

Tol 72258

LA CATEDRAL DE TOLEDO,
RELICARIO DE ARTE MARIANO

FERNANDO CHUECA GOITIA
Presidente del Instituto de España
Académico Correspondiente

Una catedral y sobre todo una catedral del más hermoso momento del arte medieval como la nuestra es un inmenso y vastísimo relicario. Por que si las reliquias, o partes de un todo, se guardan en preciosos cofres, donde orfebres, eborarios o tallistas extremaron sus habilidades en señal de reverencia, sus relicarios son a su vez guardados en urnas y éstas en capillas, y al final todo ello en el cofre pétreo de la gran Catedral.

Pero es que las reliquias no son sólo las que provienen de la Pasión de Jesucristo o de los Varones apostólicos, los mártires, las vírgenes, los que vivieron una vida de santidad y alcanzaron los altares, sino que también existen, por extensión, reliquias de la historia, de la fe de nuestros progenitores, de las empresas que llevaron a cabo, del arte y maestría que alcanzaron movidos por el soplo de la religión.

La misma Catedral, levantándose sobre el apiñado caserío parece en sí misma un verdadero cofre de reliquias con toda su labrada ornamentación, son sus múltiples agujas y pináculos, con su esbelta torre rematada como una custodia, relicario asimismo del pan eucarístico. ¡Cuántos pequeños relicarios de bronce, o de bronce y esmaltes, no tienen en pequeño sino la forma de verdaderos templos, natural consecuencia de una lógica transposición del artista que, al querer dar forma al cofre que imagina, no encuentra mejor modelo en que inspirarse que la propia arquitectura de los templos cristianos, cristalización pura de una idea reverencial y simbólica! -

En el arte y en la iconografía de la Edad Media todo obedece a reglas, a una especie de matemática sagrada como dice Emile Mâle. La iglesia, modesta parroquia o magnífica catedral, está

orientada en el sentido Este-Oeste, de saliente a poniente. Los padres de la iglesia griega ya tratan de ello desde los tiempos más remotos del cristianismo. Orientada así la iglesia, las fachadas o portales de la misma adquirirían una cierta significación; la fachada norte del crucero, correspondiente a la región del frío y de la noche se dedicaba al Antiguo Testamento, significando que la humanidad vivía todavía en una noche incierta esperando a su Salvador; la fachada del medio día, la fachada del Sol y de la vida solía dedicarse al Nuevo Testamento, mientras que la fachada de occidente, la del sol poniente, representaba el ocaso del mundo y el gran momento del Juicio Final.

Nuestra Diócesis toledana no sigue fielmente este esquema —que en todas partes halla también excepciones— posiblemente porque los portales principales se labraron en época avanzada, debido al gran esfuerzo que costó construir la enorme y excepcional cabecera y doble girola del templo.

La portada norte, la más vieja de la Catedral, es sin embargo ya de comienzos del siglo XIV y no está dedicada, como ocurría en composiciones más antiguas al Viejo Testamento, sino al Nuevo y más concretamente a aquellos episodios como la Anunciación, Natividad, Adoración de los Reyes, Degollación de los inocentes, la Huída a Egipto, la Circuncisión, que tanto tienen que ver con la vida de la Virgen. Es de hecho una portada con predominio de alegorías marianas, que en su vértice ilustra el Tránsito de la Virgen y que se halla presidida por la escultura de María en el parteluz. De las grandes figuras de las jambas, las de la izquierda son los Reyes Magos y un palafrenero, pero no se corresponden en asunto con las de la derecha.

Desde el siglo XIII, el culto a la Virgen se fue haciendo cada vez más efusivo y tierno. San Bernardo de Claraval, con su amor a la divina doncella Madre de Dios, extiende este culto extraordinariamente. Seguirán también a los cistercienses los órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos, que al acercarse al pueblo y a los menesterosos encontrarán en María, mujer de dolores y de piedad infinita, lo que más puede llegar a sus corazones oprimidos. Paralelamente la figura de la Virgen adquirirá un resplandor simbólico, cada vez más trascendente. Si bien desde tiempos de San Isidoro, María era considerada como emblema de la iglesia por el autor de las *Allegoriae quaedam Scripturae Sacrae*, es en el siglo XIII cuando este culto y esta

convicción de que María representa a la Iglesia se imponen arrolladoramente.

Dos pasajes del Viejo Testamento, que se tienen como alusiones a la virginidad de María, la aparición de Jehová a Moisés sobre la zarza ardiente y la lluvia del cielo, se comentan en los sermones de San Bernardo y otros panegiristas y se representan en los relieves de las catedrales y las maravillosas vidrieras. La zarza que arde sin consumirse y la lluvia fecundante que cae del cielo se reputan como símbolos directos de la virginidad de María.

La mentalidad medieval, con su deseo de encadenarlo todo en un simbolismo tan coherente como un teorema, hace de estas alegorías algo así como el lenguaje infuso de la verdad revelada y unifica en una concordancia sutil el Viejo y el Nuevo Testamento.

