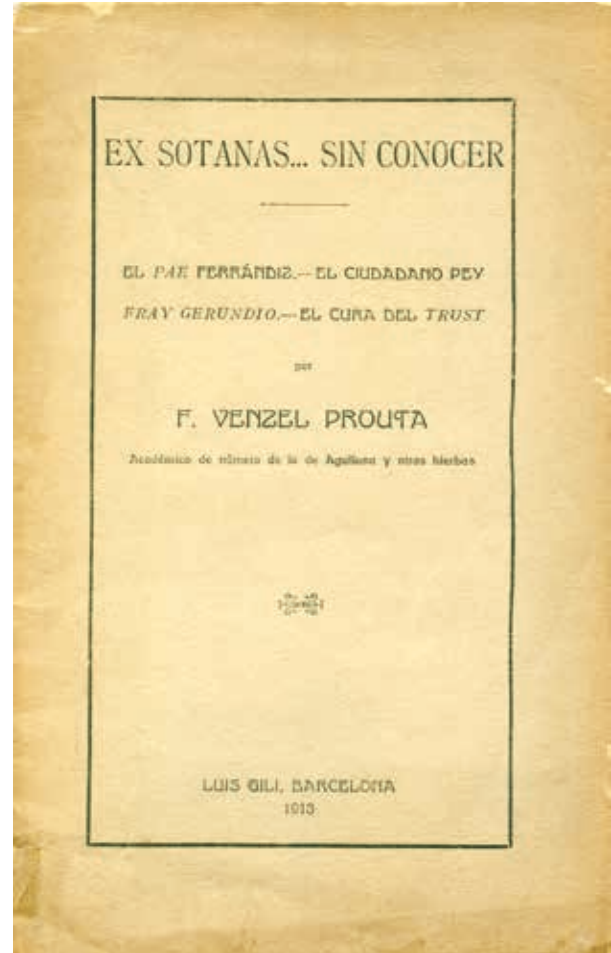
eso decía Besteiro: —Está usted visto bajo tres aspectos en la novela: primero, como protagonista; luego, como poeta, artista en el maestro de capilla, y después, como lo que es usted, como clérigo.../ Y así es, en efecto.”¹²⁹

Pocos detalles de la obra —si no fue su propio deseo— pudieron hacer pensar a don Ventura que él era el protagonista de la novela. Los fundamentos de tal atribución son muy endeble: “rebelde”, “cabeza enferma”, “fantasioso”, “ser misterioso y novelesco”. Más acertado parece reconocer algunos rasgos de Fernández López en la figura de don Luis, el maestro de capilla, “un sacerdote joven, de mucho valor, que aquí está obscurecido; un alma de Dios, al que tienen por un loco en la catedral y vive como un ángel.”¹³⁰ Y hay otro personaje de la novela en el que vemos igualmente trazas de don Ventura; es don Martín, humilde capellán de monjas¹³¹, en el que es muy probable que Blasco haya encajado en simbiosis novelesca los perfiles de Ventura F. López y de José Ferrándiz.

Mucho más claro está el retrato de Ventura F. López en dos novelas de Félix Urabayen. La técnica de este escritor es muy sencilla (lo que no quiere decir que sea fácil), y suele tomar sus personajes del natural, deformando, a veces exageradamente, las claves, lo que las hace, con frecuencia, caricaturescas. Urabayen llegó a Toledo en 1911, como profesor de la Escuela Normal de Maestros, y sintió un apasionado atractivo —no exento de formidables repulsiones— por la ciudad y por su mitología. En otras ocasiones he desvelado algunas de sus claves toledanas, que son muy numerosas¹³². *Toledo la despojada*¹³³, segunda de sus novelas de tema toledano, está fechada en Toledo el 1 de abril de 1923, pero utiliza ampliamente apuntes que el escritor había ido tomando en años anteriores. Es, seguramente, la que concede a sus claves mayor importancia novelesca, hasta el punto de que la obra, de fuerte contenido simbólico, se reduce a una galería de etopeyas. La imaginación del escritor es de vuelo corto, pero posee un extraordinario talento descriptivo, que se pone de manifiesto en sus admirables retratos. El que hace de don Ventura F. López, apenas encubierto bajo el nombre de don Fortunato Campos, es realmente magnífico. Urabayen lleva incluso la clave al nombre de su personaje: *Ventura* le hizo pensar en *Fortuna*, y de ahí nació *Fortunato*.

Don Fortunato Campos es un humilde capellán de monjas, “un pobre fraile exclaustado, que en una sentada se hizo cura de misa y olla”¹³⁴ y que “venía de Madrid

Cubierta del folleto *Ex-sotanas... sin conocer*.



desterrado”¹³⁵. El novelista describe su aspecto exterior con su maestría habitual:

*un hombre de talla media, ni craso ni magro; pero con la curva del vientre bastante pronunciada, la tez biliosa y el empaque de lobo. En compensación, sus ojos azules y cándidos descansan sobre unas ojeras abultadas, ojeras clásicas de cardíaco, según los galenos. El cráneo es piriforme, o, si se quiere mejor, una sandía vista de frente, cuyo pedúnculo termina en la nariz, grande y fina, aunque un tanto caída con ese descuido de las narices esencialmente semitas. Los labios delgados y la boca muy larga buscan con cierta fruición las orejas, como los rumiantes. Unos manteos viejos y muy limpios completan la envoltura externa.*¹³⁶

Es el único personaje de la novela que goza de la comprensión y simpatía del autor: “La aspereza de su

lenguaje, sus rugidos e interjecciones encubrían totalmente la bondad de su carácter y la dulzura de su corazón.¹³⁷ Y, en otro lugar: “Poseía su corazón todos los nobles prejuicios de las gentes nacidas en cuna de oro. No le gustaba adular, pero sí que le adulasen; prefería mandar a obedecer¹³⁸. Toda la ternura que almacenaba su corazón apasionado se vertía en su madre: “Con tal de que la madre conservara su vida fácil, ningún sacrificio le pareció excesivo.¹³⁹ “Aquella alma recta, educada por los dominicos de Ocaña¹⁴⁰, bajo la rudeza exterior encierra un alma de oro. “Todo el estiercol lo volcaba en sus folletos, de léxico agresivo y aviesa intención, o en las conversaciones.¹⁴¹ Pero el novelista garantiza la ortodoxia católica del clérigo: “sus folletos famosos nunca rozaron el dogma.¹⁴² Y también: “Jamás se metió con la religión, pues era sincero creyente¹⁴³. Pero lamenta: “A este corazón con alas de águila habíale convertido la disciplina religiosa en pacífica ave de corral...¹⁴⁴

Urabayen lleva su simpatía hasta el extremo de negar la locura del capellán: “La miopía popular [...] le embala con el acartonado clisé de la locura¹⁴⁵. Porque don Fortunato “nada tenía de loco; estaba bastante más cuerdo que el cardenal que lo trajo a Toledo.¹⁴⁶, lo que encierra una malintencionada alusión al cardenal Sancha. Hay otra destemplada referencia a un arzobispo toledano: “cierto prelado, vano como buen asturiano, y no sabemos si mal cristiano también, negó las licencias necesarias a los famosos folletos.¹⁴⁷; el sarcasmo anticlerical de Urabayen apuntaba en esta ocasión al cardenal Guisasaola, que fue arzobispo de Toledo entre 1913 y 1920.

Pero lo más interesante tal vez, desde un punto de vista biográfico, de las informaciones que nos suministra la novela, sea la benévola condescendencia que Ventura F. López logró inspirar a dos importantes dignatarios eclesiásticos: uno, don Narciso Estenaga, canónigo de Toledo y más tarde, desde finales de 1922, obispo prior de las Órdenes militares (don Narciso Aitor en la novela), “erudito de talla magna¹⁴⁸; otro, un “suave lirio de la Nunciatura” en Madrid, “domador de almas, que después llegó a las más altas cimas de la Iglesia, secretario de la Nunciatura. Con su sonrisa italiana, fina y azucarada, fue amansando al réprobo. Su palabra diplomática curó como un tafetán las heridas del cordero [don Fortunato] que se había echado encima una piel de lobo muy superior a sus fuerzas¹⁴⁹, clarísima alusión al Papa Benedicto XV, que había sido auditor de la nunciatura en España desde 1885 a 1887¹⁵⁰.

Poco a poco, según avanza su relato, el novelista va admitiendo la enajenación de su personaje: “Su última chifladura era escribir un segundo *Quijote* apócrifo, que dejase en mantillas al misterioso Avellaneda¹⁵¹. En las últimas páginas del libro, Urabayen admite sin reservas la locura del capellán, y nos ilustra sobre su disparatada monomanía, que, al cabo, había de resultarle fatal: “Don Fortunato no ve su sotana raída ni su teja pelada, sino que cree llevar sobre sus hombros el honroso peso del capelo cardenalicio.¹⁵²

No agotó Urabayen de una sola vez la riqueza novelesca que le ofrecía Ventura F. López. El personaje regresó a la galería de retratos del escritor en otra novela, *Don Amor volvió a Toledo*, publicada en el verano de 1936¹⁵³, donde Urabayen completó el que había hecho en *Toledo la despojada*. En *Don Amor...*, la caracterización del clérigo está menos ceñida al natural, es más suelta, y resulta, por eso, más literaria. Pero el autor incide en las extravagancias del personaje, al que hace traspasar las fronteras de lo estrafalario para mostrarle como plenamente chiflado:

Don Inocente Meneses era sacerdote, coadjutor de la parroquia de Santa Leocadia y capellán mozárabe de la catedral [...]. Ante la sociedad fue siempre un rebelde [...]

Era don Inocente Meneses de Orgaz alto, seco y sarmentoso; todo ángulos y esquinas que la sotana llenaba cautamente. Durante los primeros cinco minutos de conversación a todos parecía suave y afable, pero en cuanto el trato íntimo raspaba esta corteza superficial de la cortesía, era sencillamente inaguantable. [...] la locura avizoraba el momento propicio de caer sobre su cerebro. Por lo demás, nadie le negara virtudes; casto, sobrio, humilde con los humildes y para ellos paciente y limosnero. [...] su cuerpo sentía necesidades mínimas: dos panecillos, tres cafés y algunas sardinas saladas de añadidura bastábanle, como a su modelo don Quijote [...]. Vivía solo, y muy a gusto por cierto, sin criado ni mujer que le atendiese, cuidando él mismo de sus necesidades más perentorias [...].

Tenía su casa enclavada en la plazuela de las Capuchinas [...]. La chismorrería clerical, personificada en piadosas beatas y liberales ingenuos, atribuía a esta vivienda mil historias absurdas lindantes con la tragedia [...]; mas lo cierto es que allí no se manejaba otra arma que la pluma, retadora y tajante como una espada, [...], ni se tundían otros cráneos que los aca-

démicos y eruditos, siempre disconformes con los luminosos descubrimientos de don Inocente Meneses. Aparte la falta de limpieza, no existía en Toledo morada más atrayente, más original ni más callada y discreta. [...].

[...]. Don Inocente creía en la Santísima Trinidad y en todos los santos y vírgenes de la corte celestial, pero odiaba a los integristas, a los neos [...].

[...] una tumba visigótica y no una tumba cualquiera, sino el sepulcro auténtico del gran Recaredo, sobre cuya losa, tan dura como venerable, dormía el [...] erudito [...].

Don Inocente había hallado dicho sepulcro, excavando por su cuenta y riesgo, sin ayuda del Estado, en las cercanías de Santa Leocadia. Sacó el esqueleto, también sin auxilio ajeno, enterró la regia momia en un nicho cercano a la Vega Baja y volviendo al sarcófago desarticuló las godas losas, se las trajo a casa y tornó a reconstruir lo que en adelante sería una cama ideal arqueológicamente considerada.¹⁵⁴

El oportunismo del escritor es evidente. Su retrato del clérigo, aun teniendo en cuenta sus claras deformaciones, resulta sugestivo y esclarecedor. La cercanía — que no nos atrevemos a llamar amistad— que endulzaba los rasgos de don Fortunato Campos parece mantenerse en la semblanza del cura Meneses. No he recogido ningún testimonio que me permita, siquiera sospechar, cuál pudo ser la reacción de don Ventura ante estas desenfadas etopeyas. Que el novelista utilizaba despiadadamente, como arma arrojadiza para irritar a la mentalidad pequeñoburguesa toledana, que tanto había sufrido y tanto había reído con las excentricidades y extravagancias del cura loco. Independientemente de la simpatía personal —muy dudosa— que Urabayen pudiese haber sentido por Ventura F. López, está claro su propósito de utilizar la figura del sacerdote díscolo como maza moral para golpear al tradicionalismo toledano. El afán demolidor del novelista, al que se han buscado explicaciones globales de matiz regeneracionista, tenía también componentes psicológicos de oscura y honda conflictividad.

7. VENTURAS Y DESVENTURAS DE UN CABALLERO ANDANTE

A su pasión arqueológica unió Fernández López otra no menos dramática: la cervantista. La afición cervantina tenía en él raíces antiguas; era lector frecuente del *Quijote* y se sumó a los actos conmemorativos del centenario

Pretendida caricatura de Miguel de Cervantes



de 1905 con el cuadro teatral *Don Quijote y su escudero*, que ya hemos comentado. Un fruto sustancioso de esas celebraciones fue la publicación de la biografía de Cervantes escrita por Francisco Navarro Ledesma¹⁵⁵, al que posiblemente conocía y había tratado don Ventura en Toledo. El libro de Navarro fue el complemento feliz de la novela en las lecturas cervantinas del clérigo. Que en 1910 publicó en una revista madrileña el estrafalario artículo “Cervantes en infantería”¹⁵⁶, en el que se empeñaba en demostrar que el novelista había sentado plaza de soldado en el alcázar de Toledo, en la leva de 1565. Su atrabiliaria argumentación fue refutada años más tarde por uno de sus “amigos” toledanos, el militar y académico Hilario González, en un erudito artículo¹⁵⁷ que fue el clarín que abrió el palenque toledano de la conmemoración del III centenario de la muerte de Cervantes.

En él entró enseguida don Ventura F. López con una serie de artículos que enjaretó en *El castellano* desde finales de abril a primeros de junio de 1916. Escocido por la fuerza que a sus audaces elucubraciones hacían los datos documentados, se quejaba de que “lo que se trata en estas conmemoraciones o “centenarios” de los genios es de lucir su erudición a costa de ellos, los que carecen de imaginación y talento para hacer obra perdurable.”¹⁵⁸ Y dio rienda suelta a su exaltada fantasía; en ocasiones, con notable agudeza y brillantez. El *Quijote*, según él, habría supuesto el triunfo del personaje sobre el autor, “un desairado de su patria que se venga como puede de los que la personificaban”¹⁵⁹. Tomando al pie de la letra

el subterfugio cervantino de los mamotretos arábigos, se atrevía a asegurar que la idea principal de la novela no era obra de Cervantes “sino de los rebeldes moriscos de Toledo.”¹⁶⁰ El artículo produjo, al parecer, algún escándalo, y don Ventura insistió en su tema con otro del mismo título¹⁶¹ en el que vuelve a atribuir la creación del ingenioso hidalgo a “los enemigos de la patria [los moriscos] para sacarse la espina de las Órdenes Militares.”¹⁶² La verdadera creación de Cervantes sería Sancho. Y siguió así, discreteando y disparatando al mismo tiempo, en sucesivos artículos. Todo en la primera parte del *Quijote* lo juzga toledano, obra de “*el señor vulgo morisco* de la Alcaná de Toledo”¹⁶³, que habría servido a Cervantes para instrumentalizar su venganza de resentido¹⁶⁴. Considera anagrama el nombre de Cide Hamete Benengeli y lo descifra con su habitual desenfado: “dice heme bien la gente”¹⁶⁵, de cuya incomprensible lectura saca las consecuencias que le interesan. Don Ventura veía a Cervantes a través de su héroe y le desagradaba el aspecto semita del retrato de Jáuregui; confesando su admiración por el escritor, aseguraba que su novela era “la obra del Renacimiento; justamente lo contrario de lo que representa y significa el ideal cristiano.”¹⁶⁶ El anticlericalismo cervantino estaría en relación con la primera fase de la mentalidad reformista. Y aprovecha el supuesto progresismo del escritor para ironizar sobre el progresismo político contemporáneo: “nuestros progresistas de hoy: sacristanes casi todos al principio, y luego de fracasar, maestros de los clérigos.”¹⁶⁷

La imagen de don Quijote que acuñó don Ventura tenía mucho del propio ideal del clérigo, que entendía la religión de manera caballeresca¹⁶⁸: “¿Qué era entonces el alma de “Don Quijote” sino el alma de las Órdenes militares?” El ideal del caballero fue “ese alto ideal de la Iglesia católica, vencido con todo por el bachiller Sansón Carrasco, trasunto del Renacimiento”¹⁶⁹. Católico y patriota, don Ventura mantenía la esperanza en la restauración del espíritu de don Quijote, que supondría la resurrección del espíritu español y la superación del Renacimiento. Seguía siendo, pues, un regeneracionista hacia atrás, un estricto tradicionalista. De momento, mientras esa restauración llegaba o no, el ejemplo a seguir era el pueblo alemán: “¿Quién es hoy “Don Quijote” sino ese invicto pueblo en lucha con el mundo entero, siempre vencedor y siempre adelante?”¹⁷⁰ El germanismo de don Ventura, que hallaba fuentes cordiales en su militarismo social, le llevó a ver en el *Quijote* “una profecía

del porvenir de España”: “sólo logrará resucitar a España el que la salve del influjo encantador de Francia”¹⁷¹. Por esos mismos años, y en la misma Toledo, compartía ese ideal profético otro germanista formidable, Eloy Luis André, profesor, pensador y patriota. No he llegado a saber si se trataron. En cualquier caso, su talante era distinto. Fernández López fue un liberal de raíz, que valoraba sobre todo la garantía que el catolicismo ofrece a la libertad individual, imponiendo la responsabilidad al ciudadano a cambio de asegurar “su libertad de acción dentro del Estado.”¹⁷² Esa mentalidad le puso en guardia ante el incremento del irracionalismo ideológico que había surgido como reacción a los idealismos del siglo XIX. Por eso, toma una actitud acorde con un ideal de liberalismo católico, opuesto al socialismo de Estado y distanciado de los modelos alemán y británico: “aunque triunfe Alemania, no triunfará su imperialismo”, como no había triunfado el imperialismo británico¹⁷³. Cree ver, con gozo, una reconstitución del papado: “esa es la fórmula de la iglesia; ese es el gobierno de San Pedro.”¹⁷⁴ Cuando la primera gran guerra estaba sólo mediada, don Ventura afirmaba: “todos nos hemos equivocado”. Alejado, al parecer, de los dos bandos —de las dos filias—, sólo conserva intacta su fe en los designios providentes de Dios¹⁷⁵.

Sobre el tema general “Cervantes en Toledo” publicó otros seis artículos¹⁷⁶, en los que dio a conocer un documento del *Becerro mayor* del archivo de Santo Domingo el Real referente a una casa que poseía doña Catalina de Vozmediano, abuela de la mujer de Cervantes, en la colación de san Lorenzo, en el toledano barrio del Andaque. Don Ventura estaba muy orgulloso de este descubrimiento y se había convencido de que en esa casa había escrito Cervantes la primera parte del *Quijote*, entre septiembre y octubre de 1604. No le faltaban agudeza ni información, pero le sobraba, como casi siempre, fantasía. Eso mismo refleja una curiosa anotación manuscrita en los márgenes inferiores de dos páginas del libro que le había regalado y dedicado Ramírez de Arellano¹⁷⁷; a propósito de frey Cristóbal de Vozmediano, escribió don Ventura: “(¡ojo!) + Este es el hermano de Catalina de Vozmediano abuela de la mujer de Cervantes, cuyo *pariente próximo* D. Alonso de *Quijada* y Salazar (con Gonzalo de Salazar estaba casada D^a Catalina) [tachado: “caballero de Santiago”] tomó el tipo Cervantes para *Don Quijote*.” [Sobre tres líneas tachadas, sigue una escritura posterior]: “Como tomó de tipo para Aldonza

Lorenzo a Sta. Teresa a quien tuvo que conocer en 1579 al fundar su convento de Malagón (Véase su retrato en el capítulo XX del Quijote) el rector de Torralba” [sigue la inscripción primitiva]: “Frey Cristóbal de Vozmediano — Ventura F. López [rubricado].”

El animoso cervantista consultó entonces las declaraciones para el catastro del marqués de la Ensenada, en la delegación de Hacienda de Toledo, hallando las del mayorazgo de los Quijada, en Esquivias; viajó incluso a este pueblo y comprobó “sobre el terreno” los datos de la declaración. Hizo públicas las informaciones en un folleto de 13 páginas, cuyo prólogo (“Al lector”) está fechado en Toledo, en marzo de 1922¹⁷⁸. Fiel a su peculiar manera de sacar conclusiones a su gusto, don Ventura dio por sentado que Cervantes había “soplado la dama”, Catalina de Salazar, a su primo y prometido, Alonso Quijada, quien, como consecuencia de ese desaire, se había vuelto loco.

El recuerdo de don Alonso Quijada de Salazar le sirvió para hilvanar la estrambótica novelita *Don Alonso Quijano el Bueno*¹⁷⁹, en la que hace resucitar al viejo Quijote y lo lleva, desde Esquivias a Toledo, junto a un ingeniero inglés —nuevo Quijote— al que acompaña un escudero jerezano¹⁸⁰. El relato, con el que intentaba glosar y popularizar algunos de sus “afortunados descubrimientos” cervantinos, está lleno de claves, muchas de las cuales son descifrables. Algunas de ellas nos acercan a otra de las peregrinas excentricidades de don Ventura, “los caballeros guzmanes”, de cuya fundación estaba especialmente satisfecho¹⁸¹. En esa especie de nueva orden militar, que parece haber ideado alrededor de 1920, pretendía dar salida a sus impulsos caballerescos y armonizarlos con sus nostalgias dominicanas. La palabra *guzmán* le fue siempre muy grata, porque asociaba el apellido de su venerado santo Domingo y la significación gótica de *hombre bueno* (*vir bonus*), en la que integraba la viril impetuosa caballerescas y el sentido penitencial del monacato. Se inspiró claramente en la orden tercera de los dominicos, “terciarios seculares, mezcla de monjes y guerreros del estado llano.”¹⁸² Él mismo era terciario dominico, según pone de manifiesto en su embarullado folleto *Santo Domingo canónigo de Toledo*, en el que intenta probar tres de sus ingeniosas hipótesis: que santo Domingo había sido canónigo del cabildo toledano, que su primitiva fundación fue la de los terciarios, cuando era caballero de la orden de Santiago, y que las dueñas del convento toledano de santo Domingo el Real eran, en realidad, ca-

nónigas agustinas sujetas libremente a la orden de Predicadores¹⁸³. Para don Ventura, santo Domingo había sido, en el siglo XIII, el continuador de la obra evangelizadora del apóstol Santiago. Es posible que el jerezano marqués de Torresoto, a quien dedicó la obra, fuese uno de esos caballeros guzmanes. En Toledo, *los guzmanes* reciben al inglés y a sus dos acompañantes. Y recrean, en muy pequeña escala, el episodio de los duques aragoneses de la segunda parte del *Quijote*. Ahora, la que recibe al caballero andante en su palacio de Toledo es la condesa del Brule, madre del juez Paco, el atlético jefe de los guzmanes toledanos. Para que nada falte, se hace intervenir también al capellán de la condesa, don Juan, que, en parte, es una imagen del propio don Ventura.

La condesa del Brule era, en realidad, la vizcondesa de Van-den-Brule, doña María de la Saleta Cabrero, toledana, que tenía entonces poco más de cincuenta años. Vivía en una casona hidalga, en el número 2 de la Hospedería de San Bernardo; era muy religiosa y tenía un oratorio privado, cuyo capellán, don Juan Bautista Valle Montero, residía en la casa. Doña Saleta fue, en su tiempo, un personaje popularísimo en la ciudad. Se había casado muy joven, con un noble de origen flamenco, el vizconde Adolfo van-den-Brule, de quien tuvo dos hijos, José y Alfredo. El matrimonio fracasó muy pronto, y la vizcondesa, en enero de 1892, acudió al juzgado para que se le permitiese abandonar el domicilio conyugal, pues pretendía demandar el divorcio ante el tribunal de la Rota. El juzgado la depositó en casa de su padre, el diplomático Pablo Cabrero, hasta que, en 1898, el tribunal eclesiástico le concedió el divorcio¹⁸⁴. Vivió muy piadosamente. Pero no faltaron lenguas ociosas que pretendieron injuriarla, dando ocasión a que tuviera que intervenir en su defensa, muy enérgicamente, el arzobispado de Toledo¹⁸⁵. En el año de la publicación de la novelita, José van-den-Brule y Cabrero —el Paco de la narración— era juez municipal y encargado del registro civil de Toledo¹⁸⁶; su hermano Alfredo, también abogado, era cabo del partido judicial de Toledo y poseía un automóvil dedicado al servicio público; fue años después, y hasta abril de 1931, alcalde de la ciudad, uno de los más queridos —y de los pocos recordados— de la historia del municipio¹⁸⁷.

Fernández López insertó, como apéndice a su novelita, tres “ilustraciones”, que reproducían otros tantos artículos suyos aparecidos en la prensa de Madrid. En ellos creyó haber probado que, en un lienzo de la facha-

da de la catedral que da a la plaza Mayor, hay pintada una caricatura de Cervantes, formando parte de un *visor* universitario de 1608¹⁸⁸; que la llamada casa del barquero, al final de la calle del Barco, era la que habitó el novelista y donde escribió, al menos, el prólogo de su gran novela¹⁸⁹, y que la leyenda de Margarita la tornera había sido un episodio milagroso ocurrido a principios del siglo XVII en el convento de santo Domingo el Real¹⁹⁰.

Es posible que la relación con los *guzmanes* de Jerez de la Frontera, que ignora dónde y cómo se había establecido, le animase a solicitar el reingreso en el profesorado de enseñanza media, pretendiendo la plaza del instituto de Cádiz¹⁹¹, que le fue concedida por Real orden del 23 de mayo de 1923¹⁹². Ya en Cádiz, fue nombrado igualmente profesor de las escuelas normales del magisterio. Tengo muy pocos datos de este periodo de su vida. En su breve opúsculo *El templo de Melkart en Toledo*, alude a excavaciones suyas en la bahía de Cádiz, en busca de restos fenicios y tartésicos en la desembocadura del río Guadalete¹⁹³. Dice haber encontrado “entre Jerez y Puerto de Santa María uno de los ex votos” que se ofrecían a Melkart, “un aerolito en forma de cabeza de carnero”, que regaló al museo Vaticano. Sus peculiaridades le hicieron enfrentarse al obispo de Cádiz, don Marcial López Criado, y dieron lugar a la instrucción de un expediente disciplinario que se resolvió con su separación definitiva del profesorado en julio de 1926¹⁹⁴. Don Ventura achacaba la pérdida de su cátedra a la incomprensión que había suscitado su regalo del aerolito¹⁹⁵.

Durante estos tres años de profesor en Cádiz, no perdió la relación con Toledo. Su trajín cervantino dio nuevos frutos: en 1925, *El proceso del “Quijote”* y, en 1926, *La Argamasilla de Cervantes*¹⁹⁶. En el primero, se arrancó con una breve declaración a tono con su pintoresco estilo: “Al lector:/ Pedía a Dios no morir sin aclarar el enigma del “Quijote”, y al parecer me lo ha concedido./ Lo que quiere decir que poco me queda por ver en este mundo./ Por tanto, ahí queda eso, y luego que los cervantistas todos me pasen la cuenta.” Con eruditas razones¹⁹⁷, pero también con caprichosa argumentación, don Ventura cree desvelar el auténtico sentido de la gran novela: la verdadera pretensión de Cervantes, en la primera parte, habría sido desacreditar “las *caballerías a lo divino* de Teresa de Jesús y de Íñigo de Loyola”¹⁹⁸ y burlarse con sarcasmo de la inquisición y de los dominicos, al tiempo que hacía una crónica resentida de sus desdichas

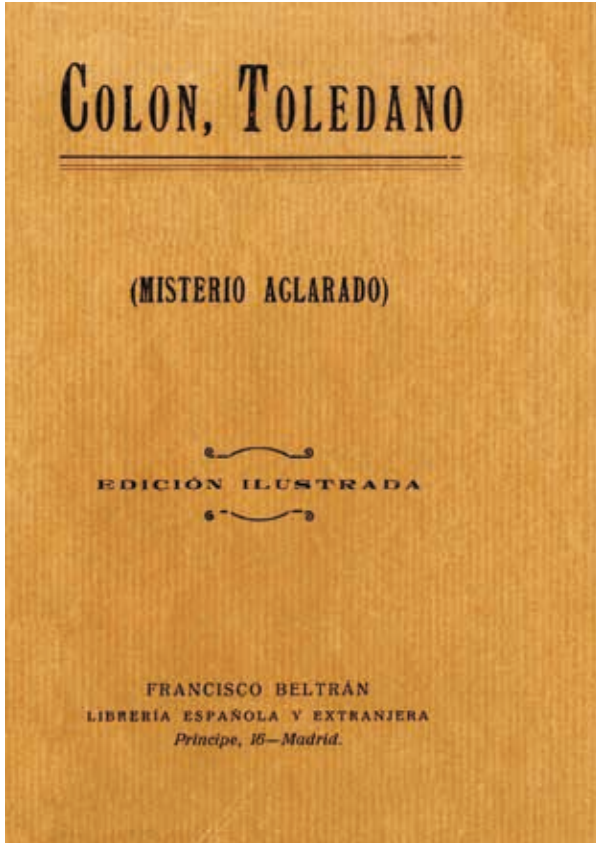
familiares; la segunda parte habría supuesto un cierto arrepentimiento del escritor, que se acentuó después en el *Persiles*¹⁹⁹. Para él, Cervantes “no era protestante, sino renacentista”²⁰⁰. Y concluía: “El *Quijote* es la obra del pueblo; la cifra del estado social de España en el siglo XVI, cuando pugna por abrirse paso al Renacimiento: Y Cervantes, un amargado que resulta padrastro, en vez de padre, de *Don Quijote*, como él mismo confiesa.”²⁰¹

La Argamasilla de Cervantes es un puro disparate. Un delicioso disparate. Identifica la academia cervantina con la rebotica de Diego Rivera²⁰², en la toledana travesía de la Campana, y va descubriendo a los encubiertos académicos en glosas que hace a cada uno de los poemones con los que remató Cervantes la primera parte de la novela. Salen a relucir Lope de Vega, El Greco, el propio Cervantes, el doctor Belluga y el boticario Rivera. Ya puesto, aprovecha para identificar a tres personajes desconocidos retratados por El Greco, a los que hace corresponder con Cervantes, Belluga y Rivera. Su afán descifrador es compulsivo. Y es lástima que su agudeza y su interés no encontraran en él mayor prudencia.

8. NUEVOS SUEÑOS DEL CABALLERO

Metido en ese terreno de delirio erudito, don Ventura hallaba en Toledo sugerencias por todas partes. En 1927 le llegó el turno a Cristóbal Colón, al que hizo toledano de rancio linaje, dando así por resuelta la debatida cuestión de sus orígenes oscuros. El pequeño folleto en el que expuso sus atropelladas conclusiones²⁰³ fue ampliado un año después en edición madrileña, aunque impresa en Toledo, adornada con cuatro láminas fotográficas²⁰⁴. Se trata de un apretado revoltijo de agudos disparates, adobados con una erudición estrafalaria, en el que extrema su afición a descifrar criptogramas que previamente inventa. El resultado de sus cábalas le condujo a creer que Colón se llamaba, en realidad, Miguel Illán Fonterrosa, y que era hijo de don Gutierre Álvarez de Toledo, arcediano de Guadalajara y, entre 1442 y 1446, arzobispo de Toledo, y de una morisca llamada Rosa o Rosanna. Lanzado por esta pendiente, don Ventura sospechaba que Colón había muerto en Toledo, víctima de las iras del rey Fernando, y que había sido enterrado en la iglesia de san Román, en la capilla propia de los Illanes. Pudo ver las momias famosas de esa iglesia parroquial y creyó hallar entre ellas el cuerpo del almirante, “al cabo de cinco siglos, intacto, momificado”²⁰⁵, “de expresión tan dura su rostro que mete miedo...”²⁰⁶

Cubierta del folleto *Colón toledano Misterio aclarado*



Colón, toledano es, posiblemente, el folleto en el que se revelan mejor las cualidades y las carencias eruditas de Ventura F. López: observador minucioso, muestra estupenda memoria y constante, pero indiscreta, reflexión; carece de talento deductivo y oscurece y embrolla los razonamientos; su crítica es arbitraria y sus conclusiones suelen ser infundadas, precipitadas y caprichosas. Aunque resulta agudo y penetrante, su escasísima higiene intelectual le hace perderse en los caminos del discurso.

Posiblemente influenciado por el significado de su propio nombre, Fernández López estaba convencido de su suerte arqueológica, de su *buena ventura*. Durante sus años de profesor en Cádiz buscó las huellas de Tartessos entre Jerez y El Puerto de Santa María, pero no pudo hallar “su célebre templo de Melkart”, que los griegos dedicaron a Hércules. Una feliz casualidad le hizo creer que lo había encontrado en Toledo, en la llamada cueva de Hércules, en la calle de san Ginés: “yo no la había visto hasta que les dio la ocurrencia a dos aficionados de empezar a limpiar de escombros su entrada, que vi que

se trataba [...] de un templo fenicio completo [...] con su zigurat y todo”. En el brevísimo folleto que publicó sobre él²⁰⁷, reproducía la planta del templo y desvelaba su simbología, rematando sus conclusiones de manera aplastante: “Creemos haber descubierto el más antiguo [templo] de Europa, pero desde luego el más interesante, porque nos revela que su religión es de origen sabeo, y su cultura la de los españoles o tartesos que dominaron los fenicios.”²⁰⁸ Su afán de notoriedad está en la base de esas audacias descubridoras. Que de muy poco le servían. Entre 1927 y 1929 se realizaron tres campañas de excavación en el circo romano de Toledo, de las que dio cuenta uno de los miembros de la comisión de excavaciones en una curiosa memoria²⁰⁹. Ni una sola vez se cita en ella a don Ventura. Estos desdeñosos olvidos, que le negaban en absoluto categoría científica, lo desazonaban. Y alimentaban su rencor.

Así, se iba hundiendo más y más en el peligroso terreno de las adivinaciones ingeniosas y visionarias. Tentado también por la figura del Greco, amplió detallándolos los resultados parciales que había adelantado en *La Argamasilla de Cervantes*, llegando al extremo de identificar a muchos de los personajes retratados en la zona inferior del *Entierro del señor de Orgaz*²¹⁰. Siguiendo el desarrollo de una de sus intuiciones históricas habituales, interpreta el cuadro “como burla sangrienta”²¹¹ que simbolizaría “el entierro de la tradición española”²¹² (representada por los *hombres buenos* o *guzmanes*, cuya jefatura adjudica al señor de Orgaz), arrasada por la política real, desde los Reyes Católicos a Felipe II. Sobre esta base, formula una “identificación”, como siempre, caprichosa e inconsistente, de los personajes retratados en el cuadro, a los que hace miembros de un amplio movimiento político e intelectual, “según el antiguo sentir español”²¹³, opuesto a la “dictadura” de Felipe II. Pero, en esta ocasión, no anduvo solo. Un amigo suyo, Antonio Weyler, hijo del anciano general, aficionado también a las empresas eruditas, publicó bajo seudónimo un artículo en el que se proponía los mismos objetivos²¹⁴, aunque los resultados divergían. Weyler basaba sus afirmaciones en unos pretendidos signos e inscripciones, casi microscópicos, que decía haber descubierto en los ropajes de los retratados. Su artículo, publicado en un diario madrileño, produjo cierto revuelo²¹⁵. Que en Toledo fue aprovechado por un redactor de *El castellano* para realizar una entrevista explicativa a don Francisco de Borja de San Román, conocido especialista en los estudios sobre el pintor²¹⁶. San Román se extrañaba de que un “hombre tan

comedido y escrupuloso” como Formentor, cuyo nombre no desvela, hubiese cometido la insensatez de “aventurarse a lanzarlos [sus pretendidos hallazgos] a la publicidad sin meditar lo que hacía.”²¹⁷ Denunciaba también “la serie de incongruencias históricas que contiene el artículo” de Formentor y llegaba a creer que todo había sido “un amaño pseudo erudito para convencer a incautos.” Ignoro si hubo alguna respuesta de Antonio Weyler. Don Ventura, escamado por la dureza crítica de San Román, envió al periódico otro comunicado, en el que, sin ningún brío, remató la polémica diciendo: “Pues entonces no voy yo tan descaminado en mis adivinaciones”²¹⁸.

Ya sexagenario, el humilde capellán toledano continuaba, a su modo, dando la nota. Fue por ese tiempo previo a la proclamación de la II República cuando su ideología sufrió una aguda crisis formal. Los años del Directorio del general Primo de Rivera fueron el canto del cisne del regeneracionismo español; al menos, en lo poco que tenía de ideológico y en lo mucho que arrastraba de sentimental. ¡La regeneración! Otro sueño infucundo se extinguía, dando lugar a un nuevo desengaño. En la evolución del pensamiento político de Ventura F. López, lo que cambia es la forma (carlismo, posibilismo dinástico, dirigismo autoritario, república o dictadura), pero permanece pujante el tradicionalismo ideológico, bien sustentado por su temperamento y por su formación juvenil. Su tradicionalismo, que no parece haber perdido sustantividad, se fue alejando de referencias doctrinales y acentuó las notas íntimas y temperamentales. Fue su desilusión ante el fracaso global del regeneracionismo lo que arrastró a Fernández López al republicanismo y a la izquierda, en un nuevo proceso —ya ciertamente desesperado— de buscar ilusiones salvadoras y de expresar violentamente su resentimiento político.

Su posición ideológica, aunque minoritaria en el clero, no debió de ser única. Antonio Ballesteros Beretta recogió, con cautela, la noticia que “aseguraba, no respondiendo del rumor, que presbíteros toledanos habían votado, con papeleta abierta, la república”²¹⁹. ¿Estuvo entre ellos don Ventura? Es muy probable que sí. Julio Porres, siguiendo informaciones de Guillermo Téllez, afirmó que había salido “de su casa por la ventana en vez de por la puerta para celebrar la proclamación de la república”²²⁰; algo imposible, desde luego, porque la gran ventana de su casa tenía —y tiene todavía— fuerte reja. Pero sí que resulta creíble que el clérigo se sumase a las alegres celebraciones de los primeros días republicanos²²¹.

El furor publicista del escritor decae en adelante. Pero seguía delirando, como demuestra una extravagante carta suya dirigida a la Academia de la Historia, en la que ofrece una nueva interpretación de las ruinas del circo romano: “no es tal Circo; pero tampoco las Basílicas de los Concilios, como yo había dicho aunque sí de la Cruz./ Es sencillamente un reloj solar como el templo de Biblos fenicio, en relación con la puerta de doce Cantos... o Santos, pues el sol lo parte en Cruz desde ella.”²²²

No me ha sido posible encontrar evidencias del carácter de la ideología republicana de don Ventura. Hay sólo un documento que ofrece cierta luz: en los primeros días de abril de 1936, seis vecinos de Toledo se dirigen al alcalde de la ciudad solicitando “las losas sacrosantas de la Catedral arrumbadas en el Hospital de Santa Cruz” para embaldosar con ellas cinco metros cuadrados de la plaza de Padilla, donde pensaban instalar un monumento al “inmortal” jefe comunero²²³. Se invocaban en el escrito “la Victoria [del Frente popular] del 16 de febrero”, “el espíritu de los Comuneros de Castilla” y “el imperialismo de Carlos V”, y se calificaba la petición de “netamente libertadora”. Firmaban la instancia Ramón Martín de Vidales, Mario Coba, Julián García, Aureliano Huertas, Ventura F. López y Mariano Domínguez. Acompañan a las firmas seis sellos tampones: tres de ellos, particulares (los de Aureliano Huertas, Julián García y Mario Coba, que era librero de viejo); los otros tres sellos corresponden a la “Agrupación de cocineros y similares”, a la “Liga de inquilinos de Toledo” y al “Comité provincial del Partido de Unión Republicana”²²⁴. Aureliano Huertas pertenecía a este pequeño grupo político, de origen republicano radical, integrado en la coalición electoral frentepopulista. ¿Simpatizaba don Ventura con ese partido?

9. DONDE EL PROTAGONISTA DESCANSA DE SUS AJETREOS

De la actuación de Ventura F. López en el verano de 1936 recibí, hace ya muchos años, ciertos ecos. Pero ninguna referencia segura. ¿Se significó? No lo sabemos. Tampoco, si fue utilizado, como apuntaban los rumores. Cuando entraron en la ciudad las tropas nacionales, debió de ser denunciado. Fue detenido y confinado en su domicilio. Seguramente, lo habría pasado mal de no mediar su condición de sacerdote. La solución de declararle loco y encerrarlo en el Nuncio —el famoso manicomio toledano— debió de suponer un alivio para casi todos; era, como muy poco, ganar tiempo. La orden

Fachada principal del hospital del Nuncio.



del comandante militar de Toledo, teniente coronel Heli Rolando de Tella, al director del manicomio era concisa e inequívoca: “Se servirá usted admitir a Don Ventura Fernández López [...], disponiendo su reconocimiento y asistencia en calidad de perturbado; manifestándole que tiene también el carácter de detenido.”²²⁵

Cuatro meses después, el médico director, don Gonzalo Pulido, escribió un informe sobre el estado de salud del clérigo. La simpatía del médico por el enfermo es evidente: “D. Ventura es un tipo conocido por todos los toledanos, y una figura popular, que llamó siempre la atención de todos por su léxico, por su indumentaria, género de vida extravagante, y costumbres un tanto raras.”²²⁶ La observación del enfermo había dado buenos resultados: “se ha manifestado siempre tranquilo, sin impulsiones de ninguna clase, con buen apetito y durmiendo bien.”²²⁷ El diagnóstico fue: “síndrome confusional de tipo parafrénico, y que tiene por fondo un cerebro senil. [...] de curso progresivo, pero de marcha lenta.”²²⁸ En consecuencia, “podría vivir en sociedad, si tuviese familia que velase por él, pero como esto no es así, debe continuar en el Manicomio, o pasar al Asilo Provincial”²²⁹. Ante ese dilema, el gobernador militar, Fuentes, decidió que continuase en el Nuncio²³⁰.

No hay duda de que en el manicomio fue bien tratado. Y de que mantuvo, en lo posible, su mismo humor

extravagante pero agudo. El psiquiatra encontraba “admirable la memoria de D. Ventura por lo que se refiere a la evocación, [...], estando los recuerdos unidos de un modo normal [...] aparece como hombre de gran erudición.”²³¹ Pero la asociación de ideas, rapidísima, era defectuosa: “su cultura y facultades psíquicas normales le conducen, por una elaboración defectuosa, a formar juicios deformes”²³². La misma problemática de siempre. Recién llegado al hospital, el impenitente e ingenioso erudito presentó un escrito al director en el que recordaba que el centro había sido fundado por don Francisco Ortiz, nuncio apostólico y, como tal, según él, ciudadano del Vaticano; “y por

esta razón saca la consecuencia de que todos los acogidos en esta Casa tienen derecho a pedir les nombren también ciudadanos del Vaticano, y de aquí su escrito en el que solicita la extraterritorialidad.”²³³

No sabemos en qué grado se mantuvo atento a la información general. Parece que leía algún periódico y, posiblemente, escuchaba a veces la radio. Dirigió varias notas al director y escribió algunas cartas y poesías. Creemos que las cartas no fueron enviadas. Don Gonzalo Pulido tuvo la buena idea de unir esos escritos a la historia clínica y conservarlos en el expediente de don Ventura. A ese cuidado debemos curiosas noticias biográficas, que exponemos a continuación siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos:

Siendo corista en el colegio dominico de Ocaña, Ventura F. López tuvo una visión, que él creyó mística, que “a nadie hasta hoy he revelado, pero que es necesaria para salvar la Iglesia, en este fin del mundo, como reconoce el Papa, a quien suplico Vuestra Eminencia advierta.”²³⁴ Esa pretensión de salvar a la Iglesia aparece en muchos de sus artículos y en algunos folletos y tuvo, posiblemente, carácter obsesivo, aunque sólo se manifestó, que sepamos, en la extraña fundación de los *caballeros guzmanes*. El relato de la visión es confuso y, tal vez, incompleto: “En efecto, como llevado de un cabello, cual el profeta, vi *realmente* a Elías en el Paraíso, quien se

alegró al verme... sin duda por mi nombre *Ventura*; y esto revela que soy el que había de proclamarle..."²³⁵ Gran parte de su vida, don Ventura estuvo convencido de que tenía dotes proféticas y de que era un vidente. En carta al arzobispo Pla y Deniel, dice: "He aquí lo que el Espíritu me dicta, y dicen que soy vidente... [...] el Papa, *éste está salvado en España, según yo había predicho...*/ Y no pido nada por este anticipo, sino hacer constar que he acertado en lo que vengo pregonando desde hace años y sufriendo el estigma de loco que resignado acepto."²³⁶

Fernández López estaba convencido de que habían sido las consecuencias de esa visión las que le habían "perdido para toda su vida"²³⁷, al haberle empujado a la tarea gigantesca de intentar salvar a la Iglesia. Para ser fiel a esa misión lo había abandonado todo y había tenido que sufrir incomprensiones, calumnias y burlas. Conservaba recuerdos amargos de su estancia en Manila, donde "era particularmente odiado por españolista" y por haber pronosticado la insurrección de los tagalos²³⁸; esa experiencia le produjo un rencor cercano al odio, que había vertido en su poema *La rota*²³⁹, "tomado en consideración por la Academia de Suecia para el premio de literatura a primeros de siglo"²⁴⁰; su deseo de revancha, manifestado con claridad en el poema, le hace pedir a Franco que, aliado con los japoneses, dé cumplimiento a la venganza. Animado por esas emociones, escribió un soneto dedicado al general Franco, cuyo manuscrito regaló al doctor Pulido con cariñosa gratitud: "Amigo Don Gonzalo: No sé si este soneto que a Franco dedico es el *canto del cisne*./ A mí me parece el mejor que hice (y tengo un libro de ellos) por lo que quiero que usted lo guarde como recuerdo, en pago de las muchas atenciones que le debe su devoto capellán *Ventura F. López*"²⁴¹. El soneto, que es, en efecto, pese a su mediocridad literaria, de lo mejor que había escrito, está lleno de alusiones santiaguistas, y muestra un juicio estrafalario pero coherente; dice así:

A Franco

*En Santiago cayó la España entera
"en tan sólo un combate, en sólo un día"...
Tras de cuarenta años ¿quién diría
que pudiese surgir altiva y fiera?...
Pero es que hija del Trueno España era,
y al testigo anunciado en profecía,
con otro que a Santiago repetía,
al fin del Mundo nuestra Patria espera.*

*Tú eres Ese, en la plaza compañero,
después de cuatro días insepulto,
del que aquí no nombrar debo ni quiero...*

*Sufriendo del baldón y del insulto;
de Santiago también, testigo oculto,
y en el "Nuncio" cual loco prisionero.*²⁴²

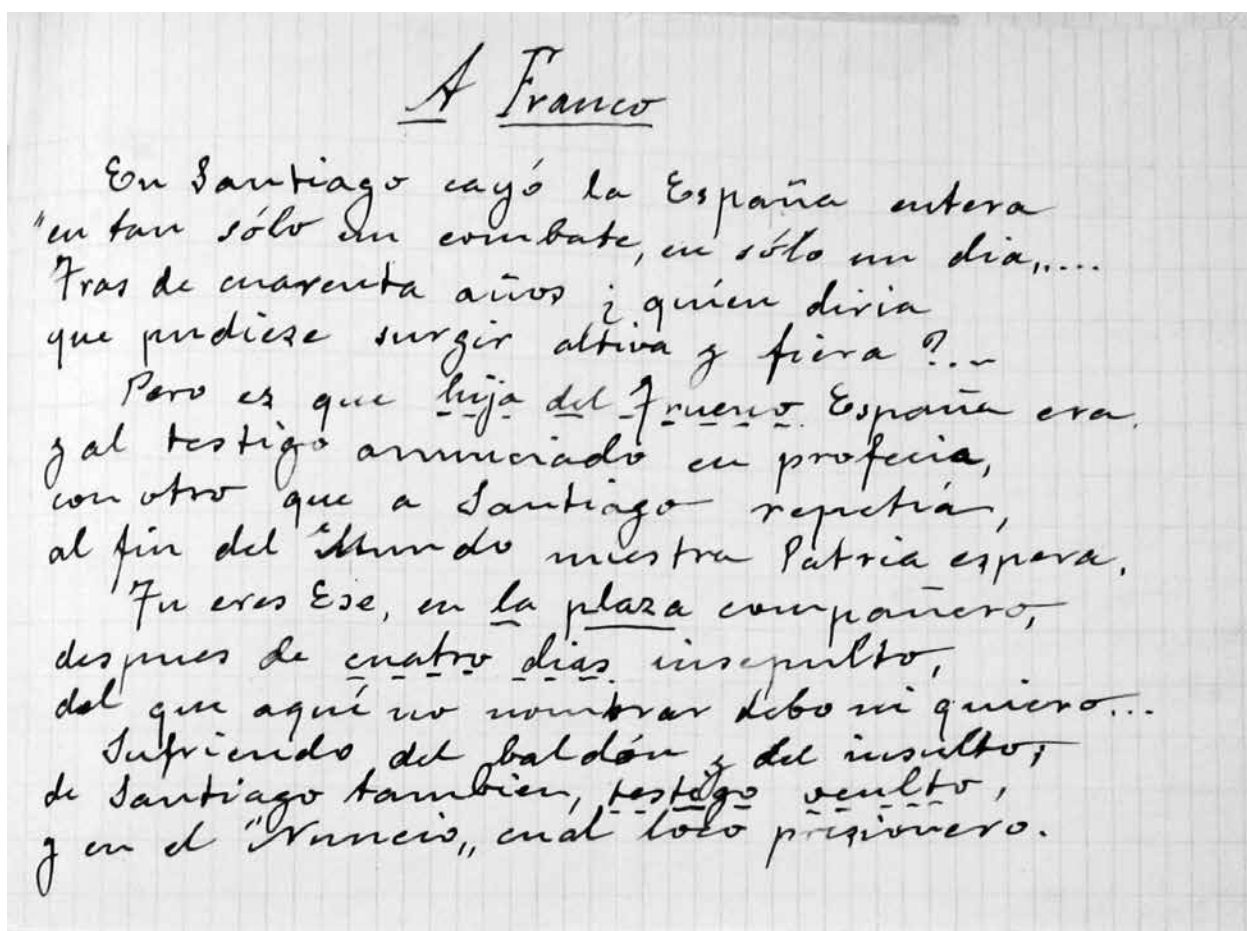
Su devoción santiaguista le llevó en peregrinación a Uclés, en 1934, y a Santiago de Compostela, en 1935²⁴³, segunda de sus visitas a la tumba del apóstol; y aún proyectaba una tercera para el 23 de julio de 1939, "aniversario de la fecha en que hace tres años los rojos me perdonaron aquí la vida... (milagro que atribuyo a mi Señor Santiago)"²⁴⁴. Estas noticias nos hacen sospechar que, muy probablemente, su ideología política, dentro de un posibilismo republicano, era confusa. ¿Estuvo en Uclés el 27 de mayo de 1934, con motivo de la gran concentración convocada por las Juventudes de Acción Popular, a la que asistió José María Gil Robles? Las mismas juventudes cedistas organizaron, el 1 de septiembre de 1935, otra concentración, en Santiago de Compostela, a la que también asistió "el jefe". No he hallado ninguna otra referencia a un posible intento de asesinarlo el 23 de julio de 1936, fecha en la que asegura que le perdonaron la vida; ese día murieron asesinados en Toledo nueve clérigos, en diferentes lugares de la ciudad²⁴⁵. La carta al arzobispo compostelano contiene otro detalle curioso: don Ventura, que había coincidido con el prelado en Sevilla cuando éste era allí párroco, le había mandado a Santiago "cierto telegrama molesto [...] *en latín*", del que le pide perdón: "conste que toda mi actuación, equivocada o no, respecto de nuestro Apóstol, no tuvo jamás otro objeto que "levantar a España"²⁴⁶.

Hay en el expediente de don Ventura algunos otros papeles curiosos. Así, una carta al cardenal Segura, arzobispo de Sevilla, que había sido su prelado en Toledo hasta el otoño de 1931, en la que le "reitera" su deseo de trasladarse "a esa Ciudad (pues en ésta no quiero estar)" y se declara "Dado de alta en este Hospital", lo que no era, desde luego, cierto²⁴⁷. En otro escrito, ordena que "caso de mi fallecimiento en este Hospital de Dementes", la comunidad de religiosas del mismo distribuya los atrasos que dice se le debían como profesor excedente de religión entre los conventos de monjas de clausura de la ciudad²⁴⁸; también deseaba que los atrasos de su capellanía colativa de san Eugenio, en la catedral, fuesen enviados al Papa para que los emplease en la proyectada iglesia de

san Eugenio, en Roma²⁴⁹. Entre todo, resulta relevante la carta a un "Amigo Antonio"²⁵⁰, en la que alude a una de sus tenaces obsesiones²⁵¹: "Que Cardenal *in petto*, como sabe muy bien el Papa, desde el anterior Pontífice, *al fin* parece que me proclama (para que la púrpura me sirva de mortaja) por sugestión del Generalísimo, [...] la verdad es que lo que yo quiero es salvar la Iglesia, y ésta ya está salvada.../ Y nada más, sino que veas por de pronto hasta dónde mi *locura* ha llegado./ Tu padrino que te abraza *Ventura F. López*." Tal vez lo que empezó seguramente siendo una broma burda acabó pareciéndole cierto. No haber fechado la carta nos impide saber a qué Papas se refería, si a Benedicto XV y Pío XI, o a Pío XI y Pío XII²⁵². La tradición toledana ha venido insistiendo en que don Ventura llegó al extremo de proclamarse Papa; Porres, siguiendo a Téllez, da incluso el nombre que eligió, Elpidio II²⁵³. Para el atormentado anciano, ¿eran bromas

o veras? La tensión soportada durante toda su *emocionante* vida puede explicar tal vez la miocarditis crónica que padeció en sus últimos años, a consecuencia de la cual falleció, en el Nuncio, el 17 de noviembre de 1944.

Las constantes psicológicas del drama humano de Ventura F. López fueron la angustia, la violencia, el rencor, el odio, el miedo. Sobre todas ellas, y en su contra, actuó una fortísima voluntad libertaria y una fe religiosa sincera, firme y fiel. Afectivamente desamparado e indigente, no alcanzó más consuelo que la ternura de su madre y un amor propio desmesurado. Esas carencias afectivas agrandaban, si no inducían, su desequilibrio temperamental. Sólo al fin de su vida parece haber hallado descanso y, seguramente, resignación. Preguntado por el doctor Pulido: "¿Qué necesita usted para ser feliz?", respondió con humildad y con grandeza: "Nada, que se cumpla la voluntad de Dios."²⁵⁴



Manuscrito del soneto al general Franco.

Notas

- 1 *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, t. XXIII, Madrid, 1924, p. 815. En lo sucesivo, me referiré a esta breve nota enciclopédica como *Reseña autobiográfica* o, simplemente, *Reseña*.
- 2 Palau y Dulcet sólo registra cuatro, una de ellas bajo el anagrama F. Venzel Prouta, y desconoce el seudónimo Juan Castrillón; ello da idea de la extremada rareza comercial de las producciones de Fernández López.
- 3 Que sepamos, sólo Julio Porres se ha acercado al estudio de personaje tan curioso: J. Porres Martín-Cleto, “Curiosidades toledanas”, *Toletvm*, 42 (2000), pp. 25-34.
- 4 *Reseña*.
- 5 *Ibid.*
- 6 Ventura F. LÓPEZ, *Libro para la cartera. Poesías (Diario de un poeta)*, Madrid, tipografía de Gregorio Estrada, 1887, p. 13.
- 7 *Reseña*.
- 8 Cit. en n. 6. El sentido del título es: *Libro para [llevar en]la cartera*.
- 9 *Reseña autobiográfica*.
- 10 Wenceslao Retana era conservador. En 1897 era diputado a Cortes por el distrito colonial de Guanabacoa. Perteneció a la Academia de la Historia.
- 11 Ventura F. LÓPEZ, *El filibustero (Novela corta filipina)*, con un apéndice por W. E. Retana, Madrid, 1893. En el lenguaje popular de la época, se llamaba filibusteros a los partidarios de la emancipación de las colonias.
- 12 Ventura FERNÁNDEZ LÓPEZ, *La religión de los antiguos indios tagalos*, Madrid, imprenta de la viuda de M. Minuesa de los Ríos, 1894. La tirada fue de 300 ejemplares.
- 13 *La religión...*, cit., p. 17.
- 14 Ventura F. LÓPEZ, *Theologales (Sonetos)*, Madrid, imprenta de la viuda de M. Minuesa de los Ríos, 1895. Se imprimieron 50 ejemplares.
- 15 Carta de Wenceslao E. Retana a Menéndez Pelayo (Madrid, 3 octubre 1895), enviándole algunos libros editados por la *Biblioteca filipina* (M. Menéndez Pelayo, *Epistolario*, XIII, Madrid, 1987, p. 375).
- 16 Ventura F. López, *Un sueño (Poema)*, Madrid, imprenta de la viuda de M. Minuesa de los Ríos, 1897.
- 17 *Reseña autobiográfica*. La información suministrada es imprecisa: el cardenal Sancha no hizo su entrada solemne en la ciudad hasta el 5 de junio de 1898.
- 18 Siendo obispo de Madrid, don Ciriaco María Sancha patrocinó el periódico *El movimiento católico*.
- 19 F. VENZEL PROUTA, *Ex sotanas... sin conocer*, Barcelona, Luis Gili, 1913, p. 13.
- 20 Resulta muy significativo que don Ventura no aluda a *La aurora* en la reseña autobiográfica; es posible que no le trajese buenos recuerdos o que su ideología hubiese cambiado tanto que pretendiera hacer olvidar la que había tenido antes.
- 21 *La aurora*, 24 (10 octubre 1898), p. 2.
- 22 “¡Loor a la marina!”, suelto anónimo, pero escrito por Ventura F. López, *La aurora*, 1 (14 septiembre 1898), p. 1.
- 23 *La aurora*, 7 (20 septiembre 1898), p. 1. El sentido regeneracionista de la palabra “aurora”, tan elemental como metáfora política, llegó lejos; todavía en 1913, otro sincero regeneracionista, Antonio Machado, en su “Elogio” al libro *Castilla de Azorín*, invitaba a oír “cantar los gallos de la aurora” española.
- 24 “Ni Puerto Rico es tan rico...”, editorial, *La aurora*, 32 (19 octubre 1898), p. 1.
- 25 “El ministerio de Ultramar”, editorial, *La aurora*, 11 (24 septiembre 1898), p. 1.
- 26 “con el símbolo de LA AURORA aspiramos a la regeneración por el amor divino.” (*La aurora*, 12 (26 septiembre 1898), p. 3). En el número 31 (18 octubre 1898), p. 2, *La aurora* se declara periódico católico.
- 27 “el anarquismo, que es el término adonde, dada la naturaleza humana, conduce necesariamente el liberalismo, aun el más moderado.” (*La aurora*, 19 (4 octubre 1898), p. 4). Sobre los peligros del anarquismo trata el editorial del número 4 (17 septiembre 1898), p. 1.
- 28 “Nuevo ultimatum americano”, editorial, *La aurora*, 37 (25 octubre 1898), p. 1.
- 29 “La censura”, editorial, *La aurora*, 30 (17 octubre 1898), p. 1.
- 30 *Ibid.*, p. 2.
- 31 “El servicio militar”, editorial, *La aurora*, 12 (26 septiembre 1898), pp. 1 y 2.
- 32 [anónimo], “El Papa y la democracia”, *La aurora*, 37 (25 octubre 1898), pp. 2 y 3.
- 33 V. [Ventura F. López], “Rifirrafe”, *La aurora*, 2 (15 septiembre 1898), p. 1.
- 34 “Advertencia” [con la que se cierra, a modo de despedida, el último número del periódico], *La aurora*, 42 (31 octubre 1898), p. 4.
- 35 *La aurora*, 1 (14 septiembre 1898), p. 2.
- 36 “Rifirrafe”, *La aurora*, 3 (16 septiembre 1898), p. 2. Hay indicios de animadversión contra *La aurora* por parte del periódico *El día de Toledo*, pero son leves. Ventura F. López alude a ellos en el poemilla “¡Desconsuelo!”, “¡Qué poco dura la aurora/ con su inocente alegría!/ Nace, y no pasa una hora,/ sin que la marchite el día...” (*La aurora*, 5 (18 septiembre 1898), p. 1).
- 37 “Rifirrafe”, *La aurora*, 28 (14 octubre 1898), p. 3.
- 38 Juan MORALEDA, “Toledo”, *La aurora*, 34 (21 octubre 1898), pp. 3 y 4.
- 39 Citado en n. 24.
- 40 *Leopoldini* [seud.], “Locura afectiva (Consideraciones científicas)”, *La aurora*, 20 (5 octubre 1898), pp. 1 y s.
- 41 *Rehilete*, “Plaza de toros de Toledo”, *La aurora*, 36 (24 octubre 1898), pp. 3 y 4. En el número 19, Fernández López había manifestado su antipatía *regeneracionista* por la fiesta de toros (*La aurora*, 19 (4 octubre 1898), p. 3).
- 42 Doña Chóleng y su hija Trini pudieran ser un precedente de doña Simona y su hija Asia; el novio de Trini, Ricardo Nogales, “niñongo, sin oficio ni beneficio”, nos hace recordar a Serafinito, el novio de Asia.
- 43 Ventura F. LÓPEZ, *Homenaje a Toledo con motivo de la traslación de los restos de Garcilaso de la Vega*, Toledo, Viuda e hijos de J. Peláez, 1900. El opúsculo está dedicado al entonces alcalde de Toledo, Lucio Duque e Isunza.
- 44 *Homenaje...*, cit., p. 9. Me ocupé de este tópico literario en mi artículo “Toledo como tema poético”, *Archivo secreto*, 3 (2006), pp. 309-311.

- 45 Ventura F. LÓPEZ, *La rota (Canto épico)*, Toledo, Viuda e hijos de J. Peláez, 1901.
- 46 “Sufrió la patria la mayor de sus desgracias en la memorable rota de Ocaña.”
- 47 Ventura F. LÓPEZ, *La rota*, cit., p. 11.
- 48 *Ibid.*, p. 28.
- 49 *Reseña*.
- 50 En 1913, aún se consideraba *tradicionalista* (F. Venzel Prouta, *Defensa de la Compañía de Jesús*, Barcelona, 1913, p. 35). Sobre la ideología carlista de Ventura F. López recogí hace muchos años el testimonio de doña Petra Miedes Lajusticia, licenciada en farmacia, que lo recordaba visitando su casa y hablando largamente con su padre, el droguero Mariano Miedes, también carlista y muy religioso. Según doña Petra, Ventura F. López era de temperamento exaltado.
- 51 Ventura FERNÁNDEZ LÓPEZ [sic], *La navegación aérea. Memoria y explicación del autómata volante*, Toledo, Viuda e hijos de J. Peláez, 1903, 6 pp.
- 52 V. F. L. [sic], *Don Quijote y su escudero. Adaptación episódico-sintética de la obra de Cervantes Don Quijote de la Mancha a la escena*, Toledo, Viuda e hijos de J. Peláez, s. a. [pero 1905]. El autor firma la dedicatoria en su forma acostumbrada, Ventura F. López. Este opúsculo aparece mal citado en casi todas las bibliografías.
- 53 F. VENZEL PROUTA, *Ex sotanas...*, cit., p. 21.
- 54 Pero no hay que descartar alguna clase de recelo —o incluso desavenencia— del cardenal Aguirre, que substituyó a Sancha en la sede toledana.
- 55 Archivo General de la Administración (en adelante, AGA), Educación, 32/8.144, expediente 10. La plaza era en propiedad y el sueldo anual, de mil pesetas, que fueron mil quinientas a partir del 1 de enero de 1911.
- 56 AGA, exp. cit. El general Weyler mandó la capitania general de Filipinas entre junio de 1888 y noviembre de 1891.
- 57 Ventura F. LÓPEZ, “El general Weyler”, *Nuevo mundo*, 839 (3 febrero 1910), s. p.
- 58 Admirador apasionado del ejército, en unos años de creciente antimilitarismo, don Ventura parece haber estado bien relacionado con los círculos militares de Toledo; en otro de sus artículos en *Nuevo mundo* se declara “buen amigo” del coronel Villalba Riquelme, director de la Academia de infantería (Ventura F. López, “Cervantes en infantería”, *Nuevo mundo*, 858 (16 junio 1910), s. p.)
- 59 La asignatura de Religión era de matrícula voluntaria y su profesor ejercía como anejo el cargo de capellán del instituto.
- 60 AGA, exp. cit.
- 61 *Ibid.*
- 62 *Ibid.*
- 63 *Ibid.*
- 64 *Ibid.*
- 65 *Ibid.*
- 66 Juan CASTRILLÓN [seud.], *La Argamasilla de Toledo*, Toledo, Viuda e hijos de J. Peláez, 1918, p. 4.
- 67 En el expediente del AGA, se conserva mecanografiada la *Memoria que acerca del “Rito mozárabe y relaciones de la primitiva Iglesia española con Roma”* presentó don Ventura. Se había ocupado brevemente del tema, y con acierto, en uno de los artículos de la serie “Toledo, a través de los siglos”: *Por esos mundos*, 164 (septiembre 1908), p. 231.
- 68 El oficio de denegación, firmado por el secretario de la Junta, José Castillejo, se conserva en AGA, exp. cit.
- 69 *Actas del XXII Congreso Eucarístico Internacional*, t. II, Madrid, 1912, p. 527.
- 70 F. VENZEL PROUTA, *Defensa de la Compañía de Jesús. Impresiones del libro del P. Mir sobre un lector imparcial*, Barcelona, Luis Gili, 1913. La edición fue sufragada por el autor (*vid.* pp. 7 y 18 n.)
- 71 Miguel MIR, *Historia interna documentada de la Compañía de Jesús*, Madrid, Ratés, 1913.
- 72 F. VENZEL PROUTA, *Ex sotanas... sin conocer*, Barcelona, Luis Gili, 1913.
- 73 *Ibid.*, p. 8.
- 74 Les llama “apóstatas” en varias ocasiones (por ejemplo, en pp. 30 y 33).
- 75 Ventura F. LÓPEZ, *Arqueología y bellas artes. Apuntes para uso de institutos, seminarios y colegios de segunda enseñanza*, Barcelona, Luis Gili, 1914. El libro, publicado con licencia eclesiástica, está dedicado a don Victoriano Guisasaola, arzobispo electo de Toledo. En la portada, el autor se titula “Profesor de la asignatura [?] en el instituto de Figueras”.
- 76 *Ibid.*, p. 7.
- 77 *Ibid.*, pp. 78-80, y otras muchas.
- 78 *Ibid.*, p. 32 n.
- 79 *Ibid.*, p. 33 n.
- 80 Archivo Municipal de Toledo [en adelante, AMT], Fondo Histórico, caja 5139, *Padrón de los individuos sujetos al impuesto de cédulas personales*, año 1915, ff. 91 v y 92 r.
- 81 *Arqueología y bellas artes*, cit., pp. 18, 26 y 108. La hipótesis estaba ya madura en 1908, así como la atribución de la sede de la primitiva catedral cristiana, la visigoda, al templo de san Román: “Nosotros seguimos sosteniendo [...] que la población civil romana estaba en la Vega, y en el Circo el primitivo palacio de los reyes godos con su basílica de Santa Leocadia.” (Ventura F. López, “Toledo, a través de los siglos” [continuación], *Por esos mundos*, 165 (octubre 1908), pp. 340-343).
- 82 *Arqueología y bellas artes*, cit., p. 78.
- 83 Oficio del subsecretario del ministerio de Instrucción pública a Ventura Fernández López (Madrid, 9 noviembre 1914), comunicándole la Real orden por la que se le autorizaba a practicar excavaciones en el circo romano de Toledo (AMT, *Negociado 1º*).
- 84 Comunicaciones de Ventura F. López al ayuntamiento de Toledo, 19 noviembre y 1 diciembre 1914 (AMT, *Negociado 1º*).
- 85 El informe tiene fecha de 14 diciembre 1914 (AMT, *Negociado* citado).
- 86 Oficio del ayuntamiento a Ventura F. López, 31 diciembre 1914 (AMT, *Negociado* citado).
- 87 Comunicación de Ventura F. López al alcalde de Toledo, 20 enero 1915 (AMT, *Negociado* cit.)
- 88 Ventura F. López al alcalde de Toledo, 27 mayo 1915. Acompaña a la comunicación un croquis con la situación de los cinco enterramientos hallados (AMT, *Negociado* cit.)
- 89 Sesión municipal de 31 mayo 1915; copia del acta (AMT, *Negociado* cit.) Se le notificó el 20 de junio (*ibid.*)

- 90 “Lápida mozárabe”, *La hormiga de oro. Ilustración católica*, XXXII, 13 (27 marzo 1915), p. 203. Hallé la referencia de esta fotografía en : Lorenzo Andrial Román, “Aproximación biográfica”, *Pedro Román Martínez. Toledo, fotografía y pintura*, Toledo, 2008, p. 38 n. Sobre este descubrimiento, Ventura F. López publicó un artículo en la prensa local: “Lápida mozárabe encontrada en el Circo Romano”, *El eco toledano*, 29 abril 1915 (citado por Mariano Maroto Garrido, *Fuentes documentales para el estudio de la arqueología en la provincia de Toledo*, Toledo, 1991, p. 192).
- 91 Ventura F. LÓPEZ, *Las basílicas de los concilios toledanos. Su reconstrucción sobre las ruinas de la Vega baja*, Toledo, Viuda e hijos de J. Peláez, s. a. [pero 1915], 8 pp. más 2 láms.
- 92 *Ibid.*, p. 1. Insiste en esa idea en su artículo “La catedral primitiva”, *El castellano*, 2.043 (31 marzo 1916), p. 2. Vuelve sobre lo mismo en “La Santa Cruz”, *El castellano*, 2.333 (21 marzo 1917), p. 2 y “La Semana Santa en la iglesia goda”, *El castellano*, 2.346 (5 abril 1917), pp. 6 y 7.
- 93 En esos años, la afición arqueológica se había desarrollado notablemente en la ciudad. Fruto de ella fue la refundación, en 1899, de la Sociedad Arqueológica de Toledo. La primitiva Sociedad, creada en 1883, había iniciado trabajos de excavación en el circo romano en 1885. Sobre este tema publicaron interesantes artículos J. P. Muñoz Herrera y G. Díaz Díaz en el número 1 de *Archivo Secreto*.
- 94 Ventura F. López, *Las basílicas...*, cit., p. 2.
- 95 *Ibid.*, p. 7.
- 96 Ventura F. López al alcalde de Toledo [Filiberto Lozoya], 29 octubre 1915 (AMT, Negociado cit.)
- 97 Gobernador civil al alcalde de Toledo, 10 noviembre 1915 (*ibid.*)
- 98 Ventura F. LÓPEZ, “El sepulcro de Chintila”, *El castellano*, 2.047 (5 abril 1916), p. 2.
- 99 Ventura F. LÓPEZ, “Mirando al pasado”, *El castellano*, 2.039 (27 marzo 1916), p. 3.
- 100 Ventura F. LÓPEZ, “Otro monumento”, *El castellano*, 2.339 (28 marzo 1917), p. 1.
- 101 Ventura F. LÓPEZ, “Nuevo descubrimiento”, *El castellano*, 2.102 (12 junio 1916), p. 1. El artículo se reprodujo en *Toledo. Revista semanal de arte*, 47 (18 junio 1916), p. 376.
- 102 Ventura F. LÓPEZ, “La lápida de Calabazas”, *El castellano*, 2.105 (15 junio 1916), p. 1.
- 103 Rodrigo Amador de los Ríos, carta a don Manuel Tovar, publicada en *El castellano*, 2.286 (24 enero 1917), p. 2.
- 104 Ventura F. LÓPEZ, “A propósito de una lápida. Otra carta”, *El castellano*, 2.287 (25 enero 1917), p. 2.
- 105 Ventura F. López al alcalde de Toledo, 26 diciembre 1916 (AMT, *Negociado 1º*).
- 106 Oficio del secretario del gobierno civil al alcalde, 30 enero 1917 (*ibid.*)
- 107 El alcalde de Toledo al gobernador civil, 1 febrero 1917 (*ibid.*)
- 108 “Notable descubrimiento”, *Toledo. Revista ilustrada de arte*, 71 (16 abril 1917), p. 1.
- 109 Ventura F. LÓPEZ, “Los godos resucitan”, *El castellano*, 2.347 (9 abril 1917), p. 2. El artículo se reprodujo en la revista *Toledo*, núm. 71, cit., pp. 1 y 2.
- 110 “Los godos resucitan”, cit.
- 111 M. Jorge de ARAGONESES, *Museo arqueológico de Toledo*, 2ª ed., Madrid, 1958, pp. 79 y s. Sigo aquí a Porres, art. cit., p. 30.
- 112 Mariano MAROTO GARRIDO, *Fuentes documentales...*, cit., p. 143. Véase exp. 2/1920 en la caja 8117 del AMT.
- 113 Sobre Ramírez de Arellano (1854-1921) versó el discurso de ingreso de don Mario Arellano en la academia toledana: “Biografía de D. Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales”, *Toletvm*, 17 (1985), pp. 51-106.
- 114 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Al derredor de la virgen del Prado, patrona de Ciudad Real*, Ciudad Real, imprenta del Hospicio provincial, 1914.
- 115 Guardo en mi biblioteca este ejemplar, que compré siendo aún niño, en 1959, en el remate final del escaso patrimonio de don Ventura, al que llegué ya tarde: de sus opúsculos no quedaba ni rastro; se habían ido usando, con toda probabilidad, para hacer lumbre en el fogón. Compré, además del libro de Ramírez de Arellano, un volumen de *Poesías* de Zorrilla, dos tomos de *El renegado*, del vizconde de Arlincourt, en la romántica edición madrileña de 1825, varios tomos de la revista *La ilustración ibérica*, otros varios de *Mundo gráfico*, un volumen de láminas de carpintería industrial (*El carpintero moderno*), el *Compendio de Toledo en la mano*, de Parro, la novela *La guarida del diablo*, de Eugenio Sue, en la segunda edición española (Madrid, 1853), *La dama del armiño*, de Fernández Ardavín, y algunos otros; también, varias tarjetas postales dirigidas a él (destaco una: la que le envió desde Oporto, escrita en español, el erudito portugués Augusto Tavares).
- 116 Ventura F. LÓPEZ, “Otro monumento”, *El castellano*, 2.339 (28 marzo 1917), pp. 1 y 2.
- 117 Juan CASTRILLÓN [seud.], *La Argamasilla de Toledo*, cit. Ya había usado ese seudónimo con anterioridad: Juan Castrillón, “La novela de Toledo (Memorias de un aparecido del siglo XVI)”, *Por esos mundos*, 175 (agosto 1909), pp. 107-112. Como una simple conjetura, enunció la posibilidad de que el seudónimo “Juan Castrillón” le fuera sugerido por el profesor del notable arqueólogo y sacerdote Juan López Castrillón, recuperador durante muchos años en el seminario de León.
- 118 *Ibid.*, p. 2.
- 119 *Ibid.*
- 120 *Ibid.*, p. 3.
- 121 *Ibid.*, p. 5.
- 122 *Ibid.*, p. 11.
- 123 J. A. del VAL, “Un lógico y matemático español del siglo XIX: Ventura Reyes y Prósper”, *Revista de Occidente*, 2ª ép., 35 (febrero 1966), p. 260 n. No he conseguido ver esta carta, de la que Del Val no indica fecha; todo el contexto me hace suponer que fue escrita en 1918.
- 124 Me ocupé de este episodio en mi libro *Ventura Reyes Prósper*, Badajoz, 1991, pp. 151-154, y, con mayor información, en el artículo “Ventura Reyes Prósper”, incluido en el libro colectivo *Biografías y semblanzas de profesores. Instituto “El Greco” de Toledo (1845-1995)*, Toledo, 1999, p. 218.
- 125 Ventura F. LÓPEZ, *Ex sotanas... sin conocer*, cit., p. 15. *La catedral* está fechada en agosto-septiembre de 1903. Todo lo que sabemos hace pensar que Ventura F. López y Blasco Ibáñez simpatizaron. Pero, pocos años antes, el impetuoso don Ventura había escrito de Blasco: “ese licenciado de presidio, que ni siquiera el mérito de la originalidad tiene” (*La aurora*, 39 (27 octubre 1898), p. 1).
- 126 En alguna ocasión me he referido a uno de ellos: J. Cobo, *Ventura Reyes Prósper*, cit., pp. 79 y s.

- 127 V. BLASCO IBÁÑEZ, *La catedral*, Valencia, ed. Prometeo, 1919, p. 237. Su virulento simplismo y su absoluta incomprensión de los fenómenos religiosos se comprueban en numerosos pasajes de la novela; cf., por ejemplo, p. 224.
- 128 *Ex sotanas...*, cit., p. 15. Cf. *La catedral*, ed. cit., pp. 271 y s. Monescillo comenzó a recibir las órdenes sagradas en septiembre de 1833 (Rafael María Sanz de Diego, *Medio siglo de relaciones Iglesia-Estado: El cardenal Antolín Monescillo y Viso (1811-1897)*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1979, p. 7).
- 129 *Ex sotanas...*, cit., pp. 17 y s. Julián Besteiro fue catedrático del instituto de Toledo desde 1898 a 1912. Su trato con Ventura F. López está confirmado por Félix Urabayen: *Toledo la despojada*, Madrid, 1924, p. 38.
- 130 *La catedral*, ed. cit., p. 25.
- 131 *Ibid.*, pp. 175, 176 y 225.
- 132 “Reyes Prósper, personaje de Urabayen”, en *Homenaje a Fernando Jiménez de Gregorio*, Toledo, 1988, pp. 321-339; “Eloy Luis André y la cultura alemana”, *Alminar*, 4 (1996), pp. 17-60.
- 133 F. URABAYEN, *Toledo la despojada*, Madrid, Calpe, 1924.
- 134 *Ibid.*, p. 38.
- 135 *Ibid.*
- 136 *Ibid.*, pp. 37 y s.
- 137 *Ibid.*, p. 39.
- 138 *Ibid.*, p. 41.
- 139 *Ibid.*, p. 43. Su madre, Carmen López, murió el 21 de abril de 1917, de pulmonía.
- 140 *Ibid.*, p. 45.
- 141 *Ibid.*, p. 39.
- 142 *Ibid.*
- 143 *Ibid.*, p. 46.
- 144 *Ibid.*, p. 124.
- 145 *Ibid.*, p. 42.
- 146 *Ibid.*, p. 43.
- 147 *Ibid.*, p. 47.
- 148 *Ibid.*, p. 49.
- 149 *Ibid.*, p. 47.
- 150 Este intervalo se compagina mal, por prematuro, con el sentido de las frases citadas, en las que el escritor se ha dejado llevar, seguramente, por una intuición excesiva. No obstante, la relación debió de ser cierta y es muy probable que don Ventura presumiese de ella. Monseñor Della Chiesa fue secretario de Estado entre 1901 y 1907, y Papa, desde 1914 a 1922.
- 151 *Toledo la despojada*, cit., p. 164.
- 152 *Ibid.*, p. 250.
- 153 F. URABAYEN, *Don Amor volvió a Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
- 154 *Ibid.*, pp. 43-50.
- 155 F. NAVARRO LEDESMA, *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1905.
- 156 Citado en n. 58.
- 157 H. GONZÁLEZ, “Miguel de Cervantes, soldado de infantería”, publicado en dos partes: *El castellano*, 2.061 (22 abril 1916), pp. 1 y 2, y 2.062 (24 abril 1916), pp. 1 y 2.
- 158 Ventura F. LÓPEZ, “El *Quijote* no es de Cervantes”, *El castellano*, 2.065 (28 abril 1916), p. 2.
- 159 *Ibid.* Está claro el deseo neurótico de identificación con Cervantes.
- 160 *Ibid.*
- 161 Ventura F. LÓPEZ, “El *Quijote* no es de Cervantes”, *El castellano*, 2.068 (2 mayo 1916), p. 2.
- 162 *Ibid.*
- 163 Ventura F. LÓPEZ, “Cide Hamete Benengeli”, *El castellano*, 2.069 (3 mayo 1916), p. 2.
- 164 En realidad, la figura de don Quijote habría sido el fruto de un triple resentimiento: de los moriscos, de los toledanos y de Cervantes (V. F. López, “Don *Quijote* en Toledo”, *El castellano*, 2.080 (16 mayo 1916), pp. 1 y 2).
- 165 “Cide Hamete Benengeli”, cit.
- 166 Ventura F. LÓPEZ, “El retrato de Cervantes”, *El castellano*, 2.070 (4 mayo 1916), p. 2.
- 167 Ventura F. LÓPEZ, “La Reforma en el *Quijote*”, *El castellano*, 2.072 (6 mayo 1916), p. 2.
- 168 En realidad, Ventura F. López propugnó la *caballería* del espíritu, creyó en el carácter caballeresco de la inteligencia y entendió al intelectual, al artista y al santo como caballeros.
- 169 Ventura F. LÓPEZ, “El alma de Don *Quijote*”, *El castellano*, 2.075 (10 mayo 1916), p. 2. Insiste en “Don *Quijote*, caballero de las Órdenes”, *El castellano*, 2.100 (9 junio 1916), p. 1.
- 170 Ventura F. LÓPEZ, “Actualidad del *Quijote*”, *El castellano*, 2.074 (9 mayo 1916), p. 2.
- 171 Ventura F. LÓPEZ, “La profecía de Don *Quijote*”, *El castellano*, 2.101 (10 junio 1916), pp. 1 y 2.
- 172 Ventura F. LÓPEZ, “San Pedro reina”, *El castellano*, 2.115 (28 junio 1916), p. 2.
- 173 *Ibid.* Lo que en realidad le entusiasmaba del pueblo alemán era su moral, “severa y depurada”, en la que vio la garantía de la fortaleza de la raza (V. F. López, “De Cuaresma”, *El castellano*, 2.317 (1 marzo 1917), p. 2).
- 174 “San Pedro reina”, cit.
- 175 Ventura F. LÓPEZ, “¡La paz!”, *El castellano*, 2.139 (28 julio 1916), p. 1.
- 176 Ventura F. LÓPEZ, “Cervantes en Toledo”, *El castellano*, 2.086, 2.088, 2.089, 2.092, 2.093, 2.096 (23, 25, 26, 30 y 31 mayo, 5 junio 1916), todos p. 1.
- 177 Citado en n. 114. La anotación está al pie de las pp. 208 y s.
- 178 Ventura F. LÓPEZ, *El linaje de “Don Quijote”. Documento cervantino inédito*, Toledo, sucesor de J. Peláez, 1922.
- 179 F. VENZEL PROUTA, *Don Alonso Quijano el Bueno. Continuación de “Don Quijote de la Mancha”*, Toledo, imprenta de Rafael Gómez Menor, 1922. Está dedicada “Al marqués de Torresoto, mentor de altas empresas, en Jerez de la Frontera.”
- 180 Don Ventura tenía intención de proseguir la historia; en la contracubierta de la novelita, se anuncia: “En preparación/ *El nuevo Quijote*/ Aventuras de un inglés y un jerezano/ por Extremadura.” O no lo hizo, o no lo pudo publicar.

- 181 “Pero la obra que él más aprecia es la fundación de los *Caballeros Guzmanes*, resurrección de los del Santo Grial, que cuenta con afiliados en varias poblaciones de España, principalmente en Jerez de la Frontera.” (*Reseña autobiográfica*). Se trataba, en realidad, de una refundación, con el carácter de reivindicación foral castellana. Según él, la primitiva comunidad de *bomes buenos* había sido fundada, en Toledo, por el arzobispo don Rodrigo y por santo Domingo de Guzmán (Ventura F. López, *Clave de “El entierro del conde de Orgaz”*, Toledo, 1930, p. 4).
- 182 Ventura F. LÓPEZ, “Los terciarios de Santo Domingo”, *El castellano*, 2.174 (7 septiembre 1916), p. 1. Véase también *El castellano*, 2.145 (4 agosto 1916), p. 1, y 2.176 (9 septiembre 1916), p. 1.
- 183 Ventura F. LÓPEZ [firmado al final], *Santo Domingo canónigo de Toledo y sus dueñas o canonesas*, Toledo, Editorial católica toledana, 1920, 16 pp.
- 184 *Boletín oficial de la provincia de Toledo*, 135 (23 agosto 1898), p. 3.
- 185 El personaje femenino de *Toledo la despojada*, doña Luz, matrona de carnes otoñales y opulentas, que simboliza a la ciudad de Toledo, está inspirado, en parte, en doña Saleta Cabrero.
- 186 AMT, Fondo Histórico, caja 3523. A don José van-den-Brule dedicó Fernández López su opúsculo *Clave de “El entierro del conde de Orgaz”*, cit. en n. 181.
- 187 La matrícula del coche era TO-320 (AMT, Fondo Histórico, caja 3599). El alcalde van-den-Brule ha sido estudiado cariñosamente por Enrique Sánchez Lubián: “Van den-Brule, el alcalde de la concordia (1930-1931)”, *Archivo Secreto*, 4 (2008), pp. 126-150.
- 188 Ventura F. LÓPEZ, “Una caricatura de Cervantes”, *El sol*, 1.370 (29 diciembre 1921), p. 1; con un dibujo de la inscripción (un *vitor*) y de la pretendida caricatura hecho por Pablo Vera Sales.
- 189 Ventura F. LÓPEZ, “La casa de Cervantes, en Toledo”, *El sol*, 1.390 (21 enero 1922), p. 3; con un dibujo “de la casa en cuestión, con el retrato de espaldas del clérigo, su descubridor.” (*Don Alonso Quijano el Bueno*, cit., p. 94 n.)
- 190 Ventura F. LÓPEZ, “Margarita la tornera (Milagro comprobado)”, escrito en octubre de 1922 y publicado en *El siglo futuro*.
- 191 Se anunció su provisión por concurso en la *Gaceta de Madrid* (en adelante, *GM*), núm. 83 (24 marzo 1923), p. 1.026.
- 192 *GM*, núm. 150 (30 mayo 1923), p. 843. Su sueldo anual era de 2.500 pesetas.
- 193 Ventura F. López [firmado al final], *El templo de Melkart en Toledo*, Toledo, imprenta de Justo Torres, 1929, pp. 3 y 4.
- 194 *GM*, núm. 198 (17 julio 1926), p. 386.
- 195 *El templo de Melkart...*, cit., p. 4.
- 196 *El proceso del “Quijote” (Nuevos documentos)*, Toledo, establecimiento tipográfico de A. Medina, 1925, 14 pp.; *La Argamasilla de Cervantes (Más testimonios)*, Toledo, establecimiento tipográfico de A. Medina, 1926, 11 pp.
- 197 Ventura F. López había leído con atención todas las obras de Cervantes y conocía bastante bien la enmarañada producción cervantista de su tiempo; también había leído, a conciencia, el *Quijote* apócrifo.
- 198 Ventura F. LÓPEZ, *El proceso del “Quijote”*, cit., p. 5 n.
- 199 “Desde el año pasado tenemos entregado a la Casa Calpe parte de los Comentarios a esa obra. Si algún día se publican, se verá cómo es la retractación de Cervantes de todo lo que dice en el *Quijote*.” (Ventura F. López, *La Argamasilla de Cervantes*, cit., p. 4 n.)
- 200 *El proceso...*, cit., p. 13.
- 201 *Ibid.*, p. 14.
- 202 A quien identifica, a su vez, con el “boticario toledano que hablaba como un silguero”, a quien se refiere Sancho en el capítulo XXXVII de la segunda parte del *Quijote*.
- 203 Ventura F. LÓPEZ, *Colón, toledano (Misterio aclarado)*, Toledo, establecimiento tipográfico de A. Medina, 1927, 12 pp.
- 204 Ventura F. LÓPEZ, *Colón, toledano (Misterio aclarado)*, Madrid, Francisco Beltrán, s.a. [pero fechado en el prólogo: enero 1928], talleres tipográficos de A. Medina, Toledo, 31 pp. y 4 láms.
- 205 *Colón, toledano*, ed. de 1928, cit., p. 7.
- 206 *Ibid.*, p. 23.
- 207 [firmado al final: Ventura F. López], *El templo de Melkart en Toledo*, Toledo, imprenta de Justo Torres, s. a. [fecha al final: septiembre 1929], 8 pp. Las citas anteriores en pp. 3 y 6.
- 208 *Ibid.*, p. 8.
- 209 Alfonso REY PASTOR, *El circo romano de Toledo*, Toledo, imprenta de A. Medina, 1932.
- 210 Ventura F. LÓPEZ, *Clave de “El entierro del conde de Orgaz”, cuadro del Greco*, Toledo, imprenta de Justo Torres, 1930, 6 pp. Está fechado al final: “Toledo-Mayo-1930”. Porres cita una segunda edición “en la misma imprenta” (art. cit., p. 34). También: Ventura F. López, *Identificación de los personajes del “Entierro del conde de Orgaz”*, Toledo, imprenta de Torres, s.a. [1930], 1 folio.
- 211 Ventura F. LÓPEZ, *Clave de...*, cit., p. 4.
- 212 *Ibid.*, p. 6.
- 213 Ventura F. LÓPEZ, *Identificación de los personajes...*, cit., recto.
- 214 Formentor [Antonio Weyler], “La “traza” de un famoso cuadro”, *Informaciones*, 5 junio 1930. El seudónimo alude posiblemente al origen mallorquín de la familia Weyler.
- 215 Ventura F. López, aludido en su artículo por Formentor, envió a la prensa un comunicado aclarando su posición (*El castellano*, 6.601 (7 junio 1930), p. 4).
- 216 Teerre [Tomás Rodríguez Bolonio], “La identificación de los personajes del “Entierro”. Lo que dice don Francisco de B. San Román”, *El castellano*, 6.603 (10 junio 1930), p. 1.
- 217 *Ibid.*
- 218 Ventura F. LÓPEZ, “Dos palabras”, *El castellano*, 6.604 (11 junio 1930), p. 1.
- 219 Citado por José María Jover Zamora, en: Ubieto, Reglá, Jover, Seco, *Introducción a la historia de España*, 7ª ed., Barcelona, 1970, p. 876.
- 220 J. PORRES, art. cit., p. 31. La frase utiliza la exageración con finalidad humorística, pero también afirmativa.
- 221 Guillermo Téllez era muy observador y tuvo buena memoria. Residió en Toledo desde 1925.
- 222 Ventura F. López a la Academia de la Historia (Toledo, 28 marzo 1934), reenviando otra (Toledo, 9 marzo 1934) dirigida al conde de Cedillo; la publica: M. Maroto Garrido, *op. cit.*, pp. 144 y s.
- 223 La idea de un monumento a Juan de Padilla en la plaza de su nombre ha sido un motivo recurrente en la mitología de la ciudad; nunca se llegó a realizar, pero con sus numerosos proyectos podría enjaretarse un libro.
- 224 El ayuntamiento accedió a lo solicitado en sesión del 10 de abril.



La instancia (mecnografiada), la certificación del acuerdo y el oficio a los solicitantes, en: AMT, "Policía urbana".

225 Orden del comandante militar de Toledo al director del manicomio provincial, 6 octubre 1936 (Archivo de la Diputación provincial de Toledo, en adelante: ADPT, "Hospital de dementes de Nuestra Señora de la Visitación", leg. 6.002, núm. 57; expediente 1.518).

226 ADPT, leg. cit., "Informe del médico director del hospital de dementes", 13 febrero 1937; citaré en lo sucesivo como "Informe médico".

227 *Ibid.*

228 *Ibid.*

229 *Ibid.*

230 Oficio del gobernador militar al director del hospital psiquiátrico, 23 febrero 1937 (ADPT, leg. cit.)

231 "Informe médico", cit.

232 *Ibid.*

233 *Ibid.*

234 Ventura F. López al cardenal [¿Isidro Gomá?], sin fecha (ADPT, leg. cit.). Gomá murió el 22 de agosto de 1940.

235 *Ibid.* También menciona la visión, aunque sin referirla, en su carta al prior de los dominicos de Ocaña, 21 septiembre 1942 (ADPT, leg. cit.)

236 Ventura F. López al arzobispo [Enrique Pla y Deniel], 27 mayo 1944 (ADPT, leg. cit.)

237 "Informe médico".

238 Carta a Francisco Franco, 19 junio 1939 (ADPT, leg. cit.)

239 Cit. en n. 45.

240 Carta a Franco, cit.

241 Ventura F. López, "A Franco", soneto; manuscrito autógrafo, 9 julio 1939 (ADPT, leg. cit.)

242 El segundo verso, entrecomillado, pertenece a *La rota*, cit., p. 11. El quinto verso parece identificar a España con el apóstol Santiago. Los dos testigos profetizados de los versos sexto y séptimo parecen ser Franco y el propio don Ventura, como confirman los versos noveno y undécimo.

243 "Informe médico".

244 Carta al arzobispo de Santiago de Compostela [Tomás Gómez Pablos], 4 julio 1939 (ADPT, leg. cit.)

245 Juan Francisco RIVERA, *La persecución religiosa en la diócesis de Toledo (1936-1939)*, t. I, 2ª ed., Toledo, 1958, pp. 74 y s.

246 Carta al arzobispo de Santiago, cit.

247 Carta a don Pedro Segura, arzobispo de Sevilla, 18 junio 1939 (ADPT, leg. cit.)

248 Escrito de 29 de junio de 1940 (ADPT, leg. cit.)

249 Carta al arzobispo de Toledo [Pla y Deniel], 1 marzo 1943 (ADPT, leg. cit.) Se sospecha su satisfacción por la coincidencia del nombre del santo titular de su capellanía y el del papa Pío XII, Eugenio Pacelli.

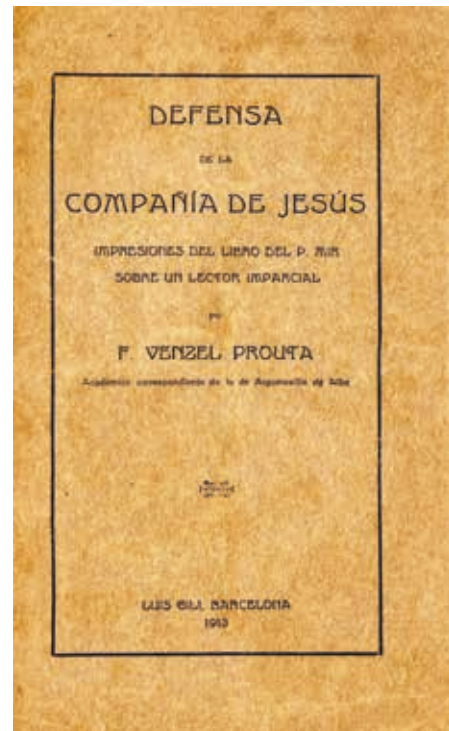
250 Carta a Antonio [¿Weyler?], sin fecha (ADPT, leg. cit.)

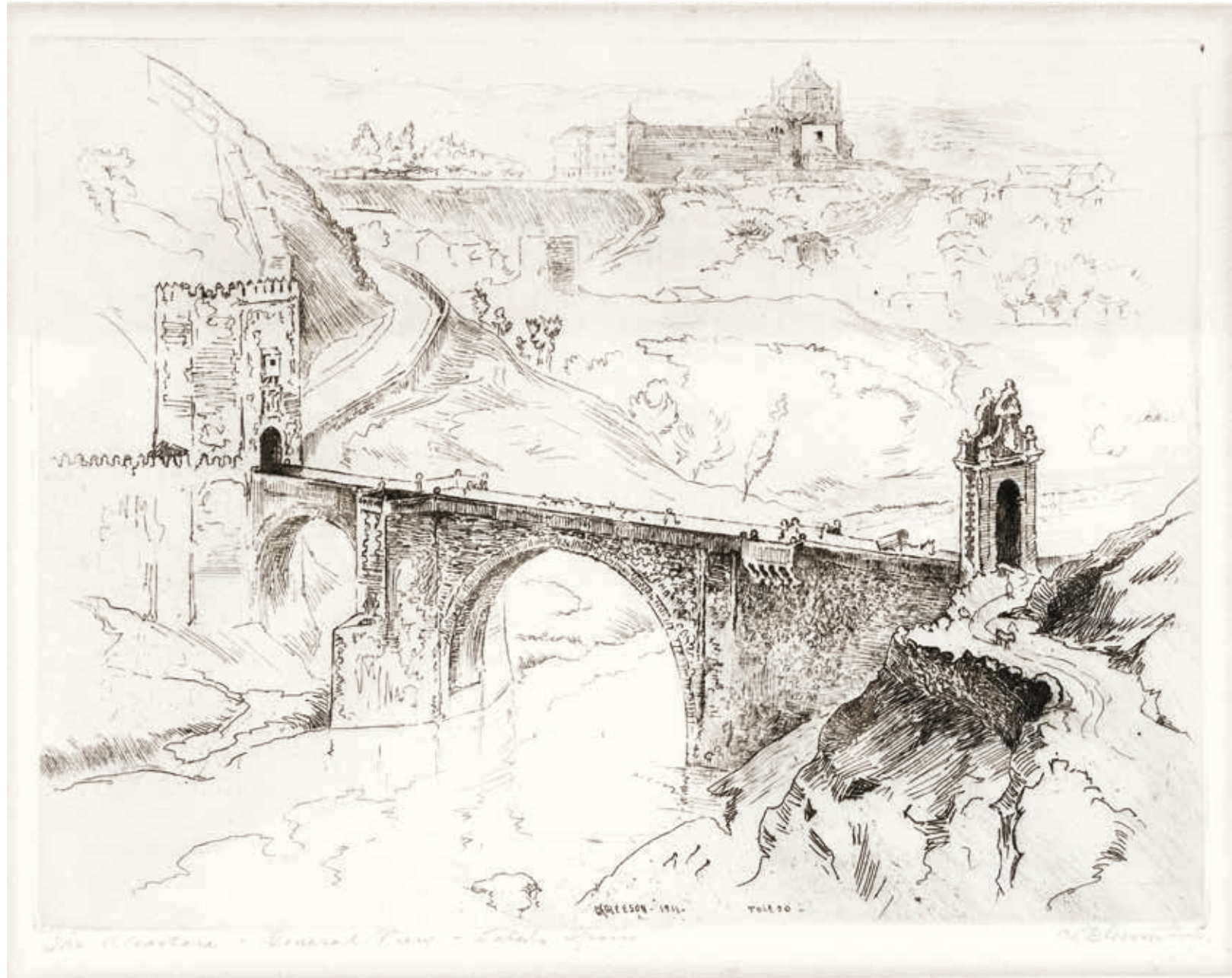
251 Cf. F. Urabayen, *Toledo la despojada*, cit., p. 250.

252 Pío XII fue elegido el 2 de marzo de 1939.

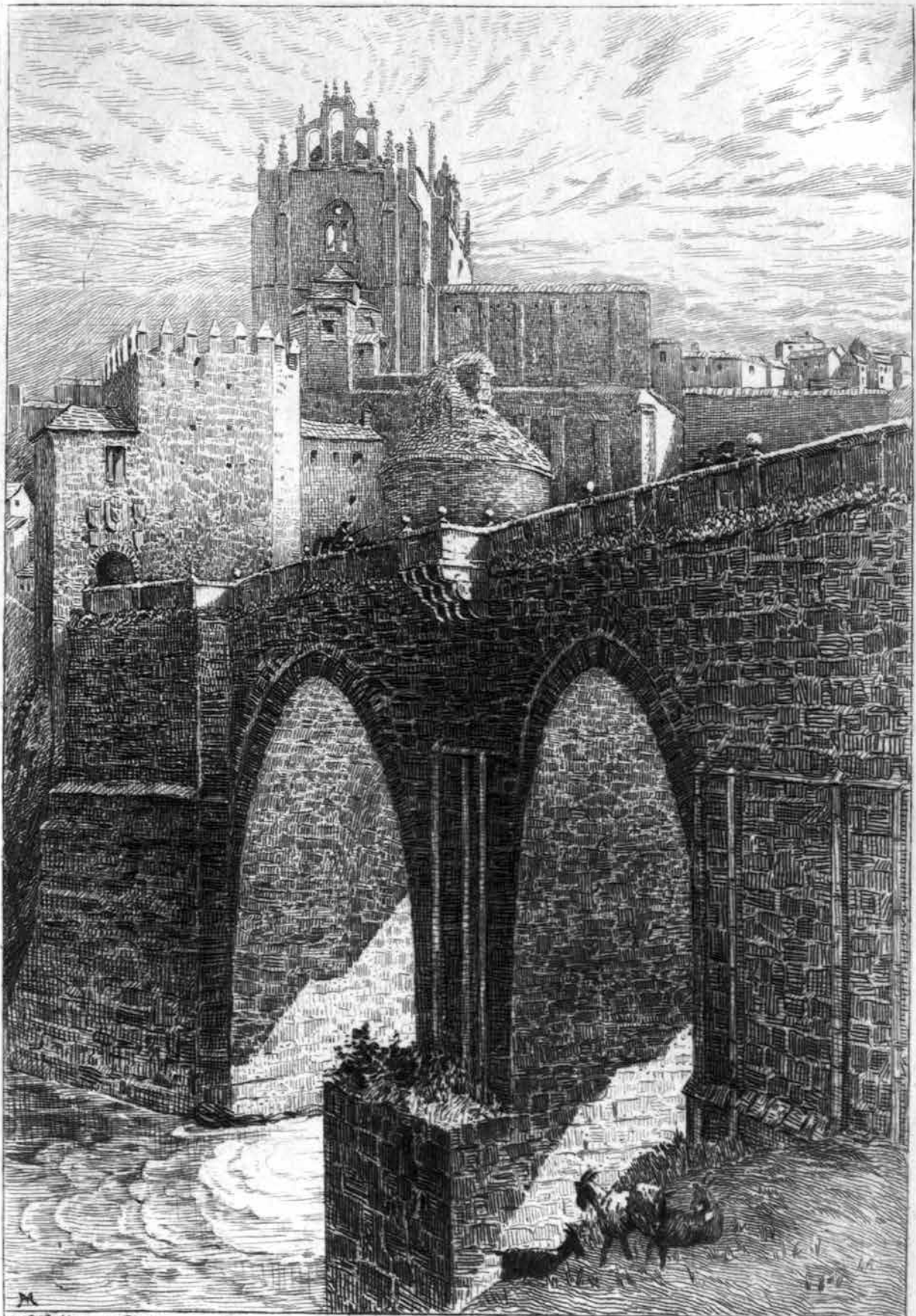
253 J. PORRES, art. cit., p. 25.

254 ADPT, leg. cit.





Charles K. Gleeson - 1911



M
A.H.H. Murray, Pinx.

R. Mangs sc.



“Pintaba entonces con gran crédito en aquella corte Francisco Rizi, a quien el mismo Palomino llamó *grandísimo arquitecto*, siendo así, que fue el autor del monumento que se coloca por Semana Santa en la catedral de Toledo, lleno de columnas salomónicas, de cartelones y follajes: ‘Obra portentosa y de todas maneras admirable’, como añade con su acostumbrada prodigalidad este elogiador (...) Este y otros pintores se apoderaron enteramente de la arquitectura en Madrid y dieron con ella de costillas, como se suele decir, en el reinado de Carlos II”¹. Juan Agustín Ceán Bermúdez anticipaba con este comentario sobre el viejo monumento pascual de la Catedral de Toledo, apuntado en 1804 en su *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, una interesante pugna estética que se mantendría entre ambos templos hasta bien entrado el siglo XIX. Muchos años después, Sixto Ramón Parro intentaría reconstruir, en *Toledo en la mano* (1857), la semblanza de esa gran estructura litúrgica para la Semana Santa, hoy desaparecida, que tuvo como responsables a dos artistas cuyo cuarto centenario también tuvo lugar el pasado 2014: Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda.

Fue en 1985-1986 cuando ambos pintores, considerados dos de los principales representantes de la escuela barroca madrileña, hermanados en las efemérides por haber nacido el mismo año pero también por morir los dos en 1685, al igual que Francisco de Herrera el Mozo, recibieron su mejor homenaje. El Museo del Prado organizó en el Palacio de Villahermosa, hoy sede del Museo Thyssen de Madrid, una exposición significativamente denominada *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, cuyo comisario fue Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Durante los treinta años que han transcurrido desde entonces se han publicado algunas investigaciones de interés para el conocimiento de ambos artistas, incluidas nuevas aproximaciones a su

producción toledana. La coincidencia de su aniversario con la conmemoración de la muerte del Greco junto con el recuerdo del centenario de 1985 no han permitido tener apenas repercusión a la efeméride², así que aprovecharemos este espacio para rendir un breve homenaje a la significativa producción de ambos que es posible contemplar en la ciudad de Toledo y su recuerdo en algunos municipios del entorno, como Orgaz, Oropesa y Burguillos.

1. CONSIDERACIONES INICIALES

La obra pictórica de Rizi y Carreño que se ha conservado en Toledo es relativamente amplia y posee mayor dimensión, por separado, que la colaboración conjunta de ambos artistas al servicio de la Catedral entre 1665 y 1671, cuando realizaron la decoración pictórica del Ochavo y del camarín de la Virgen del Sagrario, más el viejo monumento de Semana Santa y el aparato de arquitectura efímera para celebrar la canonización del rey Fernando III el Santo. Parte de esta producción realizada de manera independiente por ambos artistas fue elaborada en origen con destino a la ciudad y sus alrededores, como la semblanza del cardenal Moscoso para la Sala Capitular de la Catedral y la *Inmaculada* del altar mayor de las Agustinas Gaitanas, ambas de Francisco Rizi (cuya vinculación con Toledo fue más estrecha, especialmente tras ser nombrado pintor de la Catedral en 1653). Otra forma parte de museos y colecciones actuales, bien como depósito artístico sin conexión específica con el pasado toledano —aunque con presencia en la ciudad desde fecha tan antigua como comienzos del siglo XX, lo que sucede con varias obras de Carreño expuestas en el Museo del Greco desde su fundación—, bien como herencia de los bienes artísticos desamortizados que se incorporaron al antiguo Museo Provincial a mediados del XIX (como la serie de mártires franciscanos del Japón

< Juan Carreño de Miranda. Serie de mártires franciscanos de Japón. Museo de Santa Cruz. 1645-1650.

del Museo de Santa Cruz, los cuales aparecen citados ya en el catálogo provisional realizado cuando la colección se encontraba expuesta en el monasterio desamortizado de San Pedro Mártir³).

En ambos casos, la obra que se ha conservado en Toledo resulta representativa de toda su trayectoria, incluida producción tan temprana como la *Adoración de los Reyes* de Francisco Rizi (Catedral), una de las primeras obras de su catálogo, y el *San Antonio de Padua* de Carreño procedente de los Franciscanos Descalzos de Paracuellos de Jarama (Museo de Santa Cruz), ambos de 1645-1650. Es posible señalar, asimismo, varias identificaciones dudosas o atribuciones en falso (a veces cruzadas entre los dos artistas), algunas tan antiguas como para remontarse a las principales fuentes biográficas del siglo XVIII, Antonio Palomino y Ceán Bermúdez, a las que sería posible sumar a Antonio Ponz. Este último, por cierto, en su *Viage de España*, incluía a Rizi dentro del conjunto de pintores más destacables (con Vicente Carducho, «Dominico Greco» y Luis Tristán) que era posible contemplar «en las casas de Toledo»⁴. No disponemos de espacio suficiente como para extendernos en las características pormenorizadas de ambos artistas, de manera que nos limitaremos a ofrecer unas pautas y a destacar su bibliografía, especialmente las aportaciones más recientes y directamente relacionadas con la obra de Rizi y Carreño en tierras toledanas.

2. OBRA DE FRANCISCO RIZI DE GUEVARA

Hijo y sobrino, respectivamente, de los pintores italianos vinculados al Escorial Antonio y Juan Andrés Ricci, Francisco Ricci o Rizi fue alumno de Vicente Carducho (ha. 1576-1638), de quien adquirió desenvoltura tanto en la pintura al óleo como en el fresco. «Grandísimo arquitecto y perspectivista», en palabras de Antonio Palomino —su primer biógrafo junto con Lázaro Díaz del Valle—, Rizi tuvo una vinculación especial con Toledo desde el 4 de junio de 1653, cuando fue nombrado pintor de la Catedral tras la vacante de Antonio Rubio. Tres años más tarde obtuvo el cargo de pintor del rey, aunque no llegó a conseguir el nombramiento de pintor de cámara, con el que sin embargo sí sería honrado con gran celeridad Carreño en 1671. Artista de gran habilidad compositiva, manifestó una gran influencia de Rubens, común al resto de pintores madrileños de la época, para evolucionar de nuevo en la etapa final de su trayectoria —dentro de la cual destacó

la *Inmaculada* del convento de Gaitanas de Toledo— hacia referentes carduchescos.

Representado desde el siglo XVII en las principales biografías artísticas españolas, desde Lázaro Díaz del Valle en adelante, Francisco Rizi sería especialmente estudiado por Diego Angulo Íñiguez (1901-1986), director de la revista *Archivo Español de Arte*, que le dedicó varios artículos entre 1958 y 1974. Alfonso Emilio Pérez Sánchez (1935-2010), continuador natural de las investigaciones de quien había sido su maestro, le incluyó, obviamente, en el catálogo de la exposición *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. El historiador del arte Juan Nicolau Castro le ha dedicado en fechas más recientes sendas investigaciones a sus pinturas desaparecidas durante la Guerra Civil en Orgaz y Burguillos, estudios que en nuestros días han sido complementados desde Bruselas por Eduardo Lamas Delgado (Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas), probablemente el especialista que mayor número de publicaciones ha realizado sobre Rizi a lo largo de la última década⁵.

El catálogo toledano del artista se inicia ocho años antes de su nombramiento como pintor de la Catedral. De 1645 es su espléndida *Adoración de los Reyes* que se con-



Adoración de los Reyes. Catedral de Toledo. 1645.



La duda de Santo Tomás y La Asunción. Parroquia de Orgaz. Desaparecidas. 1656.

servaba en la Sacristía, pintura que evidencia una fuerte influencia de Rubens, al igual que *El sueño de San José* y la *Anunciación* de la Antesacristía, atribuidos al pintor⁶. De 1653, el mismo año de su nombramiento, fue la representación de *Don Rodrigo Ximénez de Rada bendiciendo la Catedral de Toledo*, primera de las dos versiones de este tema que realizó junto a *San Fernando colocando la primera piedra de la Catedral* (1671, pintura que se conserva de la arquitectura efímera en honor a Fernando III e instalada en los últimos años en el muro interior de la Puerta del Reloj).

En 1656 contrató el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol de Orgaz, para el que se obligaba a realizar cuatro pinturas en un año. La morfología de este conjunto, que desapareció durante la Guerra Civil pero que es posible conocer a través de una fotografía y al análisis que Nicolau publicó en 2007, era similar con respecto al retablo para la iglesia de Fuente el Saz de Madrid. Como en aquel caso, coronaba la es-

tructura una *Asunción* bajo la que dominaba el retablo *La duda de Santo Tomás*, una pintura largamente atribuida a Carreño desde tiempos de Palomino pese a encontrarse firmada, según concluyó el conde de Cedillo, quien la examinó antes de su destrucción junto con otras dos escenas que completaban este conjunto, *Los desposorios de la Virgen María y San Joaquín y Santa Ana*⁷.

Pese a que Francisco Rizi no poseyó el talento como retratista que sí tuvo Carreño, sería posible destacar tres de sus representaciones en Toledo. La primera y mejor de ellas fue el *retrato del cardenal Baltasar de Moscoso* (1589-1665), pintado poco después del fallecimiento del prelado y firmado «Franciscus Ricci Pictor Regius». Se conserva en la Sala capitular de invierno de la Catedral, dentro de la conocida serie de arzobispos.

Durante esta etapa el pintor participó también en el ambicioso conjunto artístico instituido por el cardenal Pascual de Aragón (1626-1677) en el convento de Capuchinas de Toledo. Allí realizó los lienzos de *Santa Gertrudis*, *Santa Teresa*, *San Pascual Bailón* y *Santa María Egipciaca*. También plasmó en el cielo raso de la sacristía de este convento el escudo del cardenal, acompañado de cuatro medallones de temática franciscana⁸.

En 1675 representó la *Traslación de María Magdalena* para la iglesia parroquial de Burguillos, a escasos kilómetros de Toledo. Aunque también perdida durante la Guerra, esta enorme pintura (8,60 x 4,31 m.) fue asimismo incluida por el conde de Cedillo dentro de su *Catálogo monumental*. Su firma era «Rizi pictor Regi.s Fa.t/1675». Su aspecto se conocería tan solo por fotografías antiguas de no ser por una versión localizada a finales de los años setenta por Jesús Urrea en una colección particular palentina y sobre la cual escribiría también Nicolau en 1987⁹. Aproximadamente por las mismas fechas, Francisco Rizi realizó otro gran lienzo para el Colegio de la Compañía de Jesús en Oropesa presidido por la representación de *La lactación de San Bernardo*. Esta pintura, que Lamas Delgado ha relacionado muy recientemente con determinados personajes del lienzo de Burguillos y *Los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* de la iglesia del antiguo Noviciado de la Compañía en Madrid, desapareció probablemente de su ubicación original antes de la Guerra debido a su mal estado de conservación, si bien se conserva un dibujo de taller de la misma en la Biblioteca Nacional. Otro de estos grandes lienzos de altar fue el de los Capuchinos de Toledo, convento próximo al Alcázar del que nada se



Lactación de San Bernardo. Dibujo anónimo a partir de la obra de Rizi para el Colegio de la Compañía en Oropesa (Biblioteca Nacional). Ha. 1675.

ha conservado. En él se representaba la *Prisión y muerte de Santa Leocadia*, pintura que a comienzos del XVIII destacó Palomino —«que como entonces trazaban los pintores los retablos, había en ellos pintura; pero como ahora los trazan los ensambladores, todo es madera»¹⁰— y a la que posteriormente harían referencia Antonio Ponz y Sixto Ramón Parro (el cual, por cierto, reconocía en 1857 haberlo conocido antes de que fuese trasladado al Museo de la Trinidad de Madrid¹¹)



Inmaculada. Convento de Agustinas Gaitanas de Toledo. 1680.

La *Inmaculada* del convento de las Gaitanas, realizada en 1680 (firmada y fechada en la zona inferior central, «Rizi, Hispaniar. Regis pint. F. 1680»), forma parte también de estos grandes cuadros de altar (3,80 x 7,50 m., los cuales dominan por completo el testero de la pequeña iglesia) característicos de la última etapa de su autor. Espléndida pintura, probablemente la mejor de las *Inmaculadas* que realizó su autor —de las cuales es posible destacar también la del Museo de Bellas Artes de Cádiz, depósito del Prado—, fue inteligentemente analizada por Diego Suárez Quevedo en 1989. Algunos años después, con motivo de la restauración de la pintura, impulsada por la Real Fundación de Toledo, el propio Pérez Sánchez encabezó la pequeña monografía



Retrato ecuestre de Carlos II. Ayuntamiento de Toledo. 1680.

publicada dentro de *Cuadernos de Restauración* en 1995¹².

Concluiremos este recorrido por la obra de Rizi con dos obras de calidad muy inferior a la de la *Inmaculada* de las Gaitanas: la pareja de retratos ecuestres de los reyes Carlos II y María Luisa de Orleans que se conservan, enfrentados —aunque su morfología indica que fueron pintados para estar situados uno junto al otro—, en la escalinata del Ayuntamiento. Fueron pintados a finales de la década de los setenta y llegaron a Toledo a comienzos de 1680, según la carta de donación al Cabildo municipal que recuperaron en el año 1987 María Teresa Zapata Fernández de la Hoz y Fernando Martínez Gil en un artículo publicado en la efímera revista *Carpetania*, editada por el Museo de Santa Cruz¹³. No obstante, ambas pinturas han sido recurrentemente atribuidas a Carreño de Miranda por los seguidores de Ceán Bermúdez.

No quisiéramos finalizar sin destacar algunas otras atribuciones, como la que durante años se realizó de la representación del *Auto de fe* conservada en el Museo del Greco y hoy considerada obra de taller pintada hacia 1656. Su vinculación con Francisco Rizi, obviamente, se fundamentaba en las semejanzas con respecto al *Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid* que se conserva en el Museo del Prado y que el pintor realizaría muchos años



Retrato ecuestre de María Luisa de Orleans. Ayuntamiento de Toledo. 1680.



La Anunciación. Museo del Greco. Taller de Rizi.



La degollación de los inocentes. Catedral de Toledo (Capilla del Sepulcro). Con Escalante. 1662.



San Juan Bautista. Catedral de Toledo (Capilla del Sepulcro). Con Escalante. 1662.

más tarde, en 1683¹⁴. Sin abandonar el Museo del Greco, por otra parte, sería posible destacar también una pequeña *Anunciación* del taller de Rizi (n.º de inventario CE00105) que interpreta en pequeñas dimensiones el modelo realizado por el maestro para el convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid. Más dudosa es la atribución, para terminar, de dos representaciones más que se conservan en la Catedral de Toledo, *La degollación de los inocentes* y *San Juan Bautista* (capilla del Sepulcro). Su autoría ha sido debatida durante las últimas décadas, por mucho que fuese a Rizi a quien le fueron pagadas en 1663, según Zarco del Valle¹⁵. Desde mediados del siglo XX, su autoría suele atribuirse al discípulo de Rizi Juan Antonio Frías Escalante (1633-1669), uno de los pintores que colaboraron en el monumento de Semana Santa de la Catedral¹⁶.



Prisión y muerte de Santa Leocadia (Depósito del Museo del Prado en los Jerónimos de Madrid; procedente del convento de Capuchinos de Toledo).

San Fernando colocando la primera piedra de la Catedral de Toledo (detalle).





Don Rodrigo Ximénez de Rada bendiciendo la Catedral de Toledo (detalle).

3. OBRA DE JUAN CARREÑO DE MIRANDA

Carreño destacó, como el resto de representantes de la escuela barroca madrileña, por su entidad compositiva e interés por el color, manifestando su pintura la influencia de Carducho y Velázquez —fue, como el pintor sevillano, un espléndido retratista—, así como la de Tiziano y Rubens. Si bien no fue nombrado pintor del rey hasta 1669, mucho después que Francisco Rizi, en apenas dos años obtuvo el ansiado título de pintor de cámara. Es en este contexto cuando se produjeron las principales colaboraciones toledanas entre ellos, todas alrededor de la Catedral. Este pintor ha gozado de varias monografías desde la que Daniel Berjano Escobar le dedicó en 1925, entre ellas la tesis doctoral de Rosemary A. Marzolf, discípula de Harold Wethey. El último volumen destacable sobre su trayectoria fue publicado en 2007 por Pilar López Vizcaíno y Mario Carreño, si bien en 2014 fue anunciado un nuevo estudio de Benito Navarrete relativo al catálogo de Carreño en el Museo de Bellas Artes de Asturias. La vinculación con Toledo de este pintor fue menos estrecha en comparación con la de



Serie de mártires franciscanos de Japón. Museo de Santa Cruz. 1645-1650



Serie de mártires franciscanos de Japón. Museo de Santa Cruz. 1645-1650

Francisco Rizi, si bien es posible destacar una interesante representación de su obra repartida entre los museos del Greco y de Santa Cruz, así como en la Colección Ducal de Medinaceli, instalada en el Hospital de San Juan Bautista de Tavera⁷.

Iniciaremos el recorrido por el Museo de Santa Cruz, en donde se conserva un conjunto de cinco pinturas en las que Carreño representó a los mártires franciscanos del Japón. Recogidas por primera vez en el *Catálogo razonado* del Museo Provincial, en 1865¹⁸, ignoramos de qué monasterio o convento franciscano proceden, pero sin duda es posible destacar su temprana fecha de ejecución dentro de la producción del pintor (1655 para Marzolf; 1645-1650 para Pérez Sánchez). En este sentido, cabría relacionarlas con la primera de sus obras que ha llegado firmada hasta nosotros, el *San Antonio predicando a los peces* del Museo del Prado (1646). Las representaciones de la serie toledana son un tanto monótonas. Cuatro de las cinco pinturas muestran figuras individuales, mientras que la quinta está formada por tres religiosos. Los



santos sostienen palmas martiriales y las cruces con las lanzas con las que fueron atormentados en Nagasaki en 1597, treinta años antes de su canonización por el papa Urbano VIII. La línea del horizonte, bastante baja, aunque no tanto como para renunciar a pequeños paisajes, otorga monumentalidad a las figuras de los santos, recortadas contra los celajes.

Contemporánea de las anteriores era, para Pérez Sánchez, otra representación del Museo de Santa Cruz, *San Antonio de Padua adorando al Niño Jesús*. Este lienzo dedicado al santo portugués también se encontraba ya en Toledo en 1865, siendo su origen el convento de Franciscanos Descalzos de Paracuellos de Jarama, lo mismo que el del *San Pascual Bailón* que hoy se encuentra en el monasterio de Yuste y que en 1865 estaba también en Toledo¹⁹. Ambas composiciones son más complejas que las de la serie de santos anterior. En el primer caso se muestra a San Antonio de perfil, arrodillado ante una mesa sobre la que hay un grupo de querubines en presen-



Serie de mártires franciscanos de Japón. Museo de Santa Cruz. 1645-1650

cia del Niño Jesús. El conjunto destaca por su cromatismo, tanto por el intenso color rojo del mantel de la mesa y los cortinajes como por el delicado azul de la prenda que envuelve la anatomía del Niño.

Más endeble parece la vinculación con Toledo de *La aparición de la Virgen a San Bernardo*, pintura que formaba parte de la antigua Colección Fórum Filatélico y que habría permanecido en el convento de Santo Domingo el Antiguo hasta el siglo XIX, momento en que habría sido sustituida por una copia del pintor José Aparicio²⁰. En 1920 apareció citada en el *Burlington Magazine*²¹, pasando a formar parte de diversos propietarios hasta su ingreso en la antigua Colección Fórum Filatélico, de la que forma parte desde 2004 sin que haya noticia de su venta en la reciente subasta de varias de sus obras celebrada en Sotheby's Londres a finales de 2013. Está firmada como «Juan.....1667»

En 1671, el mismo año en el que fue nombrado pintor de cámara -«J.CARREÑO PIC CAMERAE R: CAROLI II»-, Carreño realizó la representación de *La*

San Antonio de Padua adorando al Niño Jesús. Museo de Santa Cruz. 1645-1650.



San Pascual Bailón. Monasterio de Yuste. 1645-1650.



Premio lácteo de la Virgen a San Bernardo. Ant. Colección Fórum Filatélico (Madrid). 1667.



La Virgen de Atocha en su altar. Museo del Greco. 1771 o posterior.

Virgen de Atocha en su altar. Esta obra forma parte del Museo del Greco desde 1910, cedida en depósito por el Museo del Prado, donde ingresó procedente del Museo de la Trinidad, en cuyo catálogo de Cruzada Villaamil (1865) aparecía ya. Tema inequívocamente madrileño —y en este caso directamente vinculado con las colecciones reales, pues el lienzo del Museo del Greco formó parte de ellas desde el inventario realizado a la muerte de Carlos II y durante todo el XVIII, salvo un breve lapso propiedad de los marqueses de Bedmar—, muestra a la Virgen de Atocha en clave devocional, situada encima de su trono, enmarcada por cortinajes y distintas luminarias.

Otra representación religiosa que conviene destacar es la *Inmaculada* que se conserva en el palacio del Castañar, la gran mansión de arquitectura historicista que a comienzos del siglo XX ordenó construir José Finat y Carvajal en una finca del pueblo toledano de Mazarambroz. La pintura sigue un conocido modelo de



Inmaculada. Palacio del Castañar (Mazarambroz). S/f.



Retrato de la reina madre doña Mariana de Austria. Hospital Tavera. S/f (ha. 1675)

Carreño, con antecedentes como el del convento de la Encarnación de Madrid.

Finalizaremos con tres retratos correspondientes a su etapa final. El primero de ellos representa a la reina viuda doña Mariana de Austria y se conserva en la Colección Ducal de Medinaceli, en el Hospital Tavera. Sus coordenadas responden a un modelo de retrato que no solamente Carreño abordó en varias ocasiones —y que resulta muy diferente en comparación de otros retratos femeninos del pintor, como los que la Colección Ducal de Medinaceli posee en el sevillano Palacio de Pilatos, los de la marquesa de Priego y una dama sin identificar—, sino también otros pintores como Martínez del Mazo, quien realizó uno muy parecido, aunque de mayores

coordenadas espaciales, que se conserva en el Museo del Greco. La viuda de Felipe IV se nos muestra enfrascada en las tareas de regencia, sentada en un austero sillón fraileroy frente a un escritorio, envuelto todo el conjunto por pesados y oscuros cortinajes.

También muy reconocible y estrechamente relacionada con la villa y corte, en donde permaneció durante más de dos siglos hasta ser cedida como depósito por el Museo del Prado al Museo del Greco en 1912, es la representación del monarca Carlos II en armadura. Está firmada y fechada como «IOANNES A CARRENO FACT.T PICTOR CAMERAE REGIAE M.S CAROLI II ANNO 1681» y forma parte de un modelo de retrato áulico que el pintor desarrolló asimismo en varias ocasiones, de las cuales es posible destacar precisamente esta. El monarca se nos muestra en pie, luciendo una media armadura cuyo yelmo y guanteletes aparecen depositados en la mesa posterior. Luce fajín y bengala, elementos que aluden a su condición de líder militar y que sin duda están relacionados con la escena militar en el mar representada a la derecha, más allá de la cortina.

Concluiremos este recorrido por la obra de Carreño de Miranda en Toledo con el retrato de un cardenal que se conserva en la Colección Ducal de Medinaceli. Aunque el cuadro está firmado en el pequeño papel que el personaje sostiene en la mano, «Ib... Jua Carreño», la identidad del retratado es difícil de precisar. Una de las hipótesis es que pudiera tratarse del cardenal Pascual de Aragón, si bien este había fallecido en 1677 y la autoría de la pintura suele retrasarse algunos años.

Como sucedía en el caso de Rizi, repasar la producción de Carreño incluye tener presentes diversas atribuciones. Algunas, como las de Ceán Bermúdez, se han señalado ya. Otras son tan significativas como la que realizó Antonio Ponz en su *Viaje de España* a propósito del altar mayor del desaparecido monasterio de Agustinos Recoletos de Toledo, cuya representación de *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna* consideraba obra de Carreño. Hoy esta pintura, conservada en el Museo del Louvre tras abandonar Toledo en manos del mariscal Soult durante la Guerra de la Independencia, es considerada obra de Mateo Cerezo (1637-1666), otro destacado representante de la escuela barroca madrileña²². Un ejemplo más de atribución en falso es la que propuso Sixto Ramón Parro, ya a mediados del siglo XIX, de las alegorías de las Virtudes situadas en el techo de la sala capitular del Ayuntamiento toledano, escenas



Retrato del rey Carlos II en armadura. Museo del Greco. 1681.

que para este historiador eran obra de Carreño al igual que la pareja de retratos reales de la escalinata, obra de Rizi confundida desde tiempos de Ceán²³.



Retrato de un cardenal. Hospital Tavera. S/f (ha. 1683).

4. OBRA DE RIZI Y CARREÑO EN TOLEDO

Son fundamentalmente tres los proyectos que incluiremos en este apartado. El primero consistió en la decoración del Ochavo o capilla de las reliquias de la Catedral de Toledo, tarea que fue contratada en 1665 por 6.500 ducados, a realizar por ambos pintores en catorce meses y sin ayuda de oficiales. Aunque el proyecto inicial se refería solamente al Ochavo, los pagos sucedidos a partir de diciembre de 1667 mencionan también la decoración del vecino camarín de Nuestra Señora del Sagrario. Conocemos la labor de Rizi y Carreño en este espacio a través de Palomino y Ceán, así como en Zarco del Valle en el siglo XIX. El conjunto del Ochavo, sin embargo, no se ha conservado, pues sería cubierto en 1778-1779 por Mariano Salvador Maella, cuyos frescos son los que perduran en la actualidad. El programa iconográfico ha sido analizado por Diego Suárez Quevedo y antes por Angulo Íñiguez: introducía una gloria celestial con la Trinidad coronando a la Virgen y la representación del Espíritu Santo entre serafines en la linterna; en la parte inferior, patriarcas, apóstoles y antepasados de la Virgen²⁴. Sí ha llegado hasta nosotros, aunque muy parcialmente, una parte de las pinturas para el camarín, con una ornamentación a base de hornacinas entre jarrones con parejas de angelotes.

La colaboración entre los dos pintores continuó entre 1668 y 1669 en la construcción del antiguo monumento pascual de la Catedral, cuya «traza, idea y modelo», según Palomino, fueron obra de Rizi con la ayuda de «Carreño, [Dionisio] Mantuano y [Juan Antonio] Escalante»²⁵. Apenas se han conservado detalles sobre esta muestra de arquitectura efímera, la cual sería sustituida en 1807 por el popularmente denominado 'Monumento grande', obra del académico de San Fernando y arquitecto de la Catedral Ignacio Haan²⁶. Desde un punto de vista formal, Palomino —quien consideraba a Rizi «muy erudito, especialmente en letras humanas»— describía el monumento de 1668-1669 como «muy adornado de misterios alusivos (...) obra portentosa y de todas maneras admirable». Sixto Ramón Parro, más de un siglo después, criticaría estos «exagerados aplausos» del «entendido Palomino» y se referiría al conjunto creado por Rizi y Carreño como «un monumento de pasta y bastidores con lienzos y transparentes», una «máquina antigua que tenía algo de churrigueresca», según el testimonio de algunos ancianos que lo conocieron²⁷. Parro informaba



Decoración del Camarín de la Virgen del Sagrario. Catedral de Toledo. 1669.

además del lugar en donde el antiguo monumento se instalaba en las festividades religiosas, «en lo último de la nave principal, junto a la Puerta del Perdón», posición que acabaría heredando la nueva estructura. Costes y sucesivos pagos de la estructura pueden conocerse a través de Zarco del Valle. Aunque Palomino y Parro precisaron la fecha de 1668 para su construcción (Rizi trabajaba en el proyecto desde al menos el 20 de junio), la escritura no sería firmada hasta el 19 de enero de 1669, comprometiéndose a tenerlo concluido para el Jueves Santo de ese año; no obstante, el monumento no sería rematado hasta algunos años después, ya que en aquellos momentos se produjo la intervención de Rizi y Carreño en otra construcción efímera mucho menos conocida, la erigida con motivo de la canonización de Fernando III el Santo en 1671. Por Zarco del Valle conocemos que el 16 de julio de ese mismo año se libraron a Carreño

4.566 reales por «las tres cabezas y maniqués del santo rey don Fernando, y del señor San Eugenio y señor San Ildefonso», más «300 reales del león con las pieles, 250 reales de otras cosillas y 2.200 reales del retrato del rey y la reina, y 166 reales que se han dado al armero del rey». A Rizi se le encomendaron «el arco y aparato que se hizo en la Puerta del Perdón para la fiesta que celebró esta santa iglesia a 7 de junio», recibiendo 17.700 reales en tres partidas (16 de mayo, 30 de mayo y 8 de julio de 1671) como parte de los 40.547 reales de vellón en los que quedó todo ajustado. Gracias a la misma fuente sabemos que el Cabildo no recibió con agrado los retrasos que esta obra había provocado en la construcción del monumento de Semana Santa.

NOTAS

1 CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804, pp. 161-162.

2 La excepción fueron varias actividades organizadas por el Museo de Bellas Artes de Asturias y el Centro Municipal de Arte y Exposiciones de Avilés, las cuales estuvieron exclusivamente centradas en la obra de Carreño (lo mismo sucedió durante el centenario de 1985, cuando el Ayuntamiento avilesino dedicó al pintor la que hasta 2007 fue su última biografía y catálogo razonado, obra también de Pérez Sánchez). La publicación de una monografía sobre la obra de este pintor en el Museo de Bellas Artes de Asturias por parte de Benito Navarrete y el préstamo para su exposición temporal del retrato de Pedro Ivanowitz Potemkin (Museo del Prado) han sido los acontecimientos más destacables. Para 2015 está prevista la restauración, por parte del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), de las pinturas que ambos pintores realizaron en el templo de San Antonio de los Alemanes (Madrid). La intervención, sin embargo, no se producirá con motivo del aniversario de Rizi y de Carreño, sino por cumplirse el centenario de la Hermandad del Refugio.

3 *Catálogo razonado por orden numérico de las pinturas, esculturas y objetos arqueológicos que a cargo de la citada Comisión [de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Toledo] existen en el Museo de esta provincia*. Toledo: Imprenta de José de Cea, 1865, p. 9.

4 PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1772, vol. I, pp. 220-221. Uno de sus conocidos en la ciudad, por cierto, le indicó que un tal «canónigo Robles» poseía «una bella Nuestra Señora de Francisco Rizi».

5 DÍAZ DEL VALLE, L. *Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la Pintura y Dibujo*. Madrid, 1659 (ed. de GARCÍA LÓPEZ, D. *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, pp. 319-320). PALOMINO, A. *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1724, vol. III, pp. 409-411. CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, vol. I, pp. 203-210. ANGULO, D. Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670. *Archivo Español de Arte* (en adelante, *AEA*), 1958, n.º 121, pp. 89-115; Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar. *AEA*, 1962, n.º 132, 95-122; Francisco Rizi. Cuadros de tema profano. *AEA*, 1971, n.º 175, pp. 357-382; y Francisco Rizi. Pinturas murales. *AEA*, 1974, n.º 188, pp. 361-382. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, catálogo de la exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, especialmente las pp. 58-90. También sería necesario destacar algunos trabajos de José Luis Barrio Moya dedicados a este artista, entre ellos: Los bienes del pintor Francisco Rizi. *AEA*, 1983, n.º 221, pp. 39-46. NICOLAU CASTRO, J. El retablo mayor de la parroquia de Burguillos y su lienzo de Francisco Rizi. *Toletum*, 1987, n.º 21, pp. 193-204; y El desaparecido retablo de la parroquia de la villa de Orgaz y sus pinturas de Francisco Rizi. En *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo del Prado, 2007, pp. 471-474. LAMAS DELGADO, E. Partnership between painters and sculptors in 17th-century Spain: on model drawings by Francisco Rizi for an altarpiece of the Expectant Virgin. *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art (RIHA)*, 2003, n.º 63; Un cuadro de Francisco Rizi en la Galería de Pintura del Palacio Real de Madrid. *Reales Sitios: Revista del*

Patrimonio Nacional, 2008, n.º 178, pp. 66-72; Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi. *AEA*, 2009, n.º 325, pp. 73-78; 'Un autre Rubens': l'influence du rubénisme dans la peinture courtoise espagnole à travers l'exemple de l'oeuvre de Francisco Rizi (1614-1685). *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 2011, n.º 80, pp. 3-19; Les peintures de Carducho, Rizi et Carreño pour le couvent des capucins de Ségovie: nouvelles contributions sur un mécénat méconnu, un tableau d'autel oublié et un cycle pictural disparu. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2012, 2, pp. 223-238; Sebastian Muñoz, Ruiz de la Iglesia y Francisco Rizi: un nuevo ejemplo de la circulación de modelos en la pintura de la segunda mitad del siglo XVII en Madrid. *AEA*, 2013, n.º 344, pp. 356-362; La obra de Francisco Rizi 'arrinconado' (1669-1677): creación artística y lazos sociales bajo la regencia de Mariana de Austria. En *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 521-547; Del dibujo al relieve: los modelos para escultura en los diseños para retablos y otros proyectos decorativos del pintor Francisco Rizi (1614-1685). En *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II Encuentro internacional de museos y colecciones de escultura*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013, pp. 151-160; La *Lactación de san Bernardo* de Francisco Rizi (1614-1685) en el Colegio de la Compañía en Oropesa y sus últimos cuadros de altar: nuevas reflexiones sobre el estilo final del artista. *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, 2013, n.º 3, pp. 68-80.

6 REVUELTA TUBINO, M. *Inventario artístico de Toledo. La Catedral Primada*. Madrid: Ministerio de Cultura, vol. I, pp. 316-317.

7 «Otro del mismo asunto [Asunción] está en la iglesia parroquial de la villa de Orgaz (cinco leguas de Toledo) con otra pintura de la Incredulidad de Santo Thomé, que uno y otro dicen ser de su mano». PALOMINO, *op. cit.*, vol. III, p. 418. LÓPEZ DE AYALA Y LÓPEZ DE TOLEDO, J. (Conde de Cedillo). *Catálogo Monumental de la provincia de Toledo*, Madrid, 1919. En el *Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, disponible en la página web <http://goo.gl/dD4p1w> [26/10/2014].

8 NICOLAU, J. *El cardenal Aragón y el Convenio de Capuchinas de Toledo*. Toledo: IV Centenario, 2014.

9 URREA, J. Una nueva obra de Francisco Rizi. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1978, pp. 500-502.

10 PALOMINO, *El Museo pictórico...*, vol. III, pp. 409-411.

11 Propiedad del Museo del Prado en la actualidad, se encuentra en depósito en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid. Ha pasado recientemente por los talleres de restauración del Museo del Prado.

12 SUÁREZ QUEVEDO, D. Consideraciones sobre el lienzo de Francisco Rizi (1680) en la iglesia de las Gaitanas de Toledo. *Cuadernos de arte e iconografía*, 1989, n.º 4, pp. 149-153. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. et alii. *La Inmaculada Concepción de Francisco Rizi: Convento de las Gaitanas de Toledo*. Toledo: Real Fundación de Toledo, 1995.

13 ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T. y MARTÍNEZ GIL, F. Dos retratos reales 'efímeros' de Francisco Rizi. *Carpetania*, 1987, n.º 1, pp. 171-183.

14 Al círculo del pintor Juan Ricci y no al de Francisco atribuyó esta pintura del Museo del Greco Victoria González de Caldas en: *Judíos o cristianos?* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, p. 64, relacionándolo con el auto que tuvo lugar en Toledo en el año 1656.

15 ZARCO DEL VALLE, M. *Datos documentales para la historia del arte español*. Madrid, 1916, vol. II, p. 375. Amador de los Ríos, que en 1845 reivindicaba «colocación más conveniente» para estos dos cuadros debido a la oscuridad de la Capilla del Sepulcro, los consideraba «dignos del aprecio de los inteligentes, particularmente la Degollación, en donde quiso imitar Ricci la manera del célebre Ticiano». AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Toledo pintoresca*. Madrid: Ignacio Boix, 1845, p. 39. Sixto Ramón Parro se hizo eco de este planteamiento casi con las mismas palabras. PARRO, S. R. *Toledo en la mano*. Toledo: Severiano López Fando, vol. I, p. 158.

16 Ismael Gutiérrez Pastor destacó en 1992 la dependencia del *San Juan Bautista* con respecto a Jordaens (*San Pablo y San Bernabé en Listra*, Academia de Viena), mientras que Natalia Delgado Martínez, mucho más recientemente, ha manifestado la influencia de Tintoretto, común a ambos pintores. GUTIÉRREZ PASTOR, I. Francisco Rizi y Claudio Coello. A propósito de la anécdota de Palomino sobre el retablo de la parroquia de Santa Cruz de Madrid. *Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma), 1992, n.º 45-46, pp. 231-237. DELGADO MARTÍNEZ, N. Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669). *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Fundación Universitaria Española), 2001, n.º 20.

17 DÍAZ DEL VALLE, L., *Origen e ilustración...*, pp. 315-319. PALOMINO, *El Museo pictórico...*, vol. III, pp. 415-420. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, vol. I, pp. 261-271. BERJANO ESCOBAR, D. *El pintor don Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y obras*. Madrid, 1925. MARZOLF, R. A. *The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Michigan (EE. UU.): University Microfilm International, 1961. LUNN, M. R. y ESPINOSA CARRIÓN, V. Los dibujos de Juan Carreño de Miranda. *AEA*, 1979, n.º 207, pp. 281-306. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés: Ayuntamiento, 1985. *Carreño*,

Rizi, Herrera..., LÓPEZ VIZCAINO, P. y MARIO CARREÑO, A. *Juan Carreño Miranda. Vida y obra*. Madrid: Cajastur, 2007.

18 *Catálogo razonado...*, pp. 8-9 (n.º inv. 73 y 85-88). Posteriormente, fueron incluidos en los inventarios del Museo de Santa Cruz de Eduardo Aragonese (1957) y Matilde Revuelta (1987), ocupando en este último los números 4.186, 3.900, 3.722, 3.716 y 3.717.

19 *Catálogo razonado...*, p. 5 (n.º inv. 5; 13.880 en el de Revuelta). Ismael Gutiérrez Pastor ha señalado recientemente sus semejanzas con respecto al *San Pascual Bailón* de Yuste. GUTIÉRREZ PASTOR, I. Dos versiones de *San Pascual Bailón* por Carreño de Miranda. *AEA*, 2002, n.º 297, pp. 85-88.

20 MARZOLF, *The life and work...*, p. 130.

21 *Burlington Magazine*, 1920, n.º 37, p. 275.

22 PONZ, *Viaje de España*, pp. 182-183. El cuadro pasó a manos del anticuario La Caze en 1852, siendo donado al Museo del Louvre en 1869.

23 PARRO, *Toledo en la mano*, vol. II, p. 538. Estas representaciones, estudiadas por Paula Revenga en un artículo publicado en esta misma revista, fueron obra en realidad de José Jiménez Ángel y se realizaron varios años después de la muerte de Carreño, durante la reforma de las Casas Consistoriales que tuvo lugar entre 1695 y 1703. REVENGA, P. El ciclo de virtudes de la sala capitular del Ayuntamiento. *Archivo Secreto*, 2004, n.º 2, pp. 148-159.

24 SUÁREZ QUEVEDO, D. Instrucciones iconográficas documentales (1665) para los frescos de F. Rizi y Carreño en el Ochoavo de la catedral de Toledo. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, n.º 8, pp. 130-137.

25 PALOMINO, *El Museo pictórico...*, vol. III, p. 410.

26 MINGO LORENTE, A. de. *El Monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo*. Toledo: Consorcio de la Ciudad de Toledo, 2012.

27 PARRO, *Toledo en la mano*, vol. I, p. 705.

Detalle de *la Inmaculada Concepción*, de Francisco Rizi. Convento de Agustinas Gaitanas de Toledo. 1680.





THE PUERTA DEL SOL.

Julia Clara Byrne - 1866



Georges Chan - 1950



ESPECIAL

IV Centenario del Greco





Miguel Falomir
Museo del Prado

Aunque por su sobrenombre y documentado origen cretense pensamos en Domenikos Theotokopoulos (Candia, 1541-Toledo, 1614) como griego, lo que religiosa, geográfica y culturalmente es cierto (“mis Padres Griegos”, escribió asimilándose a los clásicos en su ejemplar de los comentarios de Daniele Barbaro al tratado de arquitectura de Vitruvio)², nació súbdito de la Serenísima República de Venecia, dueña de Creta desde principios del siglo XIII y hasta bien avanzado el XVII. El Greco vivió sus primeros 25 o 26 años en Candia, en un ambiente impregnado de cultura veneciana y, como señaló Panagiotakes, permeable también al arte veneciano. La documentación revela la presencia de pinturas de Giovanni Bellini, Palma el Vecchio y Tiziano en la Creta del siglo XVI, aunque la más importante, a tenor de su destino, debió ser el altar mayor de la catedral de San Tito en Candia, debido a Jacopo Tintoretto³. No se conserva este altar e ignoramos si fue pintado antes o después de la marcha del Greco a Venecia en 1567 (de ser anterior, podría explicar su ulterior querencia por Tintoretto), y tampoco las obras de los otros pintores, pero podemos acudir a las ciudades venecianas de la costa dálmata en busca de equivalentes. Lo que allí encontramos son obras de taller de calidad media que repiten modelos de contrastado éxito en la metrópoli, como la *Magdalena con los santos Biagio, Tobías y donante* pintada por Tiziano hacia 1550 (Dubrovnik, iglesia de San Domenico), o el altar mayor de la catedral de San Marcos en Korcula de Tintoretto.

Desde finales del siglo XV sabemos también de la actividad en Creta de artistas capaces de pintar tanto “in forma greca” como “in forma latina”, como Georgios Klontzar o Ioannis Gripiotis⁴. En cuanto al Greco, maestro desde al menos 1563, no hay constancia documental de su bilingüismo (nunca se le menciona como maestro “in forma latina”), y su escasa obra cretense: *San Lucas pintando a la Virgen* (Atenas, Benaki Museum) y la *Dormición de la Virgen* (Ermoupolis Syros, catedral) se ajusta a los cánones de la pintura “in forma greca”. Sí delata conocimiento de la pintura occidental la más controver-

tida, en cuanto a datación (algunos autores la creen del periodo italiano), *Adoración de los magos* (Atenas, Benaki Museum)⁵, concebida “in forma latina” y llena de elementos procedentes de grabados. Pero aun aceptando la *Adoración de los magos* como ejemplo del Greco “in forma latina”, deberemos concluir que sólo en un ambiente provinciano podía satisfacer una obra de tan discreta calidad a alguien deseoso de poseer una pintura a la veneciana.

Pertrechado con este bagaje desembarcó El Greco en Venecia en 1567. En las próximas páginas procuraré mostrar de qué modo el trienio que pasó en la ciudad influyó en su forma de ejercer y entender la pintura. Lo haré con la perspectiva de alguien más familiarizado con la pintura veneciana que con la del cretense, procurando señalar sus analogías y diferencias con otros pintores llegados entonces a Venecia⁶.



El Greco no fue ni el primero ni el único pintor cretense que se trasladó a Venecia⁷, ni eran los cretenses los únicos pintores súbditos de la Serenísima que acudían a la metrópoli. Poco antes, en 1563, había fallecido en la ciudad Andrea Meldolla (1510-1563), un dalmata conocido en Venecia, como el Greco en Toledo, por su gentilicio: Schiavone. Schiavone había sido un astro menor en el firmamento de la pintura veneciana de mediados del siglo XVI, inmersa en una coyuntura tan brillante como cambiante. Cualquier manual nos dice que Tiziano (c. 1485/90-1576) presidía entonces el parnaso pictórico local, que así venía haciéndolo desde 1516, y que así lo haría hasta su muerte en 1576. La situación, sin embargo, era más compleja. Desde la década de 1520 la proyección internacional de Tiziano lo fue distancianando de la clientela veneciana. El proceso culminó hacia 1550, y durante los siguientes quince años estuvo ocupado pintando preferentemente para los Habsburgo y muy especialmente para María de Hungría y, sobre todo, Felipe II. Tras 1562 decayó el ritmo de encargos

de la corte y, aunque hasta su muerte Tiziano envió obras al soberano español, la menor demanda le otorgó libertad y tiempo para atender el mercado veneciano; sin embargo, para entonces Venecia le había dado la espalda. Como ha señalado Gentili, tras 1555 Tiziano tuvo pocos patronos en Venecia y estos estaban además relacionados entre sí, como miembros de la Scuola de San Rocco⁸. Resulta de hecho significativo que durante el tercer cuarto del siglo XVI, cuando la decoración de iglesias y *scuole* propició el momento áureo de la pintura narrativa veneciana, Tiziano apenas participara de él. El divorcio entre Tiziano y Venecia se agudizó a finales de la década de 1560, coincidiendo con el declive físico del pintor. Si en mayo de 1566 Vasari lo encontró “vecchissimo” pero aún activo, el 29 de febrero de 1568 Niccolò Stoppio, agente del duque Alberto V de Baviera en Venecia, afirmaba que apenas veía y su mano temblaba, por lo que el trabajo lo realizaban ayudantes, limitándose él a finalizarlo⁹. Más aún, en 1567 Tiziano solicitó a las autoridades venecianas el traspaso a su hijo Orazio de la *senzeria* del Fondaco dei Tedeschi, lo que constituía un oficiosa declaración de retirada del primer plano de la actividad pictórica. Mientras El Greco vivió en Venecia fue Orazio quien llevó las riendas de la *bottega* familiar, con un perfil más de gestor preocupado por administrar el legado paterno que de continuador artístico y material del mismo. Tagliaferro ha advertido con sagacidad del paralelismo de esta situación con la protagonizada por El Greco y su hijo Jorge Manuel en los años postreros del primero, probablemente modelada en el ejemplo tizianesco¹⁰.

En 1567 Jacopo Tintoretto (1518-1594) y Paolo Veronese (1528-1588) habían sustituido a Tiziano en las preferencias del público y se habían erigido también en modelo para los pintores jóvenes. Tanto fue así que ni siquiera los discípulos de Tiziano pudieron sustraerse a su influjo. Como ha apuntado Saporì, ninguno de los pintores “nordeuropeos” que las fuentes recuerdan en la *bottega* de Tiziano tras 1550, Dirck Barendsz, Lambert Sustris o Christopher Schwarz, se revela en su obra autónoma decisiva o exclusivamente tizianesco¹¹, antes al contrario —me permito añadir— muestran mayor querencia por Veronese o Tintoretto. Así sucede con el holandés Dirck Barendsz (1534-1592), de abrumadora impronta tintoretiana si lo identificamos con el autor del *Juicio Final* de Farfa, o el alemán Christoph Schwarz (c.1548-1592), a quien se atribuye un *Bautismo de Cristo* en el Museo del Prado (P.581). A propósito de esta obra

Meijer señaló cómo, tras llegar a Venecia hacia 1570 y dada la vejez de Tiziano, Schwarz buscó inspiración en pintores más jóvenes y dinámicos¹² una observación que puede hacerse extensible a todos los discípulos tardíos de Tiziano con independencia de su nacionalidad, como el bergamasco Simone Peterzano (1540-1596)¹³.

Pese a su retraimiento de la escena veneciana y las generalizadas sospechas de que apenas podía pintar, hasta su muerte en 1576 Tiziano siguió siendo el único pintor veneciano con proyección internacional; el artista más codiciado por las cortes europeas y, como tal, un importante activo para la diplomacia veneciana. Asistimos así a una situación paradójica. Mientras en Venecia Tiziano había ido perdiendo predicamento desde aproximadamente 1555, su tremendo prestigio internacional se mantuvo incólume hasta su fallecimiento. Una pretendida asociación con Tiziano constituía por tanto la mejor carta de presentación para cualquier artista veneciano deseoso de conseguir el favor de patronos foráneos, especialmente allí donde Tiziano gozaba de mayor predicamento, como el círculo de los Farnese en Roma o la corte española. Ello suscitó explícitos testimonios de filiación tizianesca por parte de pintores que probablemente nunca fueron sus discípulos, como Michele Parrasio (c. 1516-1578), quien el 20 de agosto de 1575 envió a Felipe II su *Alegoría del nacimiento del infante don Fernando* (Museo del Prado, P. 479) acompañada de una carta donde invocaba su proximidad a Tiziano, aunque la pintura fuera claramente deudora de Paolo Veronese¹⁴. Algo parecido debió suceder con el flamenco formado en Italia Pablo Scheppers (documentado entre 1571 y 1579), llegado a Zaragoza a instancias del duque de Villahermosa y que, según Jusepe Martínez, esgrimió como credencial un discipulado de Tiziano ignorado por la documentación y desmentido por su pintura¹⁵.

Es en esta coyuntura en la que debe inscribirse el *soggiorno* veneciano del Greco y la que explica tanto su sintonía con los pintores más jóvenes que Tiziano (en su caso Jacopo Bassano y, sobre todo, Jacopo Tintoretto), como su pretensión de hacerse pasar por discípulo de Tiziano tras abandonar Venecia. Ninguna de estas elecciones era inusual entonces entre los pintores de su edad en Venecia y la segunda explica la famosa carta que, el 16 de diciembre de 1570, Giulio Clovio remitió al cardenal Alessandro Farnese (1520-1589) recomendándole al Greco, “un giovane Candiotto discepolo di Titiano”¹⁶. Se trata del único documento que vincula al Greco con

un maestro veneciano y, como tal, ha hecho correr ríos de tinta; más aún, no ha faltado quien lo ha aprovechado para identificar al Greco con el “molto valente giovine mio discepolo” que Tiziano menciona en carta dirigida a Felipe II el 2 de diciembre de 1567¹⁷. No creo, sin embargo, que la carta de Giovio deba entenderse en su literalidad. Nada en la producción del Greco avala que fuera discípulo de Tiziano o tuviera relación profesional con él¹⁸. Se han señalado “préstamos” de figuras e incluso composiciones enteras de Tiziano en la obra del Greco, pero es éste un “tizianismo” superficial, casi siempre explicable por la mediación de grabados y que no basta para justificar una estancia en el taller de Tiziano, quien para el candiota sería más, como ha señalado Marías, un referente histórico de modelo de pintor, que un maestro en sentido estricto¹⁹. Aunque sea tentador pensar en El Greco como uno de aquellos maestros nórdicos, como Berendsz o Schwarz, que estuvieron en el taller de Tiziano pero mostraron mayor interés por pintores más jóvenes, parece más lógico asimilarlo a aquellos otros como Parrasio que, en la década de 1570, esgrimieron un pretendido aprendizaje con Tiziano para promocionarse en ambientes donde el prestigio de este era grande. Es en estas coordenadas de autopromoción en las que hay que inscribir la carta de Giulio Clovio, que sin duda obró el efecto deseado: introducir al Greco en el círculo del cardenal Alessandro Farnese en Roma, pero que, tal vez, fuera también causa, una de ellas, de la ruptura entre el griego y el cardenal. Y es que una cosa era afirmar ser discípulo de Tiziano y otra muy distinta serlo, y ello lleva a preguntarse si el fracaso del Greco con Alessandro Farnese, uno de los mayores patronos que tuvo Tiziano, no podría explicarse, al menos en parte, por la incapacidad del pintor por mostrarse como el “discípulo” de Tiziano que pretendía ser. Una última digresión antes de cerrar el capítulo dedicado al Greco y Tiziano: ¿Se presentó otras veces El Greco como discípulo de Tiziano? Como señalé en otra ocasión²⁰, no creo casual que acudiera a la corte española inmediatamente después del fallecimiento de Tiziano el 27 de agosto de 1576 (estaba en Madrid al menos ya en junio de 1577). Cualquier pintor europeo soñaba con suceder a Tiziano en el favor de Felipe II, especialmente aquellos que habían vivido en Venecia y sabían de las ventajas sociales y económicas que tal relación reportaba. Sabemos que Tintoretto y Michele Parrasio aspiraron a ello²¹....¿También El Greco? Y si fue así, ¿se presentó

ante Felipe II como discípulo de Tiziano?; más aún, si lo hizo ¿no puede explicar su superficial tizianismo el desinterés que, a la postre, suscitó en Felipe II? Se trata obviamente de especulaciones, pero no creo aventurado formularlas para explicar tanto el afán del Greco por trabajar para Felipe II, como la facilidad con que consiguió hacerlo (el pretendido aprendizaje con Tiziano abría muchas puertas) y el rechazo final del monarca. Este último episodio debe contextualizarse en estas coordenadas, y no presentarlo como un asunto restringido al pintor y el soberano, y menos aún como testimonio de la cortedad de miras estéticas de Felipe II. El Greco no fue el único pintor de origen o procedencia veneciana que se postuló para suceder a Tiziano ni el único que fue rechazado, también lo fueron Parrasio y Tintoretto. Más aún, que Felipe II se decantara por Paolo Veronese²² demuestra que, además de buen juicio estético, tenía una idea clara de qué tipo de pintura veneciana le gustaba.

La segunda fuente de información para ahondar en los años venecianos del Greco son sus anotaciones a la edición de Daniele Barbaro de *Los diez libros de arquitectura de Vitruvio* (Venecia, 1556) y a las *Vidas* de Vasari (Florencia, 1568). El Greco que emerge de ellas es un pintor orgulloso de su filiación veneciana, en cuya tradición pictórica se reconoce y a la que defiende con vehemencia de las censuras de Vasari. El Greco no fue el único artista de la época que se explayó contra el toscano-centrismo vasariano (recuérdese al boloñés Annibale Carracci), y tampoco era novedosa su cerrada defensa de la pintura veneciana frente a la florentina y de Tiziano frente a Miguel Ángel; antes al contrario, era una opinión recurrente en Venecia desde al menos 1550, habiendo sido objeto de desarrollo teórico por parte de Lodovico Dolce en su *Aretino* de 1557. Aunque no hay constancia de que el Greco leyese a este último, bien pudo hacerlo, pues en él encontramos opiniones similares a las del candiota, sobre todo el cuestionamiento de Miguel Ángel como encarnación de la perfección pictórica. Y es que aunque Rodolfo Pallucchini apuntó que El Greco mostró en sus críticas a Miguel Ángel la “fatale incompreensione di un bizantino verso uno dei fatti più tipici dell’ umanesimo rinascimentale”²³, nada hay en ellas específicamente griego y sí mucho de veneciano.

Estas ocurrencias (es difícil calificarlas de reflexiones) reflejan una corriente de opinión dominante en Venecia y, como tales, no permiten fijar los ambientes que frecuentó El Greco en ella. Más información extraemos

de sus opiniones sobre pintores y obras concretas. El Greco no demuestra originalidad al considerar a Tiziano el mejor pintor pero, a partir de ahí, son significativas tanto sus loas como sus silencios, destacando entre los últimos el de Paolo Veronese, al que volveré. Tintoretto, sin embargo, merece todos los elogios: califica como la mejor pintura del mundo su *Crucifixión* en San Rocco²⁴ y en algún pasaje se intuye su preferencia incluso por encima de Tiziano. El Greco pondera igualmente el talento de Jacopo Bassano (1510-1592)²⁵. Se ha escrito mucho sobre la relación entre ambos pintores: varias obras del Greco estuvieron atribuidas a Bassano y viceversa y no ha faltado quien haya situado al primero en el taller del segundo²⁶. En 1567, sin embargo, Jacopo Bassano no vivía en Venecia, sino en Bassano del Grappa. Los noventa kilómetros que separan ambas ciudades no eran una distancia insalvable, pero parece improbable que alguien abandonara Candia para radicarse en el provincial Bassano, aunque aquí trabajara un pintor de talento. Que El Greco conoció obra de Bassano es indudable y así lo evidencia su producción. Debía estar familiarizado con el tipo de pintura que Bassano remitía para su venta a Venecia: esas obras con figuras menudas y multitud de animales que hicieron que Vasari lo tildara de pintor menor. El Greco defendió encarecidamente a Bassano, pero sin negar su especialización en obras de pequeño formato. Si lo hubiera tratado en persona difícilmente habría aceptado una visión tan limitada de él pues, tanto para Bassano del Grappa como para ciudades próximas como Treviso, había realizado grandes cuadros de altar que desdecían la peyorativa caracterización vasariana, como el *Pentecostés* del Museo Civico de Bassano de 1561, la *Crucifixión de San Teonisto*, de 1562-1563, procedente de un convento en Treviso, o la magnífica *Adoración de los Pastores* de 1568 para una iglesia de Bassano²⁷.

Finalmente, contamos con la propia obra del Greco. Los historiadores han señalado préstamos puntuales de Tiziano, Tintoretto y Bassano en los que no me detendré. Ninguno justifica una estancia en sus obradores, pudiendo explicarse por el estudio directo de las obras cuando no por la circulación de grabados. El Greco, pues, debió ser un pintor autodidacta, sin relación laboral con los grandes maestros venecianos, algo ya apuntado por Brown²⁸. En Venecia no era inusual que maestros foráneos llegaran a la ciudad atraídos por el prestigio de sus pintores. Este flujo, constante desde principios del siglo XVI, se intensificó tras 1540, en paralelo al encumbramiento de

Tiziano como el más importante pintor europeo. Conocemos los nombres de bastantes maestros, la mayoría del norte de Europa, que hicieron un “stage” en el taller de Tiziano y, a medida que avanzaba el siglo, también en los de Tintoretto y Veronese, como Lambert Sustris, Hans Muelich, Dick Barendsz o Christoph Schwarz²⁹. Durante su estancia en el taller de Tiziano estos pintores aprehendían su “estilo”, pero “pagaban” su enseñanza con trabajo. Se trataba de maestros examinados en sus países de origen, generalmente y como buenos nordeuropeos, particularmente dotados para el retrato y/o el paisaje. En 1567, El Greco era también un maestro examinado pero... ¿tenía su formación “alla greca” utilidad para los grandes maestros vénetos? A tenor de sus obras, ninguna. El Greco desconocía el abecedario elemental de la pintura occidental: ignoraba las reglas de la perspectiva, de la anatomía y del plegar de paños. Dolce, el mejor representante del venecianismo teórico, afirmaba que sin estructura ósea la figura humana no puede ser modelada (“[...] perche senza le ossa non si puo formar ne vestir di carne l’huomo”)³⁰, y uno busca en vano esa osamenta en las figuras tempranas de El Greco. Es igualmente dudoso que en 1567 dominara la pintura al óleo (su obra cretense está realizada al temple, técnica en desuso en Venecia desde el último tercio del siglo XV), y discutible que supiera preparar un lienzo (toda su producción cretense y la mayoría de la italiana está pintada sobre tabla). Un pintor así era una carga para cualquier taller, no una ayuda. Ello no significa que no tuviera acceso a esos mismos talleres. No sabemos demasiado de su funcionamiento interno, pero no eran fortalezas vedadas al público o los colegas. El más famoso y mejor estudiado, el de Tiziano, incluía por esas fechas, junto a ayudantes y colaboradores profesionales, a “aficionados” como Irene de Spilimbergo o Giovanni Mario Verdozzotti, que transformaron Biri Grande en un cenáculo literario³¹, y consta asimismo la relación de otros pintores con literatos, caso de Tintoretto. Tampoco hay que descartar que estos talleres hicieran de “galerías” donde podían adquirirse obras de sus titulares. La no pertenencia a un taller explicaría tanto los ecos dispares que afloran en las obras italianas del Greco como sus eclécticas prácticas laborales. Si la utilización de figurillas de cera para estudiar posturas y actitudes de los personajes remite a Tintoretto³², su método de hacer réplicas, apenas estudiado y consistente en el mantenimiento de la composición original, a la que se añaden pequeñas variaciones en elementos secundarios, apunta

claramente a Tiziano³³. Otras prácticas señaladas por las fuentes, como conservar en la *bottega* reproducciones en pequeño formato de sus realizaciones, debió aprenderlas en Roma (no está documentada en Venecia), lo que abunda en el eclecticismo propio de un maestro autodidacta.