María representa la nueva Eva y por eso la vemos muchas veces con la manzana en la mano, como en la Virgen de la Risa en la Capilla de San Martín de la Catedral, y como nueva Eva puede figurar al lado del Nuevo Adán, clavado en la cruz. Se cierra un cielo y se abre otro. La humanidad caída, que se originó en nuestros primeros padres, da paso a una nueva humanidad que han hecho posible el Salvador del mundo, Adán de una nueva progenie y su Madre, que ha de sostener para siempre a esta progenie de sus posibles caídas. Por eso es a la vez Eva o punto de arranque de un nuevo linaje y Santá-Madre-Iglesia, capaz de protegerlo. Considérese la asimilación de los dos conceptos, el de Madre y el de Iglesia.

Como el lenguaje simbólico-alegórico para los medievales no puede dejar ningún punto sin explicar, la Trilogía del Calvario debe tener también un profundo significado y no ser la escena fortuita del momento culminante de la Pasión. La nueva Eva, la Santa-Madre-Iglesia, tiene su lugar natural a la derecha de Cristo Salvador. A la izquierda está Juan, el discípulo amado y extendiendo más la escena, a la derecha de la Virgen se encuentra el buen ladrón y a la izquierda de San Juan, el mal ladrón. Esta simetría completa, ésta perfección matemática, que tanto agradaba en la Edad Media, tenía que explicarse con la misma perfección alegórica. Si la Virgen representaba la Iglesia, la figura simétrica sólo podía representar la sinagoga. En cuanto a los dos ladrones no había dificultad alguna. El bueno, era el

símbolo de la nueva iglesia y el malo el de la vieja sinagoga. Pero la verdad es que, dicho vulgarmente, la simetría había jugado una mala pasada al Evangelista y al autor del Apocalipsis ¿Cómo se podía conseguir que simbolizara la sinagoga? Los Padres no se arredraron. Como San Juan cuenta en su Evangelio que la mañana de la Resurrección corrió al sepulcro y llegó el primero, pero no quiso entrar cediéndole el paso a San Pedro, San Gregorio Magno infiere que ésto significa que la Sinagoga, primera en el orden del tiempo, cede el paso a la Iglesia. Así se completaba la simetría alegórica y, al menos por una vez, San Juan representaba la Sinagoga, al lado opuesto de la nueva iglesia simbolizada por la Virgen.

El Calvario quedó para siempre formalizado como uno de los grandes temas de la iconografía cristiana. Se recoge en él, con una simplicidad mayestática, la escena principal de la Pasión y sin perder ese carácter escénico, mudo y estático, por su simetría y clasicismo, nos recuerda, aunque parezca extraño, la estatuaria de algunos frontones de templos griegos, como el de Olimpia con Zeus com eje de simetría entre Pelops y Oenamaus. También allí la misma grandeza, la misma escenografía contenida.

El gran tema del Calvario, durante una etapa que va del siglo XIV al XVII, se hace obligado en el remate de los grandes retablos como no podía menos de suceder en el grandioso de la Catedral, que se corona por uno de los mejores calvarios de nuestra escultura del primer renacimiento.

Pero en fin, volvamos a tomar el hilo por donde habíamos empezado. Por las portadas de la Catedral. En la fachada occidental se cumplen aquellos esquemas usuales en la Edad Media y no falta, como podemos ver, la Puerta del Juicio Final. No es la central sino la de la derecha según se mira, es decir la del lado de la epístola. Un tímpano más bien mediocre ilustra sin demasiada imaginación ni primor artístico el medroso día del juicio. Cristo en majestad preside, único e inexorable juez; ángeles con trompetas lo anuncian, otros llevan las almas de los bienaventurados por las arquivoltas como si fueran niños en pañales; los réprobos son presa de feroces trasgos y gesticulantes demonios.

Más grandeza, más solemnidad, tiene la portada central o del Perdón. En primer lugar porque hay una diferencia muy grande de tamaño entre la portada central y las colaterales, circunstancia

menos acusada en otros templos del siglo XIII. La puerta está dedicada al Salvador del mundo, que aparece en el mainel o parteluz presidiendo el cónclave de los apóstoles, severa y rigurosamente colocados en grupos de seis a ambos lados de la puerta. Con el más ortodoxo protocolo la serie de la izquierda la encabeza San Pedro, que de este modo queda a la derecha de Cristo y en lugar preferente, y la serie opuesta San Pablo, acaso la mejor imagen de este frío y altildado apostolado. Con su cráneo desnudo y su mirada grave de pensador contrasta con la juvenil figura de Juan que tiene a su lado.

Nos sabemos quién fue el maestro de esta portada que se empezó a labrar comenzado el siglo XV pero que, estilísticamente, parece del XIV. Debió ser un maestro rezagado, falto de genio y tímido, que sin duda se encontró con un encargo superior a sus fuerzas y salió de él a fuerza de prudencia y comedimiento. Y se nota. Por su frialdad académica parece que el escultor buscó modelos del pasado y los interpretó como mejor pudo.

Lo singular de esta portada del Perdón es que en el tímpano se intercala un asunto emblemático privativo de esta Catedral, consagrada a la Virgen desde su fundación. No es otro sino la imposición de la Casulla a San Ildefonso. Es la primera representación, al menos que yo conozca, de tan repetida escena que, en siglos sucesivos, se prodigará por toda la Catedral. Tampoco el escultor supo estar aquí a suficiente altura. No acierta a componer la escena. Quiere dar movimiento a sus figuras y se le quedan envaradas, las fisonomías no tiene expresión ni realismo y todas parecen hechas a troquel, con la misma sonrisa estereotipada, un tanto arcaica, pero sin ingenuidad.