El Greco, además, no necesitaba trabajar en taller ajeno para ganarse la vida. En Venecia hizo negocio como cartógrafo y podía mantenerse como pintor “in forma greca”, género con gran demanda y en el que, a tenor de la elevada cotización alcanzada por sus obras en Creta, debía ser un maestro reputado. El *Tríptico de Modena* ilustraría dicha actividad. Aunque desde su descubrimiento por Pallucchini viene citándose como ejemplo de la progresiva “italianización” del Greco (está pintado al óleo y abunda en citas de maestros italianos, aunque siempre procedentes de grabados), sólo puede entenderse, por su apariencia pero también por sus inscripciones griegas, como obra “in forma greca”, permeable sin duda al influjo de la pintura occidental, pero en modo alguno concebida para inscribirse dentro de ésta.

Lo que El Greco tenía era una perentoria necesidad de aprender, pero para ello tampoco necesitaba enrolarse en una *bottega*. Conviene recordar que un obrador no era una academia: no había un programa educativo para sus integrantes y algunos maestros, como Tiziano, fueron famosos precisamente por su desinterés como docentes³⁴. El Greco, por edad y recursos, debió aprender de manera autodidacta, y es desde esa perspectiva cuando el paralelismo con Tintoretto cobra sentido. Aunque formado en Venecia, probablemente con Bonifacio de Pitati (1487-1553), cuando Tintoretto empezó su carrera como maestro independiente hacia 1540 era un pintor con notables carencias³⁵. Lejos de la precoz madurez de Tiziano o Veronese, sus primeras obras presentan problemas de composición, modelado y perspectiva similares a los que hubo de enfrentarse El Greco en 1567. En apenas siete u ocho años Tintoretto protagonizó sin embargo una extraordinaria progresión, comparable a la experimentada por El Greco entre 1567 y 1577. En ambos casos estamos ante saltos cualitativos protagonizados por maestros ya independientes, de tal forma que podemos afirmar que el Tintoretto y el Greco que han pasado a la historia del arte con mayúsculas fueron pintores esencialmente autodidactas.

Vale la pena insistir en este autodidactismo, pues explica la peculiar relación que El Greco entabló con la

obra de Tintoretto, sin duda la de mayores consecuencias³⁶. De nuevo estamos ante una elección que no fue privativa del Greco; antes al contrario, Tintoretto fue el pintor que más atrajo a los maestros cretenses activos en Venecia, como demuestran el llamado *Tríptico de Ferrara* (Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara) y obras como las *Bodas de Cana* (Venecia, Museo Correr), atribuida a Michele Damaskinos³⁷. El diálogo que el Greco entabló con Tintoretto fue, sin embargo, de otra índole. En 1567 Tintoretto estaba en el ápice de su carrera, inmerso en el mayor proyecto emprendido por cualquier pintor local y en uno de los más ambiciosos del arte italiano de la segunda mitad del siglo XVI: la decoración de la Scuola de San Rocco, iniciada tres años antes, que tanto impresionó al Greco. Sin embargo, la producción temprana del Greco no delata el impacto de esas obras contemporáneas, sino de las realizadas por Tintoretto veinte años atrás. ¿Por qué? Las pinturas de San Rocco, demasiado complejas, no servían como modelo a un pintor primerizo, y lo mismo puede decirse de las de Tiziano o Veronese. De hecho, el silencio del Greco respecto a Paolo Veronese probablemente se deba al escaso interés —o más bien a la nula afinidad— hacia un pintor pluscuamperfecto desde su juventud; un perfil diametralmente opuesto al suyo en el que difícilmente podía reconocerse. El Greco encontró su guía en las obras de Tintoretto que habían servido a éste para progresar en la década de 1540, como el *Lavatorio* del Museo del Prado³⁸. Los principales jalones en el aprendizaje del Greco como pintor “alla veneciana”, sus versiones de la *Expulsión de los mercaderes del templo* (como la conservada en el Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis) o la *Curación del paralítico*, constituyen admirables esfuerzos por asimilar las normas de la perspectiva y la composición, pero también por familiarizarse con el soporte (lienzo) y dimensiones de la pintura monumental. Son también testigo de un aprendizaje lento (pues sus pinturas más tintoretianas no las hizo en Venecia, sino en Roma) y son, en el fondo, obras profundamente anacrónicas en el panorama pictórico italiano de los años 70. Como Tintoretto, pero más de veinticinco años después, El Greco se sirvió de composiciones construidas mediante suelos con despiece geométrico y elementos arquitectónicos académicamente proyectados hacia un punto de fuga para aprehender poco a poco las normas de la perspectiva. Y como Tintoretto, El Greco recurrió a un punto de vista elevado en sus composiciones que le permitía



El Lavatorio, Jacopo Robusti Tintoretto, 1548-49. Museo del Prado.



La expulsión de los mercaderes, El Greco, 1571-76. Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.

concebir escenarios de inusitada profundidad poblados por numerosas figuras en escorzos agitados, a menudo gratuitos y puntualmente derivados de la estatuaria clásica, que se justifican como jalones en este proceso de autoformación y aprendizaje. Vale la pena, al contemplar estas obras italianas del Greco, recordar lo que este más ponderó de la *Crucifixión* de Tintoretto: el color, los desnudos y la variedad de figuras, pues descubrimos en ellas una paulatina asimilación de aspectos esenciales de la pintura como la anatomía o la *varietas*. Una vez dominados estos rudimentos, ambos pintores actuarían con mayor sutileza, y en su obra posterior, la de Tintoretto tras 1550 y la del Greco tras 1577, rara vez recurrieron a tales despliegues de retórica escenográfica; en su lugar, serán las figuras las que, con su movimiento, generen el espacio que habitan.

Al Greco debió resultarle igualmente seductor el uso envolvente e ilusionístico de la luz por Tintoretto³⁹ y su forma de abordar la anatomía, incluyendo la elongación de las figuras. También la importancia que otorgaba al cuerpo como transmisor de emociones en detrimento del rostro, que podría explicar porque, pese a ser un excelente retratista, las composiciones religiosas del Greco ado-

lecen de cierta uniformidad en las expresiones faciales. Más aún, el conocido *motto* de Tintoretto: “el dibujo de Miguel Ángel y el colorido de Tiziano”, debió calar profundamente en El Greco, quien más allá de sus críticas a Miguel Ángel, no pudo sustraerse a su influjo⁴⁰. Pese a las lógicas diferencias entre ambos pintores, es difícil encontrar en el siglo XVI dos historias de iniciación pictórica tan parejas. El resultado fue una comunión estética que llevó a Rodolfo Pallucchini a calificar al Greco como “l'unico discepolo ideale del Tintoretto”⁴¹.

Otros indicios invitan a considerar, si no una cercanía personal, sí cierta sintonía temperamental entre los dos pintores. Ha pasado inadvertido el obvio paralelismo entre las estrategias seguidas por Tintoretto y El Greco para darse a conocer en Venecia y Roma respectivamente. No creo casual que ambos recurrieran a autorretratos, y a autorretratos deliberadamente excéntricos (nocturno el de Tintoretto, con gorra roja probablemente el de El Greco⁴²) como tarjetas de presentación artísticas y me atrevería a decir que también vitales. Incluso en los fracasos hubo sintonía. El Greco creía que Tintoretto no alcanzó el honor que merecía por “faltarle el favor de los príncipes”⁴³. Y así era en 1567, pero no



Autorretrato de Tintoretto. Museo del Louvre, Paris.



Autorretrato del Greco. Metropolitan Museum, Nueva York.



La expulsión de los mercaderes, El Greco, 1571-76, detalle.
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.

cuando escribió el comentario hacia 1592-93. Tras la muerte de Tiziano en 1576 los pintores venecianos intentaron llenar su vacío en las cortes europeas y, aunque Tintoretto fracasó con Felipe II y su éxito fue menor que el de Veronese, contó con clientes de abolengo como los duques de Mantua o la corte imperial. El Greco no tenía por qué saberlo y es probable que ignorara que rivalizaron sin éxito por el favor de Felipe II⁴⁴, lo interesante es hasta qué punto encontró en el veneciano un espejo de su trayectoria y un consuelo a su mala fortuna⁴⁵. Ninguna pintura refleja tanto la experiencia vital como un tardío autorretrato. Y si admitimos como autorretrato del Greco el conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York⁴⁶, aflora de nuevo un paralelismo con Tintoretto, cuyo tardío autorretrato (París Musée du Louvre) fue grabado por el flamenco Gijsbert van Veen hacia 1595. Los excéntricos autorretratos juveniles han dejado paso a imágenes que enfatizan, por la riqueza de sus atuendos, el estatus alcanzado por los efigiados, aunque un halo de melancolía recorra sus miradas. Pero lo que hermana a los autorretratos es que muestran de frente a sus autores. Se trata de una tipología inusual en el siglo XVI, derivada de imágenes de Cristo e inaugurada por Durero (Munich, Alte Pinakothek), que reflejaría la ascensión por parte del artista de la idea de creador omnipotente⁴⁷. No creo casual que uno de sus escasísimos cultivadores fuera Tintoretto, ni que el suyo fuera además el único autorretrato frontal grabado, procurando así un plausible modelo para El Greco.

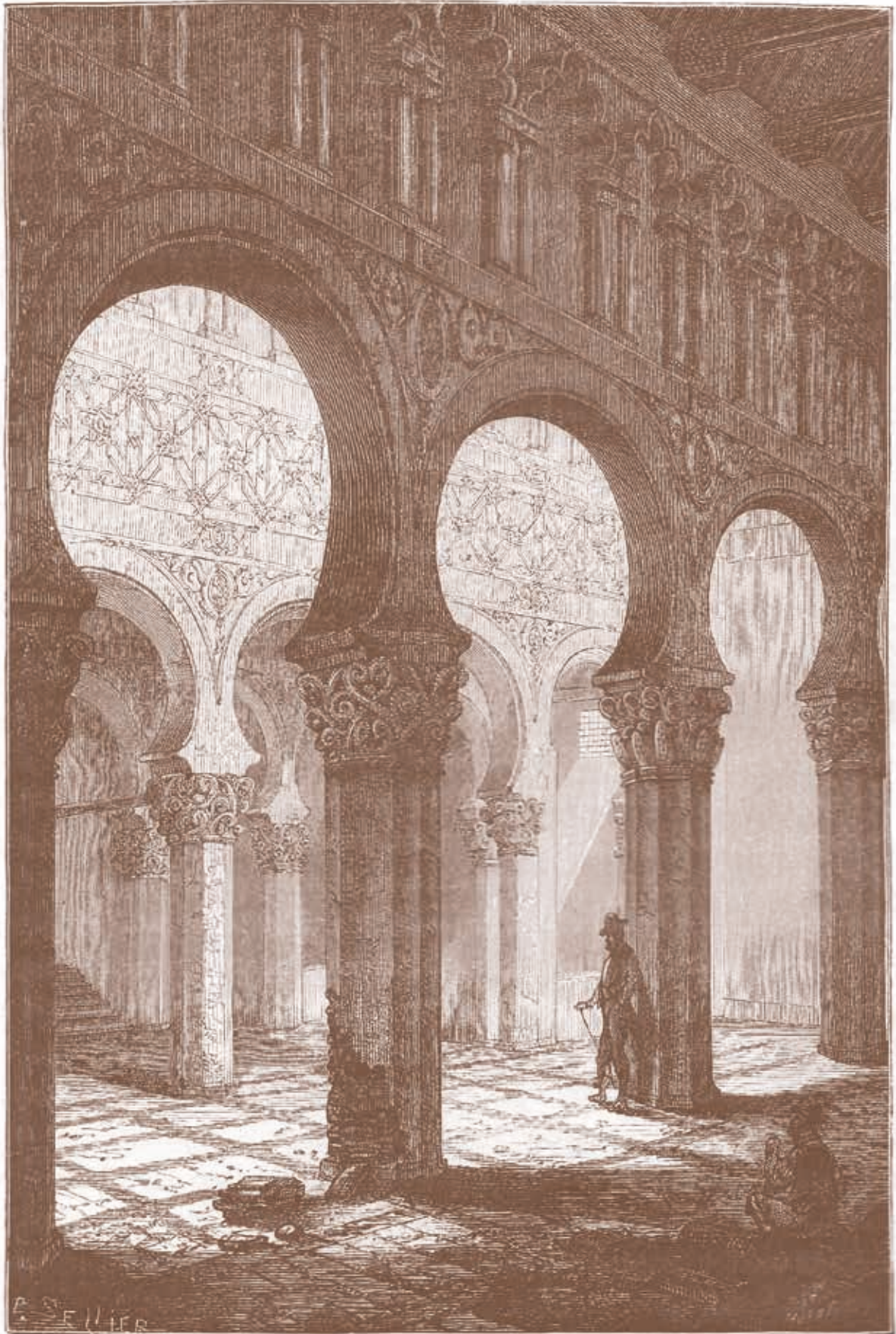
Quisiera acabar señalando otro aspecto del quehacer artístico del Greco que pudiera remitir a una realidad veneciana de la que Tintoretto fue actor destacado: el afán, perceptible en Tavera, en Santo Domingo el Antiguo, en la capilla de San José o en la iglesia de la Caridad de Illescas, por trascender la labor puntual como pintor, imprimiendo su sello a esos espacios mediante una intervención múltiple⁴⁸. Las diferencias entre Venecia y Toledo eran muchas, pero este empeño del Greco por apropiarse de los espacios en los que trabajó, inédito en España, trae a la memoria los precedentes de Paolo Veronese en San Sebastiano y Jacopo Tintoretto en Santa María dell'Orto y San Rocco. Y tal vez sea una mera casualidad, pero como Tintoretto con Santa María dell'Orto, el Greco eligió también por sepultura la primera iglesia que hizo suya: Santo Domingo el Antiguo.

NOTAS

- 1 El origen de este artículo fue la conferencia homónima impartida el 4 de noviembre de 2010 en el Museo de Guadalajara con motivo de la exposición *El Greco: los apóstoles y "locos de Dios"*. Agradezco a sus comisarios, Fernando Marías y M^a Cruz de Carlos, que me brindaran la oportunidad de iniciarme en El Greco.
- 2 MARÍAS, F-BUSTAMANTE, A. *Las ideas artísticas del Greco*, Madrid: Cátedra, 1981, pp. 234-235. Sobre el "helenismo" del Greco véase HADJINICOLAU, N. Le Greco défenseur de l'art byzantin. En *Lezioni di Metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, a cura di Loredana Olivato e Giuseppe Barbieri, Vicenza, 2002, pp. 381-391.
- 3 PANAGIOTAKES, N.M. *El Greco. The Cretan Years, Center for Hellenic Studies*, Ashgate, 2009, pp. 96-99.
- 4 CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, M. Cretan Painters and their workshops in 16th Century Candia: Early El Greco's Professional Environment, En *El Greco's Studio*, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 23-25 September 2005, edited by Nicos Hadjinicolaou, Crete University Press, Iraklion, 2007, pp. 1-29.
- 5 Las referencias a esta y otras obras del Greco están tomadas de ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. Estudio y catálogo. Volumen II, Tomo 1: Catálogo de obras originales: Creta, Italia y grandes encargos en España*, Madrid, 2007, pp. 19-20. La prematura muerte de Álvarez Lopera resulta aún más dolorosa en este año de celebraciones del Greco, tanto por su profundo conocimiento del pintor como por la medida de sus juicios.
- 6 Sobre El Greco y Venecia resultan fundamentales, desde un punto de vista historiográfico, las contribuciones de ÁLVAREZ LOPERA, J. La recuperación del periodo italiano del Greco, y HADJINICOLAU, N. El Greco's Italian Period and Ellis K. Waterhouse. En *El Greco and Italy and Italian Art*, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 22-24 September 1995, edited by Nicos Hadjinicolaou, Crete University Press, Iraklion, 1999, pp. 23-47 y 71-109 respectivamente. Sobre la relación del Greco con el arte y los artistas venecianos véanse los artículos de MARIAS y PUPPI citados a lo largo del texto, de conclusiones no siempre coincidentes.
- 7 La presencia de pintores cretenses en Venecia en el siglo XVI en CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, M. L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento. En *La pittura nell Veneto: il Cinquecento*, ed. Mauro Lucco, vol. III, Milano, 1999, pp. 1203-1261.
- 8 GENTILI, A. Titian's Venetian commissions: events, contexts, images, 1537-1576. En *Late Titian and the Sensuality of Painting*, catálogo de la exposición, Vienna, Kunsthistorisches Museum-Venice, Galleria dell'Accademia, 2007-2008, pp. 43-54.
- 9 Estos y otros testimonios afines en Miguel FALOMIR, M. El último Tiziano [1551-1576]. En *Tiziano*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2003, pp. 243-247
- 10 TAGLIAFERRO, G., "Gli anni d'oro della bottega.II.2 L'ascesa di Orazio Vecellio", en TAGLIAFERRO, G. y AIKEMA, B. con MANCINI, M. y MARTIN, A. J. *Le botteghe di Tiziano*, Florencia, Alinari 24 Ore, 2009, pp. 193-194.
- 11 SAPORI, G. *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, Electa, Milano, 2007, p. 81.
- 12 MEIJER, B. New Light on Christoph Schwarz in Venice and the Veneto. *Artibus et historiae*, 39 (XX), 1999, p. 133.
- 13 Peterzano, conocido sobre todo como maestro de Caravaggio, se autotituló discípulo de Tiziano "Titiani Alumnus" en un *Autorretrato* de 1589 (Roma, colección particular) y en la firma de la *Deposición* de la iglesia de San Fedele en Milán. Su obra, sin embargo, debe más a Veronese y a Tintoretto que a Tiziano; sobre Perterzano véase DALPOZZOLO, E. M^a. *L'Allegoria della Musica di Simone Peterzano, allievo di Tiziano e maestro di Caravaggio*, Firenze, 2012.
- 14 Y no sólo de Tiziano, también de Miguel Ángel, lo que refuerza el carácter de autopromoción de estas afirmaciones. La carta de Parrasio en CHECA, F. *Tiziano y la monarquía Hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Nerea, Madrid, 1994, p. 56.
- 15 MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1673) edición de María Elena Manrique Ara, Madrid, 2006, p.253.
- 16 Cito por ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. Estudio y catálogo. Volumen I: fuentes y bibliografía*, Madrid, 2005, p. 83.
- 17 Cito por PUPPI, L. *Tiziano. L'epistolario*, Firenze, 2012, pp. 300-301.
- 18 En este sentido se había pronunciado ya BROWN, J. El Greco y Toledo. En *El Greco de Toledo*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid, 1982, p. 78. Curiosamente, defienden la relación maestro-discípulo eminentes especialistas en Tiziano como WETHEY, H. E. *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967, tomo I, p. 27, que sugirió una estancia de 10 años en el taller de Tiziano, aunque no aceptase su identificación con el joven ayudante mencionado por Tiziano, lo que si hace Lionello PUPPI, L. Il soggiorno italiano del Greco. En *Studies in the History of Art*, 13, 1983, p. 133. En una publicación posterior: *Su/Per Tiziano*, Milano, 2004, pp. 28-30, Puppi identifica más plausiblemente al "valente giovine" con Emanuel Amberger.
- 19 MARÍAS, F. El Greco y los artistas de Italia: Venecia (1567-1570). En *El Greco and Italy and Italian Art*, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 22-24 September 1995, edited by Nicos Hadjinicolaou, Crete University Press, Iraklion, 1999, p. 49. Véase también CHECA CREMADES, F. El Greco y Tiziano. En *El Greco*, Madrid, 2003, pp. 37-50.
- 20 FALOMIR, M. Tiziano. Alegoría, política, religión. En *Tiziano y el legado veneciano*, Madrid, 2005, pp. 163.
- 21 COTTRELL, P.-MULCAHY, R. Succeeding Titian: Parrasio Miche-

- le and Venetian Painting at the Court of Philip II. *The Burlington Magazine*, CXLIX, 2007, pp. 232-245. Sobre Tintoretto y Felipe II véase también FALOMIR, M. Tintoretto y España. En *Tintoretto*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2007, pp.159-161.
- 22 CLOULAS, A. Les Peintres du grand retable au monestère de l'Escorial. *Mélanges de la Casa de Velásquez*, IV, 1968, pp. 181-188. En 1585 Felipe II ofreció a Paolo Veronese la fabulosa cantidad de 9.000 ducados por trasladarse a España, oferta que el pintor declinó.
- 23 PALLUCCHINI, R. Il Greco e Venezia. En *Venezia e L'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di Agostino Pertusi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1966, p. 366.
- 24 “[...] que el quadro de Tintoretto a echo del hospital en S. Roqco es la mayor pintura que ay oy en el mundo pues que su perdio la batalla de Tiçiano digo la mayor de las muchas y varias cosas que en ella ocoren asi de desnudos como de colorito que no se halla en otra parte si no es en algunas de las buenas obras de Tiçiano”; X. de SALAS y F. MARIAS, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Toledo, Real Fundación de Toledo, 1992, p. 130.
- 25 Ibidem, pp. 115-116.
- 26 Un estado de la cuestión en DAL POZZOLO, E. M^a. El Greco e Jacopo Bassano. En *El Greco and Italy and Italian Art*, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 22-24 September 1995, edited by Nicos Hadjinicolaou, Iraklion: Crete University Press, 1999, pp. 331-343.
- 27 REARICK, W.R. Jacopo Bassano 1568-69. *The Burlington Magazine*, CIV, 1967, pp. 524-533.
- 28 BROWN, 1982, p.p. 78-80.
- 29 MEIJER, B. W. Titian and the North. En *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, catálogo de la exposición, edited by Bernard Aikema-Bervery Louise Brown, Palazzo Grassi, Venecia, 1999, pp. 498-505.
- 30 ROSKILL, M. W., *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto, 2000, p. 142.
- 31 TAGLIAFERRO, G., “Gli anni d’oro della bottega.II.1 Composizione e organizzazione della bottega fra sesto e settimo decennio”, en TAGLIAFERRO, G. y AIKEMA, B. con MANCINI, M. y MARTIN, A. J. *Le botteghe di Tiziano*, Florencia, Alinari 24 Ore, 2009, pp. 154-184. Una breve referencia al Greco en p. 161.
- 32 Sobre el uso de modelos véase BRAY, X. Demystifying El Greco: The Use of Wax, Clay and Plaster Models. En *El Greco's Studio*, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 23-25 September 2005, edited by Nicos Hadjinicolaou, Crete University Press, Iraklion, 2007, pp. 323-342. Bray destaca la importancia de estos modelos para un pintor educado en una tradición bidimensional.
- 33 FALOMIR, M. Tiziano. Réplicas. En *Tiziano*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2003, pp. 77-91.
- 34 TAGLIAFERRO, 2009, pp. 183-184.
- 35 ECHOLS, R., Los inicios, hasta 1546. En *Tintoretto*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2007, pp. 181-183.
- 36 La importancia de Tintoretto en el desarrollo del Greco ha sido señalada desde antiguo. MARIAS, 1999, pp. 64-65, sospechó un posible aprendizaje del candiota con el veneciano, posibilidad rechazada por ÁLVAREZ LOPERA, J. Sobre Tintoretto y el Greco. En *Jacopo Tintoretto, Actas del congreso internacional*, Museo Nacional del Prado, 26-27 de febrero de 2007, Madrid, 2009, pp. 77-83.
- 37 CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, 1999, p. 1231
- 38 PUPPI, L. El Greco y el arte italiano. En *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 104.
- 39 Me refiero al tratamiento de la luz desde un punto de vista artístico, obviando deliberadamente cualquier interpretación de la misma en términos de espiritualidad, tendencia presente en los estudios sobre EL Greco desde Dvorak; BRIZIO, A.M^a. Il Greco a Venezia. *L'Arte*, XXXVI, 1932, pp. 62-67.
- 40 MARIAS, 1999, p. 65.
- 41 PALLUCCHINI, 1966, pp. 371.
- 42 En la famosa carta de presentación del Greco a Alessandro Farnese, Clovio aludió a un “ritratto di se stesso, che fa stupire tutti questi Pittori di Roma”. Tal autorretrato se identifica con el del gorro rojo atribuido al Greco que se inventarió en Roma en 1600 entre los bienes de Fulvio Orsini; cito por WETHEY, 1967, v. I, pp. 28 y 29.
- 43 MARIAS-BUSTAMANTE, 1981, p. 236.
- 44 COTTRELL-MULCAHY, 2007, pp. 232-245.
- 45 Sintonía ya señalada por ÁLVAREZ LOPERA, 2009, p. 78.
- 46 CHRISTIANSEN, K. Portrait of a Man. En *El Greco*, catálogo de la exposición, Londres, National Gallery, 2003, pp. 271-273.
- 47 Sobre el *Autorretrato* de Tintoretto véase, con bibliografía adjunta, FALOMIR, M. Autorretrato. En *Tintoretto*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2007, pp. 376-379.
- 48 Sobre El Greco y la arquitectura véase BÉRCHEZ, J. El Greco y sus enigmas arquitectónicos. En *El Greco de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, catálogo de la exposición, Toledo, Museo de Santa Cruz, 2014, o, pp. 67-87.





D'après Assas. Paul Lacroix - 1876



El gran puente de Toledo

André Lambert - 1913



1. EL AUTOR Y LA OBRA

“Fu anco discepoli di Titiano Domenico Teotocopoli, il quale attese alla maniera ultima de Titiano, del qual Dom(en)ico il Roncali ha un quadrucio della decollazione di s.Gio(vanni) Battista fatto con la maniera ultima de Titiano, et copiato dalle cose di d(etto) Titiano” [Biblioteca Lodovico Jacobilli de Foligno. Códice B.V.1./c.107 r].

“También fue discípulo de Tiziano, Domenico Teotocopoli, que trabaja a la manera del último Tiziano, y del que el Roncali posee un pequeño cuadro con la decapitación de San Juan Bautista, pintado con el estilo final de Tiziano y copiado de sus obras”

Esta cita, tomada del Codice B.V.1 custodiado en la biblioteca del seminario diocesano de la ciudad italiana de Foligno², supone una nueva aportación a la estancia en Italia del pintor con datos e implicaciones ciertamente interesantes. El autor del código, una compilación de las *Vidas* de Giorgio Vasari en su edición del año 1568, es el erudito Durante Dorio da Leonessa (1571-1646). Este jurista, nacido en el pueblecito de Leonessa, estudia en Ancona y desarrolla parte de su vida profesional en varios pueblos del Lazio, la Umbria y las Marcas (Spoleto, Orvieto, Recanati, Fermo, Leonessa, Nocera y Perugia). Casado en 1595 en Leonessa -donde siempre residirá su familia- y padre de dos hijos, su actividad notarial le lleva a pasar largas temporadas en Foligno donde se localiza entre 1604 y 1608 y entre 1617 y 1633 como canciller de la curia del obispado. En 1645 vuelve de nuevo a la ciudad y -tras obtener la ciudadanía- morirá al año siguiente. La ciudad de Foligno será su segunda patria y durante sus largas estancias en la misma se relacionó con importantes personajes locales como el Obispo Porfirio Feliciani, el Conde Giovanni Battista Cantalmaggi o el propio Lodovico Jacobilli.

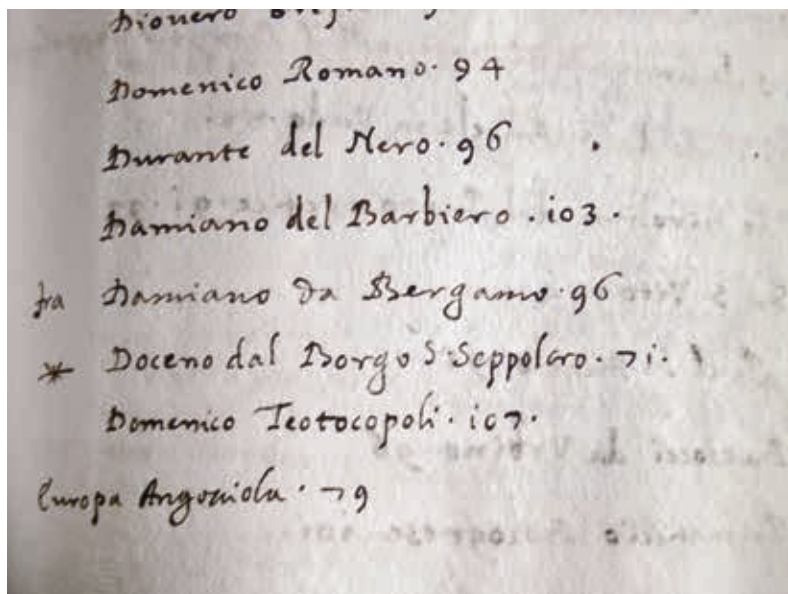
En el curso de su larga vida cultivó una profunda pasión por las investigaciones eruditas de todo tipo, siendo la más conocida su *Historia de la Familia Trinci*³. También coleccionó antigüedades⁴ y objetos artísticos, así como decenas de manuscritos y códigos⁵, que a su muerte donó

al mencionado Lodovico Jacobilli, prelado romano residente en Foligno con el que le unió una sincera amistad. El mismo sacerdote elaborará un catálogo con los volúmenes recibidos de Dorio y los enumerará en un elenco titulado *Indice de libros y manuscritos donados por herencia de 30 de septiembre de 1653 por los herederos de Durante Dorio*⁶. Todos los textos no impresos que actualmente se conservan en la biblioteca del seminario pertenecen al estudioso e incluyen códigos con anotaciones y numerosos apuntes autógrafos. La biblioteca del seminario episcopal de Foligno se funda en 1649, siendo una de las más antiguas de la Umbria, pero sus fondos adquirirán una considerable importancia con la donación que realizará Lodovico Jacobilli⁷ de toda su biblioteca y archivo en 1662, aportando más de cinco mil volúmenes; a su muerte en 1664 legará otros 3.500 libros y manuscritos, entre ellos las obras del Dorio. La única condición testamentaria que impuso fue una cláusula “per beneficio publico” es decir, que además de custodiar sus fondos, la biblioteca del seminario tuviera una función social y estuviera abierta a estudiosos. Desde el año 2008, la sede situada en el Palacio Elmi-Andreozzi en la Piazza de San Giacomo, alberga más de 80.000 volúmenes y está abierta a todos los investigadores.

El número 36 del anteriormente mencionado *Indice* corresponde al actual Codice B.V.1 catalogado como *Delle Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da Gioirgio Vasari pittore, et architetto aretino, trasunto autógrafo di Durante Dorio*. Dorio muere en 1646, pocos años después de la publicación del libro del Baglione *Le vite de pittori, scultori ed architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1562 fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*. El código de la biblioteca Jacobilli no contiene indicaciones relativas a la fecha de compilación con lo que es difícil saber si el jurista leyó esta obra. Es posible que el manuscrito fuera transcrito y anotado a lo largo de varias estancias en Foligno entre 1620 y 1630, pero carecemos de datos ciertos al respecto, y sólo podemos establecer un intervalo aproximado. Del análisis del documento podemos deducir que es una obra abierta y que

< San Juan Bautista. El Greco. Detalle, retablo del Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo.

está redactada en distintos momentos, ya que cambian las tipografías y quedan interpuestas páginas en blanco, con clara intención de continuar la redacción del texto y de volver sobre algunos puntos. De hecho, lo que resulta más sorprendente es que el trabajo no es una mera transcripción de la obra de Vasari. Además, Dorio no respetó el orden del texto original del aretino, dividiendo su obra en dos partes, cada una de las cuales posee una numeración autónoma. En la primera se copian extractos del tercer libro de las *Vidas* y en la segunda se encuentran transcritos pasajes del libro primero y del segundo. Las hojas iniciales contienen una interesante tabla de lugares⁸ donde están las obras descritas, compuesta por el mismo Dorio pero recordando solo las obras del tercer libro vasariano y no completo del todo. En los topónimos referidos a Leonessa y Foligno, Vasari apenas se detiene, pero Dorio añade una buena serie de datos. Ello refleja el intento del erudito de integrar informaciones complementarias a las *Vidas* y a la narración vasariana. A continuación del índice topográfico también añade una *Tavola⁹ delle vite degli artisti descritti in questo I volumen della III parte* en la que son listados los nombres de los maestros mencionados por Vasari y el número de la página en que se habla de ellos. El erudito transcribe los nombres de todos los artistas mencionados por el aretino pero curiosamente da noticias extremadamente concisas sólo de los pintores. Ello nos da una pista del interés específico que mostraba Dorio en la pintura y su gran conocimiento de la misma.

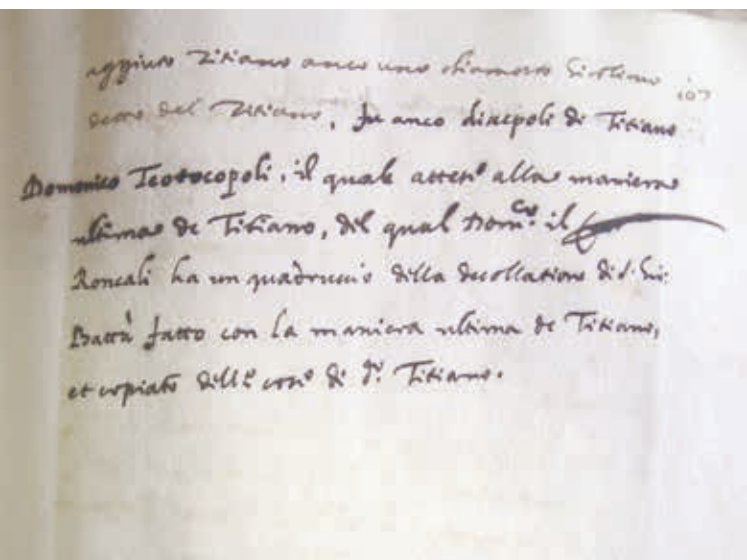


Índice del manuscrito de la Biblioteca Jacobilli. Foligno. Códice B.V.1.

2. LA ANOTACIÓN SOBRE EL GRECO Y SUS IMPLICACIONES

Resultan de gran interés algunas de las anotaciones y comentarios que realiza a lo largo de toda la obra sobre algunos de los pintores¹⁰ mencionados por Vasari, pero nos centraremos exclusivamente en la anotación sobre el Greco, que se encuentra al final de las páginas dedicadas a Tiziano, donde, en el listado de los discípulos del maestro véneto, Dorio añade la integración anteriormente mencionada. Volvemos a encontrar al Greco al finalizar la transcripción del tercer libro vasariano: en nueve hojas compila “*l’indice dei maestri ricordati dal Vasari nella terza parte delle Vite*”. En este índice Dorio añade expresamente el nombre de “*Domenico Teotocopoli*”. Después del índice, que no lleva título, se dejan ocho folios en blanco y sin numeración y a continuación se inicia la segunda parte del códice relativa a la parte I y II de las *Vidas*.

De la breve anotación se deducen interesantes implicaciones que vamos a pasar a analizar. La primera y más obvia es que en 1646 -última fecha posible para la compilación del códice- todavía no se había perdido la memoria histórica del pintor en Italia, a pesar de que en 1642 Baglione publicaba su obra y en ella no mencionaba al cretense. De hecho, la última noticia que tenemos del mismo se la debemos a Giulio Mancini¹¹



Nota manuscrita sobre el Greco. Biblioteca Jacobilli. Foligno. Códice B.V.1 [c.107].

hacia 1620, que en su conocida *Considerazioni sulla Pittura* ni siquiera consigue recordar su nombre y se refiere al pintor simplemente como “il Greco...havendo studiato in Venetia et in particolare le cose di Tittiano... morí molto vecchio et quasi che svanito nell’arte. Con tutto ciò fu uomo in vigor d’età d’aver luogo fra i migliori del suo secolo”.

El cómo un notario culto del centro de Italia conoce la existencia y la obra de un pintor con una huella tan escasa en el arte italiano, es algo que se nos escapa. Podemos aventurar que quizá la obra que menciona estuviera firmada, y de ahí la transcripción correcta del nombre y su ubicación próxima a Tiziano. Porque, además, la anotación sitúa al Greco expresamente como discípulo de Tiziano, pero añadiendo la precisión de que pintaba con la factura de la última etapa del maestro cadorino. El asunto no es baladí, ya que el tema del discipulado en el taller del pintor, aunque comúnmente asumido con un amplio abanico de matizaciones, no está probado con documentos.

Sabemos que la biografía de Tiziano que realiza Vasari en su segunda edición de las *Vidas*, es un documento muy complejo¹², que combina material recopilado por Cosimo Bartoli -que hacia 1563, será los ojos de Vasari en Venecia- con escritos de Verdizzotti, gran amigo del maestro véneto y habitual en su casa. A todo ello se unirán las impresiones del propio Vasari que visita a Tiziano en 1566, un año antes de la llegada del Greco a la metrópoli. En las páginas finales que Vasari dedica a Tiziano, enumera a varios discípulos y ayudantes en el taller. En el texto de Durante Dorio, la anotación sobre el Greco aparece añadida justamente al final de los discípulos, tras Verdizzotti, Fiamingo, Paris Bordone y los hermanos Zuccato. A continuación de Girolamo Dente, quizá el ayudante más conocido del taller, Dorio añade el texto sobre el Greco.

La etapa italiana del Greco se basa en un pequeñísimo número de documentos y obras del pintor, con cronologías controvertidas. Apenas sabemos nada de los diez años que pasa en Italia entre 1567 y 1577 y que son fundamentales para su conformación artística y la comprensión de su trayectoria posterior. Las primeras noticias que sitúan al Greco en Venecia son de agosto de 1568, a través de una carta conservada en el Archivo de Estado de Venecia¹³, por la que el Duque de Candía instaba a un tal Manolis Dacypris a entregar al cartógrafo

Giorgios Sideros los dibujos que el maestro Meneguín Theotocopulo le había dado en Venecia para éste. Sin embargo, su llegada a la ciudad de la laguna se presupone en la primavera de 1567, después de vender a finales del año anterior en la isla el cuadro *La pasión de Cristo*, probablemente para acopiar fondos, y tras la reapertura de las rutas de navegación marítima, cerradas durante el invierno. Este, es el único documento conocido de la estancia del Greco en Venecia, que se prolongaría hasta el otoño de 1570, fecha en la que llega a Roma, documentada por la carta de 16 de noviembre de 1570, en la que el miniaturista Giulio Clovio le recomienda al Cardenal Farnese y que se conserva en el Archivo de Estado de Parma. Con excepción del hecho de que no se inscribió en la comunidad ortodoxa de San Giorgio dei Greci¹⁴ -al contrario de lo que haría su hermano años más tarde- no sabemos nada de su estancia en Venecia. Ignoramos dónde residió, el entorno que frecuentó, cómo fue su formación, sus medios de sustento o su clientela, si es que la tuvo. En los escasos tres años que permanece allí se produce una de las evoluciones más notables de la carrera del pintor que abandona los usos de la pintura oriental y aprende la manera occidental, alejándose de la abundante colonia griega de pintores de iconos. La crítica, tradicionalmente, se ha dividido en dos posturas: por un lado la que le sitúa como un autodidacta que absorbe la pintura que ve en lugares públicos e iglesias de la ciudad, sin excluir contactos esporádicos con los talleres de Tiziano o incluso Tintoretto¹⁵; por otro lado están los que le colocan como alumno directo de las enseñanzas del cadorino, aunque sin pruebas fehacientes que lo avalen así.

Los indicios que tenemos para mantener estas teorías son bastante endeble. Por un lado, testimonios escritos como la mencionada carta de Giulio Clovio, donde lo presenta como “un giovane candiotto discepolo di Titiano”, así como el registro en el inventario de Fulvio Orsini, bibliotecario del Cardenal Farnesio, de un conjunto de siete obras del Greco tasadas en 45 escudos y que aparecen anotadas como “di mano d’un greco scolare di Titiano”. A ello debemos añadir la referencia del mencionado Giulio Mancini que relata que había “studiato in Venetia et in particulare le cose di Titiano”. Por otro lado, sus propias pinturas nos acercan al universo del veneciano. En ellas realiza constantes homenajes en forma de retrato hacia quien considera su maestro, como en *la Deposición* de la Colección Broglio o especialmente

Detalle de la obra del Greco *Expulsión de los mercaderes del Templo*. Instituto de Arte de Mineápolis.



en el cuadro de *La Expulsión de los Mercaderes del Templo* del Museo de Arte de Mineapolis. En esta obra el Greco retrata en el ángulo inferior derecho a cuatro personajes que han sido interpretados como sus “numi tutelari”; podemos identificar sin género de dudas a Miguel Ángel, Giulio Clovio, Tiziano y un cuarto personaje que se identifica como Rafael, aunque también se ha supuesto que pudiera ser Correggio o incluso un autorretrato¹⁶ del pintor. La presencia del cadorino en el cuadro no vale como prueba de una estancia en el taller pero desde luego, además de un homenaje a sus referentes culturales, le ligan directamente con Tiziano. En el cuadro el Greco mezcla intencionadamente a amigos conocidos como Clovio, maestros ciertos como Tiziano y modelos a seguir como Miguel Ángel o Rafael; pero elegir maestros no equivale a estar físicamente en su taller. Otro hecho significativo, y que deja entrever un conocimiento cercano del maestro, es el borrón con el que cubre la cara de Tiziano en el grabado de Coriolano que ilustra el ejemplar¹⁷ de las *Vidas* de Vasari que poseyó el Greco.

El hecho de emborronar el rostro del pintor parece sugerir que el Greco no estaba de acuerdo ni con el rostro que se reflejaba del maestro —y que él mismo pintó en varias ocasiones— ni con el relato que hace Vasari del mismo, algo que nos conduciría a deducir el excelente conocimiento de primera mano que en cambio sí parece tener Doménico.

La composición del taller de Tiziano en el sexto y séptimo decenio del siglo XVI ha sido minuciosamente estudiada en un reciente trabajo por Giorgio Tagliaferro, Bernard Aikema, Mateo Mancini y John Martin.¹⁸ La estructura del edificio, del que hoy apenas se conserva la fachada, albergaba espacios abiertos y cerrados con una doble función de casa y taller. El espacio había sido alquilado en 1531 y ocupaba una posición comercial estratégica en la fachada norte de la laguna, desde donde Tiziano podía divisar en las días claros las cumbres nevadas de su Cadore natal. Sabemos que en 1571 pagaba 100 escudos por el alquiler, al que añadirá 50 más por el jardín cercado donde construiría los espacios dedi-

cados a la “bottega” o taller, dividido en una serie de estancias en torno a un patio o “cortile”, reservadas unas a la creación exclusiva del maestro y otras compartidas por los discípulos. El taller, cambiante a lo largo de la vida del maestro, funcionaba como un equipo familiar, y además la casa era el punto neurálgico de la actividad productiva y comercial donde también se alojaban amigos, huéspedes de honor y algunos colaboradores. En las fechas en que el Greco se encontraba en Venecia, el taller estaría compuesto fundamentalmente por el hijo del maestro, Oracio Vecellio y su sobrino Marco. A la familia se agregaría Girolamo Dente - su ayudante más allegado- y Emmanuel Amberger. Otros dos colaboradores fijos serían los hermanos Marco y Valerio Zuccato, especialmente Valerio, que como especialista en mosaicos, prepara los cartones para la Basílica de San Marcos, y finalmente Cornelius Cort como grabador a sueldo. Todos ellos son colaboradores muy estrechos y algunos viven en la casa taller de Biri Grande; tenemos documentado allí a Amberger¹⁹ en 1568 y a Marco Zuccato en 1573. Sobre este núcleo compacto, en los últimos años se irían añadiendo auxiliares para labores específicas y los colaboradores ocasionales en años sucesivos, como Gian Paolo Pace o los pintores transalpinos de los que nos habla Vasari, que en su visita de 1566 escribe “que Tiziano tenía en casa algunos alemanes excelentes pintores de paisajes”. Resulta significativo el aumento de la producción de réplicas y variantes de obras del maestro al albur de esa efervescencia de ayudantes en tránsito por su taller y de la gran demanda de cuadros de las cortes de Madrid y Mantua. El tema de la incorporación de mano de obra extranjera al taller en los últimos años resulta ciertamente interesante y, por lo que podemos deducir del mencionado estudio de Tagliaferro et alii²⁰, parece que se secuenciaban, excepción hecha de Amberger y Cort. Conocido y documentado²¹ es el ejemplo de Jerónimo Sánchez-Coello, hermanastro del retratista real, que desembarca en Venecia en diciembre de 1574 y que en enero de 1575 estaba en el taller de Tiziano observando, informando, aprendiendo y copiando obras del maestro. Así, y siguiendo a estos autores, ubicaríamos al Greco entre 1567 y 1570 coincidiendo con todo el grupo fijo del taller ya mencionado; a continuación de la marcha del Greco se documentaría a Christoph Schwarz desde 1570 a 1573; la impresión es que las colaboraciones se sucederían sin superponerse, quizá como apuntan los estudiosos, por la legislación restrictiva so-

bre el flujo de extranjeros a Venecia, las ordenanzas de *maestranze foreste*.

Una incorporación interesante es la ampliación del término “bottega”, en los últimos decenios de actividad del maestro. Esta, ya no se concibe como un gran obrador regulado a la manera tradicional, sino como una especie de organismo flexible, un foco cultural²² por el que pasarían personalidades de distintas procedencias y artes y cuyo grado de colaboración variaría dependiendo del artista. Y no olvidemos que cuando el Greco llega a Venecia ya tiene 27 años, la maestría adquirida y probablemente una reputada formación como pintor en Creta. Su estancia, como la de la mayoría de los arriba mencionados, nunca podría ser la de un joven ayudante aprendiendo los rudimentos del oficio. Porque, además del aprendizaje estricto, para cualquier artista emergente ponerse bajo el paraguas del “divino Apeles” significaba talento y un marchamo de excelencia. Todo este ambiente cultural y de creación dentro del taller implica una cierta confusión a la que se añade el uso de una terminología variada para el concepto de “discípulo” y se mezclan términos ambiguos como colaboradores, asistentes, estudiosos, ayudantes, aprendices, imitadores, seguidores y epígonos.

Situar al Greco en todo este conglomerado sin pruebas documentales fehacientes es difícil. De hecho, Tagliaferro et alii²³ lo señalan como ejemplo emblemático por el equívoco ancestral que se viene creando entre el aprendizaje/colaboración y la educación/asimilación del Greco, al que Giulio Clovio define como discípulo de Tiziano en la mencionada carta de presentación que dirige al Cardenal Farnese. Clovio utiliza una designación que no nos permite aclarar si el Greco es aprendiz o colaborador, si recibe instrucción o sólo perfeccionamiento o si simplemente pintaba a la manera del cadorino sin haber pasado por su taller. Y curiosamente es el mismo adjetivo que usa Dorio para referirse al pintor. Todo depende del uso amplio o restrictivo que queramos aplicar al concepto de discípulo y es evidente que la cosa se agrava cuanto más original y dotado resulta el discípulo. A todo ello debemos añadir que, tal y como nos relatan fuentes como Vasari o Ridolfi, sabemos que Tiziano no era muy amigo de la enseñanza y no podemos pensar en su taller como en una moderna academia. El hecho de que en sus últimos años aumentara su tamaño y estructura responde a criterios estrictamente económicos y de gestión, más que a su deseo de transmisión de conoci-

miento. Seguramente la definición de Clovio como “discepolo” no tiene el mismo peso que la palabra “alumnus” o “allievo” utilizada para el pintor de Brescia, Camillo Ballini. Para Tagliaferro et alii²⁴, Dal Pozzolo²⁵ o Hadjinicolau²⁶ es bastante plausible que en su corta estancia - que dan como cierta- en el taller, trabajase en contacto directo con el “capobottega” y entrase en sintonía con su método de trabajo, completando así su propia madurez con la adquisición de un vastísimo repertorio formal y una sólida preparación técnica y teórica²⁷, realizando una inmersión profunda en los modelos tizianescos. Y en cualquier caso, la anotación de Dorio y el hecho de incluirlo en la relación de discípulos refuerza la teoría de esta corta pero decisiva estancia en la casa-taller de Biri Grande.

Porque además se abre otro interrogante, ya que Dorio dice expresamente que el Greco pinta copiando la manera última de Tiziano. Cuando el Greco llega a Venecia en 1567, Tiziano era un anciano de 77 años. A partir de 1560 el maestro se había entregado de lleno a su trabajo tras una serie de sucesos personales luctuosos; la muerte de su amigo Pietro Aretino en 1556, la del Emperador Carlos V en 1558 y la de su amado hermano Francesco Vecellio al año siguiente, habían agudizado una sensación de envejecimiento y soledad, que se acrecentará en 1570 con la desaparición del Sansovino a los 84 años, el último gran coetáneo del maestro. En el momento en que el Greco está en plena relación con su taller y su producción, el pintor casi octogenario, se encierra en un estilo propio, lento y dramático -el famoso “non finito”²⁸- con obras violentas e intensas, llenas de angustia. Este periodo, iniciado en 1564 con la espléndida *Anunciación* de la Iglesia de San Salvador, incluye pinturas tan conocidas como *San Jerónimo Penitente*, *Santa Margarita*, la *Coronación de Espinas*, *Cristo y el Cireneo*, *Tarquino y Lucrecia*, *Marsias*, el *Martirio de San Lorenzo de la Iglesia de los Crociferi* o la *Piedad* prevista para presidir su tumba. Contamos con testimonios excepcionales sobre su forma de trabajar las obras de esta última fase de su producción, como la carta²⁹ que en 1568 el agente Niccoló Stoppio escribía al banquero alemán Max Fugger, de la que se deduce el importante incremento de la intervención del taller en sus últimas obras o los testimonios de Vasari y Palma el Joven, uno de sus últimos discípulos; este pintor nos relata³⁰ el excepcional método de trabajo del maestro que pintaba grandes “barrones” aplicando el color con las manos y volvía una y

otra vez sobre las obras retocándolas hasta alcanzar la perfección. El espinoso tema del último estilo de Tiziano ha sido de nuevo puesto sobre el tapete en una de las recientes publicaciones realizadas sobre el maestro veneciano. En ella, el profesor Augusto Gentili³¹ redacta un capítulo final sobre la producción tradicionalmente atribuida al último Tiziano que lleva el expresivo título “Anonimi Falsari”; en él propone una especie de grupo de falsificadores e imitadores del último estilo del pintor que -a la muerte del maestro- aprovecharían obras incompletas del taller del mismo o las realizarían, supuestamente en ese último estilo, para hacerlas pasar por obras comenzadas por Tiziano, con el simple afán de enriquecimiento. El artífice de toda esta trama sería Palma el Joven³², el único pintor con acceso y conocimientos para llevar a cabo este engaño.

Otro asunto tan polémico como relacionado, es la posibilidad de una segunda estancia del Greco en Venecia entre los años 1572 y 1576, tras su expulsión del Palacio Farnese en Roma y antes de su viaje a España, justo tras la muerte de Tiziano. Esta teoría fue iniciada por Zottmann en 1906 y ha sido sostenida por Waterhouse en 1930 y, más recientemente, por Pallucchini, Puppi y Dal Pozzolo, entre otros. Todos estos investigadores entienden que es necesario un segundo viaje a Venecia para entender la evolución estilística del Greco. Como señala Alvarez Lopera: “... que el Greco volviera a Venecia desde Roma en algún momento es sumamente probable. Las obras que constituyen el nexo con las primeras de su estancia en España son las más venecianas del periodo italiano y solo se explican mediante un nuevo contacto con la ciudad. Sin embargo no parece justificado pensar en una estancia prolongada que supusiera su desarraigo de Roma; de hecho el Retrato de Anastagi tuvo que ser pintado allá en 1575 y los datos que tenemos sobre las personas que pudieron influir en la venida del artista a España apuntan hacia españoles del círculo Orsini... Por lo demás no se puede obviar que lo que indican las últimas obras del Greco en Italia es una renovación y aumento de los rasgos específicamente tizianescos y veronesianos”. En cualquier caso, de nuevo seguimos careciendo de cualquier dato sobre el asunto, excepto los indicios que aparecen en sus propias pinturas; algunas de las obras catalogadas como del final del periodo romano, o atribuidas a sus primeros años en España, rezuman venecianismo. Nos referimos a cuadros como la *Magdalena Penitente* de Budapest o el *San Sebas-*

tián de la Catedral de Palencia; en ambas carecemos de datos sobre su encargo, y las deudas con la pintura veneciana, más que con la romana, son evidentes.

Si recapitulamos brevemente la veintena amplia de obras atribuidas al periodo veneciano del Greco³³, partiendo del *Tríptico de Módena*, nos encontramos con un reducido conjunto de obras de pequeño formato, muchas de ellas sobre tabla, entre cuyos motivos iconográficos, todos religiosos³⁴, encontramos una *Última Cena* (Pinacoteca de Bolonia), varios *Santos Entierros*, cinco *Adoraciones de los Pastores*, dos *Adoraciones de los Magos* (Museos Lázaro Galdeano y Soumaya respectivamente), dos *Expulsiones de los Mercaderes del Templo* (de etapa veneciana la de la Galería de Arte de Washington), tres *Curaciones del Ciego* (solo la de la Pinacoteca de Dresde veneciana), tres *Crucificados* (con dataciones dudosas, aunque más bien tardías), una *Anunciación* (Prado), una *Huida a Egipto* (Prado), un *Bautismo de Cristo* dudoso (Museo de Creta), un *Cristo en casa de Marta y María*, y tres *S. Franciscos* que oscilan entre 1569 y 1571. El esfuerzo de aprendizaje del pintor es evidente en las series repetitivas en las que se ejercita una y otra vez sobre un mismo motivo. Las



Anunciación atribuida al Greco. Subastada en Sotheby's el 30 de junio de 2014.



Grabado de Caraglio de la *Anunciación* de Tiziano.

referencias iconográficas a Bassano, Tintoretto y Veronés, pero sobre todo a Tiziano, son constantes. Citando a Dal Pozzolo “Tiziano fue la piedra angular y de comparación de la mayor parte de sus colegas lagunares y también en Bassano, Tintoretto y Verones hay constantes dependencias y condicionamientos a sus obras. La perdida obra del Martirio de San Pedro de la iglesia de San Juan y San Pablo convierte a Venecia en la “scuola del mondo” igual que los cartones de Leonardo, Rafael o Miguel Angel lo eran para la cultura toscoromana”³⁵.

La influencia de la última pintura ticianesca en el Greco tiene un buen ejemplo en el tema de *La Anunciación*. Tanto la que el maestro pinta en sus últimos años para la Iglesia de San Salvador, como la que anteriormente había pintado para la Iglesia de Murano³⁶ (hoy perdida y sólo conocida por el grabado que realiza Caraglio) golpearán la *invenzione* de muchos pintores, como Scipione Pulzone, Girolamo de Santa Croce o el propio Greco. De este último, además de la del *Tríptico de Módena*, conservamos dos *Anunciaciones*, una veneciana y otra de etapa romana (Museo del Prado y Museo Thyssen, respectivamente) y la referencia a otra tabla veneciana sin localizar, publicada por Dal Pozzolo³⁷, y que ha sido recientemente subastada³⁸. En ellas, la savia ticia-



Anunciación de la Catedral de Toledo. Atribuida a Luis Tristán.

nesca y la copia del cadorino es literal y se manifestará hasta sus últimas consecuencias en la obra atribuida a su discípulo Luis Tristán³⁹, que muchos años más tarde volverá sobre el tema en el lienzo que hoy se conserva en bastante mal estado en la catedral de Toledo. Porque el interés por Tiziano en España residió más en las composiciones del mismo, en la invención, que en su estilo de pincelada suelta y técnica poco acabada, de poco agrado en el gusto español⁴⁰ hasta bien mediado el siglo XVII.

3. UNA O DOS OBRAS DESCONOCIDAS Y UN COLECCIONISTA DE BÉRGAMO

Además de parecer conocer bien la obra y la actividad del último Tiziano, Dorio sostiene que el cuadro con la *Decapitación del Bautista* atribuida al “Teotocopoli” constituye una copia de una obra del veneciano de la última etapa. El asunto es complejo porque no se conoce ninguna obra ni de Tiziano ni del Greco con tal motivo. Dentro del catálogo de obras del cadorino, lo más cercano a la pintura de una decapitación son las representaciones de las mujeres fuertes de la Biblia: *Salomé* (New York, colección Feigen 1560-70) y *Judith* (Detroit, Institute of Arts, hacia 1570). También podríamos ponerlo en relación con el *Martirio de San Pedro* de la veneciana Iglesia de San Giovanni y San Polo, hoy desaparecido, pero lo cierto es que no conservamos ni siquiera noticias sobre un lienzo de Tiziano representando una decapitación de San Juan. Las obras que han llegado hasta nosotros con la figura del profeta son reducidas. Según el reciente estudio de Falomir⁴¹ conservamos tres obras seguras de Tiziano dedicadas a San Juan Bautista: la que actualmente se exhibe en la Galería de la Academia, pintada para la Iglesia de Santa María la Mayor de Venecia hacia 1530; una segunda conservada en el Monasterio del Escorial que data justo de los años de estancia del Greco en Venecia, y la recientemente restaurada y presentada en el Museo del Prado, pintada en los años cincuenta. Los tres lienzos son una buena muestra del funcionamiento del taller y de las réplicas⁴² de sus composiciones. El Bautista era una representación recurrente en la producción de Tiziano quien, además de en las pinturas comentadas, lo incluyó como infante en numerosas Sagradas Familias y lo pintó adolescente en 1531, en un cuadro hoy perdido realizado para el conde milanés Massimiliano Stampa. Diversas fuentes nos hablan de la presencia de otra miniatura de Tiziano con esta figura en El Escorial y de una cabeza⁴³, réplica o boceto de la que pintara el maestro para la Iglesia de Santa María la Mayor en Venecia.

El santo, junto con la figura de la Magdalena penitente, fue una de sus invenciones religiosas de mayor éxito, y se hicieron numerosas copias e imitaciones. Sabemos que el Greco adquirió y copió este catálogo de imágenes de santos penitentes, que popularizó en Toledo y que fueron un gran éxito comercial entre la clientela que reclamaba obras para la devoción privada; de la



San Juan Bautista. El Greco. Retablo del Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo.

misma manera, intentó rentabilizar este repertorio iconográfico, imitando el modo de funcionar del taller de Tiziano, mediante la reproducción en serie de sus obras a través del grabador Diego de Astor. La influencia directa de estas iconografías en el Greco puede verse en *La Magdalena* de Budapest, o en el gesto del Cristo del *Expolio* de la Catedral de Toledo, que bebe directamente del *San Juan Bautista* del Escorial y del *Santiago Peregrino* de la Iglesia de San Lío de Venecia. Pero quizá la obra que hace un guiño directo a Tiziano y el Bautista, sea la figura del profeta pintada para el retablo de la Iglesia de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, uno de sus primeros encargos españoles.

La figura de San Juan fue utilizada por el obrador de Tiziano hasta el final de su vida. Su hijo Orazio lo reutilizó en 1575 para el altar de la Iglesia de Santa María Assunta de Fregona, y justo en los años que coinciden con la cercanía o presencia del Greco en el taller, la Scuola dei Battuti de Serravalle, en el Cadore natal del maestro, encarga una obra singular⁴⁴ que hoy se conserva en el Museo del Cenedese, en Vittorio Veneto, y que entre sus representaciones alberga un San Juan Bautista decapitado que porta la cabeza en su mano. Como ya ha señalado Falomir⁴⁵, San Juan era el santo más representado en los altares venecianos tanto antes como después del Concilio de Trento. Pero además, el veneciano Sestiere de Santa Croce cuenta con una iglesia dedicada al mismo San Giovanni Decollato (San Zegolá o San Zan Degolá en dialecto veneciano) hoy dedicada al culto ortodoxo. Lo cierto es que en el contexto veneciano, la representación de la decapitación de San Juan Bautista no era nada excepcional y no resulta extraño que tanto Tiziano como el Greco pudieran abordar en algún momento este tema, tal y como nos confirma la nota de Durante Dorio. De hecho, encontramos interesantes ejemplos muy cercanos; la Pinacoteca Nacional de Dinamarca custodia un lienzo con el motivo de la *Decapitación del Bautista*, atribuido a Jacopo Bassano⁴, pintor que habitualmente se ha confundido con el Greco. En la Iglesia de la Madonna del Orto, el cretense pudo contemplar la excepcional obra de Tintoretto que incluía una tela de grandes dimensiones con la *Decapitación de San Pablo*. Pero sin duda el paralelo más interesante es el que pinta Palma il Giovane⁴⁷ para la desaparecida iglesia de los Crociferi; el pintor, considerado como el heredero directo de Tiziano, recibirá uno de sus más importantes encargos en esta desaparecida iglesia, donde posterior-



Decapitación del Bautista. J. Bassano. Galería Nacional de Dinamarca.

mente se edificará el actual templo de los Jesuitas, que custodia parte de la colección de obras de la anterior iglesia⁴⁸. Hacia 1585 Palma pintará el lienzo para uno de los altares laterales con el motivo de la *Decapitación del Bautista* y que actualmente puede verse en la sacristía. La obra, que sustituía una vieja pala de altar de Cima di San Lanfranco, es de una violencia explícita, mostrando en primer término la figura decapitada con la sangre manando del cuello, junto al contraposto del verdugo que sujeta la cabeza del Bautista para ofrecerla a Salomé en medio de una multitud; lucía junto al famoso *Martirio de San Lorenzo* de Tiziano, la joya de la iglesia, instalado en la misma desde los años 50 y también de una violencia poco habitual en el maestro. Constituye un modelo ideal de lienzo postridentino, y ambas obras configuraban un crescendo de horror y martirio para el fiel que llegaba al templo y que culminaba en el altar mayor con el sacrificio de Cristo crucificado.

El Greco recuperará esta violencia en una de sus obras más polémicas: *El Martirio de San Mauricio* y la *Le-*

gión Tebana, pintada para el Monasterio del Escorial, y cuya fortuna⁴⁹ es harto conocida. En un segundo plano vemos la escena de la decapitación de San Mauricio, casi como en una secuencia cinematográfica, y quizá lanzando un guiño a las figuras, modelos y escorzos que había visto en las obras italianas. Es el único motivo conocido de una escena de decapitación en la obra del Greco, y quizá pueda darnos la pauta de lo que pudo ser la perdida escena de la *Decapitación de San Juan Bautista*, aunque a la postre, desconocemos por completo tanto la obra de Tiziano como la del Greco. Décadas después, en 1608, el pintor contrataría la realización del retablo para el altar mayor de la Iglesia del Hospital de San Juan Bautista de Toledo, también conocido como Hospital de Afuera y Hospital Tavera. El encargo quedó inconcluso a su muerte en 1614, y aunque desconocemos el programa iconográfico, lo podemos intuir por el encargo que en 1635 se hará al pintor Félix Castello, nieto del Bergamasco. Uno de los lienzos pequeños que componían el retablo era una degollación del Bautista.

Decapitación del Bautista. Palma el Joven. Sacristía de la Iglesia de los Jesuitas. Venecia.



Con respecto al coleccionista al que se refiere Dorio en la nota, Picchiarelli (2007) lo identifica con Claudio Roncalli, noble perteneciente a una saga familiar⁵⁰ de mercaderes bergamascos instalados en Foligno en torno al 1591. La familia Roncalli erigió el Palazzo Roncalli en la ciudad de Chignolo d'Isola, a las afueras de Bérgamo, y a mediados del siglo XVI se extenderán a Venecia, Ravena, Umbria, Roma y Nápoles. El lombardo poseía una cuantiosa colección pictórica, heredada de su abuelo Gian Martino, el primer miembro de la rica familia que se instala en la Umbria y que comienza a edificar el Palazzo Roncalli en 1592, actualmente en Corso Cavour 91 de la ciudad de Foligno; este mercader y mecenas de gustos refinados muere en 1598 dejando un hijo en Bérgamo, y otro de nombre Rodolfo en Foligno, que morirá en 1629; el hijo de este último será Claudio Roncalli, al que con toda probabilidad trató Durante Dorio; de su abuelo heredó la colección y el mismo interés por el arte. Seguramente la obra del Greco fue adquirida por el cabeza de la saga, Gian Martino, aunque de nuevo carecemos de datos al respecto. Los contactos comerciales con Venecia debían ser habituales, y con toda probabilidad el coleccionista adquirió la obra en alguno de sus viajes a la ciudad. La estirpe de la familia Roncalli está inscrita en el Libro de Oro de las familias nobles de Venecia, al lado de los Grimani, con los que sí parece que el Greco tuviera alguna relación. Quizá podamos identificar en la figura de Gian Martino Roncalli uno de los primeros clientes acreditados del Greco durante su estancia en Venecia. Existe también una segunda posibilidad, aunque creo que menos probable, y es que la obra fuera adquirida al Greco en la Umbria, bien en su viaje hacia Roma, bien por contactos con oligarcas de la zona. El camino de Venecia a Roma solía ser un trayecto marítimo hasta la costa de Ancona y desde allí, por vía terrestre, hacia Perugia, Foligno, Spoleto, y Terni hasta enlazar con la antigua Vía Flaminia hasta la capital. Sabemos por los comentarios a Vasari⁵¹ que el Greco conoce Ancona -donde comenta los frescos de Tibaldi en la Loggia de los Mercaderes- y la vecina ciudad de Loreto, así como Perugia, donde ve el lienzo de la *Adoración de los Magos* realizado por Arrigo Fiamingo en 1564 y que se conserva en el Monasterio de San Francisco. El único contacto reseñable entre el Greco y el territorio umbro es Vincenzo Anastagi, Caballero de Malta, perteneciente a una ilustre familia de Perugia y que fue retratado por el Greco hacia 1575. Es posible que a través de



Detalle del *Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana*. El Greco. Monasterio de El Escorial.

él, en Roma, el candiota entrara en contacto con otros miembros de la oligarquía umbra, que habrían podido requerirle obras para enviar a su patria; también sabemos que la tabla de *Los Estigmas de San Francisco*, (Instituto Sor Orsola Benincasa de Nápoles), procedía de la colección del poderoso Monseñor Oddi de Perugia y gran amigo de Giulio Clovio.

Pero, volviendo a la saga Roncalli, con gran probabilidad, tras la desaparición de Gian Martino, el cuadro pasaría a su hijo Rodolfo y de éste a su primogénito Claudio, muerto en 1644. Flaminia, la hija de Claudio, casó con Cosimo Jacobilli, unido por lazos de familia a Lodovico Jacobilli, el amigo y protector de Dorio. Esta

biznieta de Gian Martino, aportará a su matrimonio una dote cuantiosísima, que alcanzó los 324.000 escudos y una rica colección de pinturas entre las que probablemente estaba el cuadrito del Greco. La familia de Foligno se extingue a principios del siglo XX, después de una progresiva decadencia económica que se tradujo en la dispersión del patrimonio familiar. Es probable que la tela del Greco fuera vendida en esta época. La rama familiar que permaneció en Bérgamo continuó con su mecenazgo artístico y sus refinados gustos, centrándo-

se en la música con gran éxito. Entre sus miembros se encuentra el guitarrista y compositor Abate Conte Ludovico Antonio Roncalli cuyo retrato, pintado en 1686, se conservaba a principios de siglo en la colección familiar. Lamentablemente, no hemos podido localizar la ubicación actual de la colección³² pictórica, ni la obra del Greco, pero queda un estimulante camino abierto para profundizar más en la desconocida etapa italiana del pintor.

NOTAS:

1 Este trabajo forma parte de la investigación realizada durante mi estancia en la Real Academia de España en Roma en los años 2010-2011. Deseo agradecer a todas las personas que me facilitaron en Italia la ardua labor de investigación en varios archivos y colecciones, y muy especialmente a Dña. María Luisa Contenta, responsable de becarios, D. Mariano Sanz, Rector de la Iglesia Nacional Española, D. Francisco Vázquez, Embajador de España junto a la Santa Sede, así como a todos mis estupendos compañeros de promoción. Hago extensivos estos agradecimientos al atento personal de la Biblioteca Jacobilli de Foligno.

2 La primera noticia fue publicada por Monseñor Giuseppe Chiaretti en 1969: "La cultura archeologico-numismatica in Umbria nel secolo XVI attraverso l'opera di Durante Dorio" en *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria* v. 66, fasc. 2, 1968. Chiaretti recogía en las páginas 166 y 167 la anotación, aunque sin calibrar su interés. En las 169 páginas que dedica a las obras del erudito Durante Dorio ya esboza la estructura del ejemplar de las *Vitae* y transcribe los párrafos que considera más interesantes por sus adiciones, ya que ve en esta obra inacabada un tratado intermedio entre las *Vitae* de Vasari y la obra de Baglione (1575-1644) que huirá a la Umbria tras sus pleitos con Caravaggio en 1603. Remarcará sobre todo las obras y pintores de la zona umbra, apenas tratados por Vasari. Además de estudiar otros códices como el A.VI.8, transcribirá con cierto detalle las antigüedades arqueológicas y numismáticas que poseía el erudito, así como los manuscritos antiguos y los libros que conformaban su biblioteca (código D.I.29), un catálogo realizado por el propio Dorio en 1627. Treinta y cinco años más tarde la Dra. Veruska Picchiarelli retomó la obra de Chiaretti sobre el Dorio en el congreso celebrado en Arezzo en torno a Vasari en el año 2005, *Arezzo e Vasari, vite e postille*, Atti del convegno Arezzo 16-17 giugno, 2005. A cura di Antonino Caleca. Cartei & Bianchi edizioni, 2007. En el artículo de Picchiarelli "Un tentativo di integrazione delle Vite: la postille all'edizione giuntina di Durante Dorio da Leonessa" (p.273-324), volvía a recogerse la anotación sobre el Greco con un comentario más detallado a la hora de analizar su relevancia. Ambas publicaciones han pasado completamente desapercibidas a los estudiosos del Greco. Ante este hecho me desplazé a Foligno para realizar la búsqueda en la Biblioteca Jacobilli con el fin de consultar y fotografiar personalmente los códices para comprobar la exactitud de la transcripción.

3 DORIO DA LEONESSA, D. *Istoria della familia Trinci, nella quale si narrano l'origine, genealogia, dominio e fatti di discendenti*. Foligno, 1638.

4 El código A.VI.8 de la Biblioteca Jacobilli es un inventario autógra-

fo de su colección de medallas, 315 piezas de época romana clasificadas por emperadores.

5 CHIARETTI, G., La cultura archeologico-numismatica..., p. 5-71.

6 Foligno, Biblioteca Jacobilli, Codice A. VIII.21.

7 Sobre la figura de Jacobilli, véase TAVAZZI, R., "Ludovico Jacobilli, un erudito alla ribalta", *Arqueofoligno*, nº 3, 2008, y "Ludovico Jacobilli, erudito umbro del '600", *1º Quaderno della Biblioteca Jacobilli a cura di Maria Duranti, Foligno, 2004*. También METELLI, G. "Verso una biografía crítica del erudito folignate" en *1º Quaderno della Biblioteca...* p. 41-58.

8 Codice B.V.1 (c.8).

9 Codice B.V.1 (c.25).

10 Destacamos las interesantes adiciones en la biografía de Tintoretto, que transcribe en los folios 88v y 89r del Códice; vuelve a mencionar al pintor en la hoja 140r con una sección de texto que constituye una clara ampliación a la obra de Vasari, y que denota un conocimiento de primera mano de las obras del autor en Venecia. También señalamos, por su curiosidad, la anotación que realiza en la página 93 sobre Francisco Ruviales, donde comenta su homosexualidad y la realización de obras en común con su amante, Francesco Girolamo dal Bruno: "...Roviale Spagnolo che fece molte opere creo?, et dace molti anni anco / gran bene Francesco a / Francesco de Girolimo dal Bruno in compagna del / quale essendo anco fanciullo, attes(e) al dise/gno, il qual Francesco fú di bellissimo inge/gno, et disegno meglio di altro artifice de suoi/ tempi, et non fú inferiore a / Girolimo suo padre(e),...". Sobre Rubiales, véase el libro de G. Redín, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid: CSIC, 2007 y también el texto de N. Dacos, "De Pedro Rubiales a Roviale spagnuolo: el gran salto de España a Italia", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 75, 2009, p. 101-114.

11 MANCINI, G. *Considerazioni sulla Pittura*. Venecia, 1620, Biblioteca Marciana, Ms. Ital. N° 5571 (1ª edición de Adriana Marucchi publicada en Roma, por la Academia Nazionale dei Lincei, en 1956)

12 HOPE, Ch. La biografía di Tiziano secondo Vasari. En *Tiziano, l'ultimo atto*. Catalogo de la exposición, edición a cargo de L. Puppi, Milano: Skira, 2007.

13 Para la consulta de la documentación conocida sobre el Greco, véase J. Alvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo: Fuentes y Bibliografía*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007. Para la revisión de la etapa italiana del Greco, entre las obras más recientes y relevantes, citamos

la obras de J. Álvarez Lopera: *El Greco : estudio y catálogo. Vol. II, T. 1, Catálogo de obras originales : Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007; y su Catálogo de la Exposición *El Greco : identidad y transformación : Creta, Italia, España : Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 3 de febrero-16 de mayo 1999*, Genève: Skira, [1999]. También es de gran interés la publicación *El Greco in Italy and Italian art : Proceedings of the International Symposium Rethymno, Creta. 22-24 september 1995*, edición a cargo de Nicos Hadjinicolaou, Rethymno : University of Crete, 1999. De este editor es, también una revisión muy acertada e incisiva de los problemas del Greco en Italia, publicada con el título de “An artist from Crete in Italy and Spain” en el catálogo de la exposición *El Greco's, visual poetics*, realizada en Japón, en 2013, en una edición a cargo de F. Marías.

14 La lectura que hace de este hecho Nikolaos M. Panagiotakes, en su obra *El Greco : The Cretan Years*, (editada por Roderick Beaton, Farnham; Burlington: Ashgate, cop. 2009), es que no tenía intención de trabajar como pintor de iconos o como madonnero para la comunidad griega de la ciudad, y que quizá decidió entonces convertirse al catolicismo como medio de integrarse en Italia.

15 *Jacopo Tintoretto : Actas del Congreso Internacional Jacopo Tintoretto = Proceedings of the International Symposium Jacopo Tintoretto : Madrid, Museo Nacional del Prado, 26 y 27 de febrero de 2007 / edición a cargo de Miguel Falomir*, Madrid : Museo del Prado, 2009. En este sentido recogemos la opinión de J. Álvarez Lopera, en p. 77 y ss. “Sobre Tintoretto y el Greco”, cuando afirma que “Sí parece relativamente bien establecido su discipulado, o al menos cercanía, con Tiziano... Pero ninguna de las pinturas del periodo italiano del Greco sugiere una relación directa con Tintoretto ni un conocimiento cercano y prolongado de los procedimientos de éste. En realidad hay pocas huellas concretas de Tintoretto en el Greco en las obras que realizó en Italia, y las concomitancias entre ambos se deben más que a cualquier otro factor a la común matriz tizianesca... Mientras no dispongamos de más datos quizá haya que ver como más verosímil la hipótesis de un Greco autodidacta, quizá no muy alejado de la clientela de los madoneros y que fue asimilando la técnica veneciana mediante el estudio de las obras que se podían ver en lugares públicos y posiblemente a través de contactos ocasionales con el taller de Tiziano y puede ser, pero es menos probable, el de Tintoretto.”

16 DAL POZZOLO, E. La bottega di Tiziano : sistema solare e buco nero. *Studi Tizianeschi*, nº IV, 2006, p. 59. “La imagen del viejo cadorino aparece en La Deposición de la colección Broglio de Paris, y es el indicio de un homenaje afectivo que parece indicar un trato estrecho... si fue un servicio en el taller o un seguimiento en solitario por iglesias y galerías es difícil de documentar. Personalmente me inclino en la primera hipótesis.”

17 MARÍAS, F. y SALAS, X. *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Toledo: Real Fundación Toledo, 1992.

18 TAGLIAFERRO, G., AIKEMA, B., MANCINI, M., Y MARTIN, J. *Le botteghe di Tiziano*, Firenze: Ed. Alinari, 2009.

19 Carta del marchante Nicolo Stoppio al banquero alemán Fugger. Recogido por L. Puppi, *Tiziano, L'epistolario*. Firenze: Editore Alinari, 2012.

20 TAGLIAFERRO, G., [y otros]. *Le botteghe di Tiziano*, p. 161.

21 Carta de Tiziano a Antonio Pérez, Archivo de Simancas. Recogido de L. Puppi, *Tiziano...*, p. 334.

22 Siguiendo un símil poco ortodoxo del mundo de la cocina, como

algo parecido al laboratorio de El Bulli, con un Ferran Adrià de gran maestro, igual que Tiziano, y algunos fantásticos cocineros/pintores venidos de todo el mundo para aprender y experimentar con el gran chef/pintor.

23 TAGLIAFERRO, G., [y otros]. *Le botteghe di Tiziano*, p. 163.

24 TAGLIAFERRO, G., [y otros]. *Le botteghe di Tiziano*, p. 181.

25 DAL POZZOLO, E. Attorno, ai limiti e nell'ombra di Tiziano. En *Tiziano, l'ultimo atto*, p. 155.

26 HADJINICOLAOU, N. [ed.] *Domenikos Theotokopoulos between Venice and Rome*, Ed. Museo Benaki, Atenas, 2014

27 Y como apuntan estos investigadores, queda por emprender otra interesante línea de investigación, que es la de ver si ese intercambio formativo fue recíproco, es decir, si vemos un aporte concreto del Greco en el catálogo tizianesco de su última etapa. Personalmente comparto con ellos la hipótesis de una corta estancia del Greco en el taller de Tiziano. Puppi da por segura la estancia del Greco en el taller de Tiziano y también en el de Tintoretto en su artículo “Apparizioni metagrammatiche e autobiografica per immagini : allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano” en *Rivista di Engramma*, n. 100, octubre de 2012 p. 210-223.

28 GENTILI, A. Tiziano e il non finito. *Venezia cinquecento II*, nº 4, julio-diciembre de 1992, p. 93-127.

29 Stoppio escribe que Tiziano no veía, que le temblaba el pulso y que no terminaba ningún cuadro sin recurrir a sus ayudantes; que él solo daba alguna pincelada pero los vendía como si fueran totalmente suyos..., lo cual no es sino el reflejo de una verdad parcial, la mayor intervención del taller y la incomprensión generalizada hacia este último estilo del maestro.

30 Palma el Joven nos cuenta como Tiziano esbozaba sus cuadros colocando las masas de color que servían de base a lo que quería representar y sobre ellas empezaba a trabajar: “Yo mismo he visto preparaciones de este tipo, vigorosamente aplicadas con un pincel cargado de ocre rojo puro, que se convertían en segundos planos; después con un toque de blanco y el mismo pincel mojado luego en rojo, negro o amarillo, creaba las partes iluminadas y las sombras para conseguir un efecto de relieve... así con cuatro pinceladas podía evocar una magnífica figura”. En ocasiones abandonaba los cuadros comenzados contra la pared y volvía sobre ellos al cabo de varios meses, rehaciéndolos una y otra vez hasta alcanzar la perfección. “Para los últimos toques efectuaba con sus propios dedos las transiciones entre las zonas iluminadas y las que permanecían en sombra, mezclando un color con otro o aplicando con la punta del dedo un toque de negro sobre alguna cavidad para subrayarla y finalmente cuando el cuadro se encontraba ya en un estado avanzado utiliza más los dedos que los pinceles para pintar”. La cita recuerda mucho a la descripción que realiza Francisco Pacheco del trabajo del Greco cuando le visita en su estudio, recogida en *Arte de la pintura : edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*, estudio de F. J. Sánchez Cantón, vol. I, Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.

31 GENTILI, A. *Tiziano*, Milano: 24 Ore Cultura, 2012, p. 386 y ss.

32 Este mismo aspecto ha sido señalado por Mancini en otra reciente publicación llegando a una vinculación con el Greco. Véase M. Mancini, “Il martirio di San Lorenzo dell'Escorial : tra antichità classica decoro e autografia” p. 123, en *La notte di San Lorenzo : genesi, contesti, peripezi di un capolavoro di Tiziano*, edición a cargo de L. Puppi

e L. Lonzi, Vicenza: Terraferma, 2013. Al analizar las distintas manos que intervienen en la elaboración de la obra de Tiziano propone un interesante ejercicio de comparación entre algunos detalles de las obras de Palma el Joven y El Greco, y apunta como una posible causa para la marcha del Greco de Venecia, tensiones entre ambos pintores.

33 Seguimos aquí el catálogo recogido por J. Álvarez Lopera en su libro ya mencionado *El Greco : estudio y catálogo. Catálogo de obras originales: Creta, Italia, retablos y grandes encargos en España*, Madrid: Ed. Fundación Arte Hispánico, 2007.

34 Recordemos que toda la obra conservada del Greco es religiosa con la excepción de los retratos y del cuadro del *Laocoonte* pintado en sus últimos años. Sorprende que no copiara nada profano o mitológico de entre toda la obra del maestro, al menos durante su etapa de aprendizaje, que coincidió con la época de máximo apogeo inquisitorial en Venecia, con la llegada del Nuncio de Pío V, Monseñor Fracchinetti en 1566. Véase el texto de H. Goldfarb, "Venezia, la Controriforma e gli ultimi dipinti religiosi di Tiziano", en *Tiziano, L'ultimo atto*, p. 96.