De todas maneras este relieve es importante y pone de manifiesto claramente la dedicación del templo. En su puerta principal, en el lugar de mayor jerarquía, no podía faltar la Madre de Dios honrando al hijo que tanto había enaltecido y al que la diócesis veneraba como un Santo Patrón.

De cualquier modo no tuvo suerte nuestra Catedral con sus portadas, ni alcanzó a emular en esto a sus hermanas de Chartres, de Reims, de Amiens, de Burgos o de León. Gracias a que el arte flamenco del siglo XV postrimero pudo todavía llegar a tiempo, para compensar lo que decimos con la construcción y labra de una de las más estupendas portadas del arte gótico final que pueden verse en el mundo. Frente a las mediocres y provin-

cianas portadas anteriores aquí nos encontramos con una gema del arte universal, y además muy bien conocida tanto en cronología como en autores. Es bien sabido que se labró entre 1460-66, siendo arzobispo don Alonso Carrillo de Acuña, que dio las trazas Hannequin de Egas Cueman, llamado Hannequin de Bruselas y que trabajaron con éste como escultores, Pedro y Juan Guas, Juan Alemán y un legión de lapidarios y entalladores.

En primer lugar, la portada presenta novedades arquitectónicas si la comparamos con los prototipos del siglo XIII y del XIV. Es cierto que se abre con las consabidas jambas y arquivoltas sucesivas que van creando un trompa o grandiosa bocina, pero en lugar de acometer las arquivoltas al tímpano y puertas se crea un espacio interpuesto, a manera de capilla abierta, cubierta por una intrincada y compleja bóveda de lunetos. El arte gótico declinante, cansado de repetir unos moldes constantes, intenta flexibilizar y diversificar las estructuras y si por una parte es cierto que las complica artificiosamente, no cabe duda que se encuentran intentos interesantes como esta portada-capilla de la Dormición de Nuestra Señora.

Hasta ahora, que yo sepa, no ha sido bien interpretada y tan hermosa página iconográfica merecería un adecuado estudio. Estoy gravemente preocupado por su estado de conservación y es urgente una cuidadosa restauración. Hace unos meses se ha venido al suelo la estatua de San Matías, y esto es alarma suficiente para intervenir en el asunto.

La portada se puede dividir —como hemos dicho— en dos partes. La anterior sigue el tema consabido de las grandes arquivoltas ojivales, con sus jambas decoradas por estatuas de apóstoles. En el lado izquierdo (que es el preferente) figuran de dentro a fuera San Pedro, San Juan y San Andrés; en el lado opuesto San Pablo, Santiago el Menor y San Matías. En las roscas de las arquivoltas, querubines, santos y profetas sobre repisas y bajo preciosos doseletes.

Llegamos luego a la segunda parte, a la capilla interpuesta y encontramos al fondo la doble puerta, separada por un mainel que preside la Virgen sobre un precioso pedestal con las figuras de la Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza.

La Virgen no es la Reina de los cielos con su corona y cetro y con el fruto de su vientre en los brazos. Es la madre desolada y

triste, que gime en este valle de lágrimas después de la pasión y muerte de su Hijo. ¡Qué dolor respira su figura, que grave y serena compunción su semblante! Tiene sus ojos un poco hinchados por el llanto y miran al vacío infinito. Sus ropas son monjiles y severas. Es la Madre que, a sus sesenta años, espera reunirse con el Hijo.

Acompañan a la figura de María, a la izquierda las de María Magdalena y de María Salomé y a la derecha las de María Jacobé y la muy noble de José de Arimatea. Son algo así como los recuerdos tristes de un pasado de muerte. La fiel compañía de un velatorio.

Pero la clave de lo que representa esta portada nos la dan los dos maravillosos relieves apaisados, que hacen de dinteles de las dos puertas. Son las piezas más excelentes que conozco de la escultura hispano flamenca del siglo XV.

Sixto Ramón Parro, (tomo I pag. 298), que no pudo ver bien los relieves, nos dice que representa el viaje de los israelitas llevando en hombros el Arca Santa. Este error lo recoge González Simancas en "Toledo, sus monumentos y el Arte ornamental" (1929). Sin embargo, el Vizconde de Palazuelos ya apunta que se trata del tránsito y entierro de la Virgen, aunque equivoca las estatuas de las marías y las toma como otros apóstoles, (un cancel ya desaparecido, no les permitía ver bien esta parte). En mi libro "La Catedral de Toledo" (Everest, 1975) doy por seguro que se trata del tránsito y entierro de la Virgen.

Hoy, gracias al libro de Emile Mâle (*L' Art Religieux du XIII Siecle en France*, París, 1910) he podido identificar plenamente tan estupendos relieves. Se trata de una fiel ilustración de la Leyenda Aurea, que relata el Tránsito y enterramiento y Asunción de la Virgen que recogieron Jacques de Voragine y Vincent de Beauvaris (Cf. Emile Mâle, op. cit. págs. 290-302).

Dice el relato legendario, considerado apócrifo por los Padres de la Iglesia, que a los sesenta años se apareció a María un ángel portador de una palma del paraíso para anunciarle que su Hijo le esperaba. Esta palma debía llevarse a su sepulcro al tercer día después de su muerte.