35 DAL POZZOLO, E. Attorno, ai limiti e nell'ombra di Tiziano. En *Tiziano, l'ultimo atto*, p. 146.

36 Carta del embajador Francisco de Cobos a Tiziano, hacia noviembre de 1536. Habla de la *Anunciación* que han rechazado las monjas de Santa Maria de los Angeles en Murano por su gran tamaño y su coste de 500 ducados. A sugerencia de Pietro Aretino será enviada a la Emperatriz Isabel y expuesta en la capilla del Palacio de Aranjuez donde perecerá en 1815 durante la retirada del ejército napoleónico. Así lo manifiesta H. Wetthey en su obra *El Greco y su escuela*, Madrid: Ed. Guadarrama, 1969 p. 71, n.10. La pintura medía 543 x 334 cm y figura en el inventario de palacio en 1700. Véase *Tiziano, L'epistolario*, p. 89, documento 48.

37 DAL POZZOLO, E. La bottega di Tiziano : sistema solare e buco nero, p. 59, fig. 30.

38 La obra salió a subasta en la casa Sotheby's de Nueva York el 30 de enero de 2014 por un valor estimado de 1-1,5 millones de dólares. Se remató en 5.877.000 dólares y fue adquirida por un coleccionista privado. Sus dimensiones son de 63 x 76 cm. Dal Pozzolo la pone en relación con *La Expulsión de los Mercaderes del Templo* de la Galería Nacional de Washington por la similitud de dimensiones.

39 PÉREZ SÁNCHEZ, A., NAVARRETE, B. *Luis Tristán : h. 1585-1624*, Madrid : Ediciones del Umbral, 2001, p. 211.

40 ALVAREZ LOPERA, J. La pintura veneciana en el Madrid Barroco. Consideraciones e Influencia. En *Tiziano y el legado veneciano*, Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado y Galaxia Gutenberg, 2005, p. 246 y ss.

41 FALOMIR, M. *Tiziano : San Juan Bautista*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012, p. 18.

42 FALOMIR, M. *Tiziano : San Juan Bautista*. Sobre las réplicas en el taller puede verse el artículo del mismo autor en el catálogo de la exposición *Tiziano : Museo Nacional del Prado, 10 de junio-7 de septiembre 2003*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.

43 Carta fechada en 1667 del marchante de arte Paolo del Sera al Cardenal Hipólito de Medici: "Vi e una testa di un San Giovanni Battista di mano di Tiziano dipinta su carta, che si vede esser stata fatta al naturale, che quella del San Giovanni Battista che predica nel deserto che é nella tavola dell'altare di questa Chiesa di Santa Maria Maggiore, che é dell'ultima maniera et é bellissima..." En *Tiziano e Paolo III :*

Il pittore e il suo modello, edición a cargo de L. Puppi y A. Donati, Roma: A&V Budai Editori, 2012, p. 3.

44 La obra, fechada en 1568-1569, está atribuida a Francesco o Valerio Zuccato y a colaboradores de Tiziano. Presenta una singular técnica mixta con dos calles laterales pintadas sobre tela con las figuras de San Juan Bautista y San Lorenzo y la central con un San Marcos entronizado hecho a mosaico. Si la paternidad de este último se divide entre los Zuccato, para las dos laterales no se ha encontrado una atribución convincente, aunque para Tagliaferro [y otros], en *Le botteghe di Tiziano*, p. 309, "todo apunta a un sesgo iconográfico que recordaría a la cultura visual de un pintor extranjero: nos referimos a que el Bautista blande su propia cabeza decapitada como es habitual encontrar en el mundo griego ortodoxo, pero con la sensible diferencia de que en este caso la cabeza suele estar a los pies del santo o sobre una bandeja". La ejecución del altar debió coincidir con el viaje del maestro y sus colaboradores a Cadore en 1568, donde tenían muchos intereses económicos y un importante mercado artístico. Resultaría sugestivo, aunque muy poco probable, poder pensar en la intervención del Greco en esta obra. Sobre la relación de Tiziano y su taller con el territorio alpino puede verse *Lungo le vie di Tiziano : i luoghi e le opere di Tiziano, Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e il Cadore*, edición a cargo de M. Mazza, Milano: Skira, 2007.

45 FALOMIR, M. *Tiziano : San Juan Bautista*, p. 34.

46 Agradezco el dato a Miguel Falomir y a Miguel Ángel Bunes.

47 MASON RINALDI, S. *Palma il Giovane : l'opera completa*. Milano: Alfieri : Electa, cop. 1984.

48 *La notte di San Lorenzo...*, edición a cargo de L. Puppi y L. Lonzi, Vicenza: Terraferma, 2013. En particular véase el artículo de Allison Sherman "La collocazione originale del Martirio di san Lorenzo di Tiziano : la chiesa scomparsa di Santa Maria Assunta dei Crociferi", p. 43.

49 Entre los numerosos estudios sobre esta obra puede consultarse el texto de A. Bustamante, "El Greco y Felipe II : El martirio de San Mauricio del El Escorial", publicado en *El Greco*, Barcelona: Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2003, p. 217-230.

50 LATTANZI, B. La Famiglia Roncalli. *Bollettino storico della Città di Foligno* III, 1979, p. 43-57. El primer dato que los ubica en Foligno es de 1591 del abuelo Gian Martino, que mantiene diversos pleitos con el consejo de la ciudad por prácticas comerciales abusivas. También se localizan en Roma en 1611. Uno de los hijos de Gian Martino, Pietro, es nombrado caballero de la Orden de Jerusalén en 1596, lo que demuestra la antigüedad de la estirpe. Otro, Girolamo, será nombrado caballero áureo de San Marcos en 1619 y consejero de la ciudad de Bérgamo. Descendientes suyos mantuvieron contactos con la reina Cristina de Suecia en 1689 en Roma. Con los años el apellido añadirá Benedetti e invertirán su orden (Benedetti-Roncalli), hasta la desaparición del último de su estirpe, Domenico, en Foligno en 1910. Véase M. Faloci Pulignani, *Cenno Biografico del Conte Domenico Roncalli Benedetti*, Spoleto: Tip. Umbra, 1911

51 MARÍAS, F. *El Greco : biografía de un pintor extravagante*, Madrid: Nerea, 1997, p. 80.

52 Una de las pocas referencias localizadas, en el catálogo de la Fundación Federico Zeri, es la fotografía de una obra de Giovanni Busi, il Cariani "Geltiluomini e cortigiane", como perteneciente a la Collezione Roncalli de Bérgamo.



Dessiné par T. de Wit et G. P. de Wit

Lith. par Bouché et Esqui

CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL

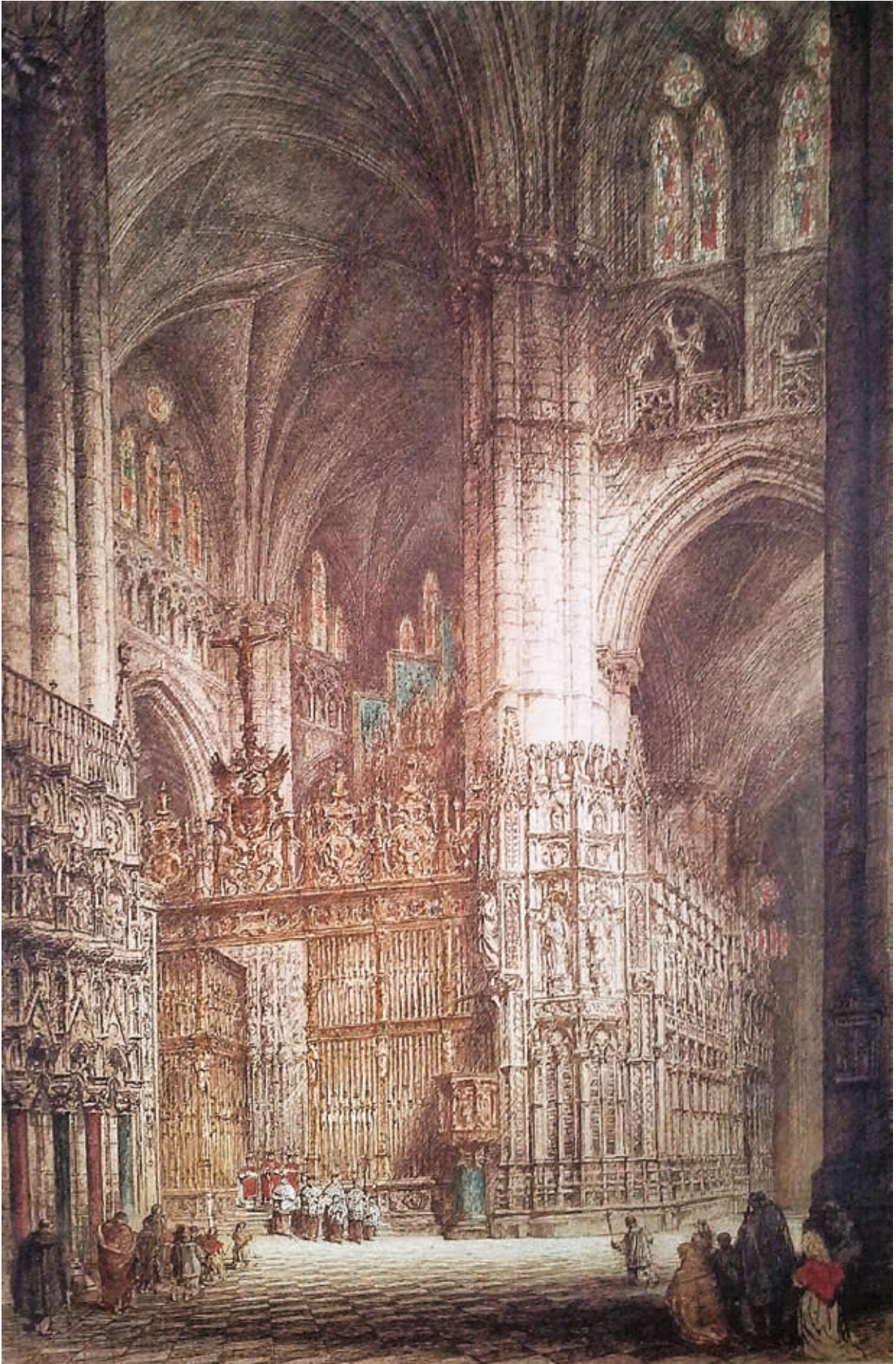
GRANDE CHAPELLE DE LA CATHEDRALE

de Toledo

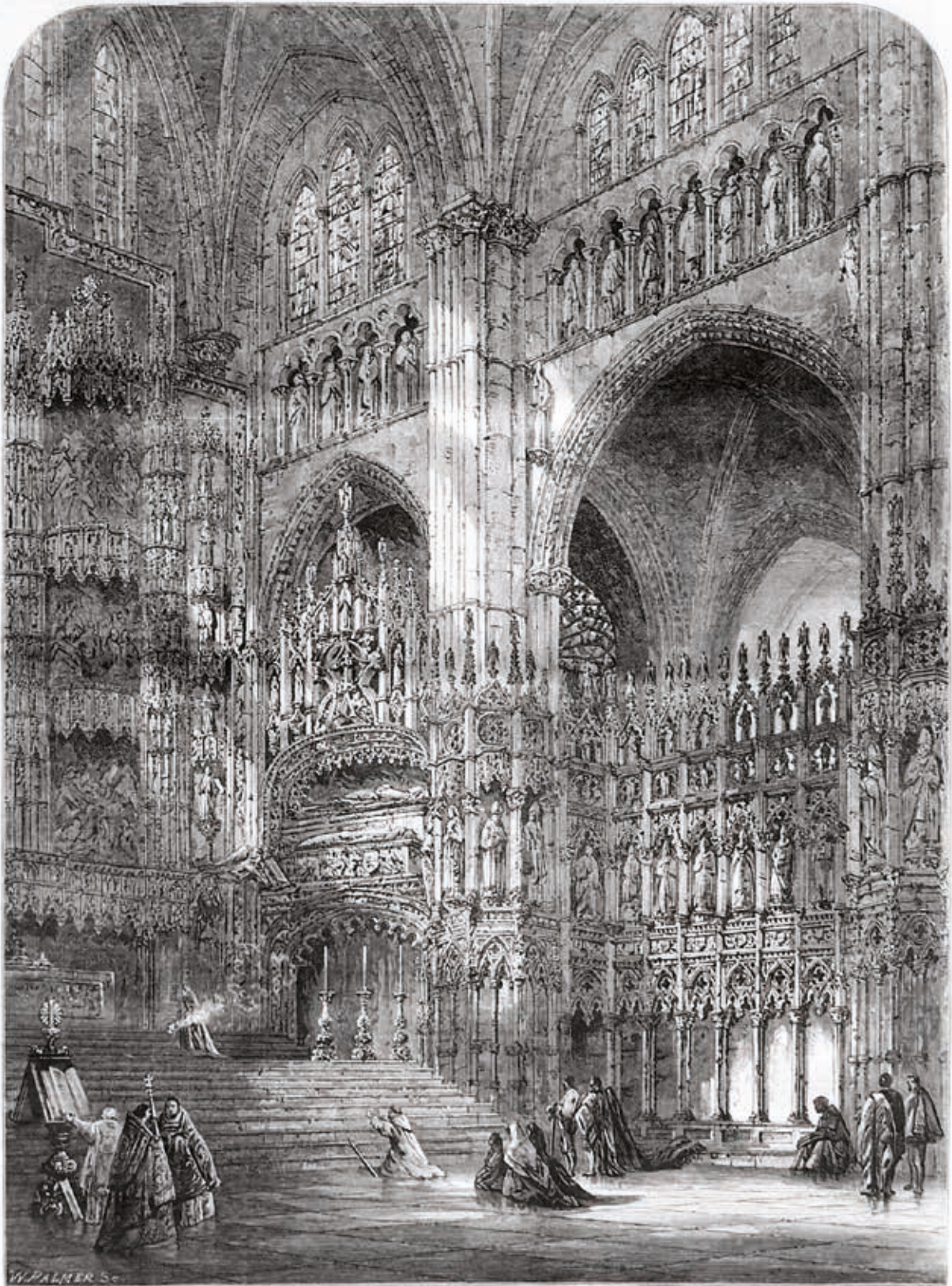
de Toledo

Dessiné par T. de Wit et G. P. de Wit

Lith. par Bouché et Esqui



James Alphege Brewer - ca. 1920



"THE CHOIR OF THE HIGH ALTAR IN THE CATHEDRAL OF TOLEDO" BY S. READ. IN THE EXHIBITION OF THE SOCIETY OF PAINTERS IN WATER COLOURS.
SEE NEXT PAGE.



Palma Martínez-Burgos García

UCLM. Facultad de Humanidades de Toledo

Hace años me acerqué al estudio del corpus que recoge una parte importante de la producción del artista que conocemos como “cuadros de devoción”¹. Es un conjunto que aglutina una producción muy amplia y que se ha tenido como una actividad de gran éxito puesto que satisfacía la demanda de una clientela numerosa y anónima en su mayoría. Sin embargo, la producción de estos “cuadros de devoción” y la capacidad extraordinaria de ofrecer distintas versiones de una historia, han provocado que este capítulo se haya convertido en un cajón de sastre en el que incluir todo aquello que no se inscribe en los grandes ciclos o en los encargos más conocidos del pintor. Al día de hoy, gran parte de esta producción de taller sigue siendo el talón de Aquiles en nuestro conocimiento del Greco puesto que es un capítulo difícil y lleno de equívocos, cuando no de enormes lagunas. Además, en la mayoría de los casos su estudio sólo ha servido para reforzar la imagen del cretense como la del artista estrechamente vinculado a los presupuestos de la Contrarreforma y situarle como uno de los máximos representantes de los postulados post tridentinos.

En 1993, el profesor Álvarez Lopera, al referirse a algunos de estos cuadros, concretamente al *Cristo crucificado con dos orantes* del Museo del Louvre, decía que obedecían a “gustos locales” y señalaba especialmente el “influjo de Toledo”². Por su parte, Fernando Marías, en la última exposición dedicada al Griego de Toledo en marzo-junio de 2014, insistía en la idea de un pintor independiente del contexto de adopción, fiel a sus propias ideas en materia artística y estética conocidas a partir de las notas a Vasari³. Recuerda el profesor Marías que en tales notas no hay una sola referida a cuestiones religiosas, lo que indudablemente nos lleva a la conclusión esperada, la de que los silencios son mucho más elocuentes que las palabras, a veces.

Al margen del espinoso asunto de la creencia personal del candiota en materia religiosa, creo que no se puede cuestionar la importancia o la permeabilidad del

pintor con respecto al contexto y a las circunstancias religiosas, espirituales e ideológicas que se estaban viviendo desde el último tercio del siglo XVI, pues como se nos ha dicho en repetidas ocasiones y más a lo largo de este año del Centenario “nadie trabaja en el vacío”, máxime cuando se trata de un artista con una demostrada capacidad reflexiva y observadora acerca del mundo que le rodea. Es verdad que El Greco no tuvo más que unos pocos ejemplares de materia religiosa en su biblioteca —señalados en la exposición de la Biblioteca del Greco⁴— en la que además solo figuran los autores de



Crucifixión con dos donantes. Museo del Louvre. París.

< *San Francisco y el hermano León*, detalle. Monforte de Lemos. Lugo.

la patrística griega (San Basilio, San Juan Crisóstomo, y San Dionisio)— amén de una Biblia (en griego), más las *Constituciones de los santos apóstoles* y los *Decretos conciliares* de la edición romana de 1583 también en griego. De autores españoles, sólo el célebre Alonso de Villegas y su *Flos sanctorum* (concretamente el tercer volumen dedicado



El Expolio. Catedral de Toledo. Sacristía.

a “los santos extravagantes y varones ilustres en virtud” en una edición de Toledo fechada en 1589)⁵. Pero como en su momento expresaron Fernando Marías y Agustín Bustamante, “un inventario nunca podrá identificarse con lo leído por un hombre, como tampoco se desprende de una lista de títulos que llegara leerlos todos”⁶. Por tanto cabe pensar que frente a la parquedad de los títulos que recoge su inventario, contara con otras lecturas, no necesariamente presentes en su biblioteca —prestadas, leídas, regaladas—, o participara de otras tertulias, de otras corrientes y de otras reflexiones a través de las diversas personalidades que se fue encontrando a lo largo de su carrera, bien como amigos, bien como clientes.

No estamos reivindicando la fórmula según la cual “la intensidad religiosa de una pintura obedece a la fe de su pintor” pero es obvio que tanto en las grandes creaciones como en la ingente producción de los cuadros de devoción, El Greco dio con la clave para crear la *empatía* con el fiel; y desde luego, nadie puede discutir que eso lo consiguió; es decir, supo crear como ningún otro en su época, unas condiciones psicológicas y emocionales lo suficientemente elocuentes como para que sus cuadros de asunto religioso “movieran los ánimos” y despertaran la devoción. Algo que efectivamente le hizo “diferente” frente a todos los demás y para constatarlo no tenemos más que asomarnos al panorama pictórico de la ciudad en vida del cretense. Ni Luis de Carvajal, ni Blas de Prado ni Luis de Velasco, por citar a los estrictamente contemporáneos, poseyeron esa facultad.

Fue una lección que aprendió a base de los dos fracasos más sonoros de su trayectoria en España, el del *Expolio* para la catedral de Toledo y del *San Mauricio* destinado a presidir uno de los altares laterales de la basílica de El Escorial. En ambos, el nexos común era la falta de comprensión por parte del cretense del concepto del “decoro” que se había acuñado en España a lo largo del siglo XVI y que poco tenía que ver con la adecuación clásica entre forma y función que El Greco podría haber asimilado durante su estancia en el erudito círculo de los Farnesio. La concepción que la teoría española fraguó de este concepto, especialmente en las décadas centrales del XVI, guarda más relación con la decencia y la honestidad, con el rechazo de lo inusitado, lo desconocido y lo insólito. En otra ocasión apunté que el punto de inflexión en torno a este concepto se producía en nuestra península con mucha antelación al Concilio de Trento, y que tanto en el ámbito de la teoría

artística con el ejemplo de Felipe de Guevara en sus *Comentarios*, o en el estricto campo de la vigilancia pastoral en las numerosas sedes eclesiásticas, las autoridades ya estaban advirtiendo acerca de la “honestidad y modestia y verdad en la representación” insistiendo en la necesidad de que “las imágenes se pintaren o esculpieren con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que conviene y como el asunto lo merece”⁷.

Prácticamente, no hay sínodo en España a partir de 1560 que no condene las figuras deshonestas o indecorosas y ante tal obligatoriedad se sacrifican otras pautas exigibles como la del rigor histórico; de hecho, era preferible alterar la fidelidad a la historia si con ello evitamos “vanas tentaciones”. En el caso concreto de Toledo, la constitución sinodal del arzobispo y cardenal Juan de Tavera, fechada en 1536, recoge este espíritu de forma ejemplar, máxime cuando tenemos en cuenta que es de las más adelantadas a su tiempo y en esencia precursora, pues contiene unos preceptos que serán la base de la célebre sesión XXV del Concilio de Trento celebrada en los comienzos de diciembre de 1563.

“Instituimos y mandamos que en ninguna iglesia de nuestra diócesis se pinten historias de santos [...] sin que primero sea hecho relación de ello a nuestro vicario o visitador, para que vean y examinen si convienen que se pinten allí... y mandamos que las historias... que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas las hagan quitar [...] y pongan en su lugar otras como convenga a la devoción [...] y así mismo las imágenes que hallaren que no están honesta o decentemente ataviadas —en los altares o las que se sacan en procesiones— las hagan poner decentemente y donde hubiere aparejo procuren hacerlas todas de bulto para que puedan estar sin ponerles otras vestiduras”⁸.

Por su parte, ni *El Expolio* ni el *Martirio de San Mauricio y la legión tebana* se ajustaron a esta norma y en ambas El Greco dio muestras de unos recursos artísticos, visuales, intelectuales e incluso espirituales que ponían en cuestión la regla general. No hacía sino comportarse como la mayoría de los pintores italianos que en opinión de Fray José de Sigüenza “aún los muy prudentes, no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía de su dibujo, y así han hecho muchas cosas de santos que quitan las ganas de rezar en ellas”⁹.

Podríamos preguntarnos si actuó movido por desconocimiento o por menosprecio de unas reglas de carác-

ter moral, “de catecismo” en sentido despectivo, ajenas por completo a las cuestiones del Arte. Por tanto, en medio de la ambigüedad del término “decorum” en la teoría española, el posicionamiento del Greco es el esperado en un hombre de su formación. Es decir, en su pensamiento la belleza de la imagen nunca puede ser un estorbo para el cumplimiento de la finalidad de la pintura en connivencia con la máxima de “enseñar deleitando”. Así parece entenderlo al abordar los desnudos cuando creyó que la historia lo justificaba. Los ejemplos van desde los de *Adán y Eva*, en el reverso del tríptico de Módena, a las esculturas de *Epimeteo y Pandora* del Museo del Prado o el *Cristo resucitado* que remataba el tabernáculo proyectado para la iglesia panteón del Hospital Tavera, pasando por los mártires de la *Legión tebana* o los que incluye en la impresionante *Visión apocalíptica*, sin olvidar que su concepción de *San Sebastián*, es la de un apolíneo y bellísimo cuerpo desnudo, “que quita las ganas de rezar” parafraseando de nuevo al padre Sigüenza. Con todos estos casos queda claro que en lo que respecta al decoro, el Greco no participó de las directrices marcadas por la Contrarreforma sino que se sitúa dentro de la corriente más “horaciana” y clásica que pervivió en el Manierismo, es decir, la de la adecuación armónica de las figuras de acuerdo con el carácter, la función y la dignidad; de lo que resulta una pintura bella y convincente según teorizaban los textos de Alberti en Italia o de Francisco de Holanda en España.

En todo caso, y como es bien sabido eso le cerró las puertas de la clientela institucional pues tanto la Catedral como el Rey prescindieron de sus servicios, pero es que tampoco lo hicieron a título personal, al menos ya en Toledo. Por ejemplo, el arzobispo y cardenal Gaspar de Quiroga no le encarga su retrato para la Sala capitular —lo hace Luis de Velasco, ni tampoco el del arzobispo Carranza que se lo encarga a Luis de Carvajal—, es que ni siquiera cuenta con él para realizar la decoración de su Quinta de Mirabel, y en cambio, elige para ello a Blas de Prado, representante de una corriente estilística en las antípodas de la del Greco, de factura más en consonancia con el Manierismo toscano romano. Años más tarde tampoco el Cardenal Sandoval y Rojas le encargará su retrato para la Sala capitular de la catedral sino que escogerá a Luis Tristán, el discípulo.

Respecto al cardenal Quiroga y la decoración de la Quinta de Mirabel, es posible que su proverbial tacañería le alejara de los precios que exigía el Greco, muy por

encima de los acostumbrados en la ciudad. Es posible también que la elección de Blas de Prado se debiera, no sólo pues, a motivaciones de índole económica, sino también a su dominio de la técnica del fresco lo que inclinaría la balanza a su favor. Como hipótesis, podemos pensar que la incapacidad del Greco respecto al fresco le orientó hacia un tipo de clientela concreta, que se movía al margen de la moda cortesana impuesta desde Italia, inclinándole hacia el “gusto hispano” por el retablo. Pongo un ejemplo; en 1607 muere Alessandro Semini y deja sin concluir el encargo de decorar “al fresco” la capilla que la viuda D^a Isabel de Oballe destinaba en recuerdo de su difunto esposo en la iglesia de San Vicente. Desconocemos cual era el ciclo pictórico enco-



La Visitación. Washington DC, Dumbarton Oaks (Harvard University).

mendado al italiano pero lo que sí sabemos es que cuando el Greco consigue hacerse con el contrato, es para pintar un retablo con sus respectivos lienzos y con ello “cumplir con el arte y decoro que a tal obra se requiere”. Respecto a los frescos de las paredes que había proyectado el italiano, aduce despectivamente que se trataba de “... algunas menudencias sobre cal, que es cosa de muy poca costa y autoridad, principalmente en capilla tan pequeña, que obliga a mayor adorno... [Ahora se hará toda]... de pintura al olio para más grave y perpetuo, y con lienzo entablado”, rematando el conjunto añade “una historia de la visitación de santa Ysabel por ser el nombre de la fundadora, para lo que se ha de fixar un circulo adornado con su cornisa a la manera que está en Illescas”¹⁰. Queda claro, nada de frescos.

En su carrera hay otro caso similar aunque desconocido hasta ahora y que atañe al *Entierro del señor de Orgaz*. La pista la hemos encontrado en el testamento de D. Esteban de Guzmán, XI y último Señor de Orgaz, Santa Olalla y Polvoranca. El documento está fechado el 20 de enero de enero de 1513 ante el escribano de cámara de la Reina, Andrés Dávila y custodiado en el archivo de los Condes de Orgaz en Ávila. Como es habitual, en él se recogen toda serie de obligaciones, una de las cuales ha llamado nuestra atención porque dice explícitamente que:

“La pintura que estava en la dicha iglesia de Santo Tomé, de un milagro que allí acaeciò, tórnese a pintar como se supiere que estava, sy no se oviere fecho quando yo muriere, y sea a donde solía estar la dicha pintura en la capilla do está enterrado un antecesor mío y esto cumplan mis albaças”¹¹.

Un poco más adelante, se recogen otras disposiciones relativas al ornato de diversos espacios y se especifica “retablo”, como ocurre cuando habla de adornar la dedicada a “... Sant Bernaldino questá en la yglesia de señor Sant Pedro en Santa Olalla. La dicha capilla se adereçe aviéndose de decyr en ella las dichas misas de la capellanía y hágase un retablo que tenga un cruçifixo de bulto y una ymajen de bulto de la Absunçion de Nuestra Señora y las otras ymájenes de pinzel...”¹².

Como hemos visto, el primer texto señalado carece de esta pormenorización de detalles, lo que nos hace creer que se trataba de un fresco del que a principios del XVI se había perdido la memoria por completo. El mismo documento menciona la provisión de fondos que

debió ser, en parte, la que le permitió a D. Andrés Núñez hacer frente al encargo cuyo resultado es el lienzo más célebre de toda la carrera de Theotocopoulos.

En cuanto a la clientela más privada contamos con los estudios de Balbina Martínez Caviro, Diego Suarez, Francisco Aranda o Richard Kagan¹³. Todos ellos han dado a conocer los “grecos” que aparecen en los inventarios notariales de personalidades de muy diversa índole, extracción y cultura que van desde la colección de “grecos” de D. Pedro Lasso de la Vega hasta los que estuvieron en manos anónimas; mercaderes, regidores, letrados, profesores, jurados. Especialmente curioso resulta el número de “tablas” existentes, todas de temática religiosa y que con toda probabilidad se traería de Italia. Así, se recogen “dos tablas de dominico greco la una de la Oración en el huerto y otra del Prendimiento, pequeñas, con sus marcos dorados y otra de cuando Cristo echó a los judíos del templo” en propiedad de D^a Luisa Centeno, viuda fallecida en 1639¹⁴.

Richard Kagan en su última revisión acerca del entorno humano en Toledo afirma que El Greco supo crear una “cartera” con personajes de distintas esferas: unos cuantos clérigos, letrados y profesores de universidad, varios miembros de la élite rectora de la ciudad y un noble de rango, todos los cuales iban a mostrarse dispuestos, aunque en diferentes momentos y de distintas maneras, a prestarle dinero o facilitarle encargos.

Entre ellos es necesario empezar por Diego y Luis de Castilla, los primeros clientes en Toledo; especialmente Luis, cuya amistad duró más allá de la muerte del Greco amparando a Jorge Manuel en el feroz desencuentro con la comunidad de Santo Domingo el Antiguo a cuenta de la cripta cedida para “siempre jamás”¹⁵. Además, Luis de Castilla consiguió que su padre cambiara el proyecto inicial de encargar los retablos y pinturas de Santo Domingo el Antiguo a Hernando de Ávila por su amigo, el Greco, lo que le abrió las puertas a la sociedad de la época¹⁶. Otro será Antonio de Covarrubias, ilustre helenista hijo del arquitecto Alonso de Covarrubias; D. Pedro Salazar de Mendoza, administrador del Hospital de San Juan Bautista de Afuera, historiador y coleccionista de “grecos”. También Francisco de Pisa, profesor en la Universidad de Santa Catalina de Toledo; Jerónimo de Ceballos, el letrado toledano poseedor de un *San Francisco* atribuido a «dominico» y colgado en su oratorio particular, además del retrato que le hizo el Greco. Otro profesor en la Universidad toledana será D. Martín

Antonio de Covarrubias. Museo del Greco. Toledo.



Ramírez de Zayas, quien le encarga en 1597 los tres retablos con sus pinturas para la capilla de San José, en cumplimiento del testamento de su tío-abuelo, el mercader de origen converso D. Martín Ramírez, fallecido en 1568¹⁷. Martín Ramírez de Zayas era catedrático de teología y formaba parte del círculo de literatos y eruditos tan del gusto del propio pintor. El encargo de la capilla generó el consiguiente desencuentro —ya habitual en el *modus operandi* del artista— con el cliente, esta vez por el precio final acordado por los tasadores. Sin embargo, ni el Greco ni D. Martín Ramírez quisieron llegar a pleito, lo que sugiere que entre ambos debía de existir un cierto “feeling”. La Escritura de Concordia, que firmaron el 13 de diciembre de 1599, muestra que los tasadores de las dos partes —cuyos nombres desconocemos, aunque si sabemos que Domenicos trajo al suyo desde Madrid— acordaron valorar la obra en 31.328 reales (2.848 du-



San Bernardino. Museo del Greco. Toledo

cados) lo que provocó serias quejas por parte de Martín Ramírez ante el Visitador general de la ciudad “por estar muy subido el dicho precio” con lo que pretendía reducir la cuantía. Sin embargo, al final y a fin de “excusar las costas e gastos” que el proceso traería consigo Ramírez se avino a aceptar la tasación en la que entraba también el precio de una custodia que había hecho para la capilla y de la que no se habla en el contrato de 1597¹⁸. Respecto a ésta, y como no era del agrado del cliente, se acordó que el propio Martín Ramírez intentaría venderla y con ello se abonaría al cretense su parte.

Los Ramírez de Zayas o de la Fuente, le vinculan también con otro ilustre toledano, el doctor Rodrigo de la Fuente, que identificamos con uno de los retratos del Greco del Museo del Prado, poseedor de un *San Francisco* y un *Santo Domingo*, que irían a parar a una capilla familiar en el convento toledano de Santa Catalina de la Merced¹⁹. Y en el mismo círculo de Martín Ramírez encontramos a Juan Bravo de Acuña, clérigo y miembro del Consejo de la Gobernación poseedor de cuatro grecos a título privado y responsable del encargo del retablo para el Colegio de San Bernardino. El doctor Bravo de Acuña fue quien da el visto bueno al proyecto en su condición de canónigo y visitador general de la archidiócesis toledana. Estaba relacionado con los ambientes más cultos de la ciudad puesto que al año siguiente, en 1604, publica su *Libro de la fundación de la sancta madre iglesia de Toledo. Sus grandezas, primacía, dotaciones y memoria*, dedicado al arzobispo D. Bernardo Sandoval y Rojas.

La andadura del retablo del Colegio de San Bernardino obedece a la historia del propio recinto educativo ya que la reciente institución venía a completar la estructura universitaria de Toledo configurada a partir del Colegio universitario de Santa Catalina, fundado en 1485 por Francisco Álvarez de Toledo. En el caso del Colegio de San Bernardino su fundador fue otro canónigo doctoral, sobrino del anterior, llamado Bernardino Zapata Herrera quien en su testamento, fechado en 1568 dejó dispuesto la construcción del futuro Colegio²⁰. Una vez obtenida la bula papal al año siguiente, la institución queda bajo la advocación del santo franciscano San Bernardino a voluntad del fundador pues “ese nombre yo tengo y me llamo”. Bernardino Zapata dispuso que se destinara a los estudiantes que ya eran bachilleres y serán estos quienes, con sus quejas por el “subido precio” que acarrea el trabajo para una comunidad que hace de la pobreza su seña de identidad, provocaron los

consabidos problemas respecto a la tasación. El asunto se resolverá a partir de la cuestación particular de los antiguos alumnos y otros benefactores, si bien el monto final recibido por El Greco y su hijo fue exiguo y ridículo, 333 ducados²¹.

El encargo del retablo le llega en 1603²², justo cuando acaba de terminar otros dos importantes trabajos, uno en Toledo, el de la Capilla de San José y el otro en Madrid, el del Colegio de D^a María de Aragón; todos relacionados por ese entramado de amigos y lazos de parentesco entre unos y otros. No conocemos las condiciones originales del contrato pero todo nos remite a ese contexto personal y de amistades del artista en Toledo, humanistas e intelectuales eclesiásticos y seculares partidarios de una espiritualidad “renovada” de la que San Bernardino era un ejemplo palpable, como antes lo había sido San José, patrón del Carmelo descalzo. Cabe pensar pues, que los entonces patronos de la Institución incidieran en la necesidad de que el pintor dejara bien claro la faceta intelectual del santo a partir de la presencia del libro.

El santo de Siena fue uno de los renovadores de la Observancia de la regla primitiva de San Francisco canonizada el 25 de mayo de 1450 por Nicolás V²³. Muy relacionado con el *San José o el San Martín partiendo la capa*, ambos en la capilla homónima, el Greco escoge la vía presentativa para ofrecernos la imagen austera, sobria y bellísima del santo franciscano. En consonancia con ese “manierismo espiritualista” como lo definió Hauser refuerza la pobreza del hábito con la desnudez del pie izquierdo que se adelanta ligeramente. El libro en la izquierda y el báculo rematado en las letras doradas de “IHS” (con una cruz central) se completa con la presencia de las tres mitras que asombran por la reproducción minuciosa de las sedas, los hilos dorados y las piedras preciosas. La monumentalidad de la figura en contraste con la línea de horizonte bajísima donde de nuevo reconocemos algunos elementos urbanos del paisaje de Toledo, se cubre de una melancolía evidente, una especie de ensoñación entre hombre y naturaleza. A pesar de que en la constitución sinodal del arzobispo Gaspar de Quiroga se recogía expresamente la prohibición de dar “rostros contemporáneos a los santos del cielo”²⁴, El Greco toma prestadas las facciones de su hijo para imaginar el rostro del santo consiguiendo así plasmar la descripción que da Alonso de Villegas de “que era mozo y de muy lindo parecer”²⁵.

Las conexiones clientelares señaladas y el mismo ámbito universitario, se refuerzan en las propias conexiones de significados que podemos encontrar entre el *San José* y el *San Bernardino*; ambos son fruto de la renovación espiritual y de alguna manera traducen ese mismo clima innovador que se estaba viviendo en Toledo. Ambos coinciden en la carga doctrinal dirigida a recordar la labor del arzobispo como pastor y guía, protector y maestro simbolizado en el báculo/bastón y en el libro propio del predicador y experto teólogo. Algo esencial en una ciudad cuyos arzobispos han sido pioneros en la renovación espiritual, desde Cisneros a Sandoval y Rojas conformando ese ambiente combativo, reformista y vivo que hemos señalado en otras ocasiones.

Por tanto, la elección del santo para presidir la capilla privada de los estudiantes viene a aleccionar sobre su papel como futuros predicadores y soldados de Cristo, en consonancia con los nuevos postulados nacidos a raíz del Concilio de Trento. Sin lugar a dudas, es Alonso de Villegas quien se halla tras la invención grequiana²⁶. Señala Villegas que como comisario y vicario general en Italia nombrado por Martín V “reformo pasados de trescientos monasterios, tornando en ellos al mismo rigor que en tiempo del seraphico padre Sant Francisco habían tenido” en referencia a la reforma de la observancia franciscana frente a los tradicionales conventuales. De modo que su figura cobra plena vigencia en el ambiente del Toledo de la época, donde parece que El Greco simpatiza con las corrientes “renovadoras” en los estrechos márgenes que dejaba la ortodoxia católica. El alegato a favor de la corriente del eremitismo que supone el ejemplo de San Bernardino coincide con otra obra de similar significado, la *Alegoría de la orden de los camaldulenses*. En los dos casos se trata de testimonios a favor del eremitismo como una opción espiritual legítima, defendida en sectores reducidos de la Iglesia pero que levantaba no pocos recelos para el control de Roma.

La *Alegoría de la Orden de los camaldulenses*, fue un encargo del único cliente perteneciente a la nobleza que tuvo El Greco, D. Pedro Laso de la Vega, primer conde de Arcos, Señor de Batres y Cuerva (1559-1637)²⁷. Era sobrino del cardenal Niño de Guevara por línea materna mientras que por la paterna tenía lazos de parentesco con el célebre poeta Garcilaso de la Vega. No parece que D. Pedro fuera un cliente de peso pues no hay ningún gran encargo en su haber, lo que no le impidió ser un sincero admirador del cretense del que poseyó hasta siete

Alegoría de la Orden camaldulense.

Instituto Valencia de Don Juan. Madrid.



obras. Una de ellas es la citada *Alegoría de la Orden de los Camaldulenses* que se encontraba en el Castillo de Batres, concretamente en la llamada Sala del Ciego, “un auténtico museo de pintura” en palabras de Martínez Caviro²⁸.

La Orden de los Camaldulenses había sido fundada por el monje benedictino San Romualdo en el año 975. Para ello contó con los territorios legados por el benefactor Conde Maldolus, en el valle del Arezzo italiano. Se trataba de un enclave montañoso e inaccesible pero privilegiado descrito por las crónicas como la que en 1586 publica Francisco Lucas, *Vita del padre S. Romualdo abate, fondatore del sacro eremo, & ordine di Camaldoli, e riformatore della vita eremitica*.

A partir de dichas descripciones, El Greco afronta el retrato simbólico del lugar sagrado. Solo en el primer plano, enmarcando un templete central que recoge los beneficios de la vida eremítica, hace una referencia al cliente al colocar los escudos alusivos a su persona, el Conde de Arcos. El de la izquierda, bajo la figura de San Benito, luce las armas de los Mendoza y Laso de la Vega y corresponde a Don Pedro. El de la derecha, a los pies de San Romualdo, está el de su esposa D^a Mariana de Mendoza, hija mayor del tercer Conde de Orgaz. Un dato importante para fechar la obra son las coronas incluidas, pues Don Pedro recibió el nombramiento de Conde de Arcos el 21 de diciembre de 1599, lo que permite datar la obra en los comienzos del año 1600.

De este modo queda constancia de la intención del patrono que no era otra más que mostrarse como el valedor de la Orden para asentarse en territorio español y cuyos primeros pasos se dieron a finales del siglo XVI. Se sabe que en 1597 visitaban Madrid dos frailes camaldulenses a fin de pedir al Rey el permiso para implantar la Orden en la península. Entre la documentación aportada contaban con la recién publicada *Historia de San Romualdo padre y fundador de la Orden Camaldulense que es una idea y forma perfecta de vida solitaria de la religión de San Benito*, de fray Juan de Castañiza²⁹ en apoyo de la empresa e indudablemente, el respaldo de D. Pedro era fundamental, lo que explica el interés de los escudos. De hecho, la otra versión que existe de la *Alegoría de la Gran camaldula*, la del Colegio del Corpus Christi en Valencia es, con toda seguridad, un regalo del matrimonio al patriarca San Juan de Ribera con quien tenían lazos de parentesco. Parece que se trató de un homenaje y en sustitución de los dos escudos condales, en el frontón del altar sólo aparece el del Patriarca³⁰.

El verismo realista de este primer plano cede paso al paisaje del segundo donde recrea una verdadera topografía espiritual del lugar sagrado. Ya lo había hecho en las versiones del Monte Sinaí y como entonces vuelve a colocar la libertad poética por encima de la realidad dando lugar a una pura geometría mental, deliberadamente arcaizante. Maneja los recursos para la construcción del *locus amoenus* virgiliano encerrado en medio de la cadena montañosa bañada por la luz crepuscular propia del pintor. En la época en la que pinta esta obra proliferan ya los grabados con el Monte Carmelo como las vistas del Monte Sinaí, abundantes en la órbita bizantina³¹. El guiño contemporáneo lo da el templete circular

en el que adivinamos una alusión a Juan de Herrera y su templete del Claustro de los evangelistas que pudo admirar en El Escorial y que le recordaría al lejano San Pietro in Montorio de Bramante.

Al mismo tiempo que atendía estos encargos y cuidaba de esta clientela, su taller hacía frente a la producción de cuadros de pequeño formato para la venta a particulares y entidades, cuyas incursiones en el mercado de arte consistían en la adquisición ocasional de pinturas devotas de uso privado y doméstico³². Se trataba de un mercado autónomo, muy activo y exento del control de las autoridades diocesanas puesto que movían cantidades inferiores a las estipuladas para el escrutinio obligatorio establecido por encima de los 10 mil maravedíes, según noticias de Richard Kagan³³.

Al abordar la labor del taller es inevitable volver al inicio, al momento en el que los clasificábamos como fruto del “gusto local”, lo que nos invita a una reflexión acerca de cuál era ese gusto local condicionado por lo que pudo ser “el influjo de Toledo” ciudad que fue escenario de las muchas crisis espirituales que vivió España desde las reforma de Cisneros y que dejaron en la ciudad su huella. Los procesos contra los alumbrados, los dos autos de fe y el papel combativo de sus arzobispos crearon un caldo de cultivo muy sensible a los asuntos de religión.

A pesar de su extranjería, El Greco no permaneció ajeno a esta atmósfera de exaltación religiosa y siguió creyendo que es en los llamados “cuadros de devoción” donde deja patente su posición personal con respecto al debate de la imagen religiosa. La mayoría de los temas tratados se refieren a imágenes de santos en medio del desierto y en clara elección de la vida eremítica, desde San Francisco a San Pedro, María Magdalena y Santo Domingo, en todas sus modalidades iconográficas. Es decir, hay un deseo evidente por crear una tipología arquetípica de la espiritualidad orientada hacia la soledad del eremitismo. Esta vía que comparte aspectos con la mística, fue permitida a duras penas por la ortodoxia oficial y sin embargo en Toledo era una alternativa de plena vigencia. Gaspar de Quiroga en los años setenta inicia la rehabilitación de la figura de Bartolomé de Carranza y de su doctrina, una de cuyas afirmaciones era la defensa de la oración mental por encima de la vocal y de la vía afectiva para el conocimiento de lo divino. Por otra parte, unos años antes se había publicado en Toledo el primer tratado sistemático de la mística afectiva titulado *Carro de dos vidas*³⁴. Su au-

Claustro de los Evangelistas. El Escorial.



tor fue el sacerdote toledano Gómez García cura párroco de San Ginés. Luego siguieron otros muchos de similar orientación, empezando por las numerosas reediciones del *Contemptus mundi* a partir de 1512.

Es obvio, pues, que nos hallamos ante una sociedad conocedora y familiarizada con la vía afectiva y de interioridad espiritual a la que el Greco supo ofrecer una modalidad de “cuadro de devoción” asentada en la *teoría de los afectos* y con el dominio de la *empatía* para crear un estado psicológico determinado, emotivo y devoto. Obras en su mayoría asociadas a la religión de oratorio, privado, íntimo y doméstico, tanto seglar como religioso que se difundió extraordinariamente en las últimas décadas del siglo XVI. Santa Teresa de Jesús en *Las Mo-*

radas describe su “emoción” tras visitar el oratorio de la Duquesa de Alba “...me quedé espantada en entrando y considerando de qué podía aprovechar aquella barahúnda cosas...” y por su parte, San Juan de la Cruz tampoco se muestra partidario cuando habla de la “religión de oratorio” pues “...algunas personas los atavían más por su gusto que por el de Dios; y algunos hacen tan poco caso de la devoción en ellos que nos los tienen en más que sus camarines profanos”³⁵. Tampoco los obispos olvidaron incluir este capítulo en los sínodos dejando constancia de que había que vigilar “el lugar en que se ha de celebrar la misa y de los oratorios particulares y sus ornamentos”³⁶.

Respecto al interés con el que El Greco satisfacía dicha demanda, en el Archivo Histórico Provincial de Toledo se conserva un documento sobre la venta de un San Pedro y un San Francisco con destino a Sevilla³⁷. El documento de la venta está relacionado con el suministro de imágenes para enviar a las Indias ya que Sevilla se convirtió por esta época en el gran puerto desde el que se embarcaban las piezas. Un mercado tan floreciente sin duda debió llamar la atención del cretense que desde su taller en Toledo abasteció de imágenes a una clientela numerosa. De San Pedro, al margen del modelo del Apostolado, hay dos variantes que están recogidas en el inventario redactado por Jorge Manuel en 1614; en él se cita “un san pedro llorando pequeño” y “un san pedro en pie no acabado”, es decir, la primera es la modalidad iconográfica que conocemos como San Pedro en lágrimas y la otra es la imagen monumental, de cuerpo entero y luciendo las dos llaves. Suele ser una figura majestuosa recortada sobre un cielo atormentado y con una línea de horizonte muy baja. Viste siempre la túnica azul y el manto amarillo y su rostro anciano y barbado apenas registra cambios en su concepción.

Respecto a la modalidad mucho más conocida, de *San Pedro en lágrimas* sabido es que el capítulo del arrepentimiento y llanto de San Pedro nunca fue muy grato para la Iglesia pues eso de que la cabeza visible designada por Jesús le negara hasta tres veces por cobardía, no dejaba en buen lugar al papado. Sin embargo, los teólogos y moralistas de la Contrarreforma comprendieron que la falta cometida por el apóstol le hacía más cercano y con todas las debilidades propias de la condición humana. De modo que pasó a ser un tema recurrente en la pedagogía posterior al Concilio de Trento puesto que se adaptaba a la enseñanza acerca del arrepentimiento y la consiguiente penitencia. Además, su llanto da lugar a uno de los

capítulos devocionales más bellos de la espiritualidad del siglo XVI, el que se conoce como “flevit amare”, o llorar de amor³⁸. Apelando a la teoría de los afectos, El Greco crea un producto devocional de enorme éxito, apto para clientes particulares y oratorios privados, apto para las comunidades que rezan por la salvación de la humanidad. No es de extrañar, por tanto, el éxito comercial de este capítulo del que hizo hasta seis versiones autógrafas en las que apenas cambia la composición.

Algo similar ocurre con las producciones de San Francisco que salieron del taller del cretense. Fue el tema devocional por antonomasia, el más demandado y el más querido por la clientela española en general y toledana en particular, pues hemos de recordar que la orden franciscana quedaba asociada a las prácticas del *ars moriendi* y monopolizaban todo el ritual funerario, desde la mortaja hasta el cortejo fúnebre. También la Contrarreforma ayudó a su difusión haciendo del santo un emblema de la pobreza, de la meditación y del éxtasis.

Entre las variantes más conocidas tenemos la de *San Francisco con el hermano León*, la de la *Estigmatización de San Francisco*, la de *San Francisco en éxtasis* o la de *La oración de San Francisco*. Esta vez en el inventario de Jorge Manuel sólo se refiere si esta con crucifijo, con calavera, “elevado” o con “compañero”, en alusión a la presencia del hermano León. En opinión de Pacheco, El Greco tuvo la gloria de ser el “mejor pintor de este Santo que se hubiera conocido en este tiempo” y no cabe duda de que contemplando las infinitas versiones que realizó sobre el “poverello” esa afirmación es más que evidente. En todos los casos concibe el mismo tipo enjuto, asceta y demacrado, de rostro bondadoso, casi siempre joven y ataviado con el áspero sayal en el que siempre es visible el cíngulo con los tres nudos distintivos de la orden. Es una creación que nada tiene que ver con las despreocupadas imágenes que pintó en sus años de Italia, donde envolvía a los personajes en amplios paisajes dando un toque narrativo que en España desaparece por completo para dar paso a una imagen más icónica, sobria y presentativa.

Para la invención de estos “tipos devocionales”, lo mismo que en el *San José* o en el *San Bernardino*, El Greco pudo conocer, durante su estancia en El Escorial, los *Apuntes para confeccionar lecciones de Santos* que Ambrosio de Morales dedica a la comunidad de frailes jerónimos en 1566³⁹. Los apuntes son en realidad unos consejos destinados a los frailes para que supieran componer sus ser-

mones de la forma más clara y directa. En esas lecciones se insiste en que todo lo que se cuente sea “verdadero” en que no sean prolijos en milagros “que a la mayoría de las veces hacen poco provecho” y que todo se cuente “con un estilo sobrio, simple y directo” lo que plásticamente se corresponde con estas imágenes aisladas, sobrias y monumentales. Se resuelven así con una mínima referencia al locus y mantiene la preferencia por las horas crepusculares, las de mayor sosiego tal como aconsejaba fray Luis de Granada en su *Tratado sobre la Oración y Meditación*.

En cuanto a los temas pasionales destacan los crucificados, generalmente “vivos”, para presidir las capillas particulares como la de los Úbeda en la iglesia de San Ginés. Lo más habitual eran los “Cristos” en solitario, a veces con la Virgen y San Juan, aunque también es frecuente los que incluyen la figura del orante “in abisso” lo que sugiere una meditación personal, privada y excluyente muy del gusto de la clientela toledana y de la que existen numerosos ejemplos en clausuras de la capital. A este modelo pertenece el del Museo del Louvre con el que iniciábamos estas páginas (ha. 1590). Pintado para presidir una capilla del convento jerónimo de San Pablo en Toledo, desconocemos la identidad de los dos personajes que aparecen al pie en sustitución de la Virgen y San Juan. Identificados como los hermanos Covarrubias hoy se cree que se trata de Dionisio Melgar, a la izquierda y con el alba blanca, canónigo del citado convento mientras que para el de la derecha se barajan varias alternativas. En todo caso, la redacción del *titulus crucis* en griego, hebreo y latín, en vez del habitual INRI, le sitúa en medio de los círculos más humanistas de la ciudad⁴⁰.

Similar composición es la del *Crucifixión con la Virgen, San Juan y donante* de la iglesia de la Asunción en Martín Muñoz de las Posadas, obra de taller (ha.1595). En este caso concreto fue encargo del propio párroco de Santo Tomé que aunque protagonizó con el pintor un pleito desabrido, no dudó luego en encargarle esta obra aunque a la vista del resultado siguió sin querer gastarse mucho dinero. En el inventario de D. Andrés, fallecido el 12 de enero de 1601, se hace mención expresa del cuadro del que se dice que era “un Christo en lienzo pintado al óleo en que esta el retrato del dicho señor Andrés Núñez que es pintura de dominico greco y es pintura de mucho valor”⁴¹. En el mismo documento se menciona que fue donado a la iglesia abulense de Navalperal de la Mata, donde estaba su hermano, también párroco y probablemente de allí pasaría a su ubicación actual en 1834⁴².

Los dos casos señalados, y otros muchos que salieron del taller, dan una idea de la seriación con la que El Greco afrontó el capítulo pasional. Como novedad suele añadir, a petición del cliente, “un país” en alusión al paisaje de Toledo para crear el lugar sagrado. Fue un recurso novedoso y especial pues al incluir los celajes crepusculares implantó la moda de los efectos nocturnos y de las luces artificiales que dejan huella en Toledo, no entre los artistas contemporáneos como hubiera sido de esperar, pero si entre algunos convecinos interesados



Taller del Greco. *Crucifixión con la Virgen, San Juan y un donante*. Iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas. Segovia.

Crucifixión. Museo de Santa Cruz.
Depósito de San Nicolás de Bari. Toledo.



por las cuestiones de estética. Uno de ellos, el predicador y fraile franciscano Diego de la Vega, deja por escrito una reflexión llena de admiración hacia el cretense:

“Suele la mano artificiosa de un pintor mostrar su destreza en una pintura de noche. Encubre con la sutiliza del pincel lo que encubren las tinieblas y descubre lo que descubre la vista; en lo cual se muestra mucho más artificio e ingenio del oficial...”⁴³.

Y está claro que esa “luz desbaratando las tinieblas” guiaba las preferencias de aquellos que, en efecto, buscaban algo “diferente”.

NOTAS:

1 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. Devoción, decoro y ortodoxia: la pintura de El Greco en el contexto espiritual de la Contrarreforma, 1577-1600. En *El Greco. The first 20 years in Spain*. Rethymno: Institute for Mediterranean Studies, 2005, pp. 205-220.

2 ALVAREZ LOPERA, J. *El Greco. La obra esencial*. Madrid: Sílex, 1993, p. 108.

3 MARIAS, F. Un retratista haciendo pintura religiosa. En *El Greco de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, catálogo de la exposición, Toledo: Museo de Santa Cruz, 2014, pp. 41 y ss.

4 DOCAMPO, J. y RIELLO, J. (Ed). *La biblioteca del Greco*, catálogo de la exposición, Madrid: Museo del Prado, 2014.

5 Ídem, pp. 203-217.

6 MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid: Cátedra, 1981, p. 45.

7 MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990, pp. 245-265. Concretamente, la frase que destacamos es de Bartolomé de Carranza y sus *Comentarios al catecismo*. Cap. III de la tercera parte. Ver también nuestro artículo El decoro, la invención de un concepto y su proyección artística, *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, Madrid, 1988, nº 2, pp. 91-102.

8 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El Cardenal Tavera y el Sínodo de 1536 en Toledo. En *Ensayos humanísticos*, Toledo: Servicio de Publicaciones de la UCLM, 1997, pp. 285-302. (La cursiva es nuestra).

9 SIGÜENZA, Fray José de. *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Turner, 1986, p. 373.

10 ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. Estudio y catálogo. Fuentes y bibliografía*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, p. 237.

11 Documento facilitado por D. Gonzalo Crespi de Valldaura, actual Conde de Orgaz, expuesto en la muestra *La Estela del milagro*, desarrollada en la parroquia de Santo Tomé desde el 3 de julio al 3 de septiembre de 2014. Desde estas páginas quiero hacer llegar a D. Gonzalo y a su familia mi sincero agradecimiento por la colaboración prestada.

12 Ídem.

13 MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. Los grecos de D. Pedro Laso de la Vega. *Goya*, 1985, núm. 184, pp. 216-227; SÚAREZ QUEVEDO, D. Tablas de El Greco en colecciones toledanas del siglo XVII. *Goya*, 1990, núm. 217-218, pp. 48-49; ARANDA PÉREZ, F. J. Grecos domésticos. Presencia y fortuna de El Greco... *Anuario del Arte*, 2010, pp. 137-160; KAGAN, R. La Toledo del Greco, una vez más. En *El Greco de Toledo*.

- Pintor de lo visible y lo invisible*, catálogo de la exposición, Toledo: Museo de Santa Cruz, 2014, pp. 47-65. Se trata del último estudio, puesto al día, que recoge otros muchos anteriores publicados por el autor.
- 14 SUAREZ QUEVEDO, D. Tablas de El Greco... También ALVAREZ LOPERA, J. op. cit., vol.I. p. 70.
- 15 Expresión literal que figura en la cesión hecha en 1612 por las monjas de Santo Domingo el Antiguo a Jorge Manuel. Véase SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, F. de B. *El Greco en Toledo*, Toledo: Zocodover, 1982.
- 16 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Ensayo de una nueva lectura iconográfica de los retablos de El Greco en Santo Domingo el Antiguo. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, segundo semestre 2008, tomo XVII, núm. 34, pp. 323-349.
- 17 Consultar la última monografía sobre la capilla, a cargo de Palma Martínez-Burgos García, *El Greco en la Capilla de San José, 1597-1599*, Toledo: Antonio Pareja Editor, 2014.
- 18 *Ídem*, p. 37 y ss.
- 19 KAGAN, R. El Greco y su entorno humano en Toledo. En *El Greco*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003, pp. 99-115.
- 20 GÓMEZ SÁNCHEZ, F. *Historia del Colegio Universitario San Bernardino de Toledo*. Toledo: Caja de Ahorros, 1982.
- 21 KAGAN, R. El Greco y su entorno humano... p. 108.
- 22 La ejecución de la portada, en cambio, se retrasa hasta 1607. Véase ALVAREZ LOPERA, J. op. cit. vol. I, p. 228.
- 23 La festividad quedó instituida en el calendario el 20 de mayo. Véase la obra de L. Réau, *Iconografía del arte cristiano* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001), en concreto el tomo II de su vol. 3 titulado *Iconografía de los santos de la A a la F*.
- 24 Fechada en 1583. Véase el texto de A. Rodríguez G. de Ceballos, "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras a El Greco" publicado en *El Greco: Italy and Spain*, vol. 3 de *Studies in the History of Art*, Washington: National gallery of Art, 1984, p. 154.
- 25 VILLEGAS, A. de. *Flos sanctorum : historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo... y de los santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catholica...* Barcelona: En la imprenta de Isidro Aguasvivas, 1794, Primera parte, pp. 373-375.
- 26 *Ídem*.
- 27 Un estudio completo de los paisajes en la pintura grequiana en P. Martínez-Burgos García, "Alegoría y paisaje. La topografía espiritual del Greco", en *El Greco en la catedral*, catálogo de la exposición, Burgos: Promecal, 2011, pp. 91-103.
- 28 MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. Los grecos de D. Pedro Laso de la Vega, p. 220.
- 29 Editado en Madrid en 1547, por el licenciado Castro.
- 30 ALVAREZ LOPERA, J. Alegoría de la orden de los camaldulenses. En *El Greco. Identidad y transformación*, catálogo de la exposición, Madrid: Skira, 1999, p. 411.
- 31 Respecto a las imágenes del Monte Siná se puede consultar el último ensayo a cargo de M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, "Views of the landscape of Mount Sinai from Byzantium to Domenikos Theotokopoluos", publicado en *D. Theotokopoulos between Veniceand Rome*, catálogo de la exposición. Atenas: Museo Benaki, 2014, pp. 1-43.
- 32 MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P. Devoción, decoro y ortodoxia... (2005).
- 33 KAGAN, R. La Toledo del Greco, una vez más, p. 57.
- 34 Publicado en el año 1500 abría el camino que luego continuarían otros. Un retrato de este contexto espiritual se puede consultar en P. Martínez-Burgos García, Devoción, decoro y ortodoxia... (2005).
- 35 SANTA TERESA DE JESÚS. Las Moradas. En *Obras Completas de Teresa de Jesús*. Madrid: BAC, 1997, Morada sexta, p. 538; y SAN JUAN DE LA CRUZ. La subida del Monte Carmelo. En *Obras completas*. Madrid: BAC, 1994, Libro III, p. 470. Ambos publicados en P. Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes*, pp. 189-201.
- 36 *Ídem*. Constitución sinodal de Córdoba, 1662.
- 37 ALVAREZ LOPERA, J. op. cit (2005), p.51. El documento lleva fecha de 1 de julio de 1588.
- 38 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma. *Boletín de Arte*, 2003, núm. 24, pp. 13-34.
- 39 MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P. El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II. *Reales Sitios*, 1998, año XXXV, núm. 135, pp. 46-55.
- 40 El humanismo del Greco ha sido señalado en todos los estudios recientes sobre el pintor tanto en el ambiente italiano como en las relaciones mantenidas ya en Toledo; luego reconocer dicha cualidad no es fruto ni del "patriotismo local" ni de ninguna "dosis de complacencia" como se ha llegado a afirmar. Véase el texto de F. Marías y R. Kagan, "El pintor doctus en la Europa moderna y El Greco como pintor filósofo", en *La biblioteca del Greco*, catálogo de la exposición, Madrid: Museo del Prado, 2014, p. 37.
- 41 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Cristo crucificado con la Virgen, San Juan y un donante. En *El árbol de la vida : las edades del hombre*, Segovia: Fundación "Las Edades del Hombre", 2003, pp. 260-261.
- 42 ELORZA GUINEA, J.C. La obra del Greco en Castilla León. En *El Greco en la catedral*, catálogo de la exposición, Burgos: Promecal-Diario de Burgos, 2011, pp. 111-115.
- 43 MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 190.



Toledo.

William A. Wildman



James London - ca. 1930



DOMENICOS THEOTOCOPULI EN LA CORTE DEL REY PRUDENTE. RAZONES DE UN FRACASO.

Fernando Checa

Universidad Complutense de Madrid

La coyuntura política de 1580 estaba resultando para Felipe II uno de los momentos decisivos de su reinado. La incorporación en esta fecha a la corona de Castilla del reino de Portugal y sus posesiones ultramarinas supuso uno de sus momentos de mayor gloria, aunque no dejara de proporcionarle una serie de graves problemas, incluso de índole bélica, que hubo de resolver con una larga estancia entre 1580 y 1582 en el recién incorporado reino. Por si fuera poco, al inicio de este desplazamiento falleció en Badajoz, el 26 de agosto de 1580, la cuarta y última de sus mujeres, Ana de Austria (1549-1580), dejándole definitivamente viudo, y con una problemática sucesión que se agravaría tras el fallecimiento, en 1582, del infante don Diego (1575-1582), llamado a la sucesión tras el fallecimiento del Infante don Fernando de Austria (1571-1578).

La mezcla de acontecimientos venturosos y luctuosos fue similar en el terreno de las artes. 1582 señala el fin de las obras arquitectónicas más importantes en el Monasterio de El Escorial y el inicio de la posibilidad de su ocupación total por la corte y la comunidad jerónima, lo que tuvo lugar en 1586. Sin embargo, el 28 de marzo de 1579 había fallecido en Toledo el pintor Juan Fernández de Navarrete el Mudo (1526-1579) con el que el 21 de agosto de 1576 había firmado un importantísimo contrato para la ejecución de las pinturas de los llamados altares comunes de la Basílica de El Escorial, al que más adelante nos referiremos. Un día antes de esta firma, el 20 de agosto de 1576, moría en Venecia a causa de la declarada epidemia de peste, Tiziano Vecellio (h.1490-1576), el que había sido su pintor italiano predilecto, muchas de cuyas obras adornaban desde hacía ya más de diez años los muros de la Fundación escurialense.¹

De manera retórica, la crónica escurialense del Padre Sigüenza enlazó en 1605 varios de estos acontecimientos. En 1582, junto a la designación como nuevo Prior de fray Miguel de Alaejos, el fraile recuerda la mencionada muerte del infante don Diego el día 21 de noviembre, para introducir, en su discurso XIII, los sucesivos remates de la fábrica de la Basílica y concluir con una significativa alabanza del rey tras la incorporación de los reinos portugueses y su vuelta a Castilla ese mismo año “El Rey, nuestro Fundador, después de haber tomado posesión del nuevo Reino de Portugal, con que volvió España a la perfección antigua y se cerró el cerco de la corona e imperio de toda ella sobre una tan católica, pía y prudentísima cabeza, don y merced del cielo reservada, por más de novecientos años, para Felipe II”².

La progresiva conclusión de las obras arquitectónicas de El Escorial planteaba el tema acuciante de su decoración pictórica. Muertos Tiziano en Venecia y Juan Fernández de Navarrete en Toledo, dos de las principales bazas “de calidad” con las que contaba el rey Prudente,



El Escorial en obras (1576), dibujo. Colección del Marqués de Salisbury, Hatfield House.

< El Greco, *Martirio de San Mauricio*, detalle, El Escorial.

éste hubo de mirar hacia otros artistas próximos como el retratista cortesano Alonso Sánchez Coello (h.1531-1588), el toledano Luis de Carvajal (muerto en 1607), que había visitado Italia en 1577 donde se le documenta como miembro de la Academia de San Lucas, que comienza a trabajar en El Escorial en 1579, o el madrileño Diego de Urbina (1518-1584). Igualmente, y a pesar de las reticencias que ello pudiera levantar, hubo de dirigir de nuevo su mirada a Italia.

En realidad esto es algo que nunca había dejado de hacer. Ya el 29 de junio de 1577, es decir, con anterioridad a la muerte de Navarrete, el rey había escrito a Juan de Zúñiga y Requesens (1539-1586), su embajador en Roma, preguntándole por los artistas que podrían ocuparse de la ejecución del retablo mayor de la Basílica que diseñaba Juan de Herrera (1530-1597). Zúñiga se tomó su tiempo y le contestó el 15 de enero de 1578, mencionando los nombres de Jerónimo Muciano (h. 1542/43-1598) y Marcello Venusti, de los que decía que estaban ya viejos y cansados, el del flamenco romanizado Michel de Coxcie (1499-1592), viejo conocido de Felipe, recomendado por el Cardenal Granvela, así como el de Federico Zuccaro (1542-1609), Scipione Pulzone, hábil con los retratos y Pierre d'Argent, también del círculo de Granvela. Ninguno de estos artistas trabajó finalmente de manera directa para El Escorial, salvo Federico Zuccaro, quien, tras una larga negociación, llegó finalmente al Monasterio a finales de 1585, de donde partió tres años después, en diciembre de 1588, tras cosechar el más sonoro de los fracasos.

Es en este contexto de tanteos e indecisiones reales en el que hemos de comprender el efímero y frustrado contacto de Domenicos Theotocopulus (1541-1614) con Felipe II y la Corte que igualmente se saldó con un estrepitoso fracaso pero que, sin embargo, dejó como resultado una de las más importantes pinturas que se realizaron en España a lo largo del siglo XVI: el célebre *Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana*, conservado hoy en día en El Escorial.

Casi coincidiendo con la firma del contrato de Navarrete el Mudo, Domenicos salía de Roma el año 1577, de manera que el día 21 de octubre sabemos que está ya en Madrid. No es este el momento de detallar los pormenores conocidos de su estancia romana (1570-1577)³, ni el de reflexionar sobre los motivos inmediatos de su traslado a España, pero sí el de señalar el del posible “efecto llamada” de las obras escorialenses de Felipe II, sin que mediara una mínima indicación directa para su

venida por parte de la corte española. En realidad, la entidad de las obras realizadas por El Greco en Roma no avalaban en ninguna medida este viaje. Ya hemos visto que, entre los artistas que Juan de Zúñiga, por indicación de Granvela, destacaba para el rey no hay la menor insinuación acerca de El Greco, algo muy significativo si tenemos en cuenta la proximidad de este último con los círculos intelectuales y la familia Farnesio donde el pintor se había movido en Roma. Tampoco conocemos ninguna recomendación al respecto de un artista como el miniaturista croata Giulio Clovio (1498-1578) que, sin embargo, había introducido poco antes al griego en estos ambientes en 1570, y del que había realizado un significativo retrato (Museo de Capodimonte). Las miniaturas de Clovio eran altamente apreciadas no sólo por los Farnesio, sino también, y desde hacía mucho tiempo, por la corte de los Habsburgo. Es bien sabido que Felipe II había entregado algunas de ellas al monasterio de El Escorial, donde su ejemplo jugó un papel decisivo en el importantísimo desarrollo de este arte en el *scriptorium* que acabó formándose en este lugar.

Lo cierto es que El Greco consiguió, a través de influyentes amigos toledanos que había conocido en Roma, dos importantísimos encargos en la Ciudad Imperial, que le hicieron célebre en este lugar no sólo por su alta calidad, sino por las polémicas y pleitos que trajo consigo el primero de ellos, y la radical novedad que suponían en el adormecido marco de la pintura toledana de finales de los setenta. Nos referimos a *El Expolio*, para el vestuario de la sacristía de la Catedral Primada (1577-1579), y los retablos de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, un conjunto de ocho pinturas, varias de ellas de gran envergadura, centradas por la de *La Asunción de la Virgen* (1577) y la de *La Santísima Trinidad* (1577-1579).

Estos eran los avales artísticos de Domenicos cuando, entre los días 11 y 20 de junio de 1579, Felipe II visitó Toledo con motivo de las fiestas del Corpus Christi⁴. Es entonces cuando se supone que se produjo el interés del rey por la pintura del griego, aunque no tengamos ningún testimonio que lo ratifique. Lo cierto es que en la primavera de 1580 tuvo lugar el encargo de una pintura para uno de los altares de la Basílica del Real Monasterio, concretamente para el altar dedicado a San Mauricio y los mártires de la Legión tebana, que fue entregada por el propio artista en el Monasterio en 1582. Pero ¿cómo estaba siendo decorada esta Basílica a la que Domenicos debía incorporar su obra?

1. EL PROGRAMA DE LOS SANTOS EN LA BASÍLICA ESCURIALENSE. TRES ITALIANOS, CUATRO ESPAÑOLES Y UN GRIEGO AL SERVICIO DE FELIPE II

El encargo de la pintura a El Greco ha de comprenderse dentro del programa decorativo de la Basílica de El Escorial, cuyas intenciones iniciales se remontan a 1576 cuando se produjo el mencionado contrato a Juan Fernández de Navarrete el Mudo, “en que haya de pintar para las capillas de la iglesia principal de dicho monasterio treinta y dos cuadros, o los que más o menos se le ordenase, de historias...”, veintisiete de menor tamaño (7,5 pies de alto y 7,25 de ancho), prácticamente, pues, de formato cuadrado, y cinco de mayor tamaño (13 pies de alto y 9 de ancho). El encargo debía realizarse a lo largo de los próximos cuatro años y el artista, además de su salario ordinario, cobraría 200 ducados por cada uno de ellos.

Ya hemos dicho que Juan Fernández de Navarrete falleció tres años después, habiendo realizado tan sólo ocho de los treinta y dos cuadros contratados, precisamente los de los santos de mayor importancia, es decir, las imágenes de los Apóstoles, y las de los Evangelistas. Esto lo hizo entre los años 1577 y 1578, de manera que los restantes cuadros de parejas de santos fueron terminados por Alonso Sánchez Coello, Luis de Carvajal y Diego de Urbina entre los años 1580 y 1582.

Juan Fernández de Navarrete había realizado con anterioridad, al inicio del programa de santos de la Basílica, dos series de pinturas de tema religioso, con obras de gran envergadura, con destino a las sacristías de Prestado y del Colegio, que acabaron finalmente adornando el claustro alto del Monasterio. Fue en ellas con las que se mostró como artista capaz de dotar de un lenguaje propio, escurialense y español, a las ideas artísticas de la Contrarreforma tal como Felipe II deseaba para su Fundación. Pero sobre esto volveremos más adelante.

Desde el punto de vista estético la cláusula más interesante del acuerdo de 1576, absolutamente inusual en este tipo de contratos, dice lo siguiente: “Y las figuras que fueren en pie tendrán de alto seis pies y cuarto al justo; y quando una figura de un santo se duplicare pintándola más veces, siempre se la haga el rostro de una manera, y asimismo las ropas sean de una misma color; y si algun santo tuviere retrato al propio, se pinte conforme a él, el qual se busque donde quiera que le haya con

diligencia. Y en las dichas pinturas no ponga gato, ni perro, ni otra figura que sea deshonesta, sino que todos sean santos, y que provoquen a devoción”⁵.

Las indicaciones no pueden ser más significativas y elocuentes. Se exigía, por una parte, una cierta monumentalidad de las figuras, pareja al tamaño natural, algo imprescindible ya que debían competir con la propia monumentalidad de la arquitectura basilical. Por otra parte se insistía en la mayor verosimilitud posible en las imágenes de los santos o, al menos, en no incurrir en contradicciones al respecto, como la que sería la de representar un mismo personaje de dos maneras distintas; las historias, además, habían de ser honestas, sin elementos naturalistas que distrajesen la atención (la alusión a los “gatos y perros” debía de referirse a su apa-



Alonso Sánchez Coello, *San Lorenzo y San Esteban*, Basílica de El Escorial.

rición en *La Sagrada Familia* del propio Navarrete); por fin, y esta era, quizá, la exigencia más importante, sobre todo debían provocar devoción. Se trataba, por tanto, de dotar a El Escorial de un verdadero programa de imágenes de santos, acorde con los renovados intereses de la Iglesia Católica al respecto y que Felipe II había hecho suyos en la manera que veremos de inmediato.

La preocupación del rey por la adaptación de la liturgia, de las ceremonias eclesíásticas y del culto a los santos a lo determinado en el Concilio de Trento, terminado en 1563, se remontaba a los inicios de la construcción del Monasterio, una época en la que el erudito y estudioso de la Antigüedad Ambrosio de Morales se configuraba como uno de los principales asesores del monarca. En 1566 Felipe II le encargó la redacción de unos apuntamientos “para hazer con aertamiento las lecciones de los santos”. El encargo se enmarca en la discusión, por entonces muy viva, acerca de que si en la orden jerónima y en el propio Escorial habrían de seguirse los textos elaborados en el Concilio de Trento —el Misal, el Breviario y el Catecismo General— o podrían seguirse los leccionarios de la orden de San Jerónimo. En estas instrucciones de Ambrosio de Morales, se puso especial énfasis en cómo se debía perseguir en estos textos la verosimilitud de las historias en las vidas de los santos, unida al mayor rigor histórico posible⁶

El lugar de El Escorial en el que con mayor claridad y monumentalidad se expresa el fundamental tema del culto a los santos a través de la pintura fue, sin duda, la Basílica, lo cual se hizo por medio de una de las series de cuadros más famosas y decisivas para el desarrollo de la pintura en el arte español⁷. El conjunto de santos emparejados se desarrolla en los altares menores del recinto según una sucesión sabiamente estudiada que responde con mucha claridad, desde su misma elección iconográfica hasta su ubicación pormenorizada, a los intereses religiosos y políticos de Felipe II.

El rey decidió que el cuerpo de la Basílica no fuera de uso público sino solamente sirviera para la comunidad jerónima y para muy escasos miembros de la corte. Ello explica que en el amplísimo nártex-sotacoro que da paso al cuerpo principal, único lugar al que el pueblo podía acceder, se instalaran, en sus dos pequeños altares, dos pinturas en las que tres de sus cuatro protagonistas son santos médicos de extraordinaria devoción popular⁸. En el altar de la parte del Evangelio se situó la pintura de *San Cosme y San Damián* que había comenzado Juan

Fernández de Navarrete y terminado Luis de Carvajal. Se trata de dos santos de devoción muy popular, patronos de médicos y curaciones, muy adecuados, como decimos, para este primer recinto de acceso más público.

En el de la Epístola Luis de Carvajal pintó la pareja de *San Sixto y San Blas*. El primero es San Sixto, segundo Papa de este nombre desde el 31 de agosto de 257 hasta su muerte por martirio en 258. Con la aparición de este personaje no sólo se da inicio a la de papas y mártires de la Antigüedad cristiana, sino también a la de un santo que las leyendas, seguramente apócrifas, relacionaban de manera muy estrecha con San Lorenzo al cual, al parecer, ordenó como diácono tal como se ve en uno de los frescos de Fra Angelico (h.1390-1455) en la capilla de Nicolás V en el Vaticano (1477-1479), donde se representan igualmente historias de estos dos santos. Estas historias nos hablan de cómo San Lorenzo acompañó a San Sixto al martirio, un hecho al que la decoración de la basílica escorialense concedió la mayor importancia ya que es el protagonista de una de las dos grandes historias pintadas al fresco, entre 1585 y 1586, por Romulo Cincinato en una de las paredes del coro de la Basílica. Por otra parte, el hecho de que San Sixto trasladara al Vaticano los cuerpos de San Pedro y San Pablo relaciona esa pintura con la de este tema, obra Juan Fernández de Navarrete al final del recorrido por la Basílica, concretamente en el altar situado en el testero del Evangelio, como veremos de inmediato, Por su parte, con la imagen de San Blas de Sebaste, médico al igual que los santos Cosme y Damián, y mártir a principios del siglo IV, nos encontramos con uno de los santos más populares no sólo de España, donde son decenas los pueblos que lo tienen por patrón, sino de toda la cristiandad desde los tiempos más remotos.

Una vez traspasada la reja del sotacoro se entra en el amplio espacio del cuerpo arquitectónicamente más importante de la Basílica, igual que el sotacoro de planta central, cubierto por la cúpula sobre tambor que corona el exterior del edificio.

Enmarcando visualmente el lejano altar mayor (con pinturas de Tibaldi y Zuccaro y esculturas de Leon y Pompeo Leoni), se contemplan en primer lugar los dos altares menores de la parte poniente de las primeras dos grandes pilastras que sostienen la mencionada cúpula. Los lienzos que los presiden están entre los de mayor calidad de la serie y fueron encargados a Alonso Sánchez Coello, “aquel hombre de retratos al decir de Sigüenza,

quien los pondera especialmente, “harto buenos” dice, diferenciándolos de otras contribuciones en este conjunto “en que no acertó tanto” .

En la parte del Evangelio se coloca la pareja de *San Lorenzo y San Esteban* vestidos con unas muy suntuosas dalmáticas, expresivas de su dignidad de diáconos. Su presencia no es difícil de explicar en este lugar tan visible del recinto ya que se trata del santo patrono de la Fundación (San Lorenzo), uno de los primeros mártires de la Iglesia, acompañado del primero de ellos, San Esteban, cuyos tormentos están representados en dos escenas que se bordan en las dalmáticas. El énfasis en los atributos del martirio, la parrilla de San Lorenzo y las piedras de San Esteban, nos introduce en uno de los aspectos que más fueron tenidos en cuenta a la hora de elegir la iconografía de santos de la Basílica, como es el de su cualidad de mártires.

La otra pareja de santos que se sitúa en el altar correspondiente del lado de la Epístola fue también realizada por Sánchez Coello y tienen que ver, muy seguramente, con la coyuntura política del momento de su ejecución, 1582, en el año del regreso de Felipe II de la campaña de Portugal. Los dos santos están muy relacionados con este reino. San Vicente, además de ser un mártir antiguo, tuvo Portugal como destino final de sus reliquias, donde llegaron en una embarcación a la que seguramente se alude en la escena figurada que se pinta en su dalmática. San Jorge, por su parte, santo fabuloso de gran devoción en toda la cristiandad, es, además, patrono de Portugal.

Enfrente de la pintura de *San Lorenzo y San Esteban*, de espaldas a nuestro itinerario, se encuentra, también por los pinceles de Alonso Sánchez Coello, la tela con *San Pablo y San Antonio, ermitaños*, inspirada en su composición en una conocida estampa de Alberto Dürero. Se trata de una necesaria alusión a la vida eremítica que Felipe II deseaba emular en el Monasterio y una de las formas más apreciadas de alcanzar la santidad en el cristianismo.

La pintura da paso a una de las dos capillas situadas a los pies de la Basílica. En la primera de ellas, al lado del Evangelio, se encuentra el recinto que Sigüenza denomina de “los altares de los doctores”, en número de cinco, con las siguientes pinturas:

San Juan Crisóstomo y San Gregorio Nacianceno, obra de Luis de Carvajal, preside el recinto. San Juan Crisóstomo nació en Antioquía el año 347 y la Iglesia lo conmemora como uno de los cuatro padres de la Iglesia Oriental,



Luis de Carvajal, *San Juan Crisóstomo y San Gregorio Nacianceno*, Basílica de El Escorial.

declarado como tal por San Pio V en 1568. San Gregorio Nacianceno vivió entre 328 y 389 y es otro de los doctores de la Iglesia a la vez que Padre de la Iglesia Oriental, distinguiéndose por su defensa y estudio del dogma de la Santísima Trinidad.

En la pared de su derecha: *San Basilio y San Atanasio* obra de Alonso Sánchez Coello. El primero de ellos, obispo de Cesarea, es otro de los cuatro padres de la Iglesia Oriental, al igual que San Atanasio, doctor de la Iglesia Católica y Padre de la Iglesia Oriental.