Los apóstoles, que estaban dispersos por el mundo predicando el Evangelio, movidos por una fuerza misteriosa se congregaron en el aposento donde la Virgen esperaba tranquila su tránsito.

En la hora tercera apareció Jesús, acompañado de multitud de ángeles, mártires, confesores y vírgenes.

Esto es lo que representa el primer relieve. La Virgen yace en el lecho bajo el dosel y sentado a los pies de su cama el ángel con una palma. Los apóstoles llenan la estancia, San Pedro y San Pablo al lado mismo de María, otros junto a una chimenea dejan sentir su pesadumbre. A la derecha se abre una puerta y penetra un extraño personaje. Hubiéramos pensado que fuera Jesús, pero más parece un doctor que va a visitar a un enfermo. Será una nota de realismo puesta por el artista que quiso dar a esta escena un gran verismo, eludiendo lo sobrenatural de la aparición de Jesús.

Según la leyenda áurea, a este acontecimiento siguen los funerales. El cuerpo de María, del que emanaba una luz resplandeciente, fue colocado en el féretro. Los apóstoles ocupan su sitio en el cortejo fúnebre, San Juan va delante con la palma del ángel, San Pedro y San Pablo cargan el féretro sobre sus hombros, uno delante y el otro detrás, avanzan cantando: *In exitu Israel*.

Los judíos, enterados de que se trata del entierro de María, Madre de Jesús, intentan apoderarse del cuerpo para quemarlo. El príncipe de los sacerdotes lleva su audacia hasta poner sus manos en el féretro, que inmediatamente se secan y se desprenden de sus muñecas quedando en el lugar donde habían osado ponerse.

Esta escena está recogida con una puntualidad asombrosa en el relieve. Contemplamos el fúnebre cortejo, San Juan en cabeza, San Pedro y San Pablo (con otros dos apóstoles) portando las andas que sostiene el ataúd cubierto con un paño. El príncipe de los sacerdotes cae fulminado al suelo, mientras que su mano desprendida queda pegada al ataúd. Un grupo de mujeres, como plañideras, sigue al cortejo, saliendo de la casa de la Madre de Jesús. No cabe mayor precisión ni mejor ambientación del suceso. La misma escena se reproduce, pero con menor amplitud, en un medallón de Notre-Dame en París (Veáse E. Mále, *op. cit.* fig. 123).

La leyenda siguen diciendo que los apóstoles acompañaron a la Virgen en su sepulcro durante tres días, al final de los cuales vino Jesús acompañado de multitud de ángeles y, devolviéndole el alma al cuerpo, se la llevó a los cielos donde fue coronada.

Todo el glorioso final nos falta en esta portada: luego se añadió una figura de la Ascensión, para completar el cielo iconográfico tránsito-entierro-ascensión. Esta Virgen de la Ascensión es obra del siglo XVIII debida a Mariano Salvatierra y destruye con su vulgaridad tan emocionante conjunto.

Nos queda la duda de si, en efecto, los Egas y los Alemán habían labrado la Ascensión de la Virgen que deteriorada por el tiempo fue sustituida por la que hoy vemos. Eso se dice, pero no estoy seguro. Pienso si los autores quisieron voluntariamente ceñirse al realismo de las escenas terrenas, para lograr mayor dramatismo.

De hecho, esta página de nuestra escultura monumental siempre me ha producido una impresión de congoja y tristeza, todas las figuras parecen, más que abrumadas por el dolor, transidas de una inefable melancolía, como si un velo de tristeza las empañara. Es sin duda también la melancolía del otoño de la Edad Media, una época apesadumbrada, que ve el fin de un mundo antes de los albores del Renacimiento. La religión también se ha transformado. La plenitud del siglo XIII, su espíritu racionalista y escolástico, el deseo de hablar a la inteligencia más que a los sentidos dio lugar a un arte sobrio, solemne y simbólico. Ahora, una religión donde apunta el espíritu crítico busca una expresión más humana, más dolorosa y terrenal de la que son ejemplo vivísimo los relieves que nos dejaron los artistas de la Puerta de los Leones.

Se le llama a esta Puerta la de la Alegría, como si se quisiera borrar esa tristeza que la circunda, pero yo no dejaré de pensar que se trata de un canto funeral cuyos lúgubres sonos siguen desde el siglo XV vibrando sobre la blanca piedra.

Hemos visto como la imagen y alegorías de María llenan las portadas de una Catedral consagrada a su divina persona. Ahora veamos como la Virgen preside también las partes más excelsas del interior del templo.

Entremos por el eje de la Catedral, es decir por la Puerta del Perdón, entremos al menos teóricamente, ya que sus hojas sólo se abren en ocasiones solemnes para Jefes de Estado. No podemos captar todas las imágenes de la Virgen —algo imposible— pero si aquellas que con más evidencia se nos presenten. Recorridos dos tramos de la nave, a mano izquierda nos llama la atención un

afiligranado baldaquino que protege una exigua capilla. Algo muy excelente debe haber allí, cuando el estuche es tan alambicado. No es para menos; allí se conmenora el lugar donde puso los pies la Virgen para honrar a su hijo Ildefonso con una casulla bordada por sus manos. En el pequeño altar de cerúleo mármol, Gregorio Pardo con suntuosidad renaciente relató la escena de la Imposición.

Avanzamos y nos encontramos como una barrera con el Trascoro, y en él, ¡cómo no!, en el centro mismo, admiramos la Virgen de la Estrella, de particular devoción, noble traza francesa e inadecuados repintes. En el mismo tramo la Virgen aparece una vez más en el grupo de Cristo tendido, o Santo entierro, debido al parecer a Copin de Holanda. El coro es, dentro de la Catedral, uno de los lugares más impresionantes, donde el cabildo eleva sus preces y alabanzas y donde el arte se elevó a la altura de la poesía de los Salmos y de la música de las antífonas. La Virgen también preside este espacio amparando, con su dulce majestad, el llamado altar de Prima.

La Virgen blanca de cándido mármol, levemente policromada es una de las más altas piezas de la escultura mariana en la Catedral. Se le asigna origen francés y tiene la inflexión característica de aquellas imágenes de marfil que tenían que adoptarse a la curva de los colmillos. Con toda probabilidad es del siglo XIV.

Cuando la Virgen se presentaba como figura aislada y no formando parte de un asunto o composición, solía aparecer en la Edad Media como reina de los cielos. Esta idea de la Virgen concebida como reina es la que domina durante los siglos XII y XIII, aunque conforme este último siglo avanza la reina se va dulcificando y convirtiéndose poco a poco en madre. En el siglo XII y aún a comienzos del XIII la Virgen aparece principalmente sentada, acusándose más su realeza al situarse solemne y hierática sobre un trono. El siglo XIII contempla la aparición de la imagen de la Virgen en pie, mostrando la elegancia de toda su figura. Pudo esto verificarse por la necesidad de presidir las grandes portadas catedralicias, ocupando el parteluz en actitud erguida y vertical. El arte de los imagineros góticos había progresado lo bastante para que se logaran esas figuras soberbias, llenas de majestad y de equilibrio, de serenidad y de reposo, de ritmo amable e inflexión cadenciosa, acusados por unos ropajes de pliegues blandos e insinuantes que velan y declaran a la vez,

castamente, la morbidez del cuerpo. A este linaje de obras corresponde la imponderable Virgen Blanca. Pero al ser del siglo XIV esta versión de la Virgen erguida y majestuosa se convierte en la madre sonriente, que juega tiernamente con su hijo.

En efecto, desde el siglo XIV el arte se dulcifica, la Virgen aprieta tiernamente al Hijo sobre su corazón, le sonríe, le ofrece pájaros y flores. La manzana simbólica de la Virgen del siglo XIII, que recuerda que es la nueva Eva, se convierte en el siglo XIV en un juguete para que el niño ría. Aquí el artista ha dado un paso más, la Virgen se ofrece ella misma como juguete y el Niño juega con ella acariciándole el mentón. No se puede llegar a más.

Otra Virgen erguida de la misma época que posee la Catedral es la que estaba en la Sala Capitular de verano y que hoy se guarda, impropriamente, en un armario detrás de la Capilla de la Virgen del Sagrario. También es de mármol, también puede ser francesa, también sostiene al Niño y le sonríe. También es una pieza excepcional. Y entramos en el Altar Mayor. Antes de entrar, en los dos pilares que abren el presbiterio y que están unidos por la imponderable reja de Villalpando encontramos una bellísima Anunciación, la más digna y sencilla de las muchas que podemos encontrar en la Catedral. El Arcángel San Gabriel a la izquierda y la Virgen a la derecha. Su imagen es encantadora, del mejor arte gótico; su actitud humilde y respetuosa. El velo de las vírgenes cubre su cabeza y en la mano lleva el libro de sus oraciones.

Si penetramos en el más lujoso presbiterio del mundo, el gran retablo de Cisneros absorberá nuestra mirada atónita. En él la Virgen aparece en múltiples escenas de la vida de su Hijo, que es en gran parte su vida misma. Pero además, aisladamente, la vemos presidir el retablo en el sitio de honor, en el eje del primer cuerpo, bajo la filigrana del tabernáculo. Esta imagen no es contemporánea del retablo de Cisneros sino muy anterior, pero aquí está perfectamente encajada en un trono renacentista con tímpano avenerado.

La tipología de esta imagen es propia del gótico. La Virgen sedente gótica, sin separarse mucho de la románica, busca una mayor naturalidad; el Niño no se coloca de frente entre sus rodillas sino a un lado y sobre la rodilla izquierda, con lo que el grupo adquiere mayor naturalidad, si bien pierde solemnidad. La Virgen mira todavía de frente y sostiene con la mano derecha la poma o

fruto simbólico. Tan notable imagen coronada lleva revestimiento de chapas de plata, no se sabe si posterior a su talla, que debe ser de mediados del siglo XIV.

De este tipo de vírgenes sedentes góticas existen varias en la Catedral: la que aparece en un pilar a la entrada de la Capilla de San Ildefonso; la llamada de la Antigua, colocada junto a la Capilla del Baptisterio y que parece ser una continuación del modelo gótico en pleno renacimiento y por fin, la que apenas se puede ver en una hornacina o capillita acristalada en el muro exterior de la Sala Capitular, donde arranca la calle del Barco. Sería interesante abrir esta hornacina, ver bien la imagen, limpiarla y limpiar los vidrios para que se pudiera ver. (Después esto que decimos se ha llevado a cabo y la imagen gótica se conserva hoy en el Museo de la Catedral).