Con *San Bonaventura y Santo Tomás de Aquino*, obra de Luis de Carvajal, entramos en el capítulo de doctores de la Iglesia latina. Santo Tomás de Aquino fue declarado doctor en 1568 por San Pio V en el momento de la publicación del nuevo *Breviario* de Trento, mientras que fue Sixto V en 1588 quien añadió a San Bonaventura como “doctor seráfico” a la prestigiosa lista.

Enfrentados a esta pared y a la izquierda del cuadro central, se instalaron *San Ambrosio y San Gregorio* de

Diego de Urbina, y *San Jerónimo y San Agustín* de Alonso Sánchez Coello. Los cuatro son los cuatro padres de la Iglesia Latina y todos ellos doctores de la Iglesia. No debemos olvidar que las fiestas de estos cuatro doctores se añadieron al calendario en el siglo XVI, cuando Santo Tomás de Aquino fue declarado Doctor por San Pío V, como ya hemos dicho, y cuando las fiestas de los cuatro doctores griegos se reforzaron con categoría de doble.

El sentido, por tanto, de este espacio situado a los pies de la Basílica escorialense es muy claro y está completamente de acuerdo con varias de las ideas generales que articulan el conjunto. La religión católica se había renovado en el Concilio de Trento buscando su fundamento en la sabiduría sagrada antigua. Se trataba de volver a los orígenes intelectuales de la Iglesia, ya fuera en la Antigüedad de los primeros siglos, ya en algunas de las figuras de sabios y estudiosos más prestigiosas de la Edad Media como San Bonaventura o Santo Tomás de Aquino. Una idea que, como hemos señalado, estaba también presente en las preocupaciones de papas tan característicos de la Contrarreforma como San Pío V, Sixto o Gregorio XIII cuyas reformas de festividades, rezos, calendarios y martirologios se seguían muy de cerca en El Escorial de Felipe II.

Al lado de la Epístola y en correspondencia con la capilla de los doctores se situó la llamada “de las vírgenes y santas matronas”, en cuyo exterior, preludiando la amplísima iconografía femenina allí presente, se colocó la pintura de *Santa María Magdalena y Santa Marta*, obra de Diego de Urbina, en alusión a estas dos santas del Nuevo Testamento, discípulas de Cristo, cuya devoción era tan popular en la época de la Contrarreforma.

Presiden el recinto *Santa Paula y Santa Mónica*, en obra de Diego de Urbina, ambas en hábito de viuda. La primera, nacida de noble familia, vivió en Roma durante el siglo IV, quedando viuda a los treinta y dos años, época en que entró como monja al servicio divino teniendo una especial relación con San Jerónimo. También Santa Mónica, madre de San Agustín, tuvo en el tiempo de su viudez el comienzo de su gran actividad religiosa con el fin de convertir al cristianismo a su hijo Agustín, una de las misiones esenciales de su vida.

La “viuda cristiana” era uno de los modelos de comportamiento más apreciados por la religión católica y experimentó un auge extraordinario en la época de la Contrarreforma. Felipe II tenía varios modelos a los que

referirse en su familia, sobre todo las prestigiosas figuras de sus tías Leonor, reina de Portugal (1498-1558) y de Francia, y María, reina de Hungría (1505-1558), y, fundamentalmente sus hermanas Juana, princesa de Portugal (1535-1573), y María, emperatriz de Austria (1528-1603). Esta última, que regresó del Imperio en 1580 y vivía retirada en las Descalzas Reales de Madrid, convento fundado por Juana, pasaba temporadas en El Escorial como testimonia, entre otros, el Padre Sigüenza.

Enfrente de ellas, *Santa Catalina de Alejandría y Santa Inés* de Alonso Sánchez Coello, encuentra la explicación de su presencia no sólo en la antigüedad de su vida, que se desarrolló en la época de las persecuciones romanas, sino en el carácter martirial de su muerte, enormemente apreciado por la religión de la Contrarreforma (ambas se encontraban incluidas en el *Martirologio Cristiano*) y, naturalmente, en el Monasterio de El Escorial. Alonso Sánchez Coello las representa como bellas y elegantes damas, ya que en su historia era muy apreciado el hecho de que dieran testimonio de su fe en la época de su juventud, siendo, por ello, patronos de jóvenes y adolescentes. El artista no sólo se recrea en sus maneras estilizadas y en la belleza y colorido de sus atuendos, sino en la importancia de los atributos del martirio y en las historias de su muerte que aparecen en el fondo de la pintura dotados de una enorme importancia y expresividad.

Enfrentadas estas jóvenes mártires y la colorista interpretación de sus figuras, atributos e historias, a la sobriedad, monocromía y sencillez de las dos santas viudas, con su abrupto paisaje, su arquitectura desornamentada y adustez general forman un elocuente contraste, seguramente deseado, entre la juventud y la vejez, que han de estar siempre al servicio de la religión.

Algo similar podríamos decir de la oposición en una de las dos paredes de la capilla de las parejas de *Santa Leocadia y Santa Engracia*, de Luis de Carvajal, *Santa Clara y Santa Escolástica*, de Diego de Urbina.

Las dos primeras mártires, jóvenes y estilizadas, nos trasladan a otro de los escenarios iconográficos favoritos de Felipe II. No sólo son mártires, sino que su padecimiento tuvo lugar en España, en dos lugares fundamentales para la construcción filipina del pasado religioso español. Santa Leocadia sufrió persecución y martirio en la época de Daciano, sin embargo, sus restos que según la tradición se conservaron en la llamada cárcel de Santa

Leocadia, debajo del Alcázar de Toledo, fueron llevados a Francia en la época de la invasión islámica. La recuperación de sus restos comenzó ya en época de Felipe el Hermoso (1478-1506), pero no fue hasta el reinado de Felipe II cuando se consumó el traslado de los mismos. En 1586 llegaron a Valencia y el 26 de abril de 1587 entraron triunfalmente en Toledo. Fue esta entrada una de las grandes celebraciones religiosas de su reinado y el propio Felipe portó las andas en la que venían los restos de la Santa, que fueron depositados en 1593 en una suntuosa urna de plata todavía hoy conservada en la Catedral de Toledo. Con Santa Engracia se alude a la santa zaragozana, martirizada en la época de Diocleciano y ensalzada, como San Lorenzo, en el *Peristephanon* de Aurelio Prudencio.

A su lado la austera tela de clasicista arquitectura de Santa Clara y Santa Escolástica, obra de Diego de Urbina, se refiere al tema de las santas fundadoras de ramas femeninas de órdenes religiosas. La primera, fundadora de las clarisas o rama femenina de los franciscanos, vivió en el siglo XIII en la misma época que San Francisco. La segunda, hermana de San Benito de Nursia (siglo V), fue la fundadora de las benedictinas. En la pintura de Diego de Urbina, ambas fundadoras están en actitud de adorar una custodia con la Sagrada Forma, tema relacionado, en realidad, con Santa Clara, ya que, según la historia, fue con un cáliz como ahuyentó a los sarracenos al servicio de Federico II que intentaban asaltar el convento. La presencia de esta explícita iconografía eucarística es muy fácilmente explicable en la Basílica de El Escorial, cuya arquitectura en su totalidad y buena parte de su iconografía gira en torno al tema de la Eucaristía, sin duda la principal devoción de la Casa de Austria.

La iconografía martirial femenina continua en la pared de enfrente con los últimos cuadros de la capilla: *Santa Águeda y Santa Lucía* de Diego de Urbina y *Santa Cecilia y Santa Bárbara*, obra de Luis de Carvajal. Las dos primeras, de amplia devoción en el mundo católico, sufrieron persecución en la isla de Sicilia, la primera en Catania, bajo el cónsul Decio, y la segunda en Siracusa, hacia el siglo V. Las otras dos, también muy apreciadas en la devoción cristiana, sufrieron persecución en los siglos II y III, siendo canonizada la primera de ellas por Gregorio XIII (1502-1585) en el siglo XVI.

Volviendo a su cuerpo principal, en los dos pilares iniciales de la nave lateral del Evangelio, se situaron los altares de los siguientes santos: *Martirio de los Santos Justo*



Diego de Urbina, *Santa Águeda y Santa Lucía*, Basílica de El Escorial.

y *Pastor* de Alonso Sánchez Coello, y enfrente *San Fabián y San Sebastián* de Diego de Urbina.

La primera de las pinturas es la única que en esta serie de la Basílica narra una historia. No puede decirse que se cuente entre las mejores obras de su autor, que no supo resolver la composición ni con belleza ni con claridad. La elección del tema, sin embargo, vuelve a ser interesante y significativa. Los santos Justo y Pastor, nacidos en Tielmes, sufrieron martirio en Alcalá de Henares el año 304, durante la persecución de Diocleciano. Como en tantos otros casos, sus restos fueron sacados de España en la época de la invasión musulmana y recuperados en el siglo XVI. Como en el caso de Santa



Luis de Carvajal, *San Antonio de Padua y San Pedro mártir*, Basílica de El Escorial.

Leocadia, la llegada de parte de los restos de los Santos Niños a Alcalá de Henares fue objeto de una entrada y procesión triunfal en 1568, que conocemos bien por el escrito al respecto de Ambrosio de Morales¹⁰.

San Fabián y San Sebastián, el primero de ellos Papa entre 236 y 250, son también famosos santos mártires de la Antigüedad, de abundantísima iconografía a lo largo de toda la historia, sobre todo el segundo de ellos, cuya fiesta, y seguramente por ello se emparejaron, la Iglesia celebra el mismo día.

San Antonio de Padua y San Pedro Mártir, de Luis de Carvajal, y enfrente *San Martín y San Nicolás*, del mismo artista, poseen semejantes características. San Martín y

san Nicolás son santos también de origen antiguo, muy populares en Europa, obispos respectivamente de Tours y de Bari, y se distinguieron no sólo por su lucha contra la herejía, sino también por la práctica de la caridad.

Por su parte San Antonio de Padua, había nacido en Lisboa en el siglo XIII. Al ingresar en la orden franciscana viajó por Francia e Italia y predicó contra los herejes, sobre todo los catarinos. San Pedro Martir de Verona fue también orador y predicador en este mismo siglo, a la vez que miembro de la orden dominicana y mártir. Los dos santos medievales, como vemos, se distinguieron por su predicación contra la herejía. Del segundo de ellos Felipe II poseía, además, otra imagen de su martirio, copia de Jerónimo Sánchez Coello de un celeberrimo cuadro de Tiziano, sobre el que volveremos.

A derecha y a izquierda, la Basílica escurialense posee unos corredores proporcionalmente estrechos respecto al ancho total del espacio. En ellos se instalaron,



Peregrino Tibaldi, *San Miguel Arcángel*, Basílica de El Escorial.

separados de las naves laterales por unas solemnes y classicistas rejerías de madera, varios altares similares a los ya comentados, los cuales si bien continúan la serie de santos emparejados, en realidad sirven de marco a otros, más grandes y de distinto formato, con escenas y composiciones de mayor complejidad y ambición. Son obra, ahora, de los pintores italianos Peregrino Tibaldi, Romulo Cincinato y de Luca Cambiaso.

Comenzaremos comentando el gran lienzo de *San Miguel Arcángel* obra de Peregrino Tibaldi, situado en la parte central del corredor del lado del Evangelio, enmarcado a su derecha por el *San Eugenio y San Ildefonso* de Diego de Urbina y a su izquierda por el *San Isidoro y San Leandro* de Luis de Carvajal. La inserción de estos cuatro santos resulta de extraordinaria importancia en la peculiar idea filipina de la Historia de la Iglesia en España. Los dos primeros fueron arzobispos de Toledo, la diócesis Primada, sede del reino visigodo con el que Felipe II quería entroncar, aludido también con la ya mencionada representación de San Leocadia. Los segundos lo fueron de Sevilla, otra de las diócesis decisivas en los orígenes del cristianismo en España, santos muy del interés de Felipe II, sobre todo San Isidoro, la publicación de cuyas obras fue empeño especial del rey a través de la Imprenta Real. De esta manera, religión y política vuelven a estar profundamente entrelazadas en este conjunto.

El Padre Sigüenza, que no se refirió en detalle a las pinturas de los altares ordinarios, sin embargo comentó todas y cada una de las grandes palas de altar de los pintores italianos en esta parte del andar de la Basílica. Como es habitual, acierta en su valoración. Sobre todos, destaca por su calidad el que sin duda es el mejor del conjunto, es decir, el *San Miguel* de Tibaldi, “una valiente pintura de Peregrino y muy de su mano labrada, estimada en lo que es razón por los que tienen voto en el arte, donde mostró no solo valentía en la invención y dibujo, mas aun en el colorido, porque, aunque había muchos años que no usaba pintar ni colorir al óleo, se echa de ver cuánto valiera en esta parte si lo ejercitara”¹¹. En la obra, en la que su autor realiza una relativamente creativa interpretación de motivos miguel-angelesco, se introduce el tema de la lucha y la batalla contra el mal, una de las ideas decisivas en la idea filipina de la Basílica escurialense, muy importante también para la iconografía de *El Martirio de san Mauricio y la legión tebana*, que fue la elegida para otro de estos grandes altares del lado del Evangelio.

Fue precisamente respecto a este altar donde se produjo la polémica en torno a la interpretación que El Greco dio a esta iconografía, que dio lugar a su no colocación y sustitución por la pintura, de similar tema, obra de Romulo Cincinato.

En el correspondiente lado de la Epístola tan sólo se dispuso en su parte central un grupo de tres pinturas con presentación similar, es decir, una gran pala de altar con una historia, enmarcada por dos cuadros de santos de menor tamaño. La razón fue que en esta pared se necesitaban los huecos que en el otro lado sirvieron de soportes a pinturas para abrir las puertas que daban acceso al gran Claustro de los Evangelistas y a la Sacristía de la Basílica.

De esta forma, enfrentado al tibaldiano *San Miguel* (1592), se instaló *Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes* (1592), obra también de Peregrino Tibaldi, y su derecha e izquierda, *San Benito y San Bernardo*, de Alonso Sánchez Coello, y *Santo Domingo y San Francisco de Asís*, de Luis de Carvajal, que aluden a un tema esencial de la Iglesia Universal como es el de las órdenes religiosas, con las imágenes de los santos fundadores Benito, Bernardo, Domingo y Francisco de Asís.

Aunque la pintura de Tibaldi con el tema de Santa Úrsula fue retocada por el español Juan Gómez, Sigüenza defiende la obra y afirma que su “dibujo e invención (es) del mismo (Tibaldi), harto hermosamente considerado y lo mejor que de esta historia creo se ha hecho hasta ahora, aunque no la pintó de su mano, sino por la de Juan Gómez, y no está mal...”¹²

Con ello se llega al final de nuestro recorrido por los llamados altares comunes de la Basílica y nos situamos a los pies del presbiterio, uno de los lugares climáticos del edificio. Allí, junto a los grandes armarios relicarios con pinturas de Federico Zuccaro, con los temas de *La Anunciación* (1586) en el que conserva, al lado del Evangelio, las reliquias de las santas, y de *San Jerónimo* (1586), en el de la Epístola, donde están las de los santos, los altares comunes presentan, en obra de Juan Fernández de Navarrete, los santos fundamentales para la Iglesia Católica, es decir, los Doce Apóstoles de Cristo, en seis pinturas y los Cuatro Evangelistas en otras dos.

Antes de considerar este conjunto, sin duda el de más calidad de la serie, todavía habría que mencionar la existencia de la *Capilla de Santa Ana*, con dos pinturas de gran tamaño, obra de Luca Cambiaso, cuyo valor artístico



Federico Zuccaro, *Anunciación*, armario relicario de la Basílica de El Escorial.

fue juzgado por Sigüenza con mayor benevolencia que otras contribuciones del genovés a la decoración del Monasterio. Mientras que *La Predicación de San Juan Bautista* (1584) es “una historia valiente, bien tratada y del mejor ornato que aquí vimos” donde “se echa de ver que en otras andaba muy deprisa, y parece que con gana de acabar”, en *la Santa Ana* (1583-1584), aunque “no contentó el rostro, lo demás todo es muy bueno”¹³ Aunque no es fácil encontrar una razón precisa para justificar el primero de los temas, como no sea la genérica alusión a la gran importancia del Precursor en la consideración del santoral cristiano o a la del valor que la Palabra predicada poseía en el imaginario de la Contrarreforma, la de *Santa Ana*, se explica al aludir a la patrona de la recién fallecida reina Doña Ana de Austria. Los aposentos de esta última, nunca ocupados en realidad por ella, así como el frontero armario-relicario con las reliquias de las santas, justifican la presencia de esta imagen en este preciso lugar.

Volviendo a los altares comunes pintados por Navarrete, señalaremos que de frente según nos acercamos al presbiterio y a las gradas del Altar Mayor, se instalaron, en lado del Evangelio, las imágenes de *San Pedro y San Pablo* y, en el de la Epístola, las de *Santiago el Mayor y San Andrés*, ambos altares privilegiados de ánimas.

En los que les hacen frente están *San Felipe y Santiago el Menor* y *San Simón y San Judas*, respectivamente, y en la nave lateral del lado de la Epístola, *San Bartolomé y Santo Tomás* y *San Bernabé y San Matías*, con lo que se completa la iconografía de los Doce Apóstoles. En el correspondiente lugar de, lógicamente, la nave del Evangelio, están las dos pinturas con las parejas de *San Juan y San Mateo* y la de *San Marcos y San Lucas*, los Cuatro Evangelistas.

Todos ellos son obra, como decimos, de Juan Fernández de Navarrete, “que parece, según están hermosos y de extremada gracia, tornaron a bajar del cielo, enviados por el Señor y Maestro de dos en dos a predicar al mundo, y no sólo están aquí sus figuras, mas casi de todos ellos en sus mismos altares sus reliquias, excepto los dos, Santiago el Mayor y San Juan Evangelista”¹⁴. Sigüenza concluye sus exaltadas palabras ponderando la



Juan Fernández de Navarrete el Mudo, *San Pedro y san Pablo*, Basílica de El Escorial.

expresividad de los rostros de Apóstoles y Evangelistas: “Son las cabezas tan hermosas y de tanta autoridad y majestad, que podemos decir se excedió a sí mismo aquí el Mudo, o que le dio el coro apostólico algún don particular para que acertase tanto en sus rostros”.

Todos estos altares se adornaban con ricos ornamentos, cruces y candeleros, de plata los días ordinarios, y de bronce dorado las fiestas principales, cambiándose su composición conforme las distintas celebraciones y las solemnidades. El altar mayor, presidido por el gran retablo, y los dos de las reliquias, poseían un sistema de ornato mucho más rico en el que ahora no podemos entrar. El clímax litúrgico, según Sigüenza, se alcanzaba particularmente la noche de Navidad, cuando se encendían los blandones de cera, de manera que parecía que “todos aquellos santos por sus tabernáculos repartidos nos están llamando a las alabanzas divinas, a que imitemos sus vidas, a que despreciemos el mundo y vayamos a tenerles compañía”¹⁵.

Resulta claro, por tanto, que Felipe II pensó con un extremo cuidado los ornatos, la iconografía y la manera artística de resolverla en los altares de la Real Basílica, para desarrollar una imagen de su particular idea de representar a la Iglesia Militante¹⁶. En ella se mezclaban preocupaciones religiosas, pero también políticas y de interpretación de la Historia de España. Todo ello bajo el signo estético de la “hermosura”, la “autoridad” y la “majestad”, que Sigüenza veía en las cabezas de los santos pintados por Navarrete. Pero ¿cómo encajaba en esta grandiosa idea el cuadro de El Greco?

2. EL MARTIRIO DE SAN MAURICIO Y LA LEGIÓN TEBANA: PINTORES ITALIANOS Y ESPAÑOLES EN LA COYUNTURA ESCURIALENSE DE 1580.

El encargo por parte de Felipe II de esta pintura y su fracaso en el panorama pictórico escurialense se constituye en piedra toque para el análisis de tres de los temas esenciales que se plantearon en el arte de la corte española de Felipe II en las últimas décadas del siglo XVI: el de la relación de los artistas españoles con el arte italiano; el del nacimiento de una primera conciencia de un “modo español” de hacer pintura; y el de la función que había de jugar la imagen religiosa de El Escorial en el momento de la Contrarreforma.

Hacia 1620, el médico y teórico del arte Giulio Mancini (1558-1630) dedicó a Domenico Theotocopuli una

El Greco, *Martirio de San Mauricio*, El Escorial.



breve, pero muy interesante, biografía, la primera que, como tal, conocemos del cretense. En ella se recoge su famoso dicho absolutamente crítico acerca de una obra como *El Juicio Final* de Miguel Ángel, descubierto hacía pocos años y que, según este biógrafo, fue la causa inmediata de la partida de Domenico para España, “dove, dice, sotto Filippo II, operó molte cose di gran buon gusto. Ma, sopravvenendo vi Pelegrin da Bologna, Federico Zuccari et alcuni fiamenghi che con l’arte e con destrezza civile si portavano avanti, si risolse partirsi della corte e ritirarsi... dove morí molto vecchio et quasi che svanito nell’arte..”

Unos quince años antes, en 1605, el Padre Fray José de Sigüenza, en su Historia de la Orden de San Jerónimo, decía, al mencionar la llegada de Luca Cambiaso a este lugar en 1583, vino “como a suplir la falta que había hecho con su muerte Juan Fernández, nuestro Mudo”, sin embargo, unas pocas palabras detrás, afirma que fue traído “para las cosas del fresco, en que tenía mucha práctica”¹⁷. Si fray José afirmó que Cambiaso vino a suplir a Navarrete el Mudo, la posterior llegada de Federico Zuccaro en 1586 cumplió idéntica función sustitutoria respecto al primero. Todo lo cual enfurecía al cronista dado su aprecio por la pintura de Navarrete. La frase que escribe no tiene desperdicio: “Los otros (cuadros) que están entre las aulas son del famoso Federico Zuccaro; este vino a sufrir la falta que hizo Luca Cambiaso, y suplióla también, como Lucas la del Mudo, que, si viviera éste ahorráramos de conocer tantos italianos, aunque no se conociera tan bien el bien que se había perdido”¹⁸

A pesar de estas reticencias contra los pintores italianos, la llegada de artistas de esta nacionalidad a El Escorial no se puede ligar de manera automática a la muerte de El Mudo como con tanta frecuencia se hace. Ya el propio Sigüenza señaló la necesidad de fresquistas, siempre acuciante en España; por otra parte, a los espacios de la fundación filipina había llegado ya mucha pintura italiana, entre ella, la práctica totalidad de las obras de Tiziano Vecellio, mientras que artistas como Romulo Cincinato, Juan Bautista Castello el Bergamasco (hacia 1500/1509-1569) o Nicolás Granello (1553-1593), estaban en España desde hacía varios años¹⁹.

No sólo se trataba de una cuestión referida a la técnica de la pintura (óleo frente a fresco), sino de algo de mayor profundidad. Los españoles, con la excepción del recién fallecido Mudo, no resultaban hasta el momento muy duchos en la pintura de historias. Un ejemplo como el ya mencionado *Martirio de los santos Justo y Pastor* de Alonso Sánchez Coello resulta muy elocuente. Lo confuso de su composición llama la atención frente a la habilidad del mismo autor en el campo de los retratos y aun en el de las figuras de santos de cuerpo entero y a tamaño natural que pintó para la Basílica.

Es en este terreno en el que debemos de comprender al menos una de las razones por las que Felipe II pensó en El Greco para una pintura de gran formato que ocupara uno de los altares laterales de la nave del Evangelio

de la Basílica, aquellos que fueron pintados por italianos como Luca Cambiaso o Peregrino Tibaldi. Una pintura en la que se narrara una historia de martirio, plena de figuras y de acción.

El acontecimiento elegido fue el del Martirio de San Mauricio y la legión tebana que, narrado en *La leyenda dorada*, resultaba de interés para el monarca desde muchos puntos de vista.

Mauricio fue enviado por el emperador Diocleciano a las Galias con el fin de reducir a los rebeldes a su poder en esta región. Fue acompañado de una numerosa legión procedente de Tebas con los alféreces Cándido, Inocencio, Exuperio, Víctor y Constantino. Antes de partir de Roma, el papa San Marcelino rogó a los componentes de la legión que nunca combatieran contra cristianos y que si eran forzados a ello, “quebraran con sus propias manos sus armas, pero que no osasen violar la fe de Cristo que habían profesado”. Sin embargo, una vez atravesados los Alpes, Maximiano, el general de Diocleciano, “ordenó a cuantos le acompañaban que participasen en los sacrificios que seguidamente se iban a ofrecer a los ídolos y en el juramento colectivo de perseguir implacablemente a los enemigos del Imperio, especialmente a los cristianos”.

Este fue el origen de la consiguiente matanza de la legión de Tebas encabezada por Mauricio y sus alféreces, primero por el método de diezmar a los rebeldes y más tarde por el exterminio de toda la legión. Ante el dilema de obedecer las órdenes del emperador y las órdenes de Cristo, los soldados optaron por lo segundo con las previsibles consecuencias. “El impío Cesar, al recibir este segundo comunicado, ordenó que todo su ejército acudiera a donde estaban los tebanos y que rodearan el campamento de tal modo que ninguno de los legionarios pudiera escapar. Quedaron, pues, cercados los soldados de Cristo por los soldados del diablo; estos se arrojaron luego contra aquellos y con sus manos los asesinaron y con las pezuñas de sus caballos machacaron sus cuerpos, y de esta manera convirtieron en mártirres a casi todos los componentes de la Legión Tebana. Estos martirios ocurrieron hacia el año 280 de nuestra era”²⁰.

En un contexto como el de la Basílica escurialense en el que los aspectos de mayor exaltación eran el de la defensa de la Fe contra los enemigos del cristianismo llegando al martirio si era necesario, el del carácter de iglesia militante que posee la legión de santos que

pueblan los altares comunes y las grandes palas de los laterales, y, en general, el aspecto de lucha y sacrificio que debía tener no sólo la vida particular del cristiano, sino que, la propia política militar y religiosa del rey, especialmente en las regiones heréticas de centroeuropa, la historia saboyana y francesa de San Mauricio y sus compañeros resultaba absolutamente pertinente. En esta misma pared del Evangelio de la Basílica, el espectador podía recorrer, en tres grandes palas, tras la escena de este martirio, la imagen de la lucha de San Miguel contra los demonios (Tibaldi) y la de la persuasión mediante la palabra en la pintura de San Juan, obra de Cambiaso. En el muro de enfrente, la gran pala con el *Martirio de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes*, obra de Tibaldi, culmina el panorama.

Las dos escenas de matanzas, es decir, la de San Mauricio y la de Santa Úrsula, tuvieron lugar en los primeros siglos del cristianismo, una época que se trataba de reivindicar a través de la iconografía de la Basílica y por la propia política de la Iglesia de la Contrarreforma, ansiosa de alcanzar la pureza de los principios. Son también dos legiones, una de varones (la Tebana) y otra de santas mujeres (la de Santa Úrsula) que ofrecen su vida masivamente tras ser bendecidas, ambas, por el papa, en terreno de infieles, como sucedía con los soldados que luchaban contra la herejía protestante. Son, por fin, dos grupos de santos mártires, cuyas reliquias, lógicamente abundantes, se custodiaban en buena parte en el Monasterio de El Escorial.

Aunque ahora no podemos entrar con detalle en este tema, hay que recordar que el Monasterio de El Escorial se constituyó en lugar de recogida, amparo y veneración de innumerables reliquias de los santos, entre ellos San Mauricio y sus compañeros, que corrían peligro de profanación en Francia, Países Bajos y el Imperio. Como en el caso de San Mauricio, o el de Santa Úrsula o el de los Santos Justo y Pastor, las imágenes elegidas para el recorrido iconográfico de la Real Basílica correspondían a los sagrados restos que Felipe II atesoró a lo largo de su reinado²¹.

El cuadro de El Greco²² hace una muy particular interpretación de la historia de San Mauricio y sus compañeros tebanos en la que la escena principal no es la del martirio, sino la de la conversación de san Mauricio, que aparece de frente descalzo y vestido de armadura morada, en conversación con otros tres personajes segu-

ramente San Víctor, también de frente y con un estandarte rojo, y otros dos, probablemente dos de sus cuatro alféreces (Exuperio, Constantino, Cándido o Inocencio), junto a un niño que porta el empenachado yelmo de Mauricio. Detrás del grupo varios personajes con armaduras del siglo XVI, sin duda retratos, han dado lugar a todo tipo de suposiciones.

En este grupo, de prodigioso equilibrio compositivo, colorístico y expresivo, El Greco dio lo mejor de sí consciente de que debía agradar a un cliente entendido y exigente. Por ello cuidó la expresión de los rostros, la anatomía de los cuerpos, que aparecen dispuestos en agradables contrapuestos, mostrando el cuerpo humano completo desde diversos puntos de vista, algo muy apreciado por la pintura italiana del Renacimiento, así como

la maravillosa gesticulación de brazos y manos. No se hurta ninguna de las ocho de los cuatro protagonistas, disponiéndolas en las más diversas y atrevidas posturas y escorzos. El yelmo que porta el niño se utiliza igualmente como reflejo de los colores y luces circundantes, otro tópico de la pintura italiana del Renacimiento para demostrar habilidad que El Greco dominaba a la perfección, como ya había demostrado en *El Expolio*.

A diferencia de esta última pintura, deliberadamente ayuna de espacio circundante, el grupo principal se apoya aquí en un am-



El Greco, *El Expolio*, detalle. Catedral de Toledo.

El Greco, *Martirio de San Mauricio*, detalle, El Escorial.



plio primer plano de carácter paisajístico, con rocas, plantas y flores y la cartela con la firma portada por una serpiente. Esta roca realza a este conjunto de figuras de gran tamaño, y da paso al segundo plano de la pintura.

Aquí vuelven a aparecer San Mauricio y San Victor (y aun el rostro de otro personaje con armadura actual)

presenciando la decapitación de uno de los mártires, cuya cabeza ya ha sido separada del cuerpo, del que no se oculta el cuello sanguinolento y, detrás de él, la procesión de legionarios a los que les espera semejante fin. Aquí El Greco vuelve a mostrar su habilidad en el manejo de los escorzos, de los desnudos en todas los puntos de vista posible y en el manejo de la perspectiva y los “lejos” o paisajes que se disuelven al fondo en muy delicada teoría de luces y nubes.

El triunfo ante tanta crueldad ocupa la parte superior de la tela, en la que El Greco desarrolla una de sus primeras y, más tarde habituales, “glorias”, no escatimando ni medios ni belleza pictórica. Los ángeles que allí aparecen se dividen en dos grupos: a la izquierda, apoyados en las nubes, los músicos con viola da gamba, laúd, flauta y cántico vocal; a la derecha los dos que portan los símbolos del martirio (las palmas) y de la victoria (la corona de laurel), también en una bella composición cruzada, escorzados y mostrando en toda la amplitud posible, sus extremidades.

Las tres partes de la composición poseen un complicado y sutil equilibrio ya que todas están bien diferenciadas y son perfectamente legibles y entendibles. Y aunque poseen un indudable equilibrio estético, es clarísimo el predominio de la parte dedicada a la conversación entre San Mauricio y sus alféreces a las dos restantes, sobre todo, la que representa el martirio de la Legión Tebana.

Fue esta, quizá, una de las razones del descontento de Felipe que posiblemente deseaba un mayor protagonismo del tema martirial para esta pintura de la Basílica. Si analizamos la obra de Romulo Cincinato por la que fue sustituido (todavía hoy *in situ* en El Escorial), veremos que su autor nos presenta en primer plano los cuerpos muertos y decapitados de los soldados. así como en el centro la figura de San Mauricio en oración, arrodillado, con las manos juntas, con halo de santidad y consolado por un compañero. Basílica de El Escorial). Es este grupo central el que mayor diferencia conceptual presenta con la obra de El Greco, al ubicar en primer término los temas, tan queridos por la Contrarreforma, del martirio, el sufrimiento y la oración.

Sin embargo, la influencia de la composición de El Greco se deja notar en Cincinato. Hay, igualmente, un predominio de las figuras de cuerpo entero en primer plano, tanto en la parte izquierda, como en la derecha

en la que la bella y estilizada figura, quizá de San Víctor, la mejor resuelta del cuadro, nos lleva con su lanza hacia la apertura de un cielo muy convencional, presidido por Jesucristo. Al igual que lo hace El Greco, se insiste, aquí con mayor fuerza y cantidad, en el gran número de legionarios que marchan de manera inevitable a la decapitación.

Aparte de las obvias diferencias de calidad y las ya señaladas de concepción, las dos obras se distinguen por el formato y, sobre todo, en lo que se refiere a la opción estilística. La pintura de El Greco es de formato rectangular, mientras que la de Cincinato se recorta en círculo en la parte superior. Este es el formato de las grandes palas de los corredores laterales de la Basílica, a excepción de las dos del eje principal (el San Miguel de Tibaldi y la Santa Úrsula del mismo pintor), lo que hace pensar, quizá, en una primitiva idea de ubicación distinta para la obra de El Greco y su temática martirológica, posiblemente en el eje enfrentada a la San Úrsula de Tibaldi. En realidad, de esta manera guardaría mejor la “correspondencia” entre ambas historias a la que ya nos hemos referido, una idea, esta de la correspondencia, muy querida de Felipe para El Escorial.

El tema de la mayor o menor claridad narrativa de la escena resultaba, como sabemos, de la máxima importancia para la estética contrarreformista de Felipe II. Pero, a pesar de que su presunta confusión ha sido repetidas veces señalada como una de las causas del rechazo monárquico, resulta necesario matizar el hecho si observamos, por ejemplo, el cuadro de Alonso Sánchez Coello con los martirios de los santos Justo y Pastor, infinitamente más abigarrado, peor resuelto, menos claro y mucho menos bello que la obra maestra de El Greco.

Pero la gran diferencia entre las pinturas del cretense y de Cincinato es de concepción estética. La obra de este último, indudablemente de menor calidad artística que la de El Greco, se adapta mejor, con su lenguaje clasicista, sus formas deliberadamente escultóricas y la monumentalidad de las figuras del primer término al lenguaje severo de la arquitectura escorialense y la de las pinturas y frescos de la Basílica. Como Tiziano en su *Martirio de San Pedro Mártir* y cómo se pensaba de la estética convencionalmente italiana en El Escorial (al menos por parte de Fray José de Sigüenza), El Greco, equivocando la estrategia, había mostrado “exceso” de arte, excesiva preocupación estética y había relegado a segundo término los intereses del



Romulo Cincinato, *Martirio de San Mauricio*, Basílica de El Escorial.

“decoro” contrarreformista que tenía que predominar en El Escorial. Si Tiziano en su *Martirio de San Lorenzo* para Felipe II logró un equilibrio prodigioso entre los aspectos estéticos y los iconográficos, El Greco, basculando hacia los primeros “no contentó a Su majestad”.

La presencia de un grupo muy nutrido de italianos y de obras de italianos en El Escorial actuó no solo como estímulo de los pintores españoles, sino también, en el caso del Padre Sigüenza, de acicate para reflexionar acerca de la existencia o no de un “modo español” en la pintura. El tema resulta de capital importancia y en este momento solo podemos esbozarlo.



Tiziano, *El Martirio de San Lorenzo*. Basilica de El Escorial.

Cuando el cronista jerónimo trata *in extenso* de la figura de Juan Fernández de Navarrete, es decir cuando describe y hace la crítica de sus pinturas para la sacristía de prestado, reflexiona con cierto detalle en los progresos que el avance del ciclo produce en la obra del pintor español recién llegado de Italia, desde la perdida “Asunción de nuestra señora” al “San Jerónimo en la penitencia”. Del primero, tras alabar la resolución de las figuras de los ángeles y los Apóstoles no duda en afirmar lo siguiente: “Con todo eso, el Mudo quisiera no haberla pintado, porque la disposición de las figuras, *que es en las historias parte principal*, no le contentaba, y quisiera, si el Rey le diera licencia, borrarla y hacer otra, y tenía razón, porque la Virgen parece va apretada entre los Angeles y tan envuelta en ellos, que fue poca autoridad y poca gracia”²³. Igualmente del también perdido “Martirio de San Felipe” alaba la figura del Apóstol, se limita a mencionar su paisaje y concluye que “parece todo ello algo desgraciado por el colorido de las ropas”²⁴.

Estas duras críticas dan paso a largos párrafos de alabanzas del resto de las pinturas para la sacristía de prestado y las otras cuatro obras destinadas al colegio, que Sigüenza ve ya, todas las ocho, en el Claustro Alto del Convento. Su análisis descriptivo se constituye en metáfora no sólo del progreso de la efímera carrera de Navarrete, sino de los debates que se producían en torno al planteamiento o no de un “modo español” en pintura, unido a un “modo cortesano contrarreformista” que, sin duda, alentaba el mismo rey.

En los cuatro cuadros para la Sacristía de Prestado dice Sigüenza que el artista siguió “su propio natural”, dejándose llevar por el “ingenio nativo”, al que define como un “labrar muy hermoso y acabado, para que se pudiese llegar a los ojos y gozar *cuan de cerca quisiesen*, propio gusto de los españoles en la pintura”, para ir abandonando esta manera y llegar a una más “valiente”, tal como la había visto en Italia, tratando de emular a Tiziano en “los oscuros y fuerzas” y a Correggio en los “claros y alegres”²⁵.

No cabe duda de que, a pesar de las continuas reticencias de Sigüenza con los italianos de El Escorial, el gusto por la pintura italiana y, sobre todo, la veneciana de Tiziano era muy fuerte en este lugar y, en general, en la corte de Felipe II. El rechazo al cuadro de El Greco no debe ser visto, por tanto, como una crítica a los modos italianistas, ya fueran las maneras posmiguelangelescas de Tibaldi, ni las de Cambiaso, ni el academicismo tar-

domanierista de Federico Zuccaro, por más que buena parte de las figuras del cuadro del cretense exhibieran un canon excesivamente estilizado. Su utilización de colores fríos y tornasolados le alejaron en buena medida de las prácticas venecianas de tipo ticianesco a las que se estaba más que acostumbrado en El Escorial. En realidad, una obra como *El Martirio de San Lorenzo* de Tiziano, que colgaba desde inicios de la década de los setenta en la Iglesia Pequeña de El Escorial, mostraba figuras en posturas difíciles, contorsionadas y muy expresivas, hasta, a veces, la deformación, de lo terrible del momento del martirio.

Una de las claves de las razones del famoso rechazo habríamos de buscarla quizá en el excesivo alarde estilístico, en el auténtico *tour de force* artístico que es *El martirio de San Mauricio* tanto desde el punto de vista compositivo, como en el de la concepción de bastantes de sus figuras. Teniendo en cuenta tanto la historia que cuenta, como el lugar de su colocación.

Cuando Sigüenza se enfrenta a la copia que Jerónimo Coello, hermano de Alonso Sánchez, había realizado del famoso cuadro de Tiziano *El martirio de San Pedro Mártir* que todavía entonces colgaba de un altar de la iglesia veneciana de *San Giovanni e San Paolo*, no duda en lanzar varios reproches a su admirado pintor, deslizándose la mayor crítica que se encuentra en su libro al artista veneciano. Lo exagerado de las posturas, expresiones y actitudes de los protagonistas de esta obra les hace perder el necesario decoro, “tiene, dice, una intolerable falta en el decoro, porque parece que el santo se excusaba, y aun escudaba por no morir”, para concluir con esta frase definitiva: “Los pintores de Italia, aun los muy prudentes, no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía del dibujo, y así han hecho muchas cosas de santos que quitan la gana de rezar en ellas; y es esta una, porque no tiene cosa de devoción; en parte quisiera que no fuera obra de Tiziano”²⁶.

Resulta, por tanto, muy instructivo el cotejo en este contexto de estas tres escenas de martirio. Alabada hasta el extremo la ticianesca de San Lorenzo, criticada en los términos que acabamos de ver la copia del también ticianesco martirio de San Pedro Mártir y rechazada finalmente para la Basílica, la obra de El Greco.

La clave, por tanto del rechazo, habría que buscarla en el tema del decoro y en la diferente manera en que éste era interpretado por la mayor parte de los artistas

italianos y por los pintores que trabajaban en la corte del rey Prudente. Sigüenza y, con él, con toda seguridad el propio rey pensaba que era de Italia de donde había venido el auténtico “asiento y valor” de la pintura y la escultura. Era de allí de donde había llegado “tan enriquecido” Navarrete el Mudo, quien supo anar la valentía artística, con “la gravedad y decoro”, al modo del griego Timantes. El Greco habría oído hablar de esta admiración de Felipe II por la pintura italiana y por la figura de Tiziano, pero, sin embargo, no llegó a atisbar lo peculiar de sus intereses y gustos religiosos y políticos, que si en algún lugar habían de plasmarse era en la Basílica de El Escorial.

La radical incompreensión de los debates de la corte filipina por parte de El Greco en torno a la pintura religiosa, resultó letal para sus aspiraciones en este ambiente. Volviendo al inevitable Sigüenza, recordemos sus célebres palabras en torno a la cuestión, fundamentales todavía hoy para comprender este episodio.

Tras referirse a esta mencionada gravedad y decoro de Navarrete, el jerónimo inicia así su párrafo sobre el griego:

De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano...

Sigüenza anda sobre ascuas, como vemos, al tratar del tema del rechazo, que todavía debía resultar controvertido a principios del siglo XVII, con El Greco no sólo todavía vivo, sino realizando en Madrid un encargo de la envergadura de las seis grandes pinturas para el retablo del Colegio de doña María de Aragón, cercano al Real Alcázar y encargado por esta importante dama de la corte. En ningún momento, como vemos, se niega la importancia, la significación y aun la sabiduría de su autor y la excelencia de algunas de sus pinturas.

Sigüenza continúa con un complicado razonamiento de deliberada ambigüedad acerca de las diferencias entre razón, a la que se hace corresponder con la naturaleza, y sinrazón, que coincide con la ignorancia: “En esto [continúa la frase anterior] hay muchas opiniones y gustos: a mí me parece que esta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las

que no lo tienen: que aquellas contentan a todos y éstas a algunos, porque el arte no hace más que corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas esta impresa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contenta a los poco considerados e ignorantes”. Aun con alambicadas razones, parece que Sigüenza tras decir que el cuadro no contentó al rey y afirmar que las cosas hechas sin razón, arte o naturaleza, no contentan a todos, nos induce a pensar que el cuadro de El Greco, aun procediendo de un artista reconocido, no participa de estas tres características imprescindibles para alcanzar la excelencia artística, ya que no gustó a una persona de probado gusto como Felipe II.

Sin embargo, qué es lo que Sigüenza afirma que estaba “mal hecho” y que puede “engañar al sentido ignorante”. Es difícil dar la respuesta desde un estricto punto de vista estético, pero se puede encontrar una más fácil contestación, desde los intereses devotos, de gravedad y de decoro esenciales, como sabemos, para justificar las pinturas de la Basílica. El jerónimo concluye así “Y tras esto —como decía, en su manera de hablar, nuestro Mudo, los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser ésta”. Las mismas palabras son utilizadas por el cronista en su crítica al *Martirio de Santa Úrsula*, de Tibaldi cuyas escasez de figuras quita “la gana de rezar en ellas”, mientras que en el de San Miguel, el mismo autor pintó otras “posturas extrañas y para altar feas, poco pías”. La contraposición es siempre con Fernández de Navarrete cuyo inacabado *Martirio de San Lorenzo* es una “historia y paso llena de arte y piedad” o las famosas pinturas que vio en el Claustro Alto cuya crítica termina con la lapidaria afirmación de que son los cuadros “que guardan mejor el decoro, sin que la excelencia del arte padezca, sobre cuantas nos han venido de Italia, y verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y aun da gana de rezar; que en esto muchos que son tenidos por valientes, hay grande descuido por el demasiado cuidado de mostrar el arte”.

Estas palabras, las que dedicó a la copia del ticianesco “Martirio de San Pedro Mártir” y con las que comentó el cuadro de El Greco, dejan clara la existencia de un debate escurialense en torno a la pintura religiosa del mayor interés. Se trata de una discusión que giraba en torno a los límites de lo estético y puramente artístico en

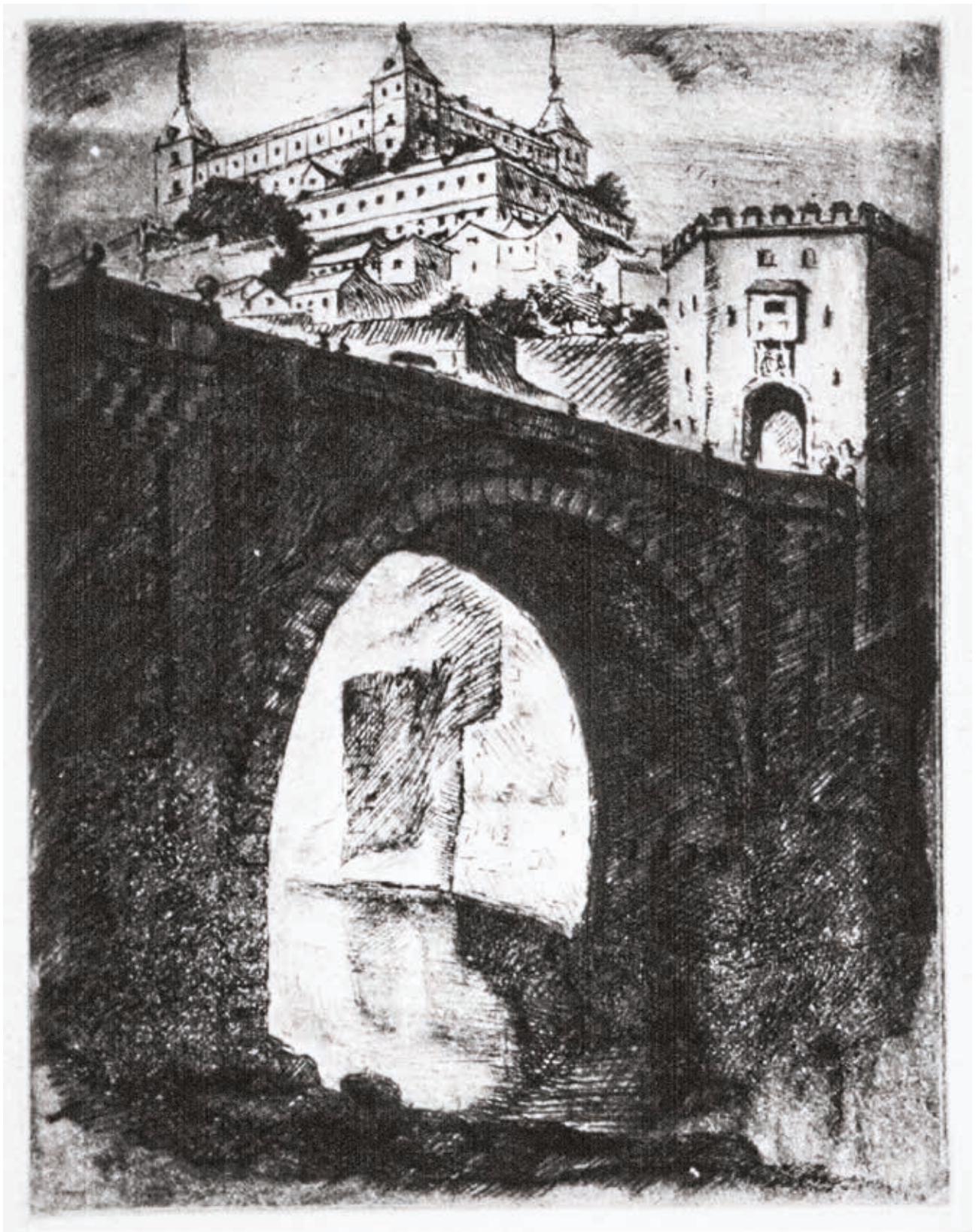
este género de pintura, que se hace coincidir con la “valentía” de los pintores renacentistas italianos y la mayor importancia en este ambiente del valor de lo solemne, de la gravedad y del decoro. Una superioridad en estos conceptos que El Greco no llegó a calibrar, entregando al rey una de sus obras de mayor empeño y valía artística, pero inadecuada para un ambiente que no era el suyo.

Martirio de san Pedro de Tiziano. Copia realizada por Nicolò Cassala, s. XVIII. Iglesia de los santos Giovanni y Paolo de Venecia.

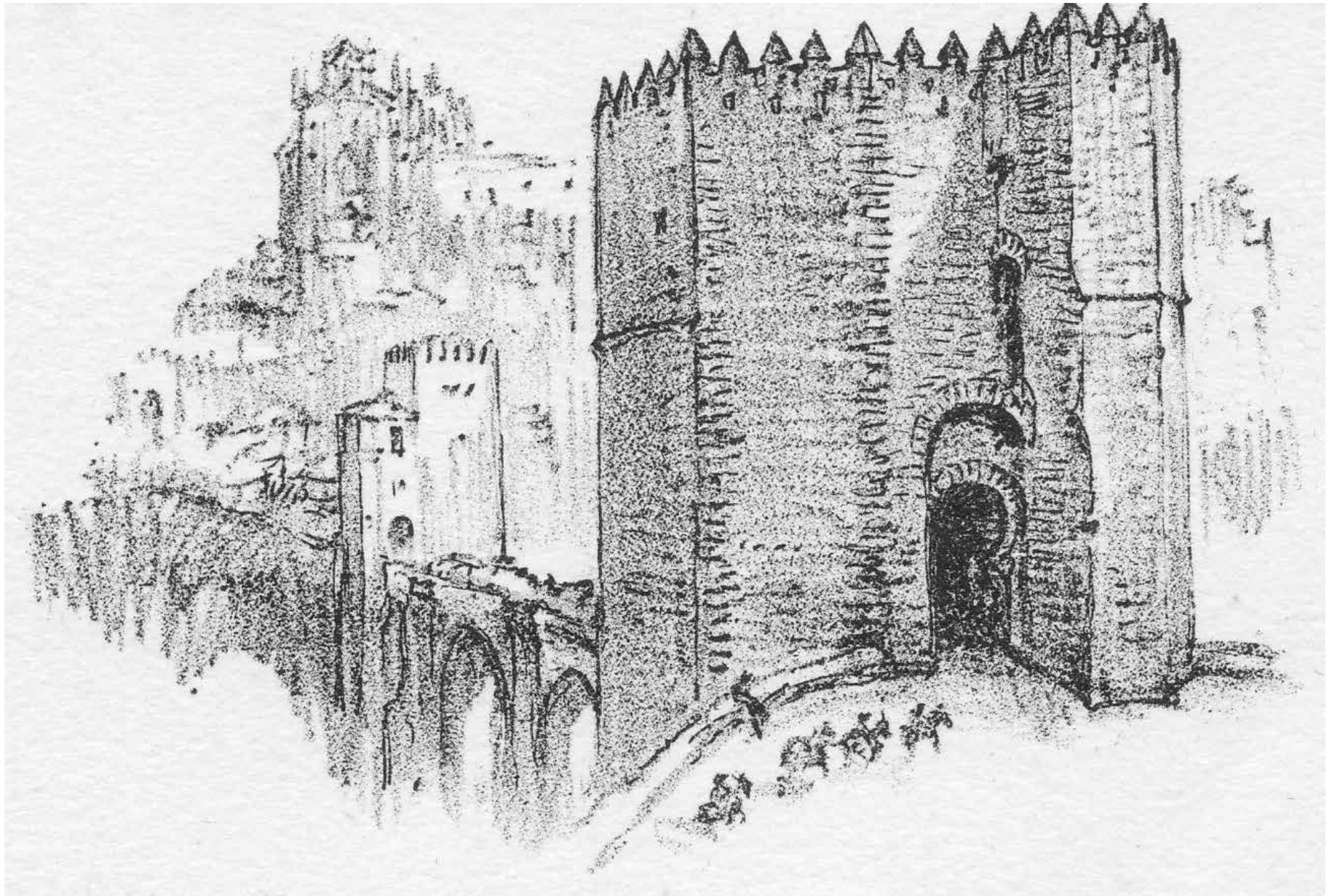


NOTAS:

- 1 CHECA, F. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid: Marcial Pons, 2013, pp. 402-487 .
- 2 Fray José de SIGÜENZA, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Turner, 1986, p. 100.
- 3 VEGUE Y GOLDONI, A. En torno a la figura del Greco. *Arte Español*, núm. 8 (1926-1927), pp. 70-79; ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. La obra esencial*, Madrid: Silex, 1993; MARÍAS, F. *El Greco. Historia de un pintor extravagante*, Madrid: Nerea, 2013.
- 4 “Tuvo este año de 79 la fiesta del Corpus en Toledo con la Reina y las demás personas reales, y llegaron aquí (El Escorial) para la víspera de San Juan...”. Sigüenza, *La fundación del Monasterio...*, p. 93.
- 5 CEAN-BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...* Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, T. II, p. 100. Las anteriores citas del contrato se encuentran igualmente en esta obra.
- 6 CHECA, F. *Felipe II : mecenas de las artes*, Madrid: Nerea, 1992, pp. 328 y ss.
- 7 ANTONIO SÁENZ, Trinidad de. *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid : Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, 3 vols. Madrid: Universidad Complutense, 1987.
- 8 El Padre Sigüenza deja claro en varias ocasiones el hecho del carácter cortesano de la Basílica reservado para el rey, “y para las demás personas reales, Reinas, y Príncipes, Infantas, caballeros y damas y la demás casa...”, mientras que el primer espacio bajo el coro insiste que se trataba de un lugar “para la gente vulgar y demás ordinarios servicios que puede y suele concurrir...” , Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio...*, p. 306.
- 9 Todas estas citas en Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio...*, p. 313.
- 10 MORALES, Ambrosio de. *La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las traslaciones de los gloriosos niños Martyres San Justo y Pastor...*, Alcalá de Henares: en casa de Andres de Angulo : a costa de Blas de Robles, 1568.
- 11 Fray José de SIGÜENZA. *La fundación del Monasterio...*, pp. 312-313.
- 12 *Ibidem*, p. 313.
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ibidem*, p. 312.
- 15 *Ibidem*, p. 314.
- 16 Los estudios fundamentales sobre este conjunto y sus pintores son: Julian Zarco Cuevas, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1931; id., *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1932, que proporcionan la necesaria base documental. De carácter interpretativo, Rose Marie Mulcahy, *A la mayor gloria de Dios y el Rey, La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1992, es el mejor estudio sobre el conjunto. Ver también del mismo autor, *Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999 y de Wifredo Rincón García, “El programa iconográfico de las “Parejas de Santos” en la Basílica de San Lorenzo de El Escorial” en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial*, Madrid: CSIC, 1988, pp. 310-320.
- 17 Fray José de SIGÜENZA, *La fundación del Monasterio...*, pp. 260 y 261.
- 18 *Ibidem*, p. 261.
- 19 ZARCO CUEVAS, J. *Pintores italianos...*
- 20 Las citas han sido extraídas de Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 2, Madrid: Alianza Editorial, 1990, pp. 607-609.
- 21 Un resumen de este tema, que cita toda la abundante bibliografía al respecto en el texto de Fray Benito Mediavilla O.S.A., “El relicario de El Escorial”, en *De El Bosco a Tiziano : arte y maravilla en El Escorial*, obra colectiva dirigida por Fernando Checa, Madrid: Patrimonio Nacional, 2013, pp. 65-71. Ver también Fernando Checa (dir), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2013.
- 22 Como es natural, la bibliografía de esta obra es abundantísima. Citamos algunas de las contribuciones más importantes y recientes: Agustín Bustamante, “Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial”, *Academia*, núm. 74 (1992) pp. 163-198; Rose Marie Mulcahy, *A la mayor gloria...*, pp. 67-79. Una excelente revisión crítica del tema de esta obra es la de Santiago Arroyo Esteban, En esto hay muchas opiniones y gustos”. Sobre la fortuna crítica del Martirio de San Mauricio de El Greco. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 197 (2013) pp. 26-47.
- 23 Fray José de SIGÜENZA. *La fundación del Monasterio...*, p. 238.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ibidem*.
- 26 *Ibidem*, p. 373.



Albert Ziegler - ca. 1923



André Robida - 1880



El Greco: *La curación del ciego*, hacia 1570, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde

Michael Scholz-Hánsel

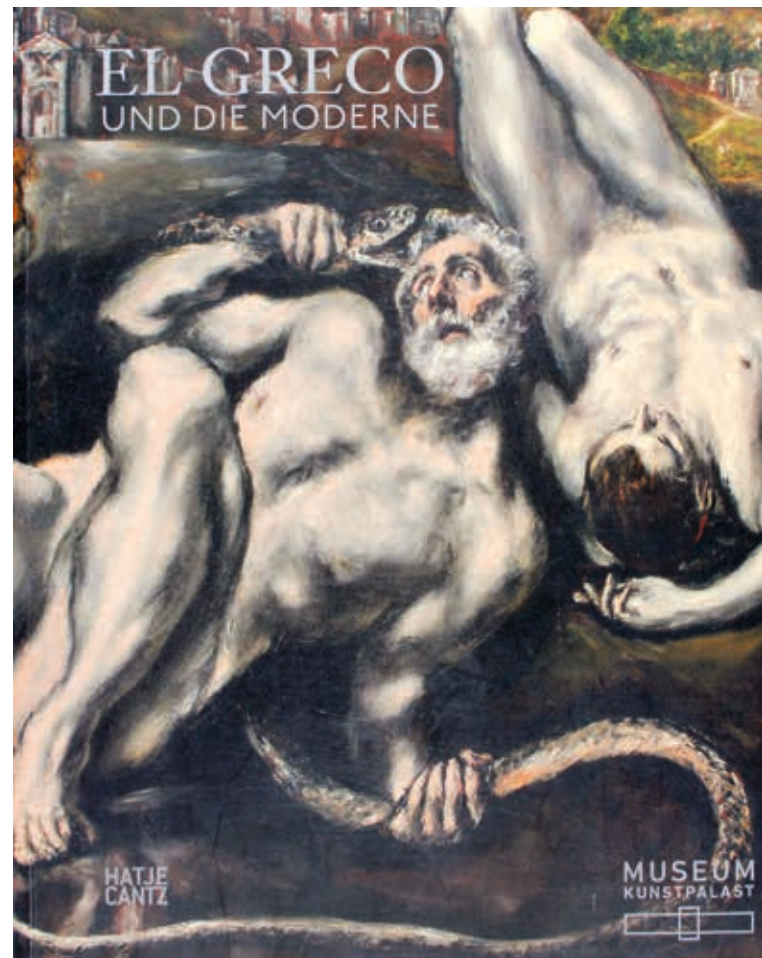
Universidad de Leipzig

ARCHIVO SECRETO, núm 6 (2015) p. 322-333

Hoy en día solamente se conservan tres obras atribuidas al Greco en museos alemanes: una pintura temprana, *La curación del ciego* (hacia 1570), en la Galería de Dresde; una versión del *Expolio* (1580-1595), en la Pinacoteca de Munich; y un dibujo conservado en los fondos de Staatlichen Graphischen Sammlung de Munich. El dibujo, una variación sobre el *Giorno* de Miguel Ángel, fechado hacia 1570, ha sobrevivido gracias a Giorgio Vasari.² La situación en Austria y Suiza no resulta mucho mejor. Un retrato del Cardenal Inquisidor Don Fernando Niño de Guevara (hacia 1600) se encuentra en la Colección de Oskar Reinhart in Winterthur. Esto es poco incluso si se tiene en cuenta que, en general, la Escuela Española desempeña en Alemania un papel menor en las colecciones, al menos en relación con las escuelas italianas o las de los Países Bajos. Este hecho ha llevado a la equivocada idea de que el mundo germánico es poco dado al estudio o a la recepción del artista griego. De hecho podemos confirmar todo lo contrario.

Aquellos que visitaron la exposición “El Greco and Modernism” (2012) en el Museo Kunstpalast Düsseldorf quedaron sorprendidos por la evidente influencia de el Greco sobre las vanguardias alemanas. El griego dejó profundas huellas especialmente en Munich y en los alrededores del “Jinete Azul”, pero también en Viena y Düsseldorf. Un ejemplo muy evidente de la influencia del Greco en la pintura moderna configura la obra de Ludwig Meidner, como su pintura el *Paisaje apocalíptico* (1912-1913) (fig. 3). Pero no se trata de la única prueba que documenta su importancia. Además, varios artistas de la vanguardia alemana reconocieron de manera explícita su papel como modelo. Bajo el título de “Bienes espirituales” (“Geistige Güter”), Franz Marc escribió en el “Almanaque de Jinete Azul”: “Señalamos con agrado y con insistencia el caso del Greco porque la glorificación de este gran maestro está íntimamente ligada al florecimiento de nuestras nuevas ideas artísticas. Cézanne y El Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan. Meier-Graefe y Tschudi pusieron triunfal-

mente al lado del ‘padre Cézanne’, al viejo místico El Greco; las obras de ambos representan hoy la entrada en una nueva época de la pintura. Ambos sintieron, en su concepción del mundo, la construcción mística interior, que es el gran problema de la generación actual.” También Max Beckmann, que reclamaba más atención hacia su propia obra, aportaba otros comentarios sobre el Greco. Así, escribió en su diario el 2 de enero de 1909: “...acabo de leer la primera parte del diario español de Meier-Graefe. Me he enfadado, que haya desperdiciado



Cubierta, Catálogo de la exposición *El Greco und die Moderne*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2012

*Traducción de Anna Reuter.



Ludwig Meidner: *Paisaje apocalíptico*, 1912-13, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlín

su entusiasmo, desarrollado con El Greco, en vez de abrir sus ojos, para que vea en mis cuadros lo mismo, lo esencial, que es válido para nosotros, el hombre moderno; que deje de andar con esas tonterías estéticas. En todo caso me pregunto si no sería más correcto raptar ese payaso del alma, y utilizarle para mis propios propósitos.”

Para comprender el significado del Greco para el arte y especialmente para el expresionismo alemán es menester centrarse menos en su presencia en los museos alemanes que en el mercado de arte y en las exposiciones que se celebraron durante los momentos decisivos para las vanguardias en Alemania, es decir, durante el bienio 1911-1912. Son los años de la fundación del “Jinete Azul” en Munich, época en la que Herwarth Walden abrió en Berlín su galería “La Tormenta” (Der Sturm), y momento que en Colonia se organizó la exposición del “Sonderbund”.

De cara a buscar una explicación para la extraordinaria aparición del Greco en el escenario alemán, hay que volver la mirada hacia el siglo XIX. El pintor (El Greco) desempeñó solamente un papel secundario cuando se redescubrió la pintura española, especialmente en Gran Bretaña y Francia, en el contexto de las guerras napoleónicas. Sus obras maestras habían permanecido en España, sobre todo en Toledo, donde su acceso no era fácil. El historiador del arte alemán, Carl Justi (1832-1912) se ocupó por primera vez con más detenimiento de la obra del Greco cuando viajó por España durante los años 1872-1892. No le interesaba tanto el Greco por sí mismo sino su posible influencia en Diego Velázquez, del que realizó una biografía, que tuvo también un gran reconocimiento internacional. Justi llegó en sus investigaciones a tal punto que se vio capaz de identificar ya en 1874 *La curación del ciego* de Dresde, como una obra temprana del Greco, hasta entonces atribuida

a Bassano. Además, corrigió el año del nacimiento del Greco. Su artículo “Domenico Theotocopouli von Kreta” apareció en 1897-1898; reeditó la primera parte en los *Miscellaneen* (1908) con el título “Los inicios del Greco” lo mismo que las secciones II-IV, “El Greco de Toledo”.

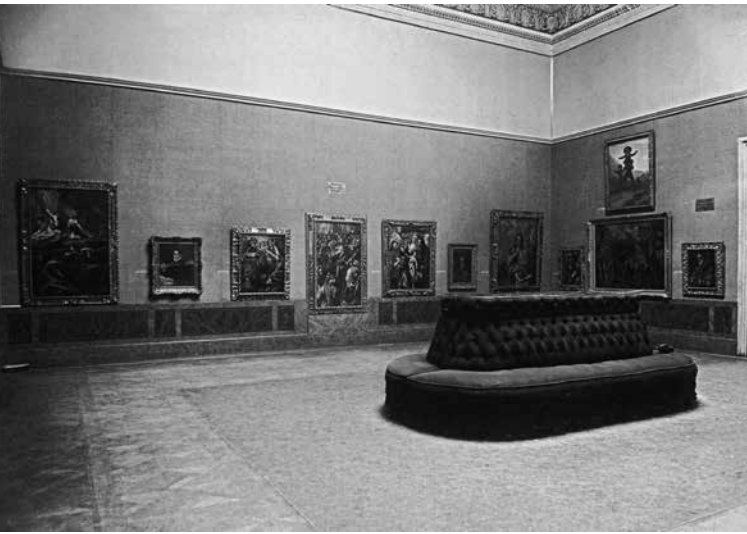
Como buen conocedor de la bibliografía sobre la historia del arte de autores españoles, Justi se dejaba influir por el juicio negativo de los historiadores clasicistas. Como aquellos, apreciaba especialmente en el Greco sus retratos pintados según el estilo de Tiziano y, de igual modo, rechazaba su obra tardía, sobre todo, sus pinturas religiosas. Curiosamente había comprado en Venecia una versión del *Expolio* que en un principio le pareció una obra temprana (un primer esbozo), pero más tarde tuvo que aceptar que su pintura era posterior al famoso cuadro de la catedral toledana, es decir, que pertenecía precisamente al periodo artístico que minusvaloraba.

No obstante, Justi le dedica un pasaje al Greco en su introducción al *Baedeker*, titulada “Sobre la historia del arte en España”, que más tarde recibiría muchos elogios por su concisa síntesis del arte español: “En este tiempo apareció en Toledo este griego extravagante Doménico Theotokópuli o el Greco (hacia 1550-1614;...) un discípulo de Tiziano. (...) Sólo en sus retratos sabía reflejar, considerando los afectos del genio, la manera singular de hidalgos castellanos y de bellezas toledanas como pocos.” De nuevo redactó un capítulo propio sobre el Greco en la edición de 1903 de “Velázquez”, aunque en esta ocasión se decantó por una valoración más negativa que en la ocasión anterior. El enfoque más crítico se debió probablemente al creciente entusiasmo que profesaba la vanguardia por el pintor. Su análisis dio motivo al crítico de arte Julius Meier-Graefe (1867-1935) de poner en tela de juicio la capacidad de Justi para reseñar obras de arte. El retroceso de Justi y su aversión frente a la vanguardia, han ensombrecido de forma injusta sus méritos como pionero en el proceso del descubrimiento del Greco en el mundo germánico.

Julius Meier-Graefe viajó en 1908 a España para escribir, por encargo de la editorial S. Fischer, una guía sobre la Península Ibérica, hasta entonces poco conocida en el Imperio Germánico. Ricamente ilustrada con fotografías, reproducía arte, arquitectura y también numerosos motivos de carácter costumbrista. “El viaje español” se convirtió en libro de referencia para la vanguardia, porque Meier-Graefe —también autor de nove-

las— describía en él de forma un tanto teatral el cambio que sufrió el paradigma de Velázquez a favor del Greco. Representó el episodio como una auténtica iniciación personal. Partiendo de un supuesto juicio equivocado de Justi, Meier-Graefe sufrió una decepción frente a los originales de Velázquez, mientras que ante el Greco experimentó un auténtico flechazo. Que se trate de un episodio inventado lo demuestran sus contactos españoles, reseñados por el autor. No por casualidad, visitó seguramente durante el viaje a Manuel Bartolomé Cossío, que estaba acabando un primer inventario de las obras del Greco. Aunque “El viaje español” era relativamente caro y por este motivo complicado que se convirtiera en un éxito de ventas, gozó de bastante éxito en los años anteriores a la I Guerra Mundial. La reedición de la editorial Rowohlt, en 1923, contenía, respecto su restringida recepción, solamente reproducciones de las obras del Greco, sin que estas estuviesen relacionadas con sus respectivas llamadas en el texto.

Cuando se publicó “El viaje español”, Meier-Graefe ya era un personaje reconocido en los círculos artísticos, porque en su “Historia de la pintura moderna” (“Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei”, 1907) había tendido un puente entre los maestros modernos y antiguos. Enlazar los antiguos maestros con los modernos guió también su idea a la hora de exponerle en los museos y las exposiciones. La Sezesión de Viena presentó ya en 1903 obras modernas junto a obras del Greco, prestadas en esa ocasión por Ignacio Zuloaga (1870-1945), conocido pintor español de salones. Se trataba, sin embargo, de obras de menor calidad, y el verdadero éxito del Greco en Alemania no se forjó hasta que se llevó a cabo la exposición de 1911-1912, que tuvo primero lugar en la Pinacoteca de Munich y después en Düsseldorf. El coleccionista húngaro Marcell von Nemes (1866-1930) había comprado un número notable de obras de gran valor en el mercado del arte de París y Munich, que presentó en la línea iniciada por Meier-Graefe, es decir, las expuso entre noviembre de 1910 y enero de 1911 junto con obras de maestros modernos, especialmente impresionistas, en el Museo de Bellas Artes de Budapest. Hugo von Tschudi (1851-1911) —conservador de museos, que por divergencias con el emperador alemán se había mudado de Berlín a Munich en 1910— decidió después de ver esa muestra presentar una selección de las pinturas de Nemes en las Galerías Estatales, y mandó para tal fin a su asistente August L.

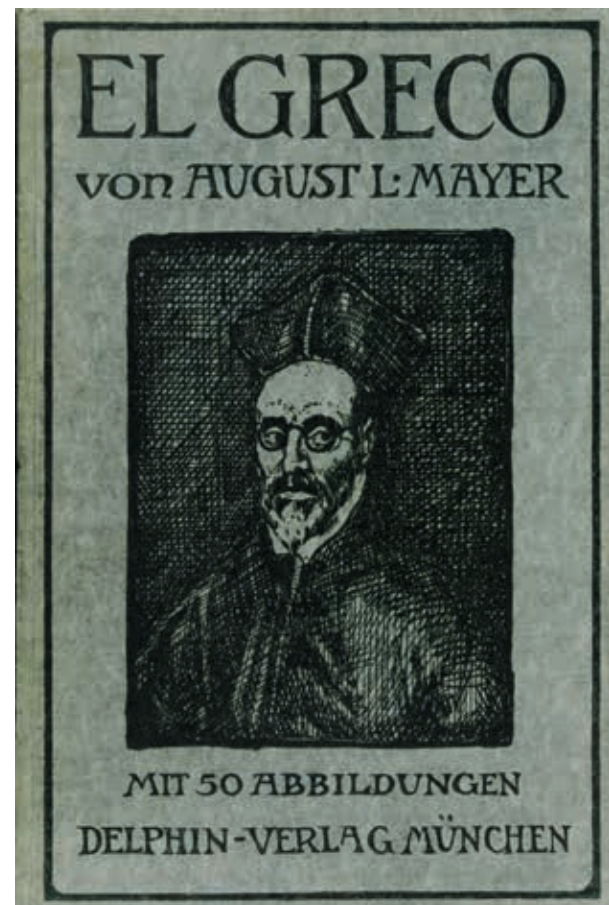


Exposición de la Colección Nemes en la Sala de los Españoles, Pinacoteca, Múnich, 1911.

Mayer (1885-1944) a Budapest. Mayer eligió treinta y seis cuadros, que se expusieron en la sala española de la Pinacoteca Vieja desde junio de 1911 hasta enero de 1912, y escribió, además, un ensayo sobre las obras españolas, entre ellas incluía las ocho del Greco y otra de Francisco de Goya. En la galería de arte de Düsseldorf se volvió a mostrar entre julio y diciembre de 1912 la colección en una versión más amplia, que contaba con 122 cuadros antiguos y modernos, entre ellos diez obras del Greco. Aunque Düsseldorf tenía interés por adquirir la colección, fue vendida finalmente en 1913 en una subasta parisina. Teniendo en cuenta la importancia del Greco para las vanguardias surgió la pregunta de porqué se consiguieron solamente dos obras para la exposición del “Sonderbund” de Colonia. No obstante, no era necesario pedir más préstamos porque Düsseldorf ya contaba con numerosos *grecos* al mismo tiempo.

Mayer era un joven historiador de arte que había escrito en 1907 su tesis doctoral sobre José de Ribera en la Universidad de Berlín, dirigida por Heinrich Wölfflin y que quería centrar su carrera en su compromiso con el arte español. Sus intereses se vieron favorecidos en esta época por el hecho de que Tschudi, con una enfermedad cada vez más grave, necesitaba un ayudante competente para su proyecto español, y también por los planes del Imperio alemán, aislado después de la I Guerra Mundial, de estrechar relaciones con España. Mayer ya había organizado en 1911 una exposición de el Greco en

la Galería Heinemann. Más tarde buscó el contacto con Justi, considerándole la autoridad por excelencia del arte español. No obstante, Justi, como también Meier-Graefe, le trataban, para decirlo de manera diplomática, con poca amabilidad. Johannes Rößler anotó acertadamente que por fin El Greco se convirtió para Justi como para Meier-Graefe en el “profeta de la modernidad contra su voluntad”. Justi rechazaba el Impresionismo que Meier-Graefe había relacionado con el Greco y Meier-Graefe se estaba convirtiendo en un crítico vehemente del Expresionismo que proclamó a el Greco como modelo. Mayer consiguió, por fin, librarse de ese tipo de discurso y abrió finalmente el camino hacia una investigación científica en un sentido moderno sobre el artista. A pesar de sus diferencias con ambos defensores ideológicos consiguió, apoyado especialmente por Tschudi, la plaza de conservador mayor jefe de la Pinacoteca de Munich y, además, la cátedra en la universidad de Munich. Ambos cargos le dieron la

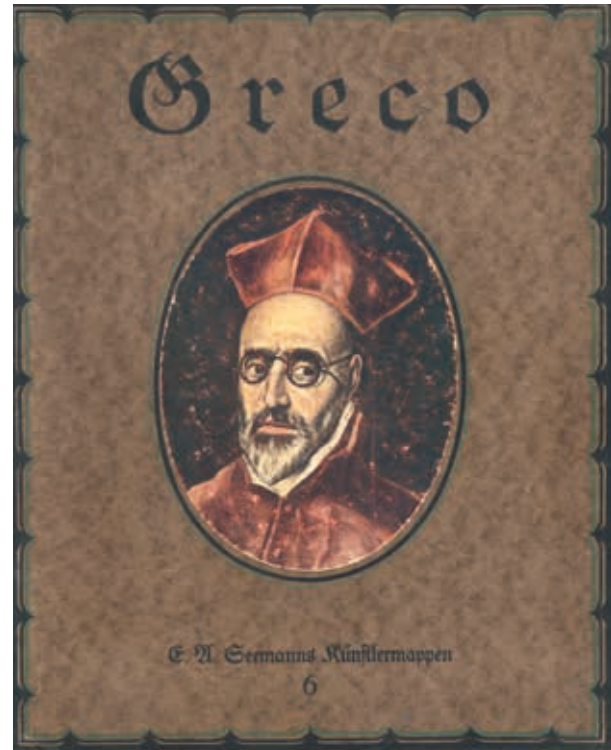


Cubierta del libro de August L. Mayer: *El Greco*, Múnich 1911.

posibilidad de convertirse en el verdadero mentor sobre el arte español en Alemania; aunque bien es cierto que esto fuera sólo por un tiempo limitado y probablemente sólo posible por el deseo del imperio alemán de reformar el país después de la I Guerra Mundial.

En la misma época de la exposición de Munich, Mayer publicó en 1911 una primera monografía ilustrada en alemán sobre El Greco, que en la revista *La Tormenta* recibió una reseña entusiástica. Sin mencionarle, Mayer criticó la comparación con Cezanne, formulada por Meier-Graefe y con Franz Marc, y cotejó el método de trabajo del francés con el de Velázquez, lo que bien poco debió haberle gustado a Justi: “Previamente se ha dicho que Cezanne referente a caracter y temperamento tiene mucho más en común con Velázquez, con quien especialmente comparte una índole lírica. Además no se siente nada del apasionamiento en el trabajo como en el caso del Greco; tampoco se puede hablar de un violento carácter íntimo típico del maestro toledano. En lugar de esto, sus obras ofrecen el *Raisonné* de la manera francesa, esta lógica, que es la mentalidad de todos los artistas franceses.” Después del catálogo razonado de Cossío, Mayer publicó en 1926 el segundo catálogo sobre el maestro, una aportación bibliográfica muy importante por su criterio de selección de obras, con la que marcó nuevas pautas en la investigación. Fritz Saxl escribió una amplia reseña, que le cualifica como otro conocedor alemán del artista. Saxl criticó, con razón, la brevedad del texto basado, además, en el de Cossío y la mala calidad de las ilustraciones aunque se trataba de grabados caros. A Saxl le disgustó especialmente la interpretación del *Laocoonte*, por lo que expuso su propia interpretación. Sin embargo, alababa el “inventario *véritable*”. Entre los méritos de Mayer a destacar está su acierto en reconocer la importancia del color para la correcta valoración del Greco y ya en 1913 presentó una primera cartera artística con “siete reproducciones en color de sus pinturas”. Es una lástima, que en 1921 no se realizara su proyecto de una exposición monográfica del Greco en Munich. Una prueba sobre el papel de mediador ocupado por Mayer configura una fotografía antigua, que le muestra en el Museo de El Greco en Toledo, junto a Einstein y Cossío, su percusor en la realización del catálogo. Gracias a Teresa Posada pudimos identificar a Mayer recientemente en la jornada celebrada en Leipzig.

Las actividades llevadas a cabo en Munich por el mercado del arte constituyeron un importante empuje



Cubierta de la cartera artística: August L. Mayer: *El Greco*, Leipzig 1913.



August L. Mayer, Albert Einstein, Bartolomé Cossío y otros en la Casa y Museo del Greco, Toledo, 1912.

para la recepción del Greco en Berlín. La célebre galería de Paul Cassirer prestó el *Laocoonte* para la exposición de Munich y lo reservó respetando el deseo de Tschudi hasta el año 1914 para una posible adquisición por parte de la Pinacoteca, proyecto que fracasó también. Kurt Pfister escribe en su monografía sobre el Greco publicada en 1941 en Zürich: “Wilhelm von Bode utilizó durante toda su vida su influencia para que ninguna obra del Greco fuera adquirida por un museo o un coleccionista.” Existen evidentes indicios que el director general berlinés actuó repetidamente en ese sentido y que muy probablemente fue el responsable del fracasado intento de la compra de la colección Nemes en Düsseldorf.

A pesar de esos obstáculos, el arte de El Greco resonó no solamente entre los pintores expresionistas, sino también en la literatura alemana. Quizás fue Zuloaga quien llamó la atención al poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) sobre el artista cretense durante los años que estuvieron en contacto. Rilke escribió en octubre de 1908 entusiasmado a Auguste Rodin sobre las impresiones que experimentó viendo el cuadro *Tormenta sobre Toledo*, expuesto en el Salón de Otoño de París. Dicha exposición es mencionada asimismo por Meier-Graefe en el *Viaje Español*. Como Rilke, Meier-Graefe se muestra fascinado ante este paisaje: “Perfecto es tan sólo un cuadro: el paisaje de Durand Ruels, que habíamos visto en Berlín, las casas blancas entre el verde como marea subiendo bajo el cielo grandioso. Tiene aún más belleza. Está limpio o lo vemos mejor. Pero el que no fue a Toledo, no va a convertirse por este Toledo de El Greco.” Sin embargo, el crítico del arte alemán no pudo entusiasmarse por el resto de obras del Greco expuestas en París. Tal vez por dos razones: en primer lugar porque procedían de nuevo de la colección de Zuloaga, cuya obra apreciaba al principio, pero que terminó rechazando vehementemente, y después porque “para el no conocedor El Greco está marcado como un epígono de los italianos. Bode y Justi van a alegrarse.” Durante su viaje por España Rilke pasó un mes del año 1912 en Toledo, identificada ya desde Maurice Barrés como la ciudad del Greco. Pero a diferencia del francés, la experiencia del paisaje español dejaba “relegadas a un segundo término las impresiones que habían dejado las imágenes del Greco”.

Durante los años veinte, el entusiasmo alemán por España abría cada vez más nuevos caminos. En el campo de la historia artística y cultural, la recepción de El

Escorial —para cuya decoración vino El Greco posiblemente a España— se acercaba ya casi al nivel de interés que había generado el griego. Podemos destacar por su influencia en la historia del arte de la posguerra el artículo de Georg Weise del año 1935 “El Escorial como expresión artística del tiempo de Felipe II y del periodo de la contrarreforma”. Weise juzgó el monumento ya no como Justi y Meier-Graefe, que lo consideraban como una especie de “mácula”, sino como una plasmación arquitectónica correspondiente a la importancia de su época. Stefan Andres (1906-1970) publicó sólo un año después *El Greco pinta al Inquisidor General*, un clásico bibliográfico de la llamada “emigración interna” contra Hitler. El autor utilizó al pintor como ejemplo historiográfico para desarrollar los lazos que existen entre poder y arte, ideología y búsqueda de la verdad.