En el presbiterio también merece atención la Virgen con el Niño, en un medallón que preside el sepulcro del Cardenal Mendoza. Se habla de Sansovino para este sepulcro, o quizá de Fancelli; en cualquier caso representa una muestra del arte florentino más genuino en el centro mismo de la Catedral.

Si seguimos recorriendo nuestro eje éste atravesará, cortando el retablo mayor, el extraño y controvertido Trasparente de Narciso Tomé. Algunas páginas he dedicado a esta exuberante máquina del ilusionismo barroco, pero ahora voy a abstenerme y decir sólo que la Virgen Madre y en actitud sedente preside también este transaltar y que vuelve a surgir en su cumbre en una tarja broncea que ilustra el pasaje emblemático de la Imposición de la Casulla.

La escultura en mármol de la Virgen con el Niño, es pieza importante, si bien su valor radica en ser parte de tan estrepitoso conjunto. Para quien tenga gusto en comparar, que advierta el camino recorrido entre una Virgen románica sedente como la del Tesoro de la Catedral, con una estricta frontalidad, hieratismo y simétrico plegado de paños y esta Virgen de Tomé, también sedente, pero donde las formas flotan, ondulan, se encabritan y donde el Niño se acuesta retozón sobre el regazo de la Madre con el más absoluto desenfado infantil.

Siguiendo nuestro eje penetramos en la Capilla de San Ildefonso, que por ser patrón venerado de la diócesis y prelado ilustrísimo de su sede, ocupa un lugar presidencial en el eje del

templo. Dentro de la capilla la presidencia corresponde a su altar que trazó Ventura Rodríguez por encargo del Cardenal Lorenzana en sustitución de otro más antiguo y menos del gusto del ilustrado Cardenal. La correcta arquitectura de Rodríguez sirve de marco al enorme relieve de mármol de Manuel Francisco Álvarez, esculpido en Roma siguiendo las normas impuestas por Bernini y Algardi, pero con menos brío y más melindre aunque sin entrar todavía en las frialdades neoclásicas. Representa este relieve, como era de esperar, la imposición de la Casulla del Santo titular y es la versión más monumental del repetido asunto emblemático.

Pero no queremos salir de esta Capilla sin dedicar nuestra atención a la Virgen que ocupa el ático del sepulcro de D. Alonso Carillo de Albornoz, obispo de Avila, obra de Vasco de la Zarza. Yo diría que es la mejor imagen renacentista de la Virgen que guarda la Catedral.

Si vimos como la serenidad del arte de los siglos XIII y XIV se quiebra en el otoño de la Edad Media, para dar lugar a expresiones atormentadas y dolorosas tan evidentes en el arte religioso, ahora, en ese relativamente fugaz paréntesis que es el Renacimiento, vemos recuperarse la calma y clasicismo antes de que nuevamente el barroco promueva convulsiones y espasmos. En ese medio día está la imagen de Vasco de la Zarza: Virgen llena de dignidad y de equilibrio como una Madona de Rafael, con el Niño amorosamente sostenido en actitud de bendecir, con gracia infantil y majestad de elegido.

Hemos visto desarrollarse el eje impresionante del primer templo de España y en él, como en un rosario místico, hemos visto encadenarse la presencia virginal de María como si nos explicara otros tantos misterios. No se agota aquí el tema, ni tendría yo la osadía de agotarlo, ni tampoco me permitiría agotarles a Vds. con mi larga disertación, pero tampoco puedo dejarles sin retener un momento su atención sobre dos enclaves, sobre dos verdaderos santuarios de la Catedral, que están especialmente dedicados a María: La Sala Capitular y la Capilla del Sagrario u Ochavario.

Le hubiera bastado al Cardenal Cisneros para dar prueba de su amor filial a la Catedral con elevar el gran Retablo Mayor, pero no contento con eso mandó construir y decorar durante su pontificado la grandiosa Sala Capitular, con su antesala y anejos. No

vamos a extendernos en pormenores sino a decir que todo aquello nos parece dedicado a la Madre de Jesús, imán poderoso de la devoción franciscana.

En la portada la traza de Diego Copín de Holanda, preside una virgen del cincel de Antonio Gutiérrez, que parece ya incarnos a quien se dedica el recinto.

El tema mariano se desarrolla también en los frescos de Juan de Borgoña que cubren la totalidad de las paredes de la Sala Capitular en su parte alta. Su ascendencia es, sin duda, florentina. Los pasajes de la vida de la Virgen provienen del Evangelio o de leyendas piadosas. El ciclo se inicia empezando por el lienzo de mediodía: la Concepción de María figurada en el casto abrazo ante la puerta dorada de San Joaquín y Santa Ana, el Nacimiento de la Virgen, su Presentación en el templo, la Anunciación, la Visitación a Santa Isabel, la Circuncisión del Señor, la Muerte de la Virgen y su Asunción a los cielos completan el ciclo. En el lienzo de poniente se interrumpe la historia de la Virgen por un gran fresco del Juicio Final y en el testero principal de saliente, dividido en tres cuadros, figuran el Descendimiento, la Piedad y la Resurrección.

El centro de toda la composición corresponde a la escena de Cristo muerto sostenido por su Madre, que ha sido inspiración constante de todos los artistas cristianos y motivo de meditación para las almas piadosas. Es la representación más alta que puede darse de la piedad humana y por eso al grupo de la Virgen y su hijo yerto se le denomina, abreviadamente, Piedad.