Más allá de Justi, El Greco empezó a despertar el interés en la recién creada disciplina académica alemana de historia del arte. Werner Weisbach (1887-1953) reservó un amplio espacio al artista en su importante libro *El barroco. Arte de la contrarreforma*. En Viena Max Dvorak (1874-1921) se ocupó de manera exhaustiva del pintor, tal vez inspirado por la Teosofía de Rudolf Steiner. De forma póstuma, entre 1921 y 1922 fue publicada su conferencia dada el 18 de octubre de 1920 en el Museo Austriaco de Arte e Industria con el título “Sobre El Greco y el manierismo”. Karin Hellwig mostró recientemente que la Escuela hamburguesa de Warburg aún se dedicaba al estudio de El Greco. Aunque el propio Warburg haya mostrado poco interés por España, se sintió, sin embargo, comprometido con Carl Justi, al que felicitó con un telegrama por el cincuenta aniversario de su doctorado. Su asistente Fritz Saxl (1890-1948) viajaba por España en primavera de 1927 para preparar un seminario sobre pintura española, anunciado para el semestre de verano. Entre finales de marzo y principios de mayo se quedó en Madrid, pasando muchas horas en el Prado. No obstante, sólo en Toledo llegó a descubrir el arte del Greco, con el que “no supo qué hacer” hasta entonces. Su dedicación al Greco se conocía solamente por su reseña sobre el inventario de obras que Mayer había publicado en 1926. En la biblioteca de Warburg en Londres, Hellwig descubrió, sin embargo, además un “Álbum Greco”, que, según ella, sirvió como material ilustrativo para sus lecturas del curso académico estival.

A los mencionados historiadores les faltaban, sin embargo, los contactos en España, de los que disponían



Fritz Saxl: Página del *Albúm del Greco*, 1926, Warburg Institute, Londres

primero Justi y sobre todo los que tendría después Mayer. La recepción de sus trabajos en la península ibérica se vio favorecida por sus buenos contactos en España. A la larga, sus obras hubiesen podido configurar una buena base para el intercambio intelectual. Además de la traducción temprana de algunos trabajos de Justi y Mayer —el *Velázquez* de Justi se publicó en castellano ya entre 1906 y 1908—, apareció en 1942 el libro de Weisbach, traducido por nadie menos que Lafuente Ferrari: *El barroco. Arte de la Contrarreforma*. Por desgracia, la situación política iba a cambiar pronto.

A partir de 1930 Mayer se vio apartado de sus puestos en Múnich por el historiador del arte Wilhelm Pinder. Planeó, al parecer, en su exilio francés, una novela titulada *Toledo*. En 1937, es mencionado aún como consejero académico en la monografía sobre El Greco, publicada por M. Legendre y A. Hartmann en París. Uno de sus más importantes adversarios, el historiador del arte Hugo Kehrer (1876-1967), era también admirador del Greco. Kehrer emprendió en 1909 el primero de los trece viajes de estudio que realizaría a España y publicó en 1914 en Múnich *El arte del Greco*. Una vez acabada la guerra, Kehrer y Mayer parecen haberse enemistado profundamente. La hostilidad tiene su probable origen en la feroz reseña escrita por Mayer sobre el trabajo de Kehrer sobre Zurbarán (1918). Resulta paradójica la fortuna crítica del Greco en la Alemania nazi pese a que Justi había atestiguado que su arte contenía un aspecto enigmático de “Entartung” (“degeneración”): “Dieser Mann ist ebenso merkwürdig durch sein malerisches Genie, und die

Bewegung, die er in die spanische Malerei brachte, wie durch die beispiellose, ja rätselhafte Entartung, der er rasch verfiel.” En 1939, Kehrer dedicó su nueva monografía al, en este momento victorioso, general Franco. En su libro apenas hace referencia a Mayer, no obstante, no tiene reparos de incluir la polémica reseña que Meier-Graefe, judío como Mayer, había escrito sobre el inventario completo de la obra de El Greco de 1926.

Max Raphael (1889-1952) escribió entre 1945 y 1952, viviendo en el exilio en Nueva York, varios análisis ante obras originales sobre El Greco y Tintoretto. Mayor importancia académica para la fortuna crítica de El Greco tuvieron, sin embargo, las investigaciones de Halldor Soehner (1919-1968), utilizadas por Harold E. Wethey para el nuevo catálogo razonado del pintor. Seguramente le hubiese gustado a Soehner llevar a cabo ese trabajo, pero las obras claves de El Greco no se conservaban en Alemania, sino en colecciones anglosajonas. Como conservador, responsable del departamento de pintura española de la Alte Pinakothek en Munich, publicó el catálogo del museo e inició, además, un proyecto de investigación sobre las obras del Greco en España. En 1956, apareció en la *Revista de Historia del Arte* (“Zeitschrift für Kunstgeschichte”) su informe sobre “El estado de la cuestión de El Greco” y en 1958-1959 entregó en el Anuario de Bellas Artes de Múnich (“Jahrbuch der bildenden Kunst”) una relación de las obras existentes del Greco en España. La importancia de Soehner se manifiesta asimismo en una de las primeras aportaciones al arte español de Jonathan Brown. El americano publicó en 1964 bajo los auspicios de Soehner su artículo sobre *Las Lanzas* de Velázquez en “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, revista editada en Múnich.

Después del repentino fallecimiento de Soehner, la investigación alemana sobre el arte español y a la par, del Greco, no se retomó de manera sistemática, salvo contadas excepciones, hasta la fundación en 1988 en Marburgo de la “Asociación Carl Justi”. Cuando se volvió a investigar y publicar sobre el arte español, especialmente en España y en los EE UU, la dedicación a este tema en Alemania se encontró en una fase de reorientación. Respecto al Siglo de Oro se desarrollaron aquí contenidos de carácter histórico-cultural. Ese nuevo concepto se vio seguramente influido por Erwin Panofsky y Aby Warburg, cuyas ideas eran ya decisivas para la investigación de los años veinte, y que fueron redescubiertas en Alemania en los años setenta. Decisi-

vo en cuanto a la reorientación de los trabajos del arte español en Alemania es la monografía de Cornelia von der Osten Sacken sobre *San Lorenzo El Real Monasterio de El Escorial*. La autora recurrió para su trabajo al artículo de Weise de 1935, publicado en español en 1963 e incluido en la publicación que celebró el *Cuarto Centenario de la Fundación del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial 1563-1963*.

Ambos textos me influyeron de manera decisiva al escribir mi tesis doctoral sobre *Una utopía de las ciencias al final del siglo XVI. Las pinturas al fresco de Pellegrino Pellegrini en El Escorial* (entregado en 1984; publicado en 1987). En mi trabajo intenté reconstruir el puente entre España e Italia, país en el que tradicionalmente se centra la mirada de la historia del arte alemán. No obstante, traté de solventar dos estereotipos, ya superados entre otros por Carl Justi y August L. Mayer, pero que volvieron a fraguarse durante el régimen de Franco: en primer lugar el tópico de que casi todo el arte español (y a la postre El Escorial) representase tan sólo una copia de modelos italianos y, en segundo lugar, la convicción de que la iglesia católica y la Inquisición impidieran, por sus restricciones y censuras, creaciones propias e innovadoras. Mi investigación demostró que Pellegrino Tibaldi (Pellegrini) —aunque haya sido seguidor de Miguel Ángel— buscó para El Escorial sus propias soluciones artísticas. Además, Sylvaine Hänsel concluyó en su tesis sobre *Arias Montano y el arte* (1991), que el célebre humanista de la corte de Felipe II actuó a veces con más libertad de la que hubiese disfrutado en Roma durante la segunda mitad del siglo XVI.

Cuando entré años después como titular en el Instituto de historia del arte de Marburgo, busqué un tema español que pudiese enseñar a estudiantes y que tuviese bibliografía accesible también para aquellos que no dominasen el español. Me acordé de El Greco, que conocí ya por mi proyecto del Escorial. El libro de José Álvarez Lopera *De Céan a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX* (1987) me llevó a la idea de proponer un curso sobre la recepción del Greco. No obstante, para una investigación más rigurosa faltaban en la Alemania de los años noventa aún importantes supuestos, que no se dieron antes de la gran exposición de *El Greco y la modernidad*, celebrada en 2012, en Dusseldorf. No obstante, descubrí gracias a algunas conferencias impartidas por catedráticos invitados en Núremberg otro gran tema que bien podía relacionarse tanto con el Greco como con la

Contrarreforma: la Inquisición española. Fruto de aquella ocupación fue, en el contexto de la feria del libro de Frankfurt de 1992, dedicada a España, primero mi monografía sobre *El Greco. El inquisidor general* (1991) y después mi habilitación como catedrático con la investigación *Inquisición y arte. 'Convivencia' en tiempos de intolerancia* (entregado en 1995 y publicado con ampliaciones en 2009). Escrito en gran parte durante mi año sabático en Madrid, El Greco ocupa un papel importante; no obstante quise sustituir el término “contrarreforma”, obsoleto, por nuevos teoremas formulados en la ciencia de la historia, es decir por “confesionalización” y “disciplina”. Al igual que el *Inquisidor General* se dejó retratar por el Greco con las gafas más modernas de su momento, la Inquisición representa ser —al menos en sus comienzos y según el historiador de la Reforma Heinz Schilling— una institución avanzada, propia de los comienzos de la Edad Moderna, que, según mi tesis, utiliza imágenes ya en un sentido moderno.

La mencionada Feria del libro de 1992 brindaba junto a la recién fundada “Asociación Carl Justi” de Marburgo (1988) una magnífica oportunidad para entrar en nuevos campos de investigación sobre el arte español. Como nación invitada, fue posible que varias publicaciones básicas sobre la historia del arte español se editaran. Gracias a Barbara Borngässer, de la editorial Könnemann, se incluyeron, por fin, entre las grandes ediciones, ricamente ilustradas, un volumen dedicado a España. No se debe subestimar la importancia que tuvo ese tipo de publicaciones y su abundante material visual en la generación del, cada vez, mayor interés por la cultura de la Península. Para informarse sobre el estado de la cuestión en la investigación alemana basta consultar los títulos de los congresos realizados por la “Asociación Carl Justi”, que organiza anualmente desde 1989 coloquios académicos en cooperación con otras instituciones (también en España e Hispanoamérica).

Respecto al Siglo de Oro y El Greco es merced destacar que las investigaciones más recientes reanudan sus trabajos en los de los historiadores alemanes de la época previa a la segunda Guerra Mundial. Es el caso de la mencionada exposición sobre *El Greco, Velázquez, Goya. Pintura española de las colecciones alemanas* (2005), como también del inventario elaborado por Matthias Weniger sobre los fondos de los maestros españoles de la Galería de Arte (“Gemäldegalerie”) de Dresde. Digna de mención es también la sección de historia del arte in-

cluida en las jornadas celebradas por los hispanistas en Münster, en 2013, cuya publicación, prevista para 2014 (editorial Frank & Timme), será bilingüe: *Arte español de El Greco hasta Dalí. Ambigüedades en lugar de estereotipos*.

Otros escalones marcaron, respecto a El Greco, la exposición de Viena (2001): mi monografía sobre el artista, la edición de los textos de Max Raphael sobre el cretense, llevada a cabo por Hans-Jürgen Heinrichs, y también el artículo de Zeitler y Hellwig sobre el dibujo del Greco conservado en Múnich. La exposición *El Greco y la modernidad* (2012) marcó una cumbre en la investigación más reciente con un éxito de público que atrajo a más de 180.000 visitantes, resultado de los trabajos de Veronika Schroeder y acompañado por un simposio internacional.

Además trazaron nuevos parámetros para el intercambio con la investigación en España las jornadas sobre *El Greco y el término 'Escuela Española': una revisión crítica de una categoría en la historia del arte*, celebradas en octubre de 2013 en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Leipzig con el patrocinio de la "Asociación Carl Justi", la "Fundación El Greco 2014" y la "Fundación Fritz Thyssen". En lugar de seguir tan sólo las pautas de las investigaciones marcadas en España, pudimos cooperar desde Alemania en la preparación de las actividades proyectadas para la celebración española del 400 aniversario de la muerte de El Greco.

Finalmente, parece de interés saber cuáles fueron los cuadros del Greco que más se apreciaron en Alemania. Había ya entre sus "descubridores" predilecciones muy distintas. *El entierro del conde de Orgaz*, considerada en España como su obra clave, no llegó a tener, al menos desde mi punto de vista, el mismo valor entre los alemanes. Carl Justi prefirió los retratos y las obras tempranas. Sin embargo, los que defendieron la modernidad del Greco, se decantaron, en cambio, por su obra tardía. Rilke y Meier-Graefe mostraban, por ejemplo, fascinación por la *Tormenta sobre Toledo*. No obstante, el crítico de arte escribió en su *Viaje español* de manera detallada sobre el *Martirio de San Mauricio* en El Escorial y el retrato del jurista *Jerónimo de Ceballos*. Veronika Schroeder reseña, además, los cuadros que sirvieron de modelo para los artistas modernos. Como cubierta de los catálogos tempranos se eligió a menudo la imagen del *Inquisidor General*, es decir, el *Cardenal Niño de Guevara*, hoy en Winterthur, que formó parte de las exposiciones de Múnich y Dusseldorf, de 1911 y 1912 respectivamente. Quizás se deba su repetida reproducción como imagen

principal a la frustrante búsqueda de un autorretrato del pintor. En nuevas publicaciones, el deseo parece haberse cumplido con el supuesto autorretrato del Metropolitan Museum de Nueva York. Para explicar la popularidad del *Cardenal* en Alemania habrá que tener en cuenta también los tópicos sostenidos por el mundo protestante sobre las imágenes católicas. La fascinación que siente por el *Retrato del Inquisidor General* explicaría al menos porque este personaje por excelencia del catolicismo se ha convertido en la obra más conocida y reproducida de El Greco en Alemania.

El Inquisidor General fue considerado por parte de los historiadores alemanes como una representación crítica por parte del pintor, o bien como una magnífica puesta en escena del cardenal. Cuando el *Instituto Papa Benedicto XVI* de Regensburg encargó a Michael Triegel (1968-) el retrato de Ratzinger, en vez de guiarse, como creyó el papa, por el retrato de *Julio II* de Rafael, Triegel se inspiró más bien en los retratos de *Niño de Guevara* y en el de *Inocencio X* de Velázquez. Finalizado en 2010, fue comentado vivamente en la prensa por su carácter ambiguo.

Michael Triegel: *Papa Benedicto XII*, 2010, Instituto del Papa Benedicto XII, Regensburg.



Después de los espectaculares éxitos cosechados entre los pintores alemanes de hacia 1912, El Greco dejó su huella artística después de 1945 ya solo en algunos casos muy concretos. En los EE UU, sin embargo, la existencia de obras expuestas impactó a pintores como Jackson Pollock y Diego Rivera. Las pocas referencias hechas por parte de artistas alemanes al pintor griego se centran ahora menos en su estilo expresivo, sino más bien en su forma de componer y la iconografía. Junto al *Inquisidor General*, merecen ser mencionados dos ejemplos más.

Werner Tübke, considerado uno de los representantes de la "Antigua Escuela de Lipsia" ("Alte Leipziger Schule"), buscaba para sus pinturas, siempre rebosantes de detalles, modelos manieristas y, al parecer, dio al me-

nos en un caso con El Greco. Encargado de pintar el *Comité Nacional de Alemania Libre* (*Nationalkomitee Freies Deutschland*), se vio obligado a representar una importante decisión de conciencia y encontró el modelo en el *San Mauricio* de El Greco. Aunque la referencia al lienzo de El Escorial no se aprecie en el cuadro final, sí se advierte en el boceto de 1969, de la Fundación Peter e Irene Ludwig. En el estudio preparatorio, de formato vertical, aparecen hacia la derecha y sobre una tribuna los protagonistas con banderas rojas, que recuerdan a la composición con el santo que se dirige a sus compañeros. Hacia la izquierda, Tübke sitúa la multitud de los soldados, fuertemente armados, parecida a las figuras del *Martirio*.

Michael Mathias Prechtl: *El sueño de Toledo. Entierro del Greco*, 1986, Colección privada.



Laocoonte, El Greco, 1609. Galería Nacional de Arte, Washington.

Tal vez estando aún impresionado por su viaje a España en 1952, Michael Mathias Prechtel (1926-2003), pintor y grabador en Nuremberg, realizó para la Büchergilde Gutenberg las ilustraciones para la primera novela picaresca española, el *Lazarillo de Tormes*, en las que rinde homenaje a varios pintores del Siglo de Oro, entre ellos también al Greco. Dos años más tarde pintó *El sueño de Toledo—El entierro del Greco*. Ante la conocida panorámica de la ciudad se aprecia a un grupo de religiosos, inspirados en el *Entierro de Orgaz*, pero también en obras de Goya. En la composición los religiosos entierran al Greco, aproximadamente en el lugar en donde hoy se encuentra su museo. El cuadro es una prueba evidente del estudio de Prechtel de la obra del Greco, pero también de la Guerra Civil Española y de las relaciones germano-españolas, alusiones profundas que merecen más atención del público sobre *El sueño de Toledo—El entierro del Greco*.



A modo de conclusión, podemos resumir que en el mundo alemán El Greco experimentó hacia los años de 1910 y 1912 un reconocimiento muy vivo, aunque breve, entre la vanguardia. Que ese interés no se hubiera materializado en la adquisición de obras por parte de los museos era consecuencia del debate que se formó sobre lo moderno. Las disputas se llevaron a cabo en el campo de la historia del arte del momento, donde se enfrentaron, a veces con voces muy duras, entre otros, Justi, Meier-Graefe, Mayer o Kehrer. No obstante, es preciso distinguir los argumentos eruditos de los de contenido polémico. Y es evidente que entre los participantes de dichos debates había más enfrentamientos que una disposición a la cooperación o colaboración, ya que cada uno seguía sólo sus propios intereses.

En un momento decisivo, la obra del Greco representaba una importante alternativa respecto a la vanguardia francesa, que se impuso sólo con dificultad entre los círculos artísticos germanos, debido a los recelos hacia el mundo galo heredados por el Imperio Alemán desde los tiempos de Napoleón. A pesar de los recelos, desde la exposición del “Sonderbund” del año 1912, el

modelo del Greco iba a decantarse a favor de Vincent Van Gogh y Pablo Picasso. Los artistas alemanes habían aprovechado la oportunidad de “diálogo” con El Greco en la época anterior a la primera Guerra Mundial, pero una vez acaba la contienda, los museos ya no estaban en condiciones de subsanar las oportunidades perdidas, porque el país se encontraba internacionalmente aislado y tenía otros problemas que resolver. Sin embargo, muchos representantes de la historia del arte alemán —entre ellos Carl Justi, Julius Meier-Graefe (que más que historiador, fue autor de novelas y crítico de arte), August L. Mayer, Werner Weisbach, Fritz Saxl, Hugo Kehrer, Halldor Soehner— pusieron las bases, casi sin interrupción hasta los años sesenta aunque algunos con comentarios muy discutibles, para la investigación de El Greco en particular, y del arte español en general. Actualmente, sus descubrimientos vuelven a recordarse y sirven de punto de partida para futuras investigaciones. Los expresionistas alemanes y su relación con El Greco pueden ser útiles para que no caiga en el olvido aquél tiempo cargado de conflictos y aprender, por fin, de las oportunidades perdidas.



TOLEDO— PUERTA DEL SOL.





José Ramón de la Cal y Josefa Blanco Paz

UCLM. Escuela de Arquitectura de Toledo

Si miramos al pasado y acudimos a la memoria para comprender nuestra civilización, vienen a nuestra llamada imágenes de algunos hechos y protagonistas únicos que, en sí mismos, concentran una explicación de la historia en sus diferentes épocas; una historia donde unos pocos talentos nos han sacado de la barbarie y guiado el devenir a muchos.

El nacimiento de las vanguardias a principios del siglo XX pertenece a este cuerpo de imágenes, y es en este contexto donde convergen, en el primer decenio de 1900, dos hechos y personalidades aparentemente inconexos que son nuestro punto de partida: los viajes iniciáticos al mundo clásico de Charles-Edouard Jeanneret, más tarde conocido por «Le Corbusier» y el redescubrimiento de Doménikos Theotokópoulos, llamado «El Greco». Este redescubrimiento fue auspiciado a finales del s. XIX por la disputa en torno a la modernidad entre los historiadores alemanes y por un intento de apropiación nacionalista de *el griego* por parte de un grupo de intelectuales españoles ligados a la Institución Libre de Enseñanza.

Vanguardias a las que comúnmente se asocia como único mérito la invención de la abstracción, lo que fue solo en algunos casos un instrumento, un lenguaje, nunca un fin. La abstracción como lenguaje de expresión ya había sido utilizada por las culturas mesopotámicas, hace 4.000 años, basta con recordar el ídolo cicládico de Amorgos, que nos recibe en la primera sala del Museo del Louvre, o el primer ready-made, Stonehenge, del cual dice Livio Vacchini: «la arquitectura nació hace 5.000 años»¹. Vanguardias cuya, quizás, mejor enseñanza sea que hoy el valor de la obra de arte no solo está en sí misma, si no también en la mirada que podemos dejar sobre ella. Vanguardias que más que realizar una ruptura con el pasado, cimentaron sobre éste un nuevo intento de explicar y conocer al hombre a través del arte.

El pensamiento de Le Corbusier ha permitido trazar conexiones entre obras tan dispares como la Unidad de Habitación de Marsella, el convento de la Tourette y las cartujas de la Toscana, o la Villa Savoye y la Rotonda

de Palladio. Relaciones que nos confirman que para que algo nuevo encuentre su sitio tiene que establecer alguna relación con lo anterior. Algo en lo que también coincide el Greco cuando afirma:

*manifiesto que las artes aumentan y crecen por medio del tiempo, heredándose unos a los otros...*²

Descubrir, contrastar y deducir algunas de las convergencias entre estos dos talentos que tanto nos enseñan, cuya personalidad tan polifacética e inabarcable como la diversidad de interpretaciones hechas hasta ahora de ambos, nos permite hallar afinidades ocultas, paralelismos y conexiones insólitas que por sí mismas tienen el valor de explicar y hacer aún más comprensible tanto su obra como sus pensamientos, y al tiempo responder a aquellos que, con incredulidad, se preguntan: ¿Qué relación hay entre Le Corbusier y el Greco?

Le Voyage d'Orient (El Viaje de Oriente), escrito en 1911 y releído para su edición, será el último texto editado que a modo de epitafio nos dejó Le Corbusier un mes antes de su muerte en 1965³. Un viaje iniciático y de aprendizaje al mundo clásico, que empieza en Viena y termina en la Acrópolis, recogido en los croquis y anotaciones de su cuaderno. Pensamientos a los que recurrirá Le Corbusier constantemente de forma cíclica, sustrato de su formación como artista y arquitecto. Un viaje en el que una de sus primeras paradas será la búsqueda en Bucarest de obras del Greco.

Pero antes de adentrarnos en descifrar el interés de Le Corbusier por el Greco, analicemos quiénes son nuestros personajes y el contexto en el que confluyen.

Doménikos Theotokópoulos, apodado el Greco en referencia a sus orígenes, nació en Candía, capital de Creta dependiente de la República de Venecia, en el seno de una familia griega probablemente ortodoxa. Formado dentro de la tradición tardobizantina, se inició en la técnica del temple y fondo de oro sobre tabla como pintor de miniaturas, para después iniciar un camino de aprendizaje autodidacta que le llevaría primero a Venecia, donde aprendió el óleo trabajando por

< Le Corbusier pintando.

su cuenta e impregnándose del colorido Renacimiento Véneto, donde admirará a Tintoretto y Tiziano. Más tarde, continuando su viaje de aprendizaje por Padua, Vicenza, Verona, Parma y Florencia, acabará en Roma, donde permanecerá hasta 1577. En Roma, con la técnica dominada, su pintura cambia de punto de vista pasando de la perspectiva científica y temática religiosa, al retrato de pinceladas que alardean de su habilidad para construir la forma con el color y la luz, rechazando el dibujo nítido y preciso. En su estancia italiana completa su formación oriental griega, asimilando la cultura y el lenguaje occidental latino. Atraído por las obras de El Escorial de Felipe II, conocido amante de la pintura veneciana, decidió trasladarse en 1577 a la corte de Madrid, donde recibiría el encargo de *El Martirio de San Mauricio* y *El sueño de Felipe II*, obras que no serían del agrado del monarca por estar alejadas de la moda devota imperante en el momento. Será en Toledo, que aún mantenía la capitalidad religiosa una vez trasladada la corte a Madrid en 1561, donde tendrá el Greco sus primeros grandes encargos: el retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo y *El Expolio* para la sacristía de la Catedral. Aquí fundaría un taller y permanecería en la ciudad hasta que su vida se extinguió en 1614 a la edad de 73 años.

Charles-Édouard Jeanneret, más tarde Le Corbusier, apodo que responde tanto a su familia albigense como a su aspecto físico, nació en 1887 en la localidad suiza de la Chaux-de-Fonds dentro de una familia acomodada de artesanos relojeros. Arquitecto polifacético del Movimiento Moderno, se formó en los oficios vernáculos de la Académie d'Arts et Métiers, donde tuvo como maestro a Charles L'Eplattenier, discípulo de Ruskin y seguidor del Arts and Crafts. En 1911 inicia su viaje a Oriente acompañado de su amigo August Klipstein. En este tour Mediterráneo descubrirá la arquitectura clásica. El Mediterráneo será su constante retorno. Pasará largas temporadas en su pequeña cabaña de Roquebrune Cap-Martin en la Costa Azul y morirá en sus aguas a los 78 años⁴. Fin que Le Corbusier parecía haber trazado y presagiado cuando escribió en el verano de 1965:

*mirad también todo el azul lleno de bien que los hombres han hecho, pues al fin todo retorna al mar...*⁵

Ambos siguieron un camino de aprendizaje paralelo, iniciados en el conocimiento de los medios técnicos a través de la artesanía, completaron su formación autodidacta a través del viaje, conociendo aquellos lugares donde la cultura grecolatina del Mediterráneo había de-

jado su memoria construida. Lo que reconocerán al final de su vida: el Greco con su *Laocoonte*, obra de temática mitológica helenística, y Le Corbusier, además de con la relectura y edición de su *Viaje de Oriente*, con su último proyecto, el Hospital de Venecia, urbe donde confluyen las culturas clásicas.

En su rutina creativa diaria Le Corbusier repartía su tiempo entre las mañanas dedicadas a la pintura y escritura en el apartamento de Porte Monitor 24 y las tardes destinadas al diseño, arquitectura y urbanismo en el atelier de la rue de Sèvres 35. El propio Le Corbusier afirmará:

*Yo soy conocido solo como arquitecto; ninguno quiere reconocerme como pintor, aunque, es por el canal de la pintura por donde llego a la arquitectura.*⁶

Basta recordar obras como: La Tourette o Chandigarh, la Chaise Longue, *Le Poème de l'Angle Droit* (*Poema del Ángulo Recto*), *Poème électronique* (*Poema electrónico*) y sus innumerables collages, carnets, grabados, pinturas, tapices, móviles, bajorrelieves, esculturas y algún libro; para deducir que la arquitectura fue para Le Corbusier solo una parte concreta y aglutinadora de su pensamiento y creación artística.

Conocemos del interés del Greco por la herencia del saber grecolatino a través del inventario de bienes hecho en Toledo a la muerte de éste, en 1614, por su hijo Jorge Manuel. El Greco al final de una vida de tantos trabajos como pleitos, que le llevarían a la pobreza, acabaría sus días con escasos bienes y muchos libros, más de una centena, en griego (31), italiano (57), romance (17), sobre: teoría del arte, ciencias naturales, matemáticas, geometría, perspectiva, mecánica, medicina, física, química, religión, moral, filosofía, política, astrología, astronomía, medición del tiempo, literatura, poesía, novela, teatro, geografía, viajes, gramática y diccionarios; además de diecinueve libros específicos de arquitectura. El Greco representa un ejemplo de artista lector del renacimiento que pasa de un aprendizaje de taller a una educación académica autodidacta a través de la lectura.

Algunos de sus libros, recuperados recientemente, con anotaciones al margen, como el libro *Vite de'piú eccellenti pittori scultori ed architettori* de Giorgio Vasari y los *Dieci Libri dell'Architettura* de Vitruvio, comentados por Daniele Barbado, nos acercan a una posible recomposición de su pensamiento e ideas artísticas. De él también sabemos a través de personajes como Francisco Pacheco (pintor, tratadista de arte, maestro y suegro de Veláz-

quez), Paravicino (poeta del siglo de oro) y Acislo Antonio Palomino, testigos contemporáneos que del Greco escribieron que fue «filósofo de agudos dichos» entendido sobre todas las artes y «famoso arquitecto»; si bien su aproximación a la arquitectura se limitó a su admiración por Palladio y al trazado de retablos.

Descripciones que reafirman el argumento de un Greco que entiende el arte de forma global, que antepone sus ideas a la pintura de corte, que abandona la tradición y, aún atado por la temática religiosa, es capaz de adentrarse en la experimentación para descubrir nuevas maneras de construir la pintura, desde su concepción hasta su edición múltiple. Que, aún recluido en Toledo, escapa fuera de las murallas para inaugurar en la historia del arte la temática de pintura de paisaje. Las pinceladas y alteraciones del *Toledo en una tormenta* hacen al Greco estar más próximo a Turner y Cézanne que a Rubens o Canaletto. En palabras de Fernando Marías, el Greco es «el primer inventor en España de la obra de arte moderna y del modelo del artista moderno»⁷

Ambos, Le Corbusier y el Greco, reconocidos por destacar en disciplinas artísticas diferentes, desarrollaron su actividad creativa dentro del conjunto de las artes clásicas: arquitectura, pintura y escultura. Separados en el tiempo por 300 años, fueron humanistas, eruditos, conocedores apasionados de la antigüedad clásica y del estudio de todas las disciplinas del saber. Le Corbusier responde al paradigma de hombre del Renacimiento, el Greco fue prototipo de artista moderno.

La idea del Greco como precursor del arte moderno fue especialmente desarrollada en 1910 por el crítico alemán Julius Meier-Graefe en su libro *Spanische Reise (Viaje por España)*, donde, analizando la obra del cretense, consideró que había similitudes con Paul Cézanne, Manet, Pierre-Auguste Renoir y Edgar Degas, y también creyó ver en la obra del Greco un anticipo del arte de vanguardia. Antecedente de esta visión es la interpretación de Maurice Denis que en 1907 traza un paralelismo entre el Greco y Cézanne. El efecto del *Spanische Reise* se vio reforzado con la publicación, en 1911, de una pequeña monografía de Mayer y por los primeros estudios de Hugo Kehrer. La crítica y dos exposiciones dedicadas al Greco en Munich (1911) y Düsseldorf (1912) habrían alimentado el interés por su obra de artistas como Wassily Kandinski, Franz Marc y August Macke, para presentar al Greco en el almanaque de *Der Blaue Reiter, El Jinete Azul* (1912), uno de los textos programáticos

de las vanguardias en la primera mitad del siglo XX, cuyo objetivo era desvincular el arte de lo superficial para adentrarse en la representación de lo esencial, de lo invisible. En este almanaque se cita al Greco en los siguientes términos:

*Cézanne y El Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan. Meier-Graefe y Tschudi pusieron triunfalmente al lado del padre Cézanne al viejo místico El Greco; la obra de ambos representa hoy la entrada en una nueva época de la pintura. Ambos sintieron la concepción del mundo, la mística construcción interior; que es el gran problema de la generación actual.*⁸

Entre los años 1910 y 1920, Delaunay, Apollinaire, Salmon, Lhote y Picasso relacionarán la obra del Greco con el cubismo y el nacimiento de la contemporaneidad artística. En el Salon d'Automne de 1908, celebrado en el Grand Palais de París, se exponen 21 cuadros del Greco. Al tiempo Braque y Picasso presentan *Maisons à l'Estaque* y *Les Femmes d'Alger*. Un comentario de Matisse describiendo el paisaje de Braque despectivamente como «*petits cubes*» será responsable del bautismo del nuevo movimiento artístico, el cubismo.

No ajeno a los nuevos caminos del arte, y guiado por su instinto oportunista, Le Corbusier junto a Ozenfant, publica en 1918 *Après Le Cubisme (Después del Cubismo)*, manifiesto de la pintura purista en cuyo capítulo I, «*Por dónde va la pintura*», se posiciona hacia un arte donde prevalece lo plástico frente a lo descriptivo, siendo el Greco uno de los ejemplos a seguir.

¿Acaso el Cubismo puede ser el arte de mañana? Mostraremos después por qué es difícil creerlo.

Es conveniente estudiar, mientras triunfa el Cubismo, cuál ha sido su aportación real a la plástica; para definirlo, examinemos el estado de la pintura hacia 1908, en el momento que Derain, Braque y Picasso expusieron sus primeras obras.

Ingres había vuelto a encontrar la «deformación», perdida desde Poussin y Greco. Courbet había confirmado la «libertad» temática, con frecuencia desconocida. Cézanne había vuelto a encontrar lo «monumental», perdido desde Chardin; Seurat y Signac habían vuelto a encontrar la «luz», perdida desde Claude Lorrain; Matisse había vuelto a encontrar la «fantasía», perdida desde Tintoretto.

Lo que destaca más claramente de la obra de esos grandes precursores es la dependencia del tema de la plástica pura: es la característica del gran arte.

Todos han probado de sobra la casi indiferencia del tema como anécdota; esto prueba que la condición primordial del gran arte plástico no es la imitación, sino la calidad de los efectos de la materia. Dicho de otro modo, que los objetos visibles o sus elementos cuentan en la obra plástica en virtud de sus propiedades físicas, sus conflictos o sus acuerdos, cualquiera que sea el tema del que emanan.

Los cubistas lo comprendieron bien y hay que estarles agradecidos por ello.

La gente que no acepta esta verdad elemental niega necesariamente todo gran arte.⁹

Le Corbusier habría llegado al Greco a través de dos fuentes: los viajes y el cubismo. Dentro de los primeros viajes de aprendizaje de Le Corbusier es fundamental la figura de su amigo Auguste-María Klipstein. Sus estudios para bibliotecario lo habían convertido en un estudioso del arte, específicamente de la pintura. Su afición lo condujo a la Universidad de Munich y a París con el objeto de conseguir una diplomatura en Historia del Arte. En esta última ciudad descubriría la obra de Cézanne, Manet y Lautrec. Influenciado por los viajeros románticos de finales del XIX, Klipstein viaja a España con su hermano pintor, reside en Segovia en una casa que le proporciona Ignacio Zuloaga¹⁰. Conocerá la obra del Greco que despertará en él un interés tal que le llevará a elaborar su tesis doctoral sobre este pintor bajo la tutela del crítico alemán Wilhelm Worringer, conocido por su ensayo *Abstraktion und Einfühlung* (1908). Después del viaje a España Klipstein había decidido emprender la búsqueda de los grecos en Bucarest y su necesidad de practicar el idioma francés lo lleva a poner un anuncio en su universidad para conseguir un compañero de viaje de habla francesa. Por este motivo, y por compartir su pasión por los viajes, la pintura y la artesanía, Le Corbusier será el elegido. Le Corbusier impone como condición, una vez encontrados los cuadros, partir juntos rumbo a Estambul. Le Corbusier, uno de cuyos méritos es absorber el conocimiento y méritos de sus colaboradores, se servirá de Klipstein para adentrarse en el conocimiento del mundo clásico.

En mayo de 1911 Le Corbusier, a la edad de 24 años, se encuentra en Alemania. Después de cinco meses de trabajo en el estudio de Peter Behrens en Berlín, se dispone a iniciar el viaje junto a Klipstein. En la primera visita que Le Corbusier hace a Klipstein en Munich antes de partir hacia oriente, es probable que coincidiera con la exposición dedicada al

Greco en esta ciudad. Le Corbusier realizará dos dibujos en su *carnet IV*: una acuarela de un tintero de cerámica tricolor y un croquis de la obra *La visión del Apocalipsis*. El tintero lo colorea en azul tendido, manganeso (lila negruzco usado para trazar el dibujo) y naranja, policromía de influencia italiana en los siglos XVI y el último tercio del siglo XVII con temática vegetal-animal; iconografía y colores característicos de la cerámica de Talavera¹¹. Este tintero es probablemente recuerdo de Klipstein a su paso por Toledo en su viaje a España, siguiendo los pasos de los historiadores alemanes que ya se habían interesado por el Greco. En la obra *La visión del Apocalipsis*¹² ya habían puesto también su mirada Cézanne con sus *Bañistas* y Picasso en *Les Demoiselles d'Avignon*. Cuando Picasso trabajaba en esta obra, visitaba a su amigo Zuloaga en su estudio en París y pudo contemplar una copia en poder de Zuloaga de *La visión del Apocalipsis*, en la que también él se fijaría más tarde para su composición *Mis amigos*.

John Richardson, historiador del arte británico, afirma de *Les Demoiselles d'Avignon*: «resulta que ofrece más respuestas una vez que nos damos cuenta de que la pintura le debe al menos tanto a el Greco como a Cézanne»¹³. No es casualidad que el Salon d'Automne de 1907, un año antes del inicio del cubismo con las obras de Braque y Picasso, hubiera estado dedicado a una retrospectiva de Cézanne.

En la página 64 del *carnet IV* de Alemania, junto al dibujo del tintero, Le Corbusier hace la siguiente anotación:

14 cm chez Klipstein un encrier de 14 cm de côte, 5 de haut en céramique espagnole. Le système pour tenir les plumes très comode, l'encre bien amenée et la stabilité assurée. Du reste gd effort décoratif. (espagnol) (Tintero de Klipstein de 14 cm de lado y 5 de alto en cerámica española. El sistema para tener las plumas es muy cómodo, bien suministrada la tinta y garantizada la estabilidad. El resto gran esfuerzo decorativo. (español))

Pour la villa des parents employer de ces grands vases en grès vus au Ton Kalk. Cement Austellung (Para la casa de los padres utilizar estos grandes jarrones de gres visto en Ton Kalk. Cement Austellung)¹³

Más adelante en la página 76, un mes antes de iniciar el viaje a Oriente, Constantinopla, Le Corbusier esboza el último dibujo del carnet de Alemania y hace una anotación enigmática:

Le Greco à se procurer chez Druet c'est en principe ceci (El Greco a procurarse en Druet en principio es éste)

Se procurer aussi photos du Panthéon. Archives / Louvre / Rue Rivoli (Procurarse fotos del Panteón de los archivos del Louvre y de la Rue Rivoli) ¹⁴

La última parte de la frase del primer párrafo es reafirmada con un subrayado que nos dirige a un croquis que recuerda la composición del Greco que habría reinterpretado Cézanne en sus *Bañistas* y servido a Picasso de inspiración para inaugurar el cubismo. Druet sería el nombre de una afamada galería parisina próxima a los artistas fauves, donde más tarde, en 1921, Le Corbusier y Ozenfant expondrían sus trabajos puristas. El Greco parece que será parte del equipaje que Le Corbusier llevará consigo a Oriente.

En el apunte del tintero Le Corbusier reafirma su interés juvenil por las artes decorativas en las que se había formado con su maestro L'Eplattenier en la Escuela de Artes de la Chaux de Fonds, al realizar un dibujo colorido mimético del objeto observado. En el siguiente dibujo del cuaderno, página 76, realizará un croquis esquemático de la composición de *La visión del Apocalipsis*. Entre los cuadernos de Alemania y el cuaderno de Oriente, hay un cambio en la forma de dibujar que se inicia con la abstracción que realiza Le Corbusier del cuadro del Greco, y que responde a su nueva forma de mirar, observar y analizar. Le Corbusier utilizará a partir de ese momento, como herramienta de conocimiento, croquis de escuetos trazos, que huyen de lo descriptivo para ser analíticos, que le permitan grabar, ver, comprender y aprender rápidamente la estructura invisible de cualquier acontecimiento de su interés en la memoria.

También el Greco abandonaría primero los iconos y miniaturas bizantinas, después las perspectivas científicas y los retratos de luz de su etapa italiana para finalmente adentrarse, en su pintura española, en una realidad alterada que descubre al espectador algo que va más allá de la simple representación. Los croquis realizados en el *Viaje de Oriente* serán seleccionados por Le Corbusier para abrir la edición de sus *Obras Completas* y explicar la indisoluble relación con el pasado de sus proyectos y pensamientos. Dibujos para comprender el mundo clásico, para ver lo invisible, cuyo fin bien podría explicarse con el texto que Le Corbusier utilizará como introducción para algunas de sus publicaciones editadas por Jean Petit:

Il faut toujours dire ce que l'on voit, surtout il faut toujours, ce qui est plus difficile, voir ce l'on voit (Uno debe decir siempre lo que uno ve, pero sobre todo, y más difícil, uno debe ver siempre lo que uno ve)¹⁶

A propósito del Greco escribirá Le Corbusier en las primeras páginas del *Viaje a Oriente*:

El Greco era para los historiadores del arte, obstinados en los murillo, los zurbarán y los velásquez, un incidente cronológico apenas señalado. Ante el maestro, los escuderos antedichos habían levantado la cabeza descaradamente durante trescientos años. ¡Y no obstante, Cézanne está muerto! Y Cézanne fue uno de los que más amó al Greco y extrajo el modernismo que este pre-



JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Les voyages d'Allemagne. Carnet IV*. París: Fondation Le Corbusier, p. 64

JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Les voyages d'Allemagne. Carnet IV*. París: Fondation Le Corbusier, p. 76



cursor había inscrito en sus telas desde hace 300 años. [...] emergen colores nacidos como de Cézanne, esa ordenación agitada y ese dibujo extraño, esas formas y esas manchas desconcertantes –aristocratismo español trascendente, filtrado a través de una sangre helénica, sensualidad y grandiosidad de misticismo católico en carnes enfebrecidas.¹⁷

Tal y como recoge Ricardo Daza en su artículo *Le Corbusier visita Bucarest y sus alrededores*, extraído de la tesis doctoral en la que reconstruye con precisión el día a día de *El Viaje a Oriente*, entre el 16 y el 22 de junio, Le Corbusier y Klipstein se encuentran en el Palacio Real de Budapest con los grecos que pertenecieron a

la colección personal de Carmen Sylva, nombre con el que se conocía a la reina de Bulgaria, Elizabeta di Weid, también poetisa, mecenas y pintora. Entre otros se encuentran con: *El martirio de San Sebastián*, *La adoración de los pastores*, *La sagrada familia*, y *San Martín y el mendigo*.

De ésta última obra, copia de taller, en la que también Picasso habría puesto su mirada para la composición *Niño con caballo* (1906), Le Corbusier dibuja en su carnet un croquis que sintetiza gran parte de la pintura del Greco, la construcción del cuadro, lo invisible; descubre su estructura, el Greco como constructor de pintura, una idea de la pintura que desarrollarían el Cubismo y el Purismo. Observando la pintura del Greco descubrimos la metodología de construcción de su pintura a través de los trazados reguladores. Los personajes se ordenan en la escena siguiendo pautas de orden geométrico que nos evocan el mismo esquema de pensamiento compositivo seguido por Le Corbusier en los trazados de los alzados de la casa de Ozenfant o La Roche y que aparecen publicados en *Hacia una arquitectura* en 1930¹⁸.

La arquitectura tiene que establecer, con materias primas, relaciones conmovedoras.

La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias.

La arquitectura es plástica.

Espíritu de orden, unidad de intención.

El sentido de las relaciones; la arquitectura rige las cantidades.

La pasión hace un drama de las piedras inertes.

El Greco construye pintura y Le Corbusier será un gran compositor de espacios.

El resto de lo grecos buscados los encontrarán en Sinaia, a 125 kilómetros de Bucarest, en las montañas Bucegi. Allí, el rey de Rumania, Carlos di Hohenzoller, esposo de Carmen Sylva, hizo construir dos residencias estivales: Pelesch y Foishor, en 1883. En Pelesch se encuentran: *Cristo llevando la cruz* y *Diego de Covarrubias*, y en Foishor: *El martirio de San Mauricio* y *Cristo y la Virgen María*.

El interés por un Greco protocubista llevaría a la revista *L'Esprit Nouveau*, fundada por Ozenfant y Le Corbusier en diciembre de 1920, a publicar un artículo en su número 3 dedicado al Greco y otro a Góngora, como precursores del cubismo. En el texto sobre el Greco, firmado por Vauvrecy, pseudónimo de Ozenfant, e ilustrado con fotografías de catorce cuadros, se elogia la figura del Greco como precursor de las vanguardias,

JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Le Voyage d'Orient. Carnet I*. París: Fondation Le Corbusier, p. 66.



retomando parte de lo ya recogido por Le Corbusier en el texto de *Le Voyage d'Orient*.

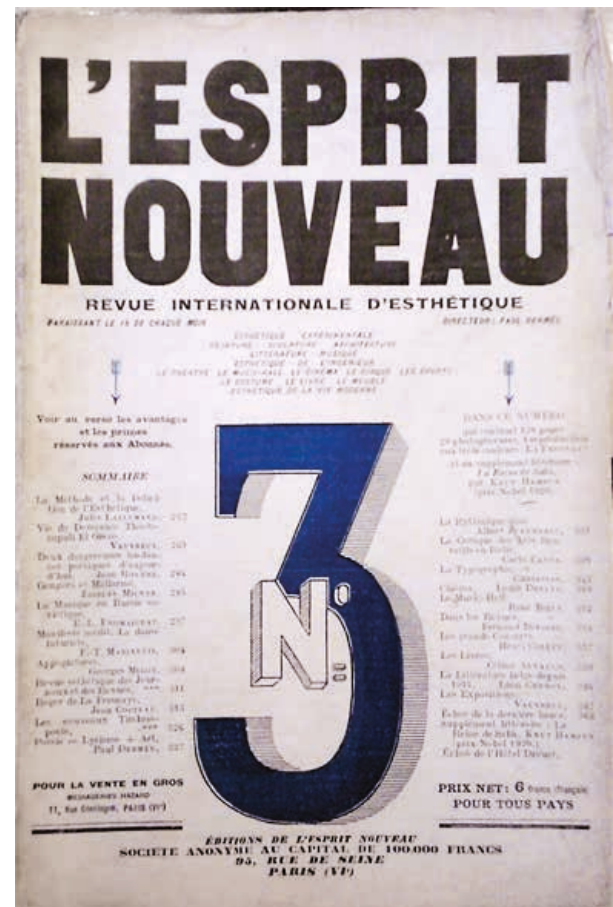
La división del cuadro es de una nitidez geométrica. Las continuidades se producen metódicamente. El volumen se expresa por la luz y la penumbra empleados intensamente. El color transforma las relaciones más tensas no se localiza como en el caso de Tiziano y no quebranta el volumen. Greco es pintor en colores, y Miguel Ángel es pintor incoloro; Tiziano colorea....

Miguel Ángel, Tintoreto, Greco, marcan en la curva de la pintura un punto de inflexión. El cuadro-ilumi-

nación (quatrocento hasta Rafael y Tiziano) pasa al cuadro-escultura, destino indiscutible de la pintura...¹⁹

Esta inusitada relación entre el Cubismo, Góngora y el Greco, por la que Ozenfant habría pedido al poeta chileno Vicente Huidobro que se interesase por «*las cartas intercambiadas entre ambos*» llevaría a la revista *Índice* dirigida por Juan Ramón Jiménez, en el suplemento humorístico de la revista, *La Rosa de Papel*, a la publicación de tres cartas apócrifas entre Góngora y el Greco que vendrían a confirmar a éstos como precursores del cubismo.

(1) *Xpo. Nuestro salvador tenga a vuesamerced en su santa guarda, que yo muy de veras selo demando. Ruegole, mi señor don Luys, que de su paso por esta imperial ciudad cesárea no consienta que falte muestra a los tiempos por venir. Digalc a mi criado Franº de Preboste cuando ha de tener vagar para que mis pinceles le retraigan a lo vivo como mejor pudieren, que yo fio poderlo hacer si Xpo. Fuere servido. Quiero otrosí*



Portada de la revista *L'Esprit Nouveau*, París, 1920.

poner su semblança en un lienço del milagro que nro. Señor hizo con don Gonzalo ruiz de Toledo, señor que fue de la C^a de Orgaz entre los eclesiasticos y caualleros principales de la ciudad. Adios mi amigo y dueño.- (Firmado:) Domy^o Thecotopuly.

(2) «Señor y amigo, ni me culpe de mudable o de corto de paciencia, que bien saue lo mucho que de sus pinceles espero si la Fama no toma de su mano mis versos; mas ya el lienço basta a darmela inmortal. Quiso el señor conde que nos uniésemos acá, y en los alamillos donde quiera el can la furia de sus rayos vemos pasar en ocio estos ardores sin cuydados que nos apremien; rezo la misa, y mientras el sr. conde y sus amigos van a la caza yo sygo a las esquiuas musas, en quien ahora he logrado el final de mi soledad primer con unas letrillas que suelen ser muy celebradas. Mas yo tengo otra soledad, y es de la compañía y platica de V. md. Viéndole dar vida fingida en el lienço a los vultos corporales, he aprendido mas que en libros de mucha dotrina. El barro con que Dios nos hizo, como alfarero que no tiene un patron solo, antes para cada pieza pone un torno diferente, siendo una sustancia cómo puede ser sino una forma? Leves son las diferencias de hombre a hombre, y el alma es en todos la misma, y de su cuerpo una misma es la forma conocida ya por la Geometría. Una esfera es la cabeça del hombre, y el tronco un cubo con sendos cilindros a diestra y siniestra: que asi como el alma es una, una es la forma, ya el caracter y las funciones se alteren. Pero en la vasta tierra las sierras mas encumbradas son solo arrugas, mas leves que las lineas de la mano, adios mi amo ; en los Alamillos, a 12 de agosto de 1596.- (Firmado: Luys de Góngora.

(3) «Marauillado estoy, mi señor don Luys, de lo que vuesa merced me escriue, y tengolo tan por cierto que la noche entera me estuve meditando después que despedí a los musicos, y mi señora doña Geronima se hubo retraido a su camara. Razon sera que tratemos en platica esa tan ardua cuestión, pues ya no una carta, pero un volumen harto avultado seria menenster para del todo esclarecerla. Cuando, pues, uoluiere si los agasajos que el señor conde le hace con tanta uoluntad y tan espléndidamente le han preuenido no le retienen cautivo y le llevan a olvidarse del trato de amigos, hemos de trillar por menudo aquello del volumen corporal. Piense vuesa merced lo que le dije del tronco de pyramide y los dos cilindros a que la cara puede reducirse cuando no a un emisferio y a un cubo. Estas portentosas maquinas corporales no son cosa contraria de los ingenios con

que los hombres acuden a los diversos menesteres de sus vidas, tanto mas quanto que, mouiéndose en una atmosfera de luz, ella los va fraguando y mudando, que si no fuese por la memoria no las disputarían los ojos, por lo que de ueras son. Me place que vea vuesa merced en la pintura de mi lienzo tal propiedad a otros escondida con que lo ballan caprichoso y descoyuntado. Guardese pues, en salud vuesa merced, mi señor y amo, y torne presto a su criado.- (Firmado:) Domy^o Thecotopuly.»

Sin embargo, el singular descubrimiento se revelará más tarde como una burla de ficción literaria a Ozenfant de Alfonso Reyes, escritor humanista mexicano redactor de *La Rosa de Papel*. Las cartas habrían sido escritas por Enrique Díaz Canedo y descubierta la burla por Julio Cejador en carta remitida a los redactores de la revista con fecha 24 de agosto de 1921.²⁰

En 1927 el arquitecto español Fernando García Mercadal se convertirá en el firme defensor de Le Corbusier en España. Mercadal conoce a Le Corbusier en París cuando visita la Exposición de Artes Decorativas y el pabellón de *L'Esprit Nouveau* donde se materializaban las ideas de Le Corbusier. Un pabellón prototipo de una unidad residencial de lo que serían los Inmuebles Villas, con un añadido donde se exponían las ideas urbanísticas de Le Corbusier para París, la Villa Contemporánea de 3 millones de habitantes (1922) y el Plan Voissin. Invitado por Mercadal, Le Corbusier viajará a Madrid en mayo de 1928 para impartir dos conferencias en la Residencia de Estudiantes. La primera el 9 de mayo, titulada «Arquitectura, mobiliario y obras de arte», y la segunda el 11, titulada «Una casa-un palacio».

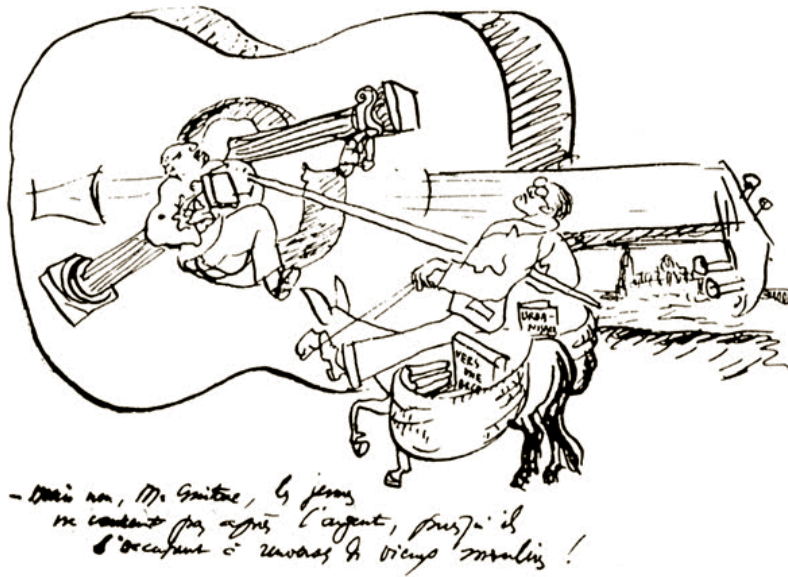
Durante su visita a la Residencia Le Corbusier realiza en el álbum de autógrafos de Natalia Jiménez Cossío (hija del director Manuel Bartolomé Cossío, autor de la biografía y estudio del Greco publicada en 1908) un dibujo síntesis de su viaje, con un texto que dice: «No, Sr. Guitarra, los jóvenes / no corren detrás del dinero, / ¡están ocupados en derribar los viejos molinos!»

Le Corbusier se representa en una actitud quijotesca enfrentándose a la Academia, a lomos de un burro y portando en sus alforjas sus dos libros *Urbanisme* y *Vers une architecture*.

Es en este último donde Le Corbusier define, en 1923, la subordinación de la arquitectura a la luz:

La arquitectura es el magistral, correcto y magnífico juego de masas reunidos en la luz. Nuestros ojos están

GUERRERO, S. *Le Corbusier. Una casa-un palacio. Residencia de Estudiantes*, catálogo de la exposición, mayo-junio 2010, p. 59.



hechos para ver las formas en la luz, la luz y la sombra revelan estas formas, cubos, conos, esferas, cilindros o pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela.²¹

Pensamiento en el que también coincidiría el Greco cuando afirma en uno de sus comentarios al *Vitruvio*:

...el mediodía alegre y ayuda en mil cosas necesarias y particulares del arte de pintar, como son reflejos, es decir, las sombras que descubren el todo...²²

El Greco se postula a favor de la luz de mediodía, una luz más propia de la arquitectura que de la pintura. Una luz que ha sido utilizada como elemento definidor en el lenguaje de la arquitectura occidental. Para confirmarlo basta que recordemos las orientaciones predominantes del escorzado Partenón o la cartesianas villas de Palladio y Le Corbusier, incluidas las aparentemente desorientadas y carentes de fachada principal como villa Rotonda y Savoye.

Esta idea de la obra de arte dependiente del ciclo solar introduce el tiempo como materia en la obra de arte. Le Corbusier utilizará como método de composición espacial lo que él llama la promenade architecturale, paseo arquitectónico. El entendimiento del espacio como un continuo y fluido recorrido de secuencias espaciales y experiencias perceptivas donde se maneja al espectador y su punto de observación. Un método de estructura narrativa organizada secuencialmente similar

al utilizado en la literatura, la música y el cine, que consiste en seguir una estructura narrativa espacio-temporal organizada en planteamiento, nudo y desenlace.

Quizás sea la promenade de la Villa Savoye a través de su rampa «manifiesto» la que mejor ejemplifique esta idea contemporánea de composición dinámica del siglo XX, que comienza con el cubismo y aún sigue influyendo en la dislocada situación actual del arte.

El recorrido ceremonial ascendente por su rampa arranca a contraluz desde un plano de tierra, cedido al uso del coche, en medio de un claro de bosque para encontrar en el camino de ascenso, ya en la planta primera, el patio elevado y los usos domésticos

con la vista del horizonte enmarcada por una ventana corrida, y llegar a la cubierta que mira al cielo y en la que, en una clara actitud surrealista, se ha sustituido el tejado por el jardín, el suelo que se le niega a la casa en la planta baja. Recorrido que se convierte en una continua experiencia móvil de composición de enfoques predeterminados en el que encontramos objetos, texturas, visiones cambiantes, vistas oblicuas y cambios de profundidad, como el cinematográfico travelín.



JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret oeuvre complète de 1929-1934*. Zürich : [Girsberger], 1989, p. 28. Colección: Les Editions d'Architecture.

Si recordamos obras como *La adoración de los pastores* o *El entierro del Conde de Orgaz*, las composiciones presentan muchas convergencias con este modo de ver y de narrar que comprime en el cuadro los distintos planos de la realidad, con diferentes puntos de vistas. Frente a la focalidad clásica la multifocalidad, claro antecedente de la composición afocal cubista.

De la estancia en Madrid de Le Corbusier sabemos por Martín Domínguez, arquitecto, antiguo alumno de la Residencia de Estudiantes y miembro de la Sociedad de Cursos y Conferencias que organizaba el acto.

Los jóvenes arquitectos madrileños no le dimos a Le Corbusier punto de reposo durante su visita, de la que gozó de lo lindo. ¡Qué buena madera de turista tenía el hombre! Incansable en el Prado, inagotable al oír cantar y bailar flamenco de madrugada, no lo era menos al correr por los vericuetos de la Imperial Toledo. Y puesto a despachar perdices de las estofadas en la Venta de Aires y a trasegar morapio a la sombra del emparado del famoso figón toledano, era un contento verlo²³

En su visita a Madrid, aprovechó Le Corbusier para visitar El Escorial el día 10 de mayo, el 12 Segovia y, el domingo 13, Toledo. De la visita a Toledo no existe testimonio fotográfico, tan solo la fe de la crónica del periodista local Santiago Camarasa en sus *Efemérides Toledanas* (p. 338)

El Arquitecto Le Corbusier ante la Catedral de Toledo. Con motivo de su viaje a Madrid se acercó a visitar Toledo. Quedó maravillado del conjunto de la catedral: «Este templo ha llegado a los límites de la audacia, de la originalidad, de la gracia y de la belleza en términos insospechados. En su interior todo es luz, transparencia y ponderación de volúmenes. Todas sus naves son un conjunto de formas interesantes, jugosas y amenas»

En la plaza admiró la sucesión de estilos, lo gótico, lo herreriano, lo neoclásico dialogando a lo largo de la historia, de este corazón de arte salen calles que recuerdan todas las épocas literarias de esta sublime ciudad. Todo en esta plaza tiene una función y un valor decorativo.

Le Corbusier se referirá a Toledo en fragmentos de su artículo «Espagne», publicado en el diario *L'Intransigeant* de París, el 18 de junio de 1928, donde manifiesta su rechazo a la ciudad medieval frente a las nuevas ideas urbanísticas que él promulga.

[...] *El Prado es el único museo de Europa (con Viena) que exhibe pintura antigua fresca. Es, tal cual,*

como la pintaron. Tintoretto tiene pequeños cuadros impresionantes. ¿Conocen a Patinir, franco-flamenco del siglo XVI? Están tan orgullosos de él como de Goya, tan orgullosos como de sus Brueghels y de sus Boscos (de hecho, una revelación aquí).

El Greco jugó una mala pasada a toda la escuela italiana, a la que desacredita de forma prodigiosa. Castilla está llena de el Greco (Toledo). Pero lo que nos acosa, nos abrumba y finalmente nos afecta en el Greco es esta alma perturbada, atrocemente perturbada. Prefiero la vida sana; es mejor, y Toledo, en definitiva, es decepcionante. El Escorial es hermoso, pero no tan austero como se lo pinta.

En realidad, estas eternas «antiguallas» de los viajes son descorazonadoras: ¿por qué vivir siempre del cadáver y creer en el cadáver? De todo Toledo, sólo esto: una casita con un patio pequeño, limpio e impoluto; me permiten entrar, subir a sus pisos minúsculos; está lleno de mujeres y niños; las medidas de estas galerías, de estas alturas de ventana deliciosas de vieja casa hispano-árabe son las que he estado buscando desde hace diez años para construir nuestras casas: la escala humana. Me siento reconfortado...²⁴

El estudio de las medidas humanas, la proporción y la geometría, llevarán a Le Corbusier a innumerables referencias a la estructura en espiral del caracol, tanto en su obra gráfica y pictórica como en las geometrías de su arquitectura. Con especial insistencia repetida en las plantas de varios de sus proyectos de museo: *Mundaneum* (1928), *Le musée des artistes vivants* (1930), *Le Proyect C: un centre d'esthétique contemporaine* (1936) y *Le musée à croissance illimitée* (1939).

El Triton Tritonis contiene en su forma la escala del número mágico del que se serviría para construir El Modulor (1948), un tratado de las medidas de la proporción humana que emula a los tratados de Vitruvio, Da Vinci y Leon Battista Alberti, en la búsqueda de una relación matemática entre las medidas del hombre y la naturaleza. El número de oro, sección áurea o divina proporción es también una constante compositiva en la pintura del Greco.

Algo sobre lo que también se había manifestado el pintor cretense:

la proporción del cuerpo humano nos da bellísimos ejemplos para cualquier artificio y a ellos cada cosa se debe referir²⁵

El Modulor es el último tratado moderno de arquitectura, una regla antropométrica para aplicar a la ar-

quitectura, que surgirá de la observación que hace Le Corbusier de la naturaleza a través de los «objets trouvés»: guijarros, piñas, conchas y caracolas. Objetos que coleccionará desde los años treinta hasta su muerte por albergar en sí mismos parte de la esencia de la naturaleza, que concentran toda una cultura mediterránea y son capaces por sí solos de emocionar. Son los objetos de «reacción poética», cuyo conocimiento íntimo de su materia y valor semántico implica un componente netamente subjetivo —un sueño de la materia, en palabras de Bachelard— lejos del carácter que se pretende objetivo y universal de los «objets type» de la pintura purista.

Es el surrealismo de Dalí, uno de los mayores detractores de Le Corbusier, a pesar de que mandara un manojo de flores todos los años a su tumba en Cap Martí ²⁴, el que nos cierra el círculo entre Le Corbusier y el Greco a través de los caracoles. Recordándonos que gran parte del conocimiento contemporáneo nace de la convergencia y encuentro de hechos aparentemente inconexos que solo encuentran un nexo en el espacio de la razón humana, capaz de unirlos.

Afirmación encontrada en *Todo es comparable* de Oscar Tusquets, cuyo prólogo comienza con la conversación con Dalí que reproducimos a continuación.

- ¿Te has dado cuenta de que los caracoles son como el Greco?

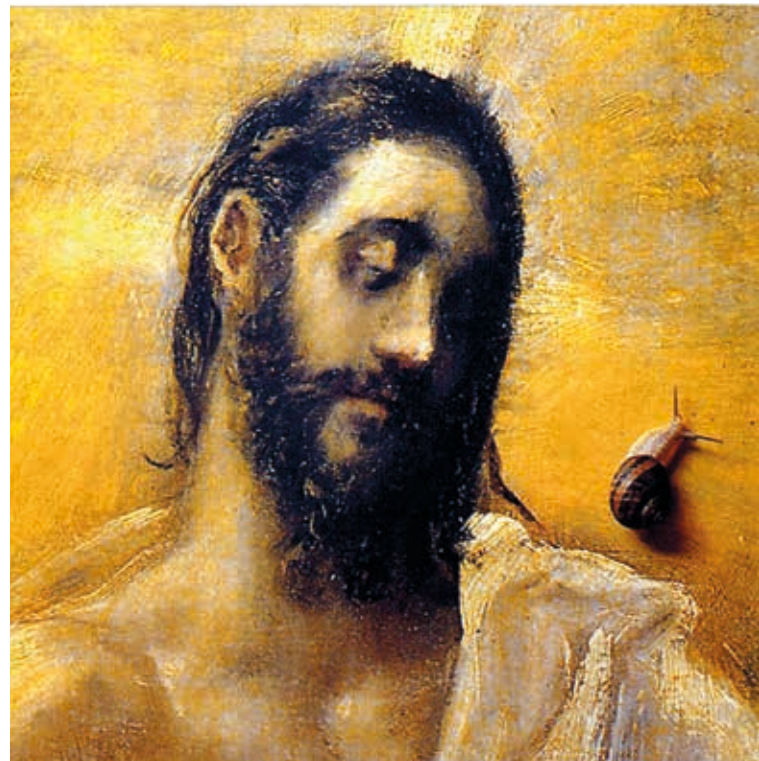
Sí, sí, como Domenicos Theotocopulos, que, habiendo nacido en Creta, aprende a pintar con propiedad esa especie de iconos que se hacen por allí, pero en cuanto se desplaza a Venecia, su admiración por Tiziano y la influencia de Tintoretto lo transforman en el más veneciano de los venecianos, en el más sensual, colorista y excesivo pintor de la Serenísima, pero resulta que llega a Toledo y en una conversión traumática se vuelve austero, sobrio, castellano, viejo, caballero de la mano en el pecho, de un misticismo desbordante, el más sincero personaje de la España profunda.

- Perdona, Maestro, pero sigo sin ver muy clara la relación con los caracoles.

- Tusquets, ¡pero si es evidente! Lo que distingue al Greco, lo que lo convierte en un artista inmortal, es su absoluta falta de personalidad, es su facultad de metamorfosearse, como los camaleones, de absorber los valores de su entorno con tal intensidad que, al final, resulta más auténtico que los autóctonos, ¿y cuál es la virtud culinaria del caracol?, ¿qué lo ha convertido en

uno de los protagonistas de tantas cocinas y en manjar de gourmets? La carencia absoluta de sabor propio, su capacidad de absorber el de los condimentos que lo acompañan y transformarse en lo que desee el cocinero. Además, cuando con mi tenedorcito extraigo el caracol de su caparazón, fíjate en cómo se alarga adoptando una apariencia muy similar a la de los santos que levitan en los cielos del Greco...

Así de entretenido resultaba comer cargols a la llauna en el Durán de Figueres con Salvador Dalí.²⁷



TUSQUETS BLANCA, O. *Todo es comparable*. Barcelona: Anagrama, 1998. Ilustración de la portada.

NOTAS:

¹ VACCHINI, Livio. *Obras maestras*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 17

² MARÍAS FRANCO, F., BUSTAMANTE, A., *Comentarios de El Greco al libro «Dieci Libri dell'Architettura» de Vitrubio*. EG,VI,ii, p.170. *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 157.

³ “Terminado de escribir en Nápoles el 10 de octubre de 1911 por Charles-Edouard Jeanneret. Releído el 17 de julio de 1965, en el 24 de Nungesser et Coti, por Le Corbusier”. JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Le Voyage d'Orient*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Librería Yerba, p. 188.

⁴ El 27 de agosto de 1965 muere Le Corbusier en Cap Martin, durante un baño en el Mediterráneo. Fuente: Fundación Le Corbusier.

⁵ Le Corbusier, París julio de 1965. Véase: GÓMEZ-PIOZ, J., MARTÍN BEGUÉ, S. *Le Corbusier : [Catálogo]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, p. 230.

⁶ GÓMEZ-PIOZ, J., MARTÍN BEGUÉ, S. *Le Corbusier*. p. 112.

⁷ «... el primer artista verdaderamente plural (pintor, escultor y arquitecto) y capaz de aunar en sus obras «compuestas», como sus decoraciones de capillas, las tres artes; el primer “español” que -buscando prescindir del cliente- grabó algunas de sus obras, recurriendo al flamenco Diego de Astor (aprox. 1585-1650), como su Adoración de los pastores (1605, Colección Salas, Madrid); El primer inventor en España de la obra de arte moderna y del modelo del artista moderno.» Véase: MARÍAS FRANCO, F. *El Greco en Toledo*. London: Scala Publishers Ltd, 2001, p. 26.

⁸ MARC, F. *Der Blaue Reiter, Bienes espirituales*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010, p. 34.

⁹ JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier) / OZENFANT, A. *Acerca del purismo : escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis Editorial, 2004, p. 10.

¹⁰ «Dos hermanos alemanes Auguste y Felix Klipstein (posiblemente de Laubach, Essen) se relacionaron en Segovia con Daniel e Ignacio Zuloaga, Gumersindo Rexach y Zárrega. En el Museo Zuloaga, Segovia. hay una carta de Feliz Klipstein por medio de la cual recuerdan a Daniel Zuloaga que por su intermediación conocieron al pintor Zárrega y solicitan les busque habitación y estudio donde trabajar. A juzgar por estos comentarios de Ignacio Zuloaga instalaron el taller en la casa de la calle de las Canongías, utilizada por varios artistas, el propio Ignacio entre ellos». GÓMEZ DE CASO ESTRADA, M. *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*. pp. 356-357. www.museoignaciozuloaga.com ,.

¹¹ JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Les voyages d'Allemagne. Carnet IV*. París: Fondation Le Corbusier, p. 64..

¹² JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Les voyages d'Allemagne. Carnet IV*. París: Fondation Le Corbusier, p. 76.

«Se procurer aussi photos du Panthéon. Archives / Louvre / Rue Rivoli. Bemalte Räume Ausstellubg Hamburg. Un progrès sur celle de Munich de i'an dernier. Mais en général à cause même du but visé il y a abus de peinturlurage et manque de tact.

Une section de composition architecturale (intérieures) de l'E la Staatliche» (Procurarse fotos del Panteón de los archivos del Louvre y de la Rue Rivoli.

Una exposición de foto que era mejor respecto a la de Munich del año pasado, pero en general teniendo en cuenta el objetivo hay abuso de coloreado y un déficit de tacto.

Una sección de composición arquitectónica (interiores) de la Staatlinche).

¹³ Ídem, nota 11.

¹⁴ Ídem, nota 12.

¹⁵ RICHARDSON, J. *Picasso's Apocalyptic Whorehouse*. A. Mondadori, 1987, pp. 40-47.

¹⁶ PETIT, J. *Un couvent de Le Corbusier*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961, p. 3.

¹⁷ JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Le Voyage d'Orient*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Librería Yerba, 1993, pp. 45-47.

¹⁸ JEANNERET, Ch.-E. (Le Corbusier). *Vers une architecture (Hacia una arquitectura)*. Barcelona: Apóstrofe, 1977, *Los trazados reguladores*, pp. 49-64.

¹⁹ VAUVRECY (OZENFANT, A.). Vie de Domenico Théotocopuli El Greco. *L'Esprit Nouveau*, París, 1920, n. 3. pp. 268-283.

²⁰ REYES, A. *Góngora y EL Greco*, Oc, XXIII. Véase: *España en la obra de Alfonso Reyes*, México: FCE, 1990, p. 655.

²¹ JEANNERET, CH.-E. (Le Corbusier). *Hacia una Arquitectura*, Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998, p. 16.

²² MARÍAS FRANCO, F., BUSTAMANTE, A. *Comentarios de El Greco al libro «Dieci Libri dell'Architettura» de Vitrubio EG,I,ii*, p. 25. *Las ideas artísticas de El Greco*. Barcelona: Cátedra, 1981, p. 93.

²³ MARTÍN DOMÍNGUEZ, E. Le Corbusier, en recuerdos y presupuestos personales. Puerto Rico, *La Torre*, enero-abril de 1966, núm. 52 (número especial en homenaje a Le Corbusier), p. 85. Artículo publicado posteriormente en *Nueva Forma*, Madrid, 1971, núm. 64.

²⁴ *Le Corbusier, una casa-un palacio :Madrid 1928* / Edición a cargo de Salvador Guerrero, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2010, pp. 241-244. Catálogo de la exposición celebrada en la Residencia de Estudiantes de mayo a julio de 2010; Le Corbusier, “Espagne”. *L'Intransigeant*, París, 18 de junio de 1928.

²⁵ MARÍAS FRANCO, F., BUSTAMANTE, A. *Comentarios de El Greco... EG,I,ii*, p. 25. *Las ideas artísticas de El Greco*. Barcelona: Cátedra, 1981, p. 96.

²⁶ «Me pasó algo sorprendente a propósito de Le Corbusier. Un día que estaba en la estación de Perpiñán, me cruzó una idea por el espíritu: «Le Corbusier, la inteligencia más pesada del mundo, está ahogándose». Lo comuniqué al señor Pagés, inventor de la antigravitación, con quien acababa de encontrarme. Justo en ese momento llega un periodista que me hace saber la muerte de Le Corbusier. Ahogado. Entonces, de inmediato, encargué un manojo de flores.

Después, todos los años las hice llevar a su tumba. Estoy seguro de que es el único ramo de flores espléndidas que él recibe. Soy muy

gentleman. Ni bien muere uno de mis enemigos, lo tapo de flores. Para que, si realmente está en alguna parte, trabaje para mí". *Entrevista a Salvador Dalí*. Autor: L'Express. Publicación en castellano: *Panorama*, 6 de abril de 1971.

²⁷ TUSQUETS BLANCA, O. *Todo es comparable*. Barcelona: Anagrama, 1998, pp. 7-8





Anna Richards Brewster - 1911



Pedro Pérez de Castro - 1861

EL GRECO Y SU ENTORNO EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO: UNA REVISIÓN ACTUALIZADA DE SUS DOCUMENTOS¹

María Eugenia Alguacil y Carlos Mas González
Archivo Histórico Provincial de Toledo

1. INTRODUCCIÓN

La finalidad de este trabajo reside en actualizar el corpus documental sobre Doménico Theotocópuli existente en el Archivo Histórico Provincial de Toledo. El pintor candiota y su familia han dejado rastros documentales en Grecia, en Italia y en diversos archivos españoles, pero es en este Archivo -en adelante AHPTO- donde se conserva el mayor número de documentos sobre la vida de este artista. Dicho corpus se compone de 170 documentos relativos a su trabajo, a su entorno familiar e íntimo, su obra y su muerte.

La trayectoria toledana del pintor cretense, su etapa de madurez artística, se ha podido reconstruir merced a esta documentación notarial toledana y especialmente gracias al trabajo doctoral (1910) de Francisco de Borja de San Román, autor que difundió generosamente un conjunto de documentos, hasta entonces ignorados, del que se ha nutrido la investigación posterior sobre el pintor, como demuestra la transmisión en cadena hasta el presente de los escasos errores cometidos por San Román en sus transcripciones.

En 1931, dos décadas después de la redacción de la tesis de San Román, el gobierno de la II República creó el AHPTO² encargado de recoger y conservar los protocolos notariales centenarios de la provincia toledana, entre los que se incluían los que contenían documentos del cretense, dándose la feliz coincidencia de que su primer director fue San Román.

Francisco de Borja de San Román nace en Ávila en 1887, así lo dice su expediente académico de bachiller conservado en el AHPTO³. Llega a Toledo siendo niño cuando su padre, profesor, es trasladado y nombrado director del Instituto de Toledo. Queremos pensar que el pequeño Francisco se nutrió intelectualmente en un ambiente doméstico cultivado. En 1907 se licencia en Filosofía y Letras por la Universidad Central de Madrid, obteniendo su doctorado en 1910 con una tesis sobre El Greco realizada con criterios modernos y fundamentada en la documentación, no en la interpretación especulativa.

En 1913 ingresa por oposición en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos del

Estado. Desde 1915 está destinado en Toledo dirigiendo la Biblioteca Pública y el Museo Arqueológico⁴. Su conocimiento del archivo del distrito notarial es profundo, gracias a lo cual San Román publicó un apreciable número de escritos apoyado en documentación inédita relativa a artistas y personajes que poblaron el Toledo de los siglos de oro, muy especialmente sobre El Greco⁵.

En el año de 1931, dada su condición de Facultativo del Estado, recibe el encargo de formar y dirigir el AHP-TO, que tendrá su primera sede en el Hospital de Santa Cruz compartiendo espacios con el Museo Provincial⁶. Después de la Guerra Civil y del correspondiente expediente de depuración, San Román se reincorpora a su puesto en la dirección conjunta del Archivo y del Museo provincial. Muere de forma repentina en 1942.



Francisco de Borja de San Román y Fernández.

< Tasación del cuadro El Expolio realizado por el Greco para la Catedral de Toledo. AHPT 16532 f. 1467 r.

2. EL GRECO EN LOS PROTOCOLOS NOTARIALES

El primer ingreso de documentos en el AHPTO, realizado en tiempos de San Román, data de 1933. Procedía del distrito notarial de Toledo y sumaba más de 4.500 volúmenes encuadernados de protocolos notariales centenarios de la ciudad imperial y su distrito⁷. Entre sus millones de páginas dormían los documentos que Doménico Theotocópuli firmó ante escribano público a lo largo de su vida en Toledo, escrituras que nos revelan numerosos datos del desarrollo de su actividad como pintor, pero también como padre, como amigo o como un vecino más.

Físicamente, el protocolo notarial castellano de los siglos XVI y XVII es un volumen o libro encuadernado en piel, formado por varios cuadernos de pliegos de papel cosidos entre sí, que asienta las escrituras originales o matrices redactadas por el notario durante un año natural. La ordenación de las escrituras en el interior del volumen es cronológica. En muchos de los protocolos, un cuaderno con índices auxiliares onomásticos y temáticos elaborados por el escribano acompañaba al volumen, con el fin de localizar las escrituras, bien cosido al inicio o bien de forma separada.

En el protocolo notarial el escribano da fe pública acerca de centenares de actos jurídicos que se materializan en tipos documentales como los que formalizó el Greco con sus clientes, mayormente la Iglesia y sus conventos o parroquias: cartas de obligación, cartas de pago, testamentos, inventarios, cartas de poder, testimonios y licencias.

Los documentos que Theotocópuli suscribió ante escribano público son asépticos y parcos en informaciones de carácter artístico, sin embargo ilustran bastante bien el proceso de contratación de obras, los plazos de entrega, la tasación y los pagos. Excepcionalmente, algunos contratos más explícitos detallan las características y condiciones que han de tener las obras pictóricas y escultóricas encargadas.

Previamente a la escritura notarial se redactaron documentos privados entre el pintor y el cliente que fijan con detalle las condiciones del asunto y que ocasionalmente se añaden cosidas al protocolo notarial. Es por ello que, al escribir ante el escribano un contrato, se obvian muchos pormenores técnicos y se alude a la ejecución de la obra según las trazas y diseños aprobados por las partes. Las

cartas de obligación que testimonian el acto contractual ante el escribano, incluyen sólo los elementos principales iconográficos que representar, los plazos de entrega, el costo de la obra y en qué plazo se tendrá que efectuar los pagos. Es en esa documentación preliminar de carácter privado donde se incluían las trazas, que no se adjuntan en los documentos notariales y que en algunos casos se han conservado en el archivo de los distintos clientes del Greco, como la Catedral⁸, el monasterio de Santo Domingo el Antiguo o la capilla de San José.

De los años que el Greco residió en Toledo en el AHPTO se conservan 1.005 volúmenes. El 55% de estos tomos contienen el índice mencionado más arriba, que es la única ayuda que dispone el usuario del archivo para acceder al contenido documental de este registro de escrituras. Durante su estancia toledana Doménico Theotocópuli hizo uso de los servicios de diecinueve escribanos públicos, sin embargo desde el año de 1599, parece tener cierta preferencia por Juan Sánchez de Soria que suscribe y da fe en cuarenta actos documentados⁹.

3. NUEVA CATALOGACIÓN, METODOLOGÍA DE TRABAJO

El ilustre archivero extrajo la mayoría de los documentos de los protocolos notariales, si bien reseña también otros pertenecientes al Colegio de San Bernardino que, cuando él los consultó, se conservaban en la antigua sede del mismo y hoy se hallan en nuestro archivo¹⁰. El resto de documentos catalogados por San Román pertenecen a otros archivos¹¹, se hallan por lo tanto en sus distintas sedes y no se incluyen en este nuevo catálogo.

Desde el AHPTO, se ha revisado el trabajo de San Román, que compila todos los documentos localizados por él sobre el Greco y sobre su hijo Jorge Manuel¹², pese a que no todos los documentos están relacionados con su obra pictórica y la obra arquitectónica de su hijo. Se incorporan otros de personas del círculo más cercano a los Theotocópuli, de su discípulo Luis Tristán, de Mannussos, hermano del Greco, de otros griegos residentes en la ciudad, de la familia materna de su hijo o el testamento de las esposas de éste.

La metodología de trabajo se ha desarrollado en varias fases. Una primera fase se centró en la recopilación de lo publicado por Francisco de Borja de San Román y Fernández¹³. Algunos documentos eran conocidos y estaban descritos y bien localizados en el archivo, pero de otros muchos se había perdido la referencia.

Para ello se han establecido las necesarias correspondencias entre las diferentes firmas que a lo largo del tiempo han servido para localizar los volúmenes de protocolos notariales, la original de San Román, la de la década de 1960 que responde a la mudanza del AHPTO del edificio de Santa Cruz al del Miradero, y la actual, asignada en 2008, cuando se numeraron con signatura correlativa todas las unidades de instalación del AHPTO.

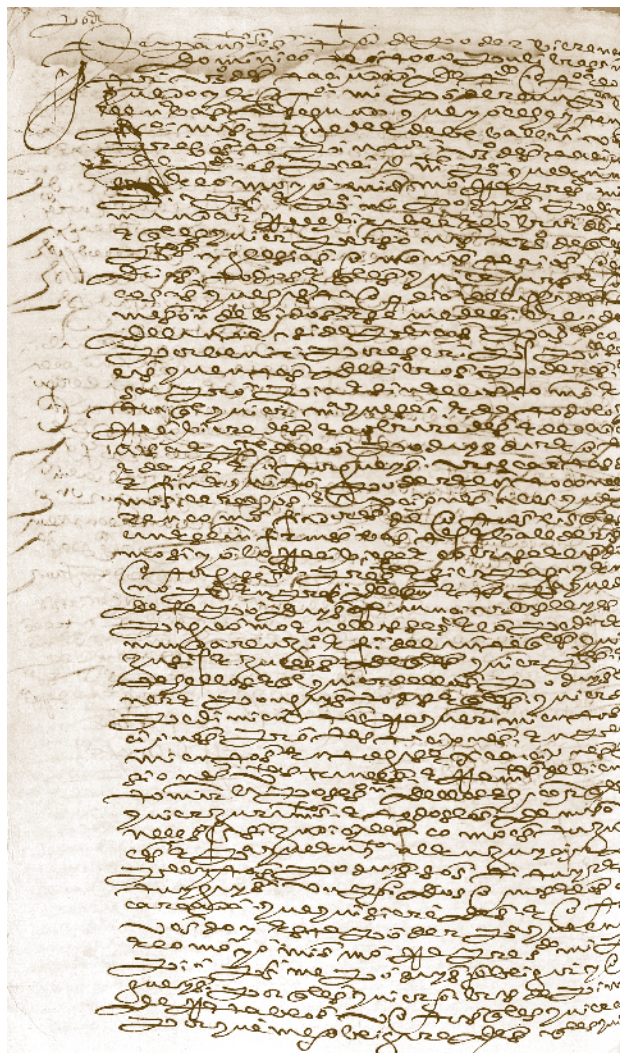
La principal dificultad ha sido la localización de los documentos puesto que, cuando San Román trabajó con los protocolos notariales, éstos se conservaban en el archivo notarial de distrito, aún no existía el AHPTO. Allí los protocolos no tenían signatura y son citados por escribano y año. En sus primeros artículos, por lo tanto, no cita el folio, circunstancia que dificulta notablemente su búsqueda. Algunos de los documentos no han sido localizados, a pesar de revisar protocolos completos, aunque entre éstos no se encuentra ninguno de los más significativos. Por otro lado, una minoría de documentos reseñados por San Román, pero no directamente relacionados con El Greco, se han omitido en este catálogo¹⁴, dando prioridad a los relacionados con el pintor, su hijo, su familia y su escuela o taller.

Con posterioridad se revisó la bibliografía reciente y relevante sobre El Greco, tratando de localizar de este modo las referencias a documentos ya publicados o citados por los autores. En función de esta revisión han visto la luz nuevos documentos, citados en publicaciones posteriores, de autores como José Álvarez Lopera, Fernando Marías, Bartolomé Cossío o Paul Lafond¹⁵ entre otros.

Finalmente, gracias a este trabajo de recopilación archivística, se han incorporado nuevos documentos que se han localizado de manera fortuita o intencionada en los protocolos. Estos nuevos documentos pueden ser de utilidad a los investigadores e historiadores del arte para el esclarecimiento de algunas cuestiones que aún permanecen entre sombras sobre el controvertido pintor griego. Sirva como muestra el hallazgo del único documento en el que Francisco Preboste, el fiel criado de Doménico, se intitula como pintor, no publicado por San Román, ni por autores posteriores.¹⁶

La segunda fase del trabajo pertenece al ámbito digital¹⁷. Por un lado se ha digitalizado el conjunto de los documentos del Greco. Por otro, los asientos de este catálogo, una vez revisados y descritos conforme a cri-

Carta de poder del Greco a Francisco Preboste donde este se intitula pintor. AHPTO 16635 f. 962 v.



terios archivísticos contemporáneos, se han almacenado en soporte informático de base de datos, vinculando de este modo los asientos descriptivos con sus imágenes.

Todos estos trabajos de depuración han permitido corregir algunos errores de San Román y de otros autores, generalmente respecto a la foliación o a la fecha. Los resultados del trabajo han sido extremadamente positivos y se materializan en el catálogo documental que presentamos en estas páginas. Esta labor ha aumentado las posibilidades de recuperación y explotación de datos y acceso a los documentos del Greco por los usuarios del AHPTO y en un futuro próximo será útil para su comunicación a través de las redes de internet.

4. NOTAS AL CATÁLOGO

Este catálogo se presenta ordenado cronológicamente. Cada uno de los asientos está identificado con un número correlativo.

Cada asiento contiene fecha, signatura actual, foliación¹⁸ y signatura antigua.

El registro se completa con la descripción del documento y la mención del escribano público ante el que se hizo la escritura. Esta mención falta cuando el documento procede del Colegio de San Bernardino. Le sigue la mención de la firma autógrafa del Greco o la de su hijo, cuando aparece, y el número del folio donde se contiene, omitiéndose los autógrafos de otros intervinientes, salvo escasas excepciones.

Finalmente se incluyen las citas de publicación de Francisco de Borja de San Román de forma abreviada, indicando únicamente el año de la publicación y el número de asiento del documento, en arábigo, ordinal o números romanos, que este autor cita en los distintos artículos, puesto que son la base de este catálogo. Como ejemplo: San Román, 1910. Documento 6, queda abreviado de este modo: (SR, 1910. 6). En el resto de los casos se cita la publicación de otros autores en el aparato crítico solamente cuando se corrige algún error de fecha, signatura, folio o escribano.

5. CATÁLOGO

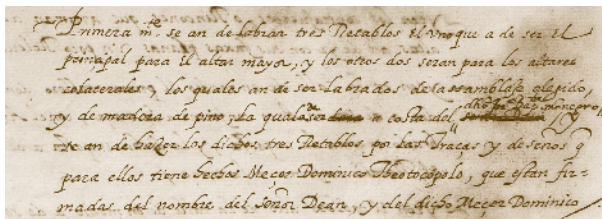
1

1577, septiembre 11

Signatura: 31374 folio 855r-859v (P 1799)

Contrato y condiciones de Juan Bautista Monegro con el deán Don Diego de Castilla para realizar la obra de los retablos del monasterio de Santo Domingo el Antiguo, por 900 ducados, según trazas de Doménico Theotocópuli¹⁹.

Escribano: Cristóbal de Loaisa. (SR, 1910. 6).



Condiciones del retablo de Santo Domingo el Antiguo según las trazas y diseños del Greco. AHPTO 31374, f. 856 r.

2

1578, agosto, 29

Signatura: 31231 folio 283 (P-1654)

Carta de pago de Doménico Theotocópuli de haber recibido 140.000 maravedís por el poder que tiene de Juan de Salinas, maestro de cámara de su magestad²⁰.

Escribano: Diego Sotelo. Firma del Greco, f. 283v.

3

1579, junio, 15 – 1579 julio, 11

Signatura: 16532 folios 1467v-1468v (P 2107)

Nombramiento de tasadores del cuadro El Expolio realizado por Doménico Theotocópuli para la catedral de Toledo, e informe de tasación por Nicolás de Vergara y Luis de Velasco en 2.500 reales²¹.

Escribano: Álvaro Pérez de las Cuentas. Firmas del Greco, f. 1467r y 1468v.²¹

4

1585, septiembre, 10

Signatura: 23041/14 folio 7 (P 1993)

Contrato de alquiler otorgado por Juan Antonio de Cetina a Doménico Theotocópuli de tres moradas de casa en las casas del Marqués de Villena en Toledo, por 596 reales durante un año.

Escribano: Luis de Alcocer. Firma del Greco, f. 7v. (SR, 1910. 7).

5

1586, marzo, 18

Signatura: 23041/10 folios 522v-524r (P 1596)

Carta de obligación de Doménico Theotocópuli con la iglesia de Santo Tomé para pintar el cuadro del milagro del entierro del Señor de Orgaz para la capilla de Nuestra Señora de la Concepción. Incluye licencia arzobispal al párroco Andrés Núñez de Madrid.

Escribano: Juan Sánchez de Canales. Firma del Greco, f. 524r. (SR, 1910.8).

6

1588, junio, 20

Signatura: 31177 folio 1418 (P 1600)

Carta de obligación de Andrés Núñez de Madrid, cura de la Iglesia de Santo Tomé y Juan López de la Cuadra, mayordomo de fábrica, de pagar al mercader Francisco de Medina, 65.190 maravedís, a cuenta de la

pintura del milagro del Señor de Orgaz, de Doménico Theotocópuli para la capilla de la Concepción.

Escribano: Juan Sánchez de Canales

7

1588, junio, 20

Signatura: 31177 folio 1419 (P 1600)

Carta de obligación de Andrés Núñez de Madrid, cura de la Iglesia de Santo Tomé y Juan López de la Cuadra, mayordomo, de pagar a Pedro Bocangelino, 63.600 maravedís a cuenta de la pintura de Doménico Theotocópuli para la capilla de la Concepción.

Escribano: Juan Sánchez de Canales

8

1588, junio, 20

Signatura: 31178 folios 107r-109v (P 1601)

Escritura de concierto entre Doménico Theotocópuli y la iglesia de Santo Tomé, por el pago de un lienzo del milagro del Señor de Orgaz, don Gonzalo Ruíz de Toledo.

Escribano: Juan Sánchez de Canales. Firma del Greco, f. 109v. (SR, 1910. 9).

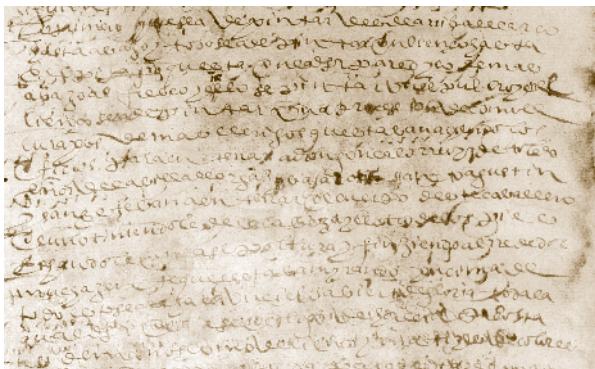
9

1588, julio, 1

Signatura: 30913 folio 744r (P 2285)

Carta de poder otorgada por Doménico Theotocópuli y Francisco Preboste, a favor de Jerónimo González y Pedro López de Párraga, para que hagan el pago de dos imágenes de San Pedro y San Francisco rematadas en Sevilla.

Escribano: Ambrosio Mexía. Firma del Greco, f. 744r. Documento parcialmente impreso. (SR, 1910. 10).



El entierro del Señor de Orgaz. Descripción de lo que se ha de pintar en el cuadro. AHPTO 23041/10, f. 522v.

10

1588, septiembre, 20

Signatura: 23041/16 folio 1118 (P 2281)

Carta de poder otorgada por Doménico Theotocópuli y Francisco Preboste a Juan de Sonseca, mayordomo del Conde de Orgaz, para que pueda cobrar dos imágenes pintadas que tienen en Sevilla.

Escribano: Ambrosio Mexía. Firma del Greco, f. 1118v.

11

1589, diciembre, 27

Signatura: 31458 folio 528 (P 1883)

Carta de obligación de Doménico Theotocópuli sobre los pagos del alquiler de las casas donde vivía, propiedad de Marqués de Villena.

Escribano: Jerónimo Castellanos. Firma del Greco, f. 528v. (SR, 1927. 1).

12

1591, febrero, 14

Signatura: 16638 folios 318r-319v (P 2214)

Carta de obligación de Doménico Theotocópuli con la cofradía de Nuestra Señora del Rosario para la realización del retablo en la iglesia de San Andrés de Talavera la Vieja en Cáceres²³.

Escribano: Blas Hurtado. Firma del Greco, f. 319v.

13

1591, noviembre, 13

Signatura: 16635 folios 962v-963v (P 2211)

Carta de poder otorgado por Doménico Theotocópuli a Francisco Preboste autorizándole a cobrar en su nombre las cantidades que se le adeudaran.

Escribano: Blas Hurtado. Firma del Greco, f. 963v.

14

1591, noviembre, 26

Signatura: 31064 folio 890 (P 2436)

Carta de poder de Doménico Theotocópuli a Francisco Preboste para que haga cualquier concierto en su nombre para las obras del retablo con el monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe²⁴.

Escribano: Francisco Rodríguez de la Vega. Firma del Greco, f. 890v.



Intitulación de Francisco Preboste como pintor. AHPTO 16635 f. 962 v.

15

1592, septiembre, 29

Signatura: 16641 folio 660r (P 2217)

Carta de poder de Doménico Theotocópuli a favor de Bartolomé de Urbide, procurador ante la chancillería de Valladolid, para representarle en un pleito contra el platero Julián Honrado.

Escribano: Blas Hurtado. Firma del Greco, f. 660r. (SR. 1927. II)²⁵.

16

1595, febrero, 28

Signatura: 16498 folio 99r (P 2073)

Carta de poder otorgada por Doménico Theotocópuli al licenciado Melchor Ruíz de Bustos, para que intervenga en su nombre en cualquier pleito y causa.

Escribano: Alonso de Alcocer. Firma del Greco, f. 99r. (SR, 1910. 11).

17

1595, agosto, 25

Signatura: 16498 folio 783r (P 2073)

Carta de pago de Doménico Theotocópuli de haber recibido cierta cantidad del Monasterio de La Sisa en Toledo, por la realización de un cuadro de San Antón.

Escribano: Alonso de Alcocer. Firma del Greco, f. 783r. (SR, 1910. 12).

18

1596, diciembre, 17

Signatura: 23041/1 folio 1316 (P 2318)

Real provisión del Consejo Real dirigida al corregidor de Toledo a petición de Doménico Theotocópuli, para que las fianzas para la ejecución del retablo de D^a María de Aragón que tenía contratado en Madrid, lo pueda recibir el corregidor de Toledo²⁶.

Escribano: Fernando Ruíz de los Arcos. (SR, 1927. IV).

19

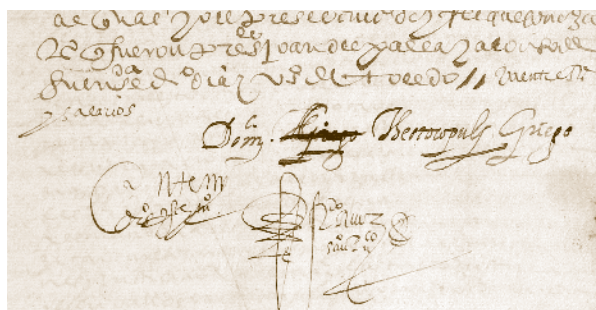
1596, diciembre, 20

Signatura: 23041/1 folios 1313r-1314r (P 2318)

Carta de poder de Doménico Theotocópuli a su criado Francisco Preboste en relación con el contrato del retablo del colegio de D^a María de Aragón en Madrid.

Escribano: Fernando Ruíz de los Arcos. Firma del Greco que incluye la palabra "Griego" tachada, f. 1314r. (SR, 1927. III).

Firma característica del Greco: Doménico Theotocópuli Griego. AHPTO 23041/1, f. 1314 r.



20

1596, diciembre, 20

Signatura: 23041/1 folios 1318r-1320v (P 2318)

Tres cartas de fianza de Pedro Laso de la Vega y Guzmán, Alonso de la Fuente Montalbán y Francisco de Pantoja para avalar a Doménico Theotocópuli en la obra del retablo de Doña María de Aragón.²⁷

Escribano: Fernando Ruíz de los Arcos. (SR, 1927. IV).

21

1597, abril, 16

Signatura: 16557 folios 633r-636v (P 2133)

Carta de obligación de Doménico Theotocópuli para realizar un retablo para el altar mayor del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe.

Escribano: Álvaro Pérez de las Cuentas. Firma del Greco, f. 636v. (SR, 1910. 13).

22

1597, mayo, 24

Signatura: 30948 folio 852v (P 2320)

Carta de poder otorgada por Doménico Theotocópuli y Francisco Preboste al genovés Juan Agustín Alsaldó, para cobrar del bordador Pedro de Mesa las imágenes y lienzos que le dio para vender en Sevilla.

Escribano: Fernando Ruíz de los Arcos. Firmas del Greco y Francisco Preboste²⁸, f. 852v. (SR, 1927. V).

23

1597, noviembre, 9

Signatura: 30972 folios 702r-703v (P 2344)

Contrato entre Doménico Theotocópuli y Martín Ramírez, patrono y capellán de la capilla de San José por la que se compromete a hacer tres retablos por valor de 7.000 reales.

Escribano: Pedro Ruíz de Bustos. Firma del Greco, f. 703v. (SR, 1910. 14)²⁹.

24

1597, diciembre, 31

Signatura: 30947 folios 558v-559r (P 2319)

Carta de poder otorgada por Doménico Theotocópuli a Francisco Preboste para cobrar de los patronos de las memorias de D^a María de Aragón, para quien había realizado un retablo.

Escribano: Fernando Ruíz de los Arcos. Firma del Greco, f. 559r.

25

1598, marzo, 23

Signatura: 31069 folios 614r-615v (P 2441)

Contrato de Doménico Theotocópuli con Miguel Martínez de la Vega, para el suministro de madera destinada a la realización del retablo de D^a María de Aragón³⁰.

Escribano: Francisco Rodríguez de la Vega. Firma del Greco, f. 615v.

26

1598, julio, 21

Signatura: 16559 folios 558r-562v (P 2135)

Tasación y pago de la custodia realizada por Doménico Theotocópuli para el hospital de San Juan Bautista extramuros³¹.

Escribano: Álvaro Pérez de las Cuentas. Firma del Greco, ff. 558v y 562v.

27

1599, junio, 22

Signatura: 31135 folios 34r-35r (P 2505)

Testimonio de haber cobrado Doménico Theotocópuli, 100 ducados de los juros de D^a María de Aragón para el pago del retablo realizado para su capilla.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma del Greco, f. 35r.

28

1599, diciembre, 13

Signatura: 31135 folios 640r-641r (P 2505)

Escritura de concierto entre Doménico Theotocópuli y Martín Ramírez por la que éste aprueba la tasación en 31.328 reales, tras el pleito por disconformidad con ella, y se obliga al pago de lo que le resta por los retablos de la capilla de San José³².

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma del Greco, f. 41r.

29

1599, diciembre, 14

Signatura: 31135 folio 641 (P 2505)

Carta de pago otorgada por Doménico Theotocópuli de haber recibido de Martín Ramírez 5.500 reales en pago de los retablos de la capilla de San José³³.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma del Greco, f. 641v.

30

1600, julio, 12

Signatura: 30818 folios 515r-516r (P 2753)

Carta de obligación entre Doménico Theotocópuli y el carretero Luis Hernández, para transportar desde Toledo a Madrid un retablo para el altar del colegio que D^a María de Aragón fundó en dicha villa.

Escribano: Juan Martínez de Estacio. Firma del Greco, f. 516r. (SR, 1927. VI).

31

1600, diciembre, 12

Signatura: 31136 folio 1115 (P 2506)

Carta de poder otorgada por Doménico Theotocópuli a Fernando de la Torre para que cobrase en su nombre 2.535 reales, del pago de las pinturas del colegio de D^a María de Aragón.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma del Greco, f. 1115v. (SR, 1910. 16).

32

1600, diciembre, 12

Signatura: 31136 folio 1116 (P 2506)

Carta de pago de Doménico Theotocópuli, de 2.535 reales y medio por el alquiler de la casa en que vivía, a favor de Luis Pantoja Portocarrero, en nombre de D. Juan Suárez de Toledo.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1910. 15).

33

1601, febrero, 13

Signatura: 31137 folio 421r (P 2507)

Carta de pago otorgada por Doménico Theotocópuli a favor de Isabel López como heredera de Juana López a quien el pintor debía 83.214 maravedís.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1910. 17).

34

1601, febrero, 13

Signatura: 31137 folio 421v (P 2507)

Carta de pago otorgada por Doménico Theotocópuli a favor de María López como heredera de Juana López a quien el pintor debía 83.214 maravedís.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1910. 18).

35

1601, marzo, 9

Signatura: 30722 folio 320r (P 2657)

Carta de pago otorgada por Doménico Theotocópuli de haber recibido de Martín Ramírez, patrono de la capilla fundada por Martín Ramírez de Fuente, 6.722 reales y medio como parte del pago por la obra de los retablos de la capilla de San José.

Escribano: Gabriel de Morales (Mayor). Firma del Greco, f. 320r.

36

1601, junio, 2

Signatura: 31137 folio 856 (P 2507)

Carta de poder otorgado por Doménico Theotocópuli a Francisco de Preboste para que cobrase de Blas de Cimbrón, alcablero de Illescas, 125.000 maravedís, dinero que tendría que recibir en pago de las pinturas del colegio de D^a María de Aragón.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma del Greco, f. 856v. (SR, 1910. 21).

37

1601, julio, 11

Signatura: 16658 folios 113r-135r (P 2234)

Testamento de Andrés Núñez de Madrid, párroco de la Iglesia de Santo Tomás, en el que deja un cuadro de un Cristo del Greco a la Iglesia de Navalperal y otro a la capilla de Alonso Ortíz de la Fuente, en el monasterio de la Concepción de Nuestra Señora³⁴.

Escribano: Blas Hurtado. (SR, 1927. VII).

38

1601, julio, 20

Signatura: 31137 folio 1028 (P 2507)

Carta de pago otorgada por Doménico Theotocópuli a favor de María López de 20.807 maravedís, de los 41.600 que le correspondían como heredera de Juana López.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1910. 19).

39

1601, julio, 22

Signatura: 31137 folio 1029 (P 2507)

Carta de poder otorgada por Isabel López a Alonso López, su hijo, para que pueda cobrar sus deudas y otorgar cartas de pago.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1910. 20).

40

1601, septiembre, 18

Signatura: 30722 folio 830 (P 2657)

Carta de poder otorgada por Doménico Theotocópuli a Juan Gutiérrez, para que reclamara a los testamentarios de D^a María de Aragón, el dinero que le debían por la ejecución del retablo realizado para la capilla del colegio.

Escribano: Gabriel de Morales (Mayor). Firma del Greco, f. 830v.

41

1603, enero, 7

Signatura: 30624 folio 47 (P 2560)

Poder dado por fray Sabba, griego de la orden de San Basilio en Macedonia, a Dimitrio Zuqui, para pedir limosna en el obispado de Cuenca avalado por Doménico y Jorge Manuel Theotocópuli que juran conocerle.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. (SR, 1927. XI).

42

1602, diciembre, 12-1603, enero, 16

Signatura: 49965 7 folios (I – 87/8)

Acuerdos del consejo del Colegio de San Bernardino para realizar un retablo para la capilla. Incluye diligencia de 1603 de haber sido encargado el retablo a Doménico Theotocópuli por 300 ducados.

Colegio de San Bernardino.

43

1603, enero, 22

Signatura: 23043/16 folios 950r-967r (P 2667)

Cuentas de liquidación de los préstamos que Doménico Theotocópuli tenía contraídos con Francisco Pantoja entre 1595 y 1602³⁵.

Escribano: Gabriel de Morales. Firma del Greco, f. 967r.

44

1603, febrero, 19 - 1603, mayo, 7

Signatura: 23041/15-5

Carta de pago de Jorge Manuel Theotocópuli de haber recibido 200 reales, a cuenta de retablo del Colegio de San Bernardino. Cláusula de 7 de mayo de haber recibido otros 200 reales.

Colegio de San Bernardino. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli. (SR, 1910. 76).

45

1603, junio, 25

Signatura: 18513 folio 174r (P 7061)

Provisión del arzobispo de Toledo por la que encarga a Doménico y a Jorge Manuel Theotocópuli la realización de un retablo para la capilla mayor del Hospital de la Caridad de Illescas.

Escribano de Illescas: Gabriel Caballero. Datado en Toledo.

46

1603, julio, 3

Signatura: 31140 folio 603 (P 2510)

Escritura por la que Doménico Theotocópuli se constituye como fiador de su hijo Jorge Manuel Theotocópuli para la realización de la pintura del retablo de la ermita de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina³⁶.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma del Greco, f. 603v. (SR, 1927. X).

47

1603, julio, 9

Signatura: 18513 folios 175r-176r (P 7061)

Escritura de ratificación del contrato de la obra del retablo del Hospital de la Caridad de Illescas, ante el prioste y mayordomo de la Caridad y el cura párroco³⁷.

Escribano de Illescas: Gabriel Caballero.

48

1603, julio, 11

Signatura: 30624 folio 783r (P 2560)

Escritura de ratificación de contrato, entre Doménico Theotocópuli y el Hospital y cofradía de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas, para la realización de un retablo en su iglesia.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. Firma del Greco, f. 783r. (SR, 1927. VIII).

49

1603, julio, 12

Signatura: 30624 folio 756 (P 2560)

Carta de pago de Doménico Theotocópuli de haber recibido 2.200 reales de Luis Núñez de León, prioste de Hospital de la Caridad de Illescas, por la realización del retablo para su iglesia.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. Firma del Greco, f. 756v. (SR, 1927. IX)³⁸.

50

1603, agosto, 19

Signatura: 30624 folio 1062 (P 2560)

Carta de pago otorgada por Jorge Manuel Theotocópuli de haber recibido 410 reales de D. Juan de Avellaneda y Manrique, vicario y canónigo en la villa de Talavera, a cuenta del retablo para el santuario de la Virgen del Prado.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1062v.

51

1603, septiembre, 12

Signatura: 23041/15-2

Traslado de la carta de poder de Doménico Theotocópuli a favor de Francisco Pantoja de Ayala, para cobrar ciertas cantidades que le debía el Colegio de San Bernardino por la realización del retablo de la capilla de dicho colegio³⁹.

Colegio de San Bernardino.

52

1603, diciembre, 24

Signatura: 30624 folios 1513v-1514r (P 2560)

Testamento de Thomaso Trechello en el que aparece como testigo Manuso Theotocópuli, hermano de Doménico Theotocópuli⁴⁰.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. (SR, 1927. XII)⁴¹.

53

1604, enero, 28

Signatura: 23041/15-3

Libranza del Colegio de San Bernardino en virtud del poder dado por Doménico Theotocópuli a Francisco Pan-

toja de Ayala, a cuenta del retablo que hizo para su capilla.
Colegio de San Bernardino. (SR, 1910. 80).

54

1604, enero, 28

Signatura: 50267 folio 7r (I - 418)

Asiento de la libranza de 130 reales a Francisco Pantoja por el poder que tenía de Doménico Theotocópuli, a cuenta del retablo para la capilla del Colegio de San Bernardino.

Colegio de San Bernardino. Libro de libranzas. 1603-1646.

55

1604, abril, 18

Signatura: 23041/15-1

Libranza del Colegio de San Bernardino a favor de Jorge Manuel Theotocópuli a cuenta del retablo que se hizo para su capilla.

Colegio de San Bernardino. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli. (SR, 1910. 79).

56

1604, abril, 18

Signatura: 50267 folio 8v (I - 418)

Asiento de una libranza a favor de Jorge Manuel Theotocópuli de 100 reales a cuenta del retablo del Colegio de San Bernardino.

Colegio de San Bernardino. Libro de libranzas. 1603-1646.

57

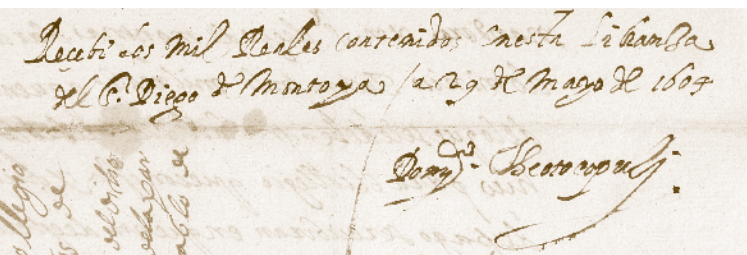
1604, mayo, 28

Signatura: 23041/15-4

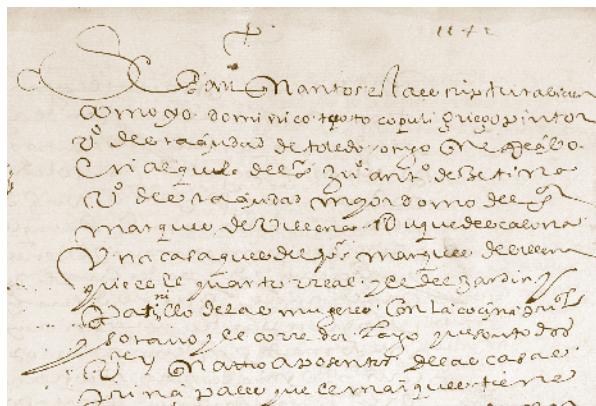
Libranza del Colegio de San Bernardino a cuenta del retablo que hizo Doménico Theotocópuli para la capilla⁴².

Colegio de San Bernardino. Firma del Greco.

Libranza del Colegio de San Bernardino a cuenta del retablo. AHPTO 23041/15-4



Descripción de las estancias alquiladas en las casas del Marqués de Villena. AHPTO 23041/9, folio 1142 r.



58

1604, mayo, 28

Signatura: 50267 folio 9v (I - 418)

Asiento de una libranza a favor de Doménico Theotocópuli de 34.000 maravedís, en pago del retablo del Colegio de San Bernardino.

Colegio de San Bernardino. Libro de libranzas. 1603-1646.

59

1604, agosto, 5

Signatura: 23041/9 folio 1142 (P 2511)

Carta de obligación de la deuda contraída por Doménico Theotocópuli sobre el alquiler de una casa propiedad del Marqués de Villena.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma del Greco, f. 1142v. (SR, 1910. 23).

60

1604, septiembre, 10

Signatura: 50267 folio 11r (I - 418)

Asiento de una libranza a favor de Doménico Theotocópuli de 34.000 maravedís en pago del retablo que hizo para el Colegio de San Bernardino.

Colegio de San Bernardino. Libro de libranzas. 1603-1646. (SR, 1910. 81)

61

1604, octubre, 24

Signatura: 49902 (I - 20)

Libranza de Diego de Montoya a favor de Doménico Theotocópuli, para que le sean pagados 230 reales, por el aderezo del retablo del Colegio de San Bernardino y carta de pago de haber recibido la libranza.

Colegio de San Bernardino. Firma del Greco. (SR, 1910. 81).

62

1605, abril, 7

Signatura: 30626 folios 474r-475r (P 2562)

Testamento de Estacio Icónomo en el que nombra como albacea en Toledo a Doménico Theotocópuli.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. (SR, 1927. XVII).

63

1605, mayo, 13

Signatura: 30819 folio 535r (P 2754)

Carta de obligación de Jorge Manuel Theotocópuli y Gregorio de Angulo de pagar 1.000 reales al bordador Tomás Corral por unos botones de oro de tres perlas que habían adquirido.

Escribano: Juan Martínez de Estacio. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 535r. (SR 1927. XX).

64

1605, julio, 19

Signatura: 30819 folio 783 (P 2754)

Carta de poder otorgada por Doménico Theotocópuli al doctor Gregorio Angulo y a su hijo Jorge Manuel, para que en su nombre concertasen con el Hospital de la Caridad de Illescas el pago del retablo que para su iglesia había realizado.

Escribano: Juan Martínez de Estacio. Firma del Greco, f. 783v. (SR, 1927. XXI).

65

1606, agosto, 25

Signatura: 30819 folios 870v-871v (P 2754)

Contrato entre Jorge Manuel Theotocópuli y Juan Bautista y Gabriel Sánchez de Úbeda, por el que se compromete a realizar un retablo para la capilla de los Úbedas, en la parroquia de San Ginés de Toledo por valor de 1.000 reales⁴³.

Escribano: Juan Martínez de Estacio. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 871v. (SR, 1927. XXIII).

66

1606, noviembre, 7

Signatura: 30819 folios 979v-980r (P 2754)

Carta de poder otorgada por Doménico Theotocópuli a Jorge Manuel, para realizar los retablos de la igle-

sia de San Andrés, del lugar nuevo de San Martín de Montalbán.

Escribano: Juan Martínez de Estacio. Firma del Greco, f. 980r. (SR, 1927. XXIV).

67

1607, enero, 8

Signatura: 49965/9 5 folios (I - 87/9)

Contrato y obligación entre el colegio de San Bernardino y Francisco y Miguel del Valle, maestros de cantería, para realizar por 2.300 reales la fachada del Colegio diseñada por Doménico Theotocópuli⁴⁴.

Colegio de San Bernardino. Copia de escritura ante Eugenio Sotelo.

68

1607, marzo, 17

Signatura: 30822 folios 111r-112v (P 2757)

Carta de obligación entre Luis Nuñez de León, prioste del Hospital de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas, y Jorge Manuel Theotocópuli y Gregorio de Angulo, en representación de Doménico Theotocópuli, acerca del retablo que para su iglesia estaba realizando.

Escribano: Juan Martínez de Estacio. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 112v.

69

1607, abril, 29

Signatura: 30822 folio 95v - 96v (P 2757)

Carta de poder otorgada por Doménico Theotocópuli a favor de Francisco Preboste para que en su nombre tome obras de retablos, pintura y arquitectura así como sus pagos, y para los pleitos que por ellos tuviese.

Escribano: Juan Martínez de Estacio. Firma del Greco, f. 96v. (SR, 1927. XXV).

70

1607, mayo, 29

Signatura: 30822 folio 120 (P 2757)

Carta de obligación de Doménico Theotocópuli para cumplir las condiciones que Jorge Manuel Theotocópuli y Gregorio Angulo, regidor de Toledo, firmaron con Nuñez de León, prior del Hospital de la Caridad de Illescas, para el pago del retablo.

Escribano: Juan Martínez de Estacio. Firma del Greco, f. 120v.

71

1607, mayo, 29

Signatura: 30822 folios 122r-123r (P 2757)

Carta de poder de Doménico a Jorge Manuel Theotocópuli para que tome a su cargo cualquier obra de retablo, pintura o arquitectura, para cobrar de cualquier persona del hospital de la Caridad de Illescas y para que le represente en todos sus pleitos.

Escribano: Juan Martínez de Estacio. Firma del Greco, f. 123r. (SR, 1927. XXVI).

72

1607, mayo, 31

Signatura: 30822 folio 124 (P 2757)

Carta de obligación de Jorge Manuel Theotocópuli en nombre de Doménico Theotocópuli para pagar a Diego de Acevedo, batidor de oro, 1.962 reales que éste le debía.

Escribano: Juan Martínez de Estacio. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 124v. (SR, 1927. XXVII).

73

1607, agosto, 11

Signatura: 30822 folio 114 (P 2757)

Carta de obligación de Jorge Manuel, en nombre de su padre Doménico Theotocópuli, para pagar 2.500 reales al maderero Simón Téllez por la madera recibida para la construcción del retablo de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas.

Escribano: Juan Martínez de Estacio. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 114v. (SR, 1927. XXVIII).

74

1608, noviembre, 16

Signatura: 30630 folio 804 (P 2566)

Carta de poder otorgada por Pedro Salazar de Mendoza, administrador del Hospital de San Juan Bautista extramuros, a Doménico Theotocópuli para cobrar 30.000 reales del ayuntamiento de Toledo a cuenta de las obras del retablo de la capilla del hospital.

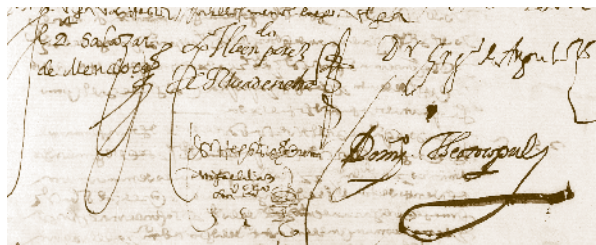
Escribano: Miguel Díaz de Segovia. Firma del Greco, f. 804v.

75

1608, noviembre, 16

Signatura: 30630 folios 805r-807v (P 2566)

Autógrafos de Pedro Salazar de Mendoza y Doménico Theotocópuli. AHPTO 30630, f. 807 v.



Carta de obligación por la que Doménico Theotocópuli se compromete a realizar el retablo mayor y los colaterales de la capilla mayor del Hospital de San Juan Bautista extramuros, ante su administrador Pedro Salazar de Mendoza.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. Firma del Greco, f. 807v.

76

1609, enero, 3

Signatura: 30630 folios 807v-808r (P 2566)

Carta de obligación de Jorge Manuel Theotocópuli, como fiador de su padre Doménico Theotocópuli, en la obra que tiene contratada con el Hospital de San Juan Bautista, y de hacerse cargo de ella en caso de su fallecimiento.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 808r.

77

1609, enero, 12

Signatura: 16727 folio 67 (P 2865)

Carta de poder otorgado por Giraldo de Merlo al Marqués de Moya y a Guillén Manuel su criado y administrador, para que éste pudiera cobrar cierta cantidad que se le debía por la obra del retablo de Bayona, en nombre de Jorge Manuel Theotocópuli.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María.

78

1609, enero, 13

Signatura: 16727 folio 83r (P 2865)

Carta de poder otorgada por Jorge Manuel Theotocópuli a Francisco Fernández de Cabrera y Bobadilla, marqués de Moya, y a Guillén Manuel, su administrador, para que cobren de Juan de Recas lo que se le debía por la obra del retablo de Bayona.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 83r. (SR, 1910. 26).

79

1609, enero, 13

Signatura: 16727 folio 83v (P 2865)

Carta de poder de Jorge Manuel Theotocópuli para cobrar de Antonio López, a cuyo cargo están las rentas de humazgo de la ciudad de Toledo, 18.988 maravedís que debía a Doménico Theotocópuli.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 83v.

80

1609, enero, 13

Signatura: 16727 folio 70 (P 2865)

Declaración de Jorge Manuel Theotocópuli sobre el pago de las cantidades que adeudaba al Marqués de Moya por la obra del retablo de Bayona.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. (SR, 1910. 27).

81

1609, enero, 13

Signatura: 16727 folio 68 (P 2865)

Carta de poder otorgada por Jorge Manuel Theotocópuli a Francisco Fernández de Cabrera y Bobadilla, marqués de Moya y a Guillén Manuel, su administrador, para que cobrasen 100 ducados que se le debía por la obra del retablo de Bayona.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 68v. (SR, 1910. 25).

82

1609, marzo, 6

Signatura: 16727 folio 583 (P 2865)

Carta de poder otorgada por Giraldo de Merlo al Marqués de Moya y a Guillén Manuel, su criado y administrador, para que éste pudiera cobrar cierta cantidad que se le debía por la obra del retablo de Bayona, en nombre de Jorge Manuel Theotocópuli.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María.

83

1609, mayo, 21

Signatura: 30580 folios 631v-633v (P 2516)

Carta de reconocimiento de deuda de Doménico y Jorge Manuel Theotocópuli, como fiador, a favor de Gregorio de Angulo por un préstamo de 5.859 reales.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1910. 30).

84

1609, mayo, 21

Signatura: 31103 folio 580r (P 2474)

Carta de pago otorgada por Doménico Theotocópuli a Diego de Acevedo, batidor de oro, de 886 reales que le adeudaba, a través del platero Juan Rodríguez quien tiene poder en su nombre.

Escribano: Pedro Ordóñez. (SR, 1910. XXXI).

85

1609, mayo, 21

Signatura: 30580 folios 626r-631r (P 2516)

Compraventa de juro sobre las alcabalas de la ciudad de Toledo, otorgado por Gregorio Angulo, regidor de Toledo, y María Castro, a favor de la memoria que fundó Alonso Ruíz, chanfre en Cartagena de Indias, siendo fiadores Doménico Theotocópuli y su hijo.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firmas del Greco y de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 631r. (SR, 1910. 29).

86

1609, junio, 22

Signatura: 30733 folio 1693 (P 2668)

Carta de obligación de Doménico y Jorge Manuel Theotocópuli, junto con Gregorio Angulo, en la que se declaran deudores del difunto Francisco Pantoja y se obligan a pagar a sus herederos 159.907 maravedís.

Escribano: Gabriel de Morales (Mayor). Firmas del Greco y de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1693v.

87

1609, diciembre, 11

Signatura: 16727 folios 767r-768r (P 2865)

Carta de poder otorgada por Jorge Manuel Theotocópuli y Giraldo de Merlo a Martín Jiménez para que requiriese la parte del pago correspondiente por el retablo que ambos realizaban para la Iglesia de la villa de Bayona.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 768r. (SR, 1910. 28)⁴⁵.

88

1610, enero, 6

Signatura: 30633 folio 16r (P 2569)

Carta de pago otorgada por Jorge Manuel Theotocópuli a Alonso Capoché, mayordomo del Hospital de San Juan Bautista extramuros, del dinero recibido por las obras del retablo realizadas por Doménico Theotocópuli.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 16r.

89

1610, enero, 16

Signatura: 30633 folio 56 (P 2569)

Carta de pago otorgada por Jorge Manuel Theotocópuli en virtud de un poder de su padre, Doménico Theotocópuli, de 19.000 maravedís por las obras del retablo mayor y los colaterales del hospital de San Juan Bautista extramuros.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 56v.

90

1610, marzo, 5

Signatura: 30633 folio 734 (P 2569)

Carta de obligación de Pedro del Campo y sus fiadores a Doménico Theotocópuli, y a su hijo en su nombre, del pago de 12.000 reales por las obras del retablo para el Hospital de San Juan Bautista extramuros.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 734v.

91

1610, mayo, 25

Signatura: 16772 folios 547r-552r (P 2910)

Provisión real de Felipe III y del Consejo de Castilla por la que ordena al corregidor de Toledo que inicie una información de emancipación a instancia de Manuel de Cuevas. Le acompañan autos para la probanza de emancipación de la tutela de Manuel de Cuevas, de quien era curador Jorge Manuel Theotocópuli.

Escribano: José de Herrera. (SR, 1927. XXXII)⁴⁶.

92

1610, junio, 3

Signatura: 16814 folio 14 (P 2952)

Testimonio de Jorge Manuel Theotocópuli, para información ante el alcalde ordinario, de estar vacías las casas del Marqués de Villena a pesar de los intentos de arrendarlas por García de Ayala en nombre del marqués.

Escribano: Álvaro de Aguilar. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 14v. (SR, 1910. 31).

93

1610, julio, 2

Signatura: 16814 folio 65r (P 2952)

Carta de alquiler y obligación de pago de Jorge Manuel Theotocópuli en la que declara tener alquiladas unos aposentos en las casas del Marqués de Villena.

Escribano: Álvaro de Aguilar. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 65r. (SR, 1910. 33).

94

1610, agosto, 5

Signatura: 16772 folios 662v-663r (P 2910)

Carta de obligación de Gregorio de Ángulo, fiador de Doménico y de Jorge Manuel Theotocópuli, de pagar su deuda de 1.200 reales de plata a Manuel Cuevas, de quien era curador Jorge Manuel.

Escribano: José de Herrera. (SR, 1927. XXXII).

95

1610, agosto, 20

Signatura: 16725 folios 397v -398v (P 2853)

Escritura de concierto de Jorge Manuel Theotocópuli y de Baltasar Fuensalida para realizar una caja de madera de pino con jambas y unos remates en el frontispicio para el altar de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia de San Pedro Mártir.

Escribano: Diego Rodríguez Sobaños. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 398v.

96

1610, septiembre, 2

Signatura: 16772 folio 618 (P 2910)

Carta de obligación de Jorge Manuel Theotocópuli de pagar 1.200 reales de plata a Manuel de Cuevas, de lo que le debía, tras el pleito por la emancipación de la tutela del segundo.

Escribano: José de Herrera. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 618v. (SR, 1927. XXXII).

97

1610, septiembre, 14

Signatura: 16772 folios 788r-789v (P 2910)

Carta de pago por la que Doménico Theotocópuli reconoce recibir 91.000 maravedís a cuenta de su trabajo en la capilla del Hospital de Afuera, cobrados del platero Juan Ruíz, fiador de Pedro del Campo, arrendador el peso del mercado y deudor de dicho Hospital.

Escribano: José de Herrera. Firma del Greco, f. 789v.

98

1611, julio, 2

Signatura: 16814 folio 64 (P 2952)

Carta de obligación de Doménico y Jorge Manuel Theotocópuli de pagar 1.244 reales por el arrendamiento de las casas principales del Marqués de Villena.

Escribano: Álvaro de Aguilar. Firmas del Greco y de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 64v. (SR, 1910. 32)⁴⁷.

99

1611, agosto, 12

Signatura: 16729 folios 403r-404v (P 2867)

Carta de obligación y poder de Doménico y Jorge Manuel Theotocópuli para el pago de 4.400 reales que debían del alquiler de las casas del Marqués de Villena, de quienes era fiador el doctor Gregorio Angulo.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firmas del Greco y de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 404v. (SR, 1910. 34).

100

1611, agosto, 12

Signatura: 16729 folios 404v-405r (P 2867)

Carta de obligación de Doménico y Jorge Manuel Theotocópuli de pagar 1.200 reales por un año a Juan de Loarte, por el alquiler de la cochera y casas principales del Marqués de Villena.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firmas del Greco y de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 405r. (SR, 1910. 35).

101

1612, enero, 21

Signatura: 16730 folios 55v-56r (P 2868)

Carta de poder otorgada por Jorge Manuel Theotocópuli y Giraldo de Merlo a Pedro del Moral, mayordomo de la Iglesia de Bayona, para que cobre en su nombre pan, trigo, cebada y cualquier otra cosa, en pago por las obras del retablo que estaban realizando.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 56r. (SR 1910. 37)⁴⁸.

102

1612, febrero, 15

Signatura: 16730 folios 97r-98v (P 2868)

Carta de obligación de Antón y Bernardino de Barruelos a favor de Jorge Manuel Theotocópuli para em-

plomar y cubrir con pizarra dos chapiteles de la fábrica y obra de las casas del ayuntamiento de la ciudad de Toledo.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 98v.

103

1612, febrero, 18

Signatura: 16730 folio 194r (P 2868)

Carta de obligación de Marco Jiménez de dar a Jorge Manuel Theotocópuli 500 fanegas de cal buena para las obras del edificio y fábrica de las casas de ayuntamiento de Toledo.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 194r.

104

1612, julio, 12

Signatura: 16730 folios 634v-635r (P 2868)

Carta de obligación de Antonio y Alonso de Peñalba y Alonso Martín, a favor de Jorge Manuel Theotocópuli para proporcionarle la piedra en sillares para la obra de las casas de ayuntamiento de Toledo.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 635r.

105

1612, agosto, 26

Signatura: 30593 folios 462r-465r (P 2529)

Carta de obligación de Jorge Manuel Theotocópuli de hacer y quitar un monumento según las trazas entregadas por D. Luis de Castilla, en 11.600 reales, al monasterio de Santo Domingo el Antiguo.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Traslado de Álvaro Pérez de las Cuentas.

106

1612, agosto, 26

Signatura: 16577 folios 1017r-1018v (P 2153)

Carta de obligación de Jorge Manuel Theotocópuli de hacer por 11.600 reales un monumento al Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, en compensación por un arco y bóveda que le dará en la iglesia para su entierro.

Escribano: Álvaro Pérez de las Cuentas. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1018v. (SR, 1910. 38).

107

1612, agosto, 26

Signatura: 16577 folios 1019r-1021v (P 2153)

Carta de donación de un arco en el monasterio de Santo Domingo el Antiguo a favor de Doménico y Jorge Manuel Theotocópuli, para construir un monumento donde ser enterrados.

Escribano: Álvaro Pérez de las Cuentas. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1019r. (SR, 1910. 39).

108

1612, noviembre, 20

Signatura: 16577 folio 1102 (P 2153)

Carta de aprobación y ratificación de Doménico Theotocópuli de la escritura realizada entre su hijo y el Monasterio de Santo Domingo el Antiguo por la donación de un arco y una bóveda para su entierro.

Escribano: Álvaro Pérez de las Cuentas. Firma del Greco, f. 1102v. (SR, 1910. 40).

109

1612, diciembre, 5

Signatura: 16577 folio 1251 (P 2153)

Carta de pago de haber recibido Jorge Manuel Theotocópuli 27.200 maravedís del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo a cuenta del pago del monumento que iba a realizar.

Escribano: Álvaro Pérez de las Cuentas. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1251v. (SR, 1910. 41).

110

1612, diciembre, 5

Signatura: 30593 folio 466 (P 2529)

Traslado de la carta de pago de Jorge Manuel Theotocópuli de 27.200 maravedís recibidos del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo por la madera que el convento vendió del monumento viejo, a cuenta de lo que le deben por el monumento nuevo.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Traslado de Álvaro Pérez de las Cuentas.

111

[1612]

Signatura: 30593 folio 470 (P 2529)

Tasación realizada por Jorge Manuel Theotocópuli del monumento funerario para enterramiento de su familia en

la iglesia del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo⁴⁹.

Escribano: Juan Sánchez de Soria, protocolo de 1618. (SR, 1912. 4°).

112

1613, marzo, 23

Signatura: 16905 folios 341 (P 3043)

Carta de poder de Jorge Manuel Theotocópuli a Gaspar Cerezo para estofar, dorar y pintar un retablo para la iglesia de San Sebastián de Lillo.

Escribano: Diego Espinosa. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 341v.

113

1613, abril, 5

Signatura: 30593 folios 467r-468v (P 2529)

Concierto celebrado entre Juan Hurtado Nieto, mayordomo del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, y Jorge Manuel Theotocópuli, sobre la tasación del monumento que éste iba a realizar.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Traslado de Diego Díaz de Escobar. (SR, 1912. 2°).

114

1613, abril, 20

Signatura: 30593 folio 469r (P 2529)

Carta de pago de 1.100 reales recibidos por Jorge Manuel Theotocópuli de Juan Hurtado Nieto, mayordomo del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, por la realización de un monumento.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Traslado de escribano Juan Ruíz. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 469r. (SR, 1912. 3°).

115

1613, junio, 11

Signatura: 31054 folio 53 (P 2426)

Carta de obligación del dorador Alonso Sánchez, con el licenciado Álvaro Ortíz de Zayas y Francisco de Silva, en nombre de la Capilla de San José, para dorar la obra nueva del retablo y reparar el retablo viejo que pintó Doménico Theotocópuli, por valor de 66 ducados.

Escribano: Pedro de Galdo.

116

1613, octubre, 26

Signatura: 16695 folios 147r-148v (P 2833)

Carta de obligación de Jorge Manuel Theotocópuli de pagar 15.000 reales a Gregorio Angulo, por los préstamos que le había hecho para los pagos de las obras de las casas de ayuntamiento de Toledo.

Escribano: Melchor de Galdo. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 148v. (SR, 1910. 44).

117

1613, octubre, 26

Signatura: 16695 folios 149r-150r (P 2833)

Carta de poder otorgada por Jorge Manuel Theotocópuli a Jorge de Torres para que pueda recibir 13.000 reales de los propios del ayuntamiento de Toledo para las obras del Hospital de San Juan Bautista extramuros.

Escribano: Melchor de Galdo. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 148v. (SR, 1910. 45).

118

1613, noviembre, 11

Signatura: 15784 folios 1084r-1085r (P 53)

Carta de obligación del pintor Luis Tristán de hacer varios cuadros por 1600 reales, uno de la Santa Cena para el Monasterio de Santa María de la Sisle, otro de un crucifijo muerto con la Virgen y San Juan y otro de un Nacimiento.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma de Luis Tristán, f. 1085r. (SR, 1910. 46).

119

1614, febrero, 2

Signatura: 16695 folio 42r (P 2833)

Carta de poder de Jorge Manuel Theotocópuli a Jorge de Torres Berrio para que cobre 3.000 reales de los propios y rentas del ayuntamiento de Toledo para las obras del Hospital de San Juan Bautista extramuros.

Escribano: Melchor de Galdo. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 42r. (SR, 1910. 47).

120

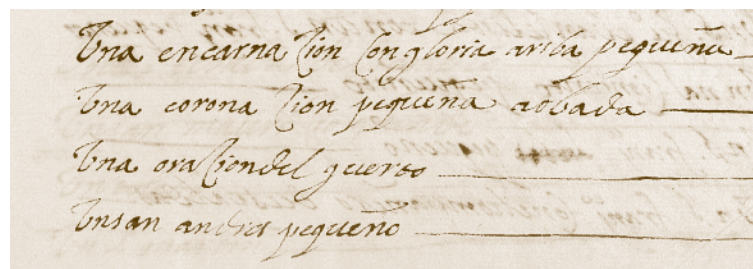
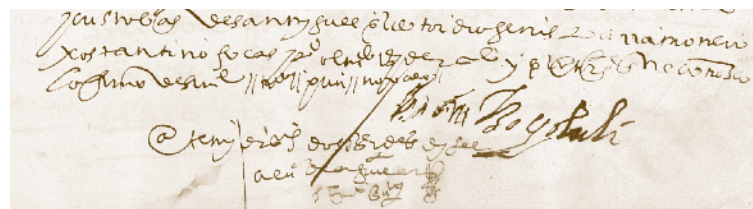
1614, marzo, 31

Signatura: 23041/8 folios 292r-293r (P 2955)

Carta de poder de Doménico Theotocópuli a favor de su hijo Jorge Manuel para que otorgase testamento en su nombre.

Escribano: Álvaro de Aguilar. Firma del Greco, f. 293r. (SR, 1910. 49).

Carta de poder del Greco a su hijo para hacer testamento en su nombre. Último autógrafo del Greco. AHPTO 23041/8 folio 293r.



Inventario de bienes del Greco AHPTO 23041/12 f. 1410 r.

121

1614, abril, 12-1614, julio, 7⁵⁰

Signatura: 23041/12 folios 1400r-1405v (P 2523)

Inventario de los bienes de Doménico Theotocópuli realizado por su hijo Jorge Manuel.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1405v. (SR, 1910. 52).

122

1614, mayo, 23

Signatura: 16695 folio 43v (P 2833)

Carta de poder de Jorge Manuel Theotocópuli a Jorge de Torres Berrio para que cobre 500 reales de los propios y rentas del ayuntamiento de Toledo por las obras del Hospital de San Juan Bautista extramuros.

Escribano: Melchor de Galdo. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 43v. (SR, 1910. 50).

123

1614, julio, 23

Signatura: 16695 folio 31 (P 2833)

Carta de poder de Jorge Manuel Theotocópuli a Jorge de Torres Berrio, para que cobre cierta cantidad de los propios y rentas del ayuntamiento de Toledo por las obras del Hospital de San Juan Bautista extramuros.

Escribano: Melchor de Galdo. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 31v. (SR, 1910. 51).

124

1614, julio, 28

Signatura: 16818 folios 1084v-1085r (P 2965)

Carta de poder de Jorge Manuel Theotocópuli a favor de Alfonsa de Morales su mujer.

Escribano: Álvaro de Aguilar. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1085r. (SR, 1910. 56).

125

[1614-1615]

Signatura: 16734 folio 666r (P 2872)

Informe de los alarifes de Toledo sobre las obras de reparación en las casas del Marqués de Villena que iba a ejecutar Jorge Manuel Theotocópuli.⁵¹

Escribano: Juan Ruíz de Santa María.

126

1615, enero, 15

Signatura: 16734 folio 655 (P 2872)

Carta de obligación de Jorge Manuel Theotocópuli para realizar las obras en las casas del Marqués de Villena.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 655v.

127

1615, marzo, 5

Signatura: 16734 folio 216r (P 2872)

Carta de pago a favor de Jorge Manuel Theotocópuli de 700 reales pagados por D. Luis de Castilla a cuenta del retablo de San Francisco.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 216r.

128

1615, marzo, 31

Signatura: 30882 folios 406r-410v (P 2255)

Escritura de concierto de Jorge Manuel Theotocópuli, los escultores Juan Ruíz de Castañeda y Juan Fernández y el pintor Jerónimo López, para realizar el retablo de la iglesia de la Magdalena de Guadamur.

Escribano: Blas Hurtado. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 410v.

129

1615, mayo, 14

Signatura: 16734 folio 668 (P 2872)

Carta de pago de 418.300 maravedís recibidos por Jorge Manuel Theotocópuli de Juan de Loarte, en nombre del Marqués de Villena, por la obra del corredor en las casas del marqués.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 668v.

130

1615, julio, 6

Signatura: 16734 folio 667r (P 2872)

Nombramiento de tasador para las obras de las casas del Marqués de Villena.

Escribano: Juan Ruíz de Santa María. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 667r.

131

1616, enero, 20

Signatura: 23041/17 folios 106r-109r (P 2957)

Testamento realizado por Jorge Manuel, en nombre de su padre Doménico Theotocópuli, de quien había recibido carta de poder, para aprobar los gastos del entierro, honras, sepultura y declarar deudas y créditos.

Escribano: Álvaro de Aguilar. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 109r. (SR, 1910. 57).

132

1616, julio, 23 -1616, agosto, 31

Signatura: 30883 folios 1041r-1048v (P 2256)

Contratos para la realización del retablo de la iglesia San Martín de Montalbán. Incluye licencia arzobispal y la declaración de Jorge Manuel Theotocópuli de hacer la obra en colaboración con otros maestros y finalmente la dejación en manos de ellos.

Escribano: Blas Hurtado. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1042v.

133

1616, agosto, 24

Signatura: 31060 folios 220r-221r (P 2432)

Contrato de Jorge Manuel Theotocópuli con Gonzalo Morín, Juan Fernández y Juan Ruíz de Castañeda para la realización del retablo de la iglesia de San Martín de Montalbán.

Escribano: Pedro de Galdo. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 221r.

134

1617, marzo, 13

Signatura: 16821 folio 566 (P 2959)

Carta de obligación del carpintero Bernabé Gómez ante Jorge Manuel Theotocópuli para realizar los trabajos de madera para el monumento de Jueves Santo en el monasterio de Santo Domingo el Antiguo, diseñado por Jorge Manuel.

Escribano: Álvaro de Aguilar. (SR, 1910. 58).

135

1617, mayo, 4

Signatura: 16821 folios 1290r-1291v (P 2959)

Carta de aprendizaje por la que Pablo de Oriste entra al servicio de Jorge Manuel Theotocópuli para enseñarle el arte del ensamblaje.

Escribano: Álvaro de Aguilar. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1291v. (SR, 1910. 59).

136

1617, julio, 09

Signatura: 16821 folio 1566 (P 2925)

Carta de arrendamiento de Gaspar de la Torre, administrador del Marqués de Villena, a Jorge Manuel Theotocópuli de las casas donde vive por tres años.

Escribano: Álvaro de Aguilar. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1566v. SR, 1910. 60).

137

1617, noviembre, 09

Signatura: 16820 folios 22r-24v (P 2958)

Testamento de Alfonsa de Morales, primera esposa de Jorge Manuel Theotocópuli.

Escribano: Álvaro de Aguilar. (SR, 1910. 61).

138

1618, febrero, 23

Signatura: 30593 folios 457r-459r (P 2529)

Concierto entre la abadesa y monjas de Santo Domingo el Antiguo y Jorge Manuel Theotocópuli sobre el monumento que este hizo para dicho Monasterio.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 459r. (SR, 1912. 1°).

139

1618, febrero, 23

Signatura: 30593 folio 461 (P 2529)

Solicitud de licencia de Juan Hurtado Nieto, mayordomo del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, al obispo de Troya, para el concierto con Jorge Manuel Theotocópuli del monumento que este había hecho, y sobre el arco de enterramiento.

Escribano: Juan Sánchez de Soria.

140

1618, febrero, 23

Signatura: 30593 folio 471r (P 2529)

Auto del obispo de Troya para que la abadesa del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo pueda hacer las escrituras necesarias con Jorge Manuel Theotocópuli sobre el monumento funerario donde está enterrado su padre y su familia.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1912. 5°).

141

1618, febrero, 23

Signatura: 30593 folios 472r-477r (P 2529)

Testimonio notarial de las monjas de Santo Domingo el Antiguo para el concierto entre el Monasterio y Jorge Manuel Theotocópuli sobre la construcción del monumento y el abandono de la bóveda de enterramiento en su iglesia.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Tres copias. (SR, 1912. 6°, 7° y 8°).

142

1618, abril, 3

Signatura: 16780 folio 200v (P 2918)

Carta de pago del Monasterio de San Pedro Mártir a Jorge Manuel Theotocópuli por el monumento realizado para Semana Santa.

Escribano: José de Herrera.

143

1618, junio, 7

Signatura: 30593 folios 1088r-1089v (P 2529)

Poder del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo a Sebastián de Huerta y Juan Hurtado, mayordomos del convento, para cobrar deudas de D. Luis de Castilla.

Escribano: Juan Sánchez de Soria.

144

1618, agosto, 5

Signatura: 30594 folio 596r (P 2530)

Tasación de la madera del monumento fabricado por Jorge Manuel Theotocópuli para el Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, realizada por Bernabé Gómez, Alonso Díaz y Francisco Pantoja, en 31.250 maravedís.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1912. 9).

145

1618, agosto, 5

Signatura: 30594 folio 597r (P 2530)

Tasación realizada por Bernabé Gómez, Alonso Díaz y Francisco Pantoja de la bóveda del monasterio de Santo Domingo el Antiguo, en donde está sepultado Doménico Theotocópuli, valorada en 46.923 maravedís.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1912. 10°).

146

1618, agosto, 17

Signatura: 16820 folios 1057r-1059r (P 2958)

Cuentas dadas por Gaspar de la Torre y Jorge Manuel Theotocópuli del alquiler de las casas del Marqués de Villena, en donde este vivía, entre abril de 1616 y agosto de 1617.

Escribano: Álvaro de Aguilar. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1059r. (SR, 1910. 62).

147

1618, septiembre, 6

Signatura: 30594 folio 318r (P 2530)

Tasación realizada por Joan Fernández y Juan de Sevilla Villaquirán de la madera del retablo de la sepultura de Doménico Theotocópuli, en la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, valorada en 450 reales.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1912. 11°).

148

1618, septiembre, 17

Signatura: 30594 folio 403r (P 2530)

Tasación realizada por el pintor Diego de Aguilar de la pintura y dorado del retablo sobre la sepultura Doménico Theotocópuli en la iglesia de Santo Domingo el Antiguo valorada en 2.000 reales.

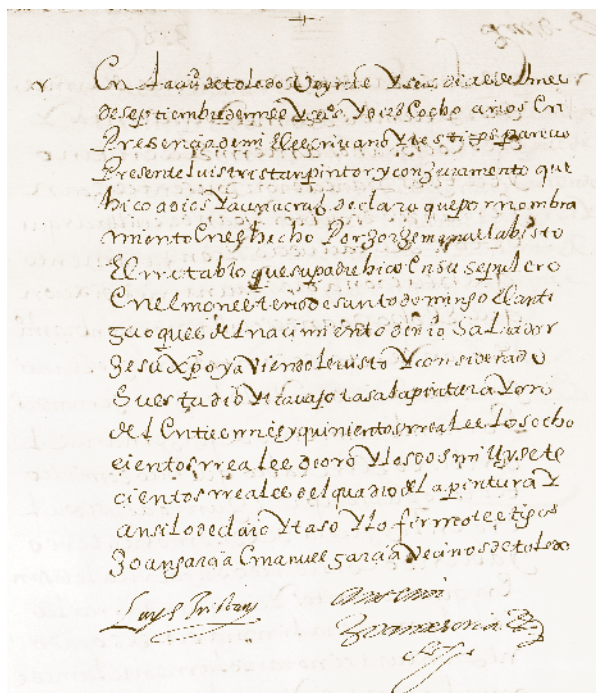
Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR 1912. 13°) 52.

149

1618, septiembre, 26

Signatura: 30594 folio 318v (P 2530)

Tasación de Luis Tristán del retablo que el Greco hizo sobre su sepulcro en Santo Domingo el Antiguo. AHPTO 30594, f. 318 v.



Tasación realizada por Luis Tristán de la pintura y el dorado del retablo sobre el sepulcro de Doménico Theotocópuli, en la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, valorada en 7.000 reales.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma de Luis Tristán. (SR, 1912. 12°).

150

1618, octubre, 10

Signatura: 30594 folio 538r (P 2530)

Licencia arzobispal al Monasterio de San Torcuato para que concierte con Francisco de Espinosa la realización de las obras de su iglesia, según las trazas y condiciones realizadas por el arquitecto Jorge Manuel Theotocópuli⁵³.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1912).

151

1618, octubre, 10

Signatura: 30594 folio 598r (P 2530)

Tasación realizada por el pintor Francisco Granelo del retablo de Santo Domingo el Antiguo, situado sobre la bóveda en que está sepultado Doménico Theotocópuli, valorado en 2.300 reales.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1912. 14).

152

1618, octubre, 11
 Signatura: 30594 folios 539r-543r (P 2530)

Condiciones establecidas entre el Monasterio de San Torcuato y Francisco de Espinosa para el encargo de las obras de la iglesia, según las trazas y condiciones realizadas por el arquitecto Jorge Manuel Theotocópuli⁵⁴.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1912).

153

1618, octubre, 22
 Signatura: 30594 folios 598r-599v (P 2530)

Liquidación de cuentas entre el Monasterio de Santo Domingo el Antiguo y Jorge Manuel Theotocópuli por la realización del retablo situado sobre el sepulcro de Doménico Theotocópuli.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 599v. (SR, 1912.15°)

154

1618, noviembre, 09
 Signatura: 15815 folio 1378 (P 84)

Escritura de consentimiento de Jorge Manuel Theotocópuli para que Gregorio de Angulo, su acreedor, cobre en su nombre ciertas cantidades por las obras del retablo del Hospital de San Juan Bautista extramuros.

Escribano: Juan Manuel de la Cuadra. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 1378v. (SR, 1910. 63).

155

1619, febrero, 15
 Signatura: 30596 folio 139r (P 2532)

Licencia del Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo al Convento de San Torcuato para que concediese a Jorge Manuel Theotocópuli un lugar en la iglesia para su enterramiento.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. (SR, 1912. 17°).

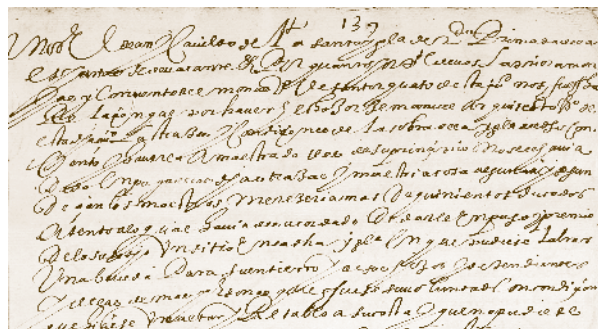
156

1619, febrero, 18
 Signatura: 30596 folios 135r-138r (P 2530)

Concesión de una bóveda en la iglesia del monasterio de San Torcuato a Jorge Manuel Theotocópuli para su entierro y el de su familia, donde realizará altar y retablo por 10.000 maravedís de limosna para el convento.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 138r. (SR, 1912. 16°).

Licencia a Jorge Manuel Theotocópuli de una bóveda de enterramiento en San Torcuato. AHPTO 30596, f. 139 r.



157

1620, abril, 1
 Signatura: 16948 folios 526v-527r (P 3086)

Declaración de Jorge Manuel Theotocópuli sobre el letrero situado en la bóveda del enterramiento de Doménico Theotocópuli y Alfonsa de Morales, en el monasterio de San Torcuato.

Escribano: Rodrigo de la Hoz. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 527r.

158

1621, mayo, 19
 Signatura: 30599 folio 622v (P 2535)

Contrato de Jorge Manuel Theotocópuli con varios ganapanes para transportar desde las casas del Marqués de Villena a la catedral las figuras del túmulo realizado para las honras del rey Felipe III.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 622v. (SR, 1910. 64)⁵⁵.

159

1621, agosto, 7
 Signatura: 16949 folios 1176r-1184v (P 3087)

Inventario de bienes de Jorge Manuel Theotocópuli realizado con motivo de su matrimonio en segundas nupcias con Gregoria de Guzmán.

Escribano: Rodrigo de la Hoz. Texto manuscrito de Jorge Manuel Theotocópuli. (SR, 1927. XXXV).

160

1622, octubre, 22
 Signatura: 15818 folios 2108v-2110r (P 87)

Nombramiento realizado por los administradores del Hospital de San Juan Bautista extramuros a favor de Jorge Manuel Theotocópuli y Juan Gómez Cotán para tasar

el dorado de la custodia realizada por el pintor Bartolomé del Río Bernuy en 5.600 reales.

Escribano: Juan Manuel de la Cuadra. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 2110r.

161

1622, octubre, 30

Signatura: 30602 folios 1145r-1149r (P 2538)

Carta de donación intervivos de los bienes de fray Gabriel de los Morales a su padre Jorge Manuel Theotocópuli.

Escribano: Juan Sánchez de Soria. Firmas de Jorge Manuel Theotocópuli y Gabriel de los Morales, f. 1149r. (SR, 1910. 66).

162

1624, diciembre, 6

Signatura: 23042/6 folios 567r-569r (P 3028)

Testamento del pintor Luis Tristán, discípulo del Greco.

Escribano: Francisco López Castellanos. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 569r. (SR, 1924. 15).

163

1629, junio, 7

Signatura: 16826 folios 419r- 421r (P 2564)

Carta de poder de Gregoria de Guzmán a favor de Jorge Manuel Theotocópuli, su esposo, sobre la redención de un censo.

Escribano: Álvaro de Aguilar. (SR, 1910. 70).

164

1629, julio, 13

Signatura: 23041/ 3 folios 507r- 567r (P 2549)

Inventario de los bienes de Pedro Salazar de Mendoza, canónigo de la Iglesia de Toledo⁵⁶.

Escribano: Juan Sánchez de Soria.

165

1629, julio, 19

Signatura: 30655 folios 657r-658r (P 2590)

Testamento de Gregoria de Guzmán, segunda esposa de Jorge Manuel Theotocópuli.

Escribano: Miguel Díaz de Segovia. (SR, 1910. 71).

166

1630, marzo, 6

Signatura: 15826 folio 368 (P 95)

Carta de poder otorgada por Jorge Manuel Theotocópuli a Juan Francisco Bozo para que cobrase 1000 reales adeudados por Nicolás Suárez Ortíz.

Escribano: Juan Manuel de la Cuadra. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 368v. (SR, 1910. 73).

167

1630, marzo, 26

Signatura: 15826 folio 437v (P 95)

Poder otorgado por Jorge Manuel Theotocópuli al procurador Juan Pascual de Morales para que siga, ante la Chancillería de Valladolid, el pleito que tenía con el Hospital de Afuera sobre la ejecución del retablo.

Escribano: Juan Manuel de la Cuadra. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 437v. (SR, 1910. 74).

168

1630, noviembre, 1

Signatura: 15826 folio 77 (P 95)

Tasación del retablo de la iglesia de San Bartolomé de Sansoles para el clérigo Alonso de Cáceres realizada por Jorge Manuel Theotocópuli, Diego Cerdán, Eugenio de León, Jerónimo López y Giusepe Sánchez.

Escribano: Juan Manuel de la Cuadra. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 77v. (SR, 1910. 72).

169

1631, febrero, 7

Signatura: 16967 folios 391r-393r (P 3105)

Carta de arrendamiento de Baltasar de Haro, canónigo obrero de la Santa Iglesia de Toledo, a favor de Jorge Manuel Theotocópuli de la heredad de los Chapiteles, propiedad de la obra y fábrica, por tres años y 3.000 reales anuales.

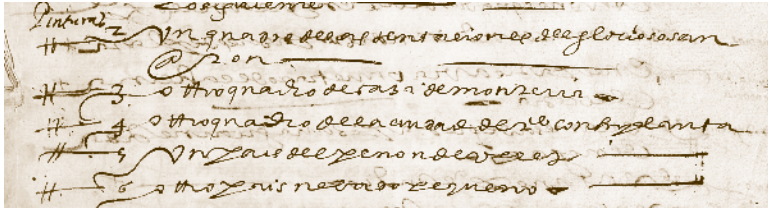
Escribano: Rodrigo de la Hoz. Firma de Jorge Manuel Theotocópuli, f. 393r. (SR, 1927. XXXVIII).

170

[1631-1632]

Signatura: 23042/9 1 folio

Solicitud de limpieza de Sangre de Alonso de Siles para Claudia y María de Guzmán, hijas de Jorge Manuel Theotocópuli y Gregoria de Guzmán, de quien era curador judicial.



Inventario de los bienes de Pedro Salazar de Mendoza. AHPTO 23041/3 f. 507 r.

NOTAS:

1 Sirva este texto como homenaje a Francisco de Borja de San Román y Fernández por su encomiable labor recopiladora de documentos para el conocimiento de la figura del Greco.

2 El decreto conjunto de los ministerios de Justicia e Instrucción Pública de 12 de noviembre de 1931 crea los Archivos Histórico Provinciales.

3 AHPTO 50948.

4 Sobre la vida y carrera de San Román consúltese: MATEU Y LLOPIS, F. El ilustre toledano D. Francisco de Borja San Román y Fernández en Valencia (1937-1939). *Toletum*, 1969, n° 4, pp. 189-212.

5 PALENCIA FLORES, C. Don Francisco de Borja San de Román, su labor investigadora. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 1944, n° LIX, pp. 81-93.

6 La puesta en funcionamiento del AHPTO fue descrita por el mismo San Román en las páginas introductorias de su obra *Los protocolos de los antiguos escribanos de la Ciudad Imperial*, Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934.

7 *Ibidem*, página 9.

8 *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Tomo LV. Marqués de Miraflores y Miguel Salva. 1870. Compilado en *El Greco : documents on his life and work*. Rethymno : Crete University Press, 1990, pp. 121- 133.

9 Los párrafos precedentes han sido redactados por Carlos Mas González. El resto del artículo es obra de María Eugenia Alguacil Martín.

10 El fondo documental del Colegio de San Bernardino está incompleto pues una parte de él fue destruida antes de ingresar lo restante en el AHPTO, en 1966.

11 En concreto consultó también documentos del Archivo del hospital de San Juan Bautista, del Archivo parroquial de Santo Tomás, del Archivo Municipal de Toledo y del Diocesano.

12 Otras referencias documentales, además de los incluidos en el catálogo, acerca de la actividad arquitectónica de Jorge Manuel, se pueden encontrar en F. Marías. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*. T. II. Toledo: IPIET, 1983, pp. 191-207.

13 Las obras de Francisco de Borja de San Román que han servido de referencia para la localización de documentos y que se citan en el catálogo documental incluido en este artículo son las siguientes:

- *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Domingo Theotocópuli*, Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1910.

- *El sepulcro de los Theotocópuli en San Torcuato de Toledo. Más datos acerca de la sepultura del Greco*, Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1912.

- "Noticias nuevas para la biografía del pintor Luis Tristán". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 1924, n° 20-21, pp.113-139.

- "De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, CSIC, 1927, n° VIII-IX, pp. 139-175 y 275-339.

- "Documentos del Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo". *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 1934, T. X, núm 28, pp 1-13.

14 Entre ellos podemos destacar los documentos de D^a María de Silva en los que dona su legado al monasterio de Santo Domingo el Antiguo o los que tratan de otros griegos que en Toledo se relacionaron con el pintor y con su hermano Manusos. Todos ellos están catalogados y disponibles en el AHPTO.

15 MARÍAS, F. *El Greco : biografía de un pintor extravagante*. Madrid: Nerea, 1997; *Ídem, El Greco : historia de un pintor extravagante*, Madrid: Nerea, 2013; *Ídem, La arquitectura del Renacimiento en Toledo*. T. II. Toledo: IPIET, 1983; *Ídem, "Un retablo de Carbonell atribuido al Greco y una hipótesis sobre los de la Capilla de San José"*. *Archivo Español de Arte*, 1977, vol. 50, pp. 323-327; ÁLVAREZ LOPERA, J. *De Cean a Cossío : la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987; *Ídem, El Greco. Estudio y catálogo*. Vol I y II, Madrid: Fundación Arte Hispanico. 2005 y 2007; HADJINICO-LAOU, N. *El Greco : documents on his life and work. "Literary sources of at History"*. Ed. Nicos Hadjinicolaou, Rethymno (Grecia): Crete University Press, 1990; COSSÍO, M.B. *El Greco*. Madrid: Espasa Calpe, 1984;

LAFOND, P. "La Chapelle de San José de Toléde et ses peintures du Greco". *Gazette des Beaux Arts*. 1906, 36, pp. 388-389,

16 AHPTO 16635, folios 962v-963v, que se incluye como ilustración la lámina del primer folio. Es en la intitulación de éste, donde se menciona su profesión. Dice lo siguiente: "Sepan *quantos* esta carta de poder vieren como yo, Dominico Theotocopuli [bresano] pintor, *vezino* desta çiudad de Toledo. Otorgo todo mi poder que doy, e otorgo mi poder cumplido, libre, llenero, bastante, segund que yo le he y tengo e de derecho, mas puede e debe valer a vos Francisco Preboste, pintor, *vezino* desta çiudad de Toledo, especialmente para que en mi nombre e como yo mismo, representado mi propia persona, e por mi, podays pedir e demandar, reçebir, aber e cobrar de todas e qualesquier personas, *vezinos* de qualesquier partes, yglesias o monasterios o cofradias, todos e qualesquier *maravedis* e otras cosas que hasta oy día de la fecha desta carta me son debidos e se me debieren de aquí adelante, asi de plaços pasados como por venir..."

17 Trabajo realizado en el AHPTO por Félix Villaluenga de Gracia y M^a Dolores García-Ajofrín Oliva

18 Se ha utilizado las letras "r" o "v" para indicar si es el recto o el vuelto de la hoja. Cuando no se menciona esta circunstancia se entiende que el folio es completo, es decir que el documento abarca tanto el anverso como el reverso de la hoja.

19 Contiene las condiciones para la realización de los retablos según las trazas de Doménico Theotocópuli. A destacar el encargo de la custodia para el altar mayor, f. 859 r.

20 Este documento posiblemente es testimonio de un pago por la realización del cuadro del "Martirio de San Mauricio" para el monasterio del Escorial.

21 El informe de Nicolás de Vergara es autógrafo y está inserto en el documento notarial.

22 Las transcripciones de las copias notariales que el escribano extendió para la Catedral de Toledo como cliente del Greco, se publicaron en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (Tomo LV. Marqués de Miraflores y Miguel Salva, 1870). Estos documentos actualmente no se localizan en el Archivo Capitular.

23 Citado por Fernando Marías, 1997, p. 197. de la referencia de J. R. Mélida. *Catálogo monumental de España : provincia de Cáceres (1914-1916)*, Vol. II, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924, pp. 344-345.

24 Citado por F. Marías en su obra *El Greco* (1997), en las notas de la pág. 304. Contiene un error en el apellido del escribano, pues indica que es Francisco Rodríguez de Villaviad cuando en realidad se trata de Francisco Rodríguez de la Vega.

25 Se ha detectado un error en el número de folio que recoge San Román en su obra. Es el 660 y no el 1660.

26 Existe testimonio de escribano de 19 de diciembre de 1596 para que se cumpla lo contenido en el folio siguiente, el 1317r, de ese mismo protocolo.

27 Otros documentos que acompañan son: una carta de obligación de Pedro Lasso de la Vega como fiador (AHPTO 23041/1, f. 1321), y varios testimonios de presentación de las fianzas ante Alonso de Narbona y Diego de Narbona (AHPTO 23041/1, f.1322). En los folios 1323r -1324r figura la aprobación de fianzas por el Dr. Frías e informaciones de testigos para conocer la solvencia de los fiadores. Todos ellos están relacionados con la Real Provisión que les antecede.

28 Afirma San Román que la firma de Francisco Preboste está trazada por el Greco.

29 Existe un error en el nombre del escribano de este protocolo pues no es Pedro Ortíz sino de Pedro Ruíz de Bustos.

30 Citado por F. Marías, *El Greco*, 1997, p. 305, nota 42. Este autor se equivoca al indicar el protocolo que contiene este documento, pues es el P- 2441, y en el segundo apellido del escribano ya que no es Rodríguez de Villaviad sino Rodríguez de la Vega.

31 Contiene varios documentos. Entre ellos una carta de poder de 30 de diciembre de 1598.

32 COSSÍO, M. B. *El Greco*. Madrid: Espasa Calpe, 1984, pp. 260-261. En ellas cita las copias de escribano del archivo de la Capilla de San José.

33 COSSÍO, M. B. *El Greco*. Madrid: Espasa Calpe, 1984, pp. 260-261. Transcribe la copia de este documento procedente del archivo de la Capilla de San José.

34 La manda de la donación de un cuadro del Greco a la iglesia de Navalperal se encuentra en el folio 123v. Y la manda del cuadro de "Nuestra Señora", en el folio 129v.

35 GONZÁLEZ SORIANO, J. Miguel. 1603 : Las cuentas de Doménico Theotocópuli. *Anaquel*, 2010-2011, n^o 50, pp. 61 y 62.

36 San Román, en su publicación de 1927 (Documento X), cita un documento relacionado con este que no se ha localizado, pues indica que estaba en el folio 214 de este protocolo y esto es incierto.

37 Menciona el contrato de 18 de junio de 1603 pero no se encuentra en el protocolo porque faltan los documentos de junio. Así lo hace constar San Román en *El Greco en Toledo*, nota del capítulo III.

38 San Román se equivoca al describir este documento, tanto en la fecha, pues lo data el 20 de agosto, como en la cantidad recibida, pues manifiesta que fueron 1.200 reales y no 2.200.

39 Contiene además la libranza de Francisco de Pantoja por 400 reales.

40 Manussos Theotocópuli aparece en documentos relacionados con el cumplimiento del testamento de TomassoTrechello.

41 San Román data el documento el 25 de diciembre, pero fue firmado el día anterior.

42 Incluye la cláusula de haber recibido dos mil reales en 29 de mayo de 1604

43 En los folios 871v y 872r incluye la aprobación del contrato de Jorge Manuel por el licenciado Agüero del Consejo Arzobispal de la iglesia de Toledo.