La mejor Piedad que tiene sin duda la Catedral de Toledo es ésta, debida al pincel de Juan de Borgoña, pero queremos señalar a los amantes de la Catedral que no dejen de contemplar la Piedad esculpida que existe en una edícula sobre la puerta de la Capilla Mozárabe. Tanto la edícula, labrada al extremo, como el grupo de la Piedad, todo de Enrique Egas, son admirables. También pueden ver otra Piedad más pequeña, más modesta, pero sumamente interesante en la Capilla de Santa Teresa. Es de finales del siglo XV, cuando en la imaginería cristiana triunfan los temas más dolorosos y desgarradores.

Hemos dejado para el final el santuario máximo de la Virgen dentro de la Catedral, es decir la Capilla de la Virgen del Sagrario, cuya coronación canónica tuvo lugar hace 50 años.

Todas las construcciones, que componen un apreciable cuadrilátero al norte del ábside catedralicio, fueron previstas con gran amplitud y magnificencia por el Cardenal Gaspar de Quiroga y realizadas, en su mayor parte, por D. Bernardo Sandoval y Rojas, que gobernó la diócesis desde 1599 hasta 1618. Don Elías Tormo llamó a este departamento de la Catedral pequeño Escorial toledano, porque en su arquitectura triunfa el estilo que vemos resplandecer en el famoso monasterio y porque algunos artistas, como el toledano Juan Bautista Monegro, trabajaron en ambos lugares.

Se dice que el Cardenal Quiroga, viendo la pobreza y mala disposición del antiguo Sagrario donde se adoraba la imagen de la patrona de los toledanos y se hallaban también las reliquias, concibió la idea grandiosa de reformar toda esta parte de los aledaños de la Catedral. Para llevar a cabo tales ideas fue necesario derribar varias casas y entre ellas las que ocupaba el Hospital de Rey. Felipe II autorizó la empresa y que el Hospital se trasladara a nueva construcción, más al norte, separada de las dependencias catedralicias por una calle recta.

Al sistematizarse todo este conjunto se acompañaron al Sagrario y Relicario la gran sacristía, con sus anejos y casa y patio del tesorero. Todo forma una gran unidad compositiva.

A la capilla del Sagrario precede una antecapilla y sucede una pieza alargada que da paso al ochavo o Relicario. La idea arquitectónica, sin duda de Nicolás de Vergara el Mozo, es felicísima. Concibe Vergara dos capillas en línea separadas por una crujía, que sirve de tránsito entre las dos. El piso alto que esta crujía se convierte en el camarín de la Virgen, cuya imagen aparecería en alto y sobre la crujía intermedia. La disposición es originalísima aunque con el tiempo no fue aceptada porque la imagen de la Virgen quedaba muy en alto, muy lejana y distante de los fieles. Se colocó pues, en un altar, que tapaba el arco central de paso de la crujía interpuesta y rompiéndose con ésto la bella unidad Sagrario-Relicario. Consideramos obligado que esta unidad se restituya, pues tanto la capilla del Sagrario como el Relicario forman en unidad el verdadero Santuario de la Virgen.

Tanto Quiroga como Sandoval y Rojas proyectaron un verdadero santuario de la Virgen anejo a la Catedral y al mismo tiempo construyeron el primer camarín que conoce la arquitectura española. Esto es importante y merecería un pequeño estu-

dio. El tema de los camarines es uno de los más originales y genuinos de la arquitectura religiosa española. Desde el siglo XVII son muchos los santuarios donde imágenes de gran devoción se sitúan en lo alto de altares y retablos, en pequeñas capillas, a las que se accede por escaleras ingeniosamente dispuestas para poder adorar y besar la imagen. Andalucía logró las más brillantes realizaciones y durante el siglo XVIII la fantasía de estos pequeños camarines rayó a indecibles alturas. Pues bien, es interesante constatar que el primer camarín de la arquitectura española es el dedicado, en los albores del siglo XVII, a la Virgen del Sagrario.

A la Virgen se dedica todo este conjunto, pues el Ochavorelicario es igualmente una glorificación de María cuya coronación aparece en el fresco de la cúpula, obra de Francisco Ricci y Juan Carreño. No sabemos si la forma octogonal que se adoptó para el Relicario tuvo un sentido aritmético-mítico. Sabemos que para los Santos Padres el número 9 era el símbolo de la vida nueva. El 7 representa el último día de la creación y de la vida del hombre, el 8 es la vida nueva que recomienza. Por eso los bautismeros tenían forma octogonal, pues el bautismo era un anticipo de la Resurrección. Las reliquias, ¿qué son sino los vestigios dejados en la tierra por aquellos que gozan de la Vida Nueva?

Todo este hermosísimo santuario de la Virgen, que es como un Santuario dentro de otro, ¿quién lo preside, a quién está dedicado?

Todo ello se hizo en honor de la más antigua y devota imagen de María que se venera en la Catedral. Algunos han querido ver en ella la misma imagen que presidiría el altar mayor de la basílica visigótica, consagrada a la Madre de Jesucristo. Conscientes de las diferencias estilísticas pensaron que las vestiduras de plata pudieron ser añadido románico a una escultura visigótica. Nada de esto —aparte leyendas piadosas— tiene sentido y la escultura se realiza precisamente en el modelado de las chapas de plata.