44 Otros documentos que acompañan son los siguientes: carta de pago y finiquito de Miguel del Valle de haber terminado y cobrado 2.450 reales por la portada del Colegio, de 8 de enero de 1608. Tres cartas de pago del escultor Alonso Sánchez Cotán de la escultura de San Bernardino para la fachada, fechadas entre el 5 de diciembre de 1612 y el 2 de febrero de 1613.

45 El documento fue escrito el 11 de diciembre aunque San Román, por error, lo data en el día siguiente.

46 San Román data la probanza el 27 de mayo, aunque es de 25 de mayo. Es un expediente protocolizado que se inicia con la Real Provisión de 25 de mayo e incluye autos e interrogatorios datados entre el 27 y el 29 de mayo.

47 San Román se equivoca en un año pues lo data en 1610 pero es de 1611.

48 San Román data el documento en 12 de enero pero su data real es el 21 de enero.

49 Según San Román el documento es un presupuesto previo a la firma del contrato realizada el 26 de agosto de 1612.

50 Las fechas extremas son de la cláusula inicial y final del documento.

51 Este documento y el siguiente pertenecen al expediente de las obras de reparación, datadas entre 1614-1615.

52 San Román lo fecha el 26 de septiembre pero en realidad es de 17 de septiembre.

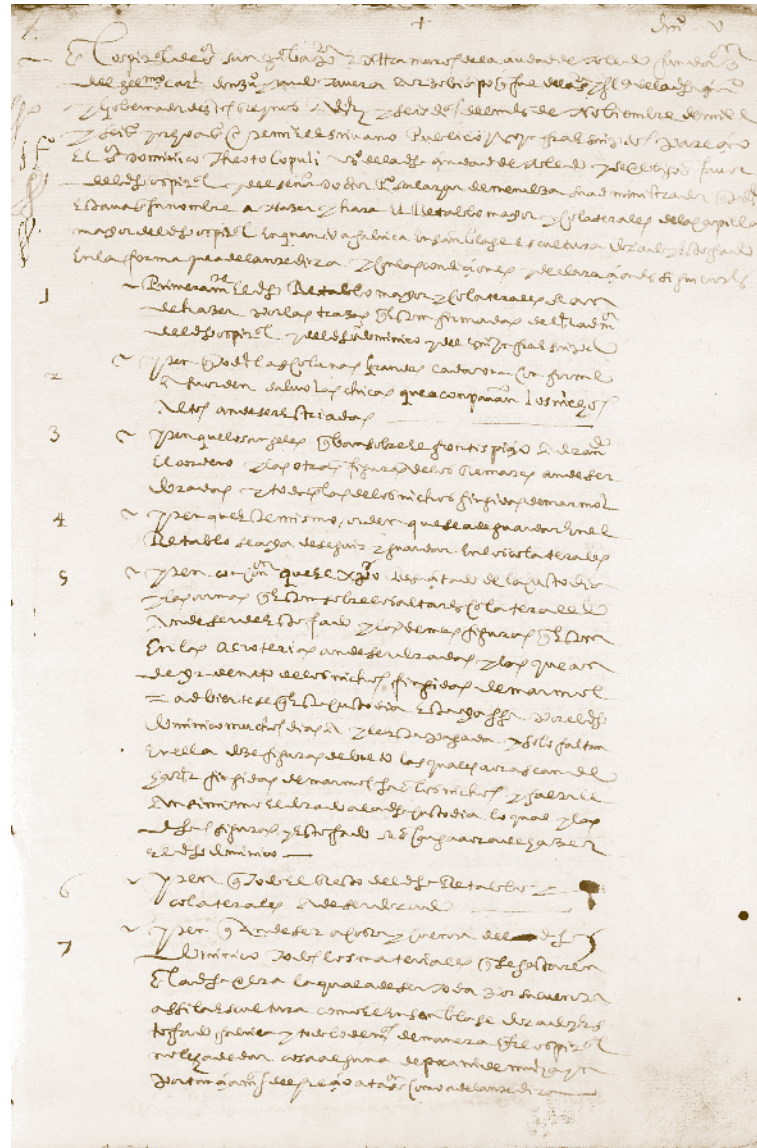
53 Precede al contrato de 12 de octubre de 1618 para realizar las obras de la iglesia según trazas de Jorge Manuel.

Precede al contrato de 12 de octubre de 1618 para realizar las obras de la iglesia según trazas de Jorge Manuel.

54 Le precede la licencia arzobispal para contratar esta obra. Según San Román las condiciones del texto son autógrafas de Jorge Manuel Theotocópuli.

55 Datado por San Román el 9 de mayo, aunque la fecha correcta es la de 19 de mayo.

56 Administrador del Hospital de San Juan Bautista, mecenas y amigo del Greco. En el primer folio del inventario aparece mencionado el cuadro de "Vista y plano de Toledo" y los retratos de los hermanos Covarrubias se recogen en el folio 514r.



Contrato y condiciones de los retablos del Hospital Tavera. AHPTO 30630. 804 r.



Edward Caswell - 1925



José Vera Gonzalez - ca. 1895

RECETAS INEDITAS PARA ELABORAR EL MAZAPÁN RECOGIDAS EN EL LIBRO *VERGEL DE SEÑORES...* (1490-1520)

María del Prado Olivares Sánchez

Entre los manuscritos que conserva la Biblioteca Nacional y que pueden consultarse en la web, reproducidos íntegramente, a través de la Biblioteca Digital Hispánica, promovida por esa institución, o incluso en portales más globales como Hispana o Europea, destaca por su singularidad el libro *Vergel de señores, en el cual se muestran a hacer con mucha excelencia todas las conservas, electuarios, confituras, turrone y otras cosas de azúcar y miel*¹. Esta obra está considerada por algunos especialistas como el manuscrito confitero escrito en castellano más importante por su contenido y antigüedad, pero de ella no existe ninguna edición impresa ni es accesible su transcripción².

La datación de este texto es imprecisa, pues no en vano se trata de una copia, de las varias que se debieron hacer, del manuscrito original cuya fecha de redacción desconocemos. En la descripción realizada en la Biblioteca Nacional de esta copia se indica simplemente que es del siglo XV; y en la que aparece en la Biblioteca Digital Hispánica figura fechada “entre 1401 y 1500?”. Los dos tipos de letra utilizados en su redacción nos mueven a pensar que el libro conservado en la Biblioteca Nacional debió ser escrito entre 1490 y 1520. Y lo mismo cree María del Carmen Simón Palmer.

Para esta autora, “su contenido responde a la tradición de las compilaciones de recetas según el modelo medieval, heredado de la medicina clásica y los tratados árabes, con una parte dedicada a lo dulce y otra a la perfumería, en términos modernos. Dividido en cinco libros, el primero y el quinto se dedican específicamente a la repostería y confitería, mientras que el segundo trata de la elaboración de distintos tipos de aceites, el tercero lo componen recetas de belleza y el cuarto se ocupa de la confección de perfumes”³. Va dirigido a un público selecto al que se pretende dar un “vergel” de consejos para hacerles más agradable la vida, al modo de los tratados renacentistas⁴.

Entre los capítulos que forman el Libro Primero se incluyen seis que están relacionados con el dulce toledano por excelencia. Nos referimos, como es obvio, al mazapán, denominado en esta obra “marçapán”. El primero, el 59, lo titula “De cómo se hace el mazapán”. A este le siguen: “De las formas y figuras de frutas y otras gentilezas que se hacen de mazapán” (capítulo 60), “De las rosquillas que se hacen de mazapán que las llaman de ángeles” (cap. 61), “De los pastelicos que se hacen con mazapán y diacitrón y carne de membrillo” (cap. 62), “Del mazapán que se hace para dolientes debilitados” (cap. 63) y “De cómo se hace la piñonada” (cap. 64).

La reciente publicación facsimilar por Antonio Pareja de la obra del toledano Miguel de Baeza titulada *Los cuatro libros del Arte de la Confitería*, editada en 1592, en la que se recogen varias recetas sobre la elaboración del mazapán, nos han movido a completar ese texto con los capítulos ya mencionados, que hemos transcrito y que recogemos a continuación⁵.

Capítulo LVIII

De cómo se aze el marçapan

De tres maneras se aze el marçapan. La una es esta: tómense dos libras de açucar de lo muy blanco e duro de Valençia y otras dos libras de almendras, las quales se alinpien y blanqueen desta manera: héchenlas en agua calliente y erbiente en cantidad que las cubran, y atápanse para que se abahen. Y antes que la agua se enfríe móndense de los hollejos estregándolas con un paño áspero y linpio de cáñamo, o lino o con las manos. Y si las mondaren con las manos, enxúguenlas después vien de la agoa que tuvieren con un paño linpio e mágense en un mortero de piedra com mano de palo, no tomando en una bez más de las que se podiere vien majar. E porque las almendras no se azeiten, que son muy peligrosas de azeitarse, es menester que se magen a mucha prisa e con muy grande deligençia y liberalidad.

E allende desto se tenga allí aparejada una escodilla con una poca agoa rrosada o de azar, en la cual mojarán muy a menudo la mano del mortero. Y desde que estubieren majadas las almendras, deságanse las dos libras de açúcar en ocho onças de agoa rrosada o de azar, e clarifiqu[e]se sy fuere menester. E después de clarificado, cueza asta que tenga punto de heletuario⁶. Y en llegando a este punto héchense las almendras y mézclense bien con el açúcar. Y dé diez o doze bueltas asta que se bea que la untuosidad de las almendras hestá consumida y la pasta está bien incorporada. Entonçes quítese el caço del fuego e déxese enfriar. Y para que más presto se enfríe, apártese la pasta con la espátula azia las orillas del caço. Y después questobiere fría, tórnese a majar en mortero de piedra toda la pasta que así se cozió. Y después amase con las manos, teniéndolas mojadas en agua rrosada o de hazaar. Y sobre obreas se hagan tortas e rrosquillas e panezicos, o las formas e ynbençiones que quisieren. Y háganles sus çerquitos rrepulgados con un cochillo y pónganse en unos baçines y cuezan en el horno. Y el horno no sea fuerte syno tenplado. Y desde que estén algo blancas las tortas, e quando poniendo las espaldas de la mano sobre la torta no se podiere sufrir, sáquense del fuego y hécheseles lustre o bidriado con una cuchara. Y después se allane con unas plumas. Y el lustre o bidriado se aga con açúcar y agoa rrosada o de aazaar, como se a mostrado en el capitulo antes deste. Y héchese arto lustre o bedriado en la cara de las tortas porque los marçapanes hechos a manera de tortas y pastelicos quieren más lustre o bidriado que otra ninguna fruta. E después buelban los marçapanes al borno e acábense de azer, digo cozer. E si los quisieren dorar o platear, háganlo por la forma que se a mostrado arriba.

No tenyendo baçines en que cozer los marçapanes en el horno, pónganlos sobre tablas, callentando primero muy bien el suelo de la tabla en que se ovieren de poner. Y porque se cuezan ygalmente, buelban las tablas, digo la parte questá hazia la voca del horno hazia lo de dentro dél. Y no teniendo obleas, hechen al suelo açúcar muy molido. Y no teniendo horno puédense cozer desta manera: pónganse las tortas sobre tabla o baçín y, ençima dellas, se ponga una cobertera de arambre o de hierro, y sobre esta cobertera se pongan brasas ençendidas y quando fuere cozida la parte de arriba, buélbese lo del alto avaxo porque se acave de cozer. Y désele lustre y dórese.

Esta primera manera de hazer marçapanes es muy mucho buena y algunos la tienen por la mejor de todas. Y quando se ubiere de hazer mucha cantidad de maçapanes, no se deven de hazer de otra manera. Y las quantidades an de ser a una libra de almendras otra de fruta.

La segunda manera es ésta: tómese dos libras de açúcar, de lo muy bueno y muy blanco, y muélase muy bien y pase por

çedaço. Y tómese otras dos libras de almendras mondadas y mángense en mortero de piedra con mano de palo, no tomando en una vez más de las que se podieren vien majar. Y como se baya majando váyase hechando juntamente con ellas las dos libras del açúcar. Y májense con diligencia, mojando sienpre la mano del mortero en agua rrosada o de azar, como se a dicho, porque no se azeiten las almendras. Y de que estubieren vien majadas las almendras con el açúcar, échese la pasta en un caço o perolo y póngase sobre huego muy manso de carvón. Y dé diez o doze bueltas sobre él hasta que se bea y conozca que la unidad de las almendras se a consumido, entonçes quítese del fuego y déxese enfriar. Y amásese y háganse las tortas o rrosquillas o panizillos o lo que quisiere. Y cuézase y déseles el lustre y vedriado. Y doren o platéense, si quisieren, por la misma horden que se a dicho en la primera rreçepta. Algunos dexan un poco del açúcar muy molido para el tiempo que amasan y hazen las tortas, para hecharlo porque no se les apegue la pasta. Pero esto con dos cosas se rremedia: la una con el dar a la pasta las diez o doze bueltas que se a dicho en el fuego, y la otra con mojar las manos en agua de azar o rrosada.

La terçera manera es ésta: tómense dos libras de açúcar, que sea tal como a dicho. Y tómense otras dos libras de almendras y pelen o alínpiense de los olleros, y májense por la misma horden que se ha dicho, con mucha diligencia, en mortero de piedra con mano de palo, majándola a menudo en agua rrosada o de aazaar, no tomando en una bez más de las que se pudieren bien majar. Y como se bayan majando, báyase echando y mojando juntamente con ellas la libra y media del açúcar, y la otra media libra se guarde aparte para el amasar. Y desde que estubieren bien majadas con la libra y media del açúcar, póngase la pasta sobre una tabla linpia y lisa de nogal o sobre piedra mármol, y amásese con la otra media libra del açúcar que quedó, incorporándolo todo mui bien, y no echándole todo el açúcar de golpe sino poco a poco, y mojándose las manos en agua rrosada o de azahar. Y áganse tortas o rrosquillas o las formas que quisieren, y bayan al horno. Y antes que se acabe de cozer, déseles lustre o bedriado y acábense de cozer. Y después dórense si las quisieren dorar.

Capítulo LX

De las formas y figuras de frutas y otras gentilezas que se hazen de marçapán.

Hágase la pasta de marçapan por la horden que se ha mostrado en la primera rreçepta del capitulo antes deste. Y si quisieren hazer duraznos o peras, háganse de su hechura y faición, poniendo dentro de cada fruta una almendra mondada o un dátíl sin cuesco. Y si fuere durazno, hágasele aquella partidura

que ha de tener por medio. Y tómesese en un salserico una poca de grana molida deshecha con una poca de agua rrosada y déseles color al natural. Y, si fueren peras, pónganles peçones de otras y denles color al natural, como tienen las peras, con un poco de azul y acafrán mezclados y deshechos en una poca de agua rrosada, y pónganse al sol a secar así los duraznos como las peras. Y si no biziere sol séquense al horno, poniéndolas un rrato ael pero[lo]. El horno no ha destar muy callente sino tivio.

Y si quisieren hazer figuras de cuescos de priscos hágase la pasta más dura haziéndola desta manera: tómesese media libra de almendras y májenlas con otra media de açucar y después añádase otra media libra de açucar mui molido y çernido y amátese con él la pasta, de manera questé muy dura o si más quisieren denle a la pasta dos bueltas sobre el huego y échesele una onça y media de canela y media ochaba de sándalos y cernidos y amátese todo junto hasta que tome color de cuescos y teniendo hechos moldes de cuescos, pongan dentro dellos una poca de la pasta metiendo dentro del cuesco una almendra en lugar de pepita y espolborizando los moldes con un poco de açucar mui molido porque no se apegue la pasta en ellos, y así se haga cuescos toda la masa y séquense como se ha dicho.

Capítulo LXI

De las rrosquillas que se hazen de marçapan que las llaman de ángeles.

Hágase la pasta deste marçapan de la misma manera que se ha mostrado arriba, en el capítulo [en blanco], haziéndola por la horden que arriba se ha dicho. Y anse de tomar quatro libras de almendras y otras quatro de açucar y añádase una onca de canela y una dozena de clavos, todo molido y mui çernido, y amátese todo mui bien. Y áganse rrosquillas que no sean mui delgadas y pónganse sobre unas tablas de la noche a la mañana porque se oreen y no estén una sobre otra. Y la manera [sic] otra pasta clara de harina y agua para cubrir estas rrosquillas y freirlas desta manera: tómesese la harina que fuere menester y échese en una almofia o escudilla grande. Y con agua rrosada bátase mucho de manera que no quede muy ralo ni mui duro. Y tomarán las rrosquillas con un huso de una en una e meterlas an en esta pasta. Y sáquenlas de presto de manera que no se aga más de mojarlas prestamente. E téngase aparejado muy buen azeite calliente o manteca de bacas fresca y fríanse. Y después de fritas, sy tubieren alguna de aquellas moticas que se suelen azer al freir, quítenselas. Y enmelarlas an y platéenlas o dórenlas o échenles canela por ençima.

Desta misma manera se pueden azer coronillas trepadas y otras gentilezas que quisieren. Y si no quisieren que llikebe espeçias la pasta de marçapan, no se las hechen. Y si en la pasta o masa que se a de azer de arina y agoa rrosada para cubri[r] las rrosquillas o coronillas de marçapan, quisieren añadir azeite bueno y un poco de bino, puédese azer, que muchos lo azen.

Capítulo LXII

De los pastelicos que se hazen con marçapan y diaçitron⁷ y carne de menbrillo.

Tómesese una libra de almendras blanqueadas y otra de açucar muy bueno y hágase la pasta de marçapan como arriba se mostró. Y háganse con ella pastelicos del tamaño que quesieren. E para esta cantidad, tómesese una libra de daçitron muy bueno y ágase taxadas delgadas y pónganse en los pastelicos de manera que queden llanos. Y entre lecho y lecho del daçitron héchese un poco de açucar molido y una gota de agua de azaar si la ubiere, y sino sea rrosada. Y, desque los pastelicos estén llenos, cúbranse con la misma pasta y rrepulguen los çercos con un cochillo y, puestos en unos baçines, métanse en el horno e cuezan un poco y, antes que se acaven de cozer, hécheseles del lustre o bidriado que se dio y mostró a dar a los marçapanes en el capítulo [en blanco]. Y tórnenlos al horno y acábense de cozer, y después dórenlos. De la misma manera que se azen estos pastelicos con diaçitron, se hazen con carne de menbrillo y son muy buenos.

Capítulo LXIII

Del marçapan que se haze para dolientes dibilitados.

Para dolientes debilitados se haze el marçapan desta manera: tómesese una libra de açucar y otra de almendras blanqueadas e una pechuga de un capón manido y asado e májese juntamente todo muy bien. Y hágase de la misma manera que se mostró a azer el marçapan en el capítulo [en blanco].

Capítulo LXIII

De cómo se haze la piñonada.

Clarifíquese el açucar con mui poca cantidad de agoa, de manera que a una livra de açucar no se le heche más de quatro honças de agua, y si la agua fuere rrosada o de azaar será mejor. Y después de clarificado cueza hasta que tenga punto çerca de heletuario. Y como llegare a este punto, apártese del huego y bátase muy bien con la espátula. Y como se biniere a entibiar hechésele claras de huebos, hechando a cada libra de açucar

dos claras. Y antes que se hechen an de ser primero muy bien batidas. Y la manera del hechárselas a de ser con un ysopillo de juncos, mojando el ysopillo en las claras y sacodiéndolo sobre el açucar. Y luego se bata con presteza porque las claras no se quagen. Y tornen otra y otra bez a mojar y a sacudir el ysopo hasta que todas las claras se ayan hechado y encorporado en el açucar, teniendo sienpre abiso que no se hechen estando el açucar muy calliente porque se cuajarían e cozirían. Y después que las claras estobieren bien encorporadas, póngase el açucar sobre muy manso huego de carbón, y bátase allí mucho hasta quel açucar haga una nata ençima e se conozca quel açucar está mui blanco. E luego, en llegando a este punto, se an de hechar los piñones, los quales an de estar ya tostados consalvados y linpios y aparejados e callientes cabe el huego en otro caço. Y a se de hechar a una libra de açucar media libra de piñones. E mézclense muy bien con el açucar guardando mucho de no rronperlos porque si los rronpiesen saldría fea la piñonada. Y después de hechados los piñones en el açucar cueza no más de quanto se bea questán vien mezclados y encorporados. Y añádase el almisque que quisieren. Y entonces sáquense y háganse tortas o rrosquillas o bocados o tablas o piñas o las formas que quisieren, pero hágase con deligençia antes que se enfríe la pasta, porque después no se podrían azer.

Algunos azen esta piñonada mezclando con los piñones almendras blanqueadas y tostadas, poniendo partes yguales, y es mucho buena.

Queda por avisar lo mesmo que avisé en la pasta rreal, que si el açucar no se quisiese azer tan blanco como querría el que aze esta piñonada, aunque se le ayan hechado las claras de los huebos, que se le hechen unas gotas de çumo de limón con las quales se ará el açucar muy blanco. Y por falta de limón se tome çumo de naranja aunque todabía es mejor el limón. Pero después que se ayan hechado estas gotas de çumo, no esté mucho el açucar sobre el huego porque tomaría mal color.

Yten que las claras de los huebos se hechan en el açucar porque, allende del clarificarlo, lo azen más blanco y más tiero para comer y lo hazen aguardar y detener que no se panize.

Otra manera de piñonada rrubia o bermeja: clarifíquese el açucar y cueza hasta el punto de beletuario, y héchensele las claras por la misma horden que arriba se a dicho. Y después que las claras estobieren bien encorporadas con el açucar, póngase el açucar sobre el huego e no se toque ni se bata como se mandó azer en la rreçeta primera, porque en aquella se mandó, porque con el batir el açucar, se haze más blanco, y aquí pues no lo a de ser, sino rrubio. No es menester sino que luego, después que las claras estobieren bien encorporadas con el açucar, estando fuera

del huego, se heche a cada libra de açucar media honça de canela fina y una ochaba de gengibre bueno, todo molido, y el almisque⁸ que quisieren. Y después que estobieren estos polvos vien encorporados con el açucar, y no antes, héchense los piñones. Y después de hechados téngase el açucar en el huego lo menos que podieren porque no exhale o pierda la birtud de la canela.

Otra manera de piñonada para tísicos: tómesese una libra de açucar, otra de çumo de rrosas, clarificado por la horden que se mostró en la miel rrosada colada, y deshágase el açucar con el dicho çumo y cueza. Y guárdese en todo lo demás la horden que se a mostrado en la primera rreçeta. Y puédense mezclar almendras con los piñones, como allí se a dicho. Esta piñonada es maravillosa cosa para tísicos.

NOTAS

1 Biblioteca Nacional de Madrid, Signatura Mss/8565. Este manuscrito comienza con 7 hojas de índice, situadas al principio y continúa con otras 252 de texto numeradas, aunque no se conservan de la 72 a la 80.

2 Al parecer existe una transcripción inédita del texto realizada por María Trobat para la Real Academia de Gastronomía.

3 SIMÓN PALMER, M^a del C. La dulcería en la Biblioteca Nacional de España. En *La Cocina en su tinta...*, [Madrid]: Biblioteca Nacional de España, 2010, p. 63. La autora dedica las pp. 63-76 de su texto a analizar el contenido y características de este manuscrito.

4 PÉREZ SAMPER, M^a de los A. Recetarios manuscritos de la España Moderna, *Cincinnati Romance Review*, vol. 33: 2, p. 29.

5 El texto que presentamos es una transcripción literal del original a la que se le han añadido los signos de puntuación que hemos creído necesarios para facilitar la lectura, y los acentos. Tan solo hemos modificado las palabras que contienen la letra “n” pero que en la actualidad se escriben con “ñ”, caso de “pinones” o “pinonada”, transcritas como “piñones” o “piñonada”. Sin embargo hemos dejado la letra “c” que aparece en el original manuscrito aunque su grafía debía haber sido escrita con cedilla, caso de “onca” por “onça” o “acafrán” por “açafrán”.

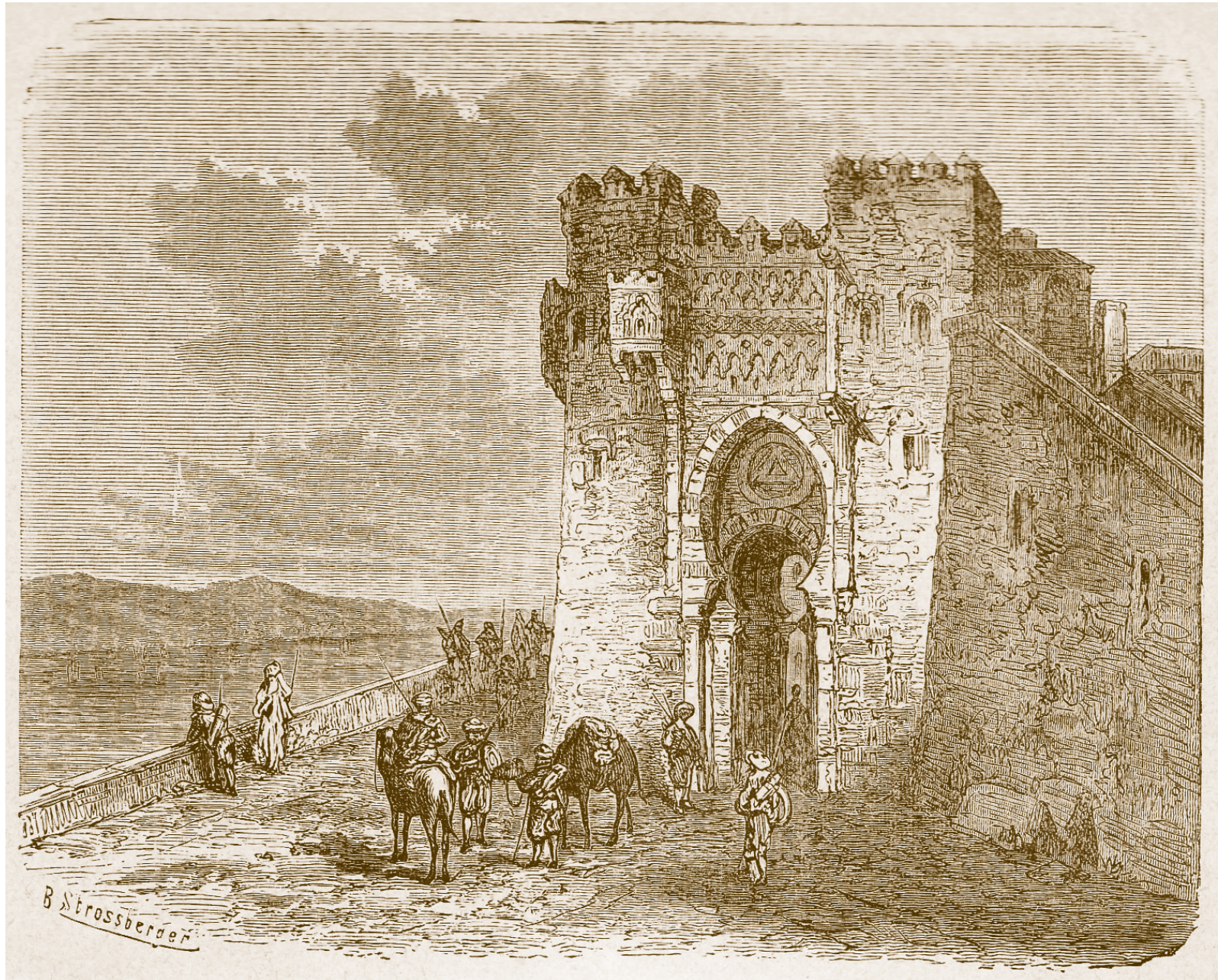
6 “Electuario” según el *Diccionario* de la RAE es un “Medicamento de consistencia líquida, pastosa o sólida, compuesto de varios ingredientes, casi siempre vegetales, y cierta cantidad de miel, jarabe o azúcar. En sus composiciones más sencillas tiene la consideración de golosina.”

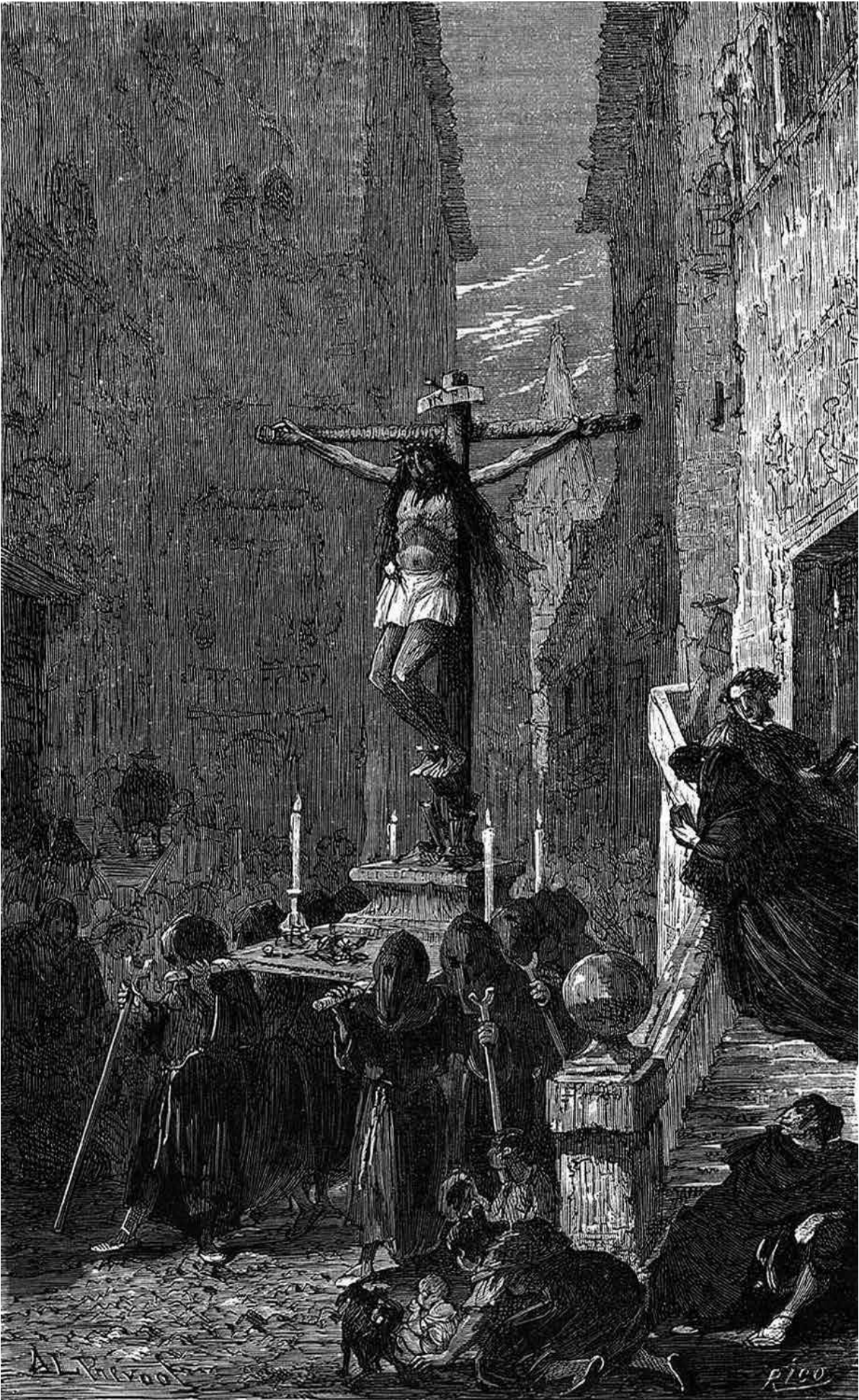
7 El “diacitrón” o “acitrón” es el nombre que se da a la cidra confitada. Recordemos que la cidra es el “fruto del cidro, semejante al limón, y comúnmente mayor, oblongo y algunas veces esférico”.

8 “Almisque”, “almizque” o “almizcle” es una “sustancia grasa, untuosa, de olor intenso que algunos mamíferos segregan en glándulas situadas en el prepucio, en el periné o cerca del ano... base de ciertos preparados cosméticos y de perfumería”.



George Wharton Edwards - 1926





Al. Pico

PICO

Reclinada en su lecho secular de ruinas, durmiendo el estéril pero glorioso sueño de los recuerdos, arrastra su fatigosa existencia la ciudad de los concilios, que a pesar de su pasada grandeza y de los infinitos monumentos que por doquier la pueblan, ofrece a los ojos del viajero que se traslada a ella desde las populosas y activas ciudades del siglo en que vivimos, el triste aspecto de una ciudad abandonada, que vive solo de las memorias de su pasado esplendor.

Y sin embargo, hay días en la vida monótona y triste de su venerable ancianidad, en que parece recobrar todo el vigor de su lozana juventud. Cuando el sentimiento religioso que por todas partes inspira la ciudad de Santa Leocadia con sus numerosos e históricos templos, se alza en medio de las solemnes ceremonias de su primada Iglesia, Toledo cobra animación y vida; y lo mismo en la época en que el poderoso aliento del vapor, la enlaza con el resto de España, que cuando el viaje era largo y penoso, multitud de forasteros propios o extraños llegaron siempre hasta de remotos confines para asistir a los sagrados ritos, en la católica ciudad de San Ildefonso.

La Semana Santa presenta en Toledo uno de estos cortos instantes en que la antigua sultana de Castilla, embellecida con los reflejos de la divina luz, recobra animación y vigorosa vida. La fama de las ceremonias con que recuerda en esta tristísima semana la divina epopeya del Calvario, remontase a muy lejana época, y aunque en ellas pueda encontrar también el viajero observador con marcadas señales su decadente grandeza; todavía sin embargo ostentase imponente, majestuosa, grande, por más que en alguna de las costumbres de esos días pudieran irse introduciendo acertadas modificaciones, aun a riesgo de que perdiesen su tradicional recuerdo.

Nada comparable al místico efecto que en las naves de aquella catedral, que ya por sí sola es un verdadero poema del arte cristiano, produce el gran canto de

las *tinieblas*, y las tristísimas melodías del *miserere*. Nada comparable a la magnificencia que ofrece el Jueves y Viernes Santo, al celebrar el primado de las Españas con su numerosa corte de dignidades y asistentes, cubiertos de riquísimas vestiduras, las imponentes ceremonias de la Iglesia, así en los oficios, como en el lavatorio, en que a imitación del Redentor del mundo besa los pies de doce pobres vestidos con blanquísimas túnicas. Pero donde Toledo presenta más originalidad, aunque no mayor motivo de admiración, es en las renombradas procesiones, en las que sin embargo puede percibir el erudito observador los últimos destellos de aquellos célebres autos sacramentales, que contribuyeron a inmortalizar los nombres de los primeros poetas españoles en las pasadas centurias. Las procesiones con sus *pasos*, grupos de escultura de diferentes épocas, y a la verdad de escaso mérito artístico, no son más que representaciones mudas, pero elocuentes de las diversas escenas de la pasión suprema de Nuestro Redentor.

La devoción y la fe de nuestros mayores, multiplicó estos actos con todo el fervor de su cristiano celo nunca entibiado, y además de las procesiones que todavía subsisten, salía el Miércoles Santo otra del convento de San Juan de los Reyes, por la cofradía del Santísimo Cristo de la Humildad. La *Oración del Huerto*, con los apóstoles dormidos, y la *Escena del Improperio*, representando a Jesús en el acto de recibir la sacrílega bofetada, eran los dos *pasos* o grupos de escultura que conducían en ella, acompañado el primero por los gremios de albañiles y carpinteros, y el segundo por los dedicados a la industria de la seda, continuando después el Cristo de la Humildad dispuesto a la crucifixión, cuya escultura acompañaban los religiosos de San Francisco, terminando la procesión una Dolorosa y un Crucifijo. Pero como acertadamente manifiesta un escritor toledano de nuestros días, de quien tomamos esta noticia¹, todos estos

< El Cristo de las Aguas: uno de los pasos en la procesión del Jueves Santo en Toledo.

pasos fueron reducidos a cenizas por los franceses en su asoladora invasión, salvándose apenas algunas imágenes de aquel inútil y profanador destrozo.

En cambio, aún se conserva la procesión del Jueves Santo, costeada por la cofradía de *Vera-Cruz*, piadoso instituto, que no falta quien pretenda remontar a los tiempos del Cid, asegurando que el héroe castellano fue su fundador. El Grupo de la Cena, por desgracia mal representado y peor vestido, forma su primer paso, que conducen los gremios de albañiles y carpinteros a los que siguen los de la industria de la seda, llevando el de *Jesús con la cruz a cuestras* ayudado por el Cirineo. De mejor talla el *paso* de la Elevación de la Cruz, grupo compuesto de muchas figuras, no sin buen arte agrupadas, es conducido después, precedido de una estatua de Moisés con las tablas de la ley, como para indicar la unión y enlace del Antiguo y Nuevo Testamento, el periodo de las santas profecías y el de su sagrada realización. El Crucifijo llamado de *las Aguas* continúa luego, devota imagen a quien la tradición supone aparecida en las ondas del Tajo, circundado de resplandor celestial e inmóvil en el centro del río, allí donde las fuerzas de las corrientes hubieran debido arrastrarle. La cofradía de la *Vera-Cruz* fue la única que logró atraerla a la ribera, pues según las palabras de la tradición misma, se apartaba de todas las comunidades e institutos religiosos que procuraban acercarlo a sus orillas, y desde entonces, la afortunada cofradía se hizo cargo de la milagrosa imagen, que conducida a la iglesia del Carmen, levantada en el mismo paraje de la antigua iglesia muzárabe de Nuestra Señora de Alficén, permaneció en ella, hasta que habiendo sido incendiada la iglesia en el décimo año de nuestro siglo por las tropas francesas, se trasladó a la Magdalena, donde subsiste en la capilla de la Consolación, levantada en el siglo XVI, por el cura de la parroquia don Bernardino Villanueva, en la que también se conserva un arbitrario y mal pintado retrato del Cid, como fundador de la cofradía. La venerada imagen de tosca pero vigorosa escultura, que recuerda el arte del siglo XIII, y que probablemente debe su nombre al tradicional origen que dejamos apuntado, es conducida por los diferentes hermanos de la cofradía, que alternan en este codiciado honor. Un *lignum Crucis* y una *Dolorosa*, cierran la procesión; y apenas terminadas las diversas emociones que en el viajero produce, encuentra al siguiente día la que sale de la parroquia muzárabe de Santa Justa, a expensas de los hermanos de la Soledad.

Siguiendo la narración cristiana en estas devotas representaciones, forma su primer paso el *Descendimiento*, grupo de grande altura y mediano arte a que acompañaban a manera de penitentes el gremio de sastres, vestidos con ajustado calzón de terciopelo y media de seda negra, túnica corta de holandilla del mismo color sujeta a la cintura, y un gorro piramidal con caída a la espalda y antifaz, extraña mascarada a que el vulgo llamaba *mariquitas las negras*, y que iba precedida de pito y tamboril enlutados, arrastrando en el centro de ella uno de los encapuchados una bandera, en que iban pintados el sol, la luna y las estrellas. Esta extraña ceremonia, en que se confundían en raro simbolismo los recuerdos cristianos con las prácticas guerreras de la edad media, en los entierros de los capitanes ilustres muertos en batalla, fueron acertadamente suprimidas, pues como acontece a menudo en tales casos, la libertad de la máscara daba origen a que la irreverencia ocupase el lugar de la devoción. Después del *Descendimiento* continua una cruz sencilla como indicando la soledad del sagrado madero despojado de su divino cuerpo, y tras de ella es conducido el Sepulcro rodeado de veinte y siete *armados* con yelmos, petos y espaldares, toneletes, espadas y alabardas, en los que se quiere representar la guardia de soldados que pusieron al sepulcro del Salvador, aunque con más fe que conocimientos de indumentaria, vayan vestidos los soldados romanos con trajes que solo debieran usarse quince siglos más tarde. En medio de esta lujosa guardia y conservando también en extraña pero disculpable amalgama recuerdos guerreros de la edad media, camina el llamado *maestro de campos* con armadura completa, colete de ante y cetro de madera en una mano, y no lejos el alférez y el abanderado con la lanza y el pendón arrastrando: recordando también a los pajes de la misma época va un niño armado con rodela, y otro llamado *Morrillel*, sin yelmo pero con bacinete en la cabeza, rodela y espadín y el rostro cubierto con un velo, figura extraña cuyo simbolismo ni cuya razón histórica, podemos comprender. Toda esta comitiva que va incesantemente recorriendo el *sargento* con la punta de la alabarda hacia la tierra, que no ha de tocar hasta llegar a la catedral en que la vuelve, está formada por los industriales de la seda, de los que el más antiguo es el jefe por derecho propio. Después del breve sueño que el Salvador del mundo debía dormir en su sepulcro, representado como va dicho en la procesión, sigue la última escena de aquel divino drama, la soledad de la Virgen

madre, simbolizada en esta ceremonia por una devota imagen de la iglesia de Santa Justa. Trompeteros vestidos con amplios sacos negros turban tan solo el solemne silencio que reina en las calles de Toledo, para anunciar el paso de las procesiones.

Después, solo se ven por donde quiera grupos de fieles visitando los sagrados *monumentos* en los templos de la ciudad, y el viajero abandona los recuerdos artísticos e históricos que la ciudad del Tajo por donde quiera guardan, a los que sustituye la religiosa meditación que despiertan en su espíritu tan tristes días.

Muchos y varios son los *monumentos* que guardan el Sagrado Cáliz en los templos toledanos; pero a todos oscurece el suntuoso de la catedral, que fabricado por orden del cardenal don Luis de Borbón, trazado y dirigido por el arquitecto don Ignacio Haam con estatuas de don Joaquín Arali, don José Antonio Tolch y don Mariano Salvatierra, se alza en el Crucero, destacado sobre un riquísimo pabellón de seda encarnada prendida a lo más alto de la bóveda con un colosal anillo. Glasé de oro forma su cenefa con un largo fleco del mismo metal, y salpican toda su extensión cerca de trescientas estrellas también de oro de peso cada una de media onza. Costosa colgadura de terciopelo carmesí con iguales adornos cierra los lados, y para iluminar en su mayor elevación tanta riqueza, recordando las antiguas cruces pendientes y coronas de luz de los primeros siglos de la edad media, cuelga en medio de la nave de un grueso cordón de seda una gran cruz de bronce dorado de más de cinco varas de altura, cruz completamente iluminada por doscientas veinte y dos luces que le dan el aspecto, en medio de la tibia claridad de la iglesia, de una cruz de fuego.

El *monumento* a pesar de su excesivo coste, de su grande altura, su empinada escalinata, columnas corintias y estatuas de guardias y ángeles, demostrando el predominante gusto greco-romano de la época en que se hizo, forma desacorde conjunto con aquel templo de la mejor época del arte cristiano; y si la riqueza y esplendor que ostenta llaman por un momento la atención del viajero, el artista deplora que las enormes sumas² invertidas en aquella fastuosa mole, no se hubieran gastado con mejor acuerdo en una obra que correspondiese al místico sentimiento, que respiran las ojivales bóvedas de la catedral toledana.

Terminada la visita de los *monumentos*, el silencio más solemne reina en la ciudad de los concilios. Las miste-

riosas memorias de lo pasado acuden en tropel en día de tan santos recuerdos, en aquel pueblo que difundió desde los primeros siglos del cristianismo la sagrada creencia a toda España, y en el que se conservó siempre la pura luz del Evangelio, aun en los tiempos de la dominación sarracena, sostenida por santos preladados modelos de caridad y de virtud.

No turbemos la meditación de tan solemnes días con investigaciones artísticas. Dejemos a los genios de lo pasado en el secular sueño en que duermen envueltos en su manto de ruinas. El alegre día de la resurrección vendrá en breve, y entonces libre el espíritu del duelo con que el recuerdo de la divina pasión lo cubre, podremos demandar a la ciudad de don Rodrigo su pasado, y las memorias de remotos días, a las páginas de piedra de sus célebres monumentos.

*Pobre, desierta, triste y olvidada
hundidos va los pies entre la arena,
allí yace Toledo abandonada,
agotada del viento y del turbión.
Mal envuelta en el manto de sus reyes
Aún asoma la frente carcomida;
Esclava sin soldados y sin leyes,
Duerme indolente al pie de su blasón.*

Zorrilla.

Así describe el inmortal trovador de nuestro siglo el triste estado a que se halla reducida la imperial ciudad de las orillas del Tajo, y sus sentidos versos acuden a la memoria del viajero al contemplar el triste aspecto de la codiciada sultana de Castilla. El tiempo al pasar sobre ella la ha ido arrancando el riquísimo manto de su esplendor pasado; y sin embargo ha sido impotente para despojarla de la eterna aureola de recuerdos, que sobre la ciudad se eleva, como si todavía, aunque abatida y débil, sólo pudiese respirar la atmósfera de grandeza y de gloria que la rodeaba en los días de su opulencia y de su juventud. El poeta, el historiador, el artista, cuantos conservan en su corazón la sublime llama del entusiasmo por todo lo que es bello y grande, encuentran en el recinto de la ciudad de los concilios un mundo entero de impresiones que cantar, de grandezas que describir, de poéticos cuadros que componer. Los genios del pasado

que duermen entre sus seculares ruinas, tienen para cada uno tradiciones poéticas, tristes o caballerescas, acontecimientos de profunda enseñanza o escenas y paisajes sembrados de monumentos, que encierran todos con su pureza primitiva, y sin que el tiempo haya podido ni empañarlas siquiera, el radiante cuadro de su historia.

Para ellos Toledo renace de entre sus ruinas, y carpetana o émula de la metrópoli del Tiber, goda o sarracena, cristiana y poderosa siempre, les va presentando alternativamente sus recuerdos primitivos, sus aras y sus anfiteatros, sus basílicas y palacios, sus mezquitas y harenes, sus templos católicos y sus robustas fortalezas, como gigantes decoraciones de un glorioso teatro cuyos actores fueron, héroes y mártires, sabios y poetas, reyes y emperadores.

No nos pidáis en estas líneas la historia de Toledo, ni la descripción de sus múltiples monumentos. El viajero que apenas ha tenido tiempo para sentir, mal podría hoy narrar. Vamos a presentar únicamente las impresiones que en nuestro espíritu produjeron las venerandas ruinas y los elocuentes monumentos de aquella ciudad, que ocultando sus orígenes entre los mitos de la fábula, apenas nos permite distinguir si sus primitivos pobladores fueron celtas, griegos o indígenas, pero que ya con la luz de la historia hace desfilas a nuestra vista en rápida marcha, ora las poderosas águilas romanas engrandeciendo la *pequeña y fortalecida ciudad*; ya los visigodos con su informe séquito de crímenes y grandeza, resplandeciendo sin embargo sobre ellos la eterna luz del Evangelio; ya una tras otra sabias generaciones de santos preladados, difundiendo en los toledanos concilios la sagrada doctrina; bien los vicios de aquella raza llamando sobre España los hijos del Islam; o los sectarios del Profeta tremolando sobre los muros de Wamba su victoriosa enseña, pero dejando a los *mozárabes* su culto, sus costumbres y su creencia. Tras de ellos dilátase largo periodo de opulencia y desórdenes por enseñorearse de la ciudad querida. Terribles dramas de ambición y de orgullo términanse con sangre siempre dentro de sus muros: reyes, aunque infieles, caballeros y nobles, vienen después para dejarla de nuevo con su muerte en las contrabucciones que siempre siguen a los monarcas débiles e indignos, hasta que la victoriosa espada de Alfonso VI arroja para siempre de las orillas del Tajo a la morisma, y Toledo creciente en opulencia y esplendor bajo el centro de los monarcas castellanos, va recogiendo acaso la primera los frutos de la creciente civilización, para venir

más tarde a declinar por el inmerecido abandono de sus señores. Toledo aclama y victorea a dos de ellos alzados a los destinos del imperio, llora con el doliente,

Emperador de Alemania que foe

Orgullécese con las victorias de sus hijos, consérvase siempre digna en las turbulencias de sus sucesores y firme baluarte de las inmunidades de Castilla, y mártir del santo amor de la patria, levántase vencida pero grande siempre tras la terrible rota de Villalar.

Artista en todos tiempos, la ciudad que como la primada del mundo católico, se asienta sobre siete colinas y ve resbalar a sus pies un caudaloso río, no más fecundo que el raudal de su historia y de sus inspiradores recuerdos, como aquella, silla primada de España, ha recibido huérfana ya de reyes, el impulso de su imponente grandeza, de sabios y virtuosos prelados, que escribieron en ella la cifra de su nombre, con monumentos de su piedad o de su fe; y depositaria de las páginas de piedra que la fueron legando cien y cien generaciones, con ellas solas le bastaría para escribir la historia de su opulencia y el poema de su gloria, aunque hábiles cronistas no la hubiesen escrito, e inspirados poetas no la hubiesen cantado.

¡Vedla! Sobre altivo peñón, que ciñe en ancha curva caudaloso río, altura cortada en rápida vertiente sobre sus márgenes profundas, aparece Toledo según la expresión de uno de sus más elegantes historiadores: “blandamente recostada, descansando los pies sobre la mullida alfombra de su vega, y arrullada por el plácido murmullo de las corrientes, cuya risueña náyade semejara, si cien torres no coronaran su cabeza.” El viajero la contempla desde el puente de Alcántara, arábigo en su nombre y en su origen, pero que ya no es el levantado en tiempo de Hixem, de que apenas quedan vestigios, ni el reparado más tarde en el siglo X por Chalaf, sino el edificado en el siglo XIII por Enrique I con el impotente y almenado torreón de sus tres arcos, ojival el uno y de arábiga forma los otros dos, que dando entrada a la ciudad, conservan el recuerdo de los artistas mudéjares que lo levantaron, puente cuya restauración completa debiose a Alfonso X, de cuya época data el atrevido arco que recibe solo el poderoso caudal del río, dejando casi sin empleo los dos laterales que le constituyen, reparado el uno de ellos en el siglo XV.

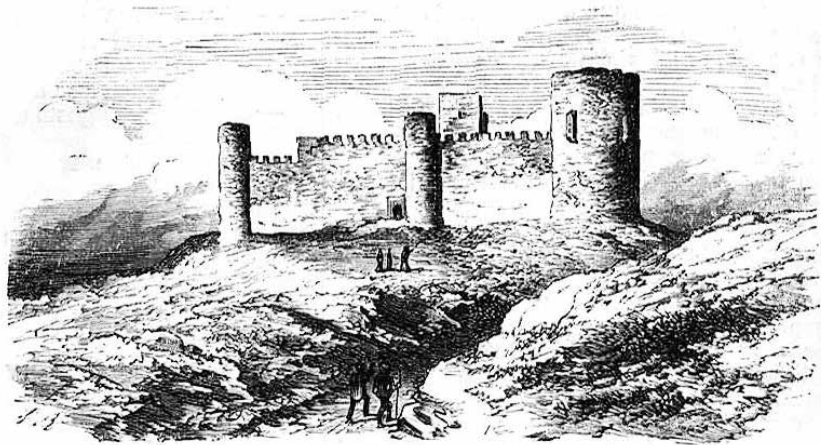
Ya ha pasado la puerta el viajero, y detenida apenas su atención en la plaza que en el otro lado de la puerta se extiende cercada de almenas, en los arcos mudéja-

res que abren subida al Norte y Mediodía de la ciudad, en la estatua de San Ildefonso y en el arco que al otro extremo del puente dejó el mal estilo del siglo XVIII, fijase su atención en el romántico castillo de San Cervantes o San Servando, con su planta triangular, su corona de almenas, sus gruesos cubos, sus arcos de herradura, su torreón del Norte, sus barbacanas de mudéjares labores, y el recuerdo de los monjes de Cluni, de los guerreros que le defendían más tarde, del valor de Berenguela, de la caballería sarracena, de los héroes del Temple, de las guerras de don Pedro de Castilla, de la protección del arzobispo Tenorio, y de los caballeroscos duelos inmortalizados por Calderón.

A la izquierda, asoma entre mares de lujosa vegetación, *la huerta del Rey*, donde el generoso Almenón, dio espléndido alojamiento durante su desgracia al que más tarde había de entrar en la ciudad como conquistador: todavía subsisten los restos de aquel magnífico edificio, con sus arcos encuadrados dentro de arábigos *arrabaas* y su romántico nombre de *Palacio de Galiana*, en torno de cuya poética creación, levanta la fantasía las sombras de Galafre, Bradamante y Carlo-Magno, gigantescas figuras de la exaltada imaginación que dio vida a los libros de caballería.

Si fijando la vista en la orilla del río llaman su atención unos arcos de sólida y maciza fábrica que abandonados en ella se levantan, diversos recuerdos excitarán su mente, y ejemplo fecundo de cuanto alcanza el ingenio del hombre, sostenido por el estudio en su lucha con la naturaleza. Aquellos arcos son todo lo que resta del famoso artificio de *Juanelo Turriano* que hacía subir el agua hasta los elevados patios del alcázar, máquina complicada que abandonada luego, se ha visto sustituida en nuestros días por otro sencillísimo mecanismo de uno de nuestros más distinguidos ingenieros³.

Casas de pobre apariencia agrúpanse en torno a la margen derecha del río, que tuerce su curso al Mediodía,

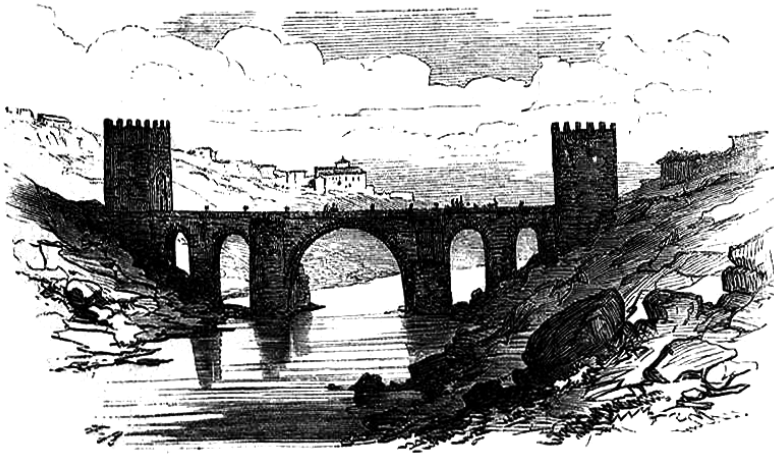


CASTILLO DE SAN SERVANDO.

impulsando las numerosas aceñas de su ribera, y entre aquellas modestas viviendas destácase la mozárabe iglesia de San Lucas, y los altos miradores de San Cristóbal; en las riscosas pendientes encuéntanse aun los robustos cimientos de la aislada torre, levantada por el cristiano celo del arzobispo don Rodrigo para defender el paso del río, que en aquellos sitios y en remotos tiempos, si la tradición no miente, recibía entre sus ondas los cuerpos de los malhechores, que castigaba la justicia humana.

En su dilatada curva a la opuesta orilla, álzase entre breñas, como misterioso nido de divino amor la blanca ermita de la Virgen del Valle, y el recuerdo, y acaso las ruinas de los monasterios de Santa María de la Sisle y de Bernardos.

El caudaloso río declina hacia Poniente. Suaves colinas vestidas de arboleda y sembradas de modernas fábricas, sustituyen con el nombre tradicional de *cigarrales* a las desnudas breñas, y al frente destácase el soberbio alcázar y las afiligranadas agujas de San Juan de los Reyes, uniendo ambas orillas por esta parte, el puente de San Martín, que tomando su nombre de la contigua parroquia, parece haber sido modelo copia de su rival de Alcántara. Modesta lápida guarda su historia, y en ella puede el viajero encontrar, que destruido en los primeros años del siglo XIII, por la fuerza del río, el que en tiempo de Muhamad se levantara, y de que aún quedan



PUENTE DE SAN MARTÍN.

hacia el Norte machones de argamasa y los restos de la torre que lo defendía, reedificado en el siglo XIV, y víctima de los soldados de don Pedro o don Enrique en aquella fratricida lucha, debió su completa restauración y las torres almenadas que guardan sus opuestas entradas con recuerdos mudéjares, a la paternal solicitud del arzobispo Tenorio en los últimos años del siglo XIV. El siglo XVI dejó también en esta grande obra su recuerdo, colocando bajo el grande arco de herradura de una de las torres la estatua de San Julián, al mismo tiempo que, ignorándose la causa, demolía otra de las dos, que flanqueaban simétricamente el arco por donde se entra a la ciudad.

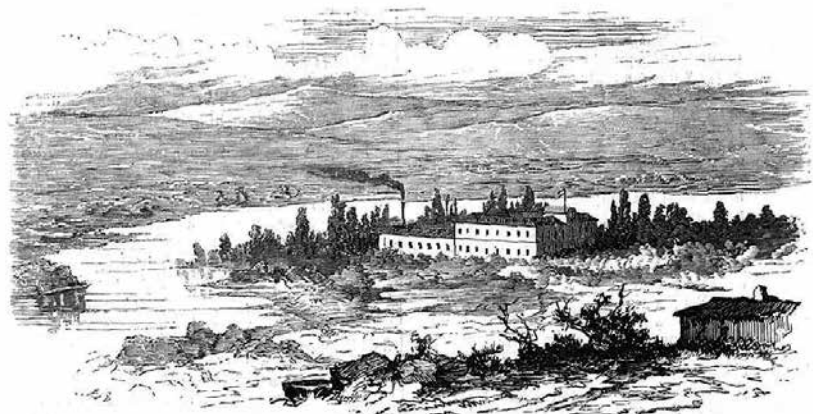
Todavía en este sitio hiera la imaginación del viajero otro vivísimo recuerdo que encarna una amorosa leyenda, la historia entera de la pérdida y la restauración de nuestra patria. La torre que aún se conserva del antiguo puente mahometano, abierta por sus cuatro frentes con arcos ya ojivales, ya de herradura, apoyados sobre columnitas, viene siendo designada por el pueblo con el nombre de *Baños de la Cava*, suponiendo que en aquel deleitoso paraje tuvieron lugar las primeras escenas de amor entre don Rodrigo y la infortunada hija del conde San Julián.

Monumento de mayor grandeza absorbe en medio de la dilata-

da vega la atención del viajero: su curvo ábside, adornado con cuatro órdenes de dobles arcos redondos o angrelados, indicio de una restauración del siglo XIII, y con moderna portada del XVIII, guarda la románica nave, sostenida por arcos planos, que se continúan hasta el suelo a modo de pilastras, de la antigua basílica de Santa Leocadia, humilde capilla consagrada en los principios del siglo IV con los restos de la insigne mártir, ennoblecida con las decisiones de los concilios, santificada con la resurrección momentánea de la virgen Leocadia en presencia de Recesvinto, y en la que duermen el eterno sueño príncipes y prelados. Por desgracia la cal encubre hoy las pinturas murales que acaso adornaron el sagrado templo,

no existe ya el primitivo *Cristo de la Vega*, con su brazo pendiente y desclavado, origen de poéticas y milagrosas tradiciones, y en cambio el atrio del templo rodeado de pórticos y convertido en cementerio de la catedral, sirve para conservar con los despojos de la muerte aquel venerando monumento, que guarda en sí la historia más fecunda de la ciudad.

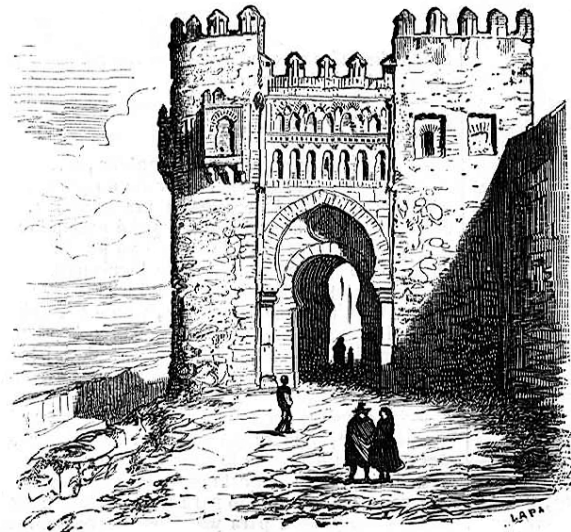
A los recuerdos de fe y santo patriotismo, sustituyen memorias de industria y de guerra otro edificio no lejano. Es la célebre fábrica de armas, en cuyo elogio ya emplearon los poetas romanos su numen, que sostenida sin decaer ni un solo día de su esplendor primero, ha fundido las armas con que la España de Almanzor y de Carlos V asombró al mundo con la fama de sus victorias.



LA FÁBRICA DE ARMAS.

Por la parte de la ciudad que deja sin defensa el río, apenas podrán encontrarse los recuerdos del romano circo, aunque en cambio existen los restos de los muros reedificados por Alfonso VI, y al que daban entrada al Norte la *Puerta de Visagra*, de nombre árabe o latino; al Este la de la *Almofalla* y al Oeste la llamada del *Cambrón*, sustituida acaso a la más antigua de Almaguera. La puerta de Visagra consérvase todavía, aunque tapiada, con su arco de herradura, apoyado en toscas columnas, sus dos más pequeños de ojiva tímica, sus saeteras y almenas, en el mismo sitio, si no es la misma puerta en que a mediados del siglo IX colgó el califa la cabeza del rebelde toledano Hisen.

No podrá, si todavía ha de recorrer el viajero los múltiples monumentos de la ciudad, detenerse en los almenados torreones que flanquean el muro por el lado del Poniente, ya sea el de los *Abades*, que defendió heroicamente el arzobispo Bernardo, ni en las puertas de Almaguera y del Cambrón, adornada ésta con la efigie de Santa Leocadia, ni en la de la Almofalla, ni en la moderna de Visagra erigida en el siglo XVI, blasonada con imperial escudo, enriquecida con la estatua de San Eugenio y mal restaurada en tiempo de Felipe II, por más que haya de detenerse en la segunda cerca, cuyos cimientos conservan el recuerdo de Wamba, para contemplar con más detenimiento la puerta del Sol con sus dos torreones, sus aspilleras, sus grandes arcos de ojiva tímica, y en el interior de herradura, y sus galerías ornamentales de enlazados y pequeños arcos, que acusan los últimos años del siglo XI en el árabe estilo. Contiguo a ella habrá también de detenerse ante una antigua mezquita sarracena convertida en templo católico, donde se venera el Cristo de la Luz, y donde celebró la primera misa Alfonso el Católico, para dar gracias a Dios de su triunfo; y mientras en vano buscará otro recuerdo de las soberbias mezquitas que en tiempo de los sarracenos sembraban la ciudad de don Rodrigo, podrá admirar magníficas sinagogas en que los descendientes del pueblo Deicida, lograron trabajarse en su ornato la raza musulímica que la protegía. Ejemplo de ello encontrará en Santa María de la Blanca con sus arcos de herradura y sus cinco naves sostenidas por cortas y octógonas columnas con caprichosos capiteles y labores del segundo periodo del estilo sarraceno, y en la sinagoga conocida después con el nombre de la *Virgen del Tránsito* erigida ya en tiempos de don Pedro por artistas mudéjares que cubrieron los muros de su única nave con prolijos adornos y leyendas



PUERTA DEL SOL.

de hebreos caracteres: tampoco podrá detenerse en el antiguo palacio de Samuel Leví, que guarda el recuerdo del célebre nigromante don Enrique de Villena ni en las árabes casas de la calle de *las Tornerías*, ni en el *Taller del Moro*, ni en *la casa de Mesa*, ni en tantos y tantos edificios particulares que conservan en mayor o menor escala los recuerdos de los delicados y prolijos alarifes musulmanes, si ha de fijarse en otros monumentos que como reyes del pasado dominan aquellas seculares ruinas.

El alcázar reclama ante todo su atención; cual toledano capitolio, fortalecido por los Alfonsos y Fernandos, embellecido por don Juan II y los Reyes Católicos, asentóse sin embargo sobre todas las antiguas fábricas el estilo del renacimiento en la época del Emperador. Allí dejaron muestra de su ingenio Luis de Vergara, Alonso de Covarrubias y más tarde Juan de Herrera; y sus patios y sus pórticos, sus almohadillados muros y sus severos cornisamentos, sobriamente adornados por los artistas, responden admirablemente a la grandeza del soberano restaurador.

No descienda nuestro espíritu levantado con los recuerdos de tan grande obra a examinar los restos de la Inquisición, que cerca de la Catedral muestra los últimos caracteres del arte en el siglo XV. Fíjese el ánimo con más agradable sentimiento en la abandonada Universidad, que por la protección del gran Lorenzana construyese de elegante gusto griego allí donde estaba antes el

ominoso edificio: fíjese también con gratitud en la casa del Nuncio, hospital de dementes, construida en el siglo XVIII, y que guarda el recuerdo del nuncio del pontífice Francisco Ortiz, clemente valedor de los infelices enajenados; y llevados del mismo sentimiento de caridad busquemos el hospital de Santiago, cuya primitiva fundación data del siglo XII, de cuya época aún conservan recuerdos, y en el opulento y magnífico hospital de Santa Cruz imaginado por el gran cardenal Mendoza, que conserva las huellas de los diferentes estilos que le dieron vida, sobresaliendo sin embargo el plateresco y el florido del renacimiento. Grandioso es aquel magnífico edificio, ya se examinen sus patios y galerías, ya su célebre escalera o su capilla.

De no menor importancia el hospital de San Juan de Afuera, guarda con el admirable sepulcro del cardenal Tavera, su fundador, el recuerdo de los buenos artistas de los siglos XVI y XVII, aunque alcanzando en su portada la lamentable decadencia del arte.

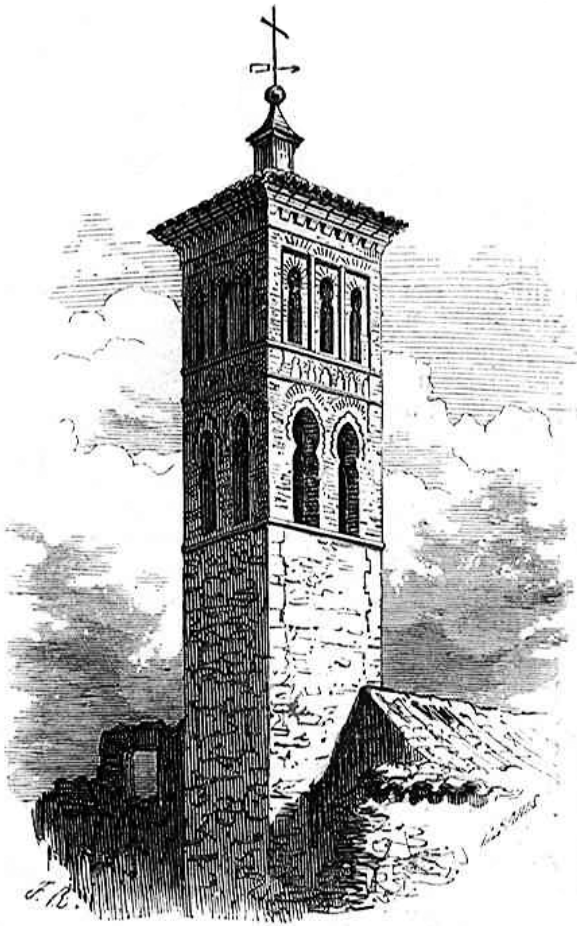
Pero si apartando la vista de los monumentos de caridad la volvemos a los templos católicos, apenas podrá abarcar ni recordar la fantasía el conjunto de recuerdos que evocan aquellos edificios religiosos, que se alzan por donde quiera en la ciudad del Tajo. La antigua y mozárabe iglesia de Santa Justa, renovada desde su erección por Atanagildo, guarda en su recinto, levantado por última vez en el siglo XVI, recuerdos de sus primitivas fábricas; San Sebastián, de no menos antiguo origen, conserva el recuerdo de los tiempos de Liuva, y su aislada torrecilla con arcos de herradura a orillas del río. Más allá, y siguiendo su variado curso, levántase la vieja torre y el curvo ábside de San Lucas, fundación del godo Evancio, los restos de aquellos remotos tiempos que se encuentran en las ventanas de San Isidoro, y en los ajimeces y realzados arcos de la de Santiago, y sus desiguales ábsides, y su ligera torre, y su interior románico, y su retablo de gusto plateresco, iglesia en cuyas naves aún se designa el púlpito desde el cual en los primeros años del siglo XV, hizo oír su inspirada voz el gran misionero valenciano San Vicente Ferrer. San Nicolás y la Magdalena, aunque renovadas en épocas de mal gusto, aún guardan notables páginas para la historia del arte, como sucede con su torre mudéjar y la ojival estrella de la capilla mayor con preciosos fragmentos de artesonados pintados de azul y oro. En la de la Magdalena llamará la atención así del devoto como del artista el *Cristo de las Aguas*, imagen de gran culto entre los toledanos. La

iglesia de San Miguel con su torre y la techumbre de sus naves, también de mudéjar estilo, recuerdan el antiguo monasterio del mismo nombre, ya célebre en la época visigoda; y San Justo guarda memorias del mismo artístico estilo, en el ábside y en el muro, demostrando cuánta fue la fecundidad y el uso que de aquellos artistas hicieron los cristianos en los siglos XIV y XV. En esta iglesia hallará el viajero, joya de incalculable precio, la pintura mural que representa arrodillado al célebre Juan Guas, inspirado arquitecto de San Juan de los Reyes. Nuevos ejemplos del mismo estilo mudéjar encontrará recorriendo los desiertos barrios de Mediodía, ya en la parte exterior de los muros de la iglesia de *Sansoles* o de San Zoilo, ya en la torre de San Cipriano, y recuerdo, aunque nada más de la esposa de Alfonso VII la iglesia de San Salvador, donde por ventura permanece intacta la capilla de Santa Catalina, que bien acusa la época de los Reyes Católicos, si ya no conservara en su friso el nombre de su fundador don Fernando Álvarez de Toledo.

En la parroquia de Santo Tomé podrá volver a admirar la majestuosa y cuadrada torre del repetido estilo mudéjar, y dentro de sus naves la obra maestra del Greco, representando el entierro del noble caballero Orgaz. La vecina torre de Santa Leocadia vuelve a demostrar el mismo gusto de los artistas mudéjares, y en las paredes de la derruida iglesia de San Juan Bautista y en las de San Ginés, también destruida, encontrará el anticuario importantísimos restos del arte visigodo, y sirviendo de cripta a la última la tradicional cueva de Hércules, obra romana de que en vano se pretende descubrir el destino.

Sobre todas, domina, sin embargo, la histórica iglesia de San Román con su torre mudéjar, casi idéntica a la de Santo Tomé, sus pilares con capiteles románicos, los rudos exámetros de sus muros, las lápidas de su pavimento, sus antiguas esculturas y su retablo del renacimiento lujosamente adornado, y la memoria de la fiel hazaña de Esteban Illán, y del precoz denuedo del niño rey, Alfonso VIII, a quien sirvió de refugio y fortaleza para recobrar su capital perdida.

Todavía habrán de llamar la atención del artista, del historiador o del poeta, el convento de San Clemente el Real, con su gentil portada plateresca, el colegio de doncellas nobles, fundado por el cardenal Silíceo, la elegante sencillez de las Capuchinas, la capilla de San José, con sus copiosas pinturas del Greco y las urnas sepulcrales de sus patronos, la iglesia greco-romana de las



TORRE DE SAN ROMAN.

Gaitanas, la de Santa Clara con sus retablos platerescos y sus sepulcros, y tantos otros que haría penosa nuestra reseña, entre los cuales no podemos dejar de mencionar el de Santa Isabel con su ancha nave ojival y su exterior de mudéjar estilo, el de San Pablo con excelentes cuadros del renacimiento y la urna cineraria del cardenal don Fernando Niño de Guevara, San Pedro de las Dueñas que remonta su origen a la época de los godos aunque no su fábrica de diferentes épocas, y el convento de la Concepción con recuerdos también mudéjares.

Pero sobre todos los edificios toledanos, domina por el tamaño imponente de su masa, la armonía de su interior y la riqueza de sus detalles, la magnífica Catedral, que no sin razón disputa la preferencia a las de León, Burgos y Sevilla. Su fachada principal o *imafronte*, con

sus dos torres la una terminada, la otra cortada a menos de la mitad de su altura con una cúpula de época posterior a la fábrica, levantándose su compañera con seis zonas de arcos ornamentales, arbotantes y agujas, y chapitel aunque más reciente no desacorde del todo de la obra, a la imponente altura de 324 pies, y sus puertas, la del *centro* o del *perdón* y las laterales del *infierno* o de *la torre* y del *juicio* o de *escribanos*, ofrece tanto que admirar en su conjunto de ojival estilo, mezclado con algunas adiciones hechas en posteriores épocas, que volúmenes enteros se necesitarían para describirla y narrar todos sus detalles. No menos riqueza guardan las otras cinco puertas laterales, ya las de estilo ojival de los *Leones*, del *Niño perdido*, y de *Santa Catalina*, la plateresca de la *Presentación* o la de orden jónico conocida con el nombre de *Llana*. Pero la admiración sube de punto al penetrar en el interior del templo y al mirar aquellas naves de la mejor época del estilo ojival, la suntuosa *Girola*, la Capilla mayor con su magnífico retablo de alerce, el coro poblado de relieves históricos, las notables capillas entre las que descuellan las de los *Reyes nuevos*, de *Don Álvaro de Luna*, *Muzárabe* y *Santa Leocadia*, las magníficas vidrieras del siglo XV, el suntuoso claustro con capillas y pinturas murales, la sala capitular y el riquísimo archivo de incalculable precio; y tantas y tantas joyas artísticas e históricas como en retablos, nichos, sepulturas, lucillos, ornamentación, alhajas y hasta en vestiduras sacerdotales, guarda aquel magnífico templo, fuente nunca agotada de impresiones para el poeta, de descubrimientos para el arqueólogo, de preciosas noticias y datos para el historiador, obra que por ventura aún subsiste desde que la levantó Fernando el Santo por consejo del insigne arzobispo don Rodrigo Giménez de Rada, allí donde se alzaba la grande aljama de Tolaitola, convertida en templo católico por el religioso celo de la esposa del conquistador Alfonso y del arzobispo don Bernardo.

No alcanzó igual fortuna el suntuoso monasterio de San Juan de los Reyes, uno de los más ricos y últimos monumentos del ojival florido, levantado por la piedad de Isabel la Católica, para perpetuar el triunfo de su esposo en la batalla de Toro, que aseguró en sus sienas la corona de Castilla, cuyo magnífico claustro así como la única nave de su iglesia, cubiertos uno y otra con las más ricas galas de dicho estilo, sufrió todos los horrores de la devastación y del incendio en el año de 1808 por *las tropas ilustradas del Capitán del siglo*. Por fortuna, pudieron preservarse la iglesia y parte del antiguo claustro, com-

pensando estos preciosos restos la pérdida del claustro moderno y de las demás salas del antiguo, devoradas por las llamas y el saqueo con los preciosos códices que enriquecían su biblioteca.

Al llegar a este punto, muévenos a terminar estas líneas su larga extensión. Y sin embargo, apenas hemos hecho otra cosa que indicar con la ligereza del viajero que atraviesa rápidamente la ciudad de los Concilios, los infinitos tesoros que avalora, su riqueza histórica, artística y monumental, tesoros de que a pesar de sus desgracias y de su abandono solo pudieran privarle los inescrutables decretos de la Providencia.

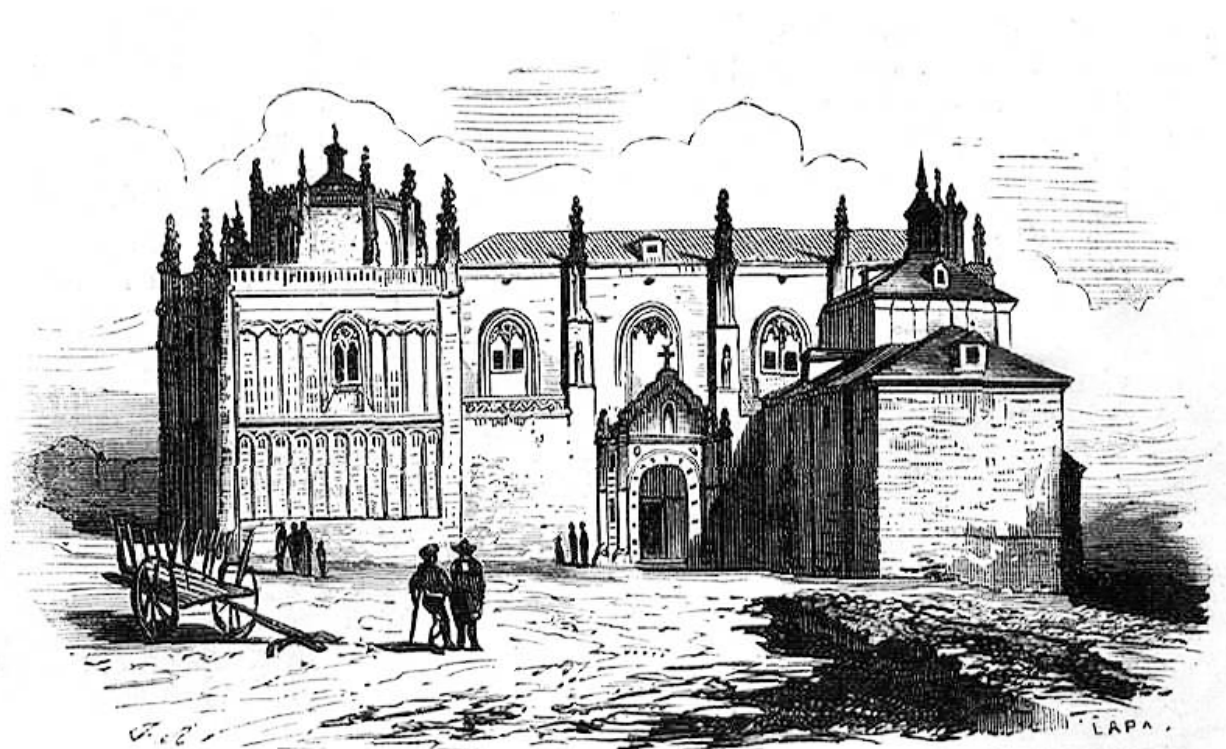
NOTAS

1 Don Nicolás Magán.

2 El coste de esta obra ascendió a 800.000 reales y otro tanto el del pabellón y colgaduras, de modo que se invertiría en todo la cantidad de 80.000 duros.

3 El señor Escosura.

* Este texto fue publicado en tres entregas en la revista madrileña *El Museo Universal*, en concreto en los números 15 (9 de abril de 1865), 16 (16 de abril de 1865) y 17 (23 de abril de 1865). Su autor, Juan de Dios de la Rada y Delgado (1827-1901), fue académico de la Real Academia de la Historia y profesor de la Escuela Superior de Diplomática en donde se formaron los archiveros españoles en ese periodo, llegando a dirigir el Museo Arqueológico Nacional, ya en los postrimerías de su vida.



SAN JUAN DE LOS REYES.



Richard Ford
1832

El Lugano
Toledo

ARCHIVO SECRETO
Revista Cultural de Toledo
Núm. 6 • Año 2015
ESPECIAL: IV Centenario del Greco

EDITA: Archivo Municipal - Ayuntamiento de Toledo

DIRECTOR: Mariano García Ruipérez

COORDINADOR DE LA REVISTA: Enrique Sánchez Lubián

COORDINADORA DEL ESPECIAL: Palma Martínez-Burgos García

SELECCIÓN DE IMÁGENES ENTRE ARTÍCULOS: José Pedro Muñoz Herrera

COLABORADOR ESPECIAL: Agustín Puig Sánchez

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Archivo Municipal de Toledo
Ayuntamiento de Toledo
Plaza del Ayuntamiento s/n
45071 - Toledo
CORREO ELECTRÓNICO: archivo@ayto-toledo.org

CUBIERTA: Vista de Toledo (Museo Metropolitano de Nueva York)

CONTRACUBIERTA: Vista y plano de Toledo (Museo del Greco)

La edición de este número de la revista ha sido cofinanciada por el Ayuntamiento de Toledo y la Fundación El Greco 2014.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Antonio Pareja

COORDINACIÓN EDITORIAL y TRATAMIENTO DE IMÁGENES: Pareja Estudio (Diseño, Arquitectura, Comunicación)

IMPRESIÓN: Antonio Pareja Editor • Códice

DEPÓSITO LEGAL:

ISSN: 1695-4742

ARCHIVO SECRETO es una revista centrada en la difusión del patrimonio documental, bibliográfico y artístico de la ciudad de Toledo. Las instituciones o asociaciones que deseen recibir un ejemplar de forma gratuita deberán solicitarlo por escrito al Ayuntamiento de Toledo. El precio de venta al público de este número es de 20 euros, más gastos de envío.

La dirección de la revista no mantendrá correspondencia sobre trabajos no solicitados, ni se identifica necesariamente con las opiniones incluidas en los textos publicados.

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del Ayuntamiento de Toledo. Los derechos de reproducción de las ilustraciones que aparecen en esta publicación pertenecen a los archivos, colecciones y bibliotecas propietarios de las mismas.



San Ildefonso - El Greco. Monasterio San Lorenzo del Escorial.



Ayuntamiento de Toledo

ELGRECO2014