Interpretaciones aparte, que caben muchas, la que hoy conocemos como Virgen del Sagrario es una de las piezas más impresionantes de la arqueología cristiana y una de las más bellas representaciones de la Reina de los Cielos que pueden admirarse en la cristiandad.

Su fecha parece ser el siglo XII. González Simancas apunta

que pudo encargarse a talleres franceses por el Arzobispo Ximénez de Rada, iniciador de la fábrica de la nueva Catedral. Nada se opone a ello, pero hay que reconocer que estos talleres debían estar impregnados de una tradición clásico-bizantina que nos hace pensar en influjos italianos, o bien en talleres de aquel país. La verdad es que esta imagen supera a todas las que conocemos románicas de madera enchapada, como las navarras de Irache, Ujué, Villatuerta o la de la Vega en Salamanca o la de Husillos. José Estaban Uranga, en su libro *Arte Medieval Navarro*, volumen III, nos dice que el conjunto de las Vírgenes navarras, así ejecutadas, puede presentarse como único; sólo hallamos en lo español otras dos análogas en la catedral de Toledo. Por allí anduvo entonces el navarro don Rodrigo Ximenez de Rada y acaso añoranzas de su tierra fueran la causa creadora de ambas imágenes, únicas en Castilla. (Pág. 255).

La otra imagen a la que se refiere Uranga es la que hoy en día podemos admirar en una vitrina de la Sacristía, a la izquierda del altar del Expolio del Greco. Según González Simancas, ésta es la que estuvo previamente en el Sagrario, en el balcón alto del Camarín al que nos hemos referido. Según el mismo autor, en algún momento ambas imágenes estuvieron en el mismo recinto.

La comparación de ambas Vírgenes es sumamente interesante. Algunos autores, entre ellos Uranga, consideran más antigua la de la Sacristía y algo más moderna, con leves rasgos góticos la del Sagrario. Yo no sabría pronunciarlo. La mayor blandura de paños de la Virgen y sobre todo del Niño, en la del Sagrario, que se ha querido ver como goticismo, puede ser debida a su mayor clasicismo dentro de la tradición romano-bizantina, y en ese caso no argüiría más modernidad sino acaso lo contrario. La Virgen de la Sacristía es mucho más rígida y seca en sus actitudes y plegado y el Niño, colocado entre las rodillas, sin ningún movimiento, es pobre de escala y de insignificante factura. La Virgen, con su bella corona de placas articuladas y afiligradas, domina, hierática y majestuosa, mientras el Niño pasa desapercibido.

Lo opuesto sucede en la Virgen del Sagrario, donde la figura del Niño-Dios tiene una grandeza llena de majestad. La Virgen se convierte en el trono del Salvador, el Niño concebido como Rex-Imperator, con el orbe en la mano izquierda, y bendiciendo con la derecha, que levanta solemnemente. La imagen del Niño

parece con sus nobles ropajes clásicos y con sus sandalias, lujosamente guarnecidas, la de un cónsul o Pretor romano en actitud dominadora.

El niño está entre las rodillas de la madre y su cabeza en el mismo eje que la de la Virgen, pero un ligero moviento e inflexión da naturalidad a la composición. Las Vírgenes góticas llevaron al Niño a reposar sobre la rodilla izquierda para desembarazar mejor la figura de la madre. La Virgen del Sagrario sigue todavía la tradición románica, pero con un sutil movimiento que la dulcifica, prueba de la superior excelencia del artista que la realizó.

Se discuten en esta imagen posibles restauraciones y repintes y todo ello deberá ser analizado con escrupulosidad científica. No podemos por el momento pronunciarnos. Se dice también que las sandalias pudieron ser un enriquecimiento posterior. No lo creo, pues su decoración es semejante a la de las fimbrias que, con labor de filigrana y cabujones de diversas piedras, bordean los ropajes de las dos figuras.

Es cierto que en la Edad Media las figuras de la Divinidad aparecían siempre descalzas y que por lo tanto es una anomalía ver al niño Jesús calzado. Una prueba más del prototipo romanobizantino que pudo inspirar al artista de la Virgen del Sagrario.

Terminemos aquí, pues me temo que estoy agotando la paciencia de Vds. pero como los malos oradores que nunca saben poner punto final a sus cansadas peroratas, todavía les voy a decir una palabra de una pequeña Virgen que pasa desapercibida en este inmenso relicario de Arte Mariano. Está situada en el primer pilar que se encuentra a la derecha del crucero si entramos por la puerta de los Leones. Está situada sobre una repisa y encima de ella tiene una cartela en la siguiente leyenda: Regina Pacis ora pro nobis. En la repisa aparece el escudo de Madrid con el oso a cuatro patas y el madroño detrás. He oído decir que es una versión religiosa del escudo madrileño. La imagen de la Virgen, en pie con el niño en brazos, es fácil de identificar. Se trata sin duda de la Virgen de la Almudena. Como madrileño de nacimiento y como toledano de vocación me despido de Vds. encomendándome a esta virgencita de la Almudena que se ha trasladado a la Catedral Primada, que

también fue Catedral de los madrileños en otros tiempos y lo sigue siendo espiritualmente.

Reina de la Paz, ruega por nosotros en este momento en que todos los españoles necesitamos la paz de los espíritus